الجامعـــــــة الإســـلاميـة – غـزة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
كليـــــــــــــة الـــــــــآداب
ماجســـــــتير/ لغـــــة عربيـــــة

The Islamic University–Gaza
Deanship of Postgraduate Affairs
Faculty of Literature
Master / of Arabic Language

البنية الإيقاعية
في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح

The Rhythmic Structure in the Complete Poetical Works of "Mahmoud Mufleh"

إِعدَادُ البَاحِثَة
آلاء عصام علي عبدربه

إِشرَافُ
الأستاذ الدُكتُور
كمال أحمد غنيم

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ
فِي (اللغة العربية) بِكُلِيةِ (الآداب) فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

يونيو/٢٠١٨م – شوال/ ١٤٣٩ هـ

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

البنية الإيقاعية
في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح

The Rhythmic Structure in the Complete Poetical Works of "Mahmoud Mufleh"

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	آلاء عصام عبدربه	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:

﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ
وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي
بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴾

[النمل: ١٩]

الرقم: ج س غ/35/
Ref:
التاريخ: 2018/07/16م
Date:

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناء على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **الاء عصام علي عبدربه** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ قسم **اللغة العربية** وموضوعها:

البنية الإيقاعية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح

" The Rhythmic Structure in the Whole Literary Works by "Mahmoud Miflih

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم **الاثنين 3 ذو القعدة 1439هـ** الموافق **2018/07/16م** الساعة **الحادية عشرة والنصف صباحا**، في قاعة مبنى **اللحيدان** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. كمال أحمد غنيم	**مشرفا ورئيسا**	.....
د. خضر محمد أبو جحجوح	**مناقشا داخليا**	.....
د. عبد الفتاح أحمد أبو زايدة	**مناقشا خارجيا**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/قسم اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. مازن إسماعيل هنية

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
Deanship of Research and Graduate Studies

التاريخ: ١ / ٨ / 2018

الرقم العام للنسخة	3106637	اللغة	ع

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام **النسخة الإلكترونية** من رسالة

الطالب/ الاء عصام علي عبدربه

رقم جامعي: ١٢٠١٥٠٥٩١ قسم: اللغة العربية كلية: الاداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمَّعة في ملف (WORD) وآخَر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD)
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب

الاء عصام عبدربه

إدارة المكتبة المركزية

أ. محمد حسن الداعور

١٨/١/١

ملخص الرسالة باللغة العربية

ما زال الشعر الفلسطيني يحتاج إلى سبر أغوار مبدعيه من جانب، وتفاعلاتهم النصية مع الواقع الذي يحيط بهم من جانب آخر، من خلال بنية إيقاعية تميز الشعر العربي عن غيره، ومن هنا كانت الحاجة ملحة لاستكمال المشهد الثقافي الفلسطيني، لأن الدراسات الأدبية السابقة تركز على شعراء بعينهم، وتترك مساحات واسعة من الإبداع دون دراسة وتجلية، ولذا ستركز الباحثة على دراسة البنية الإيقاعية في مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح، ومفهوم الإيقاع في هذه الدراسة يعتمد على الإيقاع الخارجي والداخلي فمنهما تتفرع جميع الظواهر الإيقاعية التي تؤلف في النص الأدبي منتجة إيقاعا مؤثرا فهو إيقاع ينتمي إلى إيقاعات التناغم و التشابه، فإذا انفرد التركيب الكلامي بالداخل وحده كان أقرب إلى النثر و إذا انفرد بالإيقاع الخارجي كان أقرب إلى النظم بينما الشعر الكامل هو ذلك الذي يتظافر فيه الإيقاعان الخارجي و الداخلي، والشاعر محمود مفلح استطاع أن يحقق في مجلديه هذين الإيقاعين مجتمعين، وقد اعتمدت الباحثة في دراستها على المنهج الوصفي التحليلي للتأصيل لهذه التجربة الفذة وتجليتها، كما لجأت للمنهج الإحصائي في دراسة توزيع القصائد على البحور من جهة، وعلى النسقين العمودي والتفعيلة من جهة أخرى، وجاءت الدراسة في ستة فصول، أولها الإطار النظري للدراسة يتبعها فصل خاص بالتمهيد، ثم أربعة فصول نبحر من خلالها بدراسة البنية الإيقاعية في مجلدي الأعمال الكاملة للشاعر محمود مفلح، تتبعها خلاصة لأهم النتائج والتوصيات، ومن ثم قائمة لأهم المصادر والمراجع، يليها فهرس المحتويات. وخرجت الباحثة بمجموعة من النتائج أهمها:

١. إن الباعث الأساسي الذي دفع الشاعر محمود مفلح للكتابة هو معايشة آلام المجتمع ومعاناته، بالإضافة إلى الحنين إلى الوطن والذات المغتربة التي تحلم بحياة حرة من خلال مجموعة من القصائد التي تعتمد على الموسيقى العربية وزنا ودلالة.
٢. الإيقاع الشعري مفهوم شاسع، يتجاوز المكونات العروضية من وزن وقافية، إلى كل ما يحقق التوازن والانسجام داخل النص.
٣. الإيقاع الصوتي يثري البنية الدلالية، ويزيد من الفاعلية الإيقاعية للنص في شعر محمود مفلح.
٤. تسهم الضوابط الإيقاعية في توجيه النسيج الشعري في أثناء عملية النظم لتشكيل الموسيقى الشعرية للنص.

ومن أهم التوصيات التي توصلت لها الباحتة:

١. لا تزال البنية الإيقاعية بحاجة إلى المزيد من الأبحاث من خلال تسليط الضوء على الشعر الحديث وتخصيصه بالدراسة.
٢. هناك ضرورة ملحة على دراسة مكونات البنية الإيقاعية وظواهرها، للكشف عن الإبداعات الشعرية العربية الحديثة عامة، والفلسطينية خاصة.

Abstract

The Palestinian poetry still needs to fathom its creative poets form one side, and their textual interactions with reality that affects their writings from the other side. This is through a rhythmic structure that distinguishes Arabic poetry from other international kinds of poetry. Thus, there was an urgent need to complete the Palestinian cultural scene as the previous literary studies focused on some well-known poets.

The researcher, though, will concentrate on analyzing Mahmoud Muflehs' rhythmic structure in his complete poetical works. Rhythm as a concept in this study relies on both internal and external rhythms. All rhythmic phenomena composing the literary text are branched from these both rhythms, producing an electrifying rhythm, which belongs to those of harmony and similarities ones. Once the speech structure alone dominates the text, it is merely a prose. If, however, it dominates the external rhythm, it is closer to a versification. Poetry combines both internal and external rhythms.

The poet Mahmoud Mufleh has managed to accomplish these two rhythms in his two-volume book of poetical works. The researcher adopted the descriptive analytical approach in conducting her study to specify this remarkable experience and its manifestation. She also used the statistical method in analyzing and placing poems on poetry meters from one side and allocating them on vertical and foot poetry formatting from the other side. The study comes in six chapters; the first is the theoretical framework, followed by the preface chapter. The other four chapters are specified for a thorough analysis and manifestation of the rhythmic structure in the complete poetical works of Mahmoud Mufleh, This is followed by a conclusion of the most important findings and recommendations, a list of the most important resources and references as well as the table of contents.

The researcher came up with several findings, the most important of which are:

a. Mahmoud Mufleh's inspiration to write is to show others the sufferings of his society, the nostalgia to his homeland, and the expatriate self that dreams of a free life. This is manifested by a collection of poems that embrace Arabic music in its rhythm and significance.
b. The rhythmic structure is a vast concept that goes beyond prosody components, which include rhyme and meters, to achieve a state of harmony and balance within the text.
c. The phonic rhythm enriches the semantic structure and increases the rhythmic structure of the text in Mahmoud Mufleh's poetry.
d. The rhythmic limitations contribute to orienting the poetical texture during the versification process to constitute the poetical music of the text.

The most important recommendations of the study:

a. Conducting further researches on the rhythmic structure by shedding light on modern poetry and studying it.
b. There is an urgent need to analyze the rhythmic structure components and phenomena in order to unveil the modern Arabic poetical creations in general and the Palestinian ones in particular.

ٱلْإِهدَاْءُ

إلـــــى زَوجـــــي وَأَبْنـــــائي أَزُفُ الْيَـــــــوْمَ إِهْـــــــدَائِي

فَـــــإِنِّي حِـــــيْنَ أَلْقـــــاهُمْ أُقَـــــدِّسُ كُـــــلَّ أَشْـــــيائِي

وأَسْـــــكُنُ جَنَّـــــةَ الْفِـــــرْدَوْسِ لَـــــوْ طَـــــافُوا بِأَرْجَـــــائِي

وَيَسْـــــكُنُنِي عَبيـــــرُ الْحُـــــبِّ مِـــــنْ أَلِفِـــــي إِلـــــى يَـــــائِي

إِلَـــــيْهِمْ أَنْحَنِـــــي شـــــكراً فَهُـــــمْ سَـــــنَدِي وآلائِـــــي

آلاء

شكرٌ وتقديرٌ

شكـــــــراً لـمـــــــن أهـــــــدى فـــــــؤادي نـــــــورَهِ
فـهـــــــــداهُ للـــــــــنورِ الـمـبـيـــــــــنِ ودلـــــــــهْ
ثُـــــــمَّ الـــــــتَّحايا لِلْأساتِـــــــذَةِ الـكِـــــــرامِ
جـَمِـيعُـهُـــــم كـانـــــوا عَلـــــى دَرْبـــــي أَهِلَّـــــهْ
والشُّكْـــــــــرُ مَوصـــــــــولٌ لِأَهْلـــــــي كُلِّـهِـــــــمْ
وَجَـــدَ العُـــلا فـــي دَارِهِـــمْ وَمَحَلِّهِـــم، دَومـــاً مَحَلَّـــهْ

من واجبي أن أشكر أصحاب الفضل، وأساتذة العلم، ومن هنا أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير العظيم إلى مشرفي في هذه الدراسة الأستاذ الدكتور كمال أحمد غنيم، فقد كان له بالغ الأثر وكبير الفضل في تعليمي وتوجيهي، منذ سنوات علمي الأولى وصولاً إلى هذا البحث.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأساتذة الذين أثروا هذا البحث، المشرفين الفاضلين/ الدكتور خضر أبو جحجوح، المناقش الداخلي من الجامعة، والأستاذ الدكتور عبد الفتاح أبو زايدة، المناقش الخارجي، على جهودهما في قراءة هذه الرسالة العلمية، وإثرائها من عظيم خبرتهم، فحفظهما الله وبارك فيهما.

كما أتقدم بعظيم شكري وخالص تقديري لأساتذتي في الجامعة الإسلامية، الذين درست على أيديهم مساقات الماجستير في قسم اللغة العربية، وأخص منهم الدكتور باسم البابلي، والدكتور محمود العمودي، والدكتور محمد البع.

وأتقدم بوافر شكري وتقديري وامتناني لكل من وقف إلى جانبي وساندني، لأهلي جميعا، والديّ وزوجي وأبنائي وأخواتي وإخوتي الذين كان لكل منهم دورٌ في دعمي كي يخرج هذا العمل إلى النور.

شكري وتقديري لهم جميعا.

الباحثة/ آلاء عصام عبدربه

فهرس المحتويات

إقـــــرار.....أ

الآية القرآنية .....ب

ملخص الرسالة باللغة العربية.....ث

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية..... ح

الإهداء.....د

شكرٌ وتقديرٌ .....ذ

فهرس المحتويات.....ر

فهرس الجداول .....ش

المقدمة ١

الفصل الأول: التجربة الشعرية عند مفلح (التمهيد) ٧

توطئة ٨

التجربة الشعرية عند المحدثين والمعاصرين.....٩

بواعث التجربة الشعرية عند محمود مفلح.....١٣

الفصل الثاني: الإيقاع المفهوم والوظيفة.....٣٠

مفهوم الإيقاع ٣١

الإيقاع والوزن.....٣٥

علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت ٤٩

الإيقاع والتلقي ٥٥

الإيقاع والدلالة.....٦٠

الفصل الثالث: تشكيل البنية الإيقاعية.....٧٧

التكرار الصوتي ٧٨

الشكل الكتابي ٩٥

الامتدادات الصوتية ١٠٤

التدوير العروضي ١١٠

الفصل الرابع: مستويات الإيقاع الداخي ١٢٢
الإيقاع الداخلي ١٢٣
الإيقاع الداخلي للحروف ١٢٥
الإيقاع الداخلي للألفاظ ١٣٦
إيقاعية الجمل والعبارات ١٤٧
الفصل الخامس: الإيقاع العروضي الموسيقى الخارجية ١٦٢
الوزن ١٦٤
إيقاع الشعر العمودي والتفعيلة ١٦٩
البحور الصافية ١٧٣
إيقاع الكامل ١٧٣
إيقاع الوافر ١٨٣
إيقاع المتدارك ١٨٧
إيقاع المتقارب ١٩٢
إيقاع الرجز ١٩٨
إيقاع الرمل ٢٠٣
البحور المختلطة المركبة ٢٠٨
إيقاع الخفيف ٢٠٨
إيقاع البسيط ٢١٢
إيقاع الطويل ٢١٧
إيقاع السريع ٢٢٢
إيقاع المجتث ٢٢٥
الجمع بين الشكلين العمودي والتفعيلة ٢٢٨
القافية ٢٣٢
القافية الموحدة ٢٣٤

القافية المتتالية ٢٤١
القافية المختلطة ٢٤٥
القافية المرسلة ٢٤٨
الوقفات الإيقاعية ٢٥٢
الخاتمة ٢٦٢
المصادر والمراجع ٢٦٥
الملاحق ٢٧٦

فهرس الجداول[1]

جدول (٣، ١) الأسماء المكررة في الأعمال الشعرية الكاملة..... ٩٢
جدول (٥، ١) توزيع القصائد بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة..... ١٦٦
جدول (٥، ٢) توزيع القصائد بين بحور الشعر ١٦٧
جدول (٥، ٣) القصائد المكررة في الأعمال الشعرية الكاملة..... ١٦٨
جدول (٥، ٤)نسب البحور في الأعمال الشعرية الكاملة ١٧٢
جدول (٥، ٥) توزيع القصائد على النسقين العمودي والتفعيلة في كل بحر ٢٢٧

فهرس الملاحق

جدول (١، ١) البحور الصافية مرتبة حسب الأكثر وروداً ٢٧٦
جدول (١، ٢) البحور الممزوجة المختلطة حسب الأكثر وروداً ٢٩٢
جدول (١، ٣) القصائد النثرية ٣٠٠

[1] تشير أرقام الجداول بين الأقواس إلى رقمي الفصل وترتيب الجدول فيه، حيث يشير الرقم الأول إلى رقم الفصل، كما ويشير الرقم الثاني إلى ترتيب الجدول في الفصل نفسه. وكذلك بالنسبة لجداول الملاحق أيضا.

المقدمة:

خلق الله الكون وفق نظام دقيق محكم، قائم على مجموعة من العناصر المتتابعة الدقيقة، وهذا ما يطلق عليه إيقاع الكون، وبناء على ذلك كان كل شيء في هذا الكون له إيقاع خاص به، يسير وفقه بمرونة فلا يخالفه، وما ينطبق على الكون بأسره ينطبق على الشعر وإيقاعاته، ضمن مجموعة من التشكيلات المنتظمة ضمن إيقاع قائم على الحركة والسكون، ولكن هذا الإيقاع لا يقتصر على الوزن، الذي يقوم على تناسب نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها، وعلى القافية التي تثبت حضورها من أول وهلة ترى فيها القصيدة الشعرية، ولكن الإيقاع يمس مكونات القصيدة بكل ما فيها من مقومات شعرية كاللغة والرمز والصورة، فكل ذلك ملازم للشعر الذي تقود الموسيقى زمام أمره من القدم حتى نهاية الكون، فلا يمكن تصور نص شعري دون موسيقى، فالشعراء الكبار شديدو الحرص على حضور الموسيقى في شعرهم، وإن دل هذا على شيء فهو يدل على أهميتها وعظيم دورها.

قامت دراسات واسعة حول الأوزان الخليلية، فدرست طبيعتها، وكشفت عن مكوناتها، ورغم كل ما تم تقديمه في هذا المجال، إلا أن هذه الجهود تظل غير كافية لأن علم العروض والقافية ليس المرجع الوحيد الذي يمد الشعر بالموسيقى وإن كان له الدور الأكبر، وإنما هناك مساحة واسعة ضمن مصطلح الإيقاع للغة التي يستخدمها الشاعر مضمنة بالرموز والصور التي تثري النص وتمده بإيقاع خاص يعتبر البصمة التي تميزه عن غيره من النصوص، وإلا لكانت كل القصائد التي كتبت على بحر معين نسخاً من ذاتها، إلا أن البحر الواحد كتبت عليه قصائد لا عدد لها، ومع ذلك احتفظت كل قصيدة بهويتها التي تميزها عن غيرها، وهذا ما يؤكد القول: إن الإيقاع لا يرادف الوزن، وإن كانا يتداخلان. فالإيقاع يفسر القصيدة كاملة ويدرس كل جوانبها جانباً جانباً، حيث يعمل كل جانب على إثراء الإيقاع، والوزن يدرس البحور وتفعيلاتها والتنوع في استخدام التفعيلات، كما يدرس القوافي التي تعمل على توليد خصائص إيقاعية ملازمة للكلمات والصور، لتخرج مجتمعةً نصا له بصمته الخاصة وحضوره المتفرد.

والشاعر محمود مفلح هو أحد الشعراء الفلسطينيين الذين منحوا الشعر عطاء خاصاً، فكانت الموسيقى متدفقة في شعره، فوهب الإيقاع قصائده رونقاً قادها لمستويات البلاغة، فلامست الحس الأبلغ في قلب المتلقي وأذنه.

ولأن الميل للشعر وموسيقاه بلغ من الباحثة كل مبلغ، جاءت الرغبة في البحث الذي يسعى إلى رصد تجليات الظواهر الإيقاعية من خلال هذه الدراسة، والتي تحمل اسم "البنية الإيقاعية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح"، ولا شك أن البنية الإيقاعية تشكل

مستوى أساسياً من مستويات النص الشعري، كما أنها تستمد خصائصها من التراث اللغوي، انطلاقاً مما أسس له الخليل بن أحمد الفراهيدي الرائد الأول في اكتشاف بحور الشعر وأوزانه، وقد دفع لاختيار هذا الموضوع أن الإيقاع من المواضيع التي تستحق التوقف عندها، كما أن الشعراء الفلسطينيين بحاجة إلى من يكشف نفائس كتاباتهم ويقدمها للجمهور، فكانت قصائد محمود مفلح فيضاً من الطاقة الموسيقية الجديرة بالتوقف عندها ودراستها.

وانطلقت الباحثة في هذه الدراسة لرصد ظواهر الإيقاع الخارجية والداخلية، التي تتفرع منها جميع ظواهر الإيقاع التي تثري النص وتمده بالطاقة، فالإيقاع الخارجي يتكون من التشكيلات الإيقاعية الموسيقية (الوزن والقافية والوقفات)، والإيقاع الداخلي يتكون من (العلاقات والتراكيب اللغوية والتشكيل البصري والتجربة الشعرية والحالة النفسية) لتنتج معا إيقاعا داخليا يسهم في بناء العمل الفني، ويساعد في التعرف على الأسرار الإيقاعية الخارجية والداخلية، وفهم آلية عمل الإيقاع وتأثيرها على المتلقي.

وكانت الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح مادة خصبة للدراسة، فالشاعر من أبرز شعراء فلسطين المعاصرين المكثرين، تناول في شعره المقاومة والكفاح، كما تحدث عن معاناة الشعب الفلسطيني حيث أُجبرت عائلته على النزوح عام ١٩٤٨م، وما زال يحلم أن يعود إلى وطنه ليعانق تربه ويعطر كفيه بشذاه، وقد عانى الشاعر كي يخرج أشعاره للنور، كما أنه جاء نموذجاً لاستخدام أشكال الإيقاع المختلفة، فقد كتب الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وشعر النمطين، كما عرج على قصائد النثر، وكتب على أغلب بحور الشعر، ومن هنا كان لهذا أثر بارز واضح في فهم البنية الإيقاعية بكل ما تضم من موضوعات.

وفي محاولة الباحثة لرصد الظواهر الإيقاعية، تعاملت مع قصائد المجلدين، حيث تعبر القصائد مجتمعة عن تجربة الشاعر وعن مراحل التطور الإيقاعي للقصيدة، وقامت الباحثة بدراسة واستقراء (٤٣٦) قصيدة، ضم المجلد الأول (١٨٣) قصيدة منها، فيما ضم المجلد الثاني (٢٥٣) قصيدة، وفرز الظواهر الإيقاعية، وفي مجال التطبيق قامت الباحثة باقتصاص جزء من القصيدة والتطبيق عليه، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من القصيدة.

واعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي، فقامت بوصف الظواهر الإيقاعية ثم تحليلها وتفكيكها واستخراج إيقاعها الداخلي والخارجي، وتحديد أهم الملامح البارزة التي تميز بها شعر محمود مفلح، كما واستعانت بالمنهج الإحصائي لحصر متغيرات البنية الإيقاعية ودورها في البناء الفني.

قامت الباحثة بملاحظة وتحليل وإحصاء جميع الأعمال الشعرية الكاملة، وتصنيفها إيقاعياً وتنازلياً، بحسب كثرة ما نظم عليه محمود مفلح، واعتمدت في تقطيع الأبيات والأسطر الشعرية على نظام (الحركة والسكون)، لتكون دليلا على الحركة الإيقاعية التي تتكون منها البحور الشعرية، كما ميزت بين التفعيلة السالمة والمغيرة، وقد قسمت الدراسة إلى ستة فصول يسبقها مقدمة، وتتبعها خلاصة لأهم النتائج، ومن ثم قائمة لأهم المصادر والمراجع، وأخيراً فهرس المحتويات.

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث تقسيم الخطة على النحو التالي:

جاءت المقدمة فيه لذكر دوافع ومجال وأهداف الدراسة، وتحديد المنهج وأدواته، وأقسام الدراسة

الفصل الأول- (الشاعر ومصادر التجربة الشعرية)

التمهيد، تناولت فيه الباحثة الحديث عن التجربة الشعرية عند المعاصرين والمحدثين، وبواعث التجربة الشعرية، ثم خصص الحديث عن التجربة الشعرية لدى محمود مفلح وبواعثها، وكان الهدف من هذا التمهيد إعطاء فكرة عما يقف وراء قصائد محمود مفلح، لأن الدافع وراء كتابة النص له دور كبير في تحديد هويته. وذلك وفق العناوين الآتية:

أولا: التجربة عند المحدثين والمعاصرين.

ثانياً: بواعث التجربة الشعرية.

ثالثا: بواعث التجربة الشعرية عند محمود مفلح.

الفصل الثاني- (الإيقاع المفهوم والوظيفة)

تناولت الباحثة فيه دراسة مفهوم الإيقاع، وعلاقة الإيقاع بالوزن، ثم علاقته بالموسيقى والصوت، وعلاقة الإيقاع بالتلقي أيضا، وأخيرا علاقته بالدلالة، محاولة تقديم فكرة عن الإيقاع في الشعر العربي بشكل عام، وعنه عند الشاعر محمود مفلح، وجاء الفصل وفق العناوين التالية:

أولاً: مفهوم الإيقاع.

ثانياً: الإيقاع والوزن.

ثالثاً: علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت.

رابعاً: الإيقاع والتلقي.

خامساً: الإيقاع والدلالة.

الفصل الثالث– (تشكيل البنية الإيقاعية):

وفي هذا الفصل تناولت الباحثة بالدراسة تشكيل البنية الإيقاعية من خلال رصد بعض الظواهر الإيقاعية مثل: دراسة التكرار الصوتي ومدى تأثيره في البنية الدلالية، ثم دلالات الشكل الكتابي، وظلال الامتدادات الصوتية وعلاقتها بالحالة النفسية الموحية بالتجربة الشعرية، وأخيرا التدوير العروضي، ممثلة على كل ما سبق بالعديد من القصائد الشعرية، وجاء الفصل وفق العناوين التالية:

أولاً: التكرار الصوتي.

ثانياً: الشكل الكتابي.

ثالثاً: الامتدادات الصوتية.

رابعاً: التدوير العروضي.

الفصل الرابع– (مستويات الإيقاع الداخلي):

تناولت الباحثة في دراسة الإيقاع الداخلي للحروف والألفاظ، وإيقاع الجمل والعبارات، حيث أخذت قصائد مفلح بُعداً أدبياً إبداعياً، وجاءت بلغة ذات إيقاعات وتراكيب وأبعاد دلالية، إضاءة إلى الإيقاع الداخلي الذي تلقي الحروف والعبارات بظلاله على القصيدة: وذلك وفق العناوين التالية:

أولاً: الإيقاع الداخلي للحروف.

ثانياً: الإيقاع الداخلي للألفاظ.

ثالثاً: إيقاعية الجمل والعبارات.

الفصل الخامس– (الموسيقى الخارجية):

تناولت فيه الباحثة دراسة الموسيقى الخارجية بشقيها الوزن والقافية، ثم عرجت على الوقفات الإيقاعية، وبدأت الباحثة بالحديث عن الوزن عامة، واستعانت بعلم العروض وطريقة التقطيع الوزنية، ثم انتقلت للحديث عن البحور الصافية والممزوجة ومثلت من خلالها على قصائد النسق العمودي ونسق التفعيلة، ودراسة التفعيلات المستخدمة في كل منها، ثم انتقلت للحديث عن القافية كركن أساسي من أركان الموسيقى الخارجية ودرست أنواعها مع التمثيل، ثم تحدثت عن الوقفات الإيقاعية التي لجأت لها القصائد الحديثة، وذلك وفق التالي:

أولاً: الوزن.

ثانياً: القافية.

ثالثاً: الوقفات الإيقاعية.

وبذلك فقد بلغ البحث نهايته، سائلة المولى أن أكون قد وفقت في توجيه بوصلة البحث، وقد كانت الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح تستحق الجهد الذي بُذل في سبيل تحقيق هذا الإنجاز.

الدراسات السابقة:

جاءت مجموعة محدودة من الدراسات حول الشاعر محمود مفلح وقصائده، وهي:

١- شعر محمود مفلح: دراسة فنية، رسالة دكتوراة للباحث محمد عبد المقصود محمد عبد الهادي، حيث قدمت هذه الدراسة لجامعة الفيوم في مصر، وقد تحدث الباحث فيها عن محمود مفلح باعتباره أحد الشعراء المجيدين الذين لن ينالوا حظهم من البحث والدراسة، كما أنه تناول شعر مفلح من خلال حديثه عن المحاور الأساسية لشعره، وهي: الوجدانيات، والاجتماعيات، والسياسيات، والمناسبات، كما تحدث في دراسته عن أهم الملامح اللغوية والأسلوبية لشعر مفلح، ودرس الصورة ووسائلها لديه، كما تحدث عن التناص الوارد في قصائده، وناقش بعض قضايا الموسيقى في قصائد الشاعر، وقد قدمت هذه الدراسة عام ٢٠٠١م.

٢- في الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي الحديث، دراسة موضوعية فنية في ضوء شعر محمود مفلح، تأليف الدكتورة: سمية بنت رومي عبدالعزيز الرومي، وقد تحدثت الكاتبة في هذه الدراسة عن الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي الحديث وعوامل ظهوره عامة، وأتبعت ذلك بالحديث عن الاتجاه الإسلامي في شعر محمود مفلح خاصة من خلال حديثها عن مظاهر الاتجاه الإسلامي في شعره، كما تحدثت عن الخصائص الفنية من حيث المضمون الذي يشمل التجربة الشعرية والموضوعات الشعرية والمعاني، ومن حيث الشكل الذي يشمل الألفاظ والأساليب والموسيقى والقوافي، ودرست سمات الاتجاه الإسلامي في كل ما سبق.

٣- منمنمات الصورة في ديوان لا تنتظر أحدا سواك، للدكتور خضر أبو جحجوح، وقد نشرت هذه الدراسة في مجلة الجامعة الإسلامية مجلد ٢٦، عدد ٢ (٢٠١٨)، يهدف

هذا البحث إلى استكناه منمنمات الصورة، في ديوان، لا تنتظر أحدا سواك، للشاعر الفلسطيني المعاصر محمود مفلح، وتحليل جزئياتها المكونة لمعالم الجمال فيها، ووصف بنيتها بالمنهج الوصفي التحليلي، وقد تناول الباحث مفهوم المنمنمات للإفادة من الفن التشكيلي، وما يحمله من جمال الرسومات التوضيحية وزخرفاتها، على اعتبار تكامل الفنون لتوضيح جماليات الصورة الشعرية وطاقتها التعبيرية، بما يتخللها من تقنات أسلوبية وجمالية، مع عدم إغفال جماليات البلاغة العربية.

٤- الرؤية الواقعية والمثالية في شعر محمود مفلح، للأستاذ الدكتور كمال أحمد غنيم، وهي عبارة عن دراسة قدمها الكاتب للرابطة الأدبية في اليوم الدراسي الذي حمل عنوان محمود مفلح شاعر وقضية، وقد تحدث الكاتب في دراسته عن: تمثيل الشاعر بصدق فني واقع الأمة الصعب، وفجرها المشرق في الزمن الجديد، وأشار أن مفلح استطاع أن يمزج ذلك بفنية عالية، راوحت بين توظيف التراث وبين توليد معان جديدة، وصور مستمدة من البيئة، والخيال المحلق في فضاءات قريبة، منحت النص قدرة على التماهي بشكل كبير مع الواقع، ومنحت المتلقي قدرة أوسع على التفاعل والمشاركة.

وقد ركزت الباحثة في هذه الدراسة على دراسة البنية الايقاعية في شعر محمود مفلح من خلال التجربة الشعرية عنده وتشكيل البنية الايقاعية في قصائده بما يشمل مستويات الإيقاع الداخلي من جهة ومستويات الموسيقى الخارجية من جهة أخرى.

والله ولي التوفيق

آلاء عصام عبدربه

الفصل الأول: توطئة

التجربة الشعرية عند مفلح

أولاً: توطئة:

الشعر هو المَخرج الأهم للتجربة الشعرية التي تُعتبر بدورها الباعث الأول له، كما أن الشعور والوعي هما المكونان للتجربة الشعرية، فتجد الشاعر يمر بمجموعة من المشاعر حين يعايش أمراً ما عن طريق شعور عميقٍ واعٍ خفي، ثم يُذيب تلك المشاعر وهذه الأحاسيس في خلجات نفسه، ليحتوي بعدها شعره على أعماقه، ويعبر به عن خلجات نفسه.

والشاعر الذي يملك ملكة الشعر، ويطوعها كيف يشاء بناء على تجاربه، هو الذي يستطيع تفريغ شحنات نفسه الشعورية من خلال تجربته في الكتابة الشعرية، كما أنه يحاول أن يجعل من نصوصه معادلاً لما يجول بخاطره، من خلال هذا المنفذ النفسي الذي يحكي بلسان الشاعر ولسان بيئته ومجتمعه.

لكل شاعر تجربة شعورية تعمل على تكوين تجربة شعرية خاصة به، تميزه عن غيره، وتُعطي نصوصه بصمة خاصة تختلف عن غيره من الشعراء، ومن هنا تكمن صعوبة تعريف التجربة الشعرية تعريفاً دقيقاً نستطيع إطلاقه على كل التجارب، لما لها من خصوصية عملت على اختلافها بناء على التجارب الشعرية المختلفة.

ولكن بإمكانك القول إن التجربة الشعرية هي معايشة مجموعة من الأحاسيس التي تعمل على تكوين خبرة نفسية تندمج مع نفس الشاعر وتكّون شعوره، ثم تعمل على خلق جسد شعري في إطار فني جديد.

ثانياً: التجربة الشعرية عند المحدثين والمعاصرين:

الأدب تجربة إنسانية للأديب المبدع الذي يتشكل إبداعه في شكل لغوي، من خلال ملاحظة الأديب للواقع، فيقوم بدوره باختزال هذه الملاحظات في اللاشعور، حتى تتفاعل هذه الانطباعات مع غيرها من التفاعلات والتجارب، فالتجربة الشعرية هي تحويل الشعور إلى شعر يمثل التجربة الشعورية، التي تمثل بحد ذاتها ردة الفعل النفسية للأحداث المؤثرة في نفس الشاعر، فتجد التجربة الشعرية تعبيراً واضحاً عما في نفس الإنسان من فكر وعاطفة ووجدان، وعندما "نقول التجربة الشعرية، ونقول التجربة الشعورية، التعبيران صادقان ولكنهما مختلفان... تبدأ التجربة شعورية ثم تنتهي –بعمل الشاعر– إلى تجربة شعرية، ولكي نعرف التجربة الشعرية على حقيقتها لا بد أن نعرف صاحبها وهو الشاعر... فالشعر الموطن الثاني للشعور"[١]، ولكن هل يستطيع الشاعر استحضار كامل الشعور وترجمته مكتملاً إلى نص شعري يوازيه؟ الشاعر المبدع هو الذي يمكن أن تكشف عن تجربته الشعورية من خلال تجربته الشعرية، إلا أن هذه المسألة نسبية تختلف من قارئ إلى آخر.

إن التجربة الشعرية تحتاج إلى قدر كبير من الفِكر والعلم والخبرة، لأنها جميعاً تعمل على ضبط التجربة وتوجيهها، ولكن على الشاعر أن ينتبه ألا تكون الغلبة للفكر على المشاعر الوجدانية، "مع تجدد الواقع واختلاف المواقف وتباين التجارب، تمتزج التجربة الأدبية الفعالة، وتتألف، وتسعى سعياً دائباً إلى أخذ شكلها اللغوي المناسب، الذي يجعل منها كياناً محسوساً جمالياً"[٢]، إلا أن للعقل مع التجربة الشعرية دوراً –رغم محدوديته– وذلك الدور مشروط ألا يخرج التجربة الشعرية من عالمها الوجداني إلى عالم التجريد.

إن الشاعر يعيش نص قصيدته حرفاً حرفاً، صورة صورة، حتى أنه يمتزج مع إيقاعها حد الانصهار فيجسد تجربة واقعية بطريقة أدبية عاطفية راقية، ويخرج بتجربة خاصة تمتاز بالجدّة، "إنه خالق تجربته، ولا بد له أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وصورها وإيقاعاتها، يدفعه إلى ذلك في أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس أو حقائق الوجود، ويأخذ هذا الانفعال في التخلق والتولد عن طريق ما

---

(١) التجربة الشعرية عند ابن المقرب (مضمونها وبناؤها الفني)، عبده عبد العزيز قلقيلة، ص١١.

(٢) قراءة الشعر، محمود الربيعي، ص١١٩.

يحرك فيه من أحاسيس ويثير من أفكار وعواطف، وينقل إلينا ذلك في كلمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ"[١].

التجربة الشعرية لدى الشاعر عبء يحتاج إلى جهد ومشقة، لأن الشاعر لا يلقي الخواطر خلالها إلقاءً، إنما يمر بمراحل عديدة من التعمق والتريث، "غير أن هذا الجهد انصب عند الجاهليين على الصياغة وصقل العبارات وتنقيحها كما حدثونا عن زهير وحولياته المشهورة"[٢]، ليعكس

هذا الجهد صورة واقعية حقيقية عن العصر الجاهلي الذي تميز بفصاحة القول، وسرعة البديهة، والفراسة، كما كانت القصائد على مر العصور تعكس شخصية الشاعر الكاتب فنقرأ من خلال النص الشعري شخصية الكاتب وبيئته وعلاقته بمجتمعه، ويمكنك القول "إن إنتاج المرء هو جزء منه وصورة له"[٣]، ومن هنا تستطيع تحديد المقصود بالتجربة الشعرية، رغم الاختلاف الوارد في تعريفها أحيانا، والغموض الذي يكتنف هذه التعريفات.

يقول ريتشاردز في حديثه عن التجربة الشعرية إنها: "نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة"[٤]، تُكون هذه التجربة مجموعة من الانفعالات النفسية التي تعتبر مجموعة من الدوافع التي تدفع الكاتب إلى تدوينها كي ينتقل إلى حالة من الهدوء بعد مروره بحالة من التزعزع والذبذبة، "وهي الدوافع التي تهيئها الاستجابة، التي تؤدي إلى نوع من السلوك، فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة، على أنه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقي، وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية" [٥]، لقد عالج ريتشاردز مفهوم التجربة الشعرية بطريقة غامضة اشتملت على مصطلحات نفسية، لا نستطيع إنكار وجودها، إلا أنها ليس لها الغلبة على الدوافع التي تقف وراء التجارب الشعرية جميعا.

تحدث هاملتون عن التجربة الشعرية حديثاً أوضح من حديث سابقه حينما قال: "إن نظرية الشعر في جوهرها تعني بالتجربة الخيالية التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في

---

(١) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص١٤٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٤٤.

(٣) أفكار جامحة، سعد الله أبو القاسم، ص١٨٤.

(٤) العلم والشعر، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، ص١٩.

(٥) المرجع السابق، ص٢٤.

نسق من الوزن خاص كما تعني بقيم هذه التجربة"[١]، لذا فإن الشاعر أو القارئ إنما يبدع القصيدة، وفقا لإمكانياته الذاتية، مضافاً إليها وضعه الخاص في هذه اللحظة أو تلك، وفي هذا الظرف أو ذاك، وبذلك فإن الإبداع الشعري لا يبدأ من أعماق الشاعر المنعزل، بل يكون نتيجة لمجموعة من العلاقات التي تربط الأشياء، فيدخل الشاعر معها في تجربة إبداعية وإنسانية، يدخل إلى عالم عميق يعمل على تطوير حواسه الفنية، لينتج نصاً إبداعياً مميزاً، يقترب هذا الحديث من حديث الدكتور هلال غنيمي حينما قال: "إن التجربة الشعرية هي الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين فكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه"[٢]، فالشعر ليس عملية تركيبية فحسب إنما هو معرفة عميقة للعالم وللإنسانية، يستعمل الشاعر أدواته الفنية التي تنقل هذه التجربة بشكل أفضل، لكن هذه الأدوات لا يمكن إعتبارها إلا مجموعة من الوسائل الميسرة، وليس أدل على ذلك من تطور الشعر واختلاف وسائله وإن لم يكن اختلافاً جوهرياً، لأن الشاعر عندما يدخل في عالم الكتابة ينتقل إلى مرحلة التعبير عن مجموعة من المتناقضات، فيعمل على التأليف بين جزيآتها وتركيبها مرة أخرى بعد تفكيكها.

أما ستيفن سبندر فقد رأى أن: "التجربة الشعرية هي إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، هي في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته"[٣]، إضافة إلى ما قاله السابقون فإن سبندر هنا شبه الشاعر بالصوفي في انعزاله حتى يتقن شعائر عقيدته، لكن انعزال الشاعر انعزالاً لحظياً لا يسلبه قواه وتجاربه بل يتطلب منه أن يمتلك نوعاً خاصاً من المجسات، كي يكون منتبهاً ومتعايشاً مع كل ما يدور حوله، كي يُخرج في النهاية نصاً ناضجاً. ومن هنا إن التجربة الشعرية هي حياة شاعر، تتماهى مع الحقائق النفسية والكونية والاجتماعية والدينية والجمالية التي تدعم تجربته، وتعتبر علاقة الشاعر بكل هذه الحقائق خطاً ناظماً لذات الشاعر وعالمه، فيقوم الشاعر من خلال التجربة الشعرية بتركيز الانتباه تجاه عنصر معين يعتبر بدوره الدافع للشاعر كي يسبر أغوار العملية الشعرية، ثم يتدرج الشاعر في هذه العملية خطوة خطوة مستفيداً من كل ما مر به من تجارب سابقة، يصهر كل ما اختزله في وجدانه في بوتقة النص الشعري فيعيش "رحلة لها

---

(١) لغة الشعر العربي الحديث، سعيد البيومي الورقي، ص٥٥.

(٢) النقد الأدبي الحديث مصادره الأولى تطور فلسفاته الجمالية ومذاهبه، هلال محمد غنيمي، ص٣٩٠.

(٣) في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، رمضان الصباغ، ص١٠٢.

كل ما يميزها، بحيث إذا انتهى منها شعر أنه نهض بعمل جديد كامل، لم تتنازعه فيه أعمال أخرى ولا أعاقته دون تمامه عقبات أو عثرات"[١].

إن التجارب الشعرية "تمكن الشاعر أو القارئ من التخلص من العوامل الشخصية، التي تحبسه في حدود ذاته الضيقة بمشاركته بقدر أكبر في صفة الإنسانية العامة"[٢]، كما قال الدكتور مصطفى بدوي، وبذلك تعتبر كل قصيدة تجربة خاصة تستمد مادتها من الصفات والتجارب الإنسانية، ذات الصلة بكل ما يحيط بالشاعر، فتجد كل ما يعتمل صدر الشاعر هو نتيجة تفاعله مع الكون بأسره، ثم يفصح عن هذا التفاعل وكأنه أمر ذاتي، "فالمشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه، وتنبثق فيها وحدة تعمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم، ولكل بيت مكانه المرموق، فلا فوضى ولا تشويش، وإنما بناء كله نظام والتئام، وكله ضبط وإحكام"[٣].

فالتجربة الشعرية تحدد أن الشاعر ليس كائناً فضائياً، إنما هو إنسان عادي يتعايش مع مستجدات الحياة اليومية والاجتماعية بكل ما فيها من اختلافات وتناقضات وتشابهات، لكنه مع ذلك يتعامل مع الواقع وفق تجربة إنسانية خاصة مختلفة "هذه الأفعال الاجتماعية وإن وصلت إلى أن تكون غايات، إلا أنها في الواقع وسائل لغايات أخرى، لارتباطها أساسا بقيمة المنفعة، بعكس التجربة التي هي غاية في ذاتها"[٤]، وهذه الغاية هي التي تمنح الشاعر حصيلة موفورة من الثقافة والخبرة والحس المرهف كما تمنح العمل الأدبي جماله ليصبح أكثر إقناعاً وصدقاً.

العمل الشعري لا يستمد جماله من الموضوع الذي يعالجه فحسب، بل من خلال القدرة الفنية الإبداعية في التعبير عن هذا الموضوع، وعليه يجب "أن تتخذ العلاقات اللغوية والرموز وأساليب التصوير والإيقاع الخاص، سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري للشعر، ولا نبدأ بفكرة مجردة في الدماغ نحاول البحث عنها، وإذا تأملت الأمر جيدا أدركت أن المعنى الشعري ليس سوى الشكل، كما أن الشكل ليس سوى المعنى الشعري"[٥]، لذا إن التجربة الشعرية لا تنهض على الأسس الشكلية وحدها.

---

(١) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص١٣٨.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح، محمد مصطفى بدوي، ص٦٤.

(٣) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص١٤٥.

(٤) لغة الشعر العربي الحديث، سعيد البيومي الورقي، ص٦١.

(٥) قراءة الشعر، محمود الربيعي، ص١٣٠.

ثالثاً: بواعث التجربة الشعرية:

تفاوت الشعراء في تجاربهم الخاصة التي تعتبر بمنزلة مرحلة الحمل والمخاض، التي تسبق وضع مولود جديد ببصمة جديدة خاصة غير متكررة، "القصيدة تلد نغماً تبدأ مادة غضروفية مضغة، وهذه تحتاج إلى لحم وعظام تكسوها، الكساء يأتي من الثقافة والتجارب والرحلات والإلهام"(١) كما قال نزار قباني، واختلف الشعراء أيضا في تجربة الكتابة نفسها وفي مرحلة المخاض التي تسبق كتابة القصيدة، ولكن أغلبهم يعيش في هذه المرحلة رحلة حب فريدة تختلف محطاتها في كل تجربة جديدة، "إن حديث الشاعر عن تجربته الشعرية كحديثه عن تجربته في الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة هي غرام جديد على حد تعبير صلاح عبد الصبور"(٢).

هذا الاختلاف الذي يعايشه الشعراء عند خلق قصيدة جديدة قادهم للاختلاف في الحديث عن التجربة الشعرية، "فكأنها نسك بالعاطفة، واعترافات بحقائق النفس، وأسرار الكون، يتناول منها الشاعر فيما يتناول لواعج الحب، وحرقة الذات، أو همسات الغربة والحنين، أو لمسات الوطنية والجمال"(٣)، فتضم بين جنباتها كل ما يمر به الشاعر خلال محطات حياته المختلفة، حتى يجد نفسه ناطقا باسم تجاربه وحياته فتنبض حروفه بنبض قلبه، كما أنه يجد نفسه في ذات الوقت لساناً ناطقاً باسم مجتمعه، فيجسد تجارب غيره، وخبراته في الحياة من خلال مجموعة من العوامل المختلفة المترابطة، هو قلم يسجل التاريخ وينطق بلسان القوم "وكأن صاحب التجربة لم يك يفكر في نفسه، أو يكشف عن ذات فؤاده فحسب، بل كان يعبر عن تجربة الآخرين، وينقلها بأمانة ودقة ومن ثم فإن هذه التجربة ذات نزعة إنسانية عامة"(٤).

تجربة الشاعر الخاصة هي في حد ذاتها مجموعة من التجارب العامة التي ترابطت فيما بينها وتفاعلت في وجدان شاعر يقرأ الكون بطريقة مختلفة متجانسة في الوقت ذاته، ثم يجعل من نفسه مصدر هذه التجربة كي يمتزج الشعور بالوجدان، يقول كروتشه: "التجربة الذاتية وإن صدرت عن وجدان خاص إلا أنها تحمل في الوقت نفسه مقومات الموضوعية، لأن الشاعر يجعل ذاته مصدر الموضوع"(٥)، ويحدث كل ذلك مع الشاعر في اللاشعور، فلا يكون بوعي

---

(١) مطارحات في فن القول محاورات مع أدباء العصر، محيي الدين صبحي، ص١٠٣-١١٠.

(٢) في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، رمضان الصباغ، ص٥٢.

(٣) النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، ص٦٥.

(٤) المرجع السابق، ص٦٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٦٧.

تام حين تتوحد نفسه مع تجاربه، إذ تعتبر هذه الخصلة من الخصال التي جُبلت عليها نفسه واعتادتها، فيتعامل الشاعر من خلالها مع كل ما يحيط به، مختلفا بذلك عن غيره من الناس "فإذا كان الإنسان العادي غير قادر على لملمة أطراف التجربة التي خاضها، وتجميع أشلائها المبعثرة، فإن الشاعر الحاذق ينظم خرزاتها في سلك واحد، ويستخلص منها نتائجها، ويربط بينها ربطا خفيا بما يضبط هذه العلاقات في أعماقه، ولكنها تقفز إلى القمة حين ينفجر البركان، ويتطاير شظى الأحداث المترسبة في تلك الأعماق في غير نظام كما يظهر للرائي، وإن كانت تنطلق من الرؤية الفنية الخاصة التي كونها الشاعر من عصارة اتصالاته واحتكاكاته، ومن خلال تناقضه عما يحيط به"[١]، فتجد في داخله إنساناً لديه القدرة على التعامل مع كل الأمور المحيطة بإيجابية، حتى إنه يستطيع أن يرى ما لا يراه غيره من ترابط بين المحسوسات والمجردات، كما أنه يمتلك القدرة على الربط بينها وإخراجها في قالب جديد وثوب قشيب، بعد مقابلته بين نفسه وتجاربه التي يعيشها، فالشاعر الذي يعيش بمعزل عن المجتمع هو أبعد ما يكون عن جوهر الشاعر،"بل إن الشعر ينمو في داخل التراث الشعري، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعده شاعرا"[٢]، وتستطيع هنا التأكيد على أن الشاعر لسان قومه، يقدم التجارب العامة من خلال تجربة شخصية متناسقة منسجمة، تتميز بكل ما يتميز به الشعر من خصائص تترك أثراً واضحاً أينما سُمعت وأينما وُجدت.

إن التجربة الشعرية هي باعث النص الشعري، ولكنها في الوقت ذاته قائمة على مجموعة من البواعث التي تُحييها في نفس الشاعر، وتدفعه على توثيق مجموعة من التجارب من خلال نص شعري منتمي إلى تاريخ ومكان ولادته، ومن هذه العناصر التي تعمل على بناء التجربة الشعرية، السيرة، الطبع والأخلاق، البيئة والمجتمع، وغيرها من العناصر، لكن الباحثة ستدرس هذه العوامل المذكورة لما لها من واضح الأثر في الشعر وفي نفس الشاعر.

١ – السيرة:

إن السيرة هي الباعث الأول للتجارب الشعرية، نستطيع من خلالها الإلمام بكل ما يختلج في النفس البشرية، كما أنها تأخذ بيدنا إلى العوامل الأخرى التي قد يكون لها واسع الأثر فيما ينتج الشاعر، كما أنها تعمل على إظهار التجربة الشعرية بصورة جلية واضحة، فنقف من خلالها على الأسباب والدوافع والمسببات التي تقف وراء النصوص، "فالنقد السوي يتوسل

(١) في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، رمضان الصباغ، ص٩٨.

(٢) المرجع السابق، ص٥٣.

بالسيرة بالقدر الضروري لفهم البواعث الداخلية الوجدانية التي أدت إلى إفاضة التجربة الشعرية"[١]، ومن هذه البواعث: الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تحيط بالشاعر وتشكل سيرته وتترك بالغ الأثر في منتجاته الأدبية.

٢-الطبع والأخلاق:

لكل شاعر طبيعة جبلت عليها نفسه، وقد يعتبر هذا الباعث هو النقطة الفيصلية التي تعطي نصوصاً أدبية شعرية مختلفة، حيث يعيش الشعراء جميعاً في المكان الواحد، الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية نفسها، كما أنهم ينشؤون في البيئة نفسها، وتتقاسمهم ظروف الحياة نفسها، إلا أنهم في الوقت ذاته يقدمون نصوصاً أدبية مختلفة، "لأن الطبع هو الذي يؤدي إلى تنازع الشاعر مع المؤثرات الخارجية"[٢]، ولعل السبب الذي يقف وراء ذلك هو طبع الشاعر واختلافه عن طباع أقرانه، ومن هنا تتشكل نظرته الخاصة للأمور، فتمتزج كل الظروف المتشابهة في نفس كل شاعر، بشكل مختلف عن غيره من الشعراء، وهذا موضع السر وراء وجود مجموعة مختلفة من النصوص في البيئة الواحدة، "لأن هؤلاء الشعراء يختلفون فيما بينهم اختلافا غير قليل في هذا المجال، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج"[٣].

٣-البيئة:

إن البيئة هي الأم الحاضنة لنفس الشاعر، مهما حاول الشاعر أن يكون شخصاً منعزلاً صاحب خصوصية، إلا أن طبيعة تكوينه تعيده إلى مجتمعه ليستقي منه مواضيعه، كما تترك البيئة واسع الأثر في تحديد النمط الأدبي الذي يتخذه الأديب لنفسه، "والواقع أن البيئة تلعب دورا رئيسيا في اتخاذ المرء نمطاً أدبياً معيناً"[٤]، من خلال ما تمده به من صور ومشاهد، وطبيعة حياة توجه ميوله إلى زاوية معينة تنسجم مع بيئته، لذلك تجد القصائد الشعرية، ناطقة ومؤرخة وموثقة ومدونة لما يعيشه الشاعر في عصر من العصور، "فالشعر بذلك ليس سوى وجه من وجوه التعبير عن تصارع الإنسان بما يحيط به، وبما يفرض عليه من مؤثرات في سعيه لتحقيق ذاته ودأبه وراء السعادة"[٥].

---

(١) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا الحاوي، ص٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص٨١.

(٣) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، ص٢٧١.

(٤) أفكار جامحة، سعد الله أبو القاسم، ص١٨١.

(٥) المرجع السابق، ص٨٣.

٤-المجتمع:

تستقبل نفس الشاعر كل ما يعايشه من تجارب في حياته اليومية، ثم تنسجم هذه التجارب مع ذاته حتى تصبح جزءاً منها تأخذ مكاناً في حدود نفسه، ولكن هذه التجربة لن يستطيع الشاعر إدراك وجودها إلا إذا خرجت من حدود نفسه بعد نضوجها إلى حدود المجتمع الذي استقبلها منه، فتجد الشاعر"ينفذ بحدسه وتجربته إلى أعماق قضايا العصر... للتعبير عن واقع الحياة اليومية وما فوق الواقع وما دونه"(١)، فالشاعر بدوره يستقبل من المجتمع، ويعيش كل ما يستقبله، ثم يبدأ بوضع بصمته الخاصة على تجاربه من خلال نصوصه، لتجد "أن كل عناصر الشعر تتجمع لدى القصيدة، ثم يسكب عليها الشاعر من روحه، فتتألق التجربة، وتلتهب العاطفة، ويثور الخيال، وتتحرك الموسيقى، ويوحي اللفظ، ويهتز الأسلوب، ويتكون من ذلك عناصر الشعر الخالص، الشعر الذي هو فن رفيع، الشعر الذي تنفخ فيه روح الشاعر كل قوى الجمال والمتعة والإثارة والتأثير"(٢).

الشاعر الناجح هو الشاعر الذي يدع التجربة تكون شكلها بذاتها، فيولد التعبير عن طبيعة التجربة ليضمن لشعره الوحدة.

بعد الحديث عن البواعث الأساسية للتجربة الشعرية بشكل عام يمكن الحديث عن تلك البواعث من خلال دراسة مجموعة الأعمال الكاملة للشاعر محمود مفلح، ولعل من أهم هذا البواعث:

١- معايشة آلام المجتمع ومعاناته.
٢- الحنين إلى الوطن.
٣- النزعة الإنسانية من خلال التعبير عن تجارب الآخرين.
٤- النزعة الدينية من خلال الحديث عن الإسلام وفضله وتعاليمه.
٥- معايشة التجربة العاطفية.

وقد توفرت بواعث التجربة الشعرية –السابقة الذكر- عند مفلح، فالشاعر عاش ما عاناه الشعب الفلسطيني، من نكبات وحروب وويلات، لم تفت من عضد الفلسطيني، بل جعلته أكثر تمسكاً بأرضه وأكثر دفاعاً عن وطنه وأكثر قرباً لجذوره، فالتجربة الوطنية "هي نزعة اجتماعية

(١) مطارحات في فن القول محاورات مع أدباء العصر، محيي الدين صبحي، ص٧٣.
(٢) النقد الأدبي الحديث ومذاهبه، محمد عبد المنعم خفاجي، ص١٧٠-١٧١.

تربط الفرد بالجماعة، وتجعله يحبها ويفتخر بها، ويعمل من أجلها، ويضحي في سبيلها"[١]، وقد وثق الشاعر ذلك في مجموعة ليست بالقليلة من نصوصه، ومن ذلك قوله في قصيدة "وفلسطين زعتُّر ورصاص"، التي جاءت على بحر الخفيف.

إنها غضبة الشعوب ففي الأرض هديرُ وفي السما أصداء
إيه شعبي وأنت أصلب شعبٍ ولدى السبق يعرف النجباء
إنْ عدمنا الرصاص فالحجر الغاضبُ منا رصاصةٌ وقضاء..
لم يمتْ شعبنا العظيم ولا جفت على الدهر تربتي السمراء
نحن من أتقن الشهادة نبضاً فإذا الأفقُ برقها والشتاء[٢]

تجد الشاعر في هذه الأبيات يؤكد على إصرار شعبه وتصميمه على خوض معركة التحرير حتى النهاية رغم الآلام التي يمر بها الشعب الفلسطيني، ثم يكمل واصفاً لنا جزءاً من تلك الآلام فيقول في القصيدة نفسها:

كيف نلقي السلاح والمسجدالأقصى جـــراحٌ والمهـــد والأحيـــاء
كيـف نلقـي السـلاح والمجـرم الوغـد علـى صـدرنا رحـىً ووبـاء
وإذا هـــزت العقيـــدة شـــعباً سـقط الزيـف وابتـدا الإسـراء
هـذه سـاعة القصـاص وهـذا موسـم الثـأر فـانطقي يـا سـماء[٣]

إن الشاعر ينفي صفة الاستسلام عن شعبه، ويظهره شعباً يصنع من آلامه فجراً، ومن وجعه نصراً، هو شعب لن يلقي سلاحه ما دام المسجد الأقصى يشكو جراحه.

يمتزج الشاعر أيضا بأرضه حتى يجد نفسه قطعة من هذه الأرض لا يمكن اقتطاعها ولا إبعادها، فقلبه ينبض بنبض الأرض وروحه في جسده هي الروح ذاتها التي تحيا بها فلسطين، ويؤكد على ذلك في قصيدته "حفنة القش"، على بحر الخفيف، يقول:

يا فلسطين بعض جرحك جرحي وأريـج الليمـون وهـج دمـائي
أنـت زوادة الطريـق فنبضـي بعض نبض الكماة من آبائي
رعشـةٌ فـي دمـي ودوحـةُ عشـقٍ وسـماءٌ تتيـه فـوق سـمائي

(١) النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، ص٦٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٠٢.
(٣) المرجع السابق، ص١٠٣.

فيـك أمضـيت أوليـات حيـاتي وسـكبتُ الحنـين فـي الأشـياء
فعلـــى ســـاحل البحيـــرة تاريـــ خي سخي بالعطر والأفياء[١]

كما أن الشاعر لم يكتفِ بالتعبير عن معاناة المجتمع الفلسطيني، بل تحدث بكل وضوح عن معاناة المجتمع العربي، والدول العربية بشكل واضح، "ليس بشاعر من لا يستطيع أن يرى في مجتمعه أو عالمه إلا المظاهر الخارجية ولا يشغله منها إلا البريق الزائل، ومثله من يبصر الحقيقة ولكنه لا يفصح عنها بل ويجمد الزيف لتحقيق مغنم، أو يركب موجة الإبهار ليخطف إليه الأبصار، وإنما الشاعر هو الذي يدرك الحقيقة، ويجاهر بها في لغة فنية آسرة"[٢] يقول في قصيدة "لبنان" على بحر الكامل:

لبنـــاُن أي قصـــيدة أُلقـــي بهـــا فـــي بحـرك المسـكون بالحيتـان
أنـــا لـــم أزرك وإنمـــا لـــي مقلـــةٌ ترنـــو إليـــك برقـــةٍ وحنـــان
لبنـانُ أنـت مـن العروبـة قلبهـا ومـن الرسـالة أنـت كـالعنوان
الحربُ كل الحرب فيك لُيطفئوا نـــور الســـماءِ ورايـــة القـــرآن
كـل الشـعارات التـي هرفـوا بهـا سقطت على حَجَرٍ من الصوان
ها هم أمامَ الشمس عَرْيٌ فاضحٌ لاشيء يسترهم سوى الخذلان[٣]

في هذه القصيدة يؤكد الشاعر أن الكل العربي واحد، لا يمكن تجزئته ولا تقسيمه، فالشعب العربي يعيش هماً واحداً وإن حاول الاحتلال أن يظهر عكس ذلك أو أن يسعى لغير ذلك، ويؤكد الشاعر ذلك في قصيدة "درعا" على بحر البسيط، حيث يقول:

أصـخرةٌ أنـا يـا درعـا وقـد نزفـتْ كـل الجـراح علـى وقـع السـكاكين؟
تنوشـــني طعنـــات الليـــل فالتمســـي حُمـى الجـراح فـإن اللمـس يشـفيني
ألـيس لـي فيـك دربٌ قـد مشـيت بـه ومنهـلٌ كـان مثـل الشـهد يسـقيني
ألـيس لـــي زورق مـــا كـــان أسلســـهُ وموجـة العصـر تقصـيني وتـدنيني
قصيدتي البكر في عينيك قد رحلت والحـرف أزهـر كالرمـان والتـين[٤]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٠٧.
(٢) رؤية جديدة لشعرنا القديم، حسن فتح الباب، ص٢٦٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٥٥.
(٤) المرجع السابق، ص٢٩٢.

ثم ينتقل الشاعر بعد مجموعة من النصوص إلى نص آخر يتحدث فيه عن عودته إلى درعا وعن المشاهد التي عايشها بعد رحلة عودته، فيقول في قصيدة أسماها "تبدلت بعدها كل الموازين" على البسيط أيضا، وهي قصيدة أهداها إلى درعا التي رجع إليها بعد غربة طالت:

"درعا" رجعت وكاد الشوق يبريني عشرون عاماً ولم تخمد براكيني
رجعت فوق جناح الشوق تملؤني عيناك سحراً، ووجه الفجر يغريني
إذا النوافذ يا درعا مغلقة والناس تغرق بين الشوك والطين
إذا النجوم نجوم الود مطفأة فلا أرى غير مكروب ومحزونٍ! [1]

يتحدث الشاعر في قصيدته هذه عن درعا التي زارها بعد عشرين عاماً من الابتعاد على حسب قوله، وقد عاد إليها بشوق لا يوصف، إلا أنه عاش الصدمة حين وجد معالمها قد تغيرت، ونجومها قد انطفأت، ولم يبقَ فيها شخص إلا وقد عايش الحزن والهم والكربات.

بالإضافة إلى تأكيد الشاعر تمسك شعبه بأرضه، ووحدة الشعب العربي، تُظهر قصائده حنينه الشديد للوطن وتعلق روحه بترابه، يقول مفلح في قصيدة "غربة" على بحر الخفيف:

كل يومٍ تفرقٌ ووداعُ وأنينٌ وغربةٌ والتياع
وكلامٌ لا يستقر وأطفالٌ ذُهولٌ كوتْهم الأوجاعُ
كُلما أبصروا الملابس تُطوى شبت النار واكتوت أضلاع
لم تكد تسعدُ النفوس...ويرقا الدمع حتى يهزها الإقلاع
لم يكدْ يلتمُ الصغار.... يحط الرحل حتى يقول.. حان الوداع
أطفأ الموقف الرهيب عيوناً ماج فيها قبل الرحيل الشعاعُ[2]

يتحدث الشاعر في هذا النص عن معاناة الغربة والسفر والترحال، ويشكو من الوداع والالتياع، فيظهر شعوره بالحنين إلى الوطن وإلى الاستقرار بأرض الوطن شعوراً جلياً واضحا، كما أنه يؤكد هذا الشعور في مجموعة كبيرة من القصائد، فتجده يقول في قصيدة: "أغرد بالقصيدة كل يوم" على بحر الوافر:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٩.
(٢) المرجع السابق، ص١٧٨.

أحـن إليـك يـا بلـد الضـحايا ويـا جرحـاً تفـرد فـي الجـراح
أحــن إلــى الربــوع وســاكنيها أحـن إلـى الغـدو إلـى الـرواح
أحــن إلــى المــآذن مشــرعاتٍ تشـع السـحر فـي تلـك البطـاح
ونتلــو الآي إثــر الآي حتــى يشـف الـروح عـن ألـق صـراح
وقـالوا قـد سـلوت فقلـت نفسـي أيسـلو القلـب سـيدة المـلاح
أأسـلو مـا تجـذر فـي حيـاتي وما صاغ الرصاصة في سلاحي
أغــرد بالقصــيدة كــل يــومٍ لعــل الله يــأذن بــالرواح
وأعتنــق الأحبــة يــا لشــوقي وأطوي في مرابعهم جناحي[1]

يصرح الشاعر في هذا النص بحنينه الشديد لوطنه، فيتحدث عن الربوع ومن سكنها، وعن المآذن وآذانها الذي يشفي النفس، كما أنه ينفي نسيانه لموطنه وللمكان الذي تجذر في نفسه، كما أنه يدعو الله أن يجمعه بوطنه وأرضه في القريب العاجل.

من خلال الحديث عن هذه التجارب تتجلى النزعة الإنسانية واضحة في قصائد الشاعر، من خلال معايشته لمعاناة الآخرين من أبناء وطنه تارة ومن المسلمين تارة أخرى، يقول الشاعر في قصيدة "لأنك مسلم" على بحر الوافر:

لأنــك مســلم ســترى العــذابا وسـوف تواجـه العجـب العجابـا
ستحمل من هموم الناس طودا وتمخــر مــن شــرورهم عبابــا
لأنــك مســلم ســتموت همــا وغمــا واضــطهادا واغترابــا!
وسـوف تنـال كـل الأرض عـدلاً وتبصر – حين تبصره – سرابا
يسوؤك أن تري الطـاغوت يعلو ويحنــي المسـلمون لــه الرقابــا
سـتنزف فـي دروبـك ألـف جـرحٍ وتمضــي لا ســؤال ولا جوابــا
وتنبحــك الكــلاب بــلا حيــاء فــلا تلــوي الزمــام ولا الركابــا
لأنــك مســلم ســتزور ســجناً وتنهبــك السـياط بــه نهابــا[2]

يتحدث الشاعر في هذا المقطع من قصيدته عن معاناة المسلمين في جميع أصقاع الأرض، ويذكر كيف يعيش المسلم اضطهاداً واضحاً، وظلماً مُعلناً، إلا أنه يحافظ على شعاع

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٠١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٠.

الأمل ونظرة التفاؤل التي يختم بها قصائده فيقول مؤكداً أن المسلم سيبقى نوراً وسط ظلام الظلم في آخر قصيدته:

ســتبقي فــي حلــوقهم زجاجــاً وتســطع فــي ظلامهــم شــهابا
تعــالج حقــدهم بالحــب حتــى تـري الأمطـار تنسـكب انسـكابا
تقلــم مــن خبيــث القــول ظفــراً وتقطــع مــن لئــيم الفعــل نابــا
إذا زرعــوا الجفــاء زرعــت حبــاً وإن غـدروا بسـطت لهـم جنابـا
تعيــب علــيهم جبنــاً وجهــلاً وحــق الجاهليــة أن تعابــا
وتغـرس فـيهم الإسـلام غرسـاً فقـد بلغـت شـرورهم النصـابا[1]

كما أن النزعة الإنسانية تجلت لدى الكاتب في بحر الرجز من خلال قصيدته "حفنة من البشر" التي أهداها إلى الرجال الـ٤٠٠ الذين أبعدتهم إسرائيل عن القطاع والضفة في أول شهر السابع عام ١٤١٣هـ إلى جنوب لبنان ولم تكترث بقرار مجلس الأمن رقم /٧٩٧/ الذي ينص على إعادتهم ولا "بتنديد" أمريكا... ولا باستنكار العرب...، يقول الشاعر في قصيدته:

كن مطمئناً
إننا على الطريق "يا رابين" سائرون
حتى ولو تمردت شعوب الأرض كل الأرض
.... أو تمرد الجنون
شاعرنا "يدوزن" الأوتار كي نقيم حفلة كبرى
.....على مشارف "اللطرون"[2]

إلى أن يقول:

يأيها الأحرار
الزيت في قنديلكم نزر
وزيتكم تلاوة في الليل والنهار
والماء عندكم نزر
وماؤكم أصالة الوعي وقمة الإصرار
وأنتم الآن على مفارق الطرق

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١١.
(٢) المرجع السابق، ص٢١.

فلترفعوا مصاحف الغسق
ولتثبتوا كما الزيتون في ترابكم....
لتشهدوا نهاية الفرق
ستخرجون تخرجون تخرجون.....
من عتمة النفق..... [1]

يؤرخ الشاعر حادثة إبعاد أربعمائة رجل أبعدتهم دولة الاحتلال عن القطاع والضفة إلى جنوب لبنان، فيتحدث عن معاناة إخوته ويقدم لهم وعداً أنهم عائدون رغم غطرسة المحتل.

إن عقيدة الشاعر الواضحة الموثقة في قصائده، تحدد النزعة الدينية التي يحملها الشاعر في خلجات نفسه، ولعل هذا الأمر بدا واضحاً في مجموعة واسعة من القصائد منها قوله في قصيدة "جزيرة الإسلام"[2]، التي تكررت مرتين في المجلد الثاني، وجاءت على بحر الرجز:

الحمد لله الذي أنبت في فؤادي القرآن
وأشرقت "يس"في نفسي....
وأشرقت في روحي "الإنسان"

يتحدث الشاعر في هذا المقطع من القصيدة عن امتنانه لله عز وجل أن جعل القرآن موطن فؤاده، فأشرقت روحه ونفسه به، ثم ينتقل الشاعر في القصيدة ذاتها إلى حديثه عن شعائر الدين الإسلامي التي تنبثق من نفس كل مسلم حتى تصبح جزءاً من أعماله اليومية، ويتحدث عن فضل صلاة الفجر وما تبعثه في النفس من طمأنينة وراحة، وكيف يجزي الله المسلم ويحميه من شر الأعداء، فيقول:

الحمد لله الذي وفقني للفجر والأنام نائمون
فشرعت نوافذ النفس على حدائق السكون
وزارني النسيم حانياً
وشقشق الحسون
وصافحت كف أخي كفي ونحن خارجون....
من مسجد الحي الذي تنبثق الأنوار من جبهته

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٣-٢٤.
(٢) المرجع السابق، ص٥١.

وفي أحداق من صلوا به....
.... يغرد الزيتون....[1]

وتظهر الرؤية نفسها لدى الشاعر في قصيدته التي تحمل عنوان: "عُشاق الفجر" على بحر الخفيف، حيث يوجه من خلالها رسالة إلى من يحافظون على صلاة الفجر، ألا تهنوا، وألا تضعف نفوسكم، فصلاة الفجر كفيلة بأن تدك حصون الأعداء، فيقول:

أيها المدلجون في الأسحار ... أيها السائرون صوْب النهار
أنتمُ القوةُ التي تكنس الليـ ... ـل وأنتم ملامح الإعصار
والسيوفُ التي على الدهر ما ... زالت تخط الفخار تلو الفخار
مشرعاتٍ لما تزل وستبقى ... ومضاءُ السيوف في الإصرار
قاطراتٍ وكل قطرة مسكٍ ... مَشهْدٌ في ملاحم الأحرار
ما نبت تلكم السيوف المواضي ... لا ولا هذه الليوثُ الضواري[2]

ثم يقدم الشاعر لهم نصيحة يذكرهم فيها بفضل قراءة القرآن والسيرة النبوية قائلا:

فافتحوها نوافذ الفجر إن الر ... يح هَبتْ تبوحُ بالأسرار
...
فاقرأوا ذكركم رخيماً قوياً ... في الضحى في المساء في الأسحار
وتأسوْا فإن فيه عظات ... واقطفوا منه يانعات الثمار
واقرأوا السيرة التي ينفح الكون ... شذاها... فيا لطيب القرار!!
...
واقرأوها "انفروا خفافاً ثقالا!!" ... فانفروا في الجبال والأغوار
واقرأوها "إن تنصروا الله ينصر ... كم". وشدوا بها على الفجار[3]

ويوجه الشاعر في قصيدة باسم "المرايا" جاءت على مجزوء الكامل رسالة إلى كل فتاة تؤمن بالله، ينصحها بأن تلزم شرع الله وألا تخضع أو تنصاع لبهرجة الزمن، فيقول مخاطبا الفتاة:

أختاه أنت الأفضل والنهج نهجك أمثلُ
لا يخدعنك ما يحاك من السراب ويغزلُ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٥٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٧١.
(٣) المرجع السابق، ص٧٢.

أو ما يزخـــــرف مـــــن فنون القـــــول ثم يمـــــثلُ
أو ما تـــــــرين من (الطواويـــــس) التـــــي تتـــــنقل
وتهافت المتهـــــــافتين ... وما يـــــــــضم المحـــــفلُ
هـذي (البضاعة) كلها كسدت وهـــــــــذي الأشـــــــكلُ[1]

ثم يقدم الشاعر نصيحة أخرى للفتاة في قصيدة "الحجاب" على بحر الخفيف، يدعوها فيها إلى الالتزام بحجابها فهو مصدر فخر وعزة وعفاف لها، وفي ذلك يقول:

أسدلي يـا ابنـةَ الكـرام الحجابـا وافخـري فيـه مظْهـراً ولبابـا
إن فيه العفاف والطهر والحشمة والمجـدَ والتقـى... والثوابـا
لا تُبـالي بمـا تَـرْين مـن الزيـف فلـيس السـرابُ إلا سـرابا
أنت غصنٌ في دوحة الحق فواحٌ زكـي الثمـار طابـتْ وطابـا
أنـت نبـتُ الإسـلام فيـه تغنيـتِ وفـي ظلـه لمعـتِ شـهابا
كم تحديت فـي الطريـق صـعاباً وتحملتِ في الطريق عذابا! [2]

وينتقل الشاعر إلى قصيدة يوجه من خلالها رسالة أخرى إلى كل لاهٍ نسى دينه، وسار خلف زيف التقدم، يذكره فيها بأن العودة لله حق، وأن الحساب حق، فيقول في قصيدة "هَمْسة" التي جاءت على بحر الخفيف:

أيهـا السـادر الـذي نسـي الله تمَهـلْ... فللزمـان ختـام
كيف تنجو من قبضة الواحد القهار ... والكـونُ ملكـهُ والأنـام؟
أنـت مـاضٍ اليـه يـا أيهـا الحـالمُ مـاضٍ... وهـذه الأحـلام
أنـت مـاض إليـه فـي طرفـة العين وتجـري قُـدامك الآثـام
وعلى منكبيك كلُ ما اجترحت يمنـ ـاك... كل الذي جناه.. الكلام...
فـاتق الله مـا اسـتطعت وحـاذر أن تصـيب الفـؤاد منـك السـهامُ
لا ثـراء يبقـى ولا منصـبٌ ((فخـمٌ)) ولا شـهرةٌ... ولا أزلام...
كـل هـذا الـذي تـراه حُطـامٌ وعجيـبٌ ألا يهـون الحُطـام!! [3]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٧٥.
(٢) المرجع السابق، ص١٤٤.
(٣) المرجع نفسه، ص٧٧.

كما أن الأعمال الشعرية للشاعر محمود مفلح لم تخلُ من الابتهالات الروحانية، التي يناجي الله من خلالها ويظهر ضعفه وحاجته إلى نور الله ومغفرته، ومن قصائد الابتهالات الخاصة بالشاعر قصيدة "يا إلهي" على مجزوء الرمل، قال فيها:

يـــــا إلـــــهي أعطـــــــتني وجهـــــــــــا... ونـــــورا
أعطـــــــني الإيـــــمان والرشـــــد وجنـــــبني الـــــغرورا
أطـــــلق الـــــقوة في ذاتـــــي صلـــــيلا وزئـــــــيرا[1]

ومن قصائد الابتهالات أيضا قصيدة "ربنا وتقبل دعاء" على المتقارب، التي قال فيها:

حنانيـك يـا رب يـا ذا الجـلالِ ويا واهبَ الطفل سحر الوداعه
حنانيـك يـا خـالق البـدر كيمـا يمُـد إلـى التـائهين شـعاعه
حنانيـك يـا باسـط الـرزق حتـى لمن يجحد الفضل في كل ساعه
ويـا رازق الطيـر وهـو الضـعيف غـلالاً... بـلا خدعـةٍ أو براعـة
ويـا ناسـج الليـل بـرداً جمـيلاً على النـاس يرخـي برفق شراعه
أمـا كـان مـن واحـةٍ فـي الطريـق يحـط بهـا السـفر حينـاً متاعـه!؟
فإنـــا علـــى دربنـــا ســـائرون وإن قل فـي الدرب زادُ الجماعة
فهـا نحـن نمضـي نغـذ المسـير نفتش عن حوض حب وطاعه
وإن قيـل دربٌ طويـل عسـير ولن تبلغوا في الصعود ارتفاعه
وإن قيـل يـا فجـر أنـت البعيـد ودونك ليل الأذى. والإشاعة! [2]

يخاطب الشاعر نفسه ويذكرها بالله وقدرته على منح الإنسان المسلم التوفيق فيقول في قصيدة "يا نفس" على بحر الرمل:

قـل توكلـتُ علـى الله وسِـر حســبُك الله قـــويٌ مقتـــدر
لا يغرنـــك شـــيطان هـــوىً فالشـياطين علـى الـدرب كُثُـر
أو رؤى نفـــس ومـــا أتعســـها حينمـا تسـتمرئ الـنفس البطـر؟
حينمـــا نصـــبح عبـــداناً لهـــا ونـرى الأغـلال أطـواق زهـر!! [3]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨٣.
(٢) المرجع السابق، ص٩٢.
(٣) المرجع نفسه، ص٨٥.

وهكذا يمكنك أن ترى أن الشاعر لم يترك باباً يستطيع من خلاله أن يبث روح الإسلام في المسلمين إلا طرقه، راجيا بذلك أن يعود للمسلمين مجدهم في ظل دين إسلامي قويم.

كذلك تحدث الشاعر عن تجربة الحب، الحب بمعناه الواسع، حبه لأمه ولزوجته ولأبنائه ولأصدقائه ولكل من سكن قلبه، "وكأن الله حين يبدع الجميل يرسل في دمه مع الذرة الإنسانية ذرة مادة الكواكب هي سر عشقه وجاذبيته"[١] فقد نقل الشاعر مشاعر الحب الجياشة الصادقة التي تشمل لفظ كلمة حب من كل زاوية قد تجدها فيه، فها هو يقول مخاطبا أخاه أحمد في قصيدة "حروف الشوق" على بحر الطويل:

تـذكرني بالأهـل مـن بعـد غربـةٍ قضـيت بهـا سـبعاً عجافاً دواهيـا!!
ومـن قـال إنـي قـد تغربـت جفـوةً وأسلسـتُ للهجـران عـنكم قياديـا؟
ومن قال إن المال قد قاد خطوتي وإن متـاع الأرض أغـرى ركابيـا
وتعرفنـــي (أم البنـــين) بـــأنني وحقـك قـد خلفـت دنيـا ورائيـا[٢]

يوجه الشاعر في هذا النص نداءً إلى أخيه أحمد، يؤكد فيه أنه لم يسلُ الوعد، ولم ينسَ الأهل والأحباب، وأنه ما زال يحمل لهم في قلبه شوقاً كبيراً، ثم ينتقل الشاعر في قصيدة أخرى من قصائد الشوق إلى خطاب وجهه لأمه، مؤكداً فيه شوقه وحنينه لها، لكنه في هذا القصيدة التي تحمل عنوان "قالت"[٣] على بحر الكامل، يستخدم تقانة القناع، حيث يبدأ نصه بحديث أمه وبالكلمات التي وجهتها له فيقول على لسانها:

قالـت هجـرت الأهـل يـا ولـدي وهجـرت داراً كنـت راعيهـا
وهجـــرت عصـــفوراً وزنبقـــةً وحكايـــة مازلـــت ترويهـــا
وهجـــرت أيامـــاً بهـــا درجـــت أغلـى الطيـور فمـن سـيؤويها
وهجـــرت إن الهجـــر يقتلنـــا والمـــوت يلغينـــا ويلغيهـــا
وتركتنـــا للـــريح عاصـــفةً ودروبنـــا بـــالقهر نمشـــيها

(١) رسائل الأحزان، مصطفى صادق الرافعي، ص١٢٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٠٣.
(٣) المرجع السابق، ص ٣١١.

ثم يكمل النص برسالة يخاطب فيها أمه، ويؤكد لها حبه وشوقه الجامح قائلاً:

أُمـــاه يـــا لفظـــاً علـــى شـــفتي أغلـــى مـــن الـــدنيا ومـــن فيهـــا
أُمـــــاه والأشـــــواق جامحـــــةٌ كـــــم ذا أكابـــــدها أعانيهـــــا
إنـــــي ورب البيـــــت ألثمهـــــا إنـــــي ورب البيـــــت أغليهـــــا

كما أن للصداقة الصدوقة الصادقة بصمة لدى الشاعر، حيث أحب الشاعر أن يتصف صديقه بحسن العهد وإن فرقتهما الأيام وأبعدتهما الظروف، فتجده يوجه رسالة عتاب إلى صديق قديم في قصيدة أسماها "إلى من كان صديقي" على بحر المتقارب، يقول فيها:

مـــررت ولـــم تلـــق بـــالاً إليـــا كأنـــك مـــا كنـــت يومـــاً أخيـــا
أتتكـــــر ذاك الـــــوداد القـــــديم وذاك الزمان الشفيف السخيا؟
أتتكـــر أنـــا اقتســـمنا الرغيـــف وأنـــا أكلنـــاه أكـــلا شـــهيا
وأنـــا مشـــينا دروب الكفـــاح ذراعـــاً وعقـــلاً وخطـــواً أبيـــا
وكـم ذا نسـجنا الكـلام الأليـف وكـم ذا لبسـناه بـردا زهيـا[1]

ويتحدث الشاعر في قصيدة "الشوق" عن حب آخر، يدفعه إلى انتظار البريد ومراقبته، ولكنه رغم كل الانتظار رجع خالي الأيدي، وفي ذلك يقول:

تفجـر هـذا الشـوق والشـوق لاهـبٌ فليتـــك تشـــكو مـــرةً أو تعاتـــب
تمـــر الليـــالي لا كتـــاب يلـــم بـــي ولا خبـــر يـــأتي ولا مـــن يكاتـــب
وأدنـــو إلـــى مبنـــى البريـــد أضـــمه لعـــل "جوابـــا" فـــي زوايـــاه هـــارب
أري فيـه أسـراباً مـن العشـق أقبلـت ترفـــرف والعشـــاق آتٍ وذاهـــب
فتطلـق أكـداس الرسـالات ضـحكةً فـــأرجع مكســـوراً وحلمـــي كـــاذب
أأقضـــي ولـــم تزهـــر بقلبـــي نبتـــةٌ ولا نســـمة عنـــد الأصـــيل تـــداعب؟
وأبقـــي وصـــدري للريـــاح مشـــرعٌ وعيناي فوق الموج والموج غاضب[2]

ثم يوجه الشاعر رسالة حب أخرى إلى طلابه بمناسبة انتقاله إلى التوجيه التربوي، رسالة وداع تظهر فيها مشاعر الأبوة الجياشة في قصيدة أسماها "الطبشور... جرح" على مجزوء الكامل، قال فيها مخاطبا الطلاب:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣١٣.

(٢) المرجع السابق، ص٣٧٣.

يـــــــا أحـــــبائي ويـــــــا عـــــــطر وجـــــودي
يا نسورا ضـــــــــربت في الغـــــيم... جـــدت في الصعودِ
يا كنـــــــوز الأرض... يـــــا أحرف مـــــيلادي الجديـدِ
أنتم النـــــــبع الـــــــذي يـــــتدفق في كل صـــــــــــعيدِ
أنتم المستقـــــبل الوعـــــــد...وإيـــــقاع النـــــــشيدِ[1]

كما أنه خصص قصائد طوال لأبنائه أحمد وآلاء، أكد في كل منهما على حب الأب لأبنائه وعلى عاطفة الأبوة التي تملأ قلبه عطفاً وحناناً، قال مخاطباً مصعب بعد مرض ألم به وقد شفاه الله منه في قصيدة "ولدي" على بحر الكامل:

مرضت فذاب قلبي يا حبيب وشب بكل جارحة لهيب
أسير وجمر كفك ملء كفى ويسألني الطبيب فلا أجيب
وأسمع وقع أحزاني ودمعي يغالبني ويعجزني الهروب!
وتركض في الحديقة ملء عيني ويركض خلفك العشب الرطيب
وتمنحني السعادة رغم أني كئيبٌ منذ هجرتنا كئيب[2]

ويقول على بحر الخفيف مخاطباً ابنته آلاء ذات العامين في قصيدة "آلاء":

مزقي الكُتب وانثري الأوراقا وامتطيني مهرًا وشدي الوثاقا
واقطفي من زهور صدريَ فلاً واسْكبي الماء فوقه رقراقا
واحمليني إلى النجوم لعلي أتملى هذا السنا الدفاقا!
واركضي واركضي إلى حضني الدافئ، إني فديت هذا العناقا
وخذيني إلى البساتين أخذاً ما ألذ التفاح والدراقا[3]

جاءت قصيدة "مكابدة" على بحر الكامل، عبر فيها الشاعر عن حبه لكل من فارقهم وعن شوقه لهم وعن حنينه للعودة إليهم فقال فيها:

شوقي إلى الأحباب شوق سفينةٍ بعد الضياع تحن للمرساة
شوق التراب وقد تغضن وجهه بغمامة موصولة القطرات
شوقي إلى تلك المآذن تنثني في شجوها ونذوب في النبرات

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٢٣.
(٢) المرجع السابق، ص٣٥٣.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٥٧.

شوقي إلى رمضان شوق مسافر عبـــر الكتـــاب وجنـــة الآيـــات
شـوقي إلـى كـل الـذين عـرفتهم مثــل النجــوم بحالــك الظلمــات
مُـدي ذراعـك فـالأكف تشـققت مـن طـول غربتهـا عـن اللمسـات[1]

إن للواقع الذي يعايشه الشاعر أثراً كبيراً في نفسه، "قد تعلو درجته أو تقل وفقا لتضافر مجموعة من العناصر بعضها خاص بذات الشاعر، وقدراته الفنية، والبعض الآخر خاص بخصوبة التجربة والمؤثرات المحيطة به"[2]، فكلما كان المؤثر الذي يحياه الشاعر قويا، وتفاعل معه ولامس شغاف قلبه، كانت التجربة أكثر عمقاً وقوة، وتجربة الشاعر محمود مفلح تثبت عمقها وأصالتها، فقد عاش الشاعر كل التجارب التي تحدث عنها من خلال نصوصه، وامتزجت تلك التجارب بشخصيته ونفسه حتى أصبحت جزءا منه، لذا تجد قصائده تمتاز بالأصالة والجدة والإبداع.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٤٠٠.
(٢) في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، رمضان الصباغ، ص ٩٨.

الفصل الثاني

الإيقاع: المفهوم والوظيفة

أولاً: مفهوم الإيقاع:

اختلف العلماء في تعريف الإيقاع وفي أدوات إنتاجه، لكنهم اتفقوا على أن الكون كله يسير وفق إيقاع محكم، تبعاً لمجموعة من العناصر التي تكمل بعضها بعضا، فتعمل على تشكيل هذا الإيقاع، "فالإيقاع في حقيقة أمره إيقاعات مختلفة حيث نلفيه يتسلط من الوجهة الفلسفية الخالصة على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار والصبح والمساء، وتعاقب الفصول وتعاود النور والظلام"(١)، ومن العلماء من رأى أن الإيقاع "سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه، ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس وهي الحركة لو اختلفت، لاختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانوناً يضمن استمرار حركة الكون وبقائه"(٢)، كما أسقط بعض العلماء مفهوم الإيقاع على الإنسان وكل ما يخصه، سواء من ناحية النظام الذي يتكون منه جسده، أو من ناحية نظام حياته الذي اعتاد عليه، ليصبح الإيقاع بذلك "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام و بين وحدات التنفس انتظام، و بين النوم واليقظة انتظام وهكذا"(٣).

وبذلك أصبح الإيقاع ظاهرة أولية في الخلق، يسير عليها الكون وفق نظام محكم أوجده الله سبحانه وتعالى، وبناء على ذلك قامت العديد من الدراسات حول مفهوم الإيقاع الشعري وظواهره، لكن قبل الانتقال إلى الإيقاع كظاهرة موجودة في الشعر، سأُعرج قليلا على المعنى اللغوي للإيقاع.

اختص تعريف الإيقاع لغة بالموسيقي، فهو يقِيم الألحان ويبنيها للغناء، وإن أُريد تفصيل ذلك تجده في لسان العرب: "فأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وقد سمي الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك

---

(١) الأدب الجزائري القديم، مرتاض عبد المالك، ص٢٠٠.

(٢) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، ص٤١.

(٣) في فلسفة النقد، زكي نجيب محمود، ص٢٢.

المعنى كتاب الإيقاع"[١]، أما في القاموس المحيط فهو: "إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[٢]، وفي المعجم الوسيط: "الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[٣].

من ينعم النظر في التعريفات اللغوية للإيقاع لدى العلماء يجد أن الإيقاع لغوياً مرتبط بالغناء والألحان، أما من ناحية المعنى الاصطلاحي فهو: "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات (الموسيقى)، أو ألفاظ (الشعر)"[٤]، ومن هنا تجد أن الإيقاع إما أن يكون قائماً على تتابع منتظم للنسق مثل الزخارف الهندسية والعمارة، والغناء الفلكلوري الشعبي، وهو خالٍ من العواطف والمشاعر. وإيقاع عقلي أو عاطفي يجمع بين النسق والخروج على النسق كما هو الحال في الموسيقى والشعر، حيث تتابع العناصر فيه شبيه بخط تتخلله بعض التعرجات غير المنتظمة، ولكنه في جملته يتخذ اتجاهاً، أو يحتفظ بشكل ما[٥].

وقد عرفه الخوارزمي بقوله: "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[٦].

كما عرفه الكندي بقوله أنه: "قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب"[٧].

قال عنه الفارابي: "نقلة منتظمة على النغم ذوات الفواصل والفاصلة هي توقف يوجه امتداد الصوت"[٨].

ويعرفه نصر الدين الطوسي في رسالته في علم الموسيقى "هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"[٩].

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، ج٨، مادة: (وقع).

(٢) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ج٣، مادة: (وقع).

(٣) المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ج٢، مادة: (وقع).

(٤) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص١٧-١٨.

(٥) ينظر: دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، ص١٩-٥١.

(٦) مفاتيح العلوم، أبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه: عثمان خليل، ص١٤٠.

(٧) رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، يوسف شوقي، ص١١١.

(٨) الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد المالك، ص١٠٨٥.

(٩) رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، نصر الدين الطوسي، تحقيق: زكريا يوسف، ص١٢.

وعند عز الدين إسماعيل فإن الإيقاع موجود في جميع الفنون فهو: "خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون"[١].

ولقد جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، ولا شك أن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى، فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي[٢]، فالمقصود به عامة "هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني"[٣].

وهو –أي الإيقاع– على أية حال "ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر وبصورة طبيعية وعفوية"[٤].

وتستطيع أن تُلاحظ مدى الفاعلية التي كانت للموسيقى الشعرية في قصائد الشاعر محمود مفلح، من خلال أوزانه وقوافيه، وموسيقاه الداخلية، ففي الأوزان ستتناول الباحثة بحوره الشعرية، وأما في القوافي فستدرس الباحثة مجموعة من القضايا منها: استعمال الحروف في الروي وعلاقتها في المعنى، وأما في الموسيقى الداخلية فستدرس أشكال الترديد سواء أكان ذلك في الحروف، أم في الألفاظ، أم في التراكيب.

ومن هنا انطلقت الباحثة بمحاولة جادة في هذه الدراسة لرصد ظواهر الإيقاع الخارجية والداخلية، ومفهوم الإيقاع في هذه الدراسة يعتمد على الإيقاع الخارجي والداخلي، ومنهما تتفرع جميع الظواهر الإيقاعية التي تؤلف النص الأدبي منتجة إيقاعاً مؤثراً يمد القصيدة بالمرونة، وبذلك يقدم الشاعر عملاً فنياً متكاملاً، والإيقاع الخارجي يتألف من التشكيلات الإيقاعية الموسيقية الوزن والقافية والوقفات، فالإيقاع الداخلي يتألف من تتابع انتظام العلاقات والتراكيب اللغوية والعلاقات الدالة والحالة النفسية المنبثقة من الموقف الشعري والتجربة الشعورية، لتنتج إيقاعاً داخلياً يسهم في بناء العمل الفني، وذلك في محاولة المتلقي الدخول إلى عالم القصيدة

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، ص١١٧.

(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، ص٥١.

(٣) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص٤٨١.

(٤) الشعر والفن والجمال، رضوان الشهال، ص١١٩.

ومعرفة أسرارها الإيقاعية الخارجية والداخلية وفهم آلية عمل الإيقاع، بما يثيره ذلك في المتلقي من قبول أو نفور.

ويقع مجال الدراسة في مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح، وهو من أبرز شعراء فلسطين، شاعر مكثر يتناول في شعره الكفاح ومعاناة الشعب الفلسطيني، فقد صاحب مراحل النضال الفلسطيني، وذاق وعانى وتألم، وهو نموذج لاستخدام أشكال الإيقاع المختلفة فقد كتب الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، ومن هنا كان لهذا أثر بارز واضح في محاولة فهم الإيقاع الشعري.

ثانياً: الإيقاع والوزن:

عرف القدماء الشعر وهم على دراية بعلاقة الوزن بالإيقاع، فالوزن جزء من الإيقاع، ويعرف قدامة بن جعفر الشعر بقوله: "قولٌ موزون مقفى يدل على معنى"[١]، ويعرف ابن سينا الشعر بقوله: "كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم"[٢]، أما القيرواني فقد ميز بين اللغة العادية والشعر، فحد الشعر عنده "أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[٣]، ويورد السكاكي تعريفا له فيقول: "الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى"[٤]، وبناء على ذلك يمكنك القول إن القدماء كانوا على معرفة واضحة بعلاقة الوزن بالإيقاع، ويؤكد ابن طباطبا العلوي ذلك بقوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ...تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[٥]، تستطيع أن ترى في حديث ابن طباطبا أنه جمع بين الوزن والإيقاع، وأن الإيقاع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر الموزون، ومن خلالهما يستطيع القارئ أو السامع أن يدرك حسن التركيب وأن يفهم صحة المعنى، ولكن إذا اختل الوزن وصح المعنى وحسُن اللفظ، تختل الصورة وتتأثر، وتصبح إمكانية الفهم أقل، بدرجة مساوية لنقصان جزء من أجزاء النص، أي لكي يتوفر الإيقاع في الشعر يشترط وجود الوزن وصحته، وعذوبة اللفظ، كي تتم عملية التلقي لدى القارئ أو السامع بالشكل المطلوب.

الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، بكيفية معينة، وترتيب معين[٦]، "والإيقاع في الشعر خاصية جوهرية فيه وليس مفروضا عليه من الخارج."[٧]، وقد جعل العروضيون "المتحركات والسواكن عناصر للوزن، ثم افترضوا وحدات

---

(١) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم، ص٦٤.

(٢) الشفاء –الرياضيات ٣– جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، ص١٢٢.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، أبي الحسن بن رشيق القيرواني، صححه: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ج١، ص٧٧.

(٤) مفتاح العلوم، أبي يعقوب السكاكي، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، ص٧٧٥.

(٥) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ص٢٠.

(٦) ينظر:

–أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، ص٣٩.

–العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد بحراوي، ص٣٥.

(٧) الإيقاع في شعر السياب، سيد بحراوي، ص٨.

أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل ثم الأشطر والأبيات"[١]، وقد أضاف ابن رشد لتعريف الوزن سمة التوقع (ما سينطق به القائل)[٢].

أما "الإيقاع الشعري: هو حركة متنامية منتظمة"[٣]، وهو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتكرر في نمط زمني محدد[٤]، يمتد بامتداد الخيال والعاطفة[٥]، والنغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم من علو الصوت وانخفاض نبره قوة وضعفا، وتردده في التركيب، إذ يشمل النسيج اللغوي للشعر وينظمه[٦]، ويتصل بجانب الإحساس والعاطفة أكثر من المعنى والفكرة[٧]، فالمبدع فيما أنتج ينقل إيقاعه الخاص الذي يعيشه[٨]، والوزن الشعري هو جزء من الإيقاع[٩]، والإيقاع هو العنصر المتغير والوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر[١٠]، وقد يساوي البعض بين الإيقاع والوزن، لأن الأوزان في ذاتها عبارة عن أقيسة محدودة ومضبوطة، "فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلا أمينا لما في الوزن من ضوابط"[١١]، ولكنه، في الوقت نفسه، ليس مجرد وزن، إنما "الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب" [١٢] .

العلاقة وثيقة بين الإيقاع والوزن إلى حد لا يمكن الفصل بينهما وربما هذا يقودك إلى القول: "إن لكل تجربة شعرية إيقاعاً خاصاً يتماشى معها ويكون أكثر انسجاما معها من غيرها"[١٣]، وقد أدرك الجرجاني مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية فيما أسماه بالنظم حين

---

(١) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص٢٤.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت الروبي، ص٢٣٥.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد، ص٥٣-١٣٩.

(٤) ينظر: في الشعر والشعراء، ت. س. اليوت، ترجمة: محمد جديد، ص٤٢.

(٥) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا: خميس الورتاني، ص٧٩-٨٠.

(٦) ينظر: دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، ص١٣٧.

(٧) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، ص٢١١.

(٨) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، ص٢١.

(٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، ص٢٣٧.

(١٠) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص٤٠.

(١١) مدخل إلى الشعر العربي الحديث، محمد الخبو، ص٥٣١

(١٢) حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص١١١.

(١٣) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، ص٥٨.

قال: "الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً ولا به كان كل كلام خيراً من الكلام"[١]، فمصدر الإيقاع في الحقيقة هي نفس الشاعر وتجربته التي تحدد الوزن الذي ستقوم عليه القصيدة، ثم يتفاعل الوزن مع تجربة الشاعر كي يخرج نصاً بإيقاع خاص يميزه عن غيره من النصوص، "فإذا كان الوزن هو الأساس الآلي للبيت، فإن الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما و الشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادماً طيعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكلات الوزنية"[٢]، إذ إن أول ما يتشكل في عملية الإبداع الشعري هو الإيقاع الذي يتمخض عنه الوزن تتراكم فيه الصراعات الداخلية في النفس ليخرج في تراكيب لغوية تحتوي على مجموعة من العناصر[٣]، مما يساعد على استنفاد الطاقة الشعورية، وعلى إفراغ الشحنات الزائدة من خلاله في الشعر[٤].

ومصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشاعر المنفعلة، وهو مرتبط بالتجربة الشعرية عند فعل الكتابة، ينبثق منه الوزن، ويعتبر الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، ويأتي إلى الشاعر أولاً ثم يأتي الوزن[٥]، ولا ريب في أن موسيقى الإيقاع الشعري ناتجة من تمازج الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن، والداخلي المتصل بالمستويات اللغوية والصرفية والنحوية والدلالية والصوتية بجانب الإحساس والعاطفة، فمن وظائف الإيقاع أنه يضبط خطوات الاكتشاف للتجربة[٦]، فالإيقاع الشعري عبارة عن نتيجة لامتزاج الوزن والمستويات اللغوية والعاطفة والإحساس، التي تعمل كلها مجتمعة على وجود إيقاع شعري ببصمة شاعرية تميز الشاعر عن غيره من الشعراء من جهة، كما تميز النص عن غيره من النصوص من جهة أخرى.

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، ص٤٧٤.

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، عبد الفتاح صالح، ص٥٠.

(٣) ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد بحراوي، ص١٣٦.

(٤) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومنهاجه، سيد قطب، ص٦٣-٦٤.

(٥) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، ص٩.

(٦) ينظر: المرجع السابق، ص١٨٦.

وتكمن أهمية الوزن الشعري في أنه انسجام صوتي بين أجزاء الإيقاع في القصيدة كلها، وتأتي الأهمية في الاستجابة التي نقوم بها تجاهه –وليست في الوزن– فهو يعد وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء، وهو الذي يخلق الجو المسيطر على الفكرة، ويوحي بالظلال الفكرية والعاطفية، التي ترتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر، إلى جانب التلذذ الصوتي[١]، كما أن الوزن يفرض نظاماً في القصيدة، ويرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعورية، وتكمن القيمة الفعلية للنص الشعري من خلال توالد الشبكة الغنية بالعلاقات في الوزن من حيث "أنه تتابع إيقاعي في نسقٍ معين، يكمن في إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع: ذلك أنه إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال، فيتحول إلى نوع من الوزن– الحركة"[٢] التي تثير الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي.

فإذا كان الشعر تعبيراً عن تجربة إنسانية بمعانيه وموسيقاه، فإنه يتجلى في الوزن الذي تدركه الأذن مباشرة، فتحدد نوعه من خلال الإيقاع الذي هو مرتبط بالذات الإنسانية، فإذا حافظ ذلك الخطاب الشعري على الإيقاع والوزن، وخلا من عمل إبداعي ذي قيمة فنية كان غير مقبول لدى المتلقي، كما لا يقبلون بوجود أي خلل في الوزن، فإن ذلك الوزن وحده لم يجعل من الكلام العادي أن يكون شعرا.

ويقود الحديث السابق إلى تعبير محمود مفلح عن مفهومه للشعر في قصيدة حملت عنوان "الشعر" على بحر الخفيف:

حملت جرحي حتى ملني التعب ... فكيف أنقذ هذا الحرف يا عرب؟
بنات شعريَ ما زالت مؤرقة ... فهل تجف على أعذاقها الرطب
وخطوتي صوب ذاك الأفق يلسعها ... سوطٌ وتذهلها عن قصدها نوب
هذا المضرج في آلامكم قلمي ... من أربعين وجرحُ الحرف ينسكب
ضيعت من عمري عُمْراً ولست أرى ... كرماً على الدرب فيه ينضج العنب!
ولا ظلالاً بها ترتاح قافلتي ... كل الظلال التي شاهدتُها كذب!
ولا رأيتُ زماناً كنت أرسمه ... فيه الطيور على أكتافكم تثب
بقيت في الظلمة الظلماء محتسباً ... والفجر مثل دبيب النمل يقترب[٣]

(١) ينظر: دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، ص١٣٦.
(٢) ينظر: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، ج٤، ص٨٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٨٥.

لقد عبر الشاعر في هذه الأبيات عن نظرته ومفهومه للشعر، ومن يقرأ كلماته في هذا النص يرى هذه النظرة واضحة جلية، بدءاً بالعنوان الذي أعطاه اسم "شعر" بشكل مباشر، دون سعي منه إلى المواراة أو استخدام الاسم بطرق بلاغية أخرى، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الشاعر يحمل نظرة واضحة مفهومة تجاه شعره وتجاه هذه الأمانة، كما أنه على استعداد لإظهار هذا الرأي أمام العامة، فها هو يبدأ قصيدته بقوله أنه يحمل الشعر جنبا إلى جنب الجرح، يتساءل لو أنه يستطيع إنقاذ حرفه من أن تصيبه الجروح، وهي إشارة إلى أن الشعر يتقاسم كل ما يمر به الشعب حتى أنه يشعر بجروحهم ودموعهم وأرقهم، ويؤكد على ذلك بقوله أن قلمه مضرج بآلام الشعب، وأن حروفه هي نزيف ينسكب من جروح قلمه، إلا أن القلم الذي قاسم الشعب آلامه يسعى ويحلم برؤية الفجر الذي يقترب ببطء شبهه الشاعر ببطء دبيب النمل، هذا القلم الذي يحمل بالفجر ويتغنى بالنصر إنما يريد أن يعيشهما مع شعبه أيضا، ثم يكمل الشاعر حديثه في مقطوعة أخرى من النص نفسه قائلا:

صناجةٌ أنت؟ هذا القول مهزلةٌ ... يا ذل من رقصوا بالشعر أو طربوا
دُفٌ هو الشعر في الأعراس تنقره ... كيما تميل على إيقاعه (الدبب)!
الشعر ضوء عيونٍ كنت أسكبه ... على السطور فكان الطرس يلتهب
الشعر جمرة إبداع تعذبني ... وقودها الفكر والإدمان والعصب
مضى الزمان الذي كانت قصائدنا ... تؤم فيه قصوراً عندها الذهب
إن كان شعرك للشيطان منتسباً ... فإن شعري للرحمن ينتسب

الشعر ليس عصافيراً ملونة ... تزورنا وكؤوسُ الخمر تنتخب
ولا حبوباً كما قلتم منومةً ... حاشا فإن القوافي أمرها عجب!
ما قيمة الشعر ((بالوناً)) نطيره ... وحيثما قلبتْه الريح ينقلب[1]

يؤكد الشاعر في هذا المقطع على أنه يرى الشعر مجداً وعزةً وكرامة، ويستنكر من يجد الشعر وسيلة للطرب والرقص والغناء، ويعود بنا مؤكداً أن الشعر ضوء العين فإذا ما انسكب على السطور التهبت الأوراق من جلالة قدر هذا الحرف، إنه جمرة الإبداع التي تستمد وقودها من الفكر، ثم يتحسر الشاعر على زمن كان يعرف أهله الشعر وقدره، حتى أنه كان يوزن عندهم بالذهب، ولكنه يواسي نفسه بقوله أنه مهما غفل العامة عن أهمية الشعر ومهما ضلوا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٨٥.

وأضلوا به إلا أن شعره سيستمد قوته من الله ولن يكون في يوم من الأيام ملهاة في بارات الخمور، ولا ورقة تتقلب كيفما تقلب الجو، ثم يؤكد الشاعر قوله السابق بمقطع أخير قائلا:

حملت شعري دهراً دونما تعبٍ ... حتى تقوس هذا الظهر والتعب
حملتهُ صخرةً ما كان أثقلها ... ولم أعاتْب ولم أعبأ بمن عتبوا!
وخضت فيه بحوراً من مكابدةٍ ... وكم سريت بليلٍ ما له شهب
الشعر دورق ماءٍ كنت أحمله ... إلى العطاش وحر الشمس يلتهب
خبزٌ أمد به الجوعان حين أرى ... ولعنةٌ فوق من عاشوا ومن نهبوا[1]

يتحدث الشاعر في هذا المقطع عن تحمله لعبء الشعر رغم صعوبته وثقله، ولعل ذلك يقود إلى الحديث عن المعاناة التي يكابدها الشاعر أثناء عملية الكتابة، فالشعر ليس حروفاً تصطف وحدها، وإنما هو صخرة ثقيلة حملها الشاعر راغباً رغم ثقلها غير معاتب ولا مهتم بمن عتبوا عليه، كما أن خوض غمار بحور الشعر يعتبر مكابدة في رأي الشاعر، ولكنها مكابدة تحمل في طياتها الماء للعطاشى والخبز للجوعى، وهو في الوقت نفسه لعنة على من نهبوا لقمة عيش وشربة ماء هؤلاء العطشى والجوعى، يلاحقهم ويلعنهم أينما حلوا، وبذلك تجد الشاعر مؤمناً بشعره وبقضية حرفه تحت أي ظرف، فهو يجد نفسه يحمل أمانة كبيرة وعليه أن يكون على قدر هذه الأمانة راضياً بها لا كارهاً لها.

يؤكد الشاعر في قصيدة "إضاءة شعرية"، على رسالة الشعر، وعلى المسؤولية الملقاة على عاتق الشاعر، كما يؤكد على أن الشاعر يجب أن يكون على قدر هذه الأمانة واقفاً في وجه الظالم، متحملاً لكل ما قد يمر به من اعتراضات وعذابات، يقول الشاعر:

أنا لن أرقع بالقصائد عاركم ... يوماً ولن أصغي إلى شيطاني
أنا لا أبيعُ الشعر في أسواقكم ... كيما أفوزَ بأصغرٍ رنان
أنا لا أبيض بالقصائد أسوداً ... من فعل مأجورٍ وفعلِ جبان
طلقت يوم كتبت أول أحرفي ... شعراً يمجدُ جوْقة الخصيان
وعزفتُ عن حفل المساء لأنني ... أخشى على ساقي من الدوران[2]

ويفصل الشاعر الحديث حول وظيفة الشعر في المجتمع فيقول:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٨٥.
(٢) المرجع السابق، ص٣٨٨.

طلقــت شــعراً لا يقاتــل مثلنــا ... بـــاللحم والأظفـــار والأســـنان
طلقــت شــعراً لا يفجــر ثــورة ... مــن يــابس الأوجــاع والأحــزان
أودعتُ هذا الشعر نبض عقيدتي ... وعقيـــدتي نبراســـها قرآنـــي
أنـا فـي صـعودي لا أزال محلقـاً ... حتى أحُط غداً على ((كيوان))
نميـت شـعري بالحنـان، سـقيته ... نـزف الجـراح ولوعـةَ الوجـدان
حتـى يظـل علـى العقيدة حارسـاً ... ويجول طول الليل فـي الميدان
زادي علـى طـول الطريق قناعةٌ! ... أغلـى مـن اليـاقوت والمرجـان[1]

يجد الشاعر شعره مقاتلاً باللحم والأظفار والأسنان كصاحبه تماما، ولعل الشاعر يقصد بذلك أن الشعر سلاح فتاك يسير جنباً إلى جنب صاحبه، ويفجر الثورة من أجل الحفاظ على العقيدة وإعلاء كلمة الله، وقد بذل الشاعر في سبيل ذلك الكثير، حتى أنه سقى شعره نزيف الجراح، ولوعة الوجدان، كي يظل حارساً على العقيدة وعلى أهل البلدة فهو زاد الشاعر وزاد كل من أعطاه الثقة من أبناء شعبه، ثم يكمل قائلا:

لا كـان شـعري إن تـولى هاربـاً ... من وجـه طـاغوتٍ ومن طغيـان
لا كـان إن تـرك الجيـاع تلـوكهم ... فــك اللئــيم الحاقــد المبطــان
لا كـان إن تـرك الظـلام وجيشـه ... يهوي بدرتـه علـى ((القطعان))!
وكفـرت بالشــعر الأجيــر لأنــه ... بغْـي ودون البغـي فـي الميـزان
وكفـرت بالشـعراء طـال وقـوفهم ... عنـد الطلـول، وشـعرهم أشـقاني
وكفـرتُ بالشـعراء فـي حانـاتهم ... يترنحـون إلـى الصـباح الثـاني!!
والحـاملين علـى الأكـف وجـوههم ... فوجـوههم أقسـى مـن الصـوان
والسـارجين إلـى القضـية خـيلهم ... وفعـالهم أخـزى مـن الخزيـان!
ضـجت حنـاجرهم، وفـار رغـاؤهم ... وتراشـــقوا بقـــذائف الأوزان
والضــاربين الــدُف فــي أحزاننــا ... لا ينسـجون لنـا سـوى الأكفـان!!
يــا شــعرُ مــزق مــا تــراه مزيفــاً ... فالشعر لا يجدي بغير سنان[2]

يدعو الشاعر على شعره بالزوال إن جاء اليوم الذي يتخلى فيه عن رسالته، ويحيد فيه عن الطريق الذي رسمه له، هو يجد تركه للشعر الذي يلازم روحه أهون عليه من أن يضل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٨٨.
(٢) المرجع السابق، ص٣٨٩.

شعره الطريق، ويتخلى عن أبناء شعبه تاركا إياهم للعدو يظلم ويبطش ويقتل دون أن يتصدى الحرف له.

ثم يكمل الشاعر الحديث حول رفضه للشعر الأجير، الذي يسير كيفما صارت الريح، كما ويرفض موقف الشاعر الذي يعيش همومه وينسى قضيته، وكذلك الشعراء أبناء الحانات والبارات الذين لم يضعوا الشعر موضعه بل ضلوا وأضلوا به، كما ويرفض كل شاعر أصبح لسانه سيفاً على رقاب أبناء جلدته حتى ضجت حناجرهم ولكنهم مهما كتبوا لن تتعدى حروفهم كونها رغاء وحجارة لا تسمن ولا تغني من جوع، كما أنه يستنكر من يعزف على بحور الشعر فقط بالدموع واليأس، ثم يطلب من الشعر أن يمزق كل حرف زائف لا قيمة له في عالم الحروف والشعراء، ويكمل الشاعر نصه محدثاً القارئ حول رسالته الخاصة التي يتبناها فكراً وعقيدة من خلال قصائده فيقول:

ولقد تجوع قصائدي لكنها تأبى علي موائد ((الأعيان))
ولكم يحاول شد أذن قصيدتي ذو سلطةٍ فيبوء بالخسران
الشمس أول من يقبل جبهتي والريح أول من تلوك بناني
وقصائدي تمضي إلى أقدارها وبقبضتيها شعلة الإيمان
ولقد تعيشُ حياتها مغمورة منسية بدفاتر النسيان
لكنها مثل البذور إذا أتي فصلُ الربيع تحن للسيقان
وهناك يشتم الوجودُ عبيرها وهناك يذكر محنتي إخواني[1]

يقدم الشاعر رؤية واضحة يحملها ويدافع عنها، مؤكداً أن حرفه لن يلين أمام الأعيان والرؤساء وأصحاب السلطة، وأنه سيبقى صاحب رسالة واضحة مدافعاً عن الحق، واقفاً في وجه الظلم والظلام، هو صديق الشمس، وابن الريح، تمضي قصائده من أجل إبقاء شعلة الإيمان وجذوتها مشتعلة، وحتى لو بقيت مغمورة غير معروفة، إلا أنها كزهر الربيع جمالاً وعطراً، ستزهر من أول إشراقة للحياة كي تنشر عبيرها وأريجها محتفظة برسالة الشاعر الذي قضى عمره مدافعاً عنها.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٩٠.

يتحدث الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "على هامش قصيدتي الضائعة"، يتحدث عن قصيدته وكأنها طفلة صغيرة مدللة زينها بالندى، وألبسها لون السنابل الخضراء، ويعلن عن خوفه على قصيدته التي يراها ابنته، فيقول:

كأنها ما وصلت قصيدتي التي أرسلتها في الصيف
قصيدتي التي خبأت في حروفها الندى... ونشوة
السنابل الخضراء.... مجد السيف
أخاف أن يكون قد ضيعها البريد
أخاف أن تكون هاجرت إلى مرابع الجليد
فجف فيها النبض
من بعد ما سكبت في حروفها الصباح.... وانطلاق طفلي
الحبيب.... (١)

وهذا يؤكد على انتماء الشاعر لحروفه، حتى بلغت مكانتها عنده مكانة أبنائه، فهو لا يفرط في أي قصيدة كتبها، ولا ينسى أي بيت شعر خطه، كما أنه يتعهد تلك القصائد بالرعاية حتى تخرج بأجمل حُللها وأبهى أشكالها.

على غير عادة الشاعر الذي اتسمت معظم قصائده بالإيجابية إلا أنه خط في قصيدة "إيضاح شعري.."، ما جاء على عكس ما اعتاد عليه، فهو في هذا النص مل الكتابة، ومل الدفاع عن الحقوق، لأنه لم يأنس نتيجة لكل ما قدم، فتجده يقول:

سئمتُ من الكتابة يا صديقي ومن نزف الجراح على الطريق
ومن دفع الشراع بجوف ليلٍ تفجر بالدخان وبالحريق
لقد زعمُوا بأن الحرف برقٌ وأن الغيث خاتمةُ البروق
لماذا يكتبُ الكتاب فينا وهذا الأفقُ يزخر بالنقيق!؟
تُداسُ حروفنا صَلفَاً وكبْراً وتطرد كالذباب عن الرحيق
فلا أحد يصيخ إذا هتفنا ولا أحد يمس يد الغريق!
غناءُ العندليب بأذن قومي غدا مثل النحيب أو النعيق(٢)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٠٠.
(٢) المرجع السابق، ص١٤٠.

لقد سئم الكاتب من الكتابة، فهو يكابد مرارة الحرف والنزف دون نتيجة، أخبروه أن الحرف برق، وأن بعد كل برق غيث يروي ومطر يسقي، إلا أنه لم يجد شيئا من هذا ولا من ذاك، ثم يستنكر الشاعر على الشعراء استمرارهم في الكتابة، ليس من باب الاستنكار وإنما لأنهم إن قالوا وإن صمتوا فالنتيجة واحدة في هذا الزمن الممتلئ بالكلام الغث، فلا أحد يقدر جهودهم، ولا أحد يستجيب لنداءاتهم، ويؤكد الشاعر ذلك في مقطع آخر قال فيه:

مضى قرنٌ ونحن نسوق شعراً ونصرخ في دجى الليل العميق
ونُسرج من قصائدنا خيولاً تطير إلى المعارك كالبروق
وتهتز المنابر بالقوافي وتهتزُ الحناجر بالزعيق
نداوي الجرح والأيام تجري لمصرعنا بمزمارٍ وبوق..!!

❁ ❁ ❁

وترقص حولنا الأمواج نشوى وأمواج الغزاة على الطريق !!
نَدقُ نُدق والأبواب غلقى ونرجو النصْف من لص عريق!
وأعجبُ كيف لا تلد الليالي شهاباً فيه نعبُر للشروق
فلا أجْدتْ كتائبنا القوافي ولاانتصفت من الجاني الأبيق[1]

يرى الشاعر أن الشعراء يكتبون الشعر، ويواجهون الظلم والظلام، يشعلون من قصائدهم الضوء ويسرجون منها الخيول كي تواجه إلى جانب البنادق، تعتلى قصائدهم المنابر وتسمو مع هتافات الحناجر إلى أن كل ما يقدموه يقابل بالنكران، ويقرب من حتفهم ومصرعهم.

يتعجب الشاعر من تحالف الطبيعة أيضا ضد هؤلاء الشعراء، حتى الليالي منعت عنهم الشهب التي تدلهم على طريق الفجر وعلى وقت الشروق، فلا أنقذت هذه القصائد شعبها ولا نصرته على عدوه، بل تنكر لها الجميع وكأنها لم تكن.

ثم يوجه الشاعر رسالة في القصيدة نفسها إلى أمة الإسلام التي تعاني من الغفلة فيقول:

أيغني المالُ والساحاتُ ثكلى وسيفُ الحق في حَرجٍ وضيق؟
أفيقي أمة الإسلام إنا على خطر سيجرفنا أفيقي
كوتك الشمس والأحلام جفتْ ودقت ساعة الخطر المحيق
إذا لم تُشهروا السيف المعلى وتنطلقوا كأمواج المضيق

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٤٠.

وتلتحموا مع الإيمان حتى تضيء الأرضُ بالنور الحقيقي
فإنا سوف تنهبنا الليالي ونَغْدو بعض سائمة الطريق! [1]

يتساءل الشاعر هنا مستغرباً مستنكراً ميل الأمة للمال، حتى أصبحت أمة عمياء لا ترى إلا ما تريد، يستنكر الشاعر عليهم ذلك وسيوف الحق مكبلة، والخطر يجرف الأمة إلى الهاوية، حتى جفت أحلام أبنائها، ودُقت أجراس الخطر في ساحاتها، ثم يطلب الشاعر منهم أن يُشهروا سيف الحق، وأن ينطلقوا جماعات جماعات بقوة، متمسكين بالإيمان مستنيرين بنور الحق، وإلا فإن الليالي ستوقع على ميثاق إبادتهم ونهايتهم، وكأنهم لم يكن لهم ذكر من قبل.

أنهي الشاعر قصيدته بهذا المطلب، رغم ما احتوت عليه القصيدة من نظرة تشاؤمية، إلا أنه ما زال يحتفظ ببعض الأمل، وما زال ينتظر أن تنقلب الأمور إلى الإيجابية والأفضلية.

يبدو أن هناك من استنكر على الشاعر تمسكه بقلمه واستمراره بالكتابة، موجها له: أن الشعر لا يسمن ولا يغني من جوع، إلا أن الشاعر على غير المتوقع منه تمنى لو أنه لم يكتب القصيد ولم يعشق الشعر، حتى إنه في قصيدة "الشعر صار المحنة الكبرى"، أصبح يتساءل كما تساءل لائميه عن فائدة الشعر في زمن يستخف بالعقل والفكر، وشبه ذلك باستحالة نمو الأشجار في أرض لم ترتشف الماء يوما، يقول:

يا سيدي أنا لم أقل شعرا الشعر صار المحنة الكبرى
أنا كلما أشعلت قافيتي صبوا عليها اللوم والهجرا
ماذا يقول الشعر في زمن غل الرؤى واستسخف الفكرا
الحبر أفيون أهربه يا ليتني لم أعشق الحبرا
هل تورق الأشجار في بلد لم ترتشف من مائه قطرا
يا ليتني لم أعتنق قلماً يوماً ولم أكتب به سطرا
ماذا أقول وشمسنا غربت والليل غال الأنجم الزهرا
جمر الكتابة قد أضر بنا وأضاع من أعمارنا العمرا[2]

ثم يتحدث الشاعر عن خيبة أمله حين عاد بشعر وفير، ولم يقابل تعبه وشعره لا بالحمد ولا بالشكر، حتى إنه أصبح يلعن الشعر والكتابة:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٣٥.

أبحـــرت والأيـــام تعرفنـــي ورجعـت لا حمـداً ولا شـكرا
وظننـت أنـي قـد جنيـت لهـم شـعراً إذا بـي ألعـن الشـعرا
وبقيـــت والآلام تســـحقني كالغصن جف ولم يزل نضرا[1]

يصنف الشاعر بعد ذلك الشعر إلى صنفين في قوله:

يـا سـيدي الشـعر فـي وطنـي صـنفان فاهتك عنهمـا السترا
صـنف يـرى التصـفيق ديدنـه ويجيـد فينـا الطبـل والزمـرا
ويطيـــر منهومـــاً لغايتـــه مـن ذا يشـاهد عنكبـاً صـقرا
ويـــؤمن الســـادات إن نطقـــوا ويقول للجهال.... ما أدرى!!
ورفيقـــه عضـــته مســـغبة وسـقته كـف زمانـه المـرا
يشـقى ويعـرى فـي صـراحته وسـواه لا يشـقى ولا يعـرى[2]

لقد أخبر الشاعر أن الشعراء صنفان كما يرى، صنف يكتب من أجل أن نصفق له، وهذا الصنف فارغ من الداخل، وفراغه جعله يسير وفق ما شاء من حوله، دون هدف أو قضية يحملها، فعاد عليه كذبه وتملقه برضى الناس وبالخير في دنياه، وصنف آخر يقابل صدقه بالمحاربة والصد والإذلال، فلا يُرجى له خير ولا يُهدى له إلا كل شر.

أيضا سيطرت على الشاعر هنا النظرة التشاؤمية، وربما يبرر له ذلك الوضع الذي عايشه الشعراء حينما لم يدرك الناس قيمة ما يكتبون فتنكروا لهم وحاربوهم.

لكن الشاعر رغم ذلك ما زال متمسكا برسالته التي أخبر عنها في قصائد أخرى، رغم ما أحاط به من يأس، إلا أن بريق الأمل لم يخفت، فها هو يرى الشعر يستمد قوته من طهره وتمسكه بالإيمان، ونطقه بالإنسانية فهو مرآة القلب ورفيق الروح، ينطق مدافعا عن الحق وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "الشعر" أيضا:

قلـق الشـعر أم رؤى المهرجـان أم حنـين الإنسـان للإنسـان
يسـقط الحـرف بالنفـاق إذا لـم يتـوهجْ بـالطهر والإيمـان
هـو فجـر إذا تسـلح بـالحق وليـلٌ إن جـاء بالبهتـان

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٣٥.
(٢) المرجع السابق، ص١٣٦.

أفضل الشعر ما تطاول للمجد وكانت حروفه من جمان
ويظل الكلام ضرباً من اللغو إذا لم يشف عن إنسان
شرفُ الحرف أن يكون مدمىً كحسام الشهيد في الميدان[1]

يوجه الشاعر في إحدى قصائده رسالة إلى لغة الشعر، إلى اللغة العربية، اللغة الأم، في قصيدة "صلاة إلى اللغة الأم"، قائلا:

بوركت يا لغة المجد
يا لغة الله
أنت التي تنقذين الزمان من الجدب والصلب
توفين بالعهد، إن خان من أتقنوا لعبة الوعد والعهد
تدرين ما قيمة الحرف والقصف...
أنت التي تدفعين الشراعات صوب الخليج
الذي يشتهيها... شراعاً شراعاً
تميطين عن أوجه الحاملين دفوف القضية
والناسجين قميصاً لعثمان
"والراقصين" على مسرح الشعب
والأوصياء على الحي والميت
والأولياء!!... قناعاً قناعاً... [2]

يجد الشاعر في اللغة العربية ملاذاً له ولقلمه، فهي التي تنصره إن تخلى عنه الجميع، وهي التي إن وعدت أوفت في الوقت الذي لا ينفذ وعده أحد غيرها، هي التي تعلم ما قيمة الحرف، وكيف يكون سلاحاً إلى جانب البندقية لا يقل أهمية عنها، هي التي تسوق الخير إلى كل مكان، كما وتكشف زيف الوجوه التي استعارت أقنعة من الحجارة كي تخدع الناس بها، ثم يوجه الشاعر إلى هذه اللغة العظيمة رسالة يطلب فيها منها أن تكون الخلاص له وللجميع، أن تكون معه حتى يقلب المسألة، حتى يصبح قومه هم الأقوى، يمتلكون قوة لا تضاهى، حتى يكبر فيهم الحلم ويحمون الديار بكل ما استطاعوا، فتزهر أرضهم فُلا، ويشرق الصباح، وفي ذلك يقول:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٣٠.
(٢) المرجع السابق، ص٥٤.

فكوني إذا ما تمطى الزمان
وأخنى على الناس... كوني البراق وكوني المدار!
تعالي نعمد جميع الخطايا بفيضك "يا غانج"
هات اليدين... نضم الجناح... نسن السيوف
نسافر على جنحك المستميت
ويغدو الحسيس الذليل زئيرا
ومستنقع الصمت يغدو هديراً
ونسقط فوق اليباس انهمارا
تعالي لنشقى ونكبر فيك
لنشقى ونكبر... نكبر حتى نصير "حماة الديار"
ويكبر فينا المساء الغريب
وأرض العناقيد تزهر فلاً
ونرسم فوق الجراح النهارا[١]

باستقراء نصوص الشاعر السابقة، والتي وضحت نظرته للشعر فيها، ورؤيته التي يمتلكها نحوه تستطيع القول: إن الشعر عند الشاعر هو رسالة وقضية ومنهاج، رسالة من إنسان مؤمن بقضيته وعقيدته ودينه، يسير وفق منهاج خطه له الله سبحانه وتعالى، وهو بهذه الرسالة يستطيع أن يوصل ما يريد إلى العالم أجمع، وأنه يستطيع أن يقلب المسائل التي تقف في وجه شعبه إلى صالحهم، لأنه يرى القصيدة شقيقة البندقية، لا تقل أهمية عنها، لكنه في بعض الأحيان كان يتعرض إلى بعض المضايقات حول انعدام أهمية الشعر، رغم بعض اليأس الذي كان يسيطر عليه، إلا أنه كان لا يزال يحتفظ ببريق أمل تزهر معه هذا القصائد حتى تملأ الأرض عطراً وجمالاً، ويشرق نورها حتى يضيء المشرقين.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٥٤.

ثالثاً: علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت

يأخذ الحديث عن علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت إلى دراسة العلاقة بين الموسيقى والشعر، حيث أن الموسيقى شيء مألوف عند جميع الشعوب مهما كان نصيبهم من الحضارة أو البداوة، فلا تجد شعباً يجهل الغناء، وبذلك تعتبر العلاقة بين الإيقاع والموسيقى، علاقة تاريخية موغلة في القدم بالنسبة للحضارات الشرقية والغربية على السواء، فهو شيء فطري لدى الإنسان يقوم به كما يقوم بسائر الأعمال التي تُبنى على الفطرة والغريزة، فلم يكن الشعر يعامل معاملة الخطاب العادي عند إلقائه أو التلفظ به، وإنما كان ينشد بطريقة تقوي الإحساس والانتظام والقرب من الخطاب الموسيقي، يقول ابن رشيق: "كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة... فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به، أي: فطنوا"[١]، لقد تحدث ابن رشيق عن الدافع الذي دفع العرب إلى كتابة الشعر، وعن الوزن الذي يعتبر الشرط الأول الواجب توافره في هذا الكلام كي يسمى شعرا، ويزداد القرب بين الشعر والموسيقى حين يكون إنشاد الشعر مصحوباً بآلة موسيقية أو مجموعة من الآلات[٢]. كما يلتقي الشعر والموسيقى في الماهية، فالشعر في تحديده البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات، وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات [٣].

ولقد جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، ولا شك أن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى... فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي[٤]، لذا يعتبر الإنشاد "عنصر من عناصر الجمال في الشعر، لا يقل أهمية عن ألفاظه و معانيه، و حسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من الشعر الجيد ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالاً لا تخفي ما فيه من جمال و حسن"[٥]، وتفخر العرب بأن الشعر هو ديوانها، كما وتؤكد فخرها أيضا بارتباط شعرها بالغناء والإنشاد، فحقيقة الشعر كانت تقوم على الإنشاد الذي كان في الأغلب شفوياً يتناقله الناس عن طريق المشافهة، كما يسمعونه.

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص٢٠.

(٢) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خميس الورتاني، خليل حاوي نموذجا، ج١، ص٣٣-٣٤.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص٤٤.

(٤) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، ص٥١.

(٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٦٢.

وقد كان القدماء على علمٍ بأن هناك اختلافاً بين الإيقاع الشعري والموسيقي، مع أنهما يرجعان إلى جنس واحد، وهذه النظرة مازالت كما هي في العصر الحديث[١]، ويقود هذا الحديث إلى تعريف الإنشاد لندرك من خلال التعريف العلاقة القائمة بين الإنشاد والشعر، لقد ورد في لسان العرب "قال أبو منصور الأزهري: وإنما قيل للطالب ناشد: لرفع صوته للطلب، والنشيد: رفع الصوت، وكذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمي منشدا، ومن هذا إنشاد الشعر، إنما هو رفع الصوت"[٢].

ويقول الجاحظ: "...وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، و تبدلت نفسه، وفسد حسه، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز، ويعلمونهم المناقلات، ويأمرونهم برفع الصوت..."[٣]، كما وضح العلاقة الوثيقة بين الإنشاد والشعر في قوله: "صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون"[٤]، فالجاحظ –يرى أن– العرب تضع الموزون من الألحان على الموزون من الأشعار ولا تمططها لتكون على هيئة الكلام كما يفعل الأعاجم، وهنا يتجلى دفاع الجاحظ عن شعر أمته مظهراً أفضليته بالموازنة إلى إبداعات الأمم غير العربية.

إن الإيقاع بلغة الموسيقى هو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[٥]، وهذا يقود إلى الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة، فهو مظهر تتكرر من خلاله عناصر مختلفة، ويكون هذا التكرار والانتظام والتناسب في الزمن هو الأساس لكل من الإيقاع الموسيقي والشعري. كما ميز الفلاسفة بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات (تقسيم الزمان بالحروف المسموعة)، وأن الموسيقى مادتها الأنغام (تقسيم الزمان بالنغم أي المقاطع)[٦].

---

(١) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، ص٢٣١.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج١٠، مادة (نشد).

(٣) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ص٨٥.

(٤) المرجع السابق، ص٣٨٥.

(٥) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، كمال أبو ديب، ص٢٣١.

(٦) ينظر:

– جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، ص٨١–٢٤.

– المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبدالرحمن جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد بك، علي البجاوي، محمدإبراهيم، ج٢، ص٤٧٠.

– كتاب الموسيقى الكبير، أبي نصر الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، ص١٧.

– الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها، أحمد بن فارس الرازي، تحقيق وتقديم: عمر فاروق الطباع، ص٢٦٦.

وقد ذهب ابن سينا إلى أن ورود خمس حركات في وزن لفظٍ مستطاب في الموسيقي، ومكروه في الشعر[١].

إن الإيقاع الشعري والموسيقي يتفقان في الانتقال المنتظم بين عناصر كل وزن[٢]، ولا شك أن الموسيقى تثير العاطفة معتمدة على الألحان، والشعر يثيرها معتمدا على اللغة [٣]، إذ إن كليهما يصدر عن العاطفة ويعبران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر، ثم إن الموسيقى أساس فيهما معا، ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان، و لذلك لا نعرف شعبا تغنى بالنثر لأن الناس إن تغنوا به أول الأمر لا يلبثون أن يحسوا أن الغناء بالكلام الموزون أولى وأكثر طواعية للتنغيم والترنيم وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب، إلا أن أحد الفروق بين الموسيقى والشعر هو أن "الموسيقى تستعمل أصواتا لا معنى لها كمادة أولية، والأدب يستعمل أصواتاً مليئة بالمعاني نسميها "الألفاظ"[٤].

فكانت العلاقة شديدة بين الغناء والشعر إلى عدم التفرقة بينهما لأن الجمع بين الشعر والغناء يعني الجمع بين تأليف الكلام وتأليف الألحان فهو إذن جمع بين موسيقى اللفظ وموسيقى اللحن، وهذا ما أدى إلى اعتبار أن الغناء هو أصل للشعر بدليل اشتراكهما في بعض المصطلحات إذ يقال غنى وترنم بالشعر.

وتعتبر بعض بحور الشعر صالحة أكثر من غيرها للغناء كونها تنساب مع القارئ انسيابا، ومن أمثلة تلك البحور بحر الرجز، وبحر الرمل، وبحر المتقارب، وبحر الوافر وبحر المتدارك وهي من أجناس الغناء، وكثر استخدامها معه، وقد كتب الشاعر محمود مفلح على كل البحور السابقة الذكر، فمن أمثلة كتابته قصيدة "أم المدائن"، التي جاءت على بحر الرجز، ومما قال فيها الشاعر محمود مفلح:

تحيةً معطره
إليك يا مدينتي المنوره
تحية الطيور والأقاح

---

(١) ينظر: الشفاء– الرياضيات ٣– جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، ص٩٠.
(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، ص٢٥٠.
(٣) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص٣٠٠.
(٤) ينظر: في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، ص٥٤.

تحية الندى
إليك يا مدينة الهدى
إليك يا مدينة الرسول
إليك يا ناصعة الجبين
يا طيبة الفروع والأصول
تحية الغراس
إليك يا طاهرة الأنفاس[١]

ومن كتابات الشاعر على بحر الرجز قصيدته التي تحمل عنوان "لو...." وقد قال فيها:

لو كان سيدي ينام مثلما ننام
لو كان يأكل القديد مثلنا
أو ينزف الصديد مثلنا.... ويشرب الآلام
يطارد اللقمة من هنا ومن هناك
لو مرة ينام فوق هذه الأشواك.....
لأدرك الفارق بين ليلتين
وأدرك الفارق بين زفتين[٢]،

أما من كتابات الشاعر على بحر الرمل الغنائي فقد قال في قصيدة "الغرباء":

آه يا موتى على هذا الطريق.....
آه يا حزن العصافير..... ويا جرح السنابل
آه يا صمت الجداول.....
سقطت كل المسافات
وبيروت تغازل
كيف أستنبت قمحا
كيف أستنبت سفحاً
وأنا أخطو على ظهر الزلازل....!؟ [٣]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٥٠.
(٢) المرجع السابق، ص٢٥٣.
(٣) المرجع نفسه، ص٢٥٩.

وقد كتب الشاعر على بحر المتقارب أيضا ومن أمثلة ذلك قصيدته التي تحمل عنوان "قطار الشمال الفلسطيني"، ومما قال فيها:

يمر القطار سريعاً
إلى أين يعبر هذا القطار؟
رحلت كثيراً وكابدت مالا تطيق
وهدتك هدتك أيدي العثار
وها أنت ترحل عبر الشمال
إلى حيث يختنق الورد والضوء
تصطفق الريح والموج
تنتحر القبرات الحبيبة
يزدحم الميتون على القبر
يصرخ فوق القبور السؤال....
ويعصف فوق القبور الغبار
إلى أين يرحل هذا القطار.....!؟
إلى أين يدفعه الدافعون
إلى أي هاوية أو قرار..... (١)

أما بحر الوافر فقد وردت مجموعة واسعة من القصائد التي كتبت على هذا البحر، منها قصيدة "أغنية صمود للمخيم الفلسطيني"، وقد قال فيها:

صمدت وصار ديدنك الصمود ولو أغرى العبيد بك العبيد
بقيت وألف مجزرة تولت يبيد القاتلون ولا تبيد
وقفت تعلمُ الأجيال لحناً فدائيا فيكتمل النشيد
سموت على القيود وصانعيها وهل تقوي على حر قيود
خرجت من الخيام شواظ نار تلظي والطغاة لها وقود
فكم جرح أصابك من لئام لهم قول وليس لهم عهود(٢)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٣٤.
(٢) المرجع السابق، ص٣١٦.

وإذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي ذا حس موسيقي مرهف بدليل أن له كتابا في الإيقاع وآخر في النغم وقيل هما كتاب واحد، وقد عاش الفترة التي كثر فيها الغناء، فمن الطبيعي أن يدفعه ذلك الغناء المتعدد الألوان إلى التفكير في الشعر، وما يمكن أن يخضع له من قوانين، لذا قيل: إن الخليل عكف أياماً يستعرض فيها الأشعار العربية، حتى اهتدى إلى بحور الشعر، ومهما يكن من أمر فالذي يُعني القارئ هنا هو أن الشعر الذي كان يُتغنى به هو الذي أوحى للخليل باختراع علم العروض.

فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر و "أَسَاس الشعر موسيقى، لا بد لهذه الموسيقى أن تطفو على السطح مؤذنة في أذن السامع وإلا فالشعر ضرب من النثر"(١).

(١) هندسة المقاطع الصوتية، عبد القادر عبد الجليل، ص٢١.

رابعاً: الإيقاع والتلقي

من بين شروط تحقيق الإيقاع الشعري، وجود النظام والبنية والوزن كما جاء فيما سبق.

ولكن العناصر السابقة الذكر لا تُعد كافية لتحقيق الإيقاع، إذ من الضروري الشعور بهذه العناصر بفضل مجهود ذهني وتخييلي[١]، وهذا يأخذ القارئ إلى أن الإيقاع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتلقي الفردي لا الجماعي، لأن الأخيلة وإدراك المعاني وطريقة التفكير الذهنية تختلف من شخص إلى آخر، "فالشخص الواحد لا يدرك عادة في النص نفسه ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين"[٢].

لقد "اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي، سامعاً وقارئاً، وبلغت العناية أوجها في عصور ازدهار النقد... وبلغت هذه العناية حداً قد يدفعك إلى القول: إن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصده بخطابه قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه"[٣]، إذ إن الهدف الأول من كتابة الشاعر لنصه، هو التعبير عن مجتمع يعيش فيه على شكل رسالة تلخص واقعه، ثم يوجه هذه الرسالة إلى المجتمع المتلقي الذي يتأثر بشعره وبقوله مما يترك واسع الأثر وهنا يكون قد تحقق هدف الشاعر، لذا لا يمكن القول: إن العلاقة بين القارئ والنص تقوم على الصدفة، وإنما تقوم على أسس تربط بين الشاعر وهدفه من جهة، وبين المتلقي ورؤيته للنص من جهة أخرى، وبما أن التلقي يعتبر من ضرورات العملية الإبداعية، إذن هو متجذر في الأدب العربي منذ نشأته.

ويأخذ المتلقي موقعاً هاماً في نظرة ريتشاردز إلى الإيقاع والوزن الذي يعده صورة خاصة من الإيقاع كما جاء سابقاً، ذاك أن الاثنين يعتمدان على التكرار والتوقع، "فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا" [٤].

ويرى ريتشاردز أن تتابع الأصوات على شكل معين يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، فالإيقاع إذن، مرتبط بالتتابعات المختلفة للسلسلة اللغوية المنسجمة مع ما

---

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خميس الورتاني، ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق، ص٢٦-٢٧.

(٣) استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، ص٨٥.

(٤) مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ. ريتشاردز، ص١٨٥.

ينتظره جهاز التلقي لدينا، والخارجة عن هذا الانسجام أحيانا [١]. وهكذا يكون "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع"[٢].

وبذلك يعتبر المتلقي ومدى تأثره هو الأهم لدى الشاعر، لأن الشاعر حين يكتب قصيدته يكون قد انطلق من مجتمع وبيئة تركتا أثراً كبيراً في كلماته، وهو بدوره يعيد توجيه هذه القصائد إلى المجتمع ذاته الذي انطلق منه، وهنا هو بحاجة إلى أن يستشعر مدى الأثر الذي تركته حروفه في نفس السامع، وتجد أن الشاعر محمود مفلح قد وجه قصائده إلى جهات مختلفة وشرائح مختلفة من شرائح المجتمع، فها هو يخاطب الأمة جمعاء في قصيدته "إلى متى؟" وهي القصيدة الوحيدة التي كتبها على بحر السريع، قال فيها:

القدس ما زالت على حالها "واللد" "والرملة" "والكرملُ"
يا أمتي يا كعبة للهدي يأيها السيف الذي يصقل
مازال نبض الحب في خافقي متى يجيء القادم الأول؟
أرنو إلى تلك الوجوه التي فيها يضيء الليل بل يرحل
مازال فينا عصبة حرةُ في كل يوم حبلها يفتل
تمضي ويمضي الفجر في إثرها والقول إن قالت هوالفيصل[٣]

يخاطب الشاعر في هذه القصيدة الأمة جمعاء، يذكرهم بالقدس واللد والرملة والكرمل، ثم يسمي أمته بكعبة الهدى، وبسيف الحق، ويستحثهم كي يكونوا النهار الذي يُزيل الليل، فهم أحرار يمضي الفجر حيث يمضون، وإن قالوا فقولهم هو القول الفصل، ولك أن تستشعر تأثير هذه الكلمات على أمة الإسلام التي لا زال الخير فيها قائماً إلى يوم الدين.

ويشعل الشاعر الثورة في نص آخر بعثه في نفوس أبناء شعبه، فالقصيدة عنده شقيقة البندقية، تترك في النفس أثرا يدفعها للدفاع عن الأرض بالروح والجسد، تجد هذا واضحاً في قصيدة الشاعر "هذا هو الرد" على بحر البسيط، وقد قال فيها:

---

(١) ينظر: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ. ريتشاردز، ص ١٨٥.
(٢) مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ. ريتشاردز، ص ١٨٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٤.

هـذا هـو الـرد لا شـعر ولا خطـب وإنمـا ثـورة فـي الأرض تلتهـب
نمـد أجسـادنا للشـمس نزرعهـا على الضفاف فيجري الماءوالعشب
ونأكل الرمل من جوع ومن عطش ومن دماء الضحايا تمطر السحب
لقـد تـألق فـي آفاقنـا حجـر حتـى رأيـت إليـه الغـار ينتسـب[١]

يبعث الشاعر الثورة في نفوس أبناء شعبه من خلال إشارات خفية، تؤكد على أن الثورة هي خيار الشعب الوحيد، وأن الشعب وحّد كلمته على هذا الخيار من أجل الوصول إلى مرحلة التحرير.

ويُعيد الشاعر الحنين إلى نفوس اللاجئين الفلسطينيين الذين ما فتئت نفوسهم تحن وتشتاق إلى بلاد غادروها قسرا، يقول الشاعر محمود مفلح على بحر الوافر في قصيدة "صباح الخير..... صباح الزعتر" مخاطباً وطنه:

صباح الخير والسريس والزعتر
صباح الخير يا وتراً شددنا فيه قامتنا
ويا فجراً ركزنا فيه رايتنا
صباح الخير يا من عشتنا نبضا[٢]

يوجه الشاعر في قصيدة أخرى بوصلة الشعب إلى الله عز وجل حين يدعو الله أن يزلزل أركان العدو الظالم الغاشم، وهو بذلك يبعث في نفوسهم الثقة بالله في كل وقت، ليصبح كل عربي فلسطيني متيقناً أن الله ناصرهم، وقد ورد ذلك في قصيدة "شرق وغرب" على بحر البسيط، حيث يقول:

يـا مـن قضـاؤك بـين الكـاف والنـون زلـزل- بحقـك- أركـان الشـياطين
لقـد تألـه ذاك"العلج"مـن بطـرٍ كأنـه لـيس مـن مـاء ومـن طـين
يخـط قانونـه الوحشـي مـن دمنـا ويسـتخف بأشـكال القـوانين
يظـن أن الليـالي غيـر منجبـةٍ وأننـا سـوف نطفـو فـي المـوازين[٣]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٣.
(٢) المرجع السابق، ص٣٤.
(٣) المرجع نفسه، ص٤٨.

كما أن الشاعر يؤرخ بقصائده المذابح التي يرتكبها الاحتلال يحق الشعب الفلسطيني ناقلاً أثر هذه الجرائم على نفوس أبناء الشعب الفلسطيني، فقد أهدى الشاعر قصيدة "المذبحة" على بحر الخفيف إلى شهداء مذبحة الحرم الإبراهيمي في الخليل من قِبَل يهود في صلاة الفجر من عام ١٤١٤هـ، وقد قال فيها:

إن حزني عليك حزن طويل فلك الله وحده يا خليل
يا خليل الرحمان كيف أغني وأمامي هذا المصاب الجليل

أي دمع هذا الذي يغسل الجرح وأي الكلام ذاك البديل؟
شاخ كل الكلام وانكسر الشعر وغطى كل الشفاه الذبول! (١)

شاطر الشاعر أبناء الخليل مصيبتهم، وعاش معهم حزنهم الثقيل الذي تزول منه الجبال، واصفاً تلك المجزرة المروعة، باحثاً عن جنود الله وعن التكبير والتهليل، إلا أن شعوره بالآخرين لم يتوقف عند أبناء شعبه، إنما خاطب المسلمين كل المسلمين في قصيدة "غدا يا أمير الحياة الجميل" على بحر المتقارب، قال مواسياً كل مسلم على سطح الأرض:

لك الله يا أيها المسلم لكم تستباح وكم تظلم!
على فرش يستريح العباد وأنت على فزع تجثم!
ومأكلهم كل ما يشتهون ومأكلك الشوك والعلقم!
يحاورك الموت أني اتجهت ويرصدك الصل والأرقم!!

يريدون منك الكثير الكثير وهل يقنع المجرم المجرم!؟
أمن اجل أنك لا تتحني ولا للطواغيت تستسلم؟
وتهزأ بالحقد والحاقدين وما أعلنوه وما كتموا !!
تداعت عليك جيوش الظلام... وغربانه في السما حوم!! (٢)

تحدث الشاعر في هذا النص عن المأساة التي يعاني منها المسلم في معظم دول العالم، يُستباح دمه، يعيش في قلق وفزع من أي ظلم قد يقع عليه، لا يجد مأكلاً إلا الشوك والعلقم، حتى غدا الموت صديق المسلمين الملازم لهم، ولكنه رغم البداية البُكائية في مقطع لاحق يزرع الصبر والثبات في نفوس المسلمين، ويذكرهم بوعد الله قائلا:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٨٠.
(٢) المرجع السابق، ص٩٥.

غـذا يـا أميـر الحيـاة الجميـل سيشـــفيك قرآنـــك البلســـم
سـينهمر الغيـث غيـث الحنـان ويحنـو علـى البـرعم البـرعم
غدا سوف تخضر كل الفصول ويـزداد فـي البيـدر الموسـم
وتشـــدو مأذنـــك الشـــامخات ويســـطع بـــدرك والأنجـــم
فـــلا الشـــيخ يبقـــي لأحزانـــه ولا الطفـل عـن ثديـه يفطـم
...وتصـبح يـا سـيدي سـيدا ...كما شاءك الخـالق المـنعم
تقـــيم الحيـــاة علـــى شـــرعة هـي العـز لـو أنهـم أسـلموا[1]

لقد نادى الشاعر في هذا البيت على المسلم باسم أمير الحياة الجميل، وهو مطلع موفق يزرع الأمل في نفس القارئ والسامع، ويستحثه لسماع الشيء الذي سيأتي به الغد، يخبره أن القرآن والدين هما البلسم الذي سيشفي كل جروحه، وسيُرسل عليه الخير والغيث الذي يحمل في طياته البشرى، حتى تخضر كل الفصول، ويرتفع صوت الحق فوق كل المآذن، ويصبح المسلم هو سيد المواقف جميعا أينما كان وأينما حل، يقيم الحياة على شريعة الله ووفق قوانينه التي أمر المسلم بها.

مما سبق تستطيع القول: إن الشاعر محمود مفلح كان لساناً ناطقاً باسم شعبه ومجتمعه وأمته بل والمسلمين أجمعين، يفرح لفرحهم، ويحزن لحزنهم ويبكي لبكائهم، فيترك في كل مكان بصمة تؤثر في كل من تحدث إليهم وتترك أثراً واضحاً في نفسه، وهذا يدل على وجود أثر واضح للتلقي عند المتلقي، وإن أصاب الشاعر هذا الهدف، حقق كل ما يسمو إليه من خلال قصائده، وقد نجح الشاعر في الوصول لبغيته.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٩٥.

خامساً: الإيقاع والدلالة:

لا يستطيع القارئ العادي تحديد معالم الإيقاع إلا من خلال القراءة التأويلية للنص، لأن الإيقاع لا يتحقق بمجرد تحقق التوافق بين الحروف والكلمات، بل لا بد أن يتبع ذلك توافق وتجانس في المضمون.

ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[١]، وقد اقترن الإنشاد عند علماء العربية بالشعر، إذ اعتبره العلماء مقترناً به وموازياً لظهوره، فمما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل عن الخليل قوله: "وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد، شاعت واستفاضت... وهذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية. فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس"[٢].

"أين عثر عز الدين إسماعيل على محاولة الخليل وفكرته القديمة؟ ولم يذكر المصدر الذي وجدهما فيه؟ لكنه إن كان يقصد تعليل الخليل الشكلي الساذج لأسماء البحور، فأنى استطاع أن يفهم ربط الخليل بين الأغراض والأوزان؟ وأنى هو الطابع النفسي الذي يفهم من تسميات الخليل للأوزان؟"[٣]، يستنكر يوسف بكار على عز الدين اسماعيل الحديث حول فكرة تعليل الخليل لأسماء البحور، كما ويرفض بكار ربط الطابع النفسي بالبحر الذي يكتب عليه الشاعر.

إلا أن مجموعة من العلماء وقفوا موقفاً مغايراً لبكار فهذا ابن طباطبا يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه [٤]، تجد ابن طباطبا هنا يؤيد القول الذي يميل إلى تأثير الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر على البحر الذي يكتب عليه.

---

(١) موسيقى الشعر، أنيس إبراهيم، ص١٧٥.

(٢) التفسير النفسي للأدب، إسماعيل عز الدين، ص١٩.

(٣) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكار، ص١٦٢.

(٤) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، ص٤٣.

ومن العلماء الذين وقفوا الموقف نفسه، أبو هلال العسكري حين قال "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلال فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا حلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً"(١).

فاختلاف أوزان البحور نفسها، معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى عن البحور بحر واحد. وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والخفة مثلا، او أن يصلح بحر المتدارك للحزن والرثاء أو الهجاء.

وأما الدكتور شوقي ضيف فهو يرفض فكرة ربط الموضوع بالوزن، فيقول: "ولا بد أن نشير هنا إلى أننا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الربط بين موضوع القصيدة والوزن الذي تنظم فيه، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضاً تاماً، إذ القصيدة تشتمل على موضوعات بأوزان لها، لا تنظم إلا فيها، فكل موضوع نظم في أوزان مختلفة، وكل وزن نظمت فيه موضوعات مختلفة"(٢).

ويمكن أن تلاحظ أن الأقرب للصواب، تأثير الحالة النفسية للشاعر والموضوع الذي يكتب فيه على الوزن ذلك أن الكتابة حين تتم في ساعة الانفعال يميل الشاعر عادة إلى اختيار البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات، أما الانفعالات الممتزجة بالتأمل سواء كانت سروراً أو حزناً، فإنها تتناسب مع البحور الطويلة، ويتناسب بحر الخفيف مع حالات نفسية تأملية، أما الكامل فيتناسب مع الانفعالات القوية بأنواعها، حتى إذا ازدادت تلك الانفعالات وجد الشاعر في نفسه ميلاً نحو الوافر، وهكذا مع بقية البحور تجد أن كل بحر يتناسب مع حالة نفسية معينة، ولكن الباحثة تعتقد أن نفس الشاعر هو وحدها القادرة على الحكم بملائمة هذا البحر أو ذاك، فما يجده شاعر قد يناسبه في حالة معينة، قد لا يكون مناسباً في حالة أخرى.

---

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص١٤٥.

(٢) في النقد الأدبي، ضيف شوقي، ص١٥٢.

الأنساق العروضية والدلالة:

١-نسق الكامل:

يقول عبد الله الطيب: "وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله -إن أريد به الجد- فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما من مجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا أو شهوانيا... وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل...، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال[١].

ويضيف: "ومن عجائب خصائص الكامل أنه من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والحنق والفخر المحض، وما إلى ذلك"[٢]، وقد كتب الشاعر على بحر الكامل العدد الأكبر من بين البحور الأخرى، سواء على الشكل العمودي، أو على شكل التفعيلة، بلغ عددها (ثمانين) قصيدة، بنسبة (١٨.٣٥%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة ومن هذه القصائد قصيدة "رسالة إلى محمود درويش"، التي قال فيها:

كم مرة سنموت
قل: كم مرة سنموت والأنباء تزخر بالقبور
منذ التقينا في هجير الصيف
والأشجار لا تهفو إلى بلدٍ
ولا تبكي على أحد
وأنت كما عهدتك منذ فاض النهر تصرخ من جديد
يا أيها الوطن القريب، وأيها الوطن البعيد
هم أثخنوك وإنما صاغوا على فمك النشيد..... [٣]

وقصيدة "البشارة"، التي تحدث الشاعر فيها عن إيمانه بالنصر وأن وعد الله محقق لا محالة:

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجذوب، ج١، ص٢٦٤.
(٢) المرجع السابق، ص٢٧٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٤٥.

لم يبق غير رصاصتين
وتبزغ الشمس التي رحلت
وتكتمل القصيدة..... ثم يشتعل النهار
الشمس يكتبها الذين تمزقت أجسادهم عبر الزنازن
أدمنوا الايمان في زمن التكسب
كابدوا حتى الشهادة
أوغلوا في الجرح حتى الاخضرار.....[١]

كما كتب الشاعر قصيدة "الأرض مازالت تدور":

قلنا ويعوزنا الدليل.....[٢]
هل تملك الخيل التي بطرت، صعود الريح، عزف البرق.....
واللغة البديل؟
قلنا وتعوزنا الإجابة....
الحزن يعصف في مآقينا
وتكتبنا الشقاوة والكآبة
عشرون خارطة وجمهوراً..... نشيداً
فيه تشتعل الحناجر
عشرون مقهوراً وقاهر[٣]

يمكن أن تلاحظ من القصائد السابقة أن بحر الكامل صالح لكل موضوع، وكل عاطفة يعيشها الشاعر، فقد تساءل في المقطع الأول مخاطبا محمود درويش، عن حالة الشعب الفلسطيني، الذي يعاني من الموت، ثم يتحدث عن السجناء الذين يصنعون من أجسادهم شمس الانتصار، وفي المقطع الثالث تحدث عن الحالة الكئيبة التي وصل لها الشعب الفلسطيني، ممتطيا في القصائد الثلاثة صهوة الكامل بكل ما فيه من موسيقى تصلح لكل ما يحتاجه الشاعر.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٥٠.
(٢) لم يستقيم الوزن.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٧١.

٢-نسق الخفيف:

"الخفيف يجنح صوب الفخامة، وهذا النعت ينطبق عليه إذا قسناه على جنب السريع والمنسرح. أما إذا وازناه بالطويل والبسيط فهو دونهما في ذلك. والسر في فخامته بالنسبة إلى البحور التي ذكرناها أنه واضح النغم والتفعيلات فلا يقرب من الأسجاع قرب السريع، وأنه ذو دندنة لا تمكن من الحوار الطبيعي"(١)، وقد كتب الشاعر على بحر الخفيف مجموعة من القصائد بلغ عددها (ستٍ ستون) قصيدة، بنسبة (١٥.١٤%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، حيث يأتي في المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد التي كتبت عليه، ومن القصائد التي كُتبت على هذا البحر قصيدة "على هامش حوارٍ قديم" ومما قال فيها الشاعر:

عربٌ نحن؟ قال لي: قلت كلا ... قال والمجدُ...؟ قلتُ ماضٍ تولى
قال لا تُنْكرِ الجذور ولا ترشُقْ ... بهذا الهراء قدحاً معلى
إننا أمةٌ يليقُ بها المجدُ ... أما أرضعته بالأمس طفلا!؟
وجرى إثرها ودار حواليها ... شغوفاً عن أمه ما تخلى(٢)

ومن القصائد التي كتبها الشاعر على هذا البحر نعرض القصائد التالية:

قصيدة: "نحن إسلامنا عظيم عظيم"

في يدينا يضيء هذا الزمان ... نحن فيه السطور والعنوان
إن خطونا فللمكارم نخطو ... أو نطقنا فللخلود البيان
نحن من علم السحائب جوداً ... فتهادت في عرسها الغدران
أبجدياتنا طموح وعزم ... وإخاء وألفة وأمان
نحن إسلامنا عظيم عظيمٌ ... لا تداني إسلامنا الأديان
ما عرفنا سوى العدالة نهجاً ... وسوانا دروبهم طغيانُ(٣)

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجدوب، ج١، ص٢٠٥.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٨٦.
(٣) المرجع السابق، ص٢٩٦.

وقصيدة: "اعتذار إلى الشهر المبارك"

جئت والجرح غائر في فؤادي وحكايا بطولتي كالرماد
وأنا واقف ألملم أشتاتي وأرنو إلى وجوه العباد
أتقي الشمس باليدين وأحيا في زمان ينوء بالأصفاد
أي شيءٍ لم يقتلوهُ جهاراً أو يبيعوه جملةً في المزاد؟
حملوا جثة الضمير إلى القبر وعادوا في خشعة الزهاد!! (١)

يعد بحر الخفيف من البحور المقدمة عند مفلح من حيث عدد القصائد، وسبب ذلك يعود إلى أنّ سعته توسع للشاعر مساحة قول يحتاجها، و لأنه شاعر مطيل تعمد الميل في جزء كبير من قصائده إلى البحور ذات الإيقاع الطويل، التي يعتبر بحر الخفيف من بينها، وهذا عائد إلى طبيعته الإيقاعية ذات البنية المركبة من تفعيلتين وما لهما من مرونة وطواعية من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى الأبعاد التي يتمتع بها هذا البحر، حيث تجد فيه مساحةَ إيقاعية جيدة لحمل المعنى ولكن ليس أي معنى إنه معنى الحزن ومعنى الفرح، وعلى موسيقاه نستطيع حمل ما نشاء من أفكار وأغراض، وهذا ما دفع الشاعر للكتابة عليه بكل مرونة وسهولة في شتى المواضيع.

٣-نسق البسيط:

لا يكاد يختلف البسيط عن الطويل في رصانته واستيعابه موضوعات الرثاء والفخر والمدح والهجاء التي قيلت في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع، ويقول عبد الله الطيب: "البسيط كما قدمنا أخو الطويل في الجلالة والروعة، إلا أن الطويل أعدل مزاجاً منه. ويقصر بالبسيط أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع َنغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر، وكامل النزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة. ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف أو اللين"(٢).

وقد يكون اللين في موضوعات كالرثاء أو الغزل أو المدح، في حين يكون الفخر والحماسة والهجاء في قصائد لا تلين، وقد تشتمل القصيدة الواحدة على النقيضين، وقد كتب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٠٥.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجدوب، ج١، ص٤٥٢.

الشاعر محمود مفلح على بحر البسيط مجموعة من القصائد بلغ عددها(ستون) قصيدة، بنسبة (١٣.٧٦%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، منها قصيدة "عهد الطوائف":

سيروا على بركات الله وانطلقوا ... من التلاحم فجُر النصر ينبثق
سيروا فإن زماناً قد ألم بنا ... ونحنُ في لهب الأحقاد نحترق
فلا يوحدنا سيفٌ ولا علَم ... ولا كتابٌ ولا رأي ولا طرق[١]

وقصيدة أخرى بعنوان "سيدة الدنيا"، على البحر نفسه:

مُحملاً بغبار السيف والتعب ... أضُم تحت جناحي أمة العرب
أشُد أشلاءها شداً على كبدي ... وفي الهواجر ألقي فوقها هدبي
وأزرع الورد في أرض الجراح وفي ... أرض الخناجر أسقي كرمة العنب
أذود عنها ذئاب الأرض قاطبة ... وأركبُ الصعب لا ألوي على تعبي[٢]

كتب الشاعر قصيدة عهد الطوائف وقصيدة سيدة الدنيا على بحر البسيط، انتقل من اللين في الأولى إلى العنف في الثانية –كما سماه الطيب– فقد قدم الشاعر في القصيدة الأولى نصيحة إلى أبناء شعبه، يطلب منهم التوحد والعودة إلى الصف الفلسطيني الواحد، لكنه استخدم لهجة خطاب مختلفة في القصيدة الأخرى حين تحدث عن محاولاته ترميم ما أفسده العرب، حتى أنه وصف وجود العرب بالآفة، ونسب إليهم الأشلاء والجراح والخناجر، فكانت لهجة خطابه تحمل نوعا من العنف الذي تخدمه أوزان البسيط.

أما قصيدة "بوح" على بحر البسيط نفسه أيضا فقد انسكب اللين بين حروفه حتى استرسلت القصيدة بشكل متواصل داخل البيت نفسه أو بين البيت والأبيات الأخرى، لتجد أن البسيط حاضر بموسيقاه التي طوعها الكاتب حسبما يريد لها، ومما قاله في هذه القصيدة:

الحمد لله، لي سمعٌ ولي بصرُ ... ولي ذراعٌ ولي قوسٌ ولي وتر
ولي قصائد حب كم شدوت بها ... وكم ترنح فيها الليل والوتر
ولي فضاءٌ به تختال أجنحتي ... وفيه تلمسني أترابي الدرر
ولي غيومٌ غداة الوسم أعرفها ... ولى رياح ولى برق ولى مطر
ولي بقية أصحاب ألوذ بهم ... إذا تناوشني الحرمان والضجر
ولي مساحات ودٍ لا أضن بها ... كأنها في هجيرى الماء والشجر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٩١.
(٢) المرجع السابق، ص٣٧٦.

ولـى سـفوح بهـا ترتـاح راحلتـى إذا تعبـت، ومنهـا يبـدأ السـفر
الحمـــد لله إنـــي لا أزال علـــى طبعي القديم فلا كبرٌ ولابطر[١]

قصيدة "الأقربون" على بحر البسيط نفسه أيضا، كتبها الشاعر بمناسبة حلول عيد الأضحى المبارك، ولكنه كان حزيناً حزناً ألان روحه وآلم قلبه، فقد جاء العيد وهو بعيد عن أهله، حال كحال غيره من الفلسطينيين الذين شُردوا من ديارهم وبلداتهم الفلسطينية، وهنا مالت روح الشاعر إلى موسيقى البسيط الممزوجة، وقد تنقل بين تفعيلاتها تنقل الخبير الذي امتزجت حروفه مع البحر وكأنك تراه إن تحدث حديثاً يومياً سيتحدث شعرا، قال الشاعر في قصيدة الأقربون:

ها أنت جئت ولم يعرف لنا بلد ولا تلاقـى بوجـه الوالـد الولـد؟
ولا تـأرج ليمـون علـى شـقتى ولا أطلت على عشاقها((صفد))؟
ولا تناهـت إلـى غاباتنـا طـرقٌ ولا هـداني إليهـا طـائرٌ غـرد
هـا أنـت عـدت وفـي أكبادنـا ألـمُ فكيف تهرب من آلامها الكبد؟
مشـــتتون وأرض الله واســـعةٌ لا يسـتقر لنـا فـي رملهـا وتـد!
الشـوق يـا وطنـي يبـري قصـائدنا والأقربون على أحزاننا صعدوا[٢]

وهناك مجموعة واسعة من القصائد أيضا على البحر نفسه منها قصيدة: "وسافروا في جفاف الأرض أنهارا":

سـيروا فـإن لكـم خـيلاً ومضـمارا وأمطـروهم مـع التكبيـر أحجـارا
وقـــاتلوهم فـــإن الله قـــاتلهمْ فقـد تولـوْا علـى الأدبـار فـرارا
ســيروا فــإن لنــا همــا يؤرقنــا بــأن نضــم مــع الــدينار دينــارا
من نصف قرنٍ ونحن الميتون هنا ومـا وجـدنا لهـذا القبـر حفـارا!!
من نصف قرنٍ وحرب الشعر دائرة ونحـن نصـنع (أبطـالا) و(ثـوارا) [٣]

وقصيدة "نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني":

شـدوا الخنـاق فـأنتم وجهنـا القمـر وفـي أكفكـم قـد غـرد الحجـر
شدوا الخنـاق فقد ضـاعت ملامحنـا وزاغ فـي التيـه منـا السـمع والبصـر

(١)الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٦٥.
(٢) المرجع السابق، ص٣٦٣.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٦١.

يــامن بــزغتم بهــذا الليــل أوســمةً ولســت للأنجــم الزهــراء أعتــذر
أنــتم ســنابل هــذا العمــر فــي بلــدي وفــي لهــاث الصــحارى أنــتم المطــر
أنــتم خيــول بنــي الإســلام جامحــة يقودهــا زمــن الإســراء والظفــر[1]

استخدم الشاعر في النصين السابقين القوة في أسلوبه، فقد أرسل في قصيدة "وسافروا في جفاف الأرض أنهاراً "رسالة إلى الفلسطيني المجاهد، يطلب منه فيها ألا يدخر جهدا في محاربة العدو، يخبره أن يد الله فوق أيدي المجاهدين تشد أصرهم، وتمنحهم القوة اللازمة، ويطلب منهم أن يحققوا أمنيات الشعر والشعراء الذين طالما تمنوا أن يتحرك ثوار هذا الشعب في سبيل تحرير الوطن، ويصفهم في النص الثاني بأوسمة الليل ونجومه وبسنابل العمر ومطر الصحراء، وخيول الإسلام التي يُعقد في نواصيها الخير.

٤-نسق الوافر:

ويقول عبد الله الطيب: "وحقيقة الأمر أن الوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق... ولهذا فإنك تجد أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة، لا فرق في ذلك بين رقاق الوافريات وفخامتها. والخطابة في الوافر جلي فيها عنصر التكرار والمزاوجة والمطابقة، وحملها الصدر على العجز، والإضراب عن الشيء إلى سواه، وعرض جوانب مختلفة من المعنى الواحد يتبع بعضها بعضا[2] ويضيف: "وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المد"[3].

وقد كتب محمود مفلح على هذا البحر مجموعة من القصائد بلغ عددها(خمسون) قصيدة، بنسبة (١١.٤٧%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، ومن القصائد التي كتبها على إيقاعه قصيدة "نزار" التي كتبها الشاعر هاجياً من يبني مجده على أكتاف أبناء هذا الوطن، فكانت الاتهامات تتابع متتالية بشكل سريع حتى إنه أجبر القارئ على قراءة الأشطر بطريقة سريعة متتالية، ومما قال في قصيدة نزار:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٥٩.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجدوب، ج١، ص٣٥٩.
(٣) المرجع السابق، ص٣٥٩.

رأيتـــك لا تغيـــرُ ولا تغـــار فـأي الخيـل تركـبُ يـا نـزار؟
تمـيس كـأن فـي أذنيـك قرطـاً وحـول صـقيل معصـمك السـوار
وتضرب في حسام (أبي رغال) ويضـحك مـن حماقتـك الجـدار
هناك دفنت رأسك في المخازي فـلا خجـلٌ لـديك ولا اعتبـار!!
تـدافع عـن حـدود عيـون (إلـزا) وحـول الخصْـر يبتـدئ الحصـار
وخيلك في دروب العهْر تجري ويجـري خلفهـا الـزمنُ الغبـار
فكم حـررت فـي (بـاريس) نهـداً ورف علـى مواقعـك انتصـارا!!
تدير الحرب في الحانات حتى تضـج كؤوسكم.. ويضـج عـار[1]

وقصيدة "مرثية" التي كتبها في رثاء الشهيد الداعية الكبير الدكتور عبد الله عزام –رحمه الله– جاءت على البحر ذاته أيضا باكياً هذا الإمام الجليل، فاخراً ببطولاته وانجازاته التي أظهرت المجرمون أمامه أقزاماً كأنهم يقابلون الشمس حين يقفون أمامه:

لقـد قتلـوك غـدراً وانتحـارا وراح الغـيظ ينفجـر انفجـارا
لـواذاً أقبلـوا ومضـوا لـواذاً وفـروا فـي جحـورهم فـرارا
ويخشـى المجرمـون لقـاء حُـر أمـام الشمس أقزامًا صـغارا[2]

كما أن قصيدة "كاظمة"، كُتبت على البحر ذاته وكاظمة منطقة في الكويت عاش فيها جرير والفرزدق، وسكنتها قبائل بكر وإياد وجرت فيها معارك كثيرة في الجاهلية والإسلام. وذكرها الشعراء ومنهم البوصيري في قصيدته الشهيرة (البردة) وغيره. قال فيها:

أزُف إليـك كاظمـة السـلاما وأرخـي للفـؤادِ لـكِ الزمامـا
خيامُ البدو تنبض في عروقي وتهمي في لظى كبدي غماما
أشُـم عبيـر كاظمـةٍ فـأبكي على زمن شممت به الخزامى
فهـل ألقـى قلاصـك والمطايـا وهل ألقى ظباءك واليماما؟[3]

وكثرت القصائد التي كتبها الشاعر على نسق الوافر ومنها قصيدة "كيف يركع مسلم؟"، وقد شكا الشاعر في هذه القصيدة من حالة الأمة، أمة الضاد، أمة العرب، يتحسر الشاعر على

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٩٦.
(٢) المرجع السابق، ص٣٨٠.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٦٦.

حالة الأمة التي يتعطر العدو بدمائها المسفوحة، حتى إن أيام الشقاء طالت فلا نكاد نلمح عيداً يلوح في الأفق، رحلت العصافير، وتفجرت الأحقاد، حتى أن الإخاء والمصداقية فُقدتا، فيقول:

يشكو أخي في الله حالة أمتي ... ويقول والهفى عليها الضاد
ويقول إنا أمة مسفوحة ... بدمائها يتعطر الأوغاد
ويقول أيام الشقاء طويلة ... وقصيرة جدا هي الأعياد
رحلت عصافير المساء بسحرها ... وتفجرت بسعيرها الأحقاد
قد كان ما بين الشقائق ألفة ... فعلام لا يلقى الوداد وداد؟
واليوم يغزونا التنابذ والهوى ... ويلف تاريخ الإخاء سواد[1]

ومن قصائد التفعيلة التي كتبها الشاعر على نسق الوافر قصيدة "السؤال"، التي امتازت بتتابع تعبيراتها وكلماتها وقد قال فيها:

وتسألني عن الشفق الحبيب وكيف لا يأتي
عن الأحلام في دوامة الصمت؟
وعن شدوي وعن همسي وعن جرحي وعن موتي؟
وتسألني..... وتسألني، وأبصر في حطام الكأس بعض ملامح الوقت[2]

٥-نسق المتقارب:

عبد الله الطيب يقول: "وبحر المتقارب سهل يسير، ذو نغمة واحدة متكررة ... وأقل ما يقال عنه إنه بحر بسيط النغمة مضطرد التفاعيل، منساب طبلي الموسيقى ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر. والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه"[3].

وقد كتب الشاعر على بحر المتقارب مجموعة واسعة من القصائد، بلغ عددها (أربع وأربعون) قصيدة، بنسبة (١٠.٠٩%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، منها قصيدة "الأشجار" التي كتبها إلى شعراء (الزمن الجديد) في مغربنا الحبيب حسن الأمراني وإخواته، حسب قوله، وقد قال فيها:

---

(١)الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٣٥.
(٢) المرجع السابق، ص٢٢٧.
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجدوب، ج١، ص٣٣٧.

إليكم
إلى كل قلب تندى بماء القداسة والبسملة
إلى كل نجم هنالك يغزل أعيادنا المقبلة.
إلى كل نقطة حبرٍ.
تجادل عن نفسها قبل فوت الأوان
ترسخ من واقع السنبلة..... [١]

ومن القصائد الأخرى التي كُتبت على بحر المتقارب نورد قصيدة "أمنية":

إذا قــدر الله لــي أنْ أعــودَ وأطـوي أوراق هـذا السـفرْ
وأرجــع للبيــت بيتــي القــديم وأهبط من ذلك ((المنحدر))
فـإني سأحضـن كـل الوجـوه وألثم فـي البيت كل الصـور
وأزرع ما عشت أغلي الزنابق أروي بمــاء العيــون الزهــرْ
وأطلق قلبي الجديد الجديد ليلعب في الريح تحت المطر[٢]

وقصيدة إلى من كان صديقي:

مــررت ولــم تلــق بــالاً إليــا كأنــك مــا كنــت يومــاً أخيــا
أتتكـــر ذاك الـــوداد القـــديم وذاك الزمان الشفيف السخيا؟
أتتكــر أنــا اقتســمنا الرغيــف وأنـــا أكلنـــاه أكـــلا شـــهيا
وأنـــا مشـــينا دروب الكفـــاح ذراعــاً وعقــلاً وخطــواً أبيــا
وكـم ذا نسـجنا الكـلام الأليـف وكـم ذا لبسـناه بـردا زهيـا[٣]

يترك المتقارب السهل اليسير أثراً بنغمته الواحدة المتكررة، لنلمس انسياب الموسيقى في المقاطع الثلاثة السابقة، كرر الشاعر في المقطع الأول قوله "إلى كل" ثم سرد الأحداث بعد كل واحدة منها، ثم يعدد في المقطع الثاني كل ما سيفعله إذا قدر له الله العودة فنتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر، أما المقطع الثالث فقد استخدم الشاعر كل من التكرار والتعداد، فنراه يكرر كل من "همزة الاستفهام" والفعل "تنكر"، ثم يعدد بعدهما ما يتساءل عنه من

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٦٣.
(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الوداد القديم، والزمن الشفيف السخي، ومشاركة تفاصيل الحياة، وهذا ما يخدمه بحر المتقارب ذو الموسيقى المتكررة الشفيفة.

٦-نسق الرمل:

ويقول الدكتور عبد الله الطيب: "وموسيقى الرمل خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة"(١).

كتب مفلح مجموعة من القصائد على بحر الرمل بلغ عددها (اثنان وعشرون) قصيدة، بنسبة (٥.٠٥%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، ومن القصائد التي تعتبر خفيفة منسابة قصيدة "الأيدي الأثيمة" التي كتبها الشاعر على بحر الرمل، وقد قال فيها:

أيها الوجهُ المجرثمْ
أيها الواغل في الحقد تكلمْ
كم من الأطفال يتمت؟
من الأكواخ هدمت؟ ولما تتلعثم!؟؟
❁ ❁ ❁
باسم من تعشق هذا الفن في الفتك
وتجتاح عصافير المخيم
باسم من تقذف هذا البلد الآمن في نار جهنم
إنه كسرى الذي يطعم للنار ضحايانا.
وللنار وشيكاً... سوف يطُعَمْ. (٢)

وكذلك كُتبت مجموعة من القصائد على بحر الرمل نعرض منها "حينما تُزْهرُ الحروُف":

في سبيل الله أمضْى
.... وعلى هدى كتاب الله قد أحكمت نبْضى
أرتْدى الفجر وأمضى في سبيلى
..... فإذا الشمسُ دليلى
وإذا الأنجُمُ في قلبى.... وأعْراسُ النخيل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٣٤.
(٢) المرجع السابق، ص٣٦٣.

الغرباء[١]

آه يا موتى على هذا الطريق.....
آه يا حزن العصافير..... ويا جرح السنابل
آه يا صمت الجداول.....
سقطت كل المسافات وبيروت تغازل
كيف أستنبت قمحا
كيف أستنبت سفحاً
وأنا أخطو على ظهر الزلازل....!؟ [٢]

لقد ظهرت موسيقى الرمل الخفيفة المنسابة، كما صاحب ذلك رنة يصحبها الفخر في المقطع الأول، ويصحبها الحزن في المقطع الثاني.

٧-نسق الرجز:

يشبه جرجي زيدان الكتابة على الرجز بمشي الجِمال الهوينا فهو يقول: "ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينا، لرأيت مشيها يشبه وزن هذا الشعر تماما. فكان العرب يحدونها به إذا أرادوا سيرها وئيدا، وربما كان شاعرهم عاشقا فيتذكر حبيبته وهو يسوق ناقته فيحدونها بأبيات على وزن الرجز[٣].

وقول جورجي زيدان –هذا– هو ما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس في حديثه عن الرجز الذي نظر إليه: "أهل الأدب على أنه أصل الأوزان وأقدمها فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربي ينسبون عادة إلى توقيع الجمال في الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز[٤].

كما أشار إلى قول السيد توفيق البكري في مقدمة كتابه أراجيز العرب: "الرجز بحر من بحور الشعر معروف وتسمى قصائده الأراجيز واحدها أرجوزة، ويسمى قائله راجزا. وإنما سمي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٦٣.
(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣) كتاب آداب اللغة العربية، ج١، ص٦١.
(٤) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٢٦.

الرجز رجزاً لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه الرجز في رحل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ويقال لها حينئذٍ رجزاء[١].

وقد كتب مفلح مجموعة من القصائد على بحر الرجز بلغ عددها (ثلاثاً وثلاثين) قصيدة، بنسبة (٥.٠٥%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، ومن القصائد التي كتبها عليه قصيدة "لو...." التي قال فيها:

لو كان سيدي ينام مثلما ننام
لو كان يأكل القديد مثلنا
أو ينزف الصديد مثلنا.... ويشرب الآلام
يطارد اللقمة من هنا ومن هناك
لو مرة ينام فوق هذه الأشواك.....
لأدرك الفارق بين ليلتين
وأدرك الفارق بين زفتين[٢]

٨-نسق الطويل:

يقول الدكتور عبد الله الطيب عن الطويل والبسيط: "الطويل والبسيط أطول بحور الشعر العربي، وأعظمهما أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة. وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز. والطويل أفضلهما وأجلهما. وهو أرحب صدرا من البسيط. وأطلق عنانا، وألطف نغما ذلك بأن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا[٣].

وقد كتب الشاعر على هذا البحر مجموعة واسعة من القصائد بلغ عددها (سبعاً وعشرين) قصيدة، بنسبة (٦.١٩%) من مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة، نذكر منها قصيدة "يقولون"، التي قال فيها:

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٢٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٦٣.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجدوب، ج١، ص٣٩٨-٣٩٩.

إلهي لقد ضاقتْ علي المسالك فإن لم تداركني فإني هالك
وأصبح دربي يا إلهي مروعاً ويا ليته دربٌ- كما كان- سالك
أشُرق ظني أن في الشرق كوةً ولم أدر أن الليْل في الشرق حالك
وأنصب وجهي للغروب إذا به كرية ووجه الغرب مذ كان فاتك[1]

تجد أن الشاعر في هذا النص قد جرى الوزن على يديه دون أن يكون عائقاً في توصيل صورة متكاملة متزنة قوية، فقد ناجى الشاعر ربه في هذا النص وكانت المناجاة منبعثة من عمق ذاته، تعبر عما يدور في نفسه دون حاجة للتكلف، فقد أطلق الشاعر العنان لروحه كي تبحر في فضاءات الله وتبث شكواها التي تريد، وهنا تظهر قوة الشاعر في استخدام بحر من البحور الممزوجة، التي يتألف شطرها من أكثر من تفعيلة واحدة، وأي بحر، إنه بحر الطويل الذي أظهر رصانة الشاعر وقوة أسلوبه.

كما استخدم الشاعر البحر ذاته في مجموعة واسعة من القصائد منها قصيدته التي تحمل عنوان "الشوق" حيث يقول:

تفجر هذا الشوق والشوق لاهبٌ فليتك تشكو مرةً أو تعاتب
تمر الليالي لا كتاب يلم بي ولا خبر يأتي ولا من يكاتب
وأدنو إلى مبنى البريد أضمه لعل "جوابا" في زواياه هارب
أري فيه أسراباً من العشق أقبلت ترفرف والعشاق آتٍ وذاهب[2]

وقصيدة أخرى بعنوان "حروف الشوق"، أهداها إلى أخيه أحمد، قال فيها:

قرأت حروفاً خطها الشوق عاتياً ففجرتْ في صحراء عمري السواقيا
أتتني بها في غرة الشهر "فيصلٌ" فما كان أغلاها الحروف الغواديا
فأزهر شوقي بعد ما كان عاقراً وغرد طيري بعد ما كان عاصيا[3]

لعلك تلاحظ أن الشاعر محمود مفلح قد استخدم بحر الطويل كي يبث شكواه إلى الله في القصيدة الأولى، ثم انتقل في القصيدة الأخرى إلى الشكوى، ولكن تلك الشكوى جاءت على صورة عتاب قوي مسترسل، فها هو يتحدث عن لهيب الشوق ووحدة الليالي، وصعوبة الانتظار،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٩٤.
(٢) المرجع السابق، ص٣٢٢.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٠٣.

وحسرة الفقد، تجده ينتقل بين التعابير والكلمات بصورة عجيبة نلمس من خلالها سهولة كتابته على بحر يعتبره الشعراء من البحور التي لا يستطيع خوض غمارها إلا شاعر متمكن، ولكن الشاعر يكتبه الشعر قبل أن يكتب الشعر، هو شاعر حق يَحضر الشعر إليه ولا يُحضره، لذا لم يكن من الصعب عليه أن يجيد الكتابة على كل بحوره بل وعلى أصعبها أيضا.

الفصل الثالث

تشكيل البنية الإيقاعية

أولاً: التكرار الصوتي

يضطلع الترديد (التكرار) بدور كبير في البنية الإيقاعية للكلمة والجملة على حد سواء من خلال الإلحاح اللفظي على بعض الحروف أو الكلمات التي تنبئ عن العمق النفسي والوجداني الذي يسكن خلف الحروف والكلمات فهو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها[١]، فيساعد بدوره في تشكيل بنية النص، لذا اهتم الدارسون في هذا العنصر لأنهم وجدوا أنه "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[٢]، ومن هنا كان "التكرار ذا دلالة نفسية قيمة تعود بالفائدة على الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر الأدبي من خلال نفسية صاحبه"[٣]، ويتم ذلك بتكرار جملة أو شبه جملة أو كلمة أو مجموعة من الحروف، وقد اكتسب التكرار قيمة فنية موازية لحداثة الشعر، فتجده يعبر عن الناحية الشعورية أصدق تعبير، متماشيا مع وحدة الموضوع والشعور لدى الكاتب الشاعر.

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو[٤].

لكن "التكرار بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا العربي لم يتناوله البلاغيون القدماء بالاهتمام الذي يجب أن يحظى به اليوم"[٥]، لقد اهتم الشعراء العرب المعاصرون بتقنية التكرار، حتى صارت لديهم من أبرز العناصر الإيقاعية التي تنحو باللغة نحو الكثافة والانسجام[٦]، وهذا ما دفع النقد العربي إلى إيلاء عنصر التكرار أهمية خاصة، فراح يدرسه معرفاً به وبأنماطه، وذلك حسب الوظيفة التي يؤديها التكرار في بنية النص، ولكنك لا تستطيع

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٧٦.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) ينظر: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعيد الجيار، ص٤٧.

(٥) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٦٥.

(٦) ينظر: حركية الإيقاع، حسن الغرفي، ص٤٨.

أن تنكر جهود العرب القدامي في هذا الباب، حتى وإن كانت أقل تكثيفا ووضوحا من جهود المعاصرين، "لقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا فوائدها ووظائفها"[١]، كما أن دراستهم للنص القرآني والبحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، خصوصاً أنه قد وردت في القرآن الكريم بعض نماذج من التكرار، قام على دراستها وتفسيرها بعض البلاغيين فحاولوا تفسير هذه الظواهر وبيان دلالتها ضمن السياق القرآني[٢]. ويقول محمد النويهي مبينا قيمة الأصوات والتفات القدماء إليها: "إن القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها مفردة، بل تمتد إلى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب في النغم، أو تنافر مقصود فيه. وقد التفت العلماء القدامى إلى أنواع من التجاوب كالجناس والتشريع والتسميط...ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون... منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة"[٣]، ومن هنا: إن علماء العربية القدامى التفتوا إلى ظاهرة التكرار كونها لا تنفصل عن الصوت الذي يعود له الفضل في نشوء الإيقاع الشعري، ثم جاء العلماء المعاصرون وبنوا على ما تركه القدامى وزادوا عليه.

يعد الجانب الإيقاعي في الشعر قائماً على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن. كما أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما، وقد أشار إلى هذا الناقد ريتشاردز بقوله "فالإيقاع يعتمد كما يعتمد على الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث[٤]. وتشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن

---

(١) العمدة في محاسن الشعر، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج٢، ص٧٣.

(٢) ينظر: تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ص٢٣٢-٢٤١.

(٣) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، ج١، ص٦٥.

(٤) مباديء النقد الأدبي، أ. ريتشارز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، ص١٨٨.

يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة[١]. كما حصرت أنواع التكرار في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة[٢].

من هنا جاءت دراسة التكرار في شعر محمود مفلح بوصفه عنصراً أساسياً تقوم عليه البنية الإيقاعية لمحاولة الكشف عن هذه القوالب الفنية وبيان أبعادها ودلالاتها على اختلاف مواقعها سواء أكان في الكلمة أو العبارة أو الجملة أو الحرف، كما ستشير الباحثة إلى كل من التكرار العمودي والتكرار الأفقي.

لقد بدأ الشاعر الجزء الأول من مجموعة الأعمال الكاملة بقصيدة "عكا تزف فتاها"، وقد بدأ هذه القصيدة مرتكزا على التكرار الصوتي بنوعيه، أفقياً وعمودياً، فقال في مطلع قصيدته التي جاءت على بحر المتقارب:

لعينيك وحدك.... أكتب شعراً
لعينيك وحدك
إذا مت حياً وسافرت حياً.... فكلهم ها هنا ميتون
.....
فكيف يريدون منا الفرار!؟
فكيف يريدون منا الفرارا؟؟[٣]

لعينيك وحدك.... أكتب شعراً
//٠/٠ //٠/ //٠/ //٠/٠ (فعولن فعولُ فعولُ فعولن)
لعينيك وحدك
//٠/٠ //٠/٠ (فعولن فعولُن)
إذا مت حياً وسافرت حياً.... فكلهم ها هنا ميتون
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠.... //٠/ /٠/٠ //٠/٠ //٠/

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٦٣.
(٢) المرجع السابق، ص٢٧٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨-٩.

(فعولن فعولنُ فعولُن فعولن... فعول عولن فعولن فعولُ)
فكيف يريدون منا الفرار!؟
//. //. //. //. (فعولن فعولنُ فعولُن فعولن)
فكيف يريدون منا الفرارا؟؟
//. //. //. //. (فعولن فعولنُ فعولُن فعولن)

لو تأملت الترديد المميز في قول الشاعر على بحر المتقارب، تجد أن الشاعر كرر لفظة "لعينيك وحدك" بشكل أفقي، تأكيداً منه على تصوير المشاعر الإنسانية التي جعلت الشاعر يقصر الكتابة لعيني عكا فقط، فنراه يكرر ما يشعر به لتنطق المشاعر وتعبر عما يجول بخاطره، ثم يكرر الشاعر قوله "حياً" في نفس السطر الأفقي، وينسب الشاعر الحياة للموت، مشيرا بطريقة غير مباشرة إلى وعد الله الذي وعد به المؤمنين حين قال: "وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ"(١)، لتصل التداعيات الشعورية المكثفة من خلال التكرار الصوتي غير المتكلف، الذي يدعم التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر، ثم ينتقل الشاعر في الجزء الأخير من القصيدة نفسها إلى حديث شعوري أكثر عمقا، وأثبت أثرا، فيقول:

رفعناك فوق الأكف
زرعناك في النبض
عشناك ضوءاً بكل العيون
فلست الوحيد الذي أدمن الحب والرفض
لست الوحيد الذي طاعن الليل في أخريات
الزمان الخؤون"
ولست الوحيد الذي أنذر الناس
في (الطور) قبل ارتخاء الجفون
ولست الوحيد الذي شيعوه إلى غابة البرتقال
الحزين(٢)

(١) آل عمران / ١٦٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨-٩.

رفعناك فوق الأكف

//٠/٠ //٠/٠ //٠/ (فعولن فعولن فعولُ)

زرعناك في النبض

//٠/٠ //٠/٠ / (فعولن فعولن فـ)

عشناك ضوءاً بكل العيون

/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (ـعولن فعولن فعولُن فعولن)

فلست الوحيد الذي أدمن الحب والرفض

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ / (فعولن فعولن فعولُن فعولن فعولن فـ)

لست الوحيد الذي طاعن الليل في أخريات

/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (ـعولن فعولن فعولُن فعولن فعولن فعولن)

الزمان الخؤون"

//٠/٠ //٠/ (فعولن فعولُ)

ولست الوحيد الذي أنذر الناس

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ / (فعولن فعولن فعولُن فعولن فـ)

في (الطور) قبل ارتخاء الجفون

/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ (ـعولن فعولن فعولُن فعولُ)

ولست الوحيد الذي شيعوه إلى غابة البرتقال الحزين

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

(فعولن فعولن فعولُن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ)

تجد التكرار الصوتي أيضاً واضحاً في هذا الموضع حين كرر الشاعر قوله "لست الوحيد" مؤكداً على أن أبناء الشعب الفلسطيني شركاء في القضية الفلسطينية، شركاء في الحب لهذا الوطن، شركاء في رفض الظلم، شركاء في عشق هذا الوطن.

لنتأمل التكرار في قول الشاعر في مطلع قصيدة "رجل منهم" على بحر الكامل:

شدي على الأعناق شدي يا رمز مفخرتي ومجدي

شدي على جمر الجراح فتلك أوسمة التحدي[١]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢١.

شدي على الأعناق شدي
/.//.//. /.//.//. /. (متْفاعلن متْفاعلن تن)
يا رمز مفخرتي ومجدي
/.//.//. ///.//. /. (متْفاعلن متَفاعلن تن)
شدي على جمر الجراح
/.//.//. /.//.//. / (متْفاعلن متْفاعلن مـ)
فتلك أوسمة التحدي
//.//. ///.//. (ـتفاعلن متَفاعلن)

يكرر الشاعر في هذا المقطع فعل الأمر (شدي) تكراراً أفقياً وعمودياً، ليصل إصراره على تمسكه بكل حبة رمل من رمال أرضه، ويخبر أنه مستعد لتحمل كل صعب من أجل الوصول إلى النصر وإلى الخلاص برفقة هذا الوطن المبجل، وجاء هذا التكرار يحمل الإلحاح الصادق، الذي يثري التجربة الشعرية والبنية الإيقاعية التي بُنيت عليها القصيدة، ويعمق الدلالة لدى القارئ.

وقد جاء التكرار في مواضع أخرى في القصيدة نفسها رابطاً إيقاعياً ودلالياً، لكي يربط إيقاع السطر الشعري، ويؤكد الاسم المكرر في قوله:

حسبي أموت على ثرى بلدي...
أمر غ فيه خدي
حسبي أشم غبار بيدرنا... وما أذكاه عندي!!
حسبي أجيل الطرف... بين سنابلي[1]

حسبي أموت على ثرى بلدي...
/.//.//. ///.//. ///. (متْفاعلن متَفاعلن متَفا)
أمر غ فيه خدي
//. ///.//. /. (علن متَفاعلن تن)
حسبي أشم غبار بيدرنا... وما أذكاه عندي!!
/.//.//. ///.//. ///.//. /.//.//. /. (متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن تن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨-٩.

حسبي أجيل الطرف
/.//.//. /.//. (متْفاعلن متْفاعــ)
بين سنابلي
/. ///.///. (ــلن متَفاعلن)

يكرر الشاعر مؤكداً أنه يكتفي من الحياة بموته على تراب وطنه، فيمرغ خده في هذا التراب الطاهر، أو أنه سيكتفي فقط بشم غبار البيادر الذي لم يعرف الشاعر رائحة أذكى من رائحته، أو أنه يكتفي بأن ينقل النظر بين سنابل الوطن، "والتكرار أو الترديد الصوتي يعد من العناصر التي يجرى بواسطتها توقيع الموسيقي لأجل تأدية المعنى والدلالة"[١]، وهذا ما جاء في المقاطع الشعرية السابقة، وبهذا يعتمد الترديد في الأشكال الإيقاعية على تكرار الكلمة أو الجملة.

إن للكلمات المكررة أهمية واضحة حيث تتمركز الفكرة الرئيسة حولها، فتعمل على إبراز التجربة الشعورية في ثوب التجربة الشعرية المتمثلة في النص، فيصبح للقصيدة إيقاعٌ خارجيٌ مساندٌ لإيقاع القافية، فتقوي الجرس الموسيقي للقصيدة.

في قصيدة "لسنا بقافلة الضياع" على بحر الكامل، يقول الشاعر رداً على قصيدة كتبها بدر شاكر السياب يصف فيها الشعب الفلسطيني بأنه شعب تائه يسير في قوافل الضياع، فيقول الشاعر ردا على ذلك:

لسنا بقافلة الضياع
عفواً ولسنا التائهين
نحن الألى زرعوا السنابل
في عيون المتعبين
خطوا على لحن القذائف
آية الفجر المبين
لسنا بقافلة الضياع
ولن نكون الخاطئين... [٢]

(١) في معرفة النص، يمنى العيد، ص٩٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٣.

لسنا بقافلة الضياع
/.//. ///..// (متْفاعلن متَفاعلان)
عفواً ولسنا التائهين
/.//. /.//.. (متْفاعلن متْفاعلان)
نحن الألى زرعوا السنابل
/.//. ///.// (متْفاعلن متَفاعلن متَــ)
في عيون المتعبين
/.//. /.//.. (ـفاعلن متْفاعلان)
خطوا على لحن القذائف
/.//. /.//. // (متْفاعلن متْفاعلن متَـ)
آية الفجر المبين
/.//. /.//.. (ـفاعلن متْفاعلان)
لسنا بقافلة الضياع
/.//. ///.// (متْفاعلن متَفاعلن مـ)
ولن نكون الخاطئين...
//.//. /.//.. (ـتَفاعلن متْفاعلان)

لقد وسم الشاعر هذا النص بجملة كررها على امتداد القصيدة حيث قال فيها (لسنا بقافلة الضياع)، لقد جاءت هذه التكرارات الصوتية حاملة في طياتها انفعالات الشاعر الداخلية التي تلح على نفسه حين سمع قول السياب، فانسابت التجربة الشعورية وفق دفقات شعرية متتالية، فكانت من أكثر التكرارات كثافة شعرية شعورية نقلت الشعور الداخلي للشاعر عبر تكرارات صوتية على صيغة أسلوب نفي بفعل النفي (ليس)، وحذفت الياء منعاً من التقاء ساكنين، الساكنان هما (الياء والسين بعد التقائها بالضمير)، ثم زاد حرف الباء بقصد زيادة التوكيد، وأضاف الضياع إلى القافلة لينفي الضياع عن الشعب الفلسطيني نفياً تاماً.

كما أنك تجد التكرار الصوتي أكثر وضوحاً عند الشاعر محمود مفلح وهو يتحدث عن مرض الحصبة الذي أصاب ابنته، في قصيدة "الحمى"، يقول الشاعر في مطلعها:

عيناي عليك تحوطانك بالخوف
تحوطانك بالدمع

وتحترقان من الأوهام
عيناي مسمرتان وأنت أمامي باقة وردٍ
لم يسعفها الماء
وسفر من آلام
عيناي تهزان الغرفة كل الغرفة
عل الأشياء تقدم لي تفسيراً عن هذا الداء المحموم "الحصبة"...[1]

عيناي عليك تحوطانك بالخوف
/٠/٠ ///٠ ///٠ /٠ ///٠ /٠ / (فعْلن فعِلن فعِلن فع فعِلن لن فَ)
تحوطانك بالدمع
//٠ /٠ ///٠ /٠ /(عِلن فعْ فعِلن لن فَ)
وتحترقان من الأوهام
//٠ ///٠ ///٠ /٠/٠٠ (عِلن فعِلن فعِلن فعلان)
عيناي مسمرتان وأنت أمامي باقة وردٍ
/٠/٠ ///٠ ///٠ ///٠ ///٠ /٠/٠ ///٠ /٠ (فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلنَ فعْ)
لم يسعفها الماء
/٠ /٠/٠ /٠/٠٠ (لن فعْلن فعلان)
وسفر من آلام
٠٠/٠/٠//٠/٠//
عيناي تهزان الغرفة كل الغرفة
/٠/٠ ///٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠ /٠/٠ (فعْلن فعِلن فعْلن فع فعِلن لن فعْلن)
عل الأشياء تقدم لي تفسيراً عن هذا الداء المحموم
/٠/٠ /٠/٠ ///٠ ///٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠٠
(فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلان)
"الحصبة"...//٠/٠/٠ (فعْلن لن)

إن تكرار الشاعر للاسم (عيناي) ثلاث مرات، نقطة رئيسة لفهم الفكرة التي تدور حولها القصيدة، والاسم (عيناي) المضاف إلى ياء المتكلم، إشارة إلى أن الشاعر كان شديد الخوف

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣١.

على ابنته حتى إن عينيه كانتا شاخصتين لا يستطيع أن ينقل النظر إلى طرف آخر خوفاً على فلذة كبده، ثم تأتي كلمة (تحوطانك) لتؤكد الفكرة السابقة، التي يصور الشاعر من خلاله نظراته بحِمى تحوط ابنته كي تحميها وتحفظها من أي شر قد يصيبها، تستطيع أن تلمح بين ثنايا تعابير الشاعر حزناً منبعثاً من تكراره لهذه الكلمات فقدم بذلك خدمة عظيمة للنص لا تستطيع عبارات جديدة تقديمها، ثم يعود قرب نهاية النص إلى تكرار كلمة (عيناي) ولكنه هنا يلحقهما بكلمة (مسمرتان) فيقول: (عيناي مسمرتان وأنت أمامي مغمضة العينين)، مما يزيد اللفظة المكررة قوة.

لتتأمل في هذا التكرار الجديد في قصيدة "شامة" التي جاءت على بحر الرمل:

ربما كان الذي أبكيه يا أمي ملاكاً
ربما كان سراجاً مل في الليل الإقامة!!
ربما كان صديقي حاملا (بيرق) جوع العصر
أو كان إمامه!!
ربما كان على جبهتنا الملساء كالاسمنت يا أماه شامة
ربما كان صديقي الرجفة الأولى التي تمضي
ويأتي بعدها يوم القيامة!؟[1]

ربما كان الذي أبكيه يا أمي ملاكاً
/.///. /.///. /.///. /.///. (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)
ربما كان سراجاً مل في الليل الإقامة!!
/.///. /.///. /.///. /.///. (فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)
ربما كان صديقي حاملا (بيرق) جوع العصر
/.///. /.///. /.///. /.///. /. (فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعـ)
أو كان إمامه!!
/. /.///. (ـــلاتن فعلاتن)
ربما كان على جبهتنا الملساء كالأسمنت يا أماه
/.///. /.///. /.///. /.///. /. (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعـ)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٦٤-٦٥، كتب الشاعر هذه القصيدة على بحر المتدارك بتفعيلتيها (فعْلن وفعِلن) إلا أنه كان يلجا في جميع القصائد التي جاءت على هذا الوزن إلى الفصل بين السببين الخفيفين في تفعيلة (فعْلن) بفاصلة كبيرة وهي التي تتكون منها تفعيلة (فعِلن).

شامة/./. (ـــلاتن)
ربما كان صديقي الرجفة الأولى التي تمضي
/.///. ///./. /.///./. /.///./. /. (فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا)
ويأتي بعدها يوم القيامة!؟
//./. /.///./. /.///./. (علاتن فاعلاتن فاعلاتن)

كرر الشاعر في هذا المقطع حرفاً وليس اسماً أو فعلاً، لقد كرر الشاعر الحرف (رُب) الذي اتصلت به ما الزائدة فكفت عمل رب وألغت اختصاصها بالأسماء، فلحقها الفعل (كان)، وهنا يتنقل الشاعر بين احتمالية أن يكون من يبكيه ملاكا، أو سراجا، أو حامل البيرق، أو شامة أو غيرها، وقد جاءت (رب) هنا حرف جر شبيه بالزائد، فأفاد معنى جديداً مستقلاً لا معنى فرعياً مكملاً للمعنى الموجود، لهذا لو حُذف لفقدت الجملة المعنى الجديد الذي جاء مع (رب)، ولكن وجود (رب) مع تكرارها أكد المعنى الذي جاءت به هذه الكلمة، وأوصل بالتكرار الصوتي معانٍ متعددةٍ ومختلفة، فها هو يكرر الحرف ليدلل على تعدد الخيارات الممكنة لسبب ما كان يشعر به تجاه صديقه.

وقد يحمل التكرار الصوتي بُعداً فلسفياً فيأتي على صيغة أسئلة لا ينتظر الشاعر بعدها إجابة، وهذا ما تجده لدى الكاتب في قصيدة "كلمات مضيئة جداً" التي جاءت على بحر المتدارك، حين كرر السؤال بقول[1]:

جرحى أواه... !!
لماذا لم يغسله المطر الساقط في العاشر من رمضان؟
ولماذا لم يلمسه البرق الراكض ظهراً في تشرين الأول
ولم يعزف موسيقا العودة... !؟
ولماذا لم يحرق طارق سفن النصر على الشطآن!؟ [2]
جرحى أواه... !!
/./. /./. / (فعْلن فعْلن فـ)

(١) وردت هنا التجاوزات التي لجأ إليها الشاعر في بحر المتدارك كما أشرنا سابقاً.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٦٦.

لماذا لم يغسله المطر الساقط في العاشر من رمضان؟

//. /.//. /.//. /. ///. /. ///.//. ///.///. /.

(عِلن فعْلن فعْلن فع فعِلن لن فعِلن فع فعِلن فعِلن لن)

ولماذا لم يلمسه البرق الراكض ظهراً في تشرين الأول

///. /.//. /.//. /.//. /.//. ///. /.//. /.//. /.//. /.

(فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فا)

ولم يعزف موسيقا العودة...!؟

//. /.//. /.//. /.//. /. (عِلن فعْلن فعْلن فع)

ولماذا لم يحرق طارق سفن النصر على الشطآن!؟

///. /.//. /. ///. ///. /.//. ///. /.//.. (فعِلن فعْلن لن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلان)

جاءت هذه التكرارات الصوتية تحمل في طياتها انفعالات تختلج فيه صدر الكاتب وتعكس حالة شعورية يعايشها، لكنه لا ينتظر إجابة عن أسئلته لأنه يعرف الإجابة مسبقا، إنما أراد أن يُفرغ شحنة تسكن داخله، وأن يوصل للقارئ هذه الحالة الشعورية التي يعيشها، فكرر الاستفهام كي يلفت نظر القارئ ويشد سمعه فيدفعه إلى إكمال النص وصولاً للإجابة الشافية على هذه الأسئلة.

وفي قصيدة "يا إلهي" التي جاءت على بحر الرمل، كرر الشاعر أسلوب التوكيد على طول القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، (إنني أرنو، إنني ضقت، إنني بالباب قد جئتك، إنني آمنت، إنني أشتاق)، كما جاءت تلك التوكيدات مسبوقة بالنداء (يا إلهي) مكرراً على طول القصيدة أيضا، فقال:

يـــــا إلهـــــي أعطنـــــي وجهـــــاً... ونـــــورا
إننـــــي أرنـــــو إلـــــى الضـــــوء... وأشـــــتاق العبـــــورا
إنني ضقت بأبناء الدجى.. ضـــــــقت كثيـــــــرا
إننـــــي ضـــــقت بهـــــم... صُـــــماً وعميانـــــاً... وعـــــورا
إننـــــي بالبـــــاب قـــــد جئتُـــــك... عبـــــداً مســـــتجيرا
يـــــا إلهـــــي أعطنـــــي قلبـــــاً كبيـــــرا
إننـــــي آمنـــــتُ يـــــا أللهُ عقـــــلاً وضـــــميرا
يـــــا إلهـــــي أعطنـــــي قلبـــــاً شـــــكورا

إننـــــي أشـــــتاق أن أكســـــر طوقـــــاً... أن أثـــــورا
يـــــا إلهـــــي فاجعـــــل الصـــــعب يســـــيرا
يـــا إلهـــي أطلـــق القـــوة فـــي نفســـي وألهمنـــي الســـدادا[1]

يـــــا إلهـــــي أعطنـــــي وجهـــــاً... ونـــــورا
/.//.//. /.//.//. /.//.//. (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)
إننـــي أرنـــو إلـــى الضـــوء... وأشـــتاق العبـــورا
/.//.//.//.//.//.//. /.//.//.فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
إنني ضقت بأبناء الدجى.. ضـــــــــــقت كثيرا
/.//.//.//.//.//.//.//. فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

إننـــي ضـــقت بهـــم... صُـــماً وعميانـــاً... وعـــورا
/.//.//.//.//.//.//.//. فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إننـــي بالبـــاب قـــد جئتُـــك... عبـــداً مســـتجيرا
/.//.//.//.//.//.//.//. فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

يـــــا إلهـــــي أعطنـــــي قلبـــــاً كبيـــــرا
/.//.//. /.//.//. /.//.//. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إننـــــي آمنـــــتُ يـــــا أللهُ عقـــــلاً وضـــــميرا
/.//.//.//.//.//.//.//. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

يـــــا إلهـــــي أعطنـــــي قلبـــــاً شـــــكورا
/.//.//. /.//.//. /.//.//. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إننـــــي أشـــــتاق أن أكســـــر طوقـــــاً... أن أثـــــورا
/.//.//.//.//.//.//.//. فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨٣.

يـــــا إلهـــــي فاجعـــــل الصـــــعب يســـــيرا

/.//. /.//. ///. فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

يـــا إلهـــي أطلـــق القـــوة فـــي نفســـي وألهمنـــي الســـدادا

/.//. /.//. ///. /.//. /.//. /.//.

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لو تأملت ما كتبه الشاعر تجد أنه ألحق النداء بتكرار التوكيد وألحق التوكيد بالنداء، مستنجداً بإلهه الذي منحه كل ما يتمنى، وقد استخدم أسلوب التوكيد مؤكداً على ثقته بأن الله يسمعه ويستجيب له، ويقدر له كل خير.

ومن القصائد الأخرى التي استخدم الشاعر فيها تقانة التكرار قصيدة "حجر.... حجر" التي جاءت على تفعيلة الخفيف ويمكنك أن تلاحظ أن التكرار واضح في العنوان مما جعل ذلك سمة تتميز بها القصيدة، قال فيها الشاعر:

حجـــرٌ فجـــر الحيـــاة ونـــدى جبهـــة الحـــق عـــزة واحترامـــا
حجـــر أمســـك الزمـــام وإنـــا قـد تركنـا مـع الجـواد الزمامـا
حجـر أشـرفت بـه الأرض حتـى لا نـــرى ظلمـــةً ولا ظلامـــا
حجـر القـدس حـين أسـرى بليـل سـمع الفجـر صـوته فاسـتهاما
حجـــر أيقـــظ النيـــام وأهـــدى للطغـــاة البغـــاة موتـــاً زؤامـــا
حجر أكسب القصائد طعماً حجر أنجب الفتى المقداما![1]
حجـــرٌ فجـــر الحيـــاة ونـــدى جبهـــة الحـــق عـــزة واحترامـــا
/٠//٠ //٠// ٠//// /٠//٠/ ٠//٠/ ٠/٠//٠/
فعلاتن متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
حجـــر أمســـك الزمـــام وإنـــا قـد تركنـا مـع الجـواد الزمامـا
/٠//٠ //٠// ٠/// /٠//٠/ ٠//٠/ /٠//٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٨.

حجـر أشـرفت بـه الأرض حتـى لا نـــرى ظلمـــةً ولا ظلامـــا
/٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠//٠/ ٠/٠/٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن
حجـر القـدس حـين أسـرى بليـل سـمع الفجـر صـوته فاسـتهاما
/٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠//٠/ /٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠//٠/
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن
حجـــر أيقـــظ النيـــام وأهـــدى للطغـــاة البغـــاة موتـــاً زؤامـــا
/٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠/// /٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠//٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
حجـــر أكســـب القصـــائد طعمـــاً حجـر أنجـب الفتـى المقـداما!
/٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠/// /٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠/٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن

تحدث الشاعر في هذه القصيدة عن حجارة الأقصى التي أشعلت الانتفاضة، فكرر كلمة الحجر مع بداية كل بيت شعري، وصور أن الحجر فجر الحياة، وأمسك زمام الأمور، وأشرقت به الأرض، ثم نسب هذا الحجر إلى القدس، حجر القدس الذي حقق للفلسطيني النصر، حيث أيقظ كل نائم، وحرك الحبر في الأقلام فانسكب شعراً يحرك العزم في قلوب أبناء الشعب الفلسطيني، وقد أخذ الحجر الفلسطيني أبعاداً في الشعر العربي حيث تحدث عنه مجموعة واسعة من الشعراء العرب، أمثال نزار قباني وعبدالعزيز المقالح، وقد سار مفلح ابن فلسطين على النهج ذاته مبيناً أن الحجر أصبح مقاتلاً في يد الفلسطيني ومعه.

لقد جاء التكرار الصوتي هنا مؤكداً أهمية حجارة فلسطين في نظر الشاعر وفي نظر الفلسطينيين جميعا، كما أنه أعطى جرساً موسيقياً داعماً لقافية الميم الممدودة.

"والتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، والتكرار يخضع لقانون التوازن، الذي يتحكم في العبارة، فيجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما"[1]، والتكرار كما جاء في أشعار الشاعر محمود مفلح، إنما ورد للتأكيد على الشيء الهام بالتكرار من أجل إثراء القارئ من جهة، ومن أجل خدمة القصيدة من جهة أخرى، ولكن الشاعر لم يتجه إلى التكرار مهملا المضمون، بل كان

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٦٧-٢٦٨.

يوازن بين التكرار والمضمون، كي يخدم النص جملة واحدة، وفي النهاية يجب أن نشير إلى الخطأ المطبعي في البيت الأول حيث إنه لو تم استبدال كلمة (ندى) بكلمة (أندى) لاستقام الوزن.

وفي باب التكرار كرر الشاعر عناوين القصائد بشكل ملفت، من خلال الجدول التالي تستعرض أسماء القصائد المكررة.

(١، ٤) الأسماء المكررة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح

م	الاسم المتكرر	المجلد	عدد مرات التكرار	طبيعة التكرار
١	الشعر	الأول الثاني	٧	تكرر الاسم (سبع) مرات لقصائد مختلفة، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).
٢	عتاب	الأول الثاني	٧	تكرر الاسم سبع مرات لقصائد مختلفة، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).
٣	إضاءة	الأول الثاني	٣	تكرر الاسم ثلاث مرات لقصائد مختلفة، مرتين باسم (إضاءة)، ومرة باسم (إضاءة شعرية).
٤	مرثية	الأول	٤	تكرر الاسم أربع مرات لقصائد مختلفة، ثلاث مرات منها باسم (مرثية)، ومرة باسم (مرثية للمساء الأخير).
٥	سؤال	الأول الثاني	٦	تكرر الاسم ست مرات لقصائد مختلفة، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).
٦	عودي	الثاني	٢	تكرر الاسم مرتين لقصيدتين مختلفتين
٧	أمنية	الأول الثاني	٥	تكرر الاسم خمس مرات لقصائد مختلفة.
٨	موت	الثاني	٣	تكرر الاسم ثلاث مرات لقصائد مختلفة، مرتين باسم (موت)، ومرة باسم (موت سريري).
٩	اعتراف	الثاني	٣	تكرر الاسم ثلاث مرات لقصائد مختلفة

م	الاسم المتكرر	المجلد	عدد مرات التكرار	طبيعة التكرار
١٠	الطقس	الأول	٣	تكرر اسم القصيدة ثلاث مرات لقصائد مختلفة، باسم (الطقس)، ومرة باسم (للطقس حالة أخري)، ومرة باسم (شيء عن الطقس والرقص)
١١	فلسطيني	الأول الثاني	١٠	تكرر الاسم عشر مرات لقصائد مختلفة، في المجلد الأول ست مرات كالتالي: - برقية متاخرة من الولد الفلسطيي - برقية عاجلة من الولد الفلسطيني - حكاية الشال الفلسطيني - نقوش إسلامية علي الحجر الفلسطيني - قطار الشمال الفلسطيني. - أغنية صمود للمخيم الفلسطيني. وفي المجلد الثاني أربع مرات كالتالي: - فلسطيني. – موال فلسطيني. - الأسير الفلسطيني. – أغنية فلسطين.
١٢	غريب	الثاني	٢	تكرر الاسم مرتين لقصائد مختلفة، مرة باسم (غريب)، ومرة باسم (صلاة الغريب).
١٣	النبع	الثاني	٢	تكرر الاسم مرتين لقصائد مختلفة، قصيدة باسم (النبع)، وقصيدة باسم (النبع القديم).
١٤	القدس		٤	تكرر الاسم أربع مرات لقصائد مختلفة، ثلاث قصائد منها في المجلد الأول، وهي: (ياقدس، نشيد للقدس، رسالة في القدس). وقصيدة واحدة في المجلد الثاني وهي (للقدس تنتفض الحروف).

لجأ الشاعر إلى تكرار عناوين القصائد بصورة كبيرة، حتى إن بعض الكلمات تكررت عشر مرات، وبعضها سبع مرات إلى ما دون ذلك، وقد كان في بعض الأحيان يكرر الاسم ذاته، وفي أحيان أخرى يضيف له كلمة جديدة، وفي حالة ثالثة قد يحذف منه شيئا، المهم أنه كان يستخدم الكلمات نفسها لإنشاء عناوين قصائده كما هو موضح في الجدول السابق، حيث استخدم الشاعر (أربع عشرة) كلمة في إنشاء (واحد وستين) عنواناً لواحد وستين قصيدة.

وقد انعكس هذا التكرار على النسق الدلالي دون النسق الإيقاعي، فتجد القصائد التي حملت العناوين ذاتها تحدثت حول الموضوع نفسه ولكن بطريقة إبداعية مختلفة.

ثانياً: الشكل الكتابي:

إن الكتابة الشعرية في الشعر الحديث تتخذ أشكالاً متنوعة توحي بالأفكار التي تدور في خاطر الشاعر وتشغل باله، فالكتابة الشعرية للنص الشعري في الشعر المعاصر خرجت على معايير الشعر المعروفة قديما، مع محافظة الشكل الكتابي للشعر القديم على ثقله أيضاً في العصر الحديث، ولكنك تجد أن الشعر الحديث بدأ يبحث عن الطرق التي تعزز دور الكلمة، وهذا ما جعل الشعر يبتكر طرائق جديدة، "لم يتح للشعراء أن يخالفوا هذا النظام إلا في العصور الأدبية المتأخرة، ثم ظهر شعر التفعيلة، وبدأ الانحراف عن المعايير الشكلية والإيقاعية، ونهج الشعراء مسلك الحرية في تشكيل السطر الشعري"(١).

إن تجربة الشعر العربي الحديث في البحث عن الشكل الشعري المناسب مثلت صراعاً بين منظومة متعارف عليها تراثياً وذهنياً ومنظومة جديدة تبحث عن مكان ثابت وعن قبول بين أقلام الشعراء وفي ذواتهم، فكانت المنظومة الجديدة شكلاً جديداً خرج عن الشكل القديم ليستوعب نظاماً جديداً في التعبير عما يعتلج في الصدور ويجول في الخواطر، ومن هنا تنوع الفضاء النصي في الشعر المعاصر بحسب رؤية كل شاعر للشعر وللنص، وهذا ما دفع الشعراء المعاصرين إلى اتباع أسلوب جديد في كتابة قصائدهم، أسلوب يتعدى الشكل إلى المسافات والنقاط والتدرج التي تعتبر ذات إيحاءات جديدة تعطي القارئ دلالات جديدة أيضا تُكمل وصوله إلى الحالة النفسية الدقيقة التي عايشها الشاعر ويريد في اللحظة ذاتها إيصالها إلى المتلقي.

وقد كتب الشاعر محمود مفلح مجموعة من قصائده مسايراً قصائد التفعيلة، ومن تلك القصائد قصيدة "سؤال" على تفعيلة المتقارب، التي قال فيها:

سألت أبي:
لماذا تغادر كل الحساسين هذا الوطن؟
أجاب:
لأن الغرابين قد نتفت ريشها
وسدت عليها جميع المنافذ حتى إذا أسلمت روحها....
.... لم تجد من كفن!!(٢)

---

(١) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر: د. عبد الخالق العف، ص٩٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤.

سألت أبي:

//٠/ //٠ (فعولُ فعو)

لماذا تغادر كل الحساسين هذا الوطن؟

//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعو)

أجاب:

//٠/ (فعولُ)

لأن الغرابين قد نتفت ريشها

//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولن فعولُ فعولن فعو)

وسدت عليها جميع المنافذ حتى إذا أسلمت روحها....

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

(فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعو)

.... لم تجد من كفن!!

/٠ //٠/٠ //٠ (لن فعولن فعو)

التزم الشاعر في هذه المقطوعة وزن المتقارب، فلزم تفعيلات البحر ومشتقاتها وهي تفعيلة (فعولن) وصورتها (فعولُ) وكان يختم قوله بتفعيلة (فعو)، لكنه كتبها على الصورة الحديثة للقصيدة في شعر التفعيلة، مع سلامة الوزن، واتصال الموسيقى، كما أنه استخدم علامات الترقيم للدلالة على معان أخرى واضحة للقارئ ولكنه استبدلها بنقاط تختصر الكلام وتكثفه.

وفي قصيدته "سنوات الشعر المقفى"، تحدث الشاعر عن الموضوع ذاته، فقال:

لمـــاذا تكتـــب الشـــعر المقفـــى وتوغـل يـا أخـا الإسـلام فيـه؟
وتقذفـــه علـــى الآلاف قـــذفاً وتحســب أنهــم مــن عاشــقيه
تقيـــــم الليل في أرق وهم وتختار العناء وتـــــصطفيه[1]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٨.

لمـــاذا تكتـــب الشـــعر المقفـــى وتوغـل يـا أخـا الإسـلام فيـه؟
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن
وتقذفـــه علـــى الآلاف قـــذفاً وتحســب أنهــم مــن عاشــقيه
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠///٠ //٠/٠/٠ //٠/٠
مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن
تقـــيم الليـــل فـــي أرق وهـــم وتختـــار العنـــاء وتصـــطفيه
//٠/٠/٠///٠//٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

تحدث الشاعر في قصيدة سنوات الشعر المقفى –التي جاءت على الوافر التام– عما كان يتناقله الناس عامة والشعراء خاصة حول الشعر بنوعيه، مقفى وتفعيلة، فتحدث عن إعراض البعض عن الشعر العمودي، وإقبالهم على شعر التفعيلة، ولكنه عقّب على ذلك بقوله:

وسوط الشعر يجلدنا جميعاً فنعشـــقه ونعشـــق قائليـــه
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠ //٠///٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

يؤكد الشاعر في هذا البيت أن الشعر بأي شكل كان إنما هو من روائع الأدب، التي تجذب القراء والذواقة فيعشقون القول وقائله.

وفي قصيدة "صباح الخير... صباح الزعتر"، يقول الشاعر مخاطباً وطنه:

صباح الخير والسريس والزعتر
صباح الخير يا وتراً شددنا فيه قامتنا
ويا فجراً ركزنا فيه رايتنا
صباح الخير يا من عشتنا نبضا
وعشت ملاحم الزيتون
عشت مواسم الطلقات والطعنات[١]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٤.

صباح الخير والسريس والزعتر

//./.// ./.// ./.// (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)

صباح الخير يا وتراً شددنا فيه قامتنا

//./.// .///. ./.// .///. (مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن)

ويا فجراً ركزنا فيه رايتنا

//./.// ./.// .///. (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن)

صباح الخير يا من عشتنا نبضا

//./.// ./.// ./.// (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)

وعشت ملاحم الزيتون

.///. ./.// / (مفاعلَتن مفاعلْتن مـ)

عشت مواسم الطلقات والطعنات...

/.///. .///. .///. /... (فاعاَتن مفاعلَتن مفاعلَتن)

إن حب الوطن من أهم القضايا التي تسكن أبناء الشعب الفلسطيني، من خلاله يرتبط أبناء هذا الوطن بأرضهم، ارتباطاً يجعلهم يعيشون الحياة الحقيقية، ويقدمون كل ما يستطيعون تقديمه فداء لهذا الحبيب، ويقدم الشاعر في هذه المقطوعة –التي جاءت على بحر الوافر بتفعيلتيه– يقدم تحية الصباح ويضيف لها تحية السريس والزعتر، التي تأخذ الشاعر برائحتها الذكية إلى بلاد الأجداد، ثم يوضح الشاعر أن أبناء الشعب الفلسطيني يستمدون قوتهم من هذا الوطن القوي، الذي أضحى يسكنهم روحاً وجسداً ونبضاً، فعاشوا معاً الحب والفرح والحزن والدمع، لنعيش هذه الحالة النفسية والدفقات الشعورية التي جسدها الشاعر في مجموعة من الأسطر الشعرية التي أعطت الشاعر مساحة واسعة يستطيع أن يعبر فيها بحريته دون أن تقيده قافية، أو أن يحبس نفسه في عدد محدد من التفعيلات العروضية.

والشاعر محمود مفلح يقول في قصيدة "النبع القديم" التي جاءت على بحر الكامل بتفعيلتيه:

ماض على طول الطريق
لا أنت تفهمني، ولا موتي يجيء....
ولا أنا..... أنجو من الشعر الحريق[1]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٦٤.

ماض على طول الطريق
/.//.//. /.//.// (متْفاعلن متْفاعلان)
لا أنت تفهمني، ولا موتي يجيء....
/.//.//. ///.//. /.//.// / (متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مـ)
ولا أنا..... أنجو من الشعر الحريق
//.//. /.//.//. /.//.// (متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلان)

بدأ الشاعر هذه القصيدة واصفاً نفسه أنه مستمر على الطريق نفسه، حتى وإن انعدم من يفهمه، وإن غاب موته الذي يتمناه، إلا أنه ماض لا يقلل من إصراره شيء مهما كان ثم يترك فراغاً عبر هذه النقط الممتدة عبر السطر الشعري الفارغ إلا من نقط تستطيع أن تملأها بكل ما يمكن قوله عن الانتظار والبحث وما شابهها، ثم يكمل الحديث عن نفسه، ولكنه ما إن ينطق بالنفي ويتبعه بضمير المتكلم (أنا) حتى يعود ثانية إلى مساحة النقاط التي تغنيه عن الحديث عن نفسه من جهة، ولا تحصره في كلمات معدودة من جهة أخرى، فيترك للقارئ مساحة من الفكر عبر مجموعة نقاط تعطيه حرية التفكير ثم يتبع ذلك بقوله أن لا ينجو من ألم الشعر ووجع الكتابة الذي يلاحقه، كما تلاحظ تدرج الشاعر في عرض هذه الأسطر كي ينقل القارئ بين سطر وآخر إلى حالة نفسية مختلفة وكأن حالته النفسية تتدرج في التغير، وكأن هذا النص طريق يمشيها الشاعر ويسير على دربها حتى يحقق مبتغاه.

ثم أكمل قصيدته مستخدما التقانات نفسها، يقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

وأنا أدف على الطريق
ولا أغازل غير فجر المتعبين
ولا أقيم لغيرهم وزناً!
أمضي.... ويتبعني الغبار
ويمد لي ذاك السراب لسانه!
ويشب في دمي الحوار
أرهقت نفسك–
فاستند يوما إلى هذا الجدار

لن تستطيع قراءة اللغز المعربد
في براكين الدمار!![1]

وأنا أدف على الطريق
///.//. ///.//. / (متَفاعلن متَفاعلن مـ)
ولا أغازل غير فجر المتعبين
//.//. ///.//. /.//.//. / (ـتَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن مـ)
ولا أقيم لغيرهم وزناً!
//.//. ///.//. /.//. (ـتَفاعلن متَفاعلن متْفا)
أمضي.... ويتبعني الغبار
/.//.//. ///.//.. (متْفاعلن متَفاعلان)
ويمد لي ذاك السراب لسانه!
///.//. /.//.//. ///.//. (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن)
ويشب في دمي الحوار
///.//. ///.//.. (متَفاعلن متَفاعلن)
أرهقت نفسك–
/.//.//. /. (متْفاعلن متْـــ)
فاستند يوما إلى هذا الجدار
/.//. /.//.//. /.//.//.. (متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلان)
لن تستطيع قراءة اللغز المعربد
/.//.//. ///.//. /.//.//. // (متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلان متَـ)
في براكين الدمار!!
/.//. /.//.//.. (فاعلن متْفاعلن)

لـو تأملـت الـوزن الـذي اسـتخدمه الشـاعر، تجـد الشـاعر محمـود مفلـح يسـتخدم تفعيلـة (متَفاعلن)، وهـي التفعيلـة الأساسية فـي بحـر الكامل، كمـا أنـه اسـتخدم تفعيلـة (متْفاعلن) وهـي التفعيلـة الثانيـة للبحـر نفسـه، كمـا تلاحـظ أن الشـاعر كـان يقـف عنـد منتصـف التفعيلـة أو قبـل المنتصـف، ثـم يكمـل بقيـة التفعيلـة فـي السـطر الثـاني فتجـده يقـول (لـن تسـتطيع قـراءة اللغـز

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٦٥.

المعربد) فيقف عند (متَ) ثم يكملها في البيت الثاني قائلا: (في براكين الدمار!!) ليكمل في هذا السطر بقية التفعيلة وهي (فاعلن)، ويأتي ذلك بما يتناسب مع خفة الوزن المنساب بإيقاعه المتحرك، ويستخدم الشاعر النقاط في قوله: (أمضي.... ويتبعني الغبار) حيث أتبع الشاعر كلمة أمضي بأربعة نقاط ليترك للقارئ مساحة يطلق معها العنان ويضع مكانها (كلمة وكلمة وكلمة)، كما أنه استخدم علامة التعجب في أكثر من موضع ليستثمر هذه الإشارة الكتابية فيقدم فكره عبر إشارات تضيف للكلمات أفكار ودلالات جديدة فيدخل القارئ في معنى جديد ربما لا يجده في الكلمات وحدها، ثم ينتقل الشاعر إلى الحوار الداخلي حيث تناجيه نفسه وتطلب منه أن يستند ولو ليوم، أن يريح نفسه، ثم يعود ثانية لعلامات التعجب المكررة التي تختم وصفا أشبه بالصورة المسرحية المرسومة أمام العيون.

ويقول الشاعر في قصيدة "اعتراف":

آه لو.....[1]

لغدوت الآن محبورا ككل الناس

أدعي للدواوين

وأهتز على جر الربابه!!

إنما شاء لي الله بأن أحيا على جمر الألم

ويدي تتضجها النار

ولم أصرخ....[2]

آه لو.....

/. //. (فاعلن)

لغدوت الآن محبورا ككل الناس

///. /. /.//. /. /.//. /./. ٠ (فعِلن فع فاعلن لن فاعلن فاعلان)

أدعي للدواوين

/./. /.//. /. / (فعْلن فاعلن فعْ فـ)

وأهتز على جر الربابه!!

//./. ///. /. /.//. /. (عِلن فعِلن فع فاعلن لن)

---

(١) الفصل بين الأسباب الخفيفة والفواصل، وهو ما أُشير إليه مسبقا.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٩٧.

إنما شاء لي الله بأن أحيا على جمر الألم
/.///. /. ///. /. ///. /. /.///. /. /.///. (فاعلن فعْ فعِلن لن فعِلن فع فاعلن لن فاعلن)
ويدي تتضجها النار
///. /. ///. /. / (فعِلن فع فعِلن فع فـ)
ولم أصرخ.... //. /./. (علن فعْلن)

وضع الشاعر هذه النقاط بعد (لو) ليُعيد القارئ إلى عنوان القصيدة فيكمل المتلقي به النقاط، أو ليتوقع ما يمكن وجوده بعد (لو)، ثم ينقل القارئ إلى إجابة (لو) دون أن يذكر هو ما بعدها، ويأتي ما يمكن أن يتوقعه المتلقي بعد (لو) معتمداً على (لو) السابقة لها (آه لو أهجر أو يهجرني جرح الكتابة)، ويتبع ذلك بالجواب (لغدوت محبورا ككل الناس)، أي (لو هجرت الكتابة) لغدوت مبتهجا كحال كل الناس، ولتمايلت على جمال صوت الربابة، لكنه أتبع هذه العبارة بعلامات التعجب ويكفى أن يضع علامة تعجب واحدة، لكنك تجده يضع علامتي تعجب، هل وضع علامات التعجب لأنه غير مقتنع بما يقول، أم لأنه يتعجب من مجاراة الناس لما يدور حولهم دون تفكير، ثم أتبع الشاعر قوله هذا بقوله أن القدر كتب عليه أن يعيش مع وجع الحياة وعلى نار الألم الذي أنضج أصابع الشعر في كفيه وقد أخذت كلماته هذه مفهوماً مغايراً للتعبيرات السطحية، وأتبع قوله هذا بوضع مساحة من النقاط ليبحر بعدها القارئ في كمية الألم التي يعيشها الشاعر، فيدفع القارئ كي يفكر بما يوجد خلف كل نقطة وضعها الكاتب ويتصور ما يمكن أن تعنيه هذه النقاط من عذابات.

كما استخدم الشاعر تقنية التقديم والتأخير في بداية السطر الشعري فتجده أحياناً يبدأ السطر الشعري من بداية السطر الكتابي، وأحيانا يوثق الأسطر الشعرية بشكل متدرج ثم يعود مرة أخرى إلى بداية السطر الكتابي ثم إلى منتصفه، وقد استخدم هذه التقنية في قصيدة "غبارُ الليالي"، التي جاءت على بحر البسيط وقد بدأها بقوله:

وتسألين عن الأيام كيف غدت
وعن غبار الليالي
كيف يَطويني.؟
وكيف أصبحتُ
لا أعني هنا أحداً
وليس من أحد في الناس

يعنيني !

ولستُ أملك.. إلا الصمتَ.. أسأله

ألا يبوح بأسراري

ويُفشيني[1]

وتسألين عن الأيام كيف غدت

//.//. ///. /.//.//. ///. (متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن)

وعن غبار الليالي

//.//. /.//. /. (متفعلن فاعِلن مســ)

كيف يَطويني.؟

/.//. ///. (تفعلن فعِلن)

وكيف أصبحتُ

//.//. /./ (متفعلن فاعـــ)

لا أعني هنا أحداً

/. /.//.//. ///. (لن مستفعلن فعلن)

وليس من أحد في الناس

//.//. ///. /.//.// (متفعلن فعلن مستفعــ)

يعنيني !

/. /.//. (لن فاعل)

ولستُ أملك.. إلا الصمتَ.. أسأله

//.//. ///. /.//.//. ///. (متفعلن فعلن مستفعلن فعلن)

ألا يبوح بأسراري

/.//.//. ///. /.//. (مستفعلن فعلن مستفــ)

ويُفشيني

//. /.//. (ــعلن فاعل)

وبهذا يكتمل الشكل البصري للقصائد وهو الذي يعطي الكلمات العمق ويعطي الدلالات إيحاءات جديدة، كي يصل المعنى والمضمون بأفضل صورة ممكنة، فيستثمر الشاعر الشكل الكتابي إلى جانب المضمون لإثراء المعنى وهذا كل ما يسعى له الشاعر.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٦٤.

ثالثاً: الامتدادات الصوتية:

الصوت المفرد لا معنى له، واجتماع الأصوات يكون الكلمة ذات المعنى المعجمي، وتراكم الكلمات يؤدي إلى المعنى السياقي، لكن الأصوات المفردة تمتلك إيحاءات معينة تتناسب ومعاني عامة[١]، ويقول ابن سينان الخفاجي: "إن للفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها، لا من أجل تباعد الحروف فقط، بل لأمر يقع في التأليف ويعرض في المزاج"[٢].

إن الشاعر لا يقصد من خلال تقديمه الحسي لأشكال الواقع أن يقدم انعكاسا له، وإنما هي رموز وإيحاءات تتجمع في بؤرة وعي المتلقي وحسه ثم تنداح في ذاكرته حتى تتقاطع شفرات النص في نقطة انفعالية هي محور الإحساس بقيمته الجمالية وآثاره المعنوية، ثم تتجسد استجابة القارئ في دلالات كثيفة اكتشفها وهو يعيد إنتاج النص[٣]، و يرى ابن جني أن"المدلول المعنوي للقصيدة لا ينفصل عن الجرس الموسيقى للألفاظ"[٤].

الشاعر إذن يقدم قصائده بمجموعة من الألفاظ التي تطوي في جنباتها عدة إيحاءات تبث الحياة في القصيدة، وتعطيها جمالية خاصة مميزة، فيكون ما في النص من كلمات ورموز وعبارات غير جلية مصدراً لعدة إيحاءات، يستطيع القارئ أن يتوصل إليها عند الغوص بين كلمات القصيدة لتحتوي روحه إيحاءاتها، فيشعر بالاندماج اللاشعوري مع كل نبرة لكل حرف من حروفها، ويستطيع القارئ أو السامع أن يلمس أثر الامتدادات الصوتية، التي يختلف المعنى باختلافها، وبوجودها توجد دلالات مختلفة، كما أن الامتدادات الصوتية "ليس لها في ذاتها طول زمني محدد، ولكن أطوالها الزمنية تتغير طولاً وقصراً بتغير البناء الصرفي للمفردات، التي تدخل في بنائها من ناحية ومكان المفردات في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه من ناحية أخرى"[٥]، وبذلك تتسع الدلالة ويتنوع الإيحاء.

---

(١) ينظر: الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد، كمال أحمد غنيم، ص١٥.

(٢) سر الفصاح، ابن سنان الخفاجي، ص٩٧.

(٣) ينظر: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، عبد الخالق محمد العف، ص٤٧.

(٤) الخصائص، ابن جنى، تحقيق: محمد على النجار، ص٢٤٥.

(٥) بين القديم والجديد، ابراهيم عبد الرحمن، ص١٣٤.

جاءت قصيدة "أمي" على بحر البسيط، ومما قال الشاعر في هذه القصيدة:

مالي سمعت كأن لم أسمع الخبرا
هل صار قلبي في أضلاعه حجرا؟
مالي جمدت فلم تهتز قافيتي
ولايراعي مس الحرف أو زفرا
أنا الذي عزفت أوتاره نغماً
هز الورى والذرا والطير والشجرا
أنا الذي كلما ناحت على غصنٍ
حمامة جئتها كالطفل معتذرا
هل جفف الرمل إحساسي وجففني
فأصبح الشعر لا علماً ولاخبرا[1]

مالي سمعت كأن لم أسمع الخبرا هل صار قلبي في أضلاعه حجرا؟
/.//.// ///. /.//.// ///. /.//.// ///. /.//.// ///.
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فعِلن
مالي جمدت فلم تهتز قافيتي ولايراعي مس الحرف أو زفرا
/.//.// ///. /.//.// ///. /.//.// ///. /.//.// ///.
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فعِلن
أنا الذي عزفت أوتاره نغماً هز الورى والذرا والطير والشجرا
//.// ///. /.//.// ///. /.//.// ///. /.//.// ///.
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
أنا الذي كلما ناحت على غصنٍ حمامة جئتها كالطفل معتذرا
//.// /.//. /.//.// /.//. //.// /.//. /.//.// ///.
متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
هل جفف الرمل إحساسي وجففني فأصبح الشعر لا علماً ولاخبرا
/.//.// /.//. /.//.// ///. //.// /.//. /.//.// ///.
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١١٨.

لم يطلق على البسيط هذا الاسم لبساطة الكتابة على وزنه، إنما سمي بسيطا لأنه أبسط من بحر الطويل في الكتابة، ولكنه أيضاً من البحور التي لا يُجيد الكتابة عليها إلا حاذق ماهر، كي يستطيع المحافظة على عدم وقوعه في الأخطاء الشائعة التي لا ينتبه لها عدد كبير من الشعراء، وللبحر البسيط كغيره من البحور وزن خاص فيه وتفعيلات ومفتاح، يحتوي بحر البسيط على تفعية (مستفعلن /.//.//.) وتأتي على صورة واحدة أخرى هي (متفعلن //.//.)، بالإضافة إلى تفعيلة (فاعلن /.//.) التي تأتي على صورة (فعِلن ///.)، يتكون البيت التام من هاتين التفعيلتين ومكررتين أربع مرات، وفي كل شطرٍ يكون اثنتان، وقد يأتي الشطر الواحد مبنياً على التفعيلة الأولى ومن ثم الثانية فالأولى، ويُسمى في هذه الحالة: مجزوءا، وقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة البسيط التام، وجاءت القصيدة ملتزمة بتفعيلات البسيط وجوازاتها.

إن المتمعن في نص الشاعر محمود مفلح والذي يحمل عنوان "أمي"، يجد المقطع الأول منه مليئاً بالصدمة والدهشة، هو أمام خبر لا يستطيع عقله إدراكه، لقد ماتت أمه، وهو هنا يخاطب روح الأم التي سافرت وتركت خلفها ابناً لا يدرك الحقيقة التي سيعايشها مع الأيام، إنه سيكمل مشوار حياته دون أم تدعو له وتشفق عليه، وتشعر به، وما ضاعف مصيبة الشاعر في فراق أمه، أنه لم يكن متواجداً في وطنه فلم يستطع توديعها أو قراءة بعض سور القرآن عند تشييع جثمانها إلى مثواه الأخير كما أنه لم يستطع حمل نعشها أو المشاركة في جنازتها، لذا تجد أن ألم الفراق هنا مضاعف لأضعاف أضعاف أي شخص آخر، فقد بدأ الشاعر قصيدته هذه بحرف الميم المتبوع بمد الألف، الميم الذي يحمل معه الأنين والألم وشدة الوجع، ثم مد الألف الذي تبتعد فيه الشفتان وتفترقان كما افترق الشاعر عن أهله، فجاء مد الألف هنا مناسباً لحالة البعد والفراق التي يعيشها الشاعر، ويمكن أن تلاحظ أن مد الألف الذي يوحي بالفراق هو أكثر المدود وروداً في النص حيث لم يخلُ أي بيت وارد في هذه القصيدة من مد الألف، وهنا يظهر التأثير بين الصوت والدلالة واضحا، تأثير تعكسه التجربة الشعرية التي مر بها الكاتب وهو في حالة صدمة لم يستطع من خلالها حتى أن يعبر ولو بدمعة بعد سماعه خبر وفاة والدته، كما أن الشاعر استخدم في هذا النص قافية الراء، الراء المكرر الممدود مد ألف أيضا ليؤكد حجم الفراق الذي يعايشه، كما أن الراء المكرر ينتج عن النطق به تكرار اهتزازات اللسان، فكأن الناطق ينطق بأكثر من راء في الوقت نفسه، دلالة على شعور الشاعر المضاعف بالألم والحسرة. كما تلاحظ تكرار الشاعر لأسلوب الاستفهام على امتداد المقطع فقد تكرر أربعة مرات في قوله: (مالي سمعت كأن لم أسمع الخبرا)، (هل صار قلبي في أضلاعه حجرا؟)، (مالي

جمـدت فلم تهتز قافيتـي)، (هل جفف الرمل إحساسي وجففني)، وإن دلّ هذا على شيء فإنه يدل على شدة الحيرة الناتجة عن الألم الشديد في قلب الشاعر.

وفي قصيدة "آلاء"، التي كتبها الشاعر إلى ابنته آلاء وجاءت على بحر الخفيف يقول:

مزقـي الكُتـب وانثـري الأوراقـا وامتطيني مهرًا وشدي الوثاقا
واقطفـي مـن زهـور صـدريَ فـلاً واسْـكبي المـاء فوقـه رقراقـا
واحمليـنـي إلـى النجـوم لعلـي أتملـى هـذا السـنا الـدفاقا!
واركضـي واركضـي إلـى حضـني الدافئ، إني فديت هذا العناقا
وخذيني إلى البسـاتين أخذاً ما ألذ الـتفاح والدراقا[1]

مزقـي الكُتـب وانثـري الأوراقـا وامتطيني مهرًا وشدي الوثاقا
/٠/٠/٠ //٠// /٠/٠// /٠/٠//٠ //٠// /٠/٠//
فاعلاتن متفعلن فالاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
واقطفـي مـن زهـور صـدريَ فـلاً واسْـكبي المـاء فوقـه رقراقـا
/٠/٠/٠ //٠// /٠/٠/// /٠/٠/٠ //٠// /٠/٠//
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن
واحمليـنـي إلـى النجـوم لعلـي أتملى هذا السنا الدفاقا!
/٠/٠/٠ //٠// /٠/٠/// ///٠/٠ /٠//٠/ /٠/٠/٠
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن مستفعلن فالاتن
واركضـي واركضـي إلى حضـني الد افـئ، إنـي فـديت هـذا العناقـا
/٠/٠/٠ //٠// /٠/٠//٠ ///٠/٠ //٠// /٠/٠/٠
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن
وخـذيني إلـى البسـاتين أخـذاً مـا ألـذ التفـاح والـدراقا
///٠/٠ //٠// /٠/٠//٠ /٠/٠/٠ /٠//٠/ /٠/٠/٠
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فالاتن

استخدم الشاعر في هذا المقطع قافية القاف الممدودة والمسبوقة بمد أيضا، وكأن المد هنا يعبر عن لوحة موسيقية متتالية تعكس حالة الفرح الذي يعيشه الشاعر، كما يمكن أن تلاحظ استخدامه لمد الياء في كافة أبيات القصيدة، الياء الذي يشبه النطق به حين انفراج

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٥٧.

الشفتين، يشبه الابتسام فتجده يقول في البيت الأول: (مزقي) و(انثري) و(امتطيني) وفي البيت الثاني قال: (اقطفي) و(صدري) و(اسكبي)، ويقول في البيت الثالث (احمليني) و(لعلي)، كما يقول في البيت الرابع (اركضي) ويكرر هذه الكلمة مرتين، ثم يبدأ البيت الخامس بقوله (خذيني)، وهذا المد يعكس حالة السعادة التي يعيشها الشاعر وهو يراقب ابنته ذات العامين، حيث أجاز لها ما لم يجزه لغيرها، فلها أن تنثر الأوراق وأن تمتطي ظهره، وأن تقطف من زهور صدره فُلاً، وحين تركض إلى حضنه فكأنها تحمله إلى الفضاء حيث النجوم والسعادة والجمال.

أما في قصيدة "أنا وأنت" التي جاءت على بحر البسيط:

أنـا وأنـتَ وهـذا الصـمتُ والقلـقُ متـــى ســـيبزغ فجرانـــا فننطلـــقُ
أنـا وأنـت ومـا بالغـتُ فـى كلمـي كأننـا فـي جحيم العصـر نحتـرقُ
مضـــيعون فـــلا أهـــلٌ ولا وطـــنٌ مُقيـــدون فـــلا كـــف ولا عنـــق
مـرت علـى كبـدْينا ألـف أغنيـةٍ فمـا تضـوع ريحـان ولا حَبَـق!!
ونشـرب المـاء لا نـدرى بنكهتـه ومـا شـربناه إلا غالنـا شَـرَق[1]

أنـا وأنـتَ وهـذا الصـمتُ والقلـقُ متـــى ســـيبزغ فجرانـــا فننطلـــقُ
//٠//٠ ///٠ /٠//٠/ ٠/// ٠/// ٠/// ٠//٠/٠/٠///٠//٠//
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مـتفعلن فعِلـن مسـتفعلن فعِلـن
أنـا وأنـت ومـا بالغـتُ فـى كلمـي كأننـا فـي جحيم العصـر نحتـرقُ
//٠//٠ ///٠ /٠//٠/ ٠/// ٠/// ٠/// ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠///
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مـتفعلن فـاعِلن مسـتفعلن فعِلـن
مضـــيعون فـــلا أهـــلٌ ولا وطـــنٌ مُقيـــدون فـــلا كـــف ولا عنـــق
//٠//٠ ///٠ /٠//٠/ ٠/// ٠/// ٠/// ٠//٠/ ///٠//٠/ ٠//٠/ ٠///
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن فما
مـرت علـى كبـدْينا ألـف أغنيـةٍ تضـــوع ريحـــان ولا حَبَـــق!!
/٠//٠/٠ ///٠ /٠//٠/ ٠/// ٠/// ٠/// ٠//٠/٠/٠///٠//٠//
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٥٦.

ونشــرب المــاء لا نــدرى بنكهتــه ومــا شــربناه إلا غالنــا شَــرَق

//٠. /٠.//٠/٠//٠/ ٠/// //٠//٠/٠.//٠ ٠///

متفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن

لقد اعتمد الشاعر في القصيدة السابقة مد القاف ظاهرة، ولكنه في هذه القصيدة عمد إلى ضمها، فالضم كما يبدو هو أقرب إلى العبوس والتجهم، كما أنه استخدم حرف الواو (أربع عشرة) مرة في خمسة سطور فقط، وهو ما يعكس التجربة الشعورية التي ترجمها الشاعر بتجربة شعرية تعكس مدى الضيق الذي عايشه قبل وخلال كتابة هذا النص، وهنا يظهر أيضا العلاقة بين الصوت والدلالة التي جاءت واضحة كل الوضوح في هذا المقطع، فلا يمكن للشاعر أن يتحدث عن حالة الألم التي تسكن داخله دون أن يستعمل قافية وامتدادات صوتية تعكس هذه الحالة التي يعيشها، وهنا وجد الشاعر حروف المد التي تعبر عن الواقع الذي يحياه، ثم تجده يستخدم كلمات (الصمت، القلق، جحيم، نحترق، مضيعون، مقيَدون) وهذه الكلمات التي تدل على الألم والحسرة إما تحتوي على مدود تعبر عن حالة الألم والواقع الذي يعيشه الشاعر كقوله (جحيم، مضيعون، مقيَدون)، وإما أنه استخدم فيها تقانة التسكين الأقرب إلى الأنين والتأوه منه إلى الحركة كقوله (الصمت)، وإما أن الكلمة تحتوى على حروف انفجارية كقوله (القلق)، وعندما تتأمل كلمات القافية تجدها تتراوح بين الألم والتعذيب من جهة وبين الأمل والرغبة في الحصول على الأفضل من جهة أخرى، فالشاعر يخبر أنه يحترق في جحيم هذا العصر ولا يشعر بنكهة الحياة ولا معنى مقومات الحياة الأساسية، لكنه في اللحظة ذاتها يتساءل متى سينطلق للفجر ومتى سيشعر بعبق بلاده، فالشاعر إذن يتألم لكنه يجنح إلى الأمل الذي تمنى أن يعيشه واقعا، وقد أتبع الشاعر مد الألف في (بالغت) بمد الياء في كلمتي (في كلمي)، كما أتبع مد الواو في (مضيعون) بمد الألف في (فلا أهل)، فسيطر عليه في الحالتين إما صوت الألم والفراق في مد الألف، أو صوت التأفف والحسرة في صوت مد الواو، فتأتي الدلالة واضحة على الحالة النفسية الشعورية لتجربته الصادقة التي يحس بألمها ويعيش وجعها في حالة من التشتت الداخلي.

رابعاً: التدوير العروضي

هو مصطلح عروضي قديم وشائع في شعر الشطرين، وهو "ما كان قسمه متصلا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة"[١]، إذ تنقسم كلمة تقع بين عروض البيت من الشعر وبداية عجزه، فيوصف البيت حينئذ بأنه مدور أو فيه تدوير.

وهو في تعريف العروضيين "البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني"[٢]، ويعمل على تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية، كما أنه "يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية، لكنه مع ذلك يحدث نوعا من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوي"[٣].

تستند الشاعرة نازك الملائكة في تعريفها للتدوير إلى علم العروض، وعليه يكون التدوير عبارة عن اشتراك الشطرين في كلمة واحدة يقع بعضها في الشطر الأول والبعض الآخر في الشطر الثاني[٤]، أو هو حسب التعريف الحرفي لدى نازك الملائكة "انشطار الكلمتين إلى شطرين ينتمي كل منهما إلى تفعيلة، ويشير محمد بنيس إلى أن هذا المصطلح لم يكن متداولا عند القدماء، وإنما نعثر عند ابن رشيق على مصطلحين آخرين هما "المدمج" و"المداخل" [٥].

والتدوير عند د. رجاء عيد "أن يستدعي وزن البيت أن تكون بعض حروفه كلمة في الشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني"[٦]، ويضيف د. حسني عبد الجليل يوسف: إن التدوير في الشعر الحديث –شعر التفعيلة– منتشر بشكل كبير "لأننا نجد الشعراء جميعهم إلا القليل النادر، يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها، بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون في سطر، ويأتي الجزء الآخر في السطر الذي يليه"[٧].

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ج١، ص١٧٧.

(٢) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ص٢٥.

(٣) موسيقى الشعر العربي، د. حسنى عبد الجليل يوسف، ج١، ص٢٣٠.

(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص١١٢.

(٥) المدخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا، ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧٧.

(٦) التجديد والموسيقى في الشعر العربي، رجاء عيد، ص١٤٨.

(٧) موسيقى الشعر العربي، د. حسنى عبد الجليل يوسف، ج١، ص٢٣٥.

إن التدوير في الشعر العمودي ليس سوى شكل بسيط لهذه الظاهرة الشعرية، أما التطور الحقيقي للتدوير فهو ما عرف مع الشعر الحديث وثورته التي نقلته إلى مرحلة التجديد[١]، وعليه يمكن النظر إلى تقنية التدوير على أنها منجز حديث أفرزه التطور الحاصل في بنية القصيدة الحديثة، وذلك وفق شروط ودواع فنية خاصة بهذه القصيدة.[٢]

إن التدوير في القصيدة الحرة يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلاً من ذلك يتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي. ويعمل التدوير على تماسك النص حين يشده برباط إيقاعي قوي[٣]، والتدوير "يسبغ على النص الشعري غنائية وليونة حيث يمده بوحدة نغمية تحقق تواصلاً في السطور وهذا يؤدي إلى سرعة الإيقاع"[٤].

إن التدوير ليس مجرد آلية شكلية، بل إنه وسيلة فنية تحقق للنص الشعري جملة من الأهداف يوجزها سيد بحراوي في العناصر الآتية:

١- أن التدوير "يحقق... تواصلا في السطور يؤدي إلى أنه يضمن وحدة المقاطع أو الأجزاء التي يرد فيها".
٢- كما أنه "يحقق وحدة نغمية في القصيدة ككل".
٣- "وفي الوقت نفسه يسمح بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر"[٥].

وفي الأعمال الشعرية الكاملة ستجد طريقةَ التعامل مع تقنية التدوير مختلفة بين نوعي القصيدة العمودي والحر، ففيما يخص القصيدة العمودية تجد التدوير منحصراً في حيز البيت الشعري الواحد، فهو يقوم بدور الرابط بين شطري البيت، عاملاً بذلك، على إلغاء القاسمة التقليدية بين الشطرين ليتحولا إلى شطر واحد ممتد يمثل جملة إيقاعية واحدة، وفي ذلك تغيير لنسق البيت. أما قصيدة التفعيلة فقد وقع التدوير فيها بين الأسطر المتتالية.

والمتأمل في المجموعة الشعرية بجزأيها، يكتشف قدرة الشاعر وبراعته التي تتماشى مع التشكيل الإيقاعي للتدوير، وأثره في إيراد الموسيقى بما يتناسب مع المعنى والكلمات في اللحظة

---

(١) ينظر: القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، ص١٦٠.
(٢) ينظر: المرجع السابق، ص١٦٢.
(٣) ينظر: مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، سامح الرواشدة، ص ٢٠٦-٢٠٥.
(٤) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، محمد بن أحمد وآخرون، ص٤٩.
(٥) ينظر: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سيد بحراوي، ص٥٢.

ذاتها، والأمثلة على استخدام التدوير العروضي كثيرة جدا في المجموعتين، يقول الشاعر مدوراً في قصيدة "تعليق هامشي على هامش"، التي جاءت على بحر الخفيف:

عقني الشعر في أواخر أيامـ[1]ـي وهـذا طريقـه مسـدود[2]

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

كما قال في قصيدة "قنديل"[3]، التي جاءت على على البحر نفسه أيضا:

وأنـا سـيد المواقـف فـي الليـ ـل وعنـدي مـن النسـاء قبيـل!

///٠/٠ //٠// ///٠/٠ //٠// ///٠/٠

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

وامنحوهم بعض المياه فبحر الـ ـعرب سـاج ومـاؤه سلسـبيل

/٠/٠//٠ /٠//٠/٠ ///٠/٠ //٠// /٠/٠//٠

فـاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وامنحوهم إن شئتم المسجد الأقـ صى فمازال في يدينا البديل

/٠/٠//٠ /٠//٠/٠ /٠/٠//٠ //٠// /٠/٠//٠

فـاعلاتن مستفعلن فعلاتـن فـاعلاتن مـتفعلن فـاعلاتن

لا تردوا بني العمومة يا قو م فمـاذا عسـاهم أن يقولـوا؟

/٠/٠//٠ //٠// ///٠/٠ //٠// /٠/٠//٠

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

فالكلمات (أيامي، الليل، العرب، الأقصى، قوم)، جاءت بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، فقد انقسمت الكلمة بين شطري البيت دون مساس بالتفعيلة(فاعلاتن) أو صورتها (فعلاتن)، لأن القصيدة من بحر الخفيف المركب المزدوج من تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وقد أتاح التدوير للشاعر المرونة في استعمال الكلمات وتوظيفها في الأبيات بين الشطرين، ووجد الشاعر في وزن الخفيف الحرية لدمج الشطرين فزاد من تلائم الأبيات وانسجامها موسيقيا.

---

(١) كي يستقيم الوزن يجب أن يتم إلحاق حرف الميم بالشطر الثاني.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٤.

(٣) المرجع السابق، ص١٦.

وجاء بالتدوير في قصيدة "قال صديقي"[١]، التي جاءت على بحر الخفيف أيضا:

أين في الروض شقشقات العصافيـ ر، إليها تسافر الأغصان
٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/ ///٠/٠ //٠// ٠/٠/٠/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن
لا أنا صخرةٌ فألتزم الصمـ ـت، ولا "باقل" فيعينى اللسان!
٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠/// //٠// ٠/٠//٠//
فاعلات متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن [٢]

أنتم الغيث حينما تجدب الأر ض وأنتم من فوقها الغدران
٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/ ٠/٠/// //٠/٠/ ٠/٠/٠/
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فالاتن

تتملاكم المآذن في القد س وترنو إليكم الشطأن
٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠/// ///٠/٠ //٠// ٠/٠/٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

الأمر كذلك بالنسبة للكلمات (العصافير، الصمت، الأرض، القدس)، وقد تقاسمت في الأبيات الشعرية الأربعة السابقة بين الشطرين الأول والثاني، وفي هذا ليونة وخفة تضفي على الأبيات ليونة وغنائية

ويقول في قصيدة "لا..... لا"[٣] على بحر الخفيف:

ولنا دفة السفينة في البحـ ـر ومنا سيبدأ الإبحار
٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠/// ///٠/٠ //٠// ٠/٠/٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن
ولنا الأصبع التي تطلق النا ر إذا زغرد الدم الفوار
٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠//٠/ ///٠/٠ //٠// ٠/٠/٠/
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣١.

(٢) كلمة (فيعينى) غير واضحة وأحدثت خلل في الوزن.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٦.

وشموخ الأشجاروالموسم الخصب[1]　　وعــزف الرعــود والأمطـــار

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

فعلاتن　مستفعلن　فاعلاتن　　فعلاتن　متفعلن　فالاتن

ولنـا الســاعة الأخيـرة فــي الشــو　　ط وفينـــا يدمـــدم المضـــمار!

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

فعلاتن　متفعلن　فعلاتن　　فعلاتن　متفعلن　فالاتن

مـــا نســـينا أبوابهـــا والشبابيـــ　　ـــك عليهـــا تعـــرش الأزهـــار

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

فاعلاتن　مستفعلن　فاعلاتن　　فعلاتن　متفعلن　فالاتن

لا وألـــــف نقولهـــــا للمرابيـــــ　　ـن ومـن دونهـا الـدمار الـدمار

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

فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن　　فعلاتن　متفعلن　فاعلاتن

قدسـنا فـي العيـون والمسـجد الأقـ　　صى وتلك الساحات والأشجار

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

فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن　　فاعلاتن　مستفعلن　فالاتن

استعمل الشاعر في هذه القصيدة التدوير أكثر من القصائد التي سبقتها، وتوظيف الشاعر للتدوير في هذه الأبيات دلالة على قوة الشاعر، إذ استرسل في بث شوقه وحنينه، لأن الشوق الممزوج بالحرمان يحتاج إلى حديث طويل ممتد، مما أضفى على النص مزيدا من النغم الموسيقي المؤثر.

من أمثلة التدوير قول الشاعر في قصيدة "لكل سؤال جواب"[2] على البحر ذاته:

للـــذي فجـــر الينـــابيع فـــي الأر　　ض وأجرى على البحار المراكب

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

فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن　　فعلاتن　متفعلن　فاعلاتن

---

(١) حرف الباء في كلمة (الخصب) مع تفعيلات الشطر الثاني.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٧.

فتح الشاعر الإمكانات للقراءة، فمع انتفاء القاسمة التي هي علامة توقف إجباري إلى حد ما تنفتح أمام قارئ البيت المدور إمكانات متعددة لتعيين وقفات متنوعة لكنها خاضعة لمجموعة اعتبارات يحددها القارئ، وهذا يعطي التدوير قيمة لدى القارئ والمتلقي إضافة إلى القيمة الموسيقية والدلالية.

أما في قصيدة "عُشاق الفجر"[١] فقد استخدم الشاعر التدوير في مواضع متعددة بين شطري الخفيف، ومن ذلك قوله:

أنــتمُ القــوةُ التــي تكــنس الليــ ـــل وأنــتم ملامــح الإعصــار
/٠/٠//٠ //٠// /٠//٠ ///٠/٠ //٠// /٠/٠/
فاعلا متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن
فانظروا الشهب ضاحكاتٍ على البـ ـعد تقول: الصباح تحت إزاري
/٠/٠// /٠//٠/ ///٠/٠ //٠// ///٠/
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن
فافتحوهـا نوافـذ الفجـر إن الـر يــح هَبــتْ تبــوحُ بالأســرار
/٠/٠// //٠// /٠//٠/ /٠/٠// //٠// /٠/٠/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

وقال في قصيدة "يا شَام":

كم تعاني النجومُ وهي تصوغ الليـ[٢] ـل فجـراً... وأذنُــه صــماء[٣]
/٠/٠// //٠// ///٠/٠ /٠/٠// //٠// /٠/٠/
فــاعلاتن مــتفعلن فعلاتــن فاعلاتن متفعلن فالاتن

هذا التدافع الإيقاعي بين أشطر القصيدتين، جاء محمولاً على بناء لغوي متين، وفي التدوير لا يمكن الفصل بين البنية الإيقاعية والبنية اللفظية، فالأبيات المدورة سابقة الذكر تحتاج إلى التواصل في القراءة تدويرا، ويربط ذلك ارتباطاً وثيقاً مع المواضيع التي كتب الشاعر فيها قصائده، ففي القصيدة الأولى تحدث الشاعر عن نسمات الفجر المتواصلة التي تصاحب عشاق

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٧١.
(٢) اللام الأولى والياء في كلمة (الليل) يجب أن تلحق بالشطر الثاني.
(٣)الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٧٢.

الفجر، وفي الثانية تحدث عن إنسانية الشام وعواطفه ومشاعره تجاهها، وهنا رغب الشاعر في أن يكتب حول هذه التجربة شعراً صادقاً، فجاءت هذه الأبيات متماسكة مترابطة وقوية معبرة.

عرضت الباحثة في الجزء السابق من البحث أمثلة على الأبيات المدورة في الشعر العمودي، وستذكر فيما يأتي بعض المحطات الشعرية التي استخدم الشاعر فيها التدوير في قصائد التفعيلة على كثرتها، وهذه الكثرة تجد تفسيرها بالنظر إلى بنية القصيدة العربية المعاصرة التي تهدف إلى أن تكون وحدة متكاملة، والتدوير كفيل بتحقيق ذلك، من الناحية الإيقاعية على الأقل. هذه الكثافة تبلغ حد أن القصائد التي يغيب فيها التدوير غياباً كلياً هي من الندرة بحيث يمكن اعتبارها معدومة.

إن التدوير في الشعر العمودي ليس سوى شكل بسيط لهذه الظاهرة الشعرية، أما التطور الحقيقي للتدوير فهو ما عرف مع الشعر الحديث وثورته التي نقلته إلى مرحلة التجديد(١)، وعليه يمكن النظر إلى تقنية التدوير على أنها منجز حديث أفرزه التطور الحاصل في بنية القصيدة الحديثة، وذلك وفق شروط ودواع فنية خاصة بهذه القصيدة(٢).

هذا يعني أن التطور في استعمال تقنية التدوير لم يكن إلا مع قصيدة التفعيلة التي تنفي استقلالية البيت، باستثمار أدوات عديدة منها التدوير الذي يتسع مداه، على خلاف القصيدة العمودية، إلى خارج نطاق البيت الواحد.

إن التدوير في القصيدة الحرة يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلا من ذلك يتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي. كما يعمل التدوير على تماسك النص الشعري حين يشده برباط إيقاعي قوي(٣).

هذا الاحتفاء بالتدوير يظهر لدى الشاعر محمود مفلح في تعامله مع قصائد التفعيلة، ومن ذلك قوله في قصيدة "شيءٌ عن الزعتري"، التي جاءت على بحر الكامل:

قد أستديرُ فلم يعد في النيل
ما يروي العطشْ

---

(١) ينظر: القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، ص١٦٠.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص١٦٢.

(٣) ينظر: مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، سامح الرواشدة، ص ٢٠٥-٢٠٦.

وأنا الذي غامرتُ في جثث الأحبة
وانفلت من الشمالِ إلى الشمال
وعلمتُ أني لن أقولَ كما أرادوا
ما يقالْ... وعلى فميْ لمعتْ خيوطُ العنكبوتِ
وضج في خَلَديْ... السؤالْ![1]

قد أستديرُ فلم يعد في النيل
/.//.//. ///.//. /.//. (متْفاعلن متَفاعلن متْفاعـ)
ما يروي العطشْ
/. /.//.//. (ـــلن متْفاعلن)
وأنا الذي غامرتُ في جثث الأحبة
///.//. /.//.//. ///.//. // (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متـ)
وانفلت من الشمالِ إلى الشمال
/.//. ///.//. ///.//.. (ـــفاعلن متَفاعلن متْفاعلان)
وعلمتُ أني لن أقولَ كما أرادوا
///.//. /.//.//. ///.//. /. (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متـ)
ما يقالْ...
/. //.. (فاعلان)
وعلى فميْ لمعتْ خيوطُ العنكبوتِ
///.//. ///.//. /.//.//. / (متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن مـ)
وضج في خَلَديْ... السؤالْ !
//.//. ///.//.. (ـــتَفاعلن متَفاعلن)

الشاعر محمود مفلح يستخدم تفعيلة الكامل (متَفاعلن ///.//.) وصورتها متْفاعلن/.//.//.)، وقد استخدم في نهاية السطر الأول تفعيلة (متْفاعلن/.//.//.) لكنها لم ترد كاملة، فقد جاء بجزء منها وهو (متْفاع/.//.) وأكمل في بداية السطر الثاني (لن/.)، ثم أنهي السطر الثاني بالتفعيلة الكاملة (متْفاعلن /.//.//.)، ثم يعود إلى التدوير في السطر الثالث حيث يأتي بالتفعيلة الكاملة ثلاث مرات ويلحقها بجزء من التفعيلة على هذا النحو (متَفاعلن متْفاعلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٢٧.

متَفاعلن متـ ///.//. /.//.//. ///.//. //)، ويكملها في السطر الرابع (فاعلن /.//.) ويختم السطر الرابع بتفعيلة كاملة، لكنه يعود أيضا إلى التدوير العروضي في السطر الخامس فيختمه بالجزء الأول من التفعيلة (متـ /.)، ليكمل التفعيلة في السطر السادس (فاعلان/. //..)، ويعود بناء إلى لتدوير في السطر السابع (متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن مـ///.//. ///.//. /.//.//. /) ليكمل التفعيلة في السطر الثامن تـ(فاعلن متَفاعلن//.//. ///.//..).

وهذا يدعو إلى ضرورة الاستمرار دون توقف في السطر الأول والثالث والخامس والسابع، وهذا ما يحقق التدوير العروضي والوحدة الموضوعية، ويدعو التدوير إلى ارتباط هذه الأسطر الشعرية وتواصلها عروضيا ودلاليا مما يؤكد التجربة الشعرية الشعورية الواحد ويعزز وجودها.

وهنا نص جديد من نصوص التفعيلة في ديوان الشاعر، وقد برز فيه التدوير بشكل واضح، نص "فلسطيني"، الذي جاء على تفعيلة الوافر، ومما قال فيه الشاعر:

ولكني فلسطيني!
وأحني قامتي للمجد للرايات
للغر الميامين
ولكني فلسطيني!
وأعلم أنني كالخلق... كل الخلق
من ماء ومن طين
ولي عينان لي شفتان لي قلب يُحب الناسَ
كل الناس من مصرٍ إلى الصين[1]

ولكني فلسطيني!
//.//. //.//. (مفاعلْتن مفاعلتن)
وأحني قامتي للمجد للرايات
//.//. //.//. //.//. / (مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلْتن مـ)
للغر الميامين
/.//. //.//. (فاعلتن مفاعلتن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٩٥.

ولكني فلسطيني!
//.//. //.//. (مفاعلْتن مفاعلتن)
وأعلم أنني كالخلق... كل الخلق
//.///. //.//. //.//. / (مفاعلَتن مفاعلتن مفاعلْتن مـ)
من ماء ومن طين
/.//. //.//. (ـفاعلتن مفاعلتن)
ولي عينان لي شفتان لي قلب يُحب الناسَ
//.//. //.///. //.//. //.//. / (مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مـ)
كل الناس من مصرٍ إلى الصين
/.//. //.//. //.//. (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)

يعمد الشاعر محمود مفلح إلى التدوير عن قصد، إذ كان بإمكانه أن يقول (وأحني قامتي للمجد للراياتْ) ويسكن كلمة الرايات، ثم يكمل (وللغر الميامين)، ولكنه حرك كلمة الرايات بالكسر ليكمل التفعيلة في السطر الثالث، إيحاء منه أن المجد والرايات لا يمكن فصلها أو عزلها عن هؤلاء الغر الميامين، بل هم من أوصلوا الجميع إلى المجد ورفعوا راياته، لذا لم ينهِ الشاعر التفعيلة بل توقف عند (مـ /) وأكمل في السطر الثالث (فاعلن /.//.)، ويكمل التفعيلة في السطر الثالث والرابع فتنتهي جميعها بتفعيلة (مفاعلتن //.//.)، ثم يعود إلى التدوير العروضي في البيت الخامس الذي ينتهي بجزء من التفعيلة (مفاعلَتن مفاعلتن مفاعلْتن مـ //.///. //.//. //.//. /) فيما يبدأ البيت السادس بتكملة التفعيلة (فاعلتن مفاعلتن /.//. //.//.) وينهي البيت السادس بتفعيلة كاملة دون تدوير، وقد وصل الشاعر السطر الخامس بالسطر السادس لأن السطر السادس جاء مفصلاً للسطر الخامس، فقد تحدث الشاعر في السطر الخامس عن الخلق، كل الخلق، ثم شرح كونه مثل الخلق من ماء ومن طين، فقد اتصل البيت الخامس بالبيت السادس عروضياً ودلاليا، ثم يعود الشاعر للتدوير في البيت السابع فينهيه بجزء من التفعيلة (مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مـ//.//. //.///. //.//. //.//. /)، ثم يكمل التفعيلة في البيت الثامن الذي انتهى بتفعيلة كاملة (مفاعلْتن مفاعلْتن/.//. //.//. //.//.)، وإلى جانب التدوير العروضي الذي خدم المعنى في هذا النص فقد استثمر الشاعر التدوير في خدمة وصول المعنى كاملاً متصلاً إلى المتلقي، كما تلاحظ تحقق جميع الظواهر الفنية والإيقاعية، فتجد التكامل في كافة العناصر إيقاعياً وفنياً وجمالياً.

ويقول الشاعر في قصيدة "حكاية الشال الفلسطيني"، التي جاءت على تفعيلة الكامل:

مرت مواسمنا....
وغادرت المناجل كل أعناق السنابل
والطيور السود متخمةٌ
وفاضت في بلاد الله أرزاق وأقواتُ
وعاد النحل مخموراً
وعاد النمل متخوماً من الطرق التي شهدت نضالهُ[1]

مرت مواسمنا....
/.//.//. ///. (متْفاعلن متَّفا)
وغادرت المناجل كل أعناق السنابل
//. ///.//. ///.//. /.//.//. // (علن متَّفاعلن متَّفاعلن متْفاعلن متَّ)
والطيور السود متخمةٌ
/.//. /.//.//. ///. (فاعلن متْفاعلن متَّفا)
وفاضت في بلاد الله أرزاق وأقواتُ
//. /.//.//. /.//.//. /.//. /./. (علن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفا)
وعاد النحل مخموراً
//. /.//.//. /./. (علن متْفاعلن متْفا)
وعاد النمل متخوماً من الطرق التي شهدت نضالهُ
//. /.//.//. /.//.//. ///.//. /.//.//. (علن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلاتن)

في هذه الأبيات الستة تجد التدوير يشملها جميعاً، فهي أقرب إلى دفقة شعورية نفسية واحدة، وبالتالي تكون الحاجة إلى قراءتها دفعة واحدة ضرورية، من ناحية الموسيقى ومن ناحية المعنى، حيث ترتبط القصيدة ارتباطاً دلالياً وثيقاً، لتشكل وحدة موضوعية متماسكة موسيقيا، فاستخدم التدوير العروضي كوسيلة فنية تخدم الوحدة الموضوعية، من خلال انسياب الأسطر الشعرية بتدفق متتال، ولا يتوفر الإحساس لدى المتلقي في البيت الأول إلا من خلال وصله بالبيت الثاني وهكذا حتى نهاية الأبيات، هذا التدافع الإيقاعي بين أشطر القصيدة جاء محمولاً على بناء لغوي متين وفي التدوير لا يمكن الفصل بين تناسق البنية الإيقاعية وتراكبها مع البنية

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٨٣.

اللفظية والصوتية بحيث لا تستطيع أن نفصل بينها فالأبيات في هذه القصيدة تحتاج التواصل في القراءة وهذا يؤدي إلى شعور القارئ بالإرهاق الكبير، الذي أراد الشاعر أن يوصله للقارئ في اتباعه لهذا الوزن، ليشير للقارئ إلى الحالة النفسية والشعورية، التي كان يحياها الشاعر وهو ينشد قصيدته.

مجمل القول إن التدوير أحد عناصر البناء الموسيقي للقصيدة الشعرية، يحاول الشاعر من خلاله فتح صدر البيت على عجزه ووصله به، ولكن الجمال يبرز في هذا العنصر حين يأتي بتلقائية تتناسب مع اللغة والوزن، ويستطيع الشاعر أن يقدر بحسه الموسيقي إن كان التدوير سيخل بإنسيابية النص أم لا، ليفرض نغمة موسيقية مميزة على أذن السامع، فيكسر رتابة الشطرين ويثري الإيقاع، وقد وفق الشاعر محمود مفلح في استثمار التدوير بما يخدم النص لغة ووزنا، لينقل للمتلقي من خلاله الحالة الشعورية التي يحياها من خلال قصائد شعرية وظف من خلالها التدوير توظيفاً ناجحاً.

الفصل الرابع

مستويات الإيقاع الداخلي

أولاً: الإيقاع الداخلي:

أول ما ينبغي الإشارة إليه عند الحديث عن الإيقاع الداخلي، هو أن كلمة داخلي لا يقصد بها موقع ذلك الإيقاع، وإنما للتمييز بينه وبين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية.

يتميز الشعر عن غيره من ألوان الأدب، بالتزامه بوزن عروضي يشكل جزءاً من العلاقات التركيبية للغة الشعر، ودون الوزن العروضي يفقد الشعر كينونته وتفقد اللغة شاعريتها، وتخسر اللغة الشعرية أهم مقوماتها، فهو "الدال الأكبر في الخطاب الشعري، وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته"(١). ولكن العروض لا يعتبر المقوم الوحيد للغة الشعر، فاتحاده مع باقي العناصر ضرورة، لأن التكامل بين العناصر هو الذي يشكل وحدة اللغة الشعرية، وخروجها بالقالب المطلوب على أحسن وجه، "فإلى جانب الإيقاع الوزني العروضي، يعتبر الانسجام بين الوحدات اللغوية ضرورة، فاللغة عبر تشكيلها الصوتي تمثل أهم أسس العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر"(٢).

إن موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية على الرغم من أهميتهما ومكانتهما ولكنها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف وتنوعها "فلا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التراكيب اللغوية للقصيدة أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية"(٣)، ففي الشعر لا يكتفي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً"(٤).

إن اللغة الشعرية كلها وحدة واحدة متكاملة، ويمنحها هذا التكامل تميزها، فحسن الاختيار للوحدات المكونة لجسد القصيدة تعطيها وحدة خاصة متكاملة وتكسبها جمالاً ورونقاً يعبر عن البصمة الخاصة للغة عند الشاعر في ظل التجربة الشعورية النفسية المدعومة بالإيقاع الداخلي

---

(١) الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، ج٢ (الرومانسية)، ص١٧٨.

(٢) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، د. عبد الخالق العف، ص٢١٨.

(٣) الغموض في الشعر الحديث، إبراهيم رماني، ص٢٠٩.

(٤) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، ص١٦.

من جهة وبالإيقاع الخارجي من جهة أخرى، كما أن الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم وقد أشار العلماء القدامى إلى أن الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية، وإنما هناك عناصر أخرى تدخل في تشكيله، يستطيع الشاعر من خلال تجربته وحسه الشعري وإتقانه لجماليات الشعر، يستطيع أن يلائم بين الحالة الشعورية التي يعيشها، والحالة الشعرية التي يريد توثيقها، من خلال ملاءمة الإيقاعات للحالة النفسية التي يريد أن يخطها في قصائده، وقد جاء الحديث في بداية الكلام عن العلاقة بين الوزن العروضي والدلالة، ويمكنك أن تجد أن لكل وزن حالة شعورية تناسبه، وأن الحالة الشعورية هي التي تنتقي الوزن تلقائيا بما يتناسب مع الحالة الشعرية التي تكون على وشك الولادة والخروج إلى النور.

ثانياً: الإيقاع الداخلي للحروف:

تعد الحروف الأساس الأول للنسيج اللغوي، "ولكن الصوت الإنساني معقد، إذ يتركب من أنواع مختلفة في الشدة ومن درجات صوتية متباينة، كما أن لكل إنسانٍ صفة صوتية خاصة تميز صوته من صوت غيره من الناس، فليس صوت الإنسان في أثناء حديثه ذا شدة واحدة، أو درجة واحدة، بل هو متعدد الشدة والدرجة، وهو مع هذا أيضاً ذو صفة خاصة تميزه من غيره من الأصوات"(١)، ومن الأصوات تصاغ الكلمات، ومن الكلمات تصاغ الجمل، ثم من الجمل يصاغ البيت الشعري، لتنتِج مجموعة الأبيات الشعرية نصاً شعرياً أدبياً مكوناً من مجموعة من العبارات المتناسقة المكثفة، من خلال انتقاء الكلمات بعناية ودقة مع مراعاة تناغم الحروف، "فالحرف المجرد لا يعبر عن شيء، وليس له قيمة موسيقية بمفرده، وإنما يكتسب خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد تتغير قيمته الصوتية تبعاً لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى"(٢).

"إن ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متميز متفرد، يحكمه إضافة إلى الصوت والمعنى، ذلك الصراع المستمر والجدلية القائمة بين العلاقات التي تشكل نسق الخطاب الشعري، كما أن الخطاب يتحكم بدوره في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته"(٣). وبهذا التكامل بين الإيقاع ونسق الخطاب تتحقق جمالية النص الشعري وإبداعيته، ويبلغ درجة كبرى من التجانس والتناسب بين مستوياته المختلفة، "فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حداً أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي"(٤).

كما أن الكلمات المكتوبة تعبر عن أصوات لمواقف معينة، تتضح عند النطق بها، وهي "أصوات، تتكون من حروف ينطقها الإنسان، تتفق وتتباعد في مخارجها، مع تقارب بعض صفاتها وخصائصها الصوتية"(٥)، لتشكيل كلامٍ يتواصل الإنسان به، ومع ذلك "فالعميلة الذهنية التخييلية لا تنفصل عن بنية التراكيب والدلالة، إذ تقوم على علاقة من التناسب والتلاؤم

---

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٨.

(٢) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، د. عبد الخالق العف، ص٢١٩.

(٣) الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، ج٢(الرومانسية)، ص١٧٨.

(٤) في النص الشعري العربي، سامي سويدان، ص٦١.

(٥) الممتع الكبير في التصريف، ابن عصفور الاشبيلي، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص٤٢٦-٤٢٩.

والانسجام بين المسموعات والمفهومات، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية"[١].

لقد قام الإيقاع الداخلي في شعر محمود مفلح على أساس الانسجام والتلاؤم الداخلي والخارجي، من خلال انتقاء الشاعر للحروف حسب دلالاتها بما يتناسب مع حالة الشعر من جهة ولون النص من جهة أخرى.

لك أن تقف عند دلالات بعض الحروف في قصائد الشاعر محمود مفلح ولكن هناك بعض الظواهر التي تميز بها شعر مفلح كالنغمة الموسيقية القائمة على تكرار أصوات أو كلمات أو جمل بعينها، وقد جاءت الإشارة إلى ذلك في الفصل الأول حينما جاء الحديث عن أثر ظاهرة التكرار على النصوص الشعرية.

استوقفت الباحثةَ دلالاتُ الحروف في قصيدة "عفواً سراييفو" على وزن الكامل:

ماذا سأكتب يا سراييفو
وهل تجدي الكتابة في زمان القمع في زمن الطغاة؟
هل أستطيع بأن أجفف قطرة من عين أرملة؟
وأرسل للمساجد مئذنه؟
هل أستطيع بأن أعيد إلى شبابيك الربيع هناك
عصر السوسنه؟
سحب تغطي وجهك الميمون
قنبلة تفجر ملجأ الأيتام
عاصفة من النار الحقودة
تأكل الشجر العفيف....
ودم هناك على الرصيف!!
تلك "الطوابير"التي هرعت من البيت المهدم....
أين تمضي؟
فأمامها أز الرصاص وخلفها أز الرصاص[٢]

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، ص٨١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٨.

ماذا سأكتب يا سراييفو

/٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠/٠ (متْفاعلن متَفاعلن متْفا)

وهل تجدي الكتابة في زمان القمع في زمن الطغاة؟

//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠(علن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن)

هل أستطيع بأن أجفف قطرة من عين أرملة؟

/٠//٠/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠ (متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفا)

وأرسل للمساجد مئذنه؟

//٠ ///٠//٠ ///٠//٠(علن متَفاعلن متَفاعلن)

هل أستطيع بأن أعيد إلى شبابيك الربيع هناك

/٠//٠/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠/(متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلنمتَفاعـ)

عصر السوسنه؟

/٠ /٠/٠//٠ (لن متْفاعلن)

جاءت قصيدة "عفوا سراييفو" تحت ظلال موسيقى الكامل المنبعثة من تفعيلاته المتناغمة، (متْفاعلن، متَفاعلن)، ويمكن أن تلاحظ أن الشاعر التزم تفعيلة الكامل لكنه لجأ إلى شعر التفعيلة الحديث، فقد يشتمل السطر الشعري في نهايته على جزء من التفعيلة ثم يكملها في بداية السطر التالي كما في قوله: ماذا سأكتب يا سراييفو (/٠/٠//٠///٠//٠/٠ متْفاعلن / متَفاعلن / متْفا)، وهل تجدي الكتابة.. //٠ /٠/٠// // (علن / متْفاعلن/ متـَ...)، انتهى السطر الأول قبل أن تكتمل التفعيلة، ثم أكملها في السطر الثاني، دلالة منه على أنه ما زال في الحديث بقية لم تنتهِ، وأن الكلام في خضم هذه الأحداث متواصل مسترسل لكثرة ما نبوح به في هذا الباب، وكذلك الحال حتى نهاية القصيدة، أما القافية المتكررة فقد التزم الشاعر قافية الهاء الساكنة التي يتوقف النَفَس عندها بعد وجود مساحة واسعة فيها للبوح، ويمكن أن تلاحظ أيضا قيمة أخرى للقافية من خلال هذه الهاء الساكنة، التي تتناسب مع العجز والضعف وعدم القدرة على التغيير، وقد تعانق لدى الشاعر الرغبة في الإفضاء والتعبير مع الإحساس بالعجز والسكون، فجسد ذلك من خلال هاء الهمس الساكنة، والتناغم بين الرؤية وجماليات الدلالة الصوتية الموجودة في القافية.

أما الصوت الآخر فهو صوت السين المتكرر في جميع أسطر المقطع الشعري مثل: (سأكتب، سراييفو، أستطيع، أرسل، المساجد، السوسنة)، فقد أعطى حرف السين إيحاءً بالاضطراب الذي لا يعبر عن الضعف والعجز فقط بل ويعبر عن شدة القهر والمصاعب

والشدائد التي يؤكد الشاعر عليها فجاء (حرف السين) مناسبا للتعبير عن الوقع القوي للمآسي على نفس الشاعر، إضافة إلى الإيقاعات التي يتركها هذا الصوت في نفس السامع.

كما تلاحظ أن التفعيلة فيما يلي المقطع السابق لم تكد تكتمل لدى الشاعر في سطر إنما يتوقف عند جزء منها ثم يكملها في السطر التالي، فيقول:

سحب تغطي وجهك الميمون

///٠//٠ /٠/٠/٠//٠ /٠/٠/ (متَفاعلن متْفاعلن متْفاعـ)

قنبلة تفجر ملجأ الأيتام

/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠/ (لن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعـ)

عاصفة من النار الحقودة

/٠ ///٠//٠ /٠/٠/٠//٠ // (لن متَفاعلن متْفاعلن متَـ)

تأكل الشجر العفيف....

/٠//٠ ///٠//٠٠ (فاعلن متَفاعلان)

ودم هناك على الرصيف!!

///٠//٠ ///٠//٠٠ (متَفاعلن متَفاعلان)

تلك "الطوابير"التي هرعت من البيت المهدم....

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠/٠//٠ // (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَـ)

أين تمضي؟

/٠//٠ /٠ (فاعلن متْ)

فأمامها أز الرصاص

///٠//٠ /٠//٠/٠ / (متَفاعلن متْفاعلن مـُ)

وخلفها از الرصاص

//٠//٠ /٠/٠//٠٠ (تَفاعلن متْفاعلان)

إن دل هذا التواصل المستمر بين أسطر القصيدة على شيء فإنما يدل على كمية الحديث التي يحاول الشاعر أن يبوح بها، فهي كثيرة جدا متواصلة متزاحمة في رأسه، يسردها سرداً متواصلاً دون توقف عله يستطيع أن يلم بجوانبها، ويقود هذا التواصل إلى ثنائية الدلالة لدى الشاعر التي تتوزع بين تواصل التفعيلات واتصالها بين الأسطر الشعرية وبين القافية التي تتغير في كل سطر، فالضعف الإنساني واضحاً في وصف مدى الدمار الذي يتحدث عنه الشاعر ويوزعه بين الدخان والقنابل والعواصف والنار والدماء وتهديم البيوت والرصاص، وكيف

يهرع الناس في كل مكان، ليرسم صورة شاملة لكل مظاهر الدمار في المنطقة، وقد كرر تساؤله: "أين يمضي" دلالة على الحيرة التي يعيشها الشاعر وتقريرا منه بحالة الصدمة من هول المصائب، كما كرر كلمة الرصاص من خلال قوله: "فأمامها أز الرصاص وخلفها از الرصاص"، تأكيداً على استمرارية الظلم وملاحقة الناس في كل درب يسلكونه.

برز في المقطعين السابقين تكرار الشاعر المستمر لحرف الراء في (خمس عشرة) كلمة، فتجده يقول: (سراييفو، قطرة، أرملة، أرسل، الربيع، عصر، تفجر، النار، الشجر، الرصيف، الطوابير، هرعت، الرصاص)، لجأ الشاعر إلى حرف الراء المكرر الذي طالما سماه الشعراء بالخنجر لحدته فما بالك لو تكرر هذا الحرف الحاد الذي يدلل على قهر وغضب وحرقة تختلج نفس الشاعر وتسكن دواخله، لما في حرف الراء من صفة التكثير التي اكتسبها من خاصية التكرار وهذه الخاصية تتناسب مع الحالة الشعورية والحالة اللاشعورية التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها بطريقة الوعي المترجم للاوعي الساكن داخله الذي يملأه ألماً ووجعاً.

وقد جاءت جميع هذه الأصوات خدمة لدلالة التجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر، إضافة إلى إيقاع الموسيقى الذي يُحدثه تماثل الأصوات أو تكرارها أو ما تقدمه من إيحاءات.

ولتقف عند تكرار الشاعر لحرف "الهاء" في مقطوعته التي حملت عنوان "سيف على لغتي"، وقد جاءت على تفعيلة الكامل، قال فيها:

إنـي لأعجـب كيـف لا تتمـرد ... هـذي الملايـين التـي تتشـهد!؟
هـذي الملايـين التـي لا تنتمـي ... فكأنهـا كتـل تقـوم وتقعـد
تغفو على البلوي وتلعق جرحها ... ويكـاد يجرفهـا المصـير الأسـود
أكـل الطغـاة لحومهـا وتفننـوا ... ولهم – ألا بئس العبادة – تسجد!
وإذا رأت كـرةً علـى شاشـاتها ... فرحـت بهـا كالطفـل حـين يهدهـد
هـذا "قتيبـة" يزدهـي بلوائـه ... ولـواء "طلحـة" فـي الشـدائد يعقـد
كـل الشـعوب إلـى كواكـب عزهـا ... تمضي ونحن مع السفاسف نخلد[1]

إني لأعجب كيف لا تتمرد ... هذي الملايين التي تتشهد!؟
/٠//٠/٠ ///٠/// ٠//٠/// ... /٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن ... متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٧.

هذي الملايين التي لا تنتمي فكأنها كتل تقوم وتقعد

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تغفو على البلوي وتلعق جرحها ويكاد يجرفها المصير الأسود

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن

أكل الطغاة لحومها وتفننوا ولهم – ألا بئس العبادة – تسجد!

٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

وإذا رأت كرةً على شاشاتها فرحت بها كالطفل حين يهدهد

٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

هذا "قتيبة" يزدهي بلوائه ولواء "طلحة" في الشدائد يعقد

/٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كل الشعوب إلى كواكب عزها تمضي، ونحن مع السفاسف نخلد

/٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

اهتدى الشاعر إلى حرف الهاء المتكرر حين اهتزت نبرات صوته في موقف الفزع والرهبة الذي يعيشه الشاعر، مثل قوله: (هذي، تتشهد، كأنها، جرحها، يجرفها، لحومها، لهم، شاشاتها، بها، يهدهد، هذا، يزدهي، بلوائه، عزها...)، هذا الهاء الذي يخرج من أقصى الحلق، مرققاً رخواً مهموساً يجري مجرى النفس فيخرج معه كل المشاعر التي يختزنها الشاعر في الوعي واللاوعي، وتكرار الشاعر لهذا الحرف دليل على قدرته على توظيف الحروف حسب الموقف الذي تتطلبه، فالشاعر يستنكر الحالة التي يعيشها ملايين الشعوب دون أن تعترض على الواقع المؤلم والظلم والجور الواقع عليها، حيث وصف هذي الشعوب بالكتل التي يعتبر وجودها وعدمه واحد، فالطغاة يأكلون لحومها ويرتكبون بحقها الجرائم، والأمة نائمة تركض خلف الشاشات والمباريات، متجاهلة عز قادتها الذين خلدهم التاريخ، وخانعة لعدو يثخن فيها الجراح، فجاء حرف الهاء معبرة عن تجربة الشاعر الشعورية، تجربة يعيشها فينطق بها وجدانه

ويستنكرها عقله ووعيه، فيحاول أن يفرغ بعض هذا الكبت والقهر المختزن لديه من خلال(هاء) يبوح بها ويحملها طاقة تكاد تنفجر داخله قهرا على الحال الذي وصلت له هذه الملايين، ثم تلاحظ تكرار صوت (النون) في (إني، الملايين، تنتمي، فكأنها، تفننوا، حين، نحن، نخلد...)، وتعانقها مع حرف الميم، في قوله: (تتمرد، تنتمي، تقوم، لحومها، لهم، تمضي، مع...)، والنون والميم حرفي غنة شفويين، أما الهاء فهو حرف حلقي، وتلاحظ هنا تبادل الأدوار والمخارج والدلالات بين الأصوات، وما يترتب على ذلك من تأثير على القارئ من خلال إيقاع صوتي تتبني عليه مجموعة من الإيحاءات خدمة للتجربة الشعرية والشعورية، التي يريد الشاعر إيصالها من خلال حرف الهمس الرقيق وحرفي الغنة، اللذين يشعران السامع والقارئ بصوت البكاء المعبر عن حالة الحزن، فما بين الهمس والغنة، القوة والضعف، دلالات وإيحاءات تثري النص وتعمل على تطويره.

أما حرف الحاء فكان له النصيب الكبير في قصيدة الشاعر التي حملها عنوان "موال فلسطيني خاص جداً"، ومما قال فيها:

وأمريكـــا تبـــارك قاتلينـــا وتكـبح مـن يـراوده الجمـوح
وشـعب القدس يـذبح كالمواشـي فما ناحوا عليه ولن ينوحوا...
علـــى أي الجنـــوب سأســـتريح وجرحي ليس تشبهه الجروح![1]

وأمريكا تبارك قاتلينا وتكبح من يراوده الجموح
//٠/٠/ //٠///٠ //٠/ //٠///٠ //٠///٠ //٠/
مفـــاعلْتن مفـــاعلَتن فعـــولُ مفـــاعلَتن مفـــاعلَتن فعـــولُ
وشعب القدس يذبح كالمواشي فما ناحوا عليه ولن ينوحوا...
//٠/٠/ //٠///٠ //٠/ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/
مفاعلْتن مفاعلَتن فعولُ مفاعلْتن مفاعلَتن فعولُ

على أي الجنوب سأستريح وجرحي ليس تشبهه الجروح!
//٠/٠/ //٠///٠ //٠/ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/
مفـــاعلْتن مفـــاعلَتن فعـــولُ مفـــاعلْتن مفـــاعلَتن فعـــولُ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٦-٢٨.

في هذه القصيدة كرر الشاعر حرف الحاء مستثمراً دلالات هذا الحرف وما يتضمنه من معاني، فتراه يستخدم حرف الحاء في منتصف الأبيات إضافة إلى قافية الحاء المضمومة، فيقول في منتصف الأبيات: (تكبح، يذبح، ناحوا، سأستريح، جرحي)، وهذا الحرف الحلقي المعبر عن جيشان المشاعر يعطي انطباعاً مطبوعاً لدى الشاعر في شعوره ولاشعوره مفاده أن الاحتلال مهما تغطرس وتجبر وظلم يبقى أشبه بالأفعى ذات الفحيح السام، الأفعى التي تطلق سمها على كل من يفكر أن يعترض، ثم يتحدث عن المقدسيين الذين يتلقون أسوء أنواع العذاب فيذبحون ويقتلون دون أن تتأثر لحالهم أي من الدول، وكل هذه الأمور التي تكمن في وجدان الشاعر وتطعن قلبه، دفعت بحروفه إلى سيطرت حرف الحاء سواء في حروف القافية أو داخل الأبيات نفسها ليبوح بمشاعر الألم والوجع التي تقض مضجعه فلا يشابه جرحه جرحً آخر.

برز في قصيدة أخرى تكرار الشاعر الملفت والواضح لحرف الكاف في قصيدة "لأنك مسلم"، على مدار القصيدة ابتداء بالعنوان وانتهاء بآخر بيت في النص، نقف عند مقطع من قصيدته قال فيه:

تغربـــك الســـنون وكـــم تمنّـــى صـــغيرك أن يعيـد عليـك "بابـا"!
فإمـــا أن تكـــون كمـــا أرادوا وإمـــا ينزلـــون بـــك العقابـــا
لأنـــك مســـلم ســـتذوق ضـــعفاً وتشـرب مـن كئـوس الحقـد صـابا
ستسـأل عـن طلـوع الشـمس حتـى تظـن الليـل مـن حلـك غرابـا!![1]

تغربك[2] السنون وكم تمنى صغيرك أن يعيد عليك "بابا"!
/.//. //.///. //./ //.///. //./
فاعلْتن مفاعلَتن فعولُ مفـــاعلَتن مفـــاعلَتن فعـــولُ
فإما أن تكون كما أرادوا وإما ينزلون بك العقابا
//.//. //.///. //./ //.//. //.///. //./
مفـــاعلْتن مفـــاعلَتن فعـــولُ مفـــاعلْتن مفـــاعلَتن فعـــولُ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص ١٠.

(٢) أعتقد أن المقطع يبدأ بحرف الواو ولكنه سقط سهوا، لكن الوزن لا يستقيم إلا به.

لأنك مسلم ستذوق ضعفاً وتشرب من كئوس[1] الحقد صابا

//٠///٠ //٠//٠ //٠//٠ //٠//٠

مفـــاعلَتن مفـــاعلَتن فعـــولُ مفـــاعلَتن مفـــاعلْتن فعـــولُ

ستسأل عن طلوع الشمس حتى تظن الليل من حلك غرابا!!

//٠///٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠//٠

مفاعلَتن مفاعلْـتن فعـولُ مفاعلْتـن مفاعلْتن فـعـولُ

والكاف من الحروف الشديدة لكن هذه الشدة متلوة بهمس يخفف من شدتها، وهذا ما يتناسب مع الموقف الذي ذكر فيه الشاعر قصيدته، فهو يوجه القصيدة إلى أخيه المسلم محاولاً لفت انتباهه إلى عدة أمور وهذا اللفت يحتاج إلى شدة في الصوت كي يؤدي غرضه لكن هذه الشدة مصحوبة بهمس يلين القلوب ويجمع الأخوة، الشاعر يحاول أن يجعل أخاه المسلم واعياً لما يُحاك ضده ولما سيجده ويلقاه في هذا العالم الظالم من خلال استخدام الحروف المناسبة في مواضعها، وإنما يدل ذلك على قدرة الشاعر على توظيف هذا الحرف ليخدم الحالة النفسية الشعورية والشعرية للشاعر، فهو يخاطب أخاه المسلم، ويذكره بحجم المصائب التي من الممكن أن تقع على عاتقه كونه مسلما فقط، وقد أخبره أن العالم قد يضع على عاتق المسلم مسؤولية كل ما يحدث في هذا الكون فتجد الشاعر يقول:

ستسأل عن طلوع الشمس حتى تظن الليل من حلك غرابا!!

فالمسلم سيحاسب حتى على طلوع الشمس وغروبها، وذلك سيدفع به إلى الشعور بالظلم الكبير تجاهه، وقد جاءت لفظة (الليل) دلالة على القهر والظلم الذي يشعر به المسلم، وهنا أضاف حرف الكاف مجموعة من المعاني سابقة الذكر، ومثال ذلك قول الشاعر (تغربك، صغيرك، كم، عليك، تكون، كما، كؤوس...)، وتلاحظ تبادل صوت الكاف مع صوت (الباء) قافية، ولا يخفى ما لحرف الباء من دلالات صوتية تناسب الموقف الذي يقفه الشاعر في هذا الموقف، فهو يحذر ويهدد ويفخر في اللحظة ذاتها، فعند النطق بحرف (الباء) تنطبق الشفتان انطباقا كاملا محكما، وبعد انفراجهما فجأة ينفجر النفس المحبوس وهذا اتفق مع طبيعة التجربة الآنية التي يوجه الشاعر من خلالها رسالة تنبيه إلى أخيه المسلم.

(١) مكتوبة بطريقة خاطئة.

أما حرف العين فقد بسط نفوذه في قصيدة "شمس العدالة"، قافية وداخل الأشطر الشعرية أيضا، فلم يخلُ بيت من أبيات القصيدة من حرف العين، بل أقل بيت ورد فيه حرف العين مرتين، ومن ذلك قول الشاعر في مطلع القصيدة:

بنـــي إذا مـــا شـــئت عـــزاً ورفعـــةً فـــإن كتـــاب الله يعلـــي ويرفـــع
فعش فـي كتـاب الله واصـدح بآيـه ودع عنك ما يؤذي النفوس ويفزع
إذا كـان فـي اللـذات غيـرك رائعـاً فأنـت بجنـات مـن الخلـد ترتـع[1]

بني إذا ما شئت عزاً ورفعةً فإن كتاب الله يعلي ويرفع
//٠/ //٠/٠/ ٠ //٠/٠//٠// //٠/ //٠/٠/ ٠ //٠/٠//٠//
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعش في كتاب الله واصدح بآيه ودع عنك ما يؤذي النفوس ويفزع

//٠/٠ //٠/٠/ ٠ //٠/٠// //٠/٠ //٠/٠/ ٠ //٠/ //٠//
فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُن مفاعيلن فعولُ مفاعلن
إذا كان في اللذات غيرك رائعاً فأنت بجنات من الخلد ترتع

//٠/٠ //٠/٠/ ٠ //٠/ //٠// //٠/ //٠/٠/ ٠ //٠/٠ //٠//
فعولُن مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

على إيقاع الطويل متعدد التفاعيل، يتنقل الشاعر بين تفاعيله بصحبة حرف العين الذي لم يعتمد الشاعر عليه صدفة، بل كرره في كل بيت وذلك لما لحرف العين من دلالات معروفة، حيث يوحي العين بالقوة، ولا يخفى ما لكلمة عين وحدها من دلالة قوية على النفس، وإذا أردت الباحثة أن تتحدث عن دلالة العين كعضو من أعضاء جسم الإنسان، فالعين هي البوابة الأولى لرؤية الأشياء والمصدر الأول لإدراك كل ما يدور حولنا، وهذا يرتبط ارتباطاً واسعاً برسالة الشاعر في هذا النص حيث يرسل مفلح رسالة إلى ابنه كنموذج لكل أبناء المسلمين، يحاول من خلالها إيضاح الصورة أمامه كي يكون أكثر إدراكاً لكل ما يدور حوله، وأكثر إدراكاً لكيفية تحقيق العز والرفعة، وذلك لا يكون إلا بالقوة والتأثير على كل ما يحيط بنا، وهذه الأشياء بالذات هي صفات حرف (العين) المجهور قوي التأثير المميز نطقاً وموسيقى، الوارد في قول الشاعر (عزا، رفعة، يعلي، يرفع، فعش، دع، عنك، يفزع، رائعا، ترتع)، لقد جاء صوت العين

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٥٢.

المرتفع مدوياً ليدل المسلم على طريق العز والرفعة، ألا وهو طريق القرآن الكريم، القرآن الذي رسم للمسلم نهجه، وأبان له طريقه وأوضحه، وهنا جاء (العين) خادماً لمركزية الدلالة، ولصدق التجربة التي يفخر الشاعر بها مستعينا بحرف قوي جهوري يعطي دلالة صوتية ويقوم بوظيفة صوتية مناسبة لمكان وروده في النص.

ثالثاً: الإيقاع الداخلي للألفاظ:

إن إيقاع اللفظة ينتج توهجاً للدلالة في النص، يهيئ "للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنة من الصور والظلال، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه"(١)، فيحول إيقاع اللفظة الأشياء المجردة إلى أشياء تنبض بالحياة، وهذا ما يميز الشعر عن غيره من النصوص الأدبية، إذ يتميز من خلال إيقاع الألفاظ بكثافة اللغة ودلالات المفردات، وذلك ضمن البنية الإيقاعية العامة التي تهدف إلى وجود الدلالة المميزة لإيحاء الألفاظ في النص الشعري إلى جانب الموسيقى.

"للألفاظ دور مهم في التعبير اللغوي، وهى قابلة للمزاوجة والمقابلة والتكرار والاشتقاق والترادف، وكل هذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ...، مما يقوى رنين اللفظ والجرس الموسيقي"(٢)، كما أن هذه الأمور تترك مجموعة كبيرة من الدلالات الإثرائية للنص، التي تعمل على إغناء النص وتقويته وإيصال ما يريد الكتاب إيصاله بأبهى حلة وأجمل صورة، من خلال مجموعة من الألفاظ والكلمات، "فكل كلمة هي قطعة من الوجود، أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية، ومن ثم فإن لكل كلمة طعماً ومذاقاً خاصاً ليس لكلمة أخرى، إن التلاحم بين اللغة والتجربة تجعل لكل كلمة كياناً منفرداً عن كل ماعداه"(٣)، لذلك يكون الشاعر دقيقاً في إنتقاء ألفاظه التي تتلائم مع حالته النفسية من جهة ومع النص الذي يسعى إلى إنتاجه، كما أن "الحاجة التعبيرية تتصل بالحداثة من حيث اختيار اللفظة، ومن حيث تعلقها بغيرها من الألفاظ، سواء في ذلك أكان المقصود عملية التأثير أم عملية التعبير"(٤)، لذلك تعتبر اللفظة المحور المركزي لدى الشاعر حيث ترتكز عليها الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية من خلال وجود اللفظ المناسب في المكان المناسب، ثم من خلال ترابط الألفاظ مجتمعة مع بعضها البعض، كي تترك أثرا نفسياً واضحاً ومميزاً على نفس المتلقي، إن جوهر الإيقاع مكمنه في العلاقة التي تنشأ بعده بين الشاعر والنص والمتلقي من خلال مجموعة من الدلالات التي يتقصدها الشاعر فيضمنها للإيقاع ثم يستقبلها المتلقي ويعيش دلالاتها وتأثيراتها على نفسه.

---

(١) النقد الأدبي أصوله ومنهاجه، سيد قطب، ص٤٥.

(٢) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، د. عبد الخالق العف، ص ٢٢٦.

(٣) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص١٥٦.

(٤) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب، ص٩٤.

لقد اعتمد الشاعر محمود مفلح على إيقاع اللفظة من خلال تهيئته نظاماً يعطي اللفظة القدرة على ترك أكبر كمية من الدلالات الممكنة والظلال المتوهجة والإيقاعات المنسجمة مع جو النص، فحولت اللفظة –لدى مفلح– المجرد إلى محسوس نابض بالحياة، كما جاء في قصيدة "نشيد للقدس":

الله أكبر جمحت خيول الفتح وانطلقت تهز الكون نصرا
الله أكبر كلما شمخت منارات الهدى... براً وبحراً
الله أكبر والصوارم ترتقي.."هُبلاَ" وتركل تاج كسرى.... (١)

الله أكبر جمحت خيول الفتح وانطلقت تهز الكون نصرا(٢)
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/٠/٠//٠//// ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلاتن
الله أكبر كلما شمخت منارات الهدى... براً وبحراً
٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠/٠//٠/٠/
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن
الله أكبر والصوارم ترتقي.."هُبلاَ" وتركل تاج كسرى....
٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠/٠//٠///
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلاتن

لجأ الشاعر إلى إيقاع "الكامل" الذي يتلاءم مع النصر الذي يتغنى به، بادئاً مقطوعته في أبياتها الثلاثة الأولى بعبارة (الله أكبر)، عبارة تملأ النفس قوة وعزاً وشموخاً، وتدفع المسلم إلى الإيمان بحتمية انتصار الحق وزوال الباطل، وهو ما يسعى الشاعر إلى إيصاله من خلال هذا التكرار في بداية كل شطر، الشيء الذي يزيد من نسبة انفعال القارئ وانسجامه مع النص ملبيا دعوة الشاعر إلى الثورة لأجل القدس حتى تحقيق النصر، كما أن تكرار لفظة (كلما) حملت إيحاء مفاده أن النصر حليف الحق، وأن النصر هو التكرار الطبيعي لكل مظلوم استعان بقوة الله ولجأ إلى عظمته، فكلما نادى المظلوم: يا الله، الله أكبر، سينصره الله على من ظلمه، وهذا ما يسعى إليه الشاعر من خلال تكراره للفظة (الله أكبر) ليس في هذا المقطع فحسب بل على مستوى البدايات لكل مقاطع القصيدة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٩٣.

(٢) لو أن الشاعر أضاف كلمة (كلما) بعد قوله (الله أكبر) لاستقام الوزن، وقد تكون (كلما) سقطت سهوا، أو هي خطأ مطبعي.

لقد استخدم محمود مفلح اللفظة في بعض تركيباته الشعرية، لتتجاوز في دلالاتها مع ما تجاورها من مفردات الدلالة المتوقعة المعتاد عليها، فيخلق للقارئ مستويات دلالية مختلفة ذات إيقاع تلفت انتباه القارئ لرونقها وجمالها، لتشكل بذلك أساساً لبنية التركيب الشعري، كما في قصيدة "يا سيدي عذراً":

مـــا هـــم بأمـــة أحمـــدٍ لا والـــذي فطـــر الســـماءا
مـــا هـــم بأمـــة خيـــر خلـــق الله بـــدءاً وانتهـــاءا
مـــا هـــم بأمـــة ســـيدي حاشـــا... فليســـوا الأكفيـــاء
مـــا هـــم بأمـــة مـــن علـــى الأفـــلاك قـــد ركـــز اللـــواءا
مـــن حطـــم الأصـــنام مـــن أرســـى العدالـــة والإخـــاءا
مـــن أســـمع الـــدنيا حـــداء المجـــد.... فاشـــتعلت حـــداءا
مـــن قـــاد قافلـــة الســـلام... وفجـــر الصـــحراء مـــاءا[1]

ما هم بأمة أحمدٍ لا والذي فطر السماءا
/٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠٠//٠///
متْفـــــاعلن متَفـــــاعلن متْفـــــاعلن متَفـــــاعلان
ما هم بأمة خير خلق الله بدءاً وانتهاءا
/٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠٠//٠/٠/
متْفـــــاعلن متَفـــــاعلن متْفـــــاعلن متْفـــــاعلان
ما هم بأمة سيدي حاشا... فليسوا الأكفياء
/٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠٠//٠/٠/
متْفـــــاعلن متَفـــــاعلن متْفـــــاعلن متْفـــــاعلان
ما هم بأمة من على الأفلاك قد ركز اللواءا
/٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠٠//٠///
متْفـــــاعلن متَفـــــاعلن متْفـــــاعلن متْفـــــاعلان
من حطم الأصنام من أرسى العدالة والإخاءا
/٠//٠/٠ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠٠//٠///
متْفـــــاعلن متْفـــــاعلن متْفـــــاعلن متَفـــــاعلان

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٥٢.

من أسمع الدنيا حداء المجد.... فاشتعلت حداءا

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠٠

متْفـــــاعلن متْفـــــاعلن متْفـــــاعلن متَفـــــاعلان

من قاد قافلة السلام... وفجر الصحراء ماءا

/٠//٠/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠//٠/٠٠

متْفـــــاعلن متَفـــــاعلن متَفـــــاعلن متْفـــــاعلان

مثل التركيب (ما هم بأمة) البؤرة الإيقاعية في بداية النص ثم انتقل في منتصفه إلى لفظة (من)، بحيث لو قمت بحذف البؤرة الإيقاعية من القصيدة تصبح القصيدة بلا معنى دلالي إلا كونها عبارة عن مجموعة من الجمل المنظومة، حيث لا يؤثر حذف (ما هم بأمة) أو حذف (من) على البنية الموسيقية للقصيدة فقط، بل ستؤثر على البنية الدلالية التي يسعى الشاعر إلى إيصالها من خلال تكرار المقطع الأول والكلمة الثانية، فلو حذفت مقطع (ما هم بأمة) لاختل المعنى واختل النفي الذي أراد الشاعر أن يؤكد عليه من خلال تكراره، فهو ينفي أن تكون هذه الأمة النائمة هي أمة أحمد –عليه السلام– الذي حمل هم الرسالة على عاتقه وجاهد بكل ما أوتي من قوة حتى أرسى دعائم هذا الدين، هم ليسوا أمة خير الخلق وليسوا كفئاً لحمل هذا الاسم، كما أنهم ليسوا أمة المجاهدين الذين بذلوا الغالي والنفيس في سبيل القضية، حتى حطموا الأصنام وانتشرت بذلك العدالة وعم السلام.

لقد استدعت الصياغة التي اعتمد عليها الشاعر، ما يؤكد نفيه المطلق لانتماء هذه الأمة المتقاعسة إلى جيل النبوة والمجاهدين، فكان كلما كرر صياغته كلما أضاف شيئاً جديداً يؤكد إصراره على النفي، ليجعل من هذه الصور لوحة توضح الواقع الذي عاشه الأسبقون من جهة والواقع الحالي المؤلم من جهة أخرى.

ويستمد الشاعر "إيقاعاته من مادة صياغته أثناء تشكيلها حيث تعين الألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحي، وذلك عن طريق الأجزاء المكررة أو المنوعة، وتبعثه كذلك بمحتواها العقلي الذي يثير التصورات بإيحاءاته الدلالية والصوتية، وبالعلاقات القائمة بين الكلمات، والتي تقوم على أسس إيقاعية"[1]، وقد ورد هذا بشكل واضح في قصائد الشاعر محمود مفلح، مما يعطي القارئ مجموعة من الدلالات المختلفة للكلمة الواحدة وتعمل هذه الدلالات على إضفاء مجموعة من الظلال الشعرية التي

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، ص٩٠.

تزيد من حيوية النص، كتكرار السطر الشعري (خذ وضع التمرين التاسع) في قصيدة حملت العنوان نفسه وإن اختلف ترتيب المفردات ليجيء العنوان "التمرين التاسع... خذ وضع":

- خذ وضع...
- التمرين التاسع
- عفواً إني أسمع قرعاً بالباب... من القارع!؟
- خذ وضع... التمرين التاسع
- الحرب الآن تدقُ على الباب الرابع...
- خذ وضع التمرين التاسع.
- مهلاً قد بيع النخل بأرض العُرب... من البائع؟
- خذ وضع... التمرين التاسع[1]

- خذ وضع... التمرين التاسع

/٠/ /٠/ /٠/ /٠/ ٠/٠ (فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن)

- عفواً إني أسمع قرعاً بالباب... من القارع!؟
- /٠/ /٠/ /٠ /٠/ /٠/ /٠ /٠/ /٠/
(فعْلن فعْلن فعْ فعِلن فعْلن لن فعِلن فعْلن ؟) [2]
- خذ وضع... التمرين التاسع

/٠/٠/٠/٠/٠/٠/٠/٠/٠(فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن)

- الحرب الآن تدقُ على الباب الرابع...

/٠/٠/٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ ٠/٠ (فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن)

- خذ وضع التمرين التاسع.

/٠/ /٠/ /٠/ /٠/ ٠/٠ (فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن)

- مهلاً قد بيع النخل بأرض العُرب... من البائع؟

/٠/ /٠/٠/٠/٠/٠/ /٠/٠ /٠/٠ ٠/٠ (فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن)

- خذ وضع... التمرين التاسع

/٠/ /٠/ /٠/ /٠/ ٠/٠ (فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨٧.

(٢) لجأ الشاعر إلى التفريق بين السببين الخفيفين بفاصلة صغرى كما يفعل في جميع القصائد التي كتبت على بحر المتدارك.

فجملة (خذ وضع التمرين التاسع) هنا فيها تورية، المعنى القريب الذي يدل على (تمرين رياضي رائج في الحياة العسكرية... وكثيراً ما يستخدم في غير غرضه)، أما المعنى البعيد وهو المقصود في النص فهو (تجمد الحراك العربي وعدم نصرتهم للقضية ومحاولة استنزاف العدو لكامل طاقتهم حتى تركيعهم)، وهو ما يسعى المحتل إلى فعله يوما بعد يوم من خلال تشتيت طاقة الشعوب العربية فيما لا يخدم القضية الفلسطينية، وقد نظم الشاعر هذا النص على تفعيلة المتدارك بشقيها (فعْلن /٠/٠) و(فعِلن ///٠) لما تعطيه هذه التفعيلة من سرعة وسلاسة، فتتناسب مع التمرين الرياضي من جهة، وتتناسب مع تواصل مشتتات العدو بوتيرة سريعة حتى لا يكاد العربي يأخذ نفَسا إلا وجاءه ما يستنزف طاقته ضمن سلسلة مدروسة هدفها استغلال الطاقات وتدميرها وتحطيمها.

فالشاعر محمود مفلح صاحب الإجادة الدلالية واللغوية، تلقى اللفظة عنده عناية خاصة، سواء من ناحية الإيقاع الملائم، أو من ناحية مناسبة اللفظة للتجربة الشعرية الشعورية التي يدونها، فيقول في قصيدة "تقديم":

أنا لست أعبثُ بالكتابةْ
أنا لست أركب موجة الشعر الرخيصِ
ولا طرقتُ عليه بابه
أنا لم أُصفقْ للذين تورمتْ أوداجهم
في موسم العرب، الخطابة
أنا لم أمت فيهم صبابه...
جرحي الذي صلبوه ليس هو الربابه
قلبي الذي طعنوه في ليل الأسى سيظل يذكر ما أصابه
فأنا الذي بدأ السؤال، ولم أزل في الدرب أمتلكُ الإجابة...[١]

أنا لست أعبثُ بالكتابةْ
///٠//٠ ///٠// ٠ /٠ (متَفاعلن متَفاعلن تن)
أنا لست أركب موجة الشعر الرخيصِ ولا طرقتُ عليه بابه
///٠//٠ ///٠// /٠/٠/٠/ ///٠//٠ ///٠// /٠
(متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن مُتَفاعلن متَفاعلن تن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٠٠.

أنا لم أُصفقْ للذين تورمتْ أوداجهم

///٠//٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠//٠/٠ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن)

في موسم العرب، الخطابة

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠ (متْفاعلن متْفاعلن تن)

أنا لم أمت فيهم صبابه...

///٠//٠ /٠//٠/٠ /٠ (متَفاعلن متْفاعلن تن)

جرحي الذي صلبوه ليس هو الربابه

/٠//٠/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠ (متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن تن)

قلبي الذي طعنوه في ليل الأسى سيظل يذكر ما أصابه

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

(متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن تن)

فأنا الذي بدأ السؤال

///٠//٠ ///٠//٠ / (متَفاعلن متَفاعلن مُـ)

ولم أزل في الدرب أمتلكُ الإجابة...

//٠//٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠ (تَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن تن)

لقد عنون الشاعر هذا المقطع باسم (أنا)، وهي اللفظة التي تكررت في المقطع لتمثل الحالة النفسية التي انعكست على كتابة الشاعر لا شعوريا، من خلال انعكاس مكنوناته النفسية اللاشعورية على كتابته الشعرية، لذا فإن ما تحمله لفظة (أنا) تعبر في النص الشعري عن الإحساس بتطور ونمو الحالة الشعورية لدى الشاعر، فالتكرار هنا لم يأتِ للتأكيد وإنما جاء ليحمل وينقل القارئ من دلالة لغوية إلى دلالة لغوية أخرى لمواكبة التطور الشعري لديه، ففي المرة الأولى التي استخدم الشاعر فيها لفظة (أنا) جاءت لديه مقرونة بلفظة (لست) لينفي عن نفسه العبث بالكتابة من أجل التكسب مستخدماً الشعر الذي وصفه بالرخيص من أجل الوصول إلى أهدافه، ويكرر قوله (أنا لست) مرتين فذكر الشاعر هنا الكلمة للمرة الثانية لتجيء شارحة لما وصفه في المرة الأولى ب (عبث الكتابة) مفسرة لها حاملة دلالات جديدة نسبها الشاعر لما سبقها، ثم يكرر الشاعر في السطر اللاحق لفظة (أنا) متبوعة بأداة نفي أخرى وهي (لم) محاولة استخدام أدوات نفي مختلفة تأتي في كل مرة بدلالة مختلفة، فهو هنا ينفي عن نفسه التصفيق لكل من وقف خاطباً في مؤتمرات العرب الخالية من الفائدة والتي أطلق عليها اسم (موسم العرب)، ثم يكرر الشاعر قوله (أنا لم) ولكن هذه المرة لينفي حبه لهؤلاء المتصنعين

الذين لا يتقنون سوى فن القول، وأخيراً يذكر لفظة (أنا) دون أن يلحقها بأي أداة للنفي ليذكر هنا أنه هو الرجل الفلسطيني الذي يمتلك زمام الأمور وهو وحده فقط من يستطيع أن يبدأ أموره وأن يتمها.

وتجد الشاعر هنا كرر لفظة (أنا) ولكن بدلالات مختلفة فكأنك أيضا تجد أن اللفظة كلما تكررت زادت على النص دلالة جديدة عملت على إثرائه، فهذه الألفاظ وإن تكررت لفظاً فهي لم تتكرر دلاليا، ووزن الكامل الذي حمل هذا الكلمات وعبر من خلالها عن صورة متجددة بدا أجمل من خلال عناية الكاتب الفائقة بالألفاظ وإيقاعاتها المتشابهة.

تنوعت أنساق البناء الإيقاعي، من تكرار النسق للألفاظ داخل سياق النص الشعري، وتردد الألفاظ المتجانسة لتعطي الإيقاع الشعري تناغما دلاليا متجددا، وموسيقى داخلية تثري إيقاع النص، ومن ذلك قوله في قصيدة "إلى حبيبتي مصر":

دعني بمصر ولا تكثر بها الجدلا
إني عشقت بمصر السهل والجبلا

أمشي وتمشي رفوف الغاليات معي
ما سرت متزًا بها إلا وقال "هلا"

فيها تعلمت كيف الشعر أطلقه
وكيف أقنص فيه الظبي والحجلا!

فما نقشتُ على أشجارها جُملاً
إلا وقد ولدت أمواجها جمـلا

ظلت قصائدي العجفاء ظامئةً
حتى تراءى لي الغيم الذي هطـلا[1]

دعني بمصر ولا تكثر بها الجدلا * إني عشقت بمصر السهل والجبلا
/٠//٠/٠ ///٠ /٠//٠/٠ ٠/// * /٠//٠/٠ ///٠ /٠//٠/٠ ٠///
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن * مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٠٠.

أمشي وتمشي رفوف الغاليات معي * ما سرت متزًا بها إلا وقال "هلا"

/٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ ٠///٠* /٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ ٠///

مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن * مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن

فيها تعلمت كيف الشعر أطلقه * وكيف أقنص فيه الظبي والحجلا!

/٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ ٠///٠* /٠//٠ ٠/// /٠//٠/٠ ٠///

مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن * متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

فما نقشتُ على أشجارها جُملاً * إلا وقد ولدت أمواجها جمـلا

/٠//٠ ٠/// /٠//٠/٠ ٠/// * /٠//٠/٠ ٠/// /٠//٠/٠ ٠///

متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن * مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

ظلت قصائدي العجفاء ظامئةً * حتى تراءى لي الغيم الذي هطـلا

/٠//٠/٠ ٠/// /٠//٠/٠ ٠///٠* /٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ ٠///

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن * مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن

ترددت الألفاظ المتجانسة لتعطي الإيقاع الشعري تناغماً دلالياً متجددا، وموسيقى داخلية تثري إيقاع النص فتجد الشاعر استخدم مجموعة من الألفاظ المتجانسة وإن كانت متجانسة جناساً ناقصاً إلا أنها أعطت جرساً موسيقياً تطرب له الأذن وتسعد معه النفس وذلك في قوله (جدلا) (جبلا) (حجلا) (جملا)، اشتركت هذه الكلمات الأربعة بحروف (الجيم واللام والألف) إن الجناس هنا قد شكل الموسيقى الداخلية للنص فهو من مُشكلات الموسيقى الداخلية في الشعر أولاً، وفي النثر أيضاً، لكنها في الشعر تترافق مع الوزن والقافية أو ما يسمى بالموسيقى الخارجية وهذا ما لجأ له الشاعر في هذا النص مع التزامه بحرف (الجيم) زيادة على حرفي القافية (اللام والألف)، مما أكسب الكلام حُسناً وعاد على المعنى بالتمكين في ذهن السامع، فقصد الشاعر من خلاله لوناً من صميم البلاغة ومقاصدها التي تُؤم مما زاد الإيقاع تناسقاً وتناسباً.

ولجأ الشاعر هنا أيضا إلى الطباق من جهة وإلى الترادف من جهة أخرى، وقد تمثل الطباق في قوله (السهل والجبلا) (أطلق وأقنص) (ظامئة وهطلا)، كما تمثل الترادف في قوله (العجفاء وظامئة)، تعتبر المحسنات البديعية من الوسائل التي يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه، وللتأثير على النفس حين تأتي مؤدية للمعنى الذي يقصده الأديب، وقد جاء الطباق في هذه الأبيات مؤكداً القول (وبضدها تتميز الأشياء) فعمل على تأكيد المعنى وتوضيحه وإبرازه وتقويته كما عمل على لفت الانتباه وإثارته من خلال ذكر الشيء وضده.

أما الترادف الوارد فقد جاء ليزيل خطر الغموض ويثري أسلوب التعبير الذي لجأ له الشاعر فعبر بكلمتين مترادفتين عن الظلال والألوان المتصلة بالمعنى مما زاد المعنى بياناً ووضوحاً وجمالاً.

وقد يأتي اللفظ مكرراً في نهاية مقطع شعري أو قصيدة كاملة، كملخص للنص أو لفكرة رئيسة ويعمل هذا التكرار على إيجاد خاتمة إيقاعية مناسبة تتشكل من رجع الصوت، ونهاية موسيقية جميلة غير متوقعة في نهاية القصيدة، كقوله في قصيدة "صيام":

وحمائم الأقصى على مرمى من القناص
يقتل ما يشاء.... من "الخليل" إلى "صفد"!
قد نعرف الخصم اللدودَ... ونعرف الخصم الألد!
لكننا سنصوم مثلكم فإن العشر أولى بالصيام
ولم يزل فينا بحمد الله بعضٌ من جلد
أحدٌ... أحدٌ... أحدُ... أحدْ[1]

وحمائم الأقصى على مرمى من القناص
///٠//٠ /٠//٠/ ٠//٠/٠/ /٠/٠/ (متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعِـ)
يقتل ما يشاء.... من "الخليل"إلى "صفد"!
/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ ///٠// (لن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن)
قد نعرف الخصم اللدودَ... ونعرف الخصم الألد!
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠//٠/٠ (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعِلن)
لكننا سنصوم مثلكم فإن العشر أولى بالصيام
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠//٠/٠ /
(متْفاعلن متَفاعلن متْفاعِلن متْفاعلن مـُ)
ولم يزل فينا بحمد الله بعضٌ من جلد
//٠//٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠ (تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعِلن)
أحدٌ... أحدٌ... أحدُ... أحدْ
///٠//٠ ///٠// (متَفاعلن متفاعلن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٥١.

فالتكرار الموسيقي لكلمة (أحد) يمثل الصوت الختامي في نهاية القصيدة، حيث يبقى يتردد صوت هذه الكلمة وصدى صوتها وصدى صداها ليدلل على تأكيد رؤية الشاعر وإيمانه بحتمية الصمود وإكمال المشوار رغم الفقر والضياع والضعف، وهي الرؤية التي تبناها الشاعر في قصيدته بكافة مقاطعها وجاءت القفلة بهذا الشكل مؤكدةً موقفه.

رابعاً: إيقاعية الجمل والعبارات:

يتكون النص من مجموعة من الجمل، تتفاعل هذه الجمل فيما بينها من خلال مجموعة الألفاظ التي تكون الجملة، ثم من خلال تفاعل الجملة والجمل الأخرى، مما يعمل على ظهور عدد واسع من الدلالات، "إن القيمة الحقيقية الموسيقية، تنبع من تآلف مجموع الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب، متسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية، وهو ما يسمى موسيقى العبارة"(١).

ومن هنا تستطيع القول: إن الجمل والعبارات من خلال ترابطها تنتج مجموعة من الدلالات التي تعمل على إثراء النص من خلال "مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالات المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسقٍ معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغمة بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"(٢)، وبهذا تتميز لغة الشعر بالعلاقات التركيبية التي تعكسها المفردات اللغوية التي تكون السياق الشعري المميز، "وإذا كان الشكل يتمثل بمجموع العلاقات، فإن ذلك يعنى بكل بساطة أن الشعرية أو اللغة الشعرية تتأتي من عملية التركيب وترتيب الكلام أو تنظيمه واستخدامه"(٣).

إن الكلمة تأخذ تميزها من خلال السياق اللغوي الذي توضع فيه، إذ لا يمكنك أن تعزل الكلمة بمعناها الخاص عن السياق العام، وإنما يجب دمجها في التركيب وفهم الظلال العامة التي تتركها الكلمة من خلال السياق، بالإضافة إلى فهمها ضمن الحالة الشعورية الشعرية التي تعمل على ضبط المعاني المنبعثة والصور الفنية المكونة للنص حيث إن الدور الذي تلعبه الصورة لا يمكن دراسته إلا من خلال سياق العمل كله.

"إن الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي، وتوالي الحركات المتجانسة، وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية"(٤)، فيحاول بكل قدرته العمل على إثراء الفكرة من خلال لغة شعرية مميزة منسجمة مع الإيقاع الداخلي والخارجي، فتحدث موسيقاه الداخلية المتولدة من اختيار ألفاظه التي كان تلاؤماً بين حروفها،

---

(١) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، د. عبد الخالق العف، ص٢٣٣.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومنهاجه، سيد قطب، ص٤٩.

(٣) قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، ص١٥٤.

(٤) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، د. عبد الخالق العف، ص٢١٩.

وتراكيبها وموازناتها المتتابعة التي تُنتج بها وزناً موسيقاً واحداً، وهذا الإيقاع الداخلي لا يمكن إدراكه من خلال حاسة السمع، لأنه يتشكل من حركة غير صوتية، إنما يدرك من خلال فهم متكامل لنمو الحركة الإيقاعية الداخلية للنص الشعري.

يقول الشاعر محمود مفلح في قصيدته "قمع" التي جاءت على موسيقى الخفيف:

أي قمــع هــذا وأي اضــطهاد بــا زمانــا يضــج بالأوغــاد!!
أي ضــرب مــن القيــود أعــاني وهــوان مــن الزمــان أعــادي!
ســنوات مــرت علينــا عجــاف ورمــاد يثــور بعــد رمــاد
ووجــوه العبــاد تنطــق بالــذل ونــار تفــور فــي الأكبــاد[1]

أي قمــع هــذا وأي اضــطهاد بــا زمانــا يضــج بالأوغــاد!!
/٠/٠// /٠//٠/ ٠//٠/ /٠//٠ ٠//٠/ /٠/٠/
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن
أي ضــرب مــن القيــود أعــاني وهــوان مــن الزمــان أعــادي!
/٠/٠// ٠//٠/ ٠/٠/// ٠/٠/// ٠//٠/ /٠/٠///
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن
ســنوات مــرت علينــا عجــاف ورمــاد يثــور بعــد رمــاد
٠/٠/// /٠//٠/ /٠/٠// ٠/٠/// ٠//٠/ /٠/٠///
فعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن
ووجوه العباد تنطق بالذل ونار تفور في الأكباد
٠/٠/// ٠//٠/ /٠/٠/// ٠/٠/// ٠//٠/ /٠/٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن

لقد عنون الشاعر هذا النص بعنوان "قمع" ليلخص الفكرة الأساسية والعاطفة المركزية التي تدور حولها جميع أبيات القصيدة، حيث وصف الشاعر في هذه الأبيات ما يشعر به من ظلم واضطهاد واقع على المسلمين، فالمسلم في هذا العالم المليء بالأوغاد والظالمين، يعاني من القمع ومن القيود والهوان ومن الحرمان، والذل والقهر، فلا تتقلب الأيام إلا وتزيده ظلماً وألماً، وقد أوضحت جملة الاستفهام (أي قمع هذا وأي اضطهاد)، أنها الجملة المحورية التي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٠٠.

تدور حولها الفكرة الأساسية المكتوبة بتأثير من العاطفة التي يحس بها الشاعر، لذلك وضع كلمة منها وهي (القمع)، عنوانا للنص كاملا، وكررها سواء بنصها أو بكلمات مرادفة لها في جميع أبيات القصيدة، وهذا التكرار الذي أثرى الجانب الإيقاعي يعتبر مركزاً دلالياً متجدداً من حيث المعنى، فسياق الكلمات يصعد بالفكرة إلى مجموعة من المضامين المتجددة في كل فقرة من فقرات النص لتكون مجتمعة الفكرة الأساسية صاحبة المركز.

وأوضح ما تتجلى موسيقى الجملة في التكرار الذي جاء في الفصل الثاني، وذُكر فيه أن التكرار ظاهرة واضحة جلية في شعر مفلح، ولكنه كان يستخدمه في مكانه ومحله المناسب، ولا ضير إن جاء نموذجاً إضافياً استخدم فيه الشاعر تقانة التكرار، كما ورد في نهاية مقطع من قصيدة "عكا تزف فتاها" التي جاءت على تفعيلة المتقارب:

أحلنا القذائف برداً
مزجنا الشظايا بلحم الصغار
درجنا التوابيت في كل دار
لبسنا الدمار
فكيف يريدون منا الفرارا!؟
فكيف يريدون منا الفرارا؟؟[1]

أحلنا القذائف برداً
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ (فعولن فعولُ فعولن)
مزجنا الشظايا بلحم الصغار
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولن فعولن فعولن فعولن)
درجنا التوابيت في كل دار
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولن فعولن فعولن فعولن)
لبسنا الدمار
//٠/٠ //٠/٠ (فعولن فعولن)
فكيف يريدون منا الفرارا!؟
//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولُ فعولن فعولن فعولن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨.

فكيف يريدون منا الفرارا؟؟

//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولُ فعولن فعولن فعولن)

يعد التكرار أحد أهم علامات الجمال البارزة، وكذلك من أهم الظواهر الأسلوبية التي تعمل على فهم النص الأدبي فهماً صائباً، فينتج عنه أثر انفعالي إيجابي في نفس المتلقي وهذا ما دفع الشاعر إلى تكرار (القفلة) مؤكداً من خلال التكرار على عدم قدرة المحتل على الفرار.

يقول الشاعر في قصيدة "الشباب المسلم"، التي جاءت على بحر الرجز:

نحن الشباب المسلم

الصـــدق مـــن خلاقنـــا[١] والعـــزم مـــن صـــفاتنا

وكلنـــــــا وكلنـــــــا يـــد علـــى عـــدونا

نحن الشباب المسلم

إنـــا جنـــود المصـــطفى وقـــد حملنـــا المصـــحفا

ودربنـــــا درب الهـــــدى درب الإخـــــاء والوفـــــا

نحن الشباب المسلم[٢]

نحن الشباب المسلم

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠مستفعلن مستفعلن

الصدق من خلاقنا والعزم من صفاتنا

/٠//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠//

مســـــتفعلن مـــــتفعلن مســـــتفعلن مـــــتفعلن

وكلنا وكلنا يد على عدونا

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠//

مـــــتفعلن مـــــتفعلن مـــــتفعلن مـــــتفعلن

نحن الشباب المسلم

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠مستفعلن مستفعلن

(١) جاءت كلمة (خلاقنا) والمقصود بها (أخلاقنا) وقد تكون الألف سقطت سهواً.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٣٤.

إنا جنود المصطفى وقد حملنا المصحفا
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠// /٠/٠/٠
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ودربنا درب الهدى درب الإخاء والوفا
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠//
مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن

نحن الشباب المسلم
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/مستفعلن مستفعلن

تعدى الترديد هنا ترديد الكلمة والجملة، ليكرر الشاعر شطراً كاملاً اعتبره مركز القصيدة، وقد عنون القصيدة بجزء منه من قبل، فكرر قوله (نحن الشباب المسلم) ثلاث مرات في هذا المقطع، ومرة في العنوان، إلا أنه كررها ست مرات في القصيدة مكتملة، وبالنظر في هذا الجزء من القصيدة ستجد مجموعة من الكلمات المكررة أيضا، التي تحمل في تكرارها مجموعة جديدة من الدلالات، إضافة إلى الإيقاع الناشئ عن هذا التكرار خدمة للفكرة التي يريد الشاعر إيصالها وذلك مثل قوله (وكلنا وكلنا) وقوله (ودربنا درب)، فالإيقاع ظاهرة تقوم على التكرار ابتداء من التكرار المنتظم للحركات والسكنات، وصولاً إلى تكرار الحروف والكلمات والجمل، ليشكل حركة الأصوات الداخلية الناتجة عن الألفاظ المستعملة، مما يعمل على تلوين كل قصيدة بلون خاص بها، وهذا النغم المتوالد من إيقاع الرجز يحاكي همة الشباب المسلم فيعزز الوزن الفكرة المركزية التي يسعى الشاعر إلى تدوينها وإيصالها، ولا تجد معنى لهذا التكرار إلا إصرار الشاعر على تثبيت فكرة الشباب المسلم الذي يلتزم بتعاليم دينه ويسير على نهج رسوله، وهمه هو تحرير بلاده والوصول بها إلى شاطئ الأمان، فتتطور الدلالة مع تطور التكرار وانتظامه لتشكل القصيدة مجتمعة نشيد الشباب المسلم وشعاره في الحياة.

تظهر موسيقى الجملة عند محمود مفلح، لأنه من الشعراء الذين يسيطرون على زمام اللغة، "فيعرفون متى يجمعون الأنغام، ومتى يفردونها على تتابع، وهؤلاء –الشعراء– يستطيعون أن يولدوا آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور، والتدرج بالعاطفة، والانتقالات اللفظية المفاجئة"[1]، التي تلفت انتباه القارئ وتدفعه إلى مواصلة القراءة، فتوليد الشاعر لنغمات الجمل المكررة يولد لحناً إيقاعياً يميز كل جملة عن غيرها،

(١) قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، بدوي طبانة، ص١٦١-١٦٢.

فتتجمع هذه الأنغام في موسيقى الجملة لتولد انسجاماً كاملاً للإيقاع الموسيقي والدلالي، كما في قصيدة "يا جنود الله" التي جاءت على تفعيلة الرمل:

يـــا جنـــود الله ســـيروا واهتفـــوا تحـــت اللـــواء
نحـــن جنـــد الحـــق والتحـــ ـــرير نحـــن الأوفيـــاء
قـــد حملنـــا رايـــة الإســـ ـــلام أدينـــا القســـم
وانطلقنـــــا فـــــي دروب المجـــد نرتـــاد القمـــة
لا نبـــــالي بالمنايـــــا لا نبـــــالي بالصـــــعاب
فـــي دروب المجـــد نمضـــي ثـــم نمضـــي، لا نهـــاب
نحـــن أشـــبال المعـــالي نحـــن رواد الـــزمن
نحـــن أقســـمنا بـــأن تحيـــا عزيـــزاً يـــا وطـــن
يـــا جنـــود الله ســـيروا واهتفـــوا تحـــت اللـــواء
نحـــن جنـــد الحـــق والتحـــ ـــرير نحـــن الأقويـــاء[1]

يـــا جنـــود الله ســـيروا واهتفـــوا تحـــت اللـــواء
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
نحـــن جنـــد الحـــق والتحـــ ـــرير نحـــن الأوفيـــاء
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
قـــد حملنـــا رايـــة الإســـ ـــلام أدينـــا القســـم
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
وانطلقنـــــا فـــــي دروب المجـــد نرتـــاد القمـــة
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٣٨.

لا نبـــــــالي بالمنايـــــــا لا نبـــــالي بالصـــــعاب
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠//٠/ ٠٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
فـــي دروب المجـــد نمضـــي ثـــم نمضـــي، لا نهـــاب
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠//٠/ ٠٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
نحـــــن أشـــبال المعـــالي نحـــــن رواد الـــــزمن
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠//٠/ ٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
نحـــــن أقســـــمنا بـــــأن تحيـــا عزيـــزاً يـــا وطـــن
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠//٠/ //٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
يـــــا جنـــــود الله ســـــيروا واهتفـــوا تحـــت اللـــواء
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠//٠/ ٠٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
نحـــن جنـــد الحـــق والتحـــ ـــرير نحـــن الأقويـــاء
/٠//٠/ ٠/٠//٠/ /٠//٠/ ٠٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

الترديد هنا جاء استحضاراً لشعار الشباب الذين سماهم الشاعر (جنود الله)، فهو شعار ملازم لهم، ملاصق لقلوبهم، تحفظه عقولهم، وتردده ألسنتهم، واعتادت على سماعه آذانهم حين أقسموا أن يسيروا على النهج ذاته، فجاء الترديد هنا متتابعاً متناوباً، جذباً للمتلقي كما أنه أضفى على قصيدته بعداً دلالياً إيقاعياً مسانداً لموسيقى الرمل الذي تتتابع فيه تفعيلة (فاعلاتن) بصورة سريعة مما يعمل على سرعة النطق أيضا، وساند الترديد هذه التفعيلات لتكون أكثر إشعاعا ودلالة، وقد جاء تكرار الشاعر للجمل بصورة واضحة في هذه القصيدة مجتمعة فقد كرر بيتين كاملين مرتين حين قال (يا جنود الله سيروا * واهتفوا تحت اللواء) وقوله (نحن جند الحق والتحـ * رير نحن الأوفياء)، كما كرر جملة (لا نبالي) وجملة (نمضي)، إضافة إلى تكرار بعض الألفاظ الداعمة لتكرار الجمل، وهنا لا يمكن اعتبار تكراره لبيتين كاملين مرتين لازمة شعرية، فقد بدأ الشاعر بها قصيدته وختمها بها كذلك، إنما كانت فكرته المركزية الملحة

تدور حول هذين البيتين، فهو يستحث (جنود الله) على السير في طريق الله، وأن يهتفوا تحت راية الله معلنين فكرتهم، فهم جنود الحق الذين ستتحرر على أيديهم البلاد، وسيأتي معهم الخلاص.

ويقول الشاعر أيضا على وزن المتدارك في قصيدة "أهلا أهلا يا رمضان":

أقبـــل أقبـــل أقبـــل أقبـــل شـــــهر التوبـــــة والغفـــران
شـــهر الخيـــر وشـــهر النـــور وشـــــهر العـــــزة والقـــــرآن
جئـــت فمـــا أحلـــى أيامـــك جئـــت فمـــا أنـــدى أنســـامك
جئـــت تعطـــر هـــذا الكـــون وتنشـــر فـــي الـــدنيا أعلامـــك
فيـــك انتصـــر الحـــق جهـــارا والباطـــل قـــد فـــر فـــرارا
فرمـــــال الصـــــحراء نشـــــيد يتمـــــاوج عـــــزاً وفخـــــاراً
نقضـــي فيـــك الليـــل ســـجودا وننـــاجي الـــرب المعبـــودا
نطلـــب عفـــواً نطلـــب غفـــراً نطلب من ذي الجود الجودا
يـــا شـــــهر القـــرآن ســـــلاما يـــا شـــهر الإحســـان ســـلاما
يـــا شـــــهر الإيمـــان ســـــلاما يـــا شـــهر الآمـــال ســـلاما[1]

أقبـــل أقبـــل أقبـــل أقبـــل شـــــهر التوبـــــة والغفـــران
/٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠ /٠/٠
فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فع فعِلن لُن فعْلن
شـــهر الخيـــر وشـــهر النـــور وشـــــهر العـــــزة والقـــــرآن
/٠/٠ /٠ ///٠ /٠ /٠ /٠/ //٠ /٠/٠ ///٠ / ٠/٠/٠
فعْلن فع فعِلن فعْلُن فـ ـعِلن فعْلن فعِلن لن فعْلن
جئـــت فمـــا أحلـــى أيامـــك جئـــت فمـــا أنـــدى أنســـامك
/٠ ///٠ /٠ /٠/٠ /٠/٠ / ٠///٠ /٠ /٠/٠ /٠/٠
فع فعِلن لن فعْلن فعْلن فع فعِلن لن فعْلن فعْلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٤١.

جئــت تعطــر هــذا الكــون　　وتنشــر فــي الــدنيا أعلامــك
/٠ ///٠ ///٠ /٠/٠/　　///٠ ///٠ /٠/٠/ ٠ /٠/
فع فعِلن فعِلن فعْلن فــ　　ـعلن فعِلن فعْلن لن فعْلن
فيــك انتصــر الحــق جهــارا　　والباطــل قــد فــر فــرارا
/٠/٠ ///٠ /٠ ///٠ /٠　　/٠/٠ ///٠ /٠ ///٠ /٠
فعْلن فعِلن فع فعلُن لن　　فعْلن فعِلن فع فعلُن لن
فرمــال الصــحراء نشــيد　　يتمــاوج عــزاً وفخــاراً
///٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠　　///٠ ///٠ / ٠///٠ /٠
فعِلن فعْلن فع فعلُن لن　　فعِلن فعِلن فع فعلُن لن
نقضي فيك الليل سجودا　　وننــاجي الــرب المعبــودا
/٠/٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠　　///٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠
فعْلــن فعْلــن فــع فعلُــن لــن　　فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن
نطلــب عفــواً نطلــب غفــراً　　نطلب من ذي الجود الجودا
/٠ ///٠ /٠ /٠ ///　٠/٠　　/٠ ///٠ /٠ /٠ /٠/٠
فع فعلُن فعْلن فعِلن لن　　فع فعلُن فعْلن فعْلن لن
يــا شــهر القــرآن ســلاما　　يــا شــهر الإحســان ســلاما
/٠/٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠　　/٠/٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠
فعْلن فعْلن فع فعلُن لن　　فعْلن فعْلن فع فعلُن لن
يا شهر الإيمان سلاما　　يا شهر الآمال سلاما
/٠/٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠　　//٠/٠ /٠/٠/ ٠ ///٠ /٠
فعْلــن فعْلــن فــع فعلُــن لــن　　فعْلـن فعْلـن فـع فعلُـن لـن[1]

إن تكرار مجموعة من الألفاظ والجمل في هذه القصيدة التي يتحدث فيها الشاعر عن شهر رمضان، لتعتبر من مفاتيح القصيدة فتجد الشاعر يكرر الألفاظ والجمل متنقلا بين (أقبل) و(شهر) و(جئت) و(نطلب) و(يا شهر..) و(سلاما)، حيث يكررها على امتداد النص من بدايته حتى نهايته، حتى أصبح التركيب اللغوي بعباراته المكررة الدلالية سمة واضحة في القصيدة التي جاءت على وزن المتدارك صاحب الحركات السريعة، التي جاءت هنا للتعبير عن النفس

(١) ما مشى عليه الشاعر في وزن المتدارك سابقا يكرر في كل قصائده التي جاءت على الوزن ذاته.

المشتاقة الفرحة، حيث يغلب على القصيدة طابع الفرحة والاستبشار والتجدد، من خلال مساندة الجمل المكررة لتفعيلات المتدارك بتلاحق أنغامه وخفته ومسايرته للقطات التصويرية التي أوردها الشاعر في النص. فالإيقاع الموسيقي الذي ينشأ من تكرار الجملة بانتظام منتظم، يرسل للمتلقي رسالة تدعوه إلى الانتباه إلى الجمل والعبارات التي يتم تكرارا في النص، كما جاء في قصيدة "أغنية فلسطين":

يـــا ولـــدي ردد يـــا ولـــدي الحـــق ســـيعلو فـــي بلـــدي
ســـــتزول الغمـــــة للأبـــــد وستشـــرق شـــمس الإســـلام
وستشرق شمس الإسلام
الســـــوط بأيـــــديهم قبـــــر والقيـــــد بأيـــــدينا فجـــــر
وجـــــراح الإخـــــوة تنبئنـــــا أن جـــاء مـــن الله النصـــر
وستشرق شمس الإسلام[1]

يـــا ولـــدي ردد يـــا ولـــدي الحـــق ســـيعلو فـــي بلـــدي
/٠///٠ /٠ /٠/٠ ٠/// /٠/٠ ٠/// /٠/٠ ٠///
فع فعِلن لن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن
ستزول الغمة للأبد وستشرق شمس الإسلام
٠/// ٠/٠/ ٠/// ٠/// ٠/// ٠/// ٠/٠/ ٠/٠/
فعِلـــن فعْلـــن فعِلـــن فعِلـــن فعِلـن فعِلـن فعْلـن فعْلـن
وستشرق شمس الإسلام
٠/// ٠/// ٠/٠/ ٠/٠/ فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن
الســـــوط بأيـــــديهم قبـــــر والقيـــــد بأيـــــدينا فجـــــر
٠/٠/ ٠/٠/ ٠/٠/ ٠/// /٠/٠ ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/
فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن
وجراح الإخوة تنبئنا أن جاء من الله النصر
٠/٠/ ٠/٠/ ٠/// ٠/// /٠/٠ ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/
فعِلـن فعْلـن فعْلـن فعِلـن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٤٤.

إن الإيقاع الموسيقي الناشئ عن هذا الترديد المنظم حتى آخر القصيدة، يعتبر بمنزلة صرخة تطلب الاستفاقة للتأكيد على ضرورة إشراق شمس الإسلام من جديد، للخروج من حالة الظلم والقهر التي يعيشها المسلم، لذا تجد الشاعر يوجه رسالة إلى ولده –الولد المسلم– في كل بقاع الأرض، أينما كان وأينما وجد، يخبره فيها أن الحق المتمثل برسالة الإسلام سيعلو يوما رغم أنف كل من يحاول الوقوف في طريقه، حتى وإن حاول البعض منع تلك الشمس من البزوغ إلا أن ظهورها سيكون ظهوراً حتمياً لأن النصر نستمده من الله وحده، فهو يوجه رسالة: "وستشرق شمس الإسلام"، فجاءت الجملة المكررة ضابطاً إيقاعياً تؤكد انتصار الإسلام وبزوغ فجره. يقول الشاعر في قصيدة "لا تمروا قبل أن أقول شيئاً" على بحر الرجز:

أحب أن أقول شيئاً[1]
قبل أن تدور الأرض من جديد...
"إن الجراد والغربان لا ترتد
حينما تصوبون نحوها... قصيدة!!"
آحب أن أقول للذين يكتبون الشعر مثلما يدخنون...
"الشعر شيخة تهدلت في صدرها... الأثداء
ما لم تكن حروفه أسنة مفموسة بالنار والدماء"
أحب أن أقول للقوافل التي تهيم في حدائها
الصحراء...
"إن الشموس فوقكم مشاعل
وزيتها الأشلاء..."[2]

أحب أن أقول شيئاً
//٠//٠ //٠//٠ /٠ (متفعلن متفعلن مسـ)
قبل أن تدور الأرض من جديد...
/٠ //٠ //٠ /٠/٠ //٠//٠ (تفعلن متف مستفعلن متف)

(١) لم يلتزم الشاعر في هذه القصيدة بجوازات البحر كما أنه لم يلتزم بقفلة واحدة للأسطر الشعرية بل استخدم أضربا متعددة وأضربا جديدة وهذا يتوافق مع ما أخبرنا به أنه يكتب قصائده موزونة على الفطرة دون مراجعة الوزن.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٣.

"إن الجراد والغربان لا ترتد

/٠//٠/٠ //٠ /٠/٠// ٠/٠/٠ / (مستفعلن متف مستفعلن مستفعِ)

حينما تصوبون نحوها... قصيدة!!"

/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠//٠(لن متفعلن متفعلن متفعلاتن)

آحب أن أقول للذين يكتبون الشعر مثلما يدخنون...

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ /٠// ٠ //٠/٠/ ٠// ٠/٠//٠//٠٠

(متفعلن متفعلن متفعلن متف مستفعلن متفعلن علان)

"الشعر شيخة تهدلت في صدرها... الأثداء

/٠/٠/ //٠/٠ //٠ /٠/٠//٠ /٠/٠/ (مستفعلن متفعلن متف مستفعلن مستفعل)

ما لم تكن حروفه أسنة مفموسة بالنار والدماء"

/٠//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ /٠//٠/٠ /٠/٠// //٠٠

(مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن علان)

أحب أن أقول للقوافل التي تهيم في حدائها

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠

(متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متف)

الصحراء...

/٠/٠٠(مستفع)

"إن الشموس فوقكم مشاعل

/٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (مستفعلن متفعلن متفعلن)

وزيتها الأشلاء..."

//٠/٠ /٠/٠٠ (متفعلن مستفع)

لقد جاء التكرار الموسيقي للجملة في مقدمة كل مقطع لتعبر عن مواقف الانتقال بين المقاطع، وقد عمل ذلك على إعطاء القصيدة بعداً إيقاعيا جديدا يمثل الرسائل التي يحاول الشاعر إيصالها إلى جهات مختلفة، فتجده في بداية كل مقطع يبدأ بقوله (أحب أن أقول للـــ) ثم يتبع ذلك تحديد الجهة التي يقصدها الشاعر، ثم يدون رسالته إلى تلك الجهة محمولة بانفعاله المتصاعد مع كل مقطع جديد مما يعمل على تعزيز بنية القصيدة نتيجة الانفعال الموحد المتصاعد الناتج من الجملة المكررة في بداية كل مقطع.

إن اختلاف مراتب الألفاظ في السمع واختلاف دلالة المعاني في النفس ينتج عن الإيقاع الذي تبعثه الجملة في سمع ونفس المتلقي، ومع ذلك تعانق الجملة المكررة سمع المتلقي ونفسه وفكره في قصيدة "الطقوس في بلاد الغرباء" التي جاءت على بحر الرمل:

آه كيف ارتأت الشوكة أن تصبح فله
في بلاد الغرباء
وانبرى العاجز عن لفظ اسمه.. يصنع دولة
في بلاد الغرباء
لا تجادل.....
كل من جادل.... قالوا.... ما أضله!!
في بلاد الغرباء
لا تقل قد تنجب النخلة... نخله
أو تجاهر أن بالمسلول علة[1]

آه كيف ارتأت الشوكة أن تصبح فله
/٠//٠/٠//٠ /٠//٠/٠//٠ ٠//٠/// (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن)
في بلاد الغرباء
/٠//٠/٠ ٠٠/// (فاعلاتن فعلاتْ)
وانبرى العاجز عن لفظ اسمه.. يصنع دولة
/٠//٠/٠ ٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// (فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن)
في بلاد الغرباء
/٠//٠/٠ ٠٠/// (فاعلاتن فعلاتْ)
لا تجادل.....
/٠//٠/٠ (فاعلاتن)
كل من جادل.... قالوا.... ما أضله!!
/٠//٠/٠ ٠//٠/٠ /٠//٠/٠ (فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن)
في بلاد الغرباء
/٠//٠/٠ ٠٠/// (فاعلاتن فعلاتْ)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٩٥.

لا تقل قد تنجب النخلة... نخله
/٠//٠/ /٠//٠/ ///٠/ (فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ)
أو تجاهر أن بالمسلول علّه...
/٠//٠/ /٠//٠/ /٠//٠/ (فعلاتن فعلاتن فعلاتن)
في بلاد الغرباء
/٠//٠/ ///٠/ (فاعلاتن فعلاتْ)

القصيدة تصف الحالة الغريبة المتناقضة الموجودة في بعض المجتمعات التي سماها الشاعر ببلاد الغرباء، فتكرار الشاعر لعبارة (في بلاد الغرباء) بما تقدمه من غموض في محاولات متكررة مع باقي الجمل حول الواقع الذي يحاول الشاعر رسمه والحديث عنه عبر مجموعة من المتناقضات، وقد جاء التكرار عدة مرات في ثنايا القصيدة ليس بهدف خلق إيقاع موسيقي متواتر وليس بهدف التأكيد، إنما جاء التكرار لوصف حالة نفسية يحياها الشاعر في بلاد الغرباء كما أسماها، فالتكرار إذن جاء لترسيخ الدلالة ووصف المشاعر التي تعتبر سيدة الموقف هنا، فالجملة المكررة تقفز أمام الشاعر خدمة للأغراض النفسية ثم الدلالية والإيقاعية.

"إن بنية الإيقاع يمكن أن تؤكد على نحو من الأنحاء –تداخل عمليتي الاختيار والتوزيع– بحيث يكون في وعى المبدع أن يختار ويوزع في لحظة واحدة، فيكون الناتج اللغوي بنيات متجاورة، لا مجرد مفردات، وهنا تكون المعاناة مزدوجة إذ ينصب الاختيار من خلال ملاحظة العلاقة الاستدلالية أولا، ثم من خلال ملاحظة التوافق الصوتي ثانيا، وكل ذلك يهيئ لعملية التلقي أن تكون مزدوجة هي الأخرى، حيث يلعب التوقع دوراً مؤثراً، ويكون إشباعه شيئاً مفترضاً عند الطرفين: المبدع والمتلقي"(١).

وفي قصيدة "لو شع نور الحق" ابتدأ الشاعر قصيدته بالتكرار كي يهيء المتلقي لبؤرة الحديث التي يريد إيصاله، فيقول على تفعيلة الكامل:

هم يمدحونك ثائراً مقداما ومقاتلاً متمرساً وهماما
هم يمدحونك كل شيءٍ إنما يتجاهلون بسيفك الإسلاما
يا ويحهم حسبوا العقيدة قصعة إما ظفرت بها بلغت مراما!
يا ويحهم جعلوك بطناً قد خوتْ والمسلمين على الخطا أنعاما(٢)

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكوين البديعي"، د.محمد عبد المطلب، ص٣٦٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١١٢.

هــم يمــدحونك ثــائراً مقــداما ومقـــاتلاً متمرســـاً وهمامـــا
/٠//٠/٠ ///٠// /٠/ل٠ ///٠// ///٠// ///٠//
متْفاعلن متَفاعلن متْفاعل متَفاعلن متَفاعلن متَفاعل
هــم يمــدحونك كــل شــيءٍ إنمــا يتجـــاهلون بســـيفك الإســـلاما
/٠//٠/٠ ///٠// /٠//٠/ ///٠// ///٠// /٠/٠/
متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعل
يــا ويحهــم حسـبوا العقيـدة قصـعة إمــا ظفــرت بهــا بلغــت مرامــا!
/٠//٠/٠ ///٠// ///٠// /٠//٠/ ///٠// //٠///
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعل
يــا ويحهــم جعلـوك بطنـاً قـد خـوتْ والمســلمين علــى الخطــا أنعامــا
/٠//٠/٠ ///٠// /٠//٠/ ///٠// /٠//٠/ /٠/٠/
متْفـاعلن متَفـاعلن متْفـاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعل

هذه القصيدة التي بدأها الشاعر بهذا المقطع جاءت تعبر عن الحال المنفرة لبعض العقول الفارغة، التي تسعى إلى تحقيق مرادها ولو كان ذلك على حساب الآخرين، فبدأ قصيدته بجملة (هم يمدحونك) ثم كررها في بداية البيت الثاني أيضا، ثم بدأ البيت الثالث والبيت الرابع بقوله (يا ويحهم)، فمثلت هذه البدايات محور التماثل الذي يدور حوله القصيدة بتفعيلات إيقاع الكامل التي مثلت محور الإيقاع، "إن محور الإيقاع يتصل إلى حد بعيد بمحور التماثل، وإن كان تماثلاً منصرفاً إلى الناحية الصوتية، وكلما ازداد التماثل، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"[1]، فيظهر الشاعر منذ البداية انطلاقاً ثابتاً نحو الدلالة المركزية للحالة الشعورة والنفسية، هذا إلى جانب الوظيفة الإيقاعية التي يوفرها التكرار في دعم المضمون والتجربة الشعرية.

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب، ص٣٦٤.

الفصل الخامس

الإيقاع العروضي (الموسيقى الخارجية)

الإيقاع العروضي: (الموسيقى الخارجية)

تحتم دراسة البنية الإيقاعية على الدارس التمييز بين الإيقاعين الداخلي والخارجي، ولا شك أن موسيقى الشعر تنتج من تمازج هذين الإيقاعين، فالإيقاع الداخلي يتمثل في المعاني ويشمل المستويات اللغوية والصوتية، أما الإيقاع الخارجي فإنه يتمثل في المباني ويشمل المستويات السمعية المتعلقة بالوزن والقافية، والواقع "أن الوزن و القافية يمثلان عنصرا مهما من عناصر الفن الشعري و مقوما أصيلا من مقوماته الفنية التي تميزه عما عداه من فنون القول الأخرى و بخاصة فن النثر"(١)، وبذلك فإن الوزن والقافية يشكلان البنية العروضية التي يقوم عليها الإيقاع الخارجي، الذي كتب عليه الشعراء أشعارهم.

وفي الشعر يعتبر الإيقاع هو روح القصيدة التي لا تقوم قصيدة إلا به، "فالإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضا عليه من الخارج وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"(٢)، فتأتي القصيدة منتظمة منسابة بإيقاع عروضي مميز وخاص، فيصبح الوزن جزءاً من مضمون النص يعمل على إثراءه فلا يمكن فصله عنه، لذلك يمكنك القول: "إن الشعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شعرا"(٣)، فإذا اكتسى الخطاب بالوزن فإنه يميزه عن غيره من الفنون النثرية، لذلك تمسك الشعراء به لما وجدوه يمثل أهم أدوار الشعر، وتقف عليه بنية القصيدة إلى جانب القافية، لما له من وقع على أذن المتلقي.

كما أن أهمية الإيقاع تظهر جلية حين تجده يعبر عن الواقع النفسي والاجتماعي الذي نشأ فيه، فهو "بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقاً عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة إلى اللغة"(٤). فيلتصق الإيقاع بالشعر حتى يصبحا جسداً واحداً لأن "الشعر ليس إضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات، الشعر في الأصل مضمون مموسق"(٥).

---

(١) في نظرية الأدب، عثمان موافي، ص٤٨.

(٢) العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد بحراوي، ص١٠٩.

(٣) جوامع الشعر، الفارابي، ص١٧٢.

(٤) الجَمّال، مجموعة من العلماء السوفيت، ص١٤٣-١٥٧.

(٥) دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، ص٩٩.

ومن هنا يسهم الإيقاع في إثراء القصيدة بنغمات موسيقية تطرب لها أذن السامع، ولا شك أن كثرة البحور في الشعر تجعل النغمات الشعرية متعددة، فكل بحر من بحور الشعر "يعد آلة موسيقية لها صوت مميز لا يسمع إلا عند العزف عليها"(١).

والشعراء القدامى والمحدثون أجمعوا أن الإيقاع هو النظام الذي يحقق للشعر أنغامه الواضحة والمتناسقة، حين تتوالى الحركات والسكنات في نسق معين يؤدي إلى تشكيل التفعيلة التي تتكرر من بداية القصيدة حتى نهايتها و"بتلاقي التفعيلات يعرف نوع البحر وما ينشق منه من أوزان"(٢).

أولا: الوزن:

يؤدي الوزن العروضي دوراً بارزاً في تشكيل البنية الإيقاعية في النص الشعري، فقد ذهب كثير من النقاد القدماء والمحدثين إلى أن الوزن هو الذي يميز الشعر عن غيره من أنواع الكلام، "فالشعر هو إيقاع أساساً، والصرامة الإيقاعية للقصيدة الحديثة هي أساس بنائها"(٣)، وهذا ما يفسر التزام الشعراء جميعا الوزن دون خروج عنه، وإلا من يخرج عن الوزن العروضي فإنه لا يعد شاعرا، "فمنذ وجد الشعر وجدت معه الأوزان، والشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات"(٤).

لذا فإن القدماء عندما أرادوا أن يعرفوا الشعر قالوا: الشعر هو "الكلام الموزون المقفى"(٥)، فما وقع ضمن هذه الحدود نعده شعرا، وما خرج عنها يخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة النثر، فالوزن إذن هو الحد الذي "يفصل النظم عن النثر"(٦)، وهو "الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل"(٧).

وبذلك يكون القدامى والمحدثون قد أقروا أهمية الوزن لما لتفعيلاته المتتالية المنتظمة من إيقاع تطرب له الآذان، وتتأثر بجماله الأنفس، فهو في تعريف العروضيين "مجموعة من

---

(١) فن الرجز في العصر العباسي، رجاء الجوهري، ص٤٤٠.

(٢) الشافي في العروض والقوافي، هاشم مناع، ص٢٧.

(٣) دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، ص١٨١، نقلاً عن: البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، ص١٧.

(٤) دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، ص٣٤.

(٥) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص١٥.

(٦) الهوامل والشوامل، أبو حيان التوحيدي، نشر: أحمد أمين والسيد صقر، ص٣٠٩.

(٧) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٢٤.

التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين"[١]، أما عند المحدثين فإن الوزن "هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[٢]، وبذلك فإن القدماء والمحدثين أجمعوا أن الوزن هو النظام الذي يحقق للشعر أنغاما واضحة متناسقة لا يمكن فصله عن جسد القصيدة، فقد ذهب ت.س. اليوت إلى القول: "إن هو إلا شاعر متخلف ذاك الذي يؤثر الشعر المرسل"[٣]، وذلك ما يؤكد أن الوزن هو الذي يملي الظواهر الإيقاعية الأخرى، غير أن الوزن ليس بمقدوره أن يتشكل بعيداً عن نظام اللغة.

كما أن شعراء العصر الحديث حين كتبوا على شعر التفعيلة مقتفين بذلك خطى رواد شعر التفعيلة، لم يخرجوا عن أوزان الخليل، لأن الشعر الحر "موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه... وينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل، وهذا ما انتهت إليه نازك"[٤]، فالشعر في أحدث حُلله لم يخرج عن أوزان الخليل التي تتماشى مع طبيعة الكون المنتظم، الذي يسير ضمن وتيرة منتظمة فلا هو يسير عبثاً ولا يعرف العشوائية فهو "ليس سوى المعادل الإيقاعي للجانب العضوي في الإنسان ومن هنا فإن هذا الوزن بالنسبة للشاعر المشبوب بالعاطفة أمر طبيعي جدا"[٥]، لذا تجد الشعر ذا الوزن أقرب إلى الأنفس وأكثر صلة بالقلوب لأن العاطفة المنسابة تتطلب لغة منسابة متدفقة مناسبة لها، "وهذا هو السبب فيما يجده الشعر من الروح والخفة بعد أن ينظم إحساسه شعرا، ولم تزل العواطف العميقة الطويلة الأجل –منذ كان الإنسان– تبغي لها مخرجاً وتتطلب لغة موزونة"[٦].

ستحاول الباحثة استخراج صور الإيقاع المتعددة من ديواني الشاعر محمود مفلح، لتمر مرور المتمعن في شعره، القارئ لنغماته، الدارس لأوزانه، الموضح لبحوره، والشارح لتفعيلاته.

وستبدأ الباحثة الحديث في هذا المجال من خلال جدول، يوضح توزيع قصائد المجلدين بين التفعيلة والعمودي وثم يوضح عدد القصائد النثرية مع تحديد نسبة كل منهما.

---

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد بحراوي، ص ٣٥.

(٢) النقد الأدبي، محمد غنيمي هلال، ص٣٥.

(٣) نظرية النص المتجدد، عز الدين الأمين، ص١٨.

(٤) شعرنا الحديث إلى أين، د.غالي شكري، ص ٥٣.

(٥) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص٣٨.

(٦) الشعر غاياته ووسائطه، عبد القادر المازني، تحقيق: د. فايز ترحيبني، ص٦٦.

جدول (٦، ١): توزيع القصائد بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة

الشعر العمودي		شعر التفعيلة		القصائد النثرية		المجموع الكلي للقصائد	
عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة
٣٠١	%٦٩.٠٤	١٣٢	%٣٠.٢٧	٣	%٠.٦٨	٤٣٦	%١٠٠

يُستنتج من الجدول السابق:

١. بلغ عدد القصائد التي كتبت على النسق العمودي (٣٠١) قصيدة، أي ما يعادل (٦٩.٠٤%) من إجمالي القصائد في المجلدين.
٢. بلغ عدد القصائد التي كتبت على نسق التفعيلة في المجلدين الأول والثاني (١٣٢) قصيدة، أي ما يعادل (٣٠.٢٧%) من إجمالي القصائد في المجلدين.
٣. كتب الشاعر (٣) قصائد نثرية.

يمكن أن تُلاحظ مما سبق:

١. عدد قصائد النسق العمودي أكبر من عدد قصائد نسق التفعيلة.
٢. شعر التفعيلة حاز على الثلث من إجمالي القصائد وهذه النسبة ليست بالنسبة القليلة أيضا.
٣. لجوء الشاعر إلى قصائد النثر تماشياً مع لغة الشعر الجديدة، على حد قوله، إلا أن الكتابات النثرية لا يمكن ادراجها تحت مسمى القصائد، فالشعر يبقى شعراً والنثر يبقى نثراً، ولكل منهما خصائصه.

وفيما يلي توضيح لتوزيع القصائد بشكليها على بحور الشعر، حيث اعتمد الشاعر في كتاباته على أحد عشر بحرا من أصل ستة عشر بحرا من بحور الخليل، نوضحها فيما يلي:

جدول (٦، ٢): توزيع القصائد بين بحور الشعر

م	البحر	المجموع	
		عدد القصائد	النسبة
١	الكامل التام	٣٩	%١٨.٣٥
	مجزوء الكامل	١٨	
	التفعيلة	٢٣	
٢	الخفيف	٦٦	%١٥.١٤
٣	البسيط	٦٠	%١٣.٧٦
٤	الوافر التام	٤٦	%١١.٤٦
	مجزوء الوافر	٠	
	التفعيلة	٤	
٥	المتدارك العمودي	٢٠	%١٠.٨
	التفعيلة	٢٩	
٦	المتقارب العمودي	١٠	%١٠.٠٩
	التفعيلة	٣٤	
٧	الرجز التام	٠	%٧.٥٧
	مجزوء الرجز	٨	
	التفعيلة	٢٥	
٨	الطويل	٢٧	%٦.١٩
٩	الرمل التام	١	%٥.٠٤
	مجزوء الرمل	٤	
	التفعيلة	١٧	
١٠	قصائد نثرية	٣	%٠.٦٨
١١	السريع	١	%٠.٢٣
١٢	المجتث	١	%٠.٢٣

ستتناول الدراسة خلال هذا الفصل كل ما ورد في الجدول السابق، حيث ستتحدث عن إيقاع النسقين، العمودي والتفعيلة، وستتناول كل بحر ورد في الجدول السابق على حدة، موضحة عدد القصائد التي وردت على كل نسق، ومشيرة إلى أثر ذلك ودلالاته على كتابات الشاعر محمود مفلح.

ترتيب البحور في الجدول السابق قائم على متغير حضور كل بحر في الأعمال الشعرية الكاملة، حيث يمكن أن تلاحظ أن بحر الكامل جاء في رأس القائمة ثم (الخفيف، البسيط، الوافر، المتدارك، المتقارب، الرجز، الطويل، الرمل، السريع، المجتث) على الترتيب.

اقتضى التنويه أن هناك عدداً من القصائد تم تكرارها في المجلدين، وعندما سألت الشاعر عن السبب أجاب بقوله: "أنا تعمدت ذلك لأن الدواوين طبعت في أقطار مختلفة، وأعلم أن الديوان لا يخرج من البلد الذي طبع فيه، فكان الديوان في البلد الذي طبع فيه جديد، وقد تداركت هذا الأمر في طباعة الأعمال الكاملة خاصة طبعة مصر، ولم يعد فيها تكرار"[(١)]. وفيما يلي جدول يوضح القصائد المكررة وعدد مرات التكرار وأماكنه.

جدول (٦، ٣): القصائد المكررة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح

م	اسم القصيدة	المجلد	رقم الصفحة
١	لو انصفوك	الثاني	١٢٢
		الثاني	١٧٨
٢	أغمس ريشيتي بدم القوافي	الثاني	١٦٢
		الثاني	٢٨٠
٣	جزيرة الإسلام	الثاني	٥١
		الثاني	٨٤
٤	الحلم	الأول	١١٧
		الأول	٢٢٤
٥	آخر الكلام	الأول	٢١٢
		الأول	٢٧٧

في هذا المبحث اعتماداً على الجداول السابقة سوف تُفصل الدراسة لكل نسق إيقاعي للبحر الواحد بما أثاره من فاعلية وموسيقى في النص من خلال دراسة القصائد التي جاءت

(١) بريد إلكتروني: محمود مفلح، آلاء عبدربه، ٢٠١٨/٦/٢٠م

على البحور الصافية أولاً، ثم القصائد التي جاءت على البحور الممزوجة، وأخيراً دراسة القصائد التي جاءت على النسقين العمودي والتفعيلة.

إيقاع الشعر العمودي وشعر التفعيلة:

يعتمد الشعر العمودي في نسقه على البيت المكون من شطرين متقابلين، وبتكرار هذا النسق تتكون قصيدة النسق العمودي بغض النظر عن طولها أو قصرها الذي يرجع إلى الدفقات الشعورية المكتنزة لدى الشاعر، فالقصيدة "بنية مفتوحة إذا صح التعبير، بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية –أبيات– مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل والموسيقى تكرار للوحدة الأولى –الصورة النسقية للبحر– التي تتمثل في البيت الأول منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية، أي كمية تكرار هذه الوحدة"(١)، لذا فإن البيت هو الوحدة الأساسية للقصيدة العمودية، يعرف من خلاله الوزن الذي بنيت عليه القصيدة، فهي ترتكز من ناحية الإيقاع على الوحدة الموسيقية المنفصلة المتكررة (البيت)، فتتكون من خلال هذا التكرار البنية الإيقاعية التي تثري إيقاع القصيدة ويملأها بالنغمات الموسيقية من خلال التفاعيل التي "تتداخل وتتراكب... لكي تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة وتكون النتيجة الكلية إحساسنا بنموذج إيقاعي مغاير"(٢).

ستتناول الدراسة تحت هذا العنوان المسالك المختلفة التي تتخذها البحور الشعرية في النسق العمودي، وذلك من خلال مجيء البحر تاماً أو مجزوءاً، ومن خلال التنويعات الإيقاعية التي تحدث في البحر الشعري بسبب تلون تفعيلاته بألوان شتى، إذ تعتري البحور الشعرية تغيرات دعاها العروضيون بالزحافات والعلل، و"إذا كان هؤلاء يهتمون بتلك التغيرات من حيث الحسن والقبح، فإن المعاصرين من دارسي الشعر العربي رأوا في الزحافات والعلل وسائل للتخفيف من رتابة البحور الشعرية، فلولا هذه الزحافات والعلل لكان النظام الإيقاعي القديم غير محتمل بالمرة"(٣). بل إن "من القدماء من يعترف بأن الزحاف قد يكون أطيب في الذوق من الأصل"(٤). ومن ثم فإن هذه التغيرات تجعل مسالك كل بحر في الواقع الشعري متنوعة إلى حد

---

(١) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص٧٧.

(٢) صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، ص١٤.

(٣) ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص٢٣٣.

(٤) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٩.

بعيد. وستبدأ أولا بدراسة مسارات البحر في الشعر العمودي ثم في الشعر الحر، حيث يقوم شعر التفعيلة على نظام التفعيلة كأساس عروضي، "فهو شعر موزون يخضع لعروض الخليل، وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في السطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل"[١]، فشعر التفعيلة لم يخرج عن أوزان الخليل الموسيقية ولكنه تحرر من عدد التفعيلات التي يفرضها الشعر العمودي على الشاعر في كل شطر وفي كل بيت، حتى أصبح بمقدور الشاعر أن يكتب في السطر الواحد عدد التفعيلات التي يريدها هو ويراها مناسبة للفكرة التي يكتبها، لأنه كان من الضروري" أن يتكافأ الحس الموسيقي و اللغة و المعاني في وحدة واحدة، فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ينبغي أن تكون الوحدات الإيقاعية –التفعيلات– قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر، بحيث يكون هذا الامتصاص إيجابيا خصبا يعبر أولا و بكل جلاء و حرية و يعطي ثانيا إضاءة أكثر"[٢].

لكنه في المقابل ليس "خروجاً عن إيقاع الوزن الشعري العربي، وإن كان خروجاً عن المعايير الخليلية للأوزان"[٣]، فقد يتكون السطر في شعر التفعيلة من تفعيلة واحدة أو جزء من التفعيلة، أو عدد من التفعيلات، فتتحكم الحالة الشعورية لدى الشاعر والدفقات العاطفية لديه بعدد التفعيلات في كل سطر، لأن شعر التفعيلة "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خُضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة و تفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر و الأحاسيس المشتتة"[٤].

هذا فيما يتعلق بالوزن وعدد التفعيلات، أما لو تم الوقوف عند القافية كعنصر ملاصق للوزن، فكثيراً ما جاء الربط بين القافية والوزن عند النقاد القدامي خاصة في تحديد مفهوم الشعر وهذا ما يظهر في التعريف الشائع لقدامة بن جعفر بأن الشعر "قول موزون مقفى دال على معنى"[٥]، ومن هنا يمكنك القول: إن شعر التفعيلة أعاد النظر في نظام القافية المتبع في الشعر العمودي، فلم يعد الشاعر مطالبا بالالتزام بقافية موحدة في جميع الأسطر الشعرية، وإنما أصبحت القافية عنصراً عفوياً يرجع للدفقات الشعرية الشعورية لدى الشاعر.

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٥٨.

(٢) دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، ص١٦٥.

(٣) الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، عبد الله محمد الغذامي، ص٩٣.

(٤) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص٦٣.

(٥) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ص١٦.

وهناك من الدارسين من يربط تنوع القافية الذي هو سمة القصيدة المعاصرة بالناحيتين الفكرية والشعورية، فتنوع هاتين الناحيتين هو الدافع إلى استخدام ألوان مختلفة من التقفية لدى الشاعر المعاصر، وذلك استجابة لما يتطلبه الموقف الفكري والشعوري[١]. وهذا التنوع في القافية الذي يمليه تغير السياقات الفكرية والشعورية هو ما يميز القصيدة المعاصرة عن القصيدة التقليدية، فقد يتحرر الشاعر من القافية بشكل كلي، وقد يلتزم بها ضمن نظام معين يحدده هو، وقد تتنوع القافية لديه بما يتناسب مع تجربته الشعرية، "فالقافية ليست ضرورة من ضرورات الشعر الحر، لأنها لم تعد لازمة لضبط الوزن ومن ثم فقد تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها، القافية جملة يختلف عن إسقاطها من سطر واحد فالقافية هي نوع من المؤالفة، أو تناسب الأصوات كالحبس، وإن كانت تختص بأواخر الكلمات، وأواخر الأبيات فتركها معناه الاستغناء عن نوع من المؤالفة"[٢]، إلا أن التحرر الكامل من القافية حُكم عليه بالفشل وعدم القدرة على المواصلة رغم المحاولات المستمرة لذلك، "نظرا لما تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء"[٣]، "فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس..."[٤]، وهذا الإيقاع الموسيقي ينشأ من "تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر"[٥] بشكل عام وفي شعر التفعيلة بشكل خاص.

وستبدأ الدراسة أولاً في مسارات البحر في الشعر العمودي ثم في شعر التفعيلة، حيث ستحدد البحر ثم تذكر أمثلة عليه من كتابة الشاعر على النسقين (العمودي والتفعيلة).

جاءت القصائد عند محمود مفلح من البحور الصافية على أوزان: (الكامل والوافر والمتدارك والمتقارب والرجز والرمل)، مرتبة حسب النسبة الأكبر لورودها. ومن البحور الممزوجة على أوزان: (الخفيف والبسيط والطويل والسريع والمجتث) مرتبة أيضا حسب نسبة حضورها. في (أربعمئة وست وثلاثين) قصيدة متنوعة الطول والقصر. ويوضح الجدول التالي البحور التي استخدمها مفلح في مجلدي الأعمال الشعرية الكامل:

---

(١) ينظر: حركية الإيقاع، حسن الغرفي، ص٦٨.

(٢) موسيقى الشعر العربي، د. شكرى عياد، ص٩٦.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص١٩٢

(٤) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص٦٣.

(٥) زمن الشعر، أدونيس، ص١٤.

جدول (٦، ٤): نسب البحور في الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود مفلح

م	اسم البحر	عدد قصائده في المجلدين	نسبتها في المجلدين
١	بحر الكامل	٨٠	%١٨.٣٥
٢	بحر الخفيف	٦٦	%١٥.١٤
٣	بحر البسيط	٦٠	%١٣.٧٦
٤	بحر الوافر	٥٠	%١١.٤٧
٥	بحر المتدارك	٤٩	%١١.٢٤
٦	بحر المتقارب	٤٤	%١٠.٠٩
٧	بحر الرجز	٣٣	%٧.٥٧
٨	بحر الطويل	٢٧	%٦.١٩
٩	بحر الرمل	٢٢	%٥.٠٥
١٠	القصائد النثرية	٣	%٠.٦٩
١١	بحر السريع	١	%٠.٢٣
١٢	بحر المجتث	١	%٠.٢٣
المجموع		٤٣٦	%١٠٠

من خلال الجدول السابق ستفصل الدراسة القول في الحديث عن البحور التي لجأ لها الشاعر.

أولا: البحور الصافية

هي البحور التي تعتمد على تفعيلة واحدة سالمة مع جواز حضور مشتقاتها في البيت أو السطر الشعري الواحد، وهي سبعة أبحر، هي (الكامل والوافر والمتقارب والهزج والرمل والرجز والمتدارك)، وقد نظم الشاعر على جميعها لكنه استثنى بحر الهزج، نوردها بالترتيب حسب كثرة ما نظم عليها، كالآتي:

١- إيقاع الكامل:

أ. إيقاع الكامل على نسق الشعر العمودي:

يعتمد إيقاع الكامل على تكرار تفعيلة (متَفاعلن) ست مرات، في كل شطر ثلاث تفعيلات للكامل التام:

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

و"سمي الكامل كاملا لأن في وزنه ثلاثين حركة"[١]، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، فعروضه الأولى (متَفاعلن) ولها ثلاثة أضرب، فضربها الأول مثلها، والضرب الثاني من العروض الأولى منه مقطوع أسقطت منه النون وسكنت اللام فتبقى (متفاعلْ)، والضرب الثالث من العروض الأولى منه أحذ مضمر سقط منه آخر وتد مجموع ثم سكن ثانيه فأصبح (متْفا)[٢].

وقد نظم محمود مفلح (ثمانين) قصيدة على النسق الإيقاعي للكامل بنسبة (١٨.٣٥%) من العدد الكلي لقصائد المجلدين، منها (أربع وأربعون) قصيدة في المجلد الأول بنسبة (٢٤.٤%) من قصائد المجلد نفسه، و(ست وثلاثون) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة (١٤.٢٣%) من قصائد المجلد نفسه، فيما شكل نسق العمودي في المجلد الأول (تسع وعشرون) قصيدة بنسبة (٦٥.٩١%) من قصائد البحر نفسه والمجلد نفسه أيضا، و(ثماني وعشرون) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة (٧٧.٨%) من قصائد البحر نفسه في المجلد ذاته أيضا.

---

(١) ينظر: الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، محمد حسن عمري، ص١٢٩.

(٢) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٥٨-٥٩.

وقد كتب الشاعر على عروض الكامل الأولى، وتوزعت كتاباته بين الضربين الأول والثاني، فيما لم يكتب على الضرب الثالث الأحذ المضمر (مثْفا)، إلا أن نصيب الأسد في المجلدين من البحر نفسه كان للعروض (متفَاعلن) ومشتقتها، وضربها (مثْفاعل) ومشتقتها، فقد بلغت عدد القصائد التي كتبت على هذا الشكل (ثلاث عشرة) قصيدة في المجلد الأول وهي (ولدي، لو شع نور الحق، لبنان، دربان، لولا العقيدة، كيف يركع المسلم؟، حماس، عتاب مريدي، إضاءة شعرية، شمس العقيدة، رسالة، مكابدة)[١]، و(تسع) قصائد في المجلد الثاني وهي (غريب، إلى كل عالم تحدث فأشجى وبكى فأبكى، لا تسأليني اليوم كشف حسابي، دموع الفراق، أنا لا أزال أشد قوس عقيدتي، سياف، شلت يميني، زفرة أب، خالد بن الوليد)[٢]، فيما كتب على العروض (متفاعلن) وضربها مثلها، قصيدتين في المجلد الأول وهي (هل يستوي الشعران، القاتل الموهوب لا يترفق)[٣]، و(خمس) قصائد في المجلد الثاني وهي (سيف على لغتي، والشعب والهفي عليه، سقط القناع، إضاءة، هون عليك)[٤].

<u>مثال على وزن الكامل مستخدما (متفاعلن) عروضا و(متفاعل) ضربا</u>: قصيدة"ولدي" التي قال فيها

أكبرت يا بابا وصرت كما أرى ... تمشي وتنقل أرشق الخطوات !؟
ألفظت شيئاً بعدما علمتي ... من سحر لفظك أفصح الكلمات؟
أغدوت يا حسانُ أطول قامةً ... أترى بدأت تطوف في الساحات؟
ولدي ويا بؤس الأبوة إن شكا ... ولدي ولم أبذل لديه حياتي[٥]

أكبرت يا بابا وصرت كما أرى ... تمشي وتنقل أرشق الخطوات !؟
٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠/٠///
متَفاعلن مثْفاعلن متَفاعلن ... متَفاعلن مثْفاعلن متَفاعلْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (١١٢،١٠٥، ١٥٥، ٣٠٨، ٣١٨، ٣٣٥، ٣٤٣، ٣٨٢، ٣٨٨، ٣٩٠، ٣٩٢، ٣٩٩)

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (٤٨٥،٣٩٩،٣٣٧،٣١٧،٢٧٠،٢١٢،١٦٠،١٥٨،١٣٧)

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٢٨٤، ٢٣٠).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٢، ٤٠، ٥٣، ٢٩١، ٣٤٦).

(٥) المرجع السابق، ص١٠٥.

ألفظــت شــيئاً بعــدما علمتـــي	من سحر لفظك أفصح الكلمات؟
///٠ /٠//٠/ ٠//٠/٠/	٠/٠/// ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن	متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلْ
أغـدوت يـا حسـانُ أطـول قامـةً	أترى بدأت تطوف في الساحات؟
///٠ /٠//٠/ ٠//٠///	٠/٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠///
متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن	متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ
ولدي ويا بؤس الأبوة إن شكا	ولدي ولم أبذل لديه حياتي
///٠ /٠//٠/ ٠//٠///	٠/٠/// ٠//٠/٠/ ///٠ /٠///
متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن	متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلْ

أنتجت الوحدة الإيقاعية السالمة والمغيرة طاقة موسيقية في التشكل الإيقاعي الواحد، وقد وردت الوحدة السالمة (اثنا عشرة) مرة في الحشو والعروض، والوحدة المغيرة (ثماني) مرات، كذلك في الحشو والعروض، وجاء البيت الأول والثاني والرابع، ضربه (متَفاعل)، أما ضرب البيت الثالث فقد جاء (متْفاعل)، مما أنتج تشكلات إيقاعية مختلفة لكنها متقاربة، أثرت النسق الوزني للكامل، ما أحدث تغيراً في رتابة الإيقاع وتجدداً داخل البنية الإيقاعية للمنظومة.

<u>مثال على بحر الكامل العروض الصحيحة (متفاعلن) وضربها مثلها</u>: "هل يستوي الشعرانِ؟"

شـــعرٌ يمـــوتُ وآخـــرٌ يتســـكعُ	وإلـى الفتـات علـى الموائـد يسـرع
هـذا يمـد علـى السـحاب جناحـه	وسـواه فـي حمـأ الرذيلـة يرتـعُ
هـل يسـتوي الشـعران شـعرٌ مـؤمنٌ	ومـــدجج بـــالكفر لا يتـــورع!؟
هل يستوي السيف الذي هتك الدجى	والآخـــر المتزلـــف المتصـــنعُ[1]

شـــعرٌ يمـــوتُ وآخـــرٌ يتســـكعُ	وإلـى الفتـات علـى الموائـد يسـرع
/٠//٠/ ٠//٠/// ///٠	٠//٠/// ///٠ ٠//٠///
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن	متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن
هـذا يمـد علـى السـحاب جناحـه	وسـواه فـي حمـأ الرذيلـة يرتـعُ
/٠//٠/ ٠//٠/// ///٠	٠//٠/// ///٠ ٠//٠///
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن	متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

(١)الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٨٤.

هـل يسـتوي الشـعران شـعرٌ مـؤمنٌ ومـــدجج بـــالكفر لا يتـــورع!؟

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠///

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

هل يستوي السيف الذي هتك الدجى والآخـــر المتزلـــف المتصـــنغُ

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠///

متْفـــاعلن متْفـــاعلن متَفـــاعلن متْفـــاعلن متَفـــاعلن متَفـــاعلن

جاءت الأبيات نسقاً إيقاعياً يتكون من تكرار الوحدة الإيقاعية ثلاث مرات في كل شطر، ونتيجة حركة التغيرات والتداخل الموسيقي ظهرت تشكلات إيقاعية مميزة في النسق الوزني للكامل التام عروضه صحيحة والضرب مثلها، مثل هذه التشكلات الناتجة من انتقال الشاعر بين التفعيلة السالمة والمتغيرة في حشو النص، تؤكد أن حالة السؤال التي يجيب الشاعر عنها ضمنيا في القصيدة لا تحتاج إلى السرعة لإظهار معالمها من الوجدان، كما أنها لا تحتاج إلى السرعة، لذلك انتقل الشاعر بين التفعيلة المغيرة والتفعيلة السالمة لتناسب الحالة التي يتحدث عنها الشاعر، دافعة بالقصيدة نحو الحياة.

والعروض الثانية منه حذاء وزنها (فعِلن)، ولها ضربان الأول مثلها أحذ، وقد كتب الشاعر على هذا النسق خمس قصائد، قصيدتين في المجلد الأول وهما (القصاص، عامان)[١]، وثلاث قصائد في المجلد الثاني وهي (لو أنصفوك، راحلون، سؤال)[٢]، والضرب الثاني من العروض الثانية منه أحذ مضمر ووزنه (فعْلن)[٣]، وقد كتب الشاعر عليه خمس قصائد أيضا أربعة منها في المجلد الأول وهي (الشعر صار المحنة الكبرى، وتألقت فينا البراهين، قالت، إلى ممثلة)[٤]، وقصيدة واحدة لاغير في المجلد الثاني وهي (مجد)[٥].

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (١٦١، ٣٤٥).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٢٢، ١٧٨، ٣١٥، ٣٩٠).

(٣) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٦٠-٦١.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (١٣٥، ٢٨٨، ٣١١، ٣٤٧).

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣١٩.

مثال على بحر الكامل العروض الثانية منه حذاء وزنها (فعِلن)، ولها ضربان الأول مثلها أحذ: ومثال ذلك: قصيدة "القصاص"

سـلمت يـداك فإنـه الأمـلُ وبفجـره العينـان تكتحـل
لقنْـتهم درسـاً وقـد حسـبوا أن قـد عرانـا اليـأس والشـلل
وتغطرسـوا وتجبـروا زمنـاً لـم يثـنهم عـن غـيهم رجـلُ[1]

سـلمت يـداك فإنـه الأمـلُ وبفجـره العينـان تكتحـل
///٠ ٠//٠/// ٠/// ///٠ ٠//٠/٠/ ٠///
متَفاعلن متَفاعلن متَفا متَفاعلن متْفاعلن متَفا
لقنْـتهم درسـاً وقـد حسـبوا أن قـد عرانـا اليـأس والشـلل
/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠/// /٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠///
متْفاعلن متْفاعلن متَفا متْفاعلن متْفاعلن متَفا

وتغطرسـوا وتجبـروا زمنـاً لـم يثـنهم عـن غـيهم رجـلُ
///٠ ٠//٠/// ٠/// /٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠///
متَفـاعلن متَفـاعلن متَفـا متْفـاعلن متْفـاعلن متَفـا

تجد التداخل الدلالي بين الوحدات الإيقاعية في جميع الأبيات السابقة، إلا أن الشاعر ابتعد عن التدوير بين شطري كل بيت فقد استقل كل شطر عروضيا عن الشطر التالي له، بذلك لا نحس بالإرباك الموسيقي الذي قد ينتج عند لجوء الشاعر إلى التدوير والتزامه بالتداخل الدلالي للأشطر الشعرية، فهنا السكتة على نهاية الشطر الأول عملت على ضبط البيت موسيقيا ودلاليا.

مثال على وزن الكامل العروض (فعِلن) الضرب الثاني من العروض الثانية منه أحذ مضمر ووزنه (فعْلن): قصيدة "قالت"

قالـت هجـرت الأهـل يـا ولـدي وهجـرت داراً كنـت راعيهـا
وهجـرت إن الهجـر يقتلنـا والمـوت يلغينـا ويلغيهـا
وتركتنـا للـريح عاصـفةً ودروبنـا بـالقهر نمشـيها[2]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٦١.
(٢) المرجع السابق، ص٣١١.

قالـت هجـرت الأهـل يـا ولـدي وهجــرت داراً كنــت راعيهــا
/٠//٠/٠ ٠//٠/٠/ ٠/// ٠//٠/٠/ /٠/
متْفاعلن متْفاعلن متَفا متَفاعلن متْفاعلن متْفا
وهجـــرت إن الهجـــر يقتلنـــا والمـــوت يلغينـــا ويلغيهـــا
٠/// ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠ /٠/
متَفاعلن متْفاعلن متَفا متْفاعلن متْفاعلن متْفا
وتركتنا للريح عاصفةً ودروبنا بالقهر نمشيها
/٠//٠ ٠//٠/٠/ ٠/// ٠//٠/٠/ /٠/
متَفـــاعلن متْفـــاعلن متَفـــا متَفـــاعلن متْفـــاعلن متَفـــا

اختار الشاعر هذا البحر حين كتب قصيدته التي جاءت على لسان أمه، لما فيه من موسيقى عالية تجعله فخماً وجليلاً مناسباً للموضوع الذي يكتب فيه، ولما يمتاز به الكامل من السهولة التي تترك للشاعر المجال للإفاضة فيه، وقد دعم الشاعر ذلك باختياره للعروض والضرب المتغيرين اللذين يزيدان من انسيابية الموسيقى وخفتها، فيعبر بذلك على لسان الأم البسيطة التي تشكو غياب ابنها بكل عفوية وتلقائية.

والعروض الثالثة مجزوءة ووزنها (متفاعلن)، ولها أربعة أضرب الأول مرفل، والمرفل ما زيد على اعتداله سبب خفيف... كان (متفاعلن) فصار (متفاعلاتن)، والضرب الثاني من العروض الثالثة مذال، ووزنه (متفاعلان)، والضرب الثالث من العروض الثالثة منه كالعروض (متفاعلن)، والضرب الرابع من العروض الثالثة منه مقطوع ووزنه (فعَلاتن)[١]، وقد كتب الشاعر على العروض الثالثة في المجلد الأول متبعا الأضرب الثلاثة الأولى، ولم يكتب على الضرب الرابع. فقد كتب على الضرب الأول ست قصائد وهي (في الغدو والآصال، يا سيدي عذرا، الأربعون، أين النخوة العرباء، مرثية، الصوت والصدى)[٢]، وعلى الضرب الثاني قصيدة واحدة وهي (حينما يشكو النخيل)[٣]، وكذلك قصيدة واحدة فقط على الضرب الثالث وهي (المرايا)[٤]. أما في المجلد الثاني فقد كتب تسع قصائد على العروض ذاتها موزعة بين الضرب

(١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٦١-٦٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٩٠، ٩٦، ١٥٧، ١٦٣، ١٧٤، ٣٩٧).
(٣) المرجع السابق، ص٨٠.
(٤) المرجع نفسه، ص٧٥.

الأول والثاني، أما على الضرب الأول فقد كتب ست قصائد من أصل تسعة وهي (عودي، حفيدتاي، بيع، ثلج، رحيل، نيرون)[١] أما الضرب الثاني فقد كتب عليه (كلاب، الربيع، زيد)[٢]

<u>مثال على وزن الكامل، العروض مجزوءة ووزنها (متفاعلن)، والضرب (متفاعلاتن):</u>

قصيدة "الصوت والصدى"

أمـــي فـــديتُك أيـــن أنـــت كـم ذا سـألتُ فمـا أجبـت!
الزيـــتُ فـــي القنـــديل جـــف وأنـــت قنـــديلي وزيتـــي
أمـــي أمـا زالـت نجـوم اللـو ز رقـــص فـــوق بيتـــي؟
ومســـــارحي وملاعبـــــي ورنـين قـافيتي وصـوتي؟[٣]

أمـــي فـــديتُك أيـــن أنـــت كـم ذا سـألتُ فمـا أجبـت!
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/// ٠//٠/٠/ ٠/٠//٠///
متْفاعلن متَفاعلاتن متْفاعلن متَفاعلاتن
الزيـــتُ فـــي القنـــديل جـــف وأنـــت قنـــديلي وزيتـــي
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلاتن
أمـــي أمـا زالـت نجـوم اللـو ز رقـــص فـــوق بيتـــي؟
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن
ومســـــارحي وملاعبـــــي ورنـــين قـــافيتي وصـــوتي؟
٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠/٠//٠///
متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلاتن

نظم هذا المقطع على الإيقاع النسقي العمودي لمجزوء الكامل، بصورته العروض صحيحة (متفاعلن) والضرب مرفل (متفاعلاتن)، ولكن الأبيات كتبت على نسق الشطرين، كل سطرٍ يعتبر بيتاً من شطرين منفصلين كتابة، متداخلين في الموسيقى والمعنى، وقد استخدم

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٦٤، ٣٨٩، ٣٠٤، ٣٠٧، ٣٥٣).
(٢) المرجع السابق، بالترتيب ص (١٣٠، ٤٤٦، ٤٥٩).
(٣) المرجع نفسه، ص٣٩٧.

التفعيلة السالمة (متَفاعلن) والمغيرة منها (متْفاعلن) في الأحشاء، والعروض، واستخدم في الضرب التفعيلة المرفلة: (متَفاعلاتن) و(متْفاعلاتن).

<u>مثال على وزن الكامل، العروض مجزوءة ووزنها (متفاعلن)، والضرب (متفاعلان):</u>

قصيدة "حينما يشكو النخيل"

يـا سـيدي جئنـا إليـك... وفـي حنايانـا اشـتهاءْ
نرنـو إلـى الفجـر الجديـد... كـدفقْ شـلالِ الضـياءْ
يا سيدي..صمتٌ يلف الكون صـمتٌ كـالبلاء... (١)

يـا سـيدي جئنـا إليـك... وفـي حنايانـا اشـتهاءْ
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠٠//٠/٠/ ///٠//٠
متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلان
نرنـو إلـى الفجـر الجديـد... كـدفقْ شـلالِ الضـياءْ
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠٠//٠/٠/ ///٠//٠
متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلان
يا سيدي..صمتٌ يلف الكون صـمتٌ كـالبلاء...
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠٠//٠/٠/ ٠//٠/٠
متْفـاعلن متْفـاعلن متْفـاعلن متْفـاعلان

إذا قرأت المقطع الشعري السابق تجده وحدة إيقاعية موسيقية قائمة بذاتها، تضبط الإيقاع الموسيقي حينها، فكتابة هذه السطور على هذا الشكل صحيح، وكتابة كل بيت شعري موصول صحيح أيضا، ولكن الشاعر يحتاج لهذه الوقفة بين الشطرين لأنها تعيق المعنى بعد بدء الشاعر للشطر الأول بالنداء، فاحتاج إلى الفصل بين الشطرين كي يعطي المُنادى فرصة للالتفات، فالقراءة عليها ألا تكون على نَفَس واحد، وبذلك يكون التداخل الموسيقي الشكلي داعماً للمعنى الذي أراد الشاعر الكتابة فيه.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٨٠.

مثال على وزن الكامل، العروض مجزوءة ووزنها (متفاعلن)، والضرب (متفاعلن):

قصيدة "المرايا":

أخـتاه أنتِ الأفضلُ والنهجُ نهجُكِ أمثلُ
لا يخدعنكِ ما يُحاكُ من السراب ويُغزل[1]

أخـتاه أنتِ الأفضلُ والنهجُ نهجُكِ أمثلُ
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

لا يخدعنكِ ما يُحاكُ من السراب ويُغزل
/٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

تجد موسيقى الكامل الناتجة من تداخل الوحدات الإيقاعية في هذا النسق العمودي، فالقصائد هنا عمودية العروض والضرب على النسق الوافي للكامل، أو على النسق المجزوء، تركت لحناً موسيقياً متكامل الحركات والسكنات صاحب طابع خاص بوزن الكامل، مما أضفى حركة موسيقية هادئة بطيئة تارة تكتنف الإيقاع العام للقصائد، وسريعة غنائية تارة أخرى، وهذا يؤكد أن الدفقة الشعرية مليئة بالطاقة الإيقاعية المتنوعة ضمن النسق الإيقاعي الواحد،، ولكن التغير في الدفقة الشعورية والإيقاع الخاص لكل قصيدة أنتج التنوع الإيقاعي بفوارق نغمية موسيقية بسيطة.

ب. إيقاع الكامل على نسق شعر التفعيلة:

كتب الشاعر على وزن الكامل متبعاً نسق التفعلة (ثلاث وعشرين) قصيدة موزعة على المجلدين الأول والثاني، حيث ضم المجلد الأول (خمس عشرة) قصيدة بنسبة (٣٤.٠٩%) من مجمل قصائد بحر الكامل في المجلد، وهي (رجل منهم، لسنا بقافلة الضياع، حينما تنطق البحيرة، تقديم، أحد... أحد، حكاية الشال الفلسطيني، كلمات ترقص في الريح، آخر الكلام،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٧٥.

رسالة إلى محمود درويش، البشارة، رواية المساء، الأرض مازالت تدور، آخر كلام، جيل الصحوة، النبع القديم)[1].

بينما ضم المجلد الثاني(ثماني) قصائد بنسبة (٢٢.٢٢%) من قصائد بحر الكامل نفسه في المجلد الثاني، وهي: (عفواً سراييفو، النبع القديم، شيءٌ عن الزعتري، كم كان خبزا يابسا، أشهد، صيام، للقدس تنتفض الحروف، لجوء)[2]، نذكر جزءاً من قصيدة (للقدس تنتفض الحروف) كمثال على وزن الكامل في نسق التفعيلة:

رُصوا الصفوف
للقدس تنتفض الحروف
سيفٌ إلى سيف وتنطلق السيوف
رصوا الصفوف
فلقد تولى عهدُ من قرعوا الدفوف..!
عهد الذين تسلقوا وتملقوا.. وهم ألوف!
هذا هو الزمن الفلسطيني ... يولد من جديد
فاقرأ علينا ما تريد[3]

رُصوا الصفوف
/٠/٠//٠٠ (متْفاعلان)
للقدس تنتفض الحروف
/٠/٠/ ٠//٠/// ٠٠ (متْفاعلن متَفاعلان)
سيفٌ إلى سيف وتنطلق السيوف
/٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠٠ (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)

رصوا الصفوف
/٠/٠//٠٠ (متْفاعلان)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٢١،٢٣،٤٠،١٠٠،١٢٢،١٨٣،٢٠٨،٢١٢،٢٤٥،٢٥٠،٢٦١،٢٧١،٢٧٧،٢٩٩،٣٧٤).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٨، ٣٨٥،٣٧٨،٣٥١،٢٩٤،٢٥٠،٢٢٧،٦٥).

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

فلقد تولى عهدُ من قرعوا الدفوف..!
///٠//٠ /٠/٠/٠ ///٠//٠٠ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)
عهد الذين تسلقوا وتملقوا.. وهم ألوف!
/٠/٠/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلان)
هذا هو الزمن الفلسطيني ... يولد من جديد
/٠/٠/٠ ///٠//٠ /٠/٠/٠ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)
فاقرأ علينا ما تريد
/٠/٠/٠ /٠/٠/٠٠ (متْفاعلن متْفاعلان) .

اعتمد تنوع أعداد التفعيلة في السطور الشعرية، بحسب الدفقة الشعورية وما تتطلب من قصر السطر الشعري أو طوله، تجد هذا التنوع في جميع القصائد، في عدد ورود التفعيلة في السطور الشعرية، المتتالية، بحسب الهندسة التي ارتضاها الشاعر لكل قصيدة.

لقد لجأ الشاعر في القصائد كافة التي كتبها على وزن الكامل إلى التفعيلة الأصلية بالإضافة إلى مشتقتها، فلم تخلُ قصيدة منه، وقد أنتجت التفعيلة السالمة والمغيرة طاقة موسيقية في التشكيلات الإيقاعية الناتجة، متنوعة بتنوع كل تفعيلة إيقاعية، ضمن البنية الإيقاعية لكل قصيدة، مما أثرى النسق الإيقاعي للكامل.

٢- <u>إيقاع الوافر:</u>

سمي الوافر وافراً لتوفر حركاته، وقيل لوفور أجزائه، وأصل تفعيلته (مفاعلتن)[١].

أ. <u>إيقاع الوافر على النسق العمودي:</u>

يتشكل إيقاع الوافر العمودي من تكرار تفعيلة (مفاعلتن) ست مرات في الوافر التام، ويكون العروض والضرب على التفعيلة الإيقاعية المغيرة من التفعيلة الأصلية (مفاعلتن) وذلك بتسكين المتحرك الخامس وحذف السبب الخفيف من التفعيلة، فتبقى منها (مفاعل) ثم تحولت إلى (فعولن).

(١) العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل يعقوب، ص٨٨.

ولـه عروضـان وثلاثـة أضـرب، عروضـه الأولـى (فعـولن) ولهـا ضـرب واحـد مثلهـا[١]، والعروض الثانية مجزوءة ووزنها (مفاعلتن) وضربها مثلها[٢].وقد نظم محمود مفلح (خمسين) قصيدة على النسق الإيقاعي للوافر بنسبة (١١.٤٧%) من العدد الكلي لقصائد المجلدين، منها (خمس عشرة) قصيدة في المجلد الأول بنسبة (٨.٢٠%) من قصائد المجلد نفسه، و(خمس وثلاثون) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة (١٣.٨٣%) من قصائد المجلد نفسه، فيما شكل نسق العمودي في المجلد الأول (ثلاث عشرة) قصيدة بنسبة (٨٦.٦٧%) من قصائد البحر نفسه والمجلد نفسه أيضا، و(ثلاث وثلاثون) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة (٩٤.٢٩%) من قصائد البحر نفسه في المجلد ذاته أيضا.

وقد كتب الشاعر على العروض الأولى وضربها فقط في المجلدين، جاء منها في المجلد الأول (ثلاث عشرة) قصيدة على النسق العمودي وهي: (آسام، إيضاح شعري، الراحلون، إليك يا قمري المسجى، مقطع من أغنية الرحيل، أغرد بالقصيدة كل يوم، الجوع.. الجوع، أغنية صمود للمخيم الفلسطيني، غدا أمضي، ولدي، كاظمة مرثية، نزار)[٣]، وفي المجلد الثاني (ثلاث وثلاثون) قصيدة على النسق العمودي، وهي: (أحوال، موال فلسطيني خاص جدا، لأنك مسلم، سنوات الشعر المقفى، نحن وهم، سألتك، آخر القطرات، الصبح، وهم، الشهيد، رأي، وصية، اليرموك، أغمش ريشي بدم القوافي، ديوك ودجاج، خواطر في الستين، وأحلم أن، معذرة يا أبا تمام، البريد وصل من غزة، غزة جيلها جيل فريد، عيال، عتاب، عندما تصفر الشام، عتاب آخر، رمضان جديد، جوائز، سامحني، شوق، عودي، نساء، تشكيل، نرحب بالحضور الأمهات)[٤].

---

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص٥١.

(٢) المرجع السابق، ص٥٢.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (١٣٨،١٤٠،١٦٩،١٧٠،٢٩٠،٣٠١،٣٠٧،٣١٦،٣٣٠،٣٥٣،٣٦٦،٣٨٠،٣٩٦).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص(٨، ١٤٣،١٣٦،١٣٥،١٣٢،١٣١،١٢٩،١٢٨،٤٤،٤٢،٢٨،١٠،٢٦، ٢٨٠، ١٦٢،١٨٤،١٨٠،١٦٩، ١٩٣، ٣٣٩،٣٢٣،٣٠٠،٢٩٨،٢٣١،٢٠٥، ٣٤٢، ٤٥٤،٤٠٤،٣٨٨،٣٧٩،٣٧٣،٣٤٩،٣٤٥).

<u>مثال على عروضه الأولى (فعولن) ولها ضرب واحد مثلها:</u> قصيدة "الجوع.... الجوع!!"

يمــوتُ المســلمون ولا نبــالي ونهـرف بالمكـارم والخصـال
ونحيـا العمـر أوتـاراً وقصـفاً ونحيـا العمـر فـي قيـلٍ وقـال
وننســى إخــوة فــي الله ذرت بهم كف الزمان على الرمال[1]

يمــوتُ المســلمون ولا نبــالي ونهـرف بالمكـارم والخصـال
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/ //٠///٠ //٠///٠ //٠/
مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن
ونحيـا العمـر أوتـاراً وقصـفاً ونحيـا العمـر فـي قيـلٍ وقـال
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن
وننسى إخوة في الله ذرت هم كف الزمان على الرمال
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/
مفـاعلْتن مفـاعلْتن فعـولن مفـاعلْتن مفـاعلَتن فعـولن

ومن المجلد الثاني، قصيدة "نحن وهم":

أننســى فـي دروب القـدس ليلـى وليلــى تســتغيث وتســتجير؟
أننســى أعــين الليمــون ترنــو وأعشاشـاً تحـن لهـا الطيـور؟
محــال أن نقــول لقــد نســيناً وأن تمحى بمحنتنا السطور[2]

أننســى فـي دروب القـدس ليلـى وليلــى تســتغيث وتســتجير؟
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن
أننســى أعــين الليمــون ترنــو وأعشاشـاً تحـن لهـا الطيـور؟
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٠٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٢.

محال أن نقول لقد نسيناً وأن تمحـى بمحنتنـا السـطور
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠ //٠///٠ //٠/٠
مفــاعلْتن مفــاعلَتن فعــولن مفـاعلْتن مفـاعلَتن فعـولن

ولا شك أن التغير الحاصل للتفعيلة السالمة (مفاعلتن) وذلك بتسكين المتحرك الخامس وحذف السبب الخفيف من التفعيلة، فتحولت إلى (فعولن). يتجه بالتفعيلة للسرعة والحركة الإيقاعية المتموجة، فالقصائد السابقة تتسم بالسرعة والحركة، لأن التفعيلة السالمة لم تسيطر على النص في كل قصيدة من القصائد السابقة، حيث اتجهت القصائد على نسق الوافر إلى اعتماد عروض وضرب مخالفين للتفعيلة الأصلية، كما لم يخلُ بيت من أبياتها من مشتقة التفعيلة السالمة ساكنة الخامس.

ب. <u>إيقاع الوافر على نسق التفعيلة:</u>

كتب مفلح على نسق التفعيلة أربع قصائد فقط، احتوى لمجلد الأول على قصيدتين وهما (غزل في بيروت، السؤال)[١] بنسبة (١٣.٣٣%) من قصائد البحر في المجلد نفسه، وضم المجلد الثاني قصيدتين أيضا وهما (صباح الخير... صباح الزعتر، فلسطيني)[٢] بنسبة (٥.٧١%) من مجموع قصائد الوافر في المجلد نفسه، نورد قصيدة (السؤال) **<u>مثالاً على نسق التفعيلة في الوافر</u>**:

وتسألني عن الشفق الحبيب وكيف لا يأتي
عن الأحلام في داومة الصمت؟
وعن شدوي وعن همسي وعن جرحي وعن موتي؟
وتسألني..... وتسألني
وأبصر في حطام الكأس بعض ملامح الوقت[٣]

وتسألني عن الشفق الحبيب وكيف لا يأتي
//٠///٠ //٠///٠ //٠///٠ //٠/٠/٠ (مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٥٧، ٢٢٧).
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٠، ٣٩٥).
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٢٧.

عن الأحلام في داومة الصمت؟
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)
وعن شدوي وعن همسي وعن جرحي وعن موتي؟
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ (مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن)
وتسألني..... وتسألني
//٠///٠ //٠///٠ (مفاعلَتن مفاعلَتن)
وأبصر في حطام الكأس بعض ملامح الوقت
//٠///٠ //٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠/٠ (مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلَتن)

اعتمد تنوع أعداد التفعيلة في السطور الشعرية، بحسب الدفقة الشعورية وما تتطلب من قصر السطر الشعري أو طوله، تجد هذا التنوع في جميع القصائد، في عدد ورود التفعيلة في السطور الشعرية، المتتالية، بحسب ما ارتضاه الشاعر لكل قصيدة، وتنوع التفعيلة في السطر الشعري له أبعاد إيقاعية تبرز جمالية إيقاع شعر التفعيلة.

٣- <u>إيقاع المتدارك:</u>

سمي بالمتدارك لأن الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، وسمي (المتدارِك) لأنه لحق بالمتقارب وتداركه[١]، وقد اشتق بحر المتدارك من بحر المتقارب، لأنك تقول (لن فعولن فعو) فيصير (فاعلن فاعلن)[٢]. ومنهم من يسميه (االمحدث) لحداثة عهدهه، أو (المخترَع) لأن الأخفش اخترعه، فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل من الشعر العربي[٣].

أ. <u>إيقاع المتدارك على نسق الشعر العمودي:</u>

وأصله ثماني تفعيلات تأتي في كل شطر أربع مرات كقولك:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وقد نظم محمود مفلح (تسعاً وأربعين) قصيدة على النسق الإيقاعي للمتدارك بنسبة (١١.٢٤%) من العدد الكلي لقصائد المجلدين، منها (خمس عشرة) قصيدة في المجلد الأول

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، ص١١٦
(٢) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٣٨.
(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، ص١١٧.

بنسبة (٨.٢٠%) من قصائد المجلد نفسه وقد جاءت كلها على نسق التفعيلة، و(أربع وثلاثون) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة (١٣.٤٤%) من قصائد المجلد نفسه، وكتب على نسق العمودي (عشرين) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة (٥٨.٨٢%) من قصائد البحر نفسه في المجلد ذاته أيضا، وهي: (القمة، قسوة، لاجئون، غرد يا شبل الإيمان، العيد السعيد، الإسلام، بلدي، القلم، عصفوري، بحر، النبع، أهلا أهلا يا رمضان، الفجر، أغنية فلسطين، مدرستي، يا ولدي، أناشيد ترحيبية في الحفلات المدرسية، ونحييكم بالريحان، جئتم شرفتم نادينا،عمر بن الخطاب)[١]. وجاءت (أربع عشرة) قصيدة على نسق التفعيلة بمعدل (٤١.٢%).

على ورزنه الأصلي (فاعلن) لم يكتب الشاعر أي قصيدة، وقد أجاز علماء العروض في تفعيلته الأصلية الخبن فجاء على (فعِلن) بحركة العين[٢]، ثم سكنوا العين فجاء على (فعْلن)، وسموه الغريب، والمتسق، وركض الخيل[٣]، وقد خلط الشاعر في جميع قصائده التي جاءت على وزن المتدارك بين (فعِلن) و(فعْلن)، ويجوز أن يجتمع الخبن والقطع في البيت الواحد بأن تأتي بعض تفعيلات البحر مخبونة وبعضها مقطوعة.

<u>ومما أنشد الشاعر على وزنه قصيدة "القمة"، وجاء ضربها على وزن (فعْلن):</u>

أبشر فالقمة معقودة وهدايا القمة مشهودة
لن تبقى أمتنا هملا عبر التاريخ ومنكوده
فالأقصى قبلتنا الأولى من منا يرضى تهويده[٤]

أبشر فالقمة معقودة * وهدايا القمة مشهودة
/٠/ ٠/ ٠/ ٠/// ٠/ ٠/*٠/ ٠/// ٠/ ٠/ ٠/// ٠/
فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن* فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن
لن تبقى أمتنا هملا * عبر التاريخ ومنكوده
/٠/ ٠/ ٠/ ٠/// ٠/ ٠/*٠/ ٠/ ٠/ ٠/// ٠/
فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن* فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص
(١٣٣،١٤١،١٤٢،٤٢٨،٤٢٩،٤٣١،٤٣٢،٤٣٣،٤٣٥،٤٣٩،٤٤٠،٤٤١،٤٤٢،٤٤٤،٤٤٥،٤٥٠،٤٥١،٤٥٢،٤٥٣،٤٥٦).
(٢) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٣٩.
(٣) ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٥٦.

فالأقصى قبلتنا الأولى * من منا يرضى تهويده

/٠/٠ /٠/٠ ///٠ /٠/٠ *٠/٠/ ٠/٠/ ٠/٠/ ٠/٠/ ٠/٠

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن* فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

يمكن أن تُلاحظ أن الشاعر دمج بين التفعيلة المخبونة والمقطوعة، فتكررت الأولى (سبع) مرات وتكررت الثانية (سبع عشرة) مرة، وهذا ما يفسر سرعة الإيقاع في النص. كما أن الضرب في هذا النص جاء على شكل تفعيلة (فعْلن) على امتداد القصيدة.

ومما أنشد الشاعر على وزنه أيضا، قصيدة "بلدي"، وجاء ضربها على وزن (فعِلن):

أروي أروي أحلـــى خبـــر عـن أغلـى بلـد يـا عمـري

عـن بلـد الخيـر والمنهمـر عـــن بلـــدالحق المنتصـــر

مـن مكـة فاضـت أشـعاري فـي مكـة غنـت أطيـار[1]

أروي أروي أحلـــى خبـــر عـن أغلـى بلـد يـا عمـري

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فغْ فعِلن لن فعِلن

عـن بلـد الخيـر والمنهمـر عـــن بلـــدالحق المنتصـــر

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

فغْ فعِلن فعْلن لن فعِلن فـغْ فعِلـن فعْلـن لـن فعِلـن

مـن مكـة فاضـت أشـعاري فـــي مكـــة غنـــت أطيـــار

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

فعْلـن فعْلـن فعْلـن فعْلـن فعْلـن فعْلـن فعْلـن فعْلـن

لجأ الشاعر في البيت الأول والثاني إلى تفعيلة (فعِلن) في ضرب البيت، إلا أنه انتقل في البيت الثالث إلى تسكين العين لتصبح تفعيلة (فعْلن) هي الضرب، وقد انسحب ذلك على النص بأكمله، حيث خلط الشاعر بين التفعيلتين في ضرب البيت وعروضه، وبالنسبة للعروض والضرب فيجوز فيهما الخبن والقطع دون أن يلزما فقد تجد عروضا مخبونة وأخرى مقطوعة في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٤٤.

القصيدة الواحدة وكذلك بالنسبة إلى الضرب[1]، كما جمع الشاعر أيضا بين التفعيلتين على امتداد القصيدة.

إلا أنك تلاحظ أن الشاعر فصل بين بعض التفعيلات فتجده يأتي بسبب خفيف (/٠) ثم بفاصلة صغرى (///٠)، ثم يعود لاستكمال التفعيلة الأولى بسبب خفيف آخر (/٠)، وقد تكرر ذلك في جميع كتابات الشاعر على بحر المتدارك حيث لم تخلُ أي قصيدة من هذا (الفصل)، وإن سلمت بعض أبياتها، وقد تكرر ذلك في المقطوعة السابقة (ثلاث) مرات، في قوله:

- عن أغلى بلد يا عمري

/٠/٠ /٠ ///٠ /٠ ٠///

- عن بلد الخير والمنهمر

/٠ ///٠ /٠ ٠/٠/ ٠///

- عن بلدالحق المنتصر

/٠ ///٠ /٠ ٠/٠/ ///

-

ب. إيقاع المتدارك على نسق شعر التفعيلة:

جاء أن الشاعر كتب على بحر المتدارك (خمس عشرة) قصيدة في المجلد الأول أي ما يعادل (٨.٢٠%) من إجمال القصائد، وقد جاءت كلها على نسق التفعيلة، وهي: (الحمى، حينما تتقاطع الكلمات، حروف يخونها الانسجام، وفي قلبي تسكن بيسان، آه بيسان، معذرة، يا ليل، كلمات مضيئة جداً، التمرين التاسع... خذ وضع، الطقوس في بلاد الغرباء، ثراثرات في زمن مضى، وذات ليلة حلمت، محطات للتعب اليومي، البحيرة، مرثية للمساء الأخير)[2].

وجاءت (أربع عشرة) قصيدة من قصائد المجلد الثاني على نسق التفعيلة بمعدل (٤١.٢%)، وهي: (المدرسة، قول، المشهد، طينٌ وماء، صلاة الغريب، نبأ مُفترى، عين وأذن، أجراس القافلة، أسئلة عراقية، قالت أمي، كلهم قد بكى، الزهايمر، نيلان، بيروت)[3].

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، ص١١٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص

(٣١، ٢٢٢، ٢١٠، ١٩٦، ١٨٧، ٩٥، ٨٧، ٦٦، ٦٠، ٥٣، ٤٧، ٤٥، ٣٨، ٣٦).

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص

(٣٩٧، ٣٩٤، ٣٨٢، ٢٤٨، ٢٠٩، ٢٠٨، ١٩١، ١١١، ١١٠، ١٠٨، ١٠٤، ٨٧، ٧٤، ٤).

من قصائد المجلد الأول على نسق التفعيلة قصيدة "الحمى"، وقد قال الشاعر فيها:

عيناي عليك تحوطانك بالخوف
تحوطانك بالدمع
وتحترقان من الأوهام
عيناي مسمرتان وأنت أمامي باقة وردٍ
لم يسعفها الماء
وسفر من آلام
عيناي تهزان الغرفة كل الغرفة
عل الأشياء تقدم لي تفسيراً عن هذا الداء المحموم[1]

عيناي عليك تحوطانك بالخوف
/٠/٠ ///٠ ///٠ /٠ ///٠ /٠ / (فعْلن فعِلن فعِلن فعْ فعِلن لن فَـ)
تحوطانك بالدمع
//٠ /٠ ///٠ /٠ / (عِلن فعْ فعِلن لن فَـ)
وتحترقان من الأوهام
//٠ ///٠ ///٠ /٠/٠٠ (عِلن فعِلن فعِلن فاعلان)
عيناي مسمرتان وأنت أمامي باقة وردٍ
/٠/٠ ///٠ ///٠///٠ ///٠ /٠ /٠///٠ /٠ (فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْ)
لم يسعفها الماء
/٠ /٠/٠ /٠/٠٠ (لن فعْلن فاعلان)
وسفر من آلام
/// /٠/٠ /٠/٠٠ (فعلُ فعْلن فاعلان)
عيناي تهزان الغرفة كل الغرفة
/٠/٠ ///٠ /٠/٠ /٠ ///٠ /٠ /٠ /٠ (فعْلن فعِلن فعْلن فعْ فعِلن لن فعْلن)
عل الأشياء تقدم لي تفسيراً عن هذا الداء المحموم
/٠/٠ /٠/٠ ///٠ ///٠ /٠/٠ /٠ /٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠٠
فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فاعلان

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣١.

على عادته دمج الشاعر بين التفعيلة المقطوعة والمخبونة، إلا أنه اختار تفعيلة (فاعلان) ليختم فيها كل سطر شعري كامل، حيث اتصلت الأسطر الشعرية ببعضها عن طريق لجوء الشاعر إلى تقانة (التدوير) ثم عندما يتوقف عن التدوير يختم بتفعيلة (فاعلان) وهي من جوازات المتدارك في آخر الشطر أو السطر الشعري.

لكنك تلاحظ أن الشاعر لجأ هنا أيضا إلى الفصل بين التفعيلات ثلاث مرات متفرقة كما جاء في النص السابق، إلا أن الخطأ الذي وقع فيه قوله: (وسفر من آلام /// /٠/٠ /٠٠/) فلم تكتمل التفعيلة الاولى مما أدى إلى وجود خلل في الوزن العروضي.

٤- إيقاع المتقارب:

سمي المتقارب متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد[١]. وقيل سمي كذلك اتقارب أجزائه وعدم طولها فكلها خماسية[٢].

أ. إيقاع المتقارب على النسق العمودي:

هو على ثمانية أجزاء، وأصله (فعولن) فتأتي أربع مرات في كل شطر:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وله عروضان وستة أضرب، فعروضه الأولى سالمة ولها أربعة أضرب، وضربها الأول مثلها، والضرب الثاني من العروض الأولى منه مقصور، ووزنه (فعولْ)، والضرب الثالث من العروض الأولى منه محذوف، ووزنه (فعلْ)، والضرب الرابع من العروض الأولى منه أبتر، ووزنه (فلْ)[٣]، وعروضه الثانية مجزوءة.

ولم يكتب الشاعر على إيقاع المتقارب المجزوء بل اكتفى بالكتابة على هذا الإيقاع في نسق الشعر العمودي التام. وقد اعتمد الإيقاع في القصائد على تكرار التفعيلة (فعولن) في السطر الشعري والموسيقي، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة (فعولن)، والمغيرة منها (فعولُ)، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: (فعولن وفعل) في نهاية السطور،

(١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٢٩.
(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، ص١٢١.
(٣) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٣٢-١٢٩.

فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في نمطين، فقد كتب على نسق المتقارب (أربع وأربعين) قصيدة من إجمالي قصائد المجلدين بنسبة (١٠.٠٩%)، ضم المجلد الأول (سبع عشرة) قصيدة بنسبة (٩.٢٩%) من إجمالي قصائد المجلد، كما ضم المجلد الثاني (سبعاً وعشرين) قصيدة بنسبة (١٠.٦٧%) من إجمالي قصائد المجلد، منها (ثلاث) قصائد عى النسق العمودي في المجلد الأول بنسبة (١٧.٦٥%) من إجمالي قصائد المتقارب في المجلد، وهي: (ربنا وتقبل دعاء، إلى من كان صديقي، أمنية)[١]، ومنها (سبع) قصائد من قصائد المتقارب في المجلد الثاني بنسبة (٢٥.٩٢%) من قصائد البحر نفسه في المجلد الثاني، وهي (غدا يا أمير الحياة الجميل، سؤال، اختيار، قرار، دعوة، وبين الماءين عتاب، نداء العقيدة)[٢].

كتب مفلح كما ورد على عروض المتقارب الأولى السالمة ولكنه لم يكتب على أضربها الأربعة، بل اكتفى بالكتابة على ضربها الأول الذي يأتي مثلها، كما كتب على الضرب الثالث من العروض الأولى منه محذوف، ووزنه (فعلْ).

وقد توزعت قصائده العمودية العشرة بين هذا العروض وهذين الضربين، فكان للضرب الأول (فعولن) مع العروض السالمة قصيدتين من المجلد الأول وهما: (ربنا وتقبل دعاء، إلى من كان صديقي).

<u>مثال على العروض السالمة والضرب مثلها</u>، قصيدة "ربنا وتقبل دعاء":

حنانيك يا رب يا ذا الجلالِ ويا واهبَ الطفل سحر الوداعه
حنانيك يا خالق البدر كيما يمُد إلى التائهين شعاعه
ويا من نثرت النجوم هناك منارات هديٍ... وطوق مناعه[٣]

حنانيك يا رب يا ذا الجلالِ ويا واهبَ الطفل سحر الوداعه
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٩٢، ٣١٣،٣٥٨).
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (٩٥، ١٣٨،١٤٠،١٤٥،١٤٦،٢١٦،٤٤٩).
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٩٢.

حنانيـك يـا خـالق البـدر كيمـا يمُـد إلـى التـائهين شـعاعه
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن
ويـا مـن نثـرت النجـوم هنـاك منـارات هـديٍ... وطـوق مناعـه
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولُن فعـولن فعـولن فعـولُ فعـولن

استخدم الشاعر في هذه القصيدة تفعيلة المتقارب السالمة عروضاً وضرباً، وقد جاءت على المتقارب التام. لكنه استخدم في الحشو التفعيلة السالمة (فعولن) والمتغيرة (فعولُ)، فتراه يجيد استخدام المشتقات بما ينبئ عن إحساس موسيقي متميز.

وجاء للضرب الثاني (فعلْ) مع العروض السالمة قصيدة واحدة من المجلد الأول وهي: (أمنية)، وجاء على الشاكلة نفسها (سبع) قصائد في المجلد الثاني، وهي: (غدا يا أمير الحياة الجميل، سؤال، اختيار، قرار، دعوة، وبين الماءين عتاب، نداء العقيدة)، إلا أن الشاعر في القصائد الثمانية سابقة الذكر لم يستطع الالتزام بالعروض السالمة، حيث كان يأتي بالعروض سالمة، ثم يتبعها في بيت من القصيدة نفسها بالعروض (فعو)، فجاءت جميع قصائده في هذا الباب غير ملتزمة بعروض واحد فقد ورد فيها جميعا العروض بين (فعولن وفعو) في القصيدة نفسها، مع التزام الضرب (فعو).

<u>مثال على العروض (فعولن أوفعل) والضرب (فعل)، نذكر منها قصيدة نداء العقيدة</u>":

نـداء العقيـدة فـي مسـمعي وحـب العقيـدة فـي أضـلعي
فيـا أمـة المجـد لـن تخضـعي وللطـامعين فلـن تركعـي
علـى خطونـا قـد تلاشـى الـوهن ومـن عزمنـا قـد أضـاء الـزمن
أتينـاك يـا مـوطني سـرعاً وفي القلب يسكن هذا الوطن
فلسـطين يـا جنتـي الوارفـه فلسـطين يـا مهجتـي النازفـة
يمينـاً سنغسـل كـل الجـراح سـنأتيك نأتيـك كالعاصـفة
أتينـا وقائـدنا المصـطفى نعـانق نبراسـنا المصـحفا
سـنهتف إنـا جنـود الفـداء بغيـر العقيـدة لـن نهتفـا[1]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٤٩.

نــداء العقيــدة فــي مســمعي وحــب العقيــدة فــي أضــلعي
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠
فعولن فعولُ فعولن فعو فعولن فعولُ فعولن فعو
فيـا أمـة المجـد لـن تخضـعي وللطـــامعين فلـــن تركعـــي
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠
فعولن فعولُن فعولن فعو فعولن فعولُ فعولن فعو
علـى خطونـا قـد تلاشـى الـوهن ومـن عزمنـا قـد أضـاء الـزمن
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠
فعولن فعولُن فعولن فعو فعولن فعولُن فعولن فعو
أتينـــاك يـــا مـــوطني ســـرعاً وفي القلب يسكن هذا الوطن
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠
فعولن فعولُن فعولن فعو فعولن فعولُ فعولن فعو
فلســطين يــا جنتــي الوارفــه فلسـطين يـا مهجتـي النازفـة
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠
فعولن فعولُن فعولن فعو فعولن فعولُ ن فعولن فعو

يمينـــاً سنغســـل كـــل الجـــراح ســـنأتيك نأتيـــك كالعاصـــفة
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/
فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعو
أتينـــا وقائـــدنا المصـــطفى نعـــانق نبراســـنا المصـــحفا
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/
فعولن فعولُ فعولن فعو فعولن فعولُن فعولن فعو
سنهتف إنا جنود الفداء بغير العقيدة لن نهتفا
//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/
فعولُ فعولُن فعولن فعولُ فعـولن فعـولُ فعـولن فعـو

استعمل الشاعر في هذه القصيدة تفعيلة (فعو) كضرب للقصيدة من أولها إلى آخرها، إعلاءً لنبرة الخطاب وذلك بإزالة نصف تفعيلة الضرب تقريبا، إلا أنه لم يلتزم بعروض واحدة على مدار القصيدة، موافقا فيها العروض أحيانا ومبتعدا عن صحيحها ابتعادا عن الرتابة أحيانا أخرى، فقد استعمل العروض (فعو) في البيت الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والسابع،

بينما استخدم العروض (فعولُ) في البيت السادس والثامن، وهذا قد تكرر في قصائده الثمانية التي ذُكرت مؤخرا. وذلك ليختار ما يناسب انفعاله ويجسد معانيه جاعلاً من العروض مسرحا له يوقع عليها إيقاعات نفسه ومشاعره.

ب. إيقاع المتقارب على نسق التفعيلة:

ورد سابقا أن محمود مفلح كتب على نسق المتقارب (أربع وأربعين) قصيدة، منها (ثلاث وثلاثون) قصيدة على نسق التفعيلة موزعة بين المجلدين، نذكر منها (أربع عشرة) قصيدة على نسق التفعيلة في المجلد الأول بنسبة (٨٣.٣٥%) من إجمالي قصائد المتقارب في المجلد وهي(صلاة إلى اللغة الأم، لماذا أغني، لأنك يا سيدي لم تمت، مرثية، شيء عن الطقس والرقص، أيتها المقصلة... أيتها السنبلة، قطار الشمال الفلسطيني، تمر القوافل، الطقس، الأشجار، عكا تزف فتاها، حينما تنبو الحروف، ووجه المدينة حلوى)[1]، ومنها (عشرون) قصيدة من قصائد المتقارب في المجلد الثاني بنسبة (٧٤.٠٧%) من قصائد البحر نفسه في المجلد الثاني، وهي: (نسيت بأني أتيت إلى القاهرة، سؤال، بس، الكذب، جثة الذئب، قطار، موت، السؤال، الغريب، أمنية، خليج، كذب، جف زيت القناديل، وجع السؤال، صديقي لا يشرب القهوة، جوازات، لا تطعنوهم، سؤال مشروع، الخروج عن القاعدة، إرهاصات)[2].

ومن قصائد التفعيلة قصيدة (إرهاصات):

قليلاً من الماء حتى أجف
قليلاً من الضوء حتى يكحل عيني في غابة الليل وجهُ القمر!
قليلاً من الحبر حتى تعود القصيدة أنقى
ويورقَ في دوحة الشعر حتى الحجر!
قليلاً من العمر حتى أعيش طويلاً، وأسطع
بعد الغياب... الغياب.. الضجرْ!!
قليلاً من الصمت حتى أرى كل من يلهثون ومن ينزفون على المنحدر..

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٥٤، ٦٨، ٩٨، ١٩٠، ٢٠٣، ٢١٥، ٢٣١، ٢٣٤، ٢٥٥، ٢٦٤، ٣٧٠، ٨، ١١، ١٣).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (٢٦٢، ٤، ٧، ٧، ٦١، ٧٢، ٧٣، ٧٧، ٧٨،٧٨، ٧٩، ٨٢، ١٨٢، ١٩٦، ٢٤٠، ٣٧٤، ٤٠٢، ٤٠٦، ٤١٢).

ومن خزف القلب صغت لكم أيها العاشقون جرار الكلام
ومن رغوة الفجر جئت.. ومن شهقة الفل عند السحر
وأعلم أني إلى القبر ماضٍ
وأن المسافة بيني وبين صرير المناجل لمح البصر! [1]

قليلاً من الماء حتى أجف
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ (فعولن فعولن فعولن فعولُ)
قليلاً من الضوء حتى يكحل عيني في غابة الليل وجهُ القمر!
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠
(فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فعو)

قليلاً من الحبر حتى تعود القصيدة أنقى
//٠/٠//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ (فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن)
ويورقَ في دوحة الشعر حتى الحجر!
//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ (فعول فعولن فعولن فعولن فعو)
قليلاً من العمر حتى أعيش طويلاً، وأسطع
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/ //٠/٠ //٠/٠/ (فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولُ فَ)
بعد الغياب... الغياب.. الضجرْ!!
/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ (عولن فعولن فعولن فعو)
قليلاً من الصمت حتى أرى كل من يلهثون ومن ينزفون على المنحدر..
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠
(فعولن فعولن فعولن فعولُن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو)
ومن خزف القلب صغت لكم أيها العاشقون جرار الكلام
/٠// /٠/٠ //٠/ //٠/ ٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/
(فعولُ فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعولُ فعولن فعولُ)
ومن رغوة الفجر جئت.. ومن شهقة الفل عند السحر
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/ //٠/٠ //٠/٠//٠ (فعولن فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعلون فعو)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤١٢.

وأعلم أني إلى القبر ماضٍ
//٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولُ فعولن فعولن فعولُن)
وأن المسافة بيني وبين صرير المناجل لمح البصر!
//٠/٠ //٠ / //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠
(فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعلون فعولن فعو)

لقد اعتمد في إيقاع القصيدة على الجملة الشعرية في المعنى، فقد جاءت السطور الستة الأولى دفقة شعرية نتيجة التداخل الناتج من المعنى، ومهدت للدفقة الشعرية الثانية، وبتداخل الدفقتين في المعنى نتجت الجملة الشعرية التي تحتوي الإيقاع، فقد أضفت الحالة النفسية مع الأثر الموسيقي والإيقاعي المتراكم حالة من اليقين الذي يسكن القلوب، وتتمنى من خلاله أن تتحقق الأحلام فتبعد الثقل عن الكواهل.

٥- إيقاع الرجز:

أ. إيقاع الرجز على النسق العمودي:

أصل تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتأتي ست مرات في كل شطر ثلاث مرات كالآتي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اختلف في سبب تسميته فقيل لاضرابه فهو أكثر البحور تقلبا، فلا يبقى على حال واحدة[١]، وسمي رجزاً لأنه يقع فيما يكون على ثلاثة أجزاء... وأصله (مستفعلن) ولها ضربان، أما ضربها الأول فمثلها، والضرب الثاني من العروض الأولى منه مقطوع ووزنه (مفعولن).

والعروض الثانية مجزوءة، ولها ضرب واحد مثلها، والعروض الثالثة مشطورة جاءت على ثلاثة أجزاء، والمشطور ما أسقط منه شطره والعروض هي الضرب، والعروض الرابعة منهوكة، والمنهوك ما ذهب ثلثاه، والعروض هي الضرب[٢].

وقد نظم محمود مفلح (ثلاثاً وثلاثين) قصيدة على النسق الإيقاعي للرجز بنسبة (٧.٥٧%) من العدد الكلي لقصائد المجلدين، منها (ثماني عشرة) قصيدة في المجلد الأول بنسبة (٩.٨٤%) من قصائد المجلد نفسه، و(خمس عشرة) قصيدة في المجلد الثاني بنسبة

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، ص٨٢.
(٢) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٧٩-٧٧.

(٥.٩٣%) من قصائد المجلد نفسه، فيما شكل نسق العمودي في المجلد الأول قصيدة واحدة بنسبة (٥.٦٥%) من قصائد البحر نفسه والمجلد نفسه أيضا، و(سبع) قصائد في المجلد الثاني بنسبة (٢٥.٩٣%) من قصائد البحر نفسه في المجلد ذاته أيضا.

لم يكتب مفلح على الرجز التام، بل انحصرت كتاباته في نسق العمودي على مجزوء الرجز، لتكون تفعيلته بذلك (مستفعلن) المكررة أربع مرات، بتوافق بين العروض والضرب.

وكما جاء سابقاً لم يكتب الشاعر في المجلد الأول إلا قصيدة عمودية واحدة من إجمالي قصائد الرجز في المجلد، وهي: (حي على الفلاح)[١]، أما في المجلد الثاني فقد كتب (سبع) قصائد وهي: (الشباب المسلم، حقيبتي، هيا إلى الصلاة، إسلامنا، الفتاة المسلمة، اعطف على الفقير، مسلمون)[٢].

<u>مثال على قصيدة مجزوء الرجز، العروض الثانية مجزوءة، ولها ضرب واحد مثلها:</u>

قصيدة "الشباب المسلم"

النـــور فـــي صـــدورنا والعـــزم فـــي زئيرنـــا
والخيـــر فـــي رحابنـــا والمجـــد فـــي ركابنـــا[٣]

النـــور فـــي صـــدورنا والعـــزم فـــي زئيرنـــا
٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠//٠/٠/ ٠//٠//
مستفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن
والخير في رحابنا والمجد في ركابنا
٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠//٠/٠/ ٠//٠//
مســـتفعلن مـــتفعلن مستفعلن متفعلن

استخدم الشاعر في هذه المقطوعة التفعيلة الأساسية السالمة للبحر وهي (مستفعلن) في بداية كل شطر ثم ألحقها بمشتقتها (متفعلن) التي التزم بها في نهاية الأشطر الشعرية، فجاءت القصيدة تموج بالحركة السريعة المتدفقة المتتالية المندفعة، كأنها خرجت دفعة واحدة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٩٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (٤٣٦،٤٣٤، ٤٤٨،٤٣٠،٤٤٧،٤٤٣،٤٣٧).

(٣) المرجع السابق، ص٤٣٤.

ب. إيقاع الرجز على نسق التفعيلة:

كانت الغلبة في القصائد التي كتبت على بحر الرجز، لنسق التفعيلة، حيث كتب الشاعر (خمساً وعشرين) قصيدة على نسق التفعيلة من أصل (اثنتين وثلاثين قصيدة)، توزعت بن المجلدين الأول والثاني، فكتب في المجلد الأول(سبع عشرة) قصيدة بنسبة (٩٤.٤٤%) من إجمالي قصائد الرجز في المجلد، وهي: (يوميات فدائي في قاعدة متقدمة، غداً القتال، الرسالة الأخيرة، لا تمروا قبل أن أقول شيئاً، العائد الأخير، معزوفة لما بعد الكلام، سيارة الأمير، برقية عاجلة من الولد الفلسطيني، تعليق على ما حدث، ديباجة، على هامش قصيدتي الضائعة، وردة لاستراحة الفارس، وللطقس حال أخرى، برقية متأخرة من الولد الفلسطيني للقمة، أم المدائن، يأس، لو)[١]، بينما كتب في المجلد الثاني (ثماني) قصائد بنسبة (٥٣.٣٣%) من إجمالي قصائد الرجز في المجلد أيضا، وهي: (الحمد لله، الخطيب، يهود، حفنة من البشر، جزيرة الإسلام، رؤوس، جزيرة الإسلام، مدينة بلا قلب)[٢].

وجاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة (مستفعلن) والمغيرة منها: (متفعلن)، و(مستعلن)، و(متعلن)، و(مستفعل)، وجاءت التفعيلة الأخيرة في سطور القصائد من: (مستفعلن)، و(متفعلن)، و(مستعلن)، و(متعلن)، و(مستفعل)، و(مستفعلان)، و(مستفعلاتن)، و(متفعلان)، و(متفعلاتن)، و(مستف)، و(مست)، (فالان) في إيقاع التفعيلة الأخيرة

مثال أول على قصيدة الرجز نسق التفعيلة: قصيدة "جزيرة الإسلام"

الحمد الله الذي علمني أن أنطق الشهادتين
أكون مثلما أراد خالقي الرحمن
وقادني نحو الضياء والصفاء والغدران
في زمن قد أحكمت وثاقه الطاغوت
وانبرى يسوقه إلى جهنم الشيطان....
الحمد لله على جزيرة الإسلام[٣]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص
(١٨،٢٦،٢٩،٣٣،٤٨،٥٠،٦٢،١٥٠،١٥١،١٨١،٢٠٠،٢٢١،٢٤٢،٣٣٦،٣٥٠،١٩٣،٢٥٣).
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب (٤، ١١٥،٨٤،٧٤،٥١،٢١،٦،٥).
(٣) المرجع السابق، ص٥١.

الحمد الله الذي علمني أن أنطق الشهادتين

/٠/٠//٠/٠/٠/٠//٠/٠//٠/٠/٠//٠/٠ //٠//٠//٠/٠/٠/// (مستفعلن مستعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن متفعلان)

أكون مثلما أراد خالقي الرحمن

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ /٠/٠٠ (متفعلن متفعلن متفعلن فالان)

وقادني نحو الضياء والصفاء والغدران

//٠/٠ /٠//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ /٠٠ (متفعلن مستفعلن متفعلن متفعل لان)

في زمن قد أحكمت وثاقه الطاغوت

/٠///٠ /٠//٠/٠ //٠/٠ /٠/ ٠ / (مستعلن مستفعلن متفعلن مستفع)

وانبرى يسوقه إلى جهنم الشيطان....

/ ٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ /٠/٠٠ (لن متفعلن متفعلن متفعلن فالان)

الحمد لله على جزيرة الإسلام

/٠/٠/٠ /٠///٠ //٠/٠ /٠/٠٠ (مستفعلن مستعلن متفعلن فالان)

استخدم الشاعر تفعيلة الرجز السالمة (مستفعلن)، وجوازاتها (مستعلن/متفعلن/متفعل)، كما أنهى السطر الأول بتفعيلة (متفعلان)، إلا أنه أنهى بقية القفلات بتفعيلة مستحدثة (فالان)، وتجد أن ازدواجية التفعيلة الأخيرة فيه تنويع موسيقي وإيقاعي. كما واعتمد التنويع في عدد التفعيلة في السطور الشعرية فجاء السطر الأول والثالث من خمس تفعيلات، والسطر الثاني والسادس من أربع تفعيلات، والسطر الموسيقي الرابع من أربع تفعيلات بالإضافة إلى تفعيلة مدورة اشترك فيها مع السطر الخامس الذي زاد عليها أربع تفعيلات أيضا.

<u>مثال ثانٍ على قصيدة الرجز نسق التفعيلة</u>: قصيدة "مدينة بلا قلب"

رغم الذي أراه من فظاظة الإسمنت
والملامح المبستره
فإنها حائرة مُحيرة
تعافها الطيور والأسماك والقصائد المعطرة
مُعكر مِزاجها
وكل ما تصب فيه من جداول
مُعكرة
هواؤها مُسورٌ

والناس والدواب والبيوت والأشجار والأفكار
والنساء والرؤى..... مُسوره[1]

رغم الذي أراه من فظاظة الإسمنت
/٠//٠/٠ //٠// ٠//٠// /٠/٠/ (مستفعلن متفعلن متفعلن مستفع)
والملامح المبستره
/٠ //٠// ٠//٠// ٠//٠ (لن متفعلن متفعلن)
فإنها حائرة مُحيرة
//٠// ٠//٠// ٠//٠ (متفعلن متفعلن)
تعافها الطيور والأسماك والقصائد المعطرة
//٠// ٠//٠// /٠/٠/ ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠ (متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن)
مُعكر مِزاجها
//٠// ٠//٠// ٠//٠ (متفعلن متفعلن)
وكل ما تصب فيه من جداول مُعكرة
//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠// (متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفـ)
هواؤها مُسورٌ
//٠// ٠//٠// ٠//٠ (متفعلن متفعلن)
والناس والدواب والبيوت والأشجار والأفكار
/٠/٠/٠ //٠// //٠// ٠//٠/٠ /٠/٠/ (مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن مستفع)
والنساء والرؤى..... مُسوره
/٠ //٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠// (لن متفعلن متفعلن متفـ)

استخدم الشاعر تفعيلة الرجز السالمة (مستفعلن)، ولم يلجأ في جوازاتها إلا إلى (متفعلن)، كما أنهى السطر السادس والأخير بنصف التفعيلة (متفـ)، وكان من المتوقع أن يكملها في السطر التالي إلا أنه لم يفعل. وقد أفاد من الطاقة الناتجة من التغيرات في جعل قصائده تنبض حركة، وبما أتاحته التفعيلة السالمة من تغيرات في الأحشاء.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١١٥.

٦- إيقاع الرمل:

سمي رملاً لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سمي رملاً لدخول الأوتاد بين الأسباب، وأصله (فاعلاتن)[١].

أ. إيقاع الرمل على النسق العمودي:

أصل تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ست مرات، فتأتي ثلاث مرات في كل شطر، كالتالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وله عروضان وستة أضرب، فعروضه الأولى محذوفة ولها ثلاثة أضرب، الأول سالم، والضرب الثاني من العروض الأولى مقصور، والمقصور ما سقط ساكن سببه وسكن متحركه، كان أصله (فاعلاتن) فحذفت منه النون وسكنت التاء فبقي (فاعلات)، والضرب الثالث من العروض الأولى محذوف كالعروض، ووزنه (فاعلن).

والعروض الثانية مجزوءة ووزنها (فاعلاتن)، ولها ثلاثة أضرب، الأول مسبغ والمسبغ ما زيد عليه حرف ساكن، كان أصله (فاعلاتن) فصار (فاعليان)، والضرب الثاني من العروض الثانية كالعروض، والضرب الثالث من العروض محذوف ووزنه (فاعلن) [٢].

نظم محمود مفلح على التفعيلة الإيقاعية للرمل (اثنتين وعشرين) قصيدة بنسبة (٥.٠٥%) من إجمالي قصائد المجلدين، (خمس عشرة) قصيدة منها في المجلد الأول بنسبة (٨.٢٠%) من قصائد المجلد، و(سبع) قصائد في المجلد الثاني بنسبة (٢.٠٧٧%) من قصائد المجلد. كان نصيب الشعر العمودي من المجلد الأول (أربع) قصائد بنسبة (٢٦.٦٧%) من قصائد الرجز فيه، وهي: (يا نفس، الطبشور... جرح، يا إلهي، ديباجه)[٣].

أما المجلد الثاني فقد جاءت فيه (قصيدة واحدة) بنسبة (١٤.٢٩%) من قصائد البحر في المجلد، وهي: (يا جنود الله)[٤].

---

(١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٨٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص٨٣-٨٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٨٥، ١٣٤، ٨٣، ٣٢٣).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٣٨.

وقد أفاد الشاعر من التغيرات التي تطرأ على التفعيلة السالمة (فاعلاتن) فجاءت في أحشاء جميع القصائد السالمة (فاعلاتن) والمغيرة منها (فعلاتن)، ونوع في استخدامه للتفعيلة السالمة والمغيرة منها في نهاية السطور الشعرية فجاءت التفعيلة الأخيرة من التفعيلة السالمة والمغيرة فقط، الضابطة لنهاية السطور الشعرية، بالأنماط الإيقاعية المتنوعة والمتعددة في القصائد.

كتب الشاعر قصيدة واحدة على الرمل التام وقد جاءت في المجلد الأول بعنوان "يا نفس"، وجاء عروضها وضربها على التفعيلة المتغيرة (فاعلن) وجوازاتها، وهي **مثال على الرمل التام:**

قل توكلتُ على الله وسِر حسبُك الله قويٌ مقتدر
لا يغرنك شيطان هوىً فالشياطين على الدرب كُثُر
أو رؤى نفس وما أتعسها حينما تسمتريء النفس البطر؟
حينما نصبح عبداناً لها ونرى الأغلال أطواق زهر!! (١)

قل توكلتُ على الله وسِر حسبُك الله قويٌ مقتدر
/٠//٠ /٠/٠/// /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠/// /٠/٠//٠
فاعلاتن فعلاتن فعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلا
لا يغرنك شيطان هوىً فالشياطين على الدرب كُثُر
٠/// ٠/٠/// ٠/٠//٠ ٠/// ٠/٠/// ٠/٠//٠
فاعلاتن فعلاتن فعلا فاعلاتن فعلاتن فعلا
أو رؤى نفس وما أتعسها حينما تسمتريء النفس البطر؟
/٠//٠ /٠/٠//٠ ٠/// /٠//٠ /٠/٠//٠ ٠///
فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
حينما نصبح عبداناً لها ونرى الأغلال أطواق زهر!!
٠/// ٠/٠//٠ /٠/٠/// /٠//٠ /٠/٠//٠ ٠///
فاعلاتن فعلاتن فاعلا فعلاتن فاعلاتن فعلا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨٥.

استخدم الشاعر في هذا المقطع التفعيلة السالمة والمغيرة، كما أنه جاء بالعروض والضرب على تفعيلة (فاعلن) وجوازاتها (فعْلن/ فعِلن). فهذا التنويع والتلوين الصوتي للأضرب أكسب النص حيوية، كما أثرى الإيقاع النغمي.

مثال على الرمل المجزوء:

كتب الشاعر أربع قصائد على مجزوء الرمل تكررت فيها التفعيلة السالمة أربع مرات في كل بيت شعري، وقد كان عروضها وضربها جميعا من التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمتغيرة (فعلاتن) عدا قصيدة (يا جنود الله) فقد جاء ضربها (فاعلاتن) في بيتين، ثم يتلوهما بيتان ضربهما (فاعلن) وهكذا حتى نهاية القصيدة. نورد قصيدة "ديباجه" مثالا على مجزوء الرمل:

لـــم أُغيـــرْ لـــون عينـــي ولا صـــــوت جـــــوادي
لـــــم أغيـــــر ســـــيفي المقـــــدود مـــــن لحـــــم بـــــلادي
لـــــم أُغيـــــر نـــــبض أشـــــعاري ولا خفـــــق فـــــؤادي
إن كفـــــي لـــــم تفـــــارق منـــــذ عشـــــرين زنـــــادي[1]

لـــم أُغيـــرْ لـــون عينـــي ولا صـــــوت جـــــوادي
/٠//٠/٠//٠/ ///٠/٠ /٠//٠/٠//٠/ ///٠/٠
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن
لـــــم أغيـــــر ســـــيفي المقـــــدود مـــــن لحـــــم بـــــلادي
/٠//٠/٠//٠/ /٠//٠/٠///٠/٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
لـــــم أُغيـــــر نـــــبض أشـــــعاري ولا خفـــــق فـــــؤادي
/٠//٠/٠//٠/ /٠//٠/٠///٠/٠//٠/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
إن كفي لم تفارق منذ عشرين زنادي
/٠//٠/٠//٠/ /٠//٠/٠//٠/ ///٠/٠
فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فعلاتـــــن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٣٤.

استخدم الشاعر التفعيلة السالمة والمتغيرة، والتزم في هذا المقطع بتفعيلة (فعلاتن) في الضرب، إلا أن المقطع السابق كان ضربه (فاعلاتن)، وبذلك فقد نوع الشاعر وجمع بين التفعيلة السالمة والمتغيرة في القصيدة، وقد ساقت الدفقات الشعرية المتغيرة القصيدة إلى ذلك، فقد اختلفت الدفقات الشعرية الشعورية واختلف معها الضرب العروضي.

ب. <u>إيقاع الرمل على نسق التفعيلة:</u>

جعل الشاعر لكل قصيدة هندسة خاصة بتنوع التفعيلة وعددها في الأحشاء، وكذلك التفعيلة الأخيرة في القصيدة الواحدة، هذا التنوع أثرى الإيقاع الخاص بكل قصيدة، والإيقاع العام، كل ذلك حسب ما تطلبته الدفقة الشعرية لدى الشاعر، وقد جاءت التفعيلةالأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية من: سالمة (فاعلاتن)، مغيرة (فعلاتن)، (فالاتن)، (فاعلان)، (فاعلا)، (فعلان)، (فعلا)، بأنماط متعددة ومتنوعة في (سبع عشرة) قصيدة على نسق التفعيلة، (إحدى عشرة) قصيدة منها في المجلد الأول بنسبة (٧٣.٣٣%) من قصائد البحر في المجلد وهي: (الجواد والحوار الصعب، رسالة من القدس، شامة، ربما، إنه موسم الحزن، الغرباء، على ضفاف الحلم، حينما تُزْهرُ الحروُف، الأيدي الأثيمة، أيها الشعبُ الُمترجَمُ، الله أكبر... الله أكبر)[١]. أما المجلد الثاني فقد ضم بين دفتيه (ست) قصائد بنسبة (٨٥.٧١%) من قصائد الرمل في المجلد، وهي: (الكلمات، اعتذار، مساء الأربعاء، ماء البسملة، اعتراف، أمنية)[٢].

<u>مثال (١) على نسق التفعيلة في بحر الرمل</u>: قصيدة "الكلمات"

يا صديقي
يا صديق الأمس والأمس..... صديق المرحلة
نحن نبني كالعصافير على الأغصان أعشاشاً ولكن!
كلنا يخشى الزمان المقصلة![٣]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (١٦، ١٦٥، ٣٧٨، ٢٨١، ٢٧٤، ٢٥٩، ٢١٩، ١٧٦، ٦٤، ٤٣، ١٧٢)
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (٦٤، ٩٩، ٩٧، ٩٠، ٧٦، ٧٥)
(٣) المرجع السابق، ص٦٤.

يا صديقي
/٠//٠/ (فاعلاتن)
يا صديق الأمس والأمس..... صديق المرحلة
/٠//٠/ /٠//٠/ ///٠ /٠//٠ (فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلا)
نحن نبني كالعصافير على الأغصان أعشاشاً ولكن!
/٠//٠/ /٠//٠/ ///٠ /٠//٠/ /٠//٠
(فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن)
كلنا يخشى الزمان المقصلة!
/٠//٠/ /٠//٠/ /٠//٠ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلا)

استخدم الشاعر التفعيلة السالمة والتفعيلة المتغيرة، كما استخدم تفعيلة (فاعلا) لنهاية الأسطر الشعرية، كما أنه نوع في عدد التفعيلة بين الأسطر فجاء السطر الأول مكونا من تفعيلة واحدة، بينما السطر الثاني من أربع تفعيلات، والثالث تكون من خمس تفعيلات، والرابع من ثلاث، ليعطي القارئ دلالة على تنوع الدفقات الشعرية من سطر لآخر.

<u>مثال (٢) على نسق التفعيلة في بحر الرمل</u>: قصيدة "إنه موسم الحزن"

آه يا موتى على هذا الطريق
آه يا حزن العصافير... ويا جرح السنابل
آه يا صمت الجداول
سقطت كل المساحات وبيروت تغازل....!![1]

آه يا موتى على هذا الطريق
/٠//٠/ /٠//٠/ /٠//٠ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)
آه يا حزن العصافير... ويا جرح السنابل
/٠//٠/ /٠//٠/ ///٠ /٠//٠/ (فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن)
آه يا صمت الجداول
/٠//٠/ /٠//٠/ (فاعلاتن فاعلاتن)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢١٩.

سقطت كل المساحات وبيروت تغازل....!!

///٠/٠ /٠//٠/٠ ///٠/٠ ///٠/٠ (فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن)

ورد في هذه القصيدة التفعيلة السالمة وصورتها، ولكنك تلاحظ غلبة التفعيلة السالمة بنسبة الثلثين، بمقابل التفعيلة المتغيرة، وهذا مؤشر على أن العنوان (إنه موسم الحزن) قد انسحب على النص بأجزائه، فالحزن وجه وتيرة النص إلى دفقة منتظمة غير متذبذبة مكنونها الألم وظاهرها الوجع.

ثانيا: البحور المختلطة المركبة:

تعتمد البحور الممزوجة على تكرار أكثر من تفعيلة في البيت الواحد، وقد استخدم محمود مفلح خمسة بحور ممزوجة على النسقين العمودي والتفعيلة، هي (الخفيف والبسيط والطويل والسريع المجتث)، وقد نظم الشاعر على جميعها دون استثناء، نوردها بالترتيب حسب كثرة ما نظم عليها، كالآتي:

١- إيقاع الخفيف:

سمي خفيفا لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت وقيل لخفته في الذوق والتقطيع[١].

إيقاع الخفيف على النسق العمودي:

يعتمد إيقاع الخفيف العمودي على تكرار تفعيلتين "بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الأولى، وذلك في كل شطرٍ"[٢] على حدة، وبذلك فالخفيف نسقٌ مركب سداسي التفعيلة الإيقاعية، يتكون من ثلاث تفعيلات إيقاعية: "أصله فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرتين"[٣]، وصورة هذا النسق التامة هي:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، ص٧٦.

(٢) العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، ص٣٦.

(٣) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص١٠٩.

وله ثلاث أعاريض، وخمسة أضرب[1]، فالعروض الأولى سالمة ووزنها (فاعلاتن)، ولها ضربان، فضربها الأول مثلها، والضرب الثاني من العروض الأولى منه محذوف، والعروض الثانية محذوفة، ووزنها (فاعلن) ولها ضرب واحد مثلها، والعروض الثالثة مجزوءة ووزنها (مستفعلن) ولها ضربان، ضربها الأول مثلها وضربها الثاني مخبون مقصور، كان مستفعلن فأسقطت السين ثم قصر وهو أن نونه قصرت ولامه سكنت فيقي (مفاعل) ونقلت إلى (فعولن)[2].

نظم الشاعر محمود مفلح (ستاً وستين) قصيدة على إيقاع الخفيف، بنسبة (١٥.١٤%) من قصائد المجلدين، ضم المجلد الأول (ثلاثاً وثلاثين) قصيدة جميعها على النسق العمودي بنسبة (١٠٠%) من قصائد الخفيف في المجلد، وهي: (عُشاق الفجر، يا شَام، واتقوا الله، هَمْسة، نفخة من الخُلوُد، وفلسطين زعتُر ورصاص، كابول، حفنة القش، تساؤلات، أيها الشيخ، اكتبي لي، الحلم، دوحة الإسلام، عتاب، اعتذار، أين... أين!؟، أبو الأعلى المودودي، الشعر، الجهاد الكبير، موطني، الحجاب، صرخة، شموخاً أيتها المآذن، غربة، الحلم، على هامش حوارٍ قديم، نحن إسلامنا عظيم عظيم، اعتذار إلى الشهر المبارك، لست أرثيك يا أمير القوافي، عصرنا عصر قاتل وقتيل، آلاء، أحوال، حكاية نسر)[3]. كما نظم (ثلاثاً وثلاثين) قصيدة ضمن المجلد الثاني على البحر ذاته ، كلها على النسق العمودي، وهي: (تعليق هامشي على هامش، قنديل، قال صديقي، لا... لا، حجر... حجر، أمنية، لكل سؤال جواب، عصرنا عصر منطق، المذبحة، هموم شاب متسكع، أبيات، ظبية الشام، شكراً، حيرة، السحاري، ما أذل الرصاص، قدري أنني أحلق وحدي، هل يطيق اللجام مهر شموس؟، حينما ألتقيك، ومقصى غرامه التقليم، لا تلمني إذا طويت جناحي، غزة ريحانة القلب، رحلة العمر، أوباما، سمخ، غفوة، موت سريري، أنت، أناشيد الأبطال، سعد بن أبي وقاص، صهيب الرومي، قمع، زيد بن ثابت الأنصاري)[4].

---

(١) ينظر: كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، ص١٣١-١٣٤.

(٢) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص١٠٩-١١٢.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٧، ٧٨، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١١٦، ١١٧، ١١٩، ١٢١، ١٢٥، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٣٢، ١٤٢، ١٤٤، ١٤٨، ١٥٤، ١٧٨، ٢٢٤، ٢٨٦، ٢٩٦، ٣٠٥، ٣٢٨، ٣٣٣،٣٥٧، ٣٦٨، ٤٠١).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٤،١٦، ٣١، ٣٦، ٣٨، ٤٥، ٤٧، ٦٧، ٨٠، ٩٣، ٩٤، ١٠٣، ١٣٤، ١٣٩، ١٤٤، ١٥٦، ١٨٧، ٢٣٧، ٢٤٥، ٢٦٧، ٢٧٤، ٢٨٤، ٣٢١، ٣٦٥، ٣٦٩، ٣٨٧، ٤٢١، ٤٢٣، ٤٥٥، ٤٥٧، ٤٦٠، ١٠٠، ٤٦١).

كتب محمود مفلح كل قصائده التي جاءت على بحر الخفيف وعلى النسق العمودي، كتبها جميعا على الخفيف التام، الذي جاء كل من عروضه وضربه على وزن (فاعلاتن)، وصورها (فعلاتن ومفعولن)، وقد خلط الشاعر في جميع القصائد بين التفعيلة السالمة ومتغيراتها سابقة الذكر، في الحشو أو العروض والضرب على حد سواء، فلم ترد قصيدة تقتصر على لون واحد فقط في عروضها وضربها، أو حتى ضربها وحده، بل توافق حضور الصور الثلاثة للتفعيلة في جميع القصائد.

<u>مثال (١) على العروض الأولى سالمة ووزنها (فاعلاتن)، وضربها الأول مثلها:</u>

قصيدة "تعليق هامشي على الهامش"

منذ عامٍ ولم تهل القصيدُ وأنا واحد وأنت وحيد!
منذ عام ولم يعكر سمائي طائرٌ نورسٌ وبرق جديد
وصقيع الأيام يجلد أعصابي وفوقي مع الجليد جليد
فكأني في زحمة الناس صفر أو كأني من بينهم مفقود![1]

منذ عامٍ ولم تهل القصيدُ وأنا واحد وأنت وحيد!
٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠ ///٠ //٠// ٠/٠///
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن
منذ عام ولم يعكر سمائي طائرٌ نورسٌ وبرق جديد
٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠ /٠//٠ //٠// ٠/٠//٠/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
وصقيع الأيام يجلد أعصابي وفوقي مع الجليد جليد
///٠ ٠/٠//٠/ ٠/٠/// ٠/٠/// //٠// ٠/٠///
فعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن
فكأني في زحمة الناس صفر أو كأني من بينهم مفقود!
///٠ ٠/٠//٠/ ٠//٠/٠/ /٠//٠/٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠/٠/
فعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مسفعلن مفعولن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٤.

نوع الشاعر في استخدامه للتفعيلة السالمة: (فاعلاتن، مستفعلن) والمغيرة: (فعلاتن، مفعولن، متفعلن)، في التشكيلات الإيقاعية فقد وردت التفعيلات السالمة (اثنتي عشرة) مرة، وقد وردت التفعيلات المغيرة (إحدى عشر) مرة، فقد استخدم الشاعر التفعيلة السالمة أكثر من المغيرة بقليل، ومع ذلك فقد جاءت التفعيلة السالمة والمغيرة بنسبة متقاربة تكاد تكون متساوية، وذلك حسب الدفقة الشعرية لكل مقطع وإيقاعها الخاص، كما التزم الشاعر التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمغيرة منها (فعلاتن) في العروض، ونوع في التفعيلة الإيقاعية الأخيرة للضرب، حيث استخدم التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمغيرة منها (فعلاتن ومفعولن) مما أثرى التنوع النسقي لكلِ تشكيل ناتج. إلا أن بعض القصائد وزع الشاعر اختلاف ضربها حسب المقاطع، فتجد المقطع الأول من القصيدة ضربه (فاعلاتن)، والمقطع الثاني (فعلاتن) وهكذا، ومثال ذلك:

مثال (٢) على العروض الأولى سالمة ووزنها (فاعلاتن)، وضربها الأول مثلها:

قصيدة "اعتذار"

رحل الركب فاسكبي يا عيون كل أمر سوى الرحيل يهون
رحل الركب فالطريق ورودٌ والمطايا تلهفٌ وحنين
إنهم يسرعون صوب رسول الله...فالقلب في حماه رهين
يا حبيبي إذا تخلفتُ في السير فعذري أن الزمان يخون
وشؤون جددتْ علي فحالت دون قصدي وللحديث شجون[1]

رحل الركب فاسكبي يا عيون كل أمر سوى الرحيل يهون
///٠/٠ //٠// /٠//٠/ /٠//٠/ //٠// ///٠/٠
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن
رحل الركب فالطريق ورودٌ والمطايا تلهفٌ وحنين
///٠/٠ //٠// ///٠/٠ /٠//٠/ //٠// ///٠/٠
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن
إنهم يسرعون صوب رسول الله...فالقلب في حماه رهين
/٠//٠/ //٠// ///٠/٠ /٠//٠/ //٠// /٠//٠/
فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٢٥.

يـا حبيبـي إذا تخلفـتُ فـي السـير فعـــذري أن الزمـــان يخـــون

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن مستفعلن فعلاتن

وشؤون جدتْ علي فحالت دون قصـدي وللحـديث شـجون

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

فعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

جاءت قصيدة اعتذار على الشكل العمودي، وقد وحد الشاعر التفعيلة الأخيرة في نهاية الأبيات الشعرية والموسيقية في هذه المقطع، فالإيقاع هنا نمطي متجدد لانتقاله بين تفعيلتي الخفيف، فقد نوع الشاعر في كتابة البيت الشعري معتمدا على التنويع بين التفعيلتين السالمتين، والتفعيلتين المتغيرتين، فاستخد تفعيلة (فاعلاتن) السالمة (ثماني) مرات وتفعيلة (مستفعلن) السالمة أيضا (مرتين) فقط، بينما استعمل تفعيلة (فعلاتن) المتغيرة (إحدى عشر) مرة، وتفعيلة (متفعلن) المتغيرة أيضا (ثماني) مرات، فكانت الغلبة للتفعيلات المتغيرة، مما أدى إلى تغير الدفقات الموسيقية الداخلية، إلا أن موسيقى القافية في هذا المقطع موحدة تعتمد على تفعيلة (فعلاتن)، بعكس المقطع السابق في القصيدة نفسها حيث تكونت أضربه من تفعيلة (فاعلاتن) ومتغيراتها.

٢- <u>إيقاع البسيط:</u>

سمي بسيطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه، فأصبح في أول كل جزء من أجزائه سببان وقيل سمي كذلك لانبساط الحركات في عروضه وضربه[١].

<u>إيقاع البسيط على النسق العمودي:</u>

إيقاع البسيط ثماني تفعيلات يعتمد على تكرار الوحدتين الإيقاعيتين المتجاورتين (مستفعلن فاعلن) أربع مرات، ويأتي على هذا الشكل:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص٣٩.

وله ثلاث أعاريض وستة أضرب، فالعروض الأولى مخبونة ووزنها (فعِلن)، ولها ضربان الأول مخبون مثلها فيصبح (فعِلن)، والثاني مقطوع ووزنه (فعْلن)، والعروض الثانية مجزوءة ووزنها (مستفعلن) ولها ثلاثة أضرب الأول مجزوء مذال ووزنه (مستفعلان)، والضرب الثاني كالعروض، والضرب الثالث مقطوع ووزنه (مفعولن)، والعروض الثالثة مقطوعة ووزنها (مفعولن) ولها ضرب واحد مثلها(١).

نظم مفلح على وزن البسيط (ستين) قصيدة بنسبة (١٣.٧٦%) من قصائد المجلدين، وتوزعت قصائدة بين المجلد الأول والثاني فضم المجلد الأول (عشرين) قصيدة منها، وهي: (شكوى، معذرة يا أبا العلاء، الراية والجنود، درعا، إنهم فتيةٌ، يا أمتي، لا تقتلوا الورد، الثريد، يا دار يا دار، يا قدس، الحمد لله، أبهى، أنا وأنت، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، وسافروا في جفاف الأرض أنهارا، الأقربون، بوحْ، سيدة الدنيا، الشعر، عهد الطوائف)(٢).

فيما ضم الثاني (الأربعين) المتبقية، وهي: (تبدلت بعدها كل الموازين، هذا هو الرد، أيتها العاشقة، من نحن؟ من نحن؟، شرق وغرب، أنا، يا أمتي، أمي، الأسير الفلسطيني، إلى مسجدي الحبيب "المسجد الأقصى"، طاغ عبيرك، نوافذ الشوق، قالوا، عولمة، الدولار، أمنية، ما أطيب النيل مشروباَ ومغتسلا!، دمعة على فقيدين أخي ووطني، ابتهال، قصيدة غير معنونة، بوصلة البنفسج، كأن غزة ليست أخت قاهرة، اعتراف، اعتراف، مخرز، سكن، اعتذار لاجئ لولده صبيحة العيد، عيد آخر، إعانات، طير، ملهمة، نصيحة، إلى حبيبتي مصر، أطفال الخليل، العشر الأواخر، حوار في القبر، الشام، غزل، دمعتان، غبار الليالي)(٣)، وجاءت كلها على البسيط التام العمودي بنسبة (١٠٠%)، فلم يكتب على العروض المجزوءة، كما أنه لم يكتب على نسق التفعيلة كما فعل بعض المحدثين، حيث أن الأوائل ممن كتبوا شعر التفعيلة لم يقحموا البحور المختلطة الممزوجة في نسق التفعيلة، وسار مفلح على نهجهم.

لم يبحر مفلح في جميع ألوان العروض والضرب، بل اقتصرت قصائده على العروض المخبون وضربها مثلها، فكتب على هذا اللون معظم كتاباته، حيث بلغ عدد القصائد فيه

---

(١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص٣٩-٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٣٧٦،٣٦٥،٣٦٣،٣٦١،٣٥٩،٣٥٦،٣٥٤،٣٤٩،٣٤٢،٣٣١،٣٢٥،٣١٥،٣١٠،٢٩٤،٢٩٢،١٥٨،١٤٦،١١٤، ٣٨٥، ٣٩١).

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (٢٩، ٣٣، ٤٩، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٧٠، ١١٧، ١٤٧، ١٥٤، ١٥٩، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٦، ١٨١، ١٨٨، ١٩٨، ٢٠١، ٢٢٢، ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٩٣، ٢٩٦، ٣٠١، ٣٣٢، ٣٣٤، ٣٥٧، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٦، ٣٨٣، ٣٩٢، ٤٠٨، ٤١٠، ٤١٤، ٤١٦، ٤١٨، ٢٦٤).

(خمسين) قصيدة، (سبع عشرة) قصيدة منها من المجلد الأول وهي: (شكوى، معذرة يا أبا العلاء، الراية والجنود، إنهم فتيةٌ، يا أمتي، الثريد، يا قدس، الحمد لله، أبهى، أنا وأنت، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، الأقربون، بوحْ، سيدة الدنيا، الشعر، عهد الطوائف)، فجاءت قصائد المجلد بنسبة (٨٥%) على هذا اللون.

فيما توزعت قصائد المجلد الثاني بين هذا اللون واللون الآخر حيث العروض مخبونة والضرب مقطوع، فكان نصيب اللون الأول (ثلاثاً وثلاثين) قصيدة وهي: (هذا هو الرد، أيتها العاشقة، من نحن؟ من نحن؟، يا أمتي، أمي، الأسير الفلسطيني، إلى مسجدي الحبيب "المسجد الأقصى"، طاغ عبيرك، نوافذ الشوق، قالوا، الدولار، أمنية، ما أطيب النيل مشروباَ ومغتسلا!، دمعة على فقيدين أخي ووطني، ابتهال، مرايا الندى، بوصلة البنفسج، كأن غزة ليست أخت قاهرة، اعتراف، مخرز، سكن، اعتذار لاجئ لولده صبيحة العيد، عيد آخر، إعانات، طير، ملهمة، نصيحة، إلى حبيبتي مصر، أطفال الخليل، العشر الأواخر، حوار في القبر، الشام، غزل، دمعتان). وبذلك شكلت قصائد هذا اللون (٨٢.٥%) من قصائد البسيط في المجلد.

أما اللون الثاني سابق الذكر الذي يتشكل من العروض المخبونة والضرب المقطوع فقد كتب الشاعر عليه (إحدى عشرة) قصيدة موزعة بين المجلدين، (أربع) قصائد منها في المجلد الأول وهي (درعا، لا تقتلوا الورد، يا دار يادار، وسافروا في جفاف الأرض أنهارا)، وفي المجلد الثاني جاءت (سبع) قصائد، وهي: (شرق وغرب، عولمة، اعتراف، غبار الليالي، وقصيدة غير معنونة، تبدلت بعدها كل الموازين، أنا).

<u>مثال على العروض المخبونة والضرب مثلها</u>: قصيدة الثريد

بـأي كـف أخـط الحـرف يـا قلـم ... ومـا غنـاؤك والأهـوال تقـتحم
وما عرفت سوى الأحزان لي رحماً ... متـى سـتطلقني مـن ليلهـا الـرحم
كل العصافير في أعشاشها انتحرت ... ولا يحلـق إلا البـوم والـرخم
وللسـياط علـى أجسـادهم طـرق ... كيما يمر عليها الفارس العلم[1]

بـأي كـف أخـط الحـرف يـا قلـم ... ومـا غنـاؤك والأهـوال تقـتحم
//٠//٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ ٠/// ... ٠/// ٠//٠/٠/ ٠/// ٠//٠/٠/ ٠///
متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن ... متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٢٥.

وما عرفت سوى الأحزان لي رحماً متى ستطلقني من ليلها الرحم
//٠/// ٠/// /٠/٠/٠ ٠/// //٠/// ٠/// /٠/٠/٠ ٠///
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن
كل العصافير في أعشاشها انتحرت ولا يحلق إلا البوم والرخم
/٠/٠/٠ ٠//٠/ ٠/٠/٠/٠ ٠/// //٠/// ٠/// /٠/٠/٠ ٠///
مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

وللسياط على أجسادهم طرق كيما يمر عليها الفارس العلم
//٠/// ٠/// /٠/٠/٠ ٠/// /٠/٠/٠ ٠/// ٠/٠/٠/٠ ٠///
متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

لقد جاء كل بيت من أبيات القصيدة بتشكيل خاص به، ضمن النسق، وجاءت التغيرات لتسرع من موسيقى القصيدة، فقد حذف الساكن الثاني من كل من التفعيلتين (مستفعلن) و(فاعلن) وبذلك قل زمن النطق، فأصبحت التفعيلة مغيرة (متفعلن) و(فعلن) بالترتيب، وجاءت أحشاء القصيدة سالمة (مستفعلن) عشر مرات، والمغيرة منها (متفعلن) ست مرات، والسالمة (فاعلن) مرتين، والمغيرة منها (فعلن) أربع عشرة مرة، وفي العروض والضرب جاءت الوحدة المغيرة (فعلن) فقط، وكل شطر جاء يعج بطاقة نغمية متنوعة، جاء شطرا البيت الثاني يحملان القيمة النغمية والموسيقية نفسها، فالتشكيل يتوسط النغمة المتموجة والمتنوعة، وتجد الموسيقى السريعة التي تكتنف بداية القصيدة، فقد بدأ التشكيل الأول بالوحدة المتغيرة (متفعلن) والتي توازي التفعيلة الأولى في الشطر الثاني من البيت نفسه وشطري البيت الثاني وبداية الشطر الثاني من البيت الثالث وبداية الشطر الأول من البيت الأخير، وجاءت التفعيلة الهادئة السالمة (مستفعلن) في بداية باقي الشطور، والتزمت التفعيلة السالمة (مستفعلن) مكانها قبل نهاية العروض والضرب في جميع الشطور، فالقصيدة تموج بحركة موسيقية متموجة وما يؤكدها حركة الأفكار التي تعج في رأس الشاعر حتى بات لا يرى الكون إلا باهتا، ولا يرى له حياة إلا في رحم الآلام والأوجاع، وتتفاعل مع حالة الشاعر الحزينة كل العصافير ومظاهر الطبيعة مما يعزز عنده حالة الألم والوجع ثم يتمنى لو أن هذه الآلام تطلق صراحه ليعيش حياة جميلة كما يريد، وكي يعم الفرح وتزدهي الدنيا بألوان السعادة، كل هذا جاء داعما لتفعيلتي البسيط كما أن تفعيلتي البسيط تموجتا مع ما يتماشى مع حالة الشاعر الشعورية ودفقاته الشعرية.

مثال على العروض المخبونة والضرب المقطوع: قصيدة "أنا"

نعـــم أغـــرد لكـــن أي تغريـــد يغـوي العصـافير إيقـاع الأناشـيد
آليت يوم تشظى الحرف فوق فمي ألا أكـون بشـعري غيـر "محمـود"
أصابعي من لهيب الأحرف احترقت فكيـف أشـدو لكـم بـالأحرف الغيـد
أجوب بحر القوافي وهو مضطرب علـي أعـود بـدر منـه منضـود
علـي أفجـر تاريخـاً غـدا همـلاً فيـه تألـه أنصـاف العبابيـد!!
علـي أقـول كلامـاً غيـر ذي عـوج أشـد فيـه زمانـاً غيـر مشـدود
علـي أمـوت وفـي كفـي سوسـنةٌ وفـوق ثغـري فجـر غيـر مـوءود[1]

نعـــم أغـــرد لكـــن أي تغريـــد يغـوي العصـافير إيقـاع الأناشـيد
//٠/٠ ///٠ /٠/٠/ ٠/٠ /٠/٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠
متفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعْلن
آليت يوم تشظى الحرف فوق فمي ألا أكـون بشـعري غيـر "محمـود"
/٠//٠/٠ ///٠ /٠/٠/٠ ///٠ /٠/٠/٠/ ٠//٠/ ٠///
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن
أصابعي من لهيب الأحرف احترقت فكيـف أشـدو لكـم بـالأحرف الغيـد
//٠/٠ /٠//٠ /٠/٠/٠ ///٠ //٠/٠ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠
متفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعِلن مستفعلن فعْلن
أجوب بحر القوافي وهو مضطرب علـي أعـود بـدر منـه منضـود
//٠/٠ /٠//٠ /٠/٠/٠ ///٠ /٠/٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠
متفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعْلن
علـي أفجـر تاريخـاً غـدا همـلاً فيـه تألـه أنصـاف العبابيـد!!
/٠//٠/٠ ///٠ /٠/٠/٠ ///٠ /٠/٠/٠/ ٠//٠/ ٠///
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعْلن
علـي أقـول كلامـاً غيـر ذي عـوج أشـد فيـه زمانـاً غيـر مشـدود
/٠//٠/٠ ///٠ /٠/٠/٠ ///٠ //٠/٠ ٠///٠ /٠/٠/٠/ ٠/٠
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعْلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٥٩.

علي أموت وفي كفي سوسنةٌ وفوق ثغري فجر غير موءود

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

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

جاءت القصيدة معتمدة على التفعيلة السالمة (مستفعلن) والمغيرة منها(متفعلن)، والتفعيلة الثانية السالمة (فاعلن) والمغيرة منها (فعِلن) في أحشائها، والتزم التفعيلة المغيرة (فعِلن) في نهاية الأشطر الأولى لجميع الأبيات عدا البيت الأول الذي اعتمد على التصريع فوافقت نهايته نهايات الأبيات الشعرية، والتفعيلة المغيرة (فعْلن) في نهاية الأبيات الشعرية جميعا.

فقد استخدم الشاعر التفعيلة الأولى السالمة (مستفعلن) ثلاثاً وعشرين مرة، فيما استخدم التفعيلة المغيرة منها: (متفعلن) خمس مرات فقط، فيما استخدم التفعيلة السالمة (فاعلن) سبع مرات فقط، كما استخدم التفعيلة المتغيرة منها (فعِلن) ثلاث عشرة مرة، وجاء الضرب مع نهاية الشطر الأول المصرع على وزن تفعيلة (فعْلن) المقطوعة لتتكرر بذلك ثماني مرات.

وباعتماده الأكبر على التفعيلة السالمة (مستفعلن) في الحشو، جاءت القصيدة تتسم بالهدوء غير سريعة ولا مبطئة، لأن الشاعر في المقابل اعتمد في التفعيلة الثانية على تفعيلة (فعِلن) فحذف الساكن الثاني، حتى أصبح القارئ يتموج مع أنغام النص الذي ينتقل من الهدوء إلى السرعة، فجاء السكون في (مستفعلن) كي يعطي القارئ نفساً عميقاً وحذف من (فاعلن) كي يحثه على الإسراع ويسلب الرتابة من القصيدة، فلا هي رتيبة ولا هي متدفقة، لذا فالسكون هنا بوجوده أو عدمه هو الذي يتحكم بتنوع هذه الحركة النابضة، ويضبط تداعيات الحركة وتلاشيها، وبذلك كان السكون ضابطاً إيقاعياً، يضبط الحركات في التفعيلة الإيقاعية، ضمن التشكيلات الإيقاعية.

٣- <u>إيقاع الطويل:</u>

سمي الطويل طويلاً لمعنيين، أحدهما أنه أطول الشعر حيث بلغ عدد حروفه ثمانية وأربعون حرفا، والثاني أن أبياته بدأت بالأوتاد ثم الأسباب والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا[١] وهو على ثمانية أجزاء:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(١) شفاء الغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلي، تحقيق: شعبان صلاح، ص١٩٠.

وله عروض واحدة وثلاث أضرب، وعروضه لم تستعمل إلا مقبوضة[١]، كان أصلها (مفاعيلن) فأسقط الخامس الساكن فأصبحت (مفاعلن)، والضرب الأول منه سالم صحيح ووزنه (مفاعيلن)، والثاني مقبوض كالعروض ووزنه (مفاعلن)، والثالث محذوف[٢] ووزنه (فعولن)[٣]

نظم مفلح على ورزن الطويل (سبعاً وعشرين) قصيدة بنسبة (٦.١٩%) من قصائد المجلدين، وتوزعت قصائدة بين المجلد الأول والثاني فضم المجلد الأول (أربع) قصائد فقط بنسبة (٢.١٩%) من قصائد المجلد، وهي: (حروف الشوق، الشوق، وادى محسر، يقولون)[٤]. فيما ضم المجلد الثاني (ثلاثاً وعشرين) قصيدة بنسبة (٩.٠٩%) من قصائد المجلد، وهي: (إضاءة، فديتك يا طب النفوس، شمس العدالة، زمن الشعر، وقفت على ساق أحدق فيهم، عتاب غزي، غضبى، وصيه، نسيان، ورد، نصيب، تهميش، حبيبي يا رسول الله، صلاة، صاحب، نساء، درعا، أنثى، موت، صديق، صاحب، محنة الشعر، مرايا الندى)[٥].

كتب الشاعر محمود مفلح على ألوان الطويل جميعها، حيث كتب على العروض المقبوضة وأضربها الثلاثة، كتب على العروض المقبوضة والضرب السالم (قصيدة واحدة) في المجلد الأول، وهي (وادي محسر)، و(ثلاث) قصائد في المجلد الثاني، هما: (غضبى، ورد، تهميش)، وكتب على العروض المقبوضة والضرب المقبوض مثلها (ثماني عشرة) قصيدة، (ثلاث) قصائد في المجلد الأول، وهي: (حروف الشوق، الشوق، يقولون)، و(خمس عشرة) قصيدة في المجلد الثاني وهي: (فديتك يا طب النفوس، شمس العدالة، زمن الشعر، وقفت على ساق أحدق فيهم، محنة الشعر، عتاب غزي، وصية، نصيب، حبيبي يا رسول الله، صلاة، صاحب، نساء، أنثى، صديق، صاحب)، وكتب أخيرا على العروض المقبوضة والضرب المحذوف (أربع) قصائد في المجلد الثاني، وهي: (إضاءة، نسيان، درعا، موت).

---

(١) المقبوض: ما سقط خامسه الساكن.

(٢) المحذوف: ما سقط منه آخر سبب خفيف.

(٣) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص٢٢-٢٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، بالترتيب ص (٣٠٣، ٣٢٢، ٣٨٦، ٣٩٤).

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، بالترتيب ص (١٢٧، ١٥٠، ١٥٢، ١٧١، ١٨٥، ٢٧٧، ٣٠٥، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٢، ٣١٤، ٣٢٦، ٣٤٨، ٣٥٥، ٣٦٠، ٣٦٢، ٣٨١، ٣٨٦، ٣٨٧، ٤٢٤، ٢٤١، ٢١٧).

<u>مثال على العروض المقبوضة (مفاعلن)، والضرب الأول منه سالم صحيح ووزنه (مفاعيلن)</u>: قصيدة "غضبى"

بذلتُ كثيرًا كي أجوز بك الدربا
وأمنحك الحرف الذي يركب الصعبا
ولكنني فوجئت أنك صخرةٌ
ستكسر ظهري حين أرفعها غصبا!

فشتان ما بيني وبين حبيبتي
إذا رحتُ شرقًا صوبت قلبها غربا(١)

بذلتُ كثيرًا كي أجوز بك الدربا
//٠ //٠/٠/٠ //٠ //٠/٠/٠
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعيلن
وأمنحك الحرف الذي يركب الصعبا
//٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠
فعولُ مفاعيلن فعولُن مفاعيلن
ولكنني فوجئت أنك صخرةٌ
//٠ //٠/٠/٠ //٠ //٠//٠
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن
ستكسر ظهري حين أرفعها غصبا!
//٠ //٠/٠/٠ //٠ //٠/٠/٠
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعيلن
فشتان ما بيني وبين حبيبتي
//٠ //٠/٠/٠ //٠ //٠//٠
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن
إذا رحتُ شرقًا صوبت قلبها غربا
//٠ ٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠
فعولُن مفاعيلن فعولُن مفاعيلن

(١)الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٠٥.

اتجه الشاعر في هذا النص إلى العروض المقبوضة والضرب السالم، مدركاً ما للبنية الإيقاعية من أثر بالغ في المعنى، فيساعدان الشاعر على الإنشاد، ويعطيانه مساحة أوسع للإفاضة، فتعمل على تشويق السامع وتشده إليها، وتصنع بذلك ألفة إيقاعية بين الشاعر والمتلقي من خلال لوحة عمودها تفعيلات الطويل.

<u>مثال على العروض المقبوضة (مفاعلن) والضرب مقبوض مثلها:</u> "حروف الشوق"

تـذكرني بالأهـل مـن بعـد غربـةٍ قضـيت بهـا سـبعاً عجافاً دواهيـا!!
ومـن قـال إنـي قـد تغربـت جفـوةً وأسلسـتُ للهجـران عـنكم قياديـا؟
ومن قال إن المال قد قاد خطوتي وإن متـاع الأرض أغـرى ركابيـا
وتعرفنـــي (أم البنـــين) بـــأنني وحقـك قـد خلفـت دنيـا ورائيـا[1]

تـذكرني بالأهـل مـن بعـد غربـةٍ قضـيت بهـا سـبعاً عجافاً دواهيـا!!
//٠ //٠/٠ //٠/ ٠//٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ ٠//٠

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومـن قـال إنـي قـد تغربـت جفـوةً وأسلسـتُ للهجـران عـنكم قياديـا؟
//٠ //٠/٠/٠ //٠/ ٠//٠ //٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ ٠//٠

فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومن قال إن المال قد قاد خطوتي وإن متـاع الأرض أغـرى ركابيـا
//٠ //٠/٠/٠ //٠/ ٠//٠ //٠/٠/٠ //٠/ ٠//٠

فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

وتعرفنـــي (أم البنـــين) بـــأنني وحقـك قـد خلفـت دنيـا ورائيـا
//٠ //٠/٠/٠ //٠/ ٠//٠ //٠/٠/٠ //٠/ ٠//٠

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٣٠٣.

أتاح بحر الطويل في هذه القصيدة للشاعر رسم لوحة صادقة مملوءة بالحزن، يبحث من خلالها عن كيفية تعبيره عن عواطفه تجاه الموقف الذي يعايشه حين اشتد عليه الألم عندما وجد نفسه موطن اتهام، فقد ترك الشاعر وطنه ولكنه ينفي أن يكون قد تركه حباً للمال، فاتجه الشاعر إلى بحر الطويل مسترسلاً معه بالبكاء والشكوى، حيث يعد االطويل صاحب الإيقاع البطيء الهادئ والبحر الأكثر ملاءمة للمشاعر الحزينة الهادئة.

<u>مثال على العروض المقبوضة (مفاعلن) والضرب الثالث محذوف ووزنه (فعولن):</u>

قصيدة "درعا"

يقولون درعا ما تزال مقيمة
وأنتم رحلتم كيف تلتقيان؟
يقولون ما زال التراب معطرًا
وما زال مهر الشعر دون عنان
وما زال فيها الطير يألف عُشه
ويأوي بلا خوفٌ ولا رجفان[1]

يقولون درعا ما تزال مقيمة
//٠/٠ //٠/٠/٠// /٠// //٠//٠
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن
وأنتم رحلتم كيف تلتقيان؟
//٠/٠ //٠/٠/٠// /٠// //٠/٠
فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن
يقولون ما زال التراب معطرًا
//٠/٠ //٠/٠/٠// /٠// //٠//٠
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن
وما زال مهر الشعر دون عنان
//٠/٠ //٠/٠/٠// /٠// //٠/٠
فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٦٢.

وما زال فيها الطير بألف عُشه

//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠//٠

فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن

ويأوي بلا خوفٌ ولا رجفان

//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠/٠

فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

الشعور الذي يحتاج إلى عاطفة جياشة كبيرة يلجأ الشاعر كي يعبر عنه إلى الأوزان الطويلة، حيث تتيح هذه الأوزان لصاحبها الفرصة كي يعبر كل كل ما يختلج صدره بصورة كاملة، وليس ثمة بحر أنسب من الطويل للتنفيس الطويل الهادئ عن لوعة القلب وألم النفس، وقد لجأ الشاعر إلى بحر الطويل في الحديث عن درعا، واصفاً ألمه من خلال تفعيلات الطويل التي تبدأ بالأوتاد ثم تتبعها الأسباب، مما يزيد من إمكانية التعبير بصورة كاملة تستوفي كل ما يحتاجه الشاعر، فاتخذ الشاعر من بحر الطويل إلى جانب الحديث عن درعا واحة واسعة للتعبير عن كل ما يجول في نفسه وفكره، لما يتيحه هذا البحر من سعة بلاغية وفنية وموسيقية.

٤- <u>إيقاع السريع</u>:

يعتمد النسق الإيقاعي للسريع على الوحدات الإيقاعية الممزوجة، فهو نسقٌ سداسي الوحدات الإيقاعية للبيت الواحد، يتكون من تتابع وحدتين متشابهتين (مستفعلن)، ووحدة ثالثة مختلفة (فاعلن)، وأهم جوازاته: (مستفعلن: مفتعلن، متفعلن، مستفعل، متعلن)، (فاعلن: فعِلن، فعْلن)[١]، ويأتي على الصورة التالية:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

استخدم محمود مفلح صورة واحدة من صور السريع في قصيدة واحدة بنسبة (٠.٢٣%) من قصائد المجلدين، وقد جاءت في المجلد الثاني نتج عنها تشكيلات إيقاعية متعددة ومتنوعة، جاءت على **<u>صورة العروض الصحيحة والضرب مثلها:</u>**

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

(١) ينظر: الإعراب الواضح (مع تطبيقات عروضية وبلاغية)، بدر الدين حاضري، ص١٨٨.

وقد تمثل ذلك في قصيدة "إلى متى"، وهي قصيدة من قصائد المجلد الثاني، قال فيها:

إلـــى متـــى والليـــل لا يرحـــل وكـل هـذا العهـر لا يخجـل
والســاق لا تســأل عـن ســاقها والبـــاب لا يـــوري ولا يقفـــل
إلـى متـى؟ والشـيخ لا يرعـوي عـن غيـه والطفـل لا يعقـل؟!
إلـى متـى والـريح فـي أرضـنا تعـوي وهـذا الجـبن يستبسـل
والجهـل يقضـــي بيننـــا واثقـــا والعقل لا يقضـي ولا يفصـل!
وأول النـــــاس هنـــــا آخـــــر وآخـــر النـــاس هـــو الأول[1]

إلـــى متـــى والليـــل لا يرحـــل وكـل هـذا العهـر لا يخجـل
//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ /٠//٠

متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن

والســاق لا تســأل عـن ســاقها والبـــاب لا يـــوري ولا يقفـــل
/٠//٠ /٠//٠/٠ /٠///٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ /٠//٠

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

إلـى متـى؟ والشـيخ لا يرعـوي عـن غيـه والطفـل لا يعقـل؟!
//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ /٠//٠

متفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

إلـى متـى والـريح فـي أرضـنا تعـوي وهـذا الجـبن يستبسـل
//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠ /٠//٠ /٠//٠/٠ /٠//٠

متفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٤.

والجهــل يقضـــي بيننـــا واثقـــا والعقل لا يقضي ولا يفصل !

/٠//٠/٠//٠/٠// /٠//٠/٠//٠/٠//

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وأول الناس هنا آخر وآخر الناس هو الأول

/٠//٠/٠///٠/٠// /٠//٠/٠///٠/٠//

مـــتفعلن مســـتعلن فـــاعلن مـــتفعلن مســـتعلن فـــاعلن

بحر السريع يتسم بكثرة جوازاته، لذا يستطيع الشاعر من خلاله أن ينوع في التفعيلات، لدرجة أن يكون كل بيت صورة مختلفة عن البيت الذي يسبقه، إلا أن الشاعر لم يلجأ إلى ذلك وحافظ على صورة نسقية واحدة، انحصر استخدامه في تفعيلة (مستفعلن) على (مستفعلن، متفعلن، مستعلن) فجاءت (مستفعلن) خمس عشرة مرة، وجاءت (متفعلن) ست مرات، وجاءت (مستعلن) ثلاث مرات، وتلاحظ هنا أيضا أن الغلبة للتفعيلة السالمة الأصلية وليست للتفعيلات المتغيرة، كما أنه التزم على صعيد العروض والضرب بالتفعيلة السالمة (فاعلن) فتكررت اثنا عشرة مرة.

فجاءت القصيدة تموج بالحركة المتموجة السريعة، هذه الحركة المسيطرة في هذه السطور جاءت من تكاتف المعنى مع الموسيقى فقد جاء الفعل الذي سيطر على حركة الأفكار في المقطع، باستدعاء الفعل المضارع في كل بيت عدا البيت الأخير فقط ليمارس فعله وحركته المنتظرة فأتى الشاعر بالأفعال (يرحل، يخجل، تسأل، يوري، يقفل، يرعوي، يعقل، تعوي، يستبسل، يقضي، يفصل)، وبذلك استدعى الفعل هنا مجموعة من الأسماء هل: (الليل، العهر، الساق، الباب، الشيخ، الطفل، الريح، الجبن، الجهل، العقل)، مسبوقة باستفهام يؤكد الصراع الداخلي الذي تفجر داخل الشاعر، وهذا الفعل الذي تنبأ بالصراع مارس الحركة الناتجة عنه، وبذلك استطاع الشاعر أن يستثمر طاقاته الإبداعية العروضية والبلاغية والفنية وصبها في قالب شعري سار على مسار السريع.

٥- بحر المجتث:

سمي مجتثاً لأنه مقتطع وجتث من الخفيف، وهو فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، فيختلف عن الخفيف من جهة الترتيب، فكأنه اجتث منه، وله عروض واحدة وهي الضرب[١]، وشكله:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

نظم محمود مفلح قصيدة واحدة على إيقاع المجتث بنسبة (٠.٢٣%) من نسبة إيقاع الشعر في المجلدين وقد جاءت في المجلد الأول، واعتمد المجتث على اطراد التفعيلتين (مستفعلن، فاعلاتن)، وهي قصيدة (عتاب)[٢]، فقد استخدم في حشو الأشطر الشعرية التفعيلة الإيقاعية السالمة (مستفعلن) والمغيرة منها (متفعلن)، واعتمد في نهاية الأشطر الشعرية التفعيلة السالمة (فاعلاتن)، والمغيرة منها (فعلاتن، فالاتن):

يا مصرُ لست فقيراً ... ولا عطائي قليلُ
الشمسُ ملك يميني ... والخافقان الدليل
النيلُ بعض كنوزي ... والأزهرُ المأهول
ملأتُ أرضك عدلاً ... وعز فيك الذليل
وما مشى بركابي ... على ثراك عميل
تزول شم الرواسي ... ومنهجي لا يزول...
فوق السحاب لوائي ... وفي الصخور الأصول
وهمتي كالشظايا ... وساعدي مفتول
لكنني اليوم أشكو ... فإنني مغلول
فلا جوادي طليقاً ... ولا لساني يقول[٣]

يا مصرُ لست فقيراً ... ولا عطائي قليلُ
٠/٠/// ٠//٠/٠/ ... //٠// /٠//٠
مستفعلن فعلاتن ... متفعلن فاعلاتن

(١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، ص١٢٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨١.
(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الشـــمسُ ملـــك يمينـــي والخافقـــــان الـــــدليل
/٠//٠/٠ ///٠/٠ /٠//٠/٠
مستفعلن فعلاتن مستفعلن فاعلاتن
النيـــلُ بعـــض كنـــوزي والأزهـــــرُ المـــــأهول
/٠//٠/٠ ///٠/٠ /٠/٠/٠
مستفعلن فعلاتن مستفعلن فالاتن

مـــلأتُ أرضـــك عـــدلاً وعـــز فيـــك الـــذليل
//٠//٠ ///٠/٠ //٠//٠
متفعلن فعلاتن متفعلن فاعلاتن
ومـــا مشـــى بركـــابي علـــى ثـــراك عميـــل
//٠//٠ /٠//٠/٠ //٠//٠
متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
تـــزول شـــم الرواســـي ومنهجـــي لا يـــزول...
//٠//٠ /٠//٠/٠ //٠//٠
متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
فـــوق الســـحاب لـــوائي وفـــي الصـــخور الأصـــول
/٠//٠/٠ ///٠/٠ //٠//٠
مستفعلن فعلاتن متفعلن فاعلاتن
وهمتـــــي كالشـــــظايا وســـــاعدي مفتـــــول
//٠//٠ /٠//٠/٠ //٠//٠
متفعلن فاعلاتن متفعلن فالاتن
لكننـــي اليـــوم أشـــكو فـــــإنني مغلـــــول
/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ //٠//٠
مستفعلن فاعلاتن متفعلن فعلاتن
فلا جوادي طليقاً ولا لساني يقول
//٠//٠ /٠//٠/٠ //٠//٠
مـــــتفعلن فـــــاعلاتن مـــــتفعلن فـــــاعلاتن

التزم الشاعر التفعيلة الإيقاعية (مستفعلن) والمغيرة منها في حشو الأبيات الشعرية، والتفعيلة الثانية (فاعلاتن) ومتغيرتيها سابقتا الذكر في نهاية الأبيات الشعرية كآخر تفعيلة في البيت الشعري، الذي يتكون من أربع تفعيلات إيقاعية، وقد نوع الشاعر في استخدامه للتفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة في آخر الأبيات الشعرية، مما نوع في إيقاع الأبيات والإيقاع العام للقصيدة.

فيما يلي جدول يوضح: عدد قصائد كل بحر ونسبتها في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح موزعة على النسقين العمودي والتفعيلة مع توضيح نسبة كل نسق في البحر، حيث تقوم النسبة على متغير حضور العمودي والتفعيلة في كل بحر، ويمكن أن تلاحظ أن هذا الجدول يجمع كل ما جاء الحديث عنه في هذا المبحث مسبقا، من أعداد قصائد البحور الشعرية، وتوزيعات كل بحر بين صوره، فجاء كصورة إجمالية ونتيجة نهائية لما سبقه.

جدول (٦، ٥): توزيع القصائد على النسقين العمودي والتفعيلة في كل بحر.

م	اسم البحر	عدد قصائد التفعيلة	نسبتها في البحر	عدد القصائد العمودية	نسبتها في البحر	عدد قصائد البحر	نسبتها في الأعمال الكاملة
١	بحر الكامل	٢٣	%٢٨.٧٥	٥٧	%٧١.٢٥	٨٠	%١٨.٣٥
٢	بحر الخفيف	٠	%٠.٠٠	٦٦	%١٠٠.٠٠	٦٦	%١٥.١٤
٣	بحر البسيط	٠	%٠.٠٠	٦٠	%١٠٠.٠٠	٦٠	%١٣.٧٦
٤	بحر الرجز	٢٥	%٧٥.٧٦	٨	%٢٤.٢٤	٣٣	%٧.٥٧
٥	بحر المتقارب	٣٤	%٧٧.٢٧	١٠	%٢٢.٧٣	٤٤	%١٠.٠٩
٦	بحر المتدارك	٢٩	%٥٩.١٨	٢٠	%٤٠.٨٢	٤٩	%١١.٢٤
٧	بحر الرمل	١٧	%٧٧.٢٧	٥	%٢٢.٧٣	٢٢	%٥.٠٥
٨	بحر الوافر	٤	%٨.٠٠	٤٦	%٩٢.٠٠	٥٠	%١١.٤٧
٩	بحر الطويل	٠	%٠.٠٠	٢٧	%١٠٠.٠٠	٢٧	%٦.١٩
١١	بحر السريع	٠	%٠.٠٠	١	٪١٠٠.٠٠	١	%٠.٢٣
١٠	بحر المجتث	٠	%٠.٠٠	١	%١٠٠.٠٠	١	%٠.٢٣
	المجموع	١٣٢	%٣٠.٢٧	٣٠١	%٦٩.٠٤	٤٣٣	%٩٩.٣٢

الجمع بين الشكلين العمودي والتفعيلة:

قد يلجأ بعض الشعراء أحيانا إلى الجمع بين الشكلين العمودي والتفعيلة داخل نظام القصيدة الواحدة، مما ينتج عنه نوعان من التداخل بين اللونين لخلق مزاوجة موسيقية جميلة، مما جعل "الشاعر ينتمي إلى المدرستين الشعريتين كلتيهما، أو إلى الشعر الجيد أيا كان لونه ويستفيد من إمكانياتهما جميعا"[١].

وقد نظم الشاعر محمود مفلح قصيدتين زاوج فيهما بين الشكلين العمودي والتفعيلة، إلا أن المزاوجة كانت عن طريق إدخال أبيات من الشعر العمودي في قصيدة كاملة على نمط الشعر الحديث (التفعيلة)، وقد جاءت القصيدة الأولى بعنوان "وفي قلبي تسكن بيسان"، على إيقاع النمطين العمودي والتفعيلة، فقال في المقطع الأخير من القصيدة:

ولهذا جئتك يا وطني حتى لا ينتصب الشجر أمامي
صباراً
ويغبض النهر ويبقى أطفال اليرموك
على أثداء التسويف... صغاراً
فأنادي ويضيع الصوت:

"أضاعوني!!"

فمن يبكي على جرحي وهم بالقش باعوني!؟

ألا قولوا:

إذا ما مت من عطشٍ فمن لصدوركم دوني!؟ [٢]

ولهذا جئتك يا وطني حتى لا ينتصب الشجر أمامي
///٠/٠/٠///٠///٠/٠/٠/٠/٠/٠////٠/٠/ [٣] (فعِلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعِلن ؟؟)
صباراً /٠/٠(فعْلن)

(١) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، ص٨٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤٥.

(٣) تكرار ما يتبعه الشاعر في وزن المتدارك، مع وجود خلل إضافي متمثل في تتالي (خمسة) أحرف متحركة، ولو قال حتى لا تنتصب الأشجار أمامي لاستقام الوزن.

ويغبض النهر ويبقى أطفال اليرموك

///٠ /٠/ ///٠ /٠/ /٠/ /٠/ / (فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فـ)

على أثداء التسويف... صغاراً

//٠ /٠/ /٠/ ٠ ///٠ /٠ (علن فعْلن فعْلن فع فعِلن لن)

فأنادي ويضيع الصوت:

///٠ /٠ ///٠ /٠/٠٠ (فعِلن فع فعِلن فعلان)

"أضاعوني!!"

//٠ /٠/٠ (مفاعلْتن)

فمـــن يبكـــي علـــى جرحـــي وهـــم بـــالقش بـــاعوني!؟

//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠/٠

(مفاعلْتن مفاعلْتن) (مفاعلْتن مفاعلْتن)

ألا قولوا: //٠/٠/٠(مفاعلْتن)

إذا ما مت من عطشٍ فمن لصدوركم دوني!؟

//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠///٠ //٠/٠/٠

(مفاعلْتن مفاعلْتن) (مفاعلْتن مفاعلْتن)

في المقطع الأخير من القصيدة زاوج الشاعر بين النمطين (التفعيلة والعمودي)، حيث بدأ الشاعر المقطع على نمط التفعيلة واستمر على ذلك إلى أن ختم المقطع والقصيدة على النمط العمودي، كما تلاحظ أن الشاعر بدأ المقطع استكمالاً لنهج القصيدة الذي انتهجه على بحر المتدارك، مع خروجه عن تفعيلات المتدارك في السطر الأول فخرج الشاعر عن الوزن، حيث جاءت أربعة حروف متحركة متتالية، كما جاء في السطر الرابع حرف متحرك تلاه حرف ساكن ثم انتقل الشاعر إلى ثلاثة حروف متحرك فساكن، وبعدها عاد ليكمل التفعيلة الأولى بمتحرك وساكن، وهذا نفسه تكرر مع الشاعر في السطر الخامس، إلا أنه لم يؤثر على موسيقى البيت، ولكن الشاعر حين انتقل إلى الشعر العمودي في بيتين، انتقل من تفعيلة بحر المتدارك (فعِلن ///٠، وصورتها فعْلن /٠/) إلى تفعيلة بحر الوافر المجزوء (مفاعلَتن //٠///٠، ومشتقتها مفاعلْتن //٠/٠/٠)، مما زاد من موسيقى النص وقد ساعد الموسيقى على الانسياب بسلاسة انتقال الشاعر من قافية الراء المشبعة المطلقة في نمط التفعيلة (فجاءت الراء روياً مسبوقة بالألف ردفاً ومتلوة بألف أخرى وصلاً)، إلى قافية النونة الممدودة بالكسر في النمط العمودي

(فجاءت النون روياً مسبوقاً بالواو ردفاً ومتلوة بالياء وصلاً). فجاءت المزاوجة بين الشكلين موفقة مما أثرى إيقاع القصيدة.

وفي قصيدة "تقديم"، نواجه أيضا الجمع بين الشكلين العمودي والتفعيلة، لكن هذه القصيدة تختلف عن القصيدة السابقة في طغيان البحر الواحد وعدد التفعيلات الواحدة، مع المحافظة على الشكلين العمودي والتفعيلة، يقول الشاعر:

ها نحن في عدد النجوم فكيف ليس لنا مكانُ؟!
ها نحن نملك ثروة الدنيا.... ويملكنا الهوان

كـــل الشـــعوب تكلمـــت والعـــرب لـــيس لهـــم لســـان

ها نحن تحت الشمس مقبرةٌ... وفي الجسد احتقان
لكأننا والصخر من رحمٍ وهذا العيصلان...
أنفر من حرب اليهود وبيننا حربٌ عوان؟!

فكأنمـــا مـــر الزمـــان بنـــا وأنكرنـــــا الزمـــــانُ[1]

ها نحن في عدد النجوم فكيف ليس لنا مكانُ؟!
/٠//٠/ ///٠ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠٠//٠/// (متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلان)
ها نحن نملك ثروة الدنيا.... ويملكنا الهوان
/٠//٠/ ///٠ ٠//٠/// /٠/٠/ ٠٠//٠/// (متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)

كل الشعوب تكلمت والعـــرب لـــيس لهـــم لســـان
/٠//٠/ ///٠ ٠//٠/// /٠/٠/ ٠٠//٠///
متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلان

ها نحن تحت الشمس مقبرةٌ... وفي الجسد احتقان
/٠//٠/ /٠/٠/ ///٠ ٠//٠/// ٠٠//٠/// (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلان)
لكأننا والصخر من رحمٍ وهذا العيصلان...
///٠ /٠/٠/ ///٠ ٠//٠/// /٠/٠/ ٠٠//٠/٠/ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلان)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٠٠.

أنفر من حرب اليهود وبيننا حربٌ عوان؟!

///٠// /٠//٠/ ٠//٠/// /٠//٠/ ٠٠ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلان)

فكأنما مر الزمان بنا وأنكرنا الزمانُ

///٠// /٠//٠/٠/ ٠/// //٠ ///٠// ٠٠

متَفاعلن متْفاعلن متَفا علن متَفاعلان

تبدأ القصيدة بأسطر شعرية على تفعيلة الكامل (متَفاعلن ///٠//٠، ومشتقتها /٠//٠/٠)، حيث خلت القصيدة من التدوير واستقل كل بيت بنفسه عروضياً ودلالياً ووظيفياً، واتبع الشاعر من بداية المقطع إلى نهايته قافية واحدة في الشكلين العمودي والتفعيلة، حيث جاء المقطع كاملا بقافية النون المشبعة المطلقة فتجد (النون روياً، الضمة المشبعة واواً وصلاً، والألف التي سبقت الروي مباشرة ردفاً)، فانطلق الشاعر يكتب على شكل التفعيلة سطرين ثم انتقل على الشكل العمودي بيتاً واحداً، ثم يعود إلى التفعيلة في ثلاثة أسطر ثم إلى الشكل العمودي في سطر واحد أيضا، وانطلاقا من ذلك فإن القصيدة تقدم إيقاعاً واحداً من خلال عدد موحد من التفعيلات لكل سطر وقافية مطلقة واحدة، ولكن الشاعر جمع شكلاً فقط بين الشكلين العمودي والتفعيلة، مع ندرة ذلك في شعره.

ثانيا: القافية:

القافية في لسان العرب لغة واصطلاحا هي: "قافية كل شيء وآخره، ومنه قافية بيت الشعر، وقيل: قافية الرأس مؤخره، وقيل وسطه... والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض. وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت... وقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن... وقال قطرب: القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى رويا، وقال ابن كيسان: القافية كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت... والعرب تسمي البيت من الشعر قافية وربما سمو القصيدة قافية. ويقولون: رويت لفلان كذا وكذا قافيةً"(١).

إذن فقد اختلف علماء العروض في إعطاء القافية كمصطلح تعريفاً دقيقاً موحداً لها، وكما جاء فهو عند الخليل: "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله"(٢)، وبذلك قد تكون القافية كلمة أو أكثر، أما ابن عبدربه فيعرفها بقوله: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت."(٣)، وقد ذهب إلى ما ورد عن قطرب في أن القافية هي الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى رويا. وإلى هذا الاختلاف أشار الخطيب التبريزي مشيراً إلى تحديد الخليل لها وإلى تحديد الأخفش بكونها الكلمة الأخيرة في البيت، كما أن هناك من يعد البيت قافية، وهناك من يسمي القصيدة قافية، وثمة من يسوي بين الروي والقافية، ويعلن التبريزي استجادته لرأي الخليل والأخفش (٤).

والقافية علم مستقل "يعرف أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها من حركة وسكون ولزوم وحوار وفصيح وقبيح، لذا فهو علم يبحث في حروف القافية حركاتها وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب"(٥)، وهي في الشعر العربي تكرير لأصوات لغوية محددة تشمل الحركات أو الصوائت التي تأتي بعدد محدد يتراوح بين واحد وأربع يتلوها صوت صامت قد يليه صوت صائت وقد لا يليه. وإلى تكرار هذه الأصوات اللغوية يعزى إحداث النغم

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، ص٣٧٠٨-٣٧١٠.

(٢) العمدة، ابن رشيق، ج١، ص١٥١.

(٣) العقد الفريد، ابن عبد ربه، ج٦، ص٣٤٣.

(٤) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٤٩.

(٥) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، د. محمد خفاجي ود. عبد العزيز شرف، ص١٢٥.

في الأبيات الشعرية، وهذا التكرار هو المسؤول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم في سائر القصيدة. ولم يعرف العرب من مواقع القافية سوى أواخر الأبيات[١].

وكما اختلف العلماء في تعريف القافية فقد اختلفوا في سبب التسمية أيضا، فقالوا: "سميت قوافي لكونها في آخر البيت"[٢]، وقالوا: "سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضا"[٣]، وقالوا: "لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها، والأول عندي هو الوجه، لأنه لو صح القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنه لم يقف شيئا"[٤]، فقد رجح الناقد أن الوجه الأول للتسمية هو الأصح، لأن البيت الأول هو أول القافية دون أن يسبقه ما يقفوه هو من الأبيات قبله.

تنطلق أهمية القافية الدلالية والإيقاعية من موقعها في آخر البيت أو السطر الشعري، كما أن لها دوراً محورياً في إيقاع النص الشعري لأنها تعد "من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقاتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر وهي التوازن الصوتي"[٥]، كما أن القصيدة في أصلها "مجموعة من أبيات الشعر من بحر واحد وقافيته واحدة، قد التزم فيها أحكام عروض الشعر، هكذا يعرف القدماء القصيدة"[٦]، وسلطانها في الشعر العربي كبير حيث حافظ عليها العرب قدماء ومحدثون، بل لم يكتفوا بالحرف الأخير وهو الروي، إنما التزم بعض الشعراء تقفية القصيدة كلها بأكثر من حرف.

وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد، ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، وإنما تكون هي المجلوبة لأجله[٧]، وهذا مما يزيد أهمية القافية دلالياً وموسيقياً ومعنوياً.

---

(١) ينظر: القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، ص٢٠.

(٢) القوافي، أبو يعلي التنوخي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف ، ص٦٤.

(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها

(٤) العمدة، ابن رشيق، ص١٥٤.

(٥) حركية الإيقاع، حسن الغرفي، ص٦٨.

(٦) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، د. محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف، ص١٢٥.

(٧) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمى هلال، ص٤٤٣.

ويمكن النظر إلى القافية في الشعر الحديث من خلال خمسة أنواع:

١- القافية الموحدة
٢- القافية المتتالية
٣- القافية المختلطة
٤- القافية المرسلة.

قبل البدء بشرح كل نوع على حدة، يمكن القول إن النوع الأول والثاني من القوافي يوجد في كل من الشعر العمودي وشعر التفعيلة، لكن الشاعر في شعره العمودي لم يعتمد إلا على القافية الموحدة على مدى (١٠٨) قصيدة في المجلد الأول، و(١٩٣) قصيدة في المجلد الثاني أي أن الشاعر كتب على النمط العمودي صاحب القافية الموحدة (٣٠١) قصيدة أي ما يعادل (٦٩.٠٤%) من إجمالي القصائد في المجلدين الأول والثاني، كما أن النوع الثالث والرابع تميز به شعر التفعيلة دون الشعر العمودي، وقد كتب الشاعر على نمط التفعيلة (٧٣) قصيدة في المجلد الأول، و(٥٨) قصيدة في المجلد الثاني، أي أنه كتب على نمط التفعيلة ذات القوافي المتعددة والمتنوعة ما يعادل (١٣١) قصيدة، أي ما نسبته (٣٠.٠٤%) من إجمالي قصائد المجلدين، ومن ذلك تستنتج أن الشاعر اتبع القوافي الموحدة في معظم كتاباته، ولكنه لم يبتعد عن الأنواع الأخرى وهذا ما ستتناوله الدراسة في هذا الباب.

١-القافية الموحدة:

يُشار من خلال مصطلح القافية الموحدة، إلى تلك القافية التي يلتزم الشاعر بها من بداية القصيدة حتى نهايتها، "وتضيف نغماً وجواً إلى القصيدة، فهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء، وتكراره يعمق الإيحاءات"[١]، فيعمل على خلق جو موسيقي دلالي يعزز بنية القصيدة.

وقد اتبع الشاعر القوافي الموحدة في كتاباته كافة على النمط العمودي وفي بعض كتاباته على نمط التفعيلة -كما جاء سابقا- ومن أمثلة ذلك في الشعر العمودي، قصيدة "واتقوا الله"، التي جاءت على بحر الخفيف.

(١) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، ص١٣٦.

ما لهذي الحياة؟ كيف نغني...؟ والمنايا تسير حيثُ نسير
طالما غرنا السرابُ ولكن بات يبكي من السراب الكثير
لا أرجي غير الإله محالٌ... هو ربي وخالقي... والنور[1]

ما لهذي الحياة؟ كيف نغني...؟ والمنايا تسير حيثُ نسير
/٠/٠// ٠//٠// ///٠/ /٠/٠// ٠//٠// ///٠/
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن
طالما غرنا السرابُ ولكن بات يبكي من السراب الكثير
/٠/٠// ٠//٠// ///٠/ /٠/٠// ٠//٠// /٠/٠//٠
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
لا أرجي غير الإله محالٌ... هو ربي وخالقي... والنور
/٠/٠// ٠/٠//٠/ ///٠/ ///٠/ ٠//٠// /٠/٠//٠
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

القافية هي مقطع صوتي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة، قوامها ساكنان يسبقهما متحرك من آخر البيت[2]، كما تأتي القافية في نهاية البيت كضابط للإيقاع، وتعتمد على تكرار عدد معين من الحروف والحركات في نهاية كل بيت، وقد جاء في هذه القصيدة حرف الروي الذي بنيت عليه متمثلا بالحرف الأخير منها، وقد وافق ذلك حرف (الراء) الذي لزم تكراره في جميع نهايات الأبيات لتكون قافيتها صحيحة، كما أن هذا الروي جاء محركاً بالضم فيسمى (روياً مطلقاً)، كما أن حرف الوصل: وهو حرف المد الناشئ من إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة، هو الواو عند إشباع حركة الروي (الضمة)، وجاء الردف: وهو حرف المد أو اللين الساكن الذي يسبق الروي مباشرة، جاء في هذه القصيدة متمثلاً بحرفي (الواو والياء)، كما أن القافية في هذه القصيدة جاءت جزءاً من كلمة وامتد ذلك على طول القصيدة.

أما عن وجود القافية الموحدة في شعر التفعيلة، فقد ندر أن تنتهي الأسطر جميعها بقافية واحدة، وقد جاءت هذه القافية في قصيدة "حفنة من البشر"[3]، التي جاءت على بحر الرجز:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٣٣.

(٢) ينظر: المورد الصافي من علمي العروض والقوافي، محمد حسين الأنصاري اليماني، ص١٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢١.

كن مطمئناً
إننا على الطريق "يا رابين"سائرون
حتى ولو تمردت شعوب الأرض كل الأرض
.... أو تمرد الجنون
شاعرنا "يدوزن" الأوتار كي نقيم حفلة كبرى
.....على مشارف "اللطرون"
نعانق اليهود أمة عريقة
ونحن طارئون.....
ونطلب السلام منهم.....
ونطلب الأمان منهم..... فنحن خائفون
ذراعنا ذراعهم
شراعنا شراعهم
كلابنا كلابهم
لا فرق بيننا وبينهم[١]

تمثل السطور السابقة تسعة أسطر، تتفق القافية بين الأسطر الخمسة الأولى، وتعود لتتفق بين الأسطر الأربعة الأخيرة، وقد جاء أنها تمثل تسعة أسطر لتداخل التفعيلة بين السطر الأول والثاني، والسطر الثالث والرابع، والسطر الخامس والسادس، والسطر السابع والثامن، والسطر التاسع والعاشر، ليمثل كل سطرين منهما سطراً موسيقياً مدوراً، على النحو التالي:

كن مطمئناً إننا على الطريق "يا رابين" سائرون
/٠//٠/ /٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠٠//٠//
مستفعلن مسـ ـتفعلن متفعلن متفعلان

حتى ولو تمردت شعوب الأرض كل الأرض.... أو تمرد الجنون
/٠//٠/ ٠//٠/ ٠// /٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠٠//
مستفعلن متفعلن ؟؟ مستفعلن مستفعـ ـلن متفعلن ؟؟

(١) هناك بعض التفعيلات التي لا تتوافق مع جوازات الرجز المحصورة ب (مستفعلن ومتفعلن ومستعلن ومتعلن) في الحشو، و (مستفعلن ومتفعلن ومستعلن ومستفعل) في العروض والضرب.

شاعرنا "يدوزن" الأوتار كي نقيم حفلة كبرى.....على مشارف "اللطرون"

/٠///٠ //٠//٠ /٠//٠/٠ /٠// ٠//٠ /٠//٠/٠ ٠//٠ /٠/٠٠

مستعلن متفعلن مستفعلن متفعلن ؟؟ مستفـ ـعلن متفعلن ؟؟؟

نعانق اليهود أمة عريقة ونحن طارئون.....

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠//٠٠

متفعلن متفعلن متفعلن متـ ـعلن متفعلان

ونطلب السلام منهم..... ونطلب الأمان منهم..... فنحن خائفون

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠

متفعلن متفعلن متـ ـعلن متفعلن متفعلن متفعلن ؟؟

ذراعنا ذراعهم

//٠/٠ //٠//٠(متفعلن متفعلن)

شراعنا شراعهم

//٠/٠ //٠//٠(متفعلن متفعلن)

كلابنا كلابهم

//٠/٠ //٠//٠(متفعلن متفعلن)

لا فرق بيننا وبينهم

/٠/٠/٠ //٠/٠ //٠(مستفعلن متفعلن متف)

لقد انتهت الأسطر الخمسة الأولى بقافية واحدة وروي واحد، حيث جاءت نونية الروي، كما اتفقت جميعها بحرف الواو في الردف، كما التزمت الأسطر الأربعة الأخيرة بقافية واحدة وهي (هم)، فجاءت ميمية الروي، وقد التزم الشاعر بالهاء الساكنة السابقة للروي فيها جميعا، وقد التزم النسق الصوتي في نهاية السطور كما هو، وجاءت القافية في الحالتين تمثل جزءاً من الكلمة الأخيرة في نهاية السطور، وقد نوع الشاعر في عدد تفعيلات كل سطر كالتالي: (٤، ٧، ٨، ٥، ٧) و(٢، ٢، ٢، ٣)، نتيجة الدفقات الشعرية الشعورية التي بثها الشاعر في روح القصيدة، فجاءت التفعيلات متنوعة وجاءت الأسطر مدورة يكمل كل منها الآخر، ويبعث في القارئ تلك الدفقات المتتالية التي أوصلها الشاعر من خلال قصيدته.

يقول الشاعر في قصيدة "عكا تزف فتاها" على بحر المتقارب:

رأيت جميلاً يداعب شعرك يلثم خدك عند الوصول
وينفض عند منكبيك الغبار.... ويزرع في مقلتيك النخيل
يشمك... يختار أغلى هداياك... رمانة من سفوح الجليل
سمعت جميلا يغني عليك غناء البلابل قبل الرحيل
فكيف نقول لقرة عينك: إن أباه المفدى قتيل!؟ [1]

رأيت جميلاً يداعب شعرك يلثم خدك عند الوصول
//٠ //٠/ //٠ //٠ //٠ //٠ //٠/ //٠٠
فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولْ
وينفض عند منكبيك الغبار.... ويزرع في مقلتيك النخيل[2]
//٠ //٠// //٠ //٠ //٠ //٠ ٠ //٠/ //٠٠
فعولُ ؟؟؟؟؟ فعولُ فعولُ فعولُ فعولُن فعولن فعولْ
يشمك... يختار أغلى هداياك... رمانة من سفوح الجليل
//٠ //٠/ //٠ ٠ //٠ ٠ //٠ ٠ //٠ ٠ //٠/ //٠٠
فعولُ فعولن فعولُن فعولُن فعولُن فعولُن فعولن فعولْ
سمعت جميلا يغني عليك غناء البلابل قبل الرحيل
//٠ //٠/ //٠/ //٠ //٠ ٠ //٠ //٠/ //٠٠
فعولُ فعولن فعولُن فعولُ فعولُن فعولُ فعولن فعولْ
فكيف نقول لقرة عينك: إن أباه المفدى قتيل!؟
//٠ //٠ //٠ ٠ //٠ //٠/ //٠/ //٠٠
فعولُ فعولُ فعولُ فعولُن فعولُ فعولُن فعولن فعولْ

اللام الساكنة المسبوقة بحرف المد (الواو أو الياء)، هي القافية هنا وقد جاء حرف (اللام) هو الروي، وجاءت (ياء المد) هي الردف، وقد لجأ الشاعر إلى استخدام تفعيلة (فعولن) ومشتقتها (فعولُ)، أما القافية فقد خصها بقافية (فعولْ)، لتعطي النص موسيقى خارجية جميلة تتناسب مع جو القصيدة، ويقول في القصيدة ذاتها:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨.

(٢) الصواب كي يستقيم الوزن أن تكون: وينفض عن منكبيك الغبار ويزرع في مقلتيك النخيل.

مزجنا الشظايا بلحم الصغار
درجنا التوابيت في كل دار
لبسنا الدمار
فكيف يريدون منا الفرار!؟
فكيف يريدون منا الفرارا؟؟[1]

مزجنا الشظايا بلحم الصغار
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠(فعولن فعولن فعولن فعولْ)
درجنا التوابيت في كل دار
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠(فعولن فعولن فعولن فعولْ)
لبسنا الدمار
//٠/٠ //٠٠(فعولن فعولْ)
فكيف يريدون منا الفرار!؟
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠(فعولن فعولن فعولن فعولْ)
فكيف يريدون منا الفرارا؟؟
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠(فعولن فعولن فعولن فعولْ)

اتبع الشاعر القافية الموحدة في هذه الأسطر الخمسة أيضا، وقد تمثلت القافية في حرفي (الألف والراء)، فجاء الروي متمثلاً بحرف (الراء)، مسبوقاً بحرف (الألف) ردفا، كما أنه كرر هذه القافية في الكلمة نفسها في آخر سطرين حين استخدم كلمة (فرارا) مما زاد من الموسيقى الداخلية إلى جانب الموسيقى الخارجية المتوزعة على مدى نهايات الأسطر، وقد جاءت القافية هنا جزءا من كلمة.

وكذلك ما جاء في قصيدة "للقدس تنتفض الحروف"[2] التي جاءت على تفعيلة الكامل:

رُصوا الصفوف
للقدس تنتفض الحروف
سيفٌ إلى سيف وتنطلق السيوف

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٧٨.

رصوا الصفوف
فلقد تولى عهدُ من قرعوا الدفوف..!
عهد الذين تسلقوا وتملقوا.. وهم ألوف!

رُصوا الصفوف
/٠/٠//٠٠ (متْفاعلان)
للقدس تنتفض الحروف
/٠/٠/٠ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متَفاعلان)
سيفٌ إلى سيف وتنطلق السيوف
/٠/٠/٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)
رصوا الصفوف
/٠/٠//٠٠ (متْفاعلان)
فلقد تولى عهدُ من قرعوا الدفوف..!
///٠//٠ /٠//٠/٠ ///٠//٠٠ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)
عهد الذين تسلقوا وتملقوا.. وهم ألوف!
/٠/٠/٠ ///٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلان)

ثم يكمل الشاعر قصيدته مستخدما القافية الموحدة في مقطع آخر، فيقول:

لا تنظروا للخلف... قد طلع النهار
وتبددت سحب الدخان هناك وانهار الجدار
ولقد حذفنا كل ما كتبوه في زمن الحصار
سقط المحاور والحوار
ما عادت "الأشباه"تلعب بالمصير وبالقرار..
يا أنت يازمن البذار
الأرض قد فاضت وقد مُلئت بزيت حقولنا كل الجرار
وبحر ساج والمراكب كُلها انطلقت ولاح الانتصار... [١]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٩.

لا تنظروا للخلف... قد طلع النهار

/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلان)

وتبددت سحب الدخان هناك وانهار الجدار

///٠// ///٠// ///٠// /٠/٠//٠٠ (متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلان)

ولقد حذفنا كل ما كتبوه في زمن الحصار

///٠// /٠/٠/٠/ ///٠// ///٠//٠٠ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلان)

سقط المحاور والحوار

///٠// ///٠//٠٠ (متَفاعلن متَفاعلان)

ما عادت "الأشباه"تلعب بالمصير وبالقرار..

/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ///٠// ٠//٠/// ///٠//٠٠ (متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلان)

يا أنت يا زمن البذار

/٠//٠/ ///٠//٠٠ (متْفاعلن متَفاعلان)

الأرض قد فاضت وقد مُلئت بزيت حقولنا كل الجرار

/٠//٠/٠//٠/٠/٠/٠//٠/٠/٠//٠/٠/٠//٠٠(متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلان)

وبحر ساج والمراكب كُلها انطلقت ولاح الانتصار...

/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ///٠//٠/٠//٠/٠//٠٠(متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلان)

٢- القافية المتتالية:

"كان من المفترض أن يفقد الشعر العربي القافية أيضاً في إطار تطوره كشعر كمي، بينما القافية ظاهرة نبرية، غير أن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية لاستمرار ظاهرة القافية"[١]، فعلى الرغم من تعدد أشكال القافية إلا أن الشعر الحديث حافظ عليها في كل حالاته، على الرغم من وجود تيارات طالبت بالتخلص من القافية، إلا أن هذه التيارات اندثرت ولم تنتشر، وقد جاءت القافية المتتالية أو المتتابعة كلون جديد من ألوان القافية، تتحد فيها نهايات الأبيات، فهي تعتمد على تعدد القافية والروي، في القصيدة وتواليها، "سواء أكانت تجعل القافية والروي متحدين في السطرين المتتاليين أم في عدة أبيات أم في كل القصيدة"[٢]، حيث يبدأ الشاعر بقافية وتتوالى هذه القافية في سطرين أو أكثر ثم ينتقل إلى قافية

(١) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، ص٩٦.

(٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، ص١٦٣.

أخرى تتوالى في سطرين أو أكثر أيضا ثم ينتقل إلى قافية ثالثة وهكذا حتى نهاية القصيدة، ويكون ذلك بناء على الدفقات الشعرية اللاشعورية التي ينقلها الشاعر للمتلقي متحرراً من سطوة القافية الواحدة، ومن ذلك قول الشاعر في مقطع سماه "الحمد لله":

الحمد لله الذي قد رفع الغطاء
فبانت الوجوه والعيون والأسماء
وبانت الحناجر التي قد سبحت لربها الدولار
..... وبانت الأسعار![1]

الحمد لله الذي قد رفع الغطاء[2]
/٠//٠/ /٠//٠/ ///٠// ٠٠(مستفعلن مستفعل ؟؟؟)
فبانت الوجوه والعيون والأسماء
//٠// //٠// //٠// /٠/٠/ (متفعلن متفعلن متفعلن مستفعل)
وبانت الحناجر التي قد سبحت لربها الدولار
//٠//٠//٠//٠//٠//٠/٠/٠/٠//٠//٠//٠//٠/ (متفعلن متفعلن ؟؟ مستفعلن متفعلن مستفعل)[3]
..... وبانت الأسعار!
//٠// /٠/٠/ (متفعلن مستفعل)

لقد اعتمدت القصيدة على تفعيلة الرجز (مستفعلن) وصورتها (متفعلن)، حيث اختلف عدد التفعيلات في كل سطر على النحو التالي: (٣، ٤، ٦، ٢)، وقد اعتمد المقطع على قافيتين متتاليتين متمثلتين بقافية (الألف والهمزة) في السطرين الأول والثاني، و (الألف والراء) في السطرين الثالث والرابع، وجاءت القافية في الأسطر الأربعة جزءاً من كلمة في كل سطر وجاء حرفي الروي (الهمزة والراء) مقيدين ساكنين، وقد سبق كل منها بحرف المد (الألف) ليمثل الردف على امتداد المقطع، فجاءت القافية بتنوعها الذي اعتمد على توالي القافية الأولى ثم الثانية ذات دفقة شعورية ليخفف من الرتابة لدى المتلقي، وقد عزز الشاعر ذلك من خلال القافية المقيدة التي يؤدي سكونها دوراً نغمياً محدثاً انسجاماً إيقاعياً من خلال الوقوف على

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٤.
(٢) لم تتوافق نهاية السطر مع جوازات بحر الرجز.
(٣) توسط السطر الشعري وتد مجموع مخالف لموسيقى الرجز.

نهايات الكلمات لذلك "نجد في الشعر الحر أن الشاعر يلجأ إلى القوافي المقيدة ليزيد من تأثيرها الإيقاعي"[١].

ومن أمثلة القافية المتتابعة لدى الشاعر أيضا ما تجده في قصيدة "حفنة من البشر"، التي جاءت على موسيقى الرجز أيضا:

هم الذين أرقوا منامنا
وعكروا مزاجنا
وحاولوا أن يحرفوا القطار عن مسيره
أن ينسفوا القرار
وحاولوا أن يعكسوا التيار
أن يرجعوا بالوقت والساعات كلها تدور للأمام
وحاولوا أن يمسكوا الزمام[٢]

هم الذين أرقوا منامنا
//٠//٠ //٠//٠ //٠// (متفعلن متفعلن متفعلن)
وعكروا مزاجنا
//٠//٠ //٠// (متفعلن متفعلن)
وحاولوا أن يحرفوا القطار عن مسيره... أن ينسفوا القرار
//٠//٠ /٠//٠/ //٠//٠//٠/ ٠//٠/٠// ٠٠//
(متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن ؟)
وحاولوا أن يعكسوا التيار
//٠//٠ /٠//٠/ ٠٠/٠/ (متفعلن مستفعلن ؟؟؟)
أن يرجعوا بالوقت والساعات كلها تدور للأمام
/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠٠//٠//
(مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلان)
وحاولوا أن يمسكوا الزمام
//٠//٠ /٠//٠/ ٠٠// (متفعلن مستفعلن ؟؟؟)[٣]

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص١١٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢١.

(٣) لم يلتزم الشاعر بتفعيلات الرجز كما واستخدم نهايات مختلفة في أسطر قصيدة واحدة.

تجد هنا أن القافية المتتابعة هي الميم الساكنة تسبقها ألف المد في السطرين الأول والثاني، ثم تجد النون الممدودة في السطرين الثالث والرابع، وتتبعهما قافية الميم الساكنة تسبقها ألف المد في السطرين الخامس والسادس، وقد جاء هذا التنويع كجزء من تنوع الموسيقى الذي يعتمد عليه شعر التفعيلة.

يقول الشاعر في قصيدة "جزيرة الإسلام"، متبعا القافية المتتالية:

الحمد لله الذي أذهب عني الهم والعناء
وقال لي انظر كي ترى عناقد السماء
وكي تكحل العينين في المرابع الخضراء
فالطين في الطريق يملأ الطريق
وليس في المستنقع الكبير غير هذا الفح والنقيق!![1]

الحمد لله الذي أذهب عني الهم والعناء[2]
/٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠////٠ /٠//٠/ ٠//٠// //٠٠ (مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن فعول)
وقال لي انظر كي ترى عناقد السماء
//٠// ٠/٠// //٠// ٠/٠//٠/ ٠٠ (متفعلن فعولن متفعلن مستفعلان)
وكي تكحل العينين في المرابع الخضراء
//٠// ٠/٠// ٠//٠/٠/ ٠// ٠/٠/ ٠٠ (متفعلن متف مستفعلن متفعلن ؟؟؟)
فالطين في الطريق يملأ الطريق
/٠//٠/ ٠//٠// //٠٠ (مستفعلن متفعلن متفعلان)
وليس في المستنقع الكبير غير هذا الفح والنقيق!!
//٠// ٠/٠//٠/ ٠//٠// //٠//٠//٠٠(متفعلن مستفعلن متفعلن متف مستفعلن فعول)

لقد استخدم الشاعر قافيتين مختلفتين في الأسطر الخمسة السابقة، حيث التزم في الأبيات الأول والثاني والثالث بقافية (الهمزة روياً المسبوقة بالألف ردفاً)، كما التزم في البيتين الرابع والخامس بقافية (القاف روياً والياء ردفاً)، وقد جاءت القافية تامة عروضيا.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٥١.

(٢) هناك خلل واضح في وزن الرجز حيث توجد تفعيلات زائدة لا علاقة لها بالرجز، كما واستخدم الشاعر نهايات جديدة ومع ذلك لم يلتزم بها بل كان يغيرها مع كل سطر.

٣-القافية المختلطة:

تقول يمنى العيد معلقة على التغييرات التي طرأت على الشعر الحديث: أصبح شكل الالتزام بالقافية متروكاً للشاعر فهي مثلاً مختلفة بين بيت وآخر أو مختلفة كل بيتين أو مختلفة كل مقطع[١]، وهذا ما يحدث عند استخدام القافية المختلطة التي تكرر فيها القافية بين الأسطر دون الالتزام بعدد الأسطر التي تفصل بين الأسطر المقفاة، وقد سيطرت القافية المختلطة على أغلب ما كتب مفلح من قصائد على نمط التفعيلة ومثال ذلك ما قاله في قصيدة "النبع القديم"، التي جاءت على تفعيلة الكامل:

ورجعت للنبع القديم
رجعت للحلم المسافر في عيوني
يا كف أمي
إن بي عطشا إلى نبع الحنين
إني أتوق إلى ملامح هذه الكلمات
للسهرات.... للركن للركين.....
إني أتوق إلى سنابلنا.....
إلى بوح المساء
إلى عبير الزيزفون
إني أتوق إليك يا أمي.....
إليك..... فدثريني
أماه يا برد اليقين..... [٢]

ورجعت للنبع القديم
///٠//٠ /٠//٠/٠ / (متَفاعلن متْفاعلن مـ)
رجعت للحلم المسافر في عيوني
//٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠ /٠ (ـتَفاعلن متَفاعلن مـتفاعلن لن)
يا كف أمي
/٠/٠//٠ /٠(متْفاعلن مـتـْ)

---

(١) ينظر: قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، ص٣٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٥١.

إن بي عطشا إلى نبع الحنين

/٠//٠ ///٠// /٠/٠//٠/٠(فاعلن متَفاعلن متْفاعلن لن)

إني أتوق إلى ملامح هذه الكلمات

/٠/٠/٠ ///٠// ///٠// ///٠ /(متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متفاعـ)

للسهرات.... للركن للركين.....

/٠ ///٠// /٠/٠//٠/٠(لن متَفاعلن متْفاعلن لن)

إني أتوق إلى سنابلنا.....

/٠/٠/٠ ///٠// ///٠ (متْفاعلن متَفاعلن مـتَفا)

إلى بوح المساء

//٠ /٠/٠//٠ / (علن متْفاعلن مـ)

إلى عبير الزيزفون

//٠// /٠/٠//٠/٠ (تَفاعلن متْفاعلن لن)

إني أتوق إليك يا أمي.....

/٠/٠/٠ ///٠// /٠/٠ (متْفاعلن متَفاعلن متْفا)

إليك..... فدثريني

//٠ ///٠//٠/٠ (علن متَفاعلن لن)

أماه يا برد اليقين.....

/٠/٠/٠ /٠//٠/٠/٠(متْفاعلن متْفاعلن لن)

من تفعيلة الكامل (متَفاعلن) ومشتقتها (متْفاعلن)، انطلق الشاعر واصفاً جيشاً من المشاعر يعتمل صدره، مشاعر الشوق والحنين والحب والوجع، وقد اختزل الوطن كله في أمه وحضنها، فالأم وطن صغير، والوطن أم حنون تمنح كل مشاعر الحب التي نحتاجها، وتشبع الأرواح والقلوب، ونشير هنا إلى لجوء الشاعر إلى التدوير في أغلب أسطر مقطعه الشعري حيث جاء التدوير على النحو التالي: السطر الأول والثاني، السطر الثالث والرابع، السطر الهامس والسادس، السطر السابع والثامن، السطر الثامن والتاسع، وأخيراً السطر العاشر والحادي عشر، وقد جاء التدوير منتشراً على طول المقطع دلالة على اتصال دفقات الشوق التي تعتمل صدر الشاعر حتى أنه لا يستطيع أن يلتقط نفسه حين يعبر عنها فتأتي متصلة متواصلة مترابطة متزاحمة يتبع كل منها الآخر، أما بالنسبة للقافية فإنك تلاحظ أن الأسطر (الثاني والرابع والسادس والتاسع والحادي عشر)، تنتهي بالكلمات (عيوني، الحنينِ، للركينِ،

الزيزفونِ، دثريني، اليقينِ)، فتجد أن النون المكسورة المسبوقة بحرف المد سواء أكان ياء أو واوا، تشكل قافية القصيدة، ليكون الروي هو حرف (النون) الذي جاءت معها القافية مطلقة حين تم تحريك النون بالكسر، كما جاءت (الكسرة) عند إشباعها لتصبح (ياء) جاءت الوصل في القافية، ويمثل حرف المد (الياء أو الواو) الردف في القافية، كذلك فإن العلاقة بين صوت النون المكسور وبين المعاناة والشوق علاقة وثيقة، حيث يحمل النون في جنباته أنيناً واضحاً وألماً ناطقاً يتماثل مع حالة الشوق التي أراد الشاعر أن يترجمها من خلال هذه المقطوعة الشعرية.

ويقول الشاعر في قصيدة "القطار":

يسير يسير قطار العرب
إلى حيث ترعي الخراف مروجا من العشب والماء
حيث الكلام البهي عن الحب والعالم المرتقب!
ولكن أكثر من في القطار ينامون
أو أنهم في الطريق إلى النوم عبر الجريدة.....
أو عبر أقصوصةٍ من خيوط الذهب!
ويخشى الذين يقودون هذا القطار
بألا يكون الوصول قريبا..... وقد لا يكون!!
فناح على نفسه الزيزفون.....
وما زال يمضي إلى حيث يمضي.... قطار العرب.....[1]

يسير يسير قطار العرب
//٠/ //٠/ //٠/٠ //٠ (فعولُ فعولُ فعولن فعو)
إلى حيث ترعي الخراف مروجا من العشب والماء
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/ //٠/٠//٠/٠ / (فعولن فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعولن فَ)
حيث الكلام البهي عن الحب والعالم المرتقب!
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/ //٠/٠ //٠/٠//٠(عولن فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعولن فَعو)
ولكن أكثر من في القطار ينامون
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ / (فعولن فعولُ فعولُن فعولُ فعولن فَ)
أو أنهم في الطريق إلى النوم عبر الجريدة.....
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/ / (عولن فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعولُ فَ)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٧٢.

أو عبر أقصوصةٍ من خيوط الذهب!
/٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠ (فعولن فعولن فعولُن فعولُن فعو)
ويخشى الذين يقودون هذا القطار
//٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠/ (فعولن فعولُ فعولُن فعولُن فعولُ)
بألا يكون الوصول قريبا..... وقد لا يكون!!
//٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠/ (فعولن فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعولن)
فناح على نفسه الزيزفون.....
//٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠ (فعولُ فعولُن فعولن فعولن)
وما زال يمضي إلى حيث يمضي.... قطار العرب.....
//٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠/ //٠ (فعولن فعولن فعولُن فعولن فعولن فعو)

لقد اعتمد الشاعر في قصيدته على تفعيلة المتقارب (فعولن)، ومشتقتها (فعولُ)، وقد استخدم الشاعر تفعيلة (فعو) عند قافية بعض الأسطر الشعرية، وقد جاء عدد التفعيلات مختلفة على النحو التالي: (٤، ٦، ٦، ٥، ٦، ٥، ٥، ٦، ٤، ٦)، ويعود اختلاف عدد التفعيلات إلى اختلاف الدفقات الشعورية لدى الشاعر، لتكون في النهاية باجتماعها دفقة شعورية واحدة تتمثل في خيبة الأمل التي يحياها الشاعر وشعبه تجاه العالم العربي، وقد لجأ الشاعر إلى التدوير في بعض أسطر القصيدة على النحو التالي: (السطر الثاني والثالث، والسطر الرابع والخامس، ثم السطر الخامس والسادس)، حيث اشتركت الأسطر المدورة في الدفقات الشعورية والوقفات الدلالية كذلك، أما القافية فقد تفردت الأسطر (الأول والثالث والسادس والعاشر) بقافية (الباء) المفتوح ما قبلها، فجاء حرف (الباء روياً) لهذه القافية، كما تفردت الأسطر (الثامن والتاسع) بقافية (النون المضمومة) المسبوقة بحرف المد (الواو)، فجاءت (النون روياً) وجاءت (واو المد ردفاً) كما وجاءت (الضمة المشبعة) بصورة (الواو وصلا) وجاءت القافية في كامل المقطع جزء من كلمة، معبرة عن الحالة التي يعبر عنها الشاعر.

٤-القافية المرسلة:

هي القافية التي تخلو من حرف الروي الذي يمثل التماثل بين أواخر الأسطر الشعرية، ولكن الأذن الموسيقية العربية لم تستسغ التحرر الكامل من سطوة القافية، رغم كثرة الذين حاولوا التخلص منها إلا أنهم لم ينجحوا لأن القافية "ليست شيئا زائداً أو حلية متعمدة وإنما هي عنصر

من جملة العناصر الأخرى التي تزيد في المعنى قوة الوضوح وتعمق تجربة الكشف"[١]، وهذا ما يقود إلى أسباب عدم شيوع القافية المرسلة في الشعر الحديث، كما أنها وإن وجدت بين قصائد مفلح، فإنها وجدت على ندرة، حيث لم توجد سوى في قصيدة واحدة كاملة، بالإضافة إلى وجودها في ثلاثة مقاطع، نوردها ابتداء من قوله في قصيدة "ارفعوا قُبعاتكم لمن يصل أولاً":

لم أعد أُصدقُ
أن الأمر هنا يسير على ما يرام
لا يسير على ما يرام.. إلا هذا الخوف المدجج بالخوف
إلا عربات الخضر المكشوفة
والتي لايبتاع منها غير الذباب
لا أصدق أنني شربتُ في هذا الصباح متعتي
على عادتي من اربعين قهراً
وأني قرأت الطيور التي أدمنتُ قراءتها
في الحديقة الخلفية
لا بد أن شيئاً ما وقع
شيئاً يقترب من الفاجعة..
حتى المُصلون في المساجد... لم يتمكنوا
من انتعال خوفهم
والباعة المتجولون في الساحات
بتروا نداءاتهم وهرولوا
هكذا فجأةً توقفت عقاربُ ساعتي[٢]

كما لجأ الشاعر إلى القافية المرسلة في مقطع من قصيدة "قطرة حُب،.. تكفي":

لأنني من البلاد التي.. باركْنا حولَها..
لم يباركني أحد..!
حتى الشواطيءُ المهجورة رفضت أن تحمل رسائلي
إلى هناك..
الأطفالُ هنا في الحديقة يلمعون

(١) الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث، أحمد الطريس، ص٧٢
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٠٦.

يقفزونَ كالجنادب
أما أطفالي فقد تنكر لهم عُشْبُ الحديقة
وأرجوحةُ الطفولة..!
حتى ابتساماتهم لم تستطع اقناع أحد
بأنهم أبرياء..
وأن تحت أسمالهم غابات من الليمون
وأن من حقهم أن يُحدقَوا في الشمس
ويغزلوا قصائدَ حنين إلى البيادر المهجورة.. (١)

أما المقطع الثاني الذي استخدم الشاعر فيه القافية المرسلة فهو مقطع مكون من أربعة أسطر من قصيدة "وذات ليلة حلمت....."، وقد جاءت هذه القصيدة على تفعيلة المتدارك:

تتشامخ في وطني القامات....
وتزدحم الأشلاء على بوابة ذاكرتي
من قال بأن العوسج لا ينمو في بحر
وأن الحوت يفر من الصحراء....!؟ (٢)

والجدير بالذكر أن القصيدتين السابقتين، كلتيهما قصائد نثرية حسب إجابة الشاعر حين سُئل عنهما، فقال: "بعض القصائد كالتي ذكرتِ تعمدت أن أكسر الوزن فيها، لألامس تجربة قصيدة النثر وهي قليلة"(٣)، وهنا أوضح الشاعر محمود مفلح أن قصيدتيه من قصائد النثر، ثم عقب قائلا: "لا أكتمك أنني أعتمد في الوزن على الفطرة والمراس أكثر من اعتمادي على المعرفة العلمية، فأنا غير ملم بجوازات البحور وتفصيلاتها"(٤).

المقطع الثالث والأخير جاء جزءا من قصيدة "المقصلة"، التي صنفها الشاعر من القصائد النثرية أيضا، ومما قال فيها:

آه من ذا يردم حفر اليأس في نفسي
من ذا يجرح بحربته بطن الغيوم
أكاد أسمع أصوات قبور أهلي في المشرق

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٥٦
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص١٩٦.
(٣) بريد إلكتروني: محمود مفلح، آلاء عبدربه، ٢٠١٨/٦/٢٠.
(٤) البريد السابق، نفس التاريخ.

تهرول كالخيول الحميمة إلي
وعيونهم تحرق عيني
من ذا يبصرني بالفجر
ويريني مناقير طيوره الأولى!؟
إني في "الدار البيضاء"أتآكل..... أتآكل تماماً
كما يتآكل بحر وشجر الدلب وأصوات باعة
الدلاح
في هذه الأيام الباهتة الوطيئة
في الدار البيضاء
قرأت جريدة النهار البيروتية أمس
وقرأت عنوانه الكبير المدمر
من ذا يفك اللغز
من ذا يقرب عود الثقاب
إن الأرض عطشى.... وإن البحار عطشى
والغابات بانتظار[١]

اعتمد الشاعر محمود مفلح في المقاطع السابقة فقط على القافية المرسلة، حيث خلت القافية من حرف الروي في أواخر الأسطر الشعرية، ويمكن أن تلاحظ أن هذه القافية تلازمت مع القصائد النثرية التي نادي أصحابها بالتخلص من الوزن والقافية، وقد كتب الشاعر على هذا اللون دون أن يُكثر، تماشياً مع لون جديد أطلَّ على عالم الشعر والشعراء.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج١، ص٢٠٦.

ثالثاً: الوقفات الإيقاعية:

الوقفات هي فرع من فروع الفواصل الصوتية، وهي: "أن تكون بنية المنطوق مؤلفة وفقاً لقواعد اللغة، بحيث تنسق وحداتها في نظم خاص يطابق المعنى المقصود، وهنا ترافق الوقفة الكاملة بنغمة هابطة وعلامتها في الكتابة النقطة (.)"[١]، وهذا يدل على دور الوقفات الإيقاعية في إيقاع النص من خلال الآداء الشعري.

حيث جاء الإيقاع النسقي للشعر العمودي معتمداً على نظام الوقفات الإيقاعية من خلال تكون البيت الشعري من شطرين يفصل بينهما مسافة من البياض، كما أن كل بيت كوحدة موسيقية مستقلة يفصله عن البيت التالي وقفة أو ما يمكن أن نسميه سكته قد تطول أو تقصر، ومن هذا المنطلق هناك من النقاد من يطابق بين الوقفة والقافية وهذا الرأي يصح عند الحديث عن الشعر العمودي لأن "القوافي في النمط الأول للبيت الشعري العربي مندمجة في الوقفات"[٢] الإيقاعية بأنواعها الثلاثة: العروضية، والدلالية، والنظمية التركيبية. "بحسب استراحات النفس، ووقفات اللسان، وتهادي الفكر، وكل قسمٍ –بيت– به يمثل جملة، أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير، ثم يتعمد أن يكافئ ويؤاخي بين هذه الأقسام –الأبيات–"[٣]، مما يعمل على خلق جو من الدلالات الإيقاعية الإيحائية التي قد تفتح مجالاً لتوالد مجموعة واسعة من الدلالات والصور التي تتفتق في ذهن المتلقي بناء على هذه الوقفات.

ويمكن التمثيل على الوقفة العروضية الإيقاعية التي تأتي تامة وزناً مع غياب التدوير العروضي كما جاء في قصيدة "القمة":

أبشر فالقمة معقودة وهدايا القمة مشهودة
لن تبقى أمتنا هملا عبر التاريخ ومنكوده
فالأقصى قبلتنا الأولى من منا يرضى تهويده[٤]

أبشر فالقمة معقودة وهدايا القمة مشهودةْ
/٠/٠ /٠/٠ ///٠ /٠/٠ * ///٠ /٠/٠ ///٠ /٠/٠
فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن * فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن

(١) ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص٥٥٤-٥٦٠.
(٢) الشعر العربي الحديث، محمد بنيس، ج١(التقليدية)، ص١٤٣.
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج٢، ص٣٤٢.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٣٣.

لن تبقى أمتنا هملا عبر التاريخ ومنكودهْ

/٠/٠ /٠/٠ ///٠ ///٠ * /٠/٠ /٠/٠ ///٠ /٠/٠

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن * فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن

فالأقصى قبلتنا الأولى من منا يرضى تهويدهْ

/٠/٠ /٠/٠ ///٠ /٠/٠ * /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠ /٠/٠

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن * فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

لجأ الشاعر في كافة أبيات قصيدته إلى الوقفة العروضية دون لجوئه إلى التدوير العروضي، كما أنه استخدم قافية الهاء الساكنة قافيةً تامة عروضيا، مستخدما تفعيلات المتدارك فانتهى كل شطر بأربع تفعيلات عروضية تنتهي بانتهاء الشطر ثم يتبعها أربع تفعيلات أخرى مستقلة في الشطر الثاني (فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن * فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن)، فجاء كل بيت محققاً للوقفة الإيقاعية العروضية حيث يمكن الوقوف عند نهاية كل بيت عروضيا، فيمكن الوقوف عند ضرب الأشطر الثلاثة الأولى (معقودة، هملا، الأولى)، كما ويمكن الوقوف عند ضرب الأشطر الثلاثة في الأبيات الثلاثة (مشهودة، منكودة، تهويده)، دون أن يأتي أي بيت منها مدورا، فكل بيت له بنية عروضية مستقلة، كما تلاحظ أن كل بيت يحقق الاستقلال النظمي نحوياً وتركيباً، فكل بيت يتركب تركيباً نحوياً مستقلاً ليبدأ البيت الذي يليه بتركيبته النظمية الخاصة.

وفي قصيدة "رأي" التي جاءت على تفعيلة الوافر، يقول الشاعر:

إذا ظلموك فاصمت أو فغادر
فأنت على كلا الحالين قادرْ
فلا تعجب إذا رفعوا البغايا
ولا تغضب إذا خفضوا الحرائرْ
فأولى أن تكون بلا لسان
وأحرى أن تظل بلا مشاعرْ
فإن الصمت من ذهب وهذا
هو المطلوب في زمن المجازرْ[1]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٣٥.

إذا ظلموك فاصمت أو فغادر فأنت على كلا الحالين قادرْ

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

مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن

فلا تعجب إذا رفعوا البغايا ولا تغضب إذا خفضوا الحرائرْ

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

مفاعلْتن مفاعلِتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

فأولى أن تكون بلا لسان وأحرى أن تظل بلا مشاعرْ

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

مفاعلْتن مفاعلِتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

فإن الصمت من ذهب وهذا هو المطلوب في زمن المجازرْ

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

مفاعلْتن مفاعلِتن فعولن مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

جاءت هذه السطور كدفقة شعرية شعورية متدفقة الموسيقى والدلالة والنظم وقد لجأ الشاعر في هذه القصيدة أيضا إلى الوقفة العروضية في كافة الأبيات دون لجوئه إلى التدوير العروضي، كما أنه استخدم قافية الراء الساكنة، مستخدماً تفعيلات الوافر فتكون كل شطر من ثلاث تفعيلات عروضية تنتهي بانتهاء الشطر ثم يتبعها ثلاث تفعيلات أخرى مستقلة في الشطر الثاني (مفاعلْتن مفاعلِتن فعولن *مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن)، فجاء كل بيت محققاً للوقفة الإيقاعية العروضية حيث يمكن الوقوف عند نهاية كل بيت عروضيا، فيمكن الوقوف عند ضرب الأشطر الثلاثة الأولى (فغادرْ، البغايا، لسانٍ، هذا)، كما ويمكن الوقوف عند ضرب الأشطر الثلاثة في الأبيات الثلاثة (قادر، حرائر، مجازر، مشاعر)، دون أن يأتي أي بيت منها مدورا، فكل بيت له بنية عروضية مستقلة، وبذلك يتطابق ما جاء في باب الوقفات العروضية بين هذا المقطع وبين المقطع السابق.

أما في قصيدة "وجع السؤال" التي جاءت على نظام شعر التفعيلة، فقد قال فيها:

إلى أين نمضي وكيف السبيلُ
وكلُ الدروب هنا مقفلة...؟
أم إنك فاء ولامٌ وسينٌ
فأنتَ المرشح للمقصلة؟
لماذا تركتَ هناك الجليلَ ولم تبق في سفحه سنبله؟

وذوبت روحك في نبعه
ولم تبق في جوفه صخرة
وتبقى عصَياً على القلقلة!؟[1]

إلى أين نمضي وكيف السبيلُ
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولن فعولن فعولن فعولن)
وكلُ الدروب هنا مقفلة...؟
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولُ فعولن فعو)
أم إنك فاء ولامٌ وسينٌ
//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ (فعولُ فعولن فعولن فعولن)
فأنتَ المرشح للمقصلة؟
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولُ فعولن فعو)
لماذا تركتَ هناك الجليلَ ولم تبق في سفحه سنبله؟
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠ //٠/٠
(فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعو)
وذوبت روحك في نبعه
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولُ فعولن فعو)
ولم تبق في جوفه صخرة
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولن فعولن فعو)
وتبقى عصَياً على القلقلة!؟
//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠ (فعولن فعولن فعولن فعو)

لقد كتب الشاعر هذه القصيدة على شكل نظام قصيدة التفعيلة ولكنك تستطيع إعادة ترتيب القصيدة لتصبح قصيدة على نظام الشعر العمودي لولا وجود البيت السابع (قبل الأخير) كما أن قصيدة التفعيلة في كثير من الحالات يكثر فيها التدوير العروضي، ولكنه رغم ذلك لم يلجأ إلى التدوير، فانتهى كل سطر عنده بتفعيلاته العروضية كاملة تامة سيراً على نظام الشعر العمودي، مستخدماً قافية اللام والهاء الساكنة في الأبيات (الثاني والرابع والخامس والثامن)،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٣٠١.

فجاءت جميع الأبيات مقفاة وغير مقفاة تامة عروضياً ونظمياً، يستطيع القارئ أن يقف عندها وقد اكتملت كافة التفعيلات العروضية فيها نحوياً وتركيبياً أيضا.

كما ولجأ الشاعر محمود مفلح إلى الوقفات الدلالية في قصائده، فتجد تلك الوقفات تتمثل في انتهاء الدلالة في نهاية الشطر أو السطر الشعري فيقف عندها القارئ كنقطة في آخر الجملة تنتهي عندها الفكرة أو جزء منها، ومثالاً لذلك قول الشاعر في قصيدة "معذرة يا أبا تمام":

إليـك أبث حزني واعتذاري
وأبحـث في مداركَ عن مداري

أبا تمـــام إن دمـــي مـبـــاحٌ
وإن بني العمـومـــة بانتظاري

أبا تمـــام أنت لـديك ظـهرٌ
وظـــهـري يـاأبـاتمـام عـار[1]

إليـك أبث حزني واعتذاري
//٠///٠ //٠/٠/٠// //٠/٠
مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن
وأبحـث في مداركَ عن مداري
//٠///٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن
أبا تمـــام إن دمـــي مـبـــاحٌ
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن
وإن بني العمـومـــة بانتظاري
//٠///٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٩٣.

أبا تمــام أنت لــديك ظـهرٌ
//٠/٠/٠ //٠///٠ //٠/٠
مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن
وظــهــري يـا أبـا تمـام عــار
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠
مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن

في هذه القصيدة تجد الأبيات السابقة كافة تنتهي بوقفات دلالية نظمية، حيث جاءت على بحر الوافر وورد المعنى والتركيب مكتملين مع نهاية كل شطر فيها، فانتهى كل شطر بوقفة دلالية نظمية مكتملة المعنى، وتجد كل شطر احتوى على ثلاث تفعيلات (مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن) يكتمل المعنى والتركيب بانتهائها، فجاء كل بيت مستقل المعنى دلالياً ونظمياً بشكل تام.

وعلى السياق نفسه يقول الشاعر في قصيدة "صديقي لا يشرب القهوة":

صديقي الذي مات قبل عامين مات[١]
فكيف إذن جئت أوقظه الآن
أدعوه على عادتي لنشربَ قهوتنا في عذوبة هذا الصباح
وكيف إذن أُقْنع النفس بالموت... ليس السباتْ...!
وقد يستسيغ الصديقُ رحيلَ الصديق
وفوق الصداقة قد تعشب الذكرياتْ... [٢]

صديقي الذي مات قبل عامين مات
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ /٠/ //٠٠ (فعولن فعولن فعولُ فاعل فعولْ)
فكيف إذن جئت أوقظه الآن
//٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ / (فعولن فعولن فعولُ فعولن فـ)
أدعوه على عادتي لنشربَ قهوتنا في عذوبة هذا الصباح
//٠/٠ ///٠ /٠/ //٠/ //٠/ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠٠

(١) وجود خلل في وزن المتقارب، فلو قال (صديقي الذي مات من قبل عامين مات) لاستقام الوزن.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٩٦.

وكيف إذن أقُنع النفس بالموت... ليس السباتْ...!
//٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠ (فعولُ فعولن فعولُن فعولن فعولْن فعولْ)
وقد يستسيغ الصديقُ رحيلَ الصديق
//٠/٠ //٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠٠ (فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولْ)
وفوق الصداقة قد تعشب الذكرياتْ...
//٠/٠ //٠/ //٠/٠ //٠/٠ //٠٠ (فعولن فعولُ فعولُن فعولن فعولْ)

جاء التدوير العروضي بين البيتين الثاني والثالث، حيث ينتهي البيت الثاني بـ (فـ //) ليبدأ البيت الثالث بتكملة التفعيلة (عولن /٠/٠)، وهذا فيه خروج عن الوقفة العروضية في هذين البيتين، ولكنه يدل على ارتباط الفكرة بين البيتين، لتصبح بيتاً واحداً عروضياً، ولكن بقية الأبيات يظهر فيها الاستقلال الدلالي ظهوراً واضحاً، فيأتي كل بيت وقفة دلالية تامة المعنى، بحيث لو قُرئ كل بيت على حدة سيعطي معنى دلالياً مستقلاً واضحاً.

يمكن أن تلاحظ في جميع القصائد السابقة تلاحم الإيقاع وتحققه من خلال وحدة الشعور الذي يترتب على وجود الوقفات الإيقاعية دعماً لرؤية الشاعر وللدلالات التي تلقيها كلماته على المتلقي، كما في قصيدة "ابتهال":

أجــري إليــك ولا أدري مـتى أصـل
يا مــن صعدتَ ولم تلحق بك الرسُلُ؟

أجــري وتتــبـعني الأيــام مسـرعــة
لعــل عيــني بهــذا الفــجر تكتحل

وكيــف أعلن عن نقصي وعن سفهي
وأنتَ بدرُ من الأخـــلاق مكتــمـل

أجــري إليــك ولا أدري مـتى أصـل[1]
/٠//٠/ ٠/// /٠/٠/ ٠///
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص١٩٨.

يا مــن صعدتَ ولم تلحق بك الرسُلُ؟

/٠//٠/٠ ///٠ /٠/٠//٠ ///٠

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

أجــري وتتــبـعني الأيــام مسـرعــة

/٠//٠/٠ ///٠ /٠/٠//٠ ///٠

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

لعــل عيـــني بهــذا الفــجر تكتحل

/٠//٠/٠ ///٠ /٠/٠//٠ ///٠

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وكيـــف أعلن عن نقصي وعن سفهي

//٠//٠ ///٠ /٠/٠//٠ ///٠

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وأنتَ بدرُ من الأخـــلاق مكتــمـل

//٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

جاءت هذه القصيدة على بحر البسيط، بتفعيلتيه (مستفعلن، فاعلن)، حيث جاءت التفعيلة الأولى بصورتيها (مستفعلن ومتفعلن)، كما جاءت التفعيلة الثانية بصورتيها أيضا (فاعلن وفعلن)، وجاء الروي في القصيدة حرف (اللام المضمومة)، وقد حقق كل بيت من الأبيات الوقفة الإيقاعية التي تحققت باجتماع الوقفات الثلاث: العروضية والدلالية والتركيبية، وبذلك فقد اكتمل كل بيت بل كل شطر عروضيا، لذا يمكن الوقوف عند نهاية كل شطر (أصل، الرسل، مسرعة، تكتحل، سفهي، رضىً، يتصل)، فكل بيت بنية عروضية مستقلة، كذلك تطابقت في هذه الأبيات الوقفة العروضية مع الوقفتين الدلالية والتركيبية، بحيث يؤدي كل بيت معنى دلالياً مستقلاً عن بقية الأبيات، فتنتهي الدلالة بانتهاء البيت عروضيا، كذلك لا ينتهي البيت عروضياً إلا بانتهائه نظمياً من الناحية النحوية والتركيبية، وبذلك تعتبر القصيدة مجتمعة بوقفاتها ودفقاتها، بنية واحدة يكمل كل جزء فيها الآخر لتعبر ختاماً عما كان يكمن في قلب الشاعر.

إن الوقفات الإيقاعية الثلاثة تتفاعل فيما بينها لتعطي وقفة إيقاعية واحدة تحمل في طياتها الدفقات الشعورية واللاشعورية، وهذا ما تجده في كثير من قصائد الشاعر، حيث يقول في قصيدة "شيءٌ عن الزعتري":

قد أستديرُ فلم يعد في النيل
ما يروي العطشْ
وأنا الذي غامرتُ في جثث الأحبة
وانفلت من الشمالِ إلى الشمال
وعلمتُ أني لن أقولَ كما أرادوا
ما يقالْ...
وعلى فميْ لمعتْ خيوطُ العنكبوتِ
وضج في خَلَديْ... السؤالْ !(١)

قد أستديرُ فلم يعد في النيل
/٠//٠/٠ ///٠//٠ /٠/٠/ (متْفاعلن متَفاعلن متْفاعـ)
ما يروي العطشْ
/٠ /٠/٠//٠ (لن متْفاعلن)
وأنا الذي غامرتُ في جثث الأحبة
///٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠//٠ // (منَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَ)
وانفلت من الشمالِ إلى الشمال
/٠//٠ ///٠//٠ ///٠//٠٠ (فاعلن متَفاعلن متَفاعلان)
وعلمتُ أني لن أقولَ كما أرادوا ما يقالْ...
///٠//٠ /٠/٠/٠ ///٠//٠ /٠ /٠//٠٠ (متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متـفْاعلان)
وعلى فميْ لمعتْ خيوطُ العنكبوتِ
///٠//٠ ///٠//٠ /٠/٠/٠ / (متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن مــ)
وضج في خَلَديْ... السؤالْ !
//٠//٠ ///٠//٠٠ (ـتَفاعلن متَفاعلان)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، ج٢، ص٢٢٧.

جاءت هذه السطور على إيقاع تفعيلة الكامل، فقد جاءت التفعيلة في السطور الشعرية متنوعة، فجاءت التفعيلات في السطر الأول اثنتين واكتملت التفعيلة الثالثة في السطر الثاني ثم تلتها تفعيلة واحدة فقط في السطر نفسه ، وجاءت التفعيلات في السطر الثالث ثلاثة واكتملت التفعيلة الرابعة في السطر الرابع ثم تلتها تفعيلتان في السطر نفسه، وجاءت التفعيلات في السطر الخامس ثلاثة وانقسمت التفعيلة الرابعة بين السطر الخامس والسادس ليتكون السطر السادس من جزء من التفعيلة فقط، وجاءت التفعيلات في السطر السابع ثلاثة واكتملت التفعيلة الرابعة في السطر الثامن ثم تلتها تفعيلة واحدة فقط، وبذلك يمكنك القول: إن الأسطر الشعرية لم تحقق الوقفات العروضية إلا في الأسطر (الثاني والرابع والسادس والثامن)، بسبب لجوء الشاعر إلى التدوير على نمط شعر التفعيلة الذي ينتشر فيه التدوير، فجاءت الوقفة العروضية عند نهاية أربعة أسطر فقط ولم تأتِ عند نهاية الأربعة أسطر الأخرى، كما واقفت النهاية الدلالية والنظمية ذلك، فقد جاءت السطور الثمانية متداخلية دلالياً ونظمياً، فلن تكتمل دلالية السطر الأول إلا بإلحاقه بالسطر الثاني وكذلك بالنسبة لكل من السطر الثالث والرابع والسطر الخامس والسادس والسطر السابع والثامن، فقد لزم إلحاق كل سطر بما سبقه كي يكتمل المعنى الدلالي وتكتمل معه الوقفة الدلالية، أما الوقفة النظمية فإن (ما) في السطر الثاني جاءت في محل نصب فاعل للفعل (يعد) في السطر الأول، كذلك بالنسبة لـ (ما) في السطر السادس فقد جاءت في محل نصب مفعول به للفعل (أقول) في السطر الخامس، وحرف الواو رابط دلالي في السطر الخامس والسابع، وقد جاءت النقاط (...) لتمثل وقفة في نهاية البيت السادس، وسكتة قصيرة في منتصف البيت الثامن، والسكون في نهاية السطور التي مثلت القافية جاء ليضبط التفعيلة بما يتناسب مع الإيقاع العروضي.

وبذلك ترى أن هذه الأسطر تفتقر إلى الوقفة الدلالية والنظمية التركيبية لو نُظر إلى كل سطر على حدة كما أن الوقفة العروضية لم تتحقق في جميع الأسطر، إنما تحقق في بعضها ولم تتحقق في بعضها الآخر، فقد جاءت الجملة الشعرية هنا معتمدة على التدوير في سطورها الشعرية فلم تتحقق الوقفات الثلاثة إلا في نهايتها، من تدفق الإيقاع والدلالة والنظم خارج حدود السطر الواحد، واعتماداً على المقطع متكاملا، لتصب جميع الأسطر في الجملة الأخيرة التي نهى الشاعر فيها مقطعه حين قال: (ويضج في خلدي... السؤال) لتكتمل هنا جميع الوقفات، فتدق جدار العقول لتفكر في هذا السؤال الذي يضج في خلد الشاعر، بناء على ما قدمه من جمل مترابطة في الأسطر السابقة، وهنا قد تحققت الوقفة الإيقاعية.

الخاتمة

لقد كان هذا البحث إسهاماً متواضعاً، يقف على أهم الظواهر الإيقاعية في "الأعمال الشعرية الكاملة" للشاعر محمود مفلح، وحاولت الباحثة من خلال فصوله أن تقف على الخصائص الإيقاعية التي تميز شعر مفلح بها، وبعد مصاحبة طويلة ظهرت بعض النتائج التي وقفت عندها الدراسة، على المستويين الداخلي والخارجي للبنية الإيقاعية:

١. يتجاوز الإيقاع المكونات العروضية من وزن وقافية، إلى كل ما يتحقق من خلاله الانسجام داخل النص الشعري، وهذا ما يدفع للالتفات إلى مكونات إيقاعية أخرى لها تأثير واسع على الإيقاع النصي.
٢. دراسة البنية الإيقاعية ومكوناتها وظواهرها دراسة متعمقة تحليلية، تساعد على التعامل مع النصوص الشعرية وتبرز قيمتها الجمالية.
٣. إن التجربة الشعرية عند مفلح هي باعث النص الشعري، ولكنها في الوقت ذاته قائمة على مجموعة من البواعث التي تُحييها في نفس الشاعر، وتدفعه على توثيق مجموعة من التجارب من خلال نص شعري منتمي إلى تاريخ ومكان ولادته.
٤. العلاقة وثيقة بين الإيقاع والوزن إلى حدّ لا يمكن الفصل بينهما، فإذا كان الوزن هو الأساس الآلي للبيت، فإنّ الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة.
٥. الشعر عند محمود مفلح هو رسالة وقضية ومنهاج، رسالة من إنسان مؤمن بقضيته وعقيدته ودينه، يسير وفق منهاج خطّه له الله سبحانه وتعالى، وهو بهذه الرسالة يستطيع أن يوصل ما يريد إلى العالم أجمع، وأنه يستطيع أن يقلب المسائل التي تقف في وجه شعبه إلى صالحهم، لأنه يرى القصيدة شقيقة البندقية، لا تقل أهمية عنها، وهذا يدل على وجود أثر واضح للتلقي عند المتلقي، وإن أصاب الشاعر هذا الهدف، حقق كل ما يسمو إليه من خلال قصائده.
٦. الشكل البصري للقصائد في الأعمال الشعرية الكاملة عند مفلح هو الذي يعطي الكلمات العمق ويعطي الدلالات إيحاءات جديدة كي يصل المعنى والمضمون بأفضل صورة ممكنة، فيستثمر الشاعر الشكل الكتابي إلى جانب المضمون لإثراء المعنى.
٧. وفق الشاعر محمود مفلح في استثمار التدوير بما يخدم النص لغة ووزنا، لينقل للمتلقي من خلاله الحالة الشعورية التي يحياها من خلال قصائد شعرية وظف من خلالها التدوير

توظيفا ناجحا. وهذا يعكس قدرة الشاعر وبراعته التي تتماشى مع التشكيل الإيقاعي للتدوير، وأثره في إيراد الموسيقى بما يتناسب مع المعنى والكلمات في اللحظة ذاتها.

٨. استخدم الشاعر تقانة تكرار الحرف والكلمة، طلباً للألفة وتوكيد المعنى لإبراز الجوهر وترسيخه في الذهن.

٩. تكررت مجموعة من قصائد المجلدين وذلك لأن الدواوين طبعت في أقطار مختلفة فكان الشاعر يعلم أن الدوان لا يخرج من البلد الذي طبع فيه، ولكنه تدارك الأمر في طباعة الأعمال الشعرية الكاملة خاصة طبعة مصر، ولم يعد هناك تكرار على حسب قوله.

١٠. استخدم الشاعر مجموعة واسعة من الكلمات في عناوين قصائده، وعمل على تكرار بعض العنواوين كاملة، وتكرار جزء من بعضها في عناوين أخرى.

١١. كتب الشاعر قصائده على النسق العمودي، ونسق التفعيلة، فقد كتب على النسق العمودي (٣٠١) قصيدة بنسبة (٦٩.٠٤%) من إجمالي القصائد في المجلدين، كما كتب على نسق التفعيلة (١٣٢) قصيدة بنسبة (٣٠.٢٧%) من إجمالي القصائد في المجلدين أيضاً، وبذلك فقد اعتمد الشاعر على الشعر العمودي أكثر من اعتماده على شعر التفعيلة، على الرغم من الحضور الواضح لشعر التفعيلة.

١٢. جاءت استخدامات القصائد متفاوتة من حيث العدد والنسبة، وهي مرتبة حسب الأكثر استخداما كالتالي (الكامل، الخفيف، البسيط، الوافر، المتدارك، المتقارب، الرجز، الطويل، الرمل، السريع والمجتث).

١٣. نظم الشاعر محمود مفلح قصائده على البحور الخليلية، فاعتمد من خلالها الأوزان التقليدية في مبنى قصائده، والملاحظ أن البحور التي بنى عليها هي: من البحور الصافية (الكامل، الوافر، المتدارك، المتقارب، الرجز، الرمل)، ومن البحور الممزوجة (الخفيف، البسيط، الطويل، السريع، المجتث).

١٤. كتب الشاعر شعر التفعيلة على البحور الصافية فقط.

١٥. استخدم الشاعر في كتابة القصائد الشعرية، النسقين العمودي والتفعيلة، فاستقام وزن القصائد العمودية جميعاً باستثناء ما أشرنا إليه في بحر المتدارك، أما وزن القصائد على نسق التفعيلة فقد اضطرب وزنها أحياناً، وعلى وجه الخصوص حينما كان يكتب على بحر المتدارك وبحر الرجز. ويأتي ذلك موافقاً لقول الشاعر في بريده الإلكتروني: أنه يعتمد في الوزن على الفطرة والمراس، أكثر من اعتماده على المعرفة العلمية فهو غير ملم بجوازات البحور وتفصيلاتها.

١٦. لجأ الشاعر في بعض القصائد إلى الكتابة دون استخدام الوزن العروضي، ليلامس تجربة قصيدة النثر.

١٧. لم يلتزم الشاعر القافية الموّحدة مثلما التزم الوزن، بل كتب على القافية المتتابعة والمختلطة أيضا، فنظم على قوافي تتناسب مع طبيعة الموضوع ولاسيما حرف الروي الذي جاء معبّرا عن ايحاءات دلالية وصوتية.

١٨. لم يستطع شعر التفعيلة عند محمود مفلح التخلص من سطوة القافية، على الرغم من كثرة المحاولات المنادية بذلك.

١٩. تحققت الوقفة الإيقاعية بتوفر الوقفات الثلاث: العروضية والدلالية والنظمية، في بنية البيت أو السطر الشعري.

٢٠. أسهمت الروابط الإيقاعية في توجيه النصوص الشعرية وعملت على تشكيل موسيقى القصائد.

لقد حاولت قدر المستطاع الكشف عن النتاج الإيقاعي في مجلدي الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود مفلح، وعساي أكون قد وضعت يديّ على كل ما يجب لتذوق جماليات الشعر الفلسطيني الحديث.

التوصيات:

١. البنية الإيقاعية بحاجة إلى المزيد من الدراسات، على صعيد الشعر العربي القديم، والشعر العربي الحديث.

٢. الإبداعات الشعرية الفلسطينية بحاجة إلى دراستها وتجلياتها وإخراجها للنور، فعلينا أن نتوجه جميعا كدارسين إلى اكتشافها وإخراجها من سجنها.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب

اللهم ما كان من توفيق فمنك وحدك سبحانك

وما كان من تقصير أو خطأ أو نسيان فمن نفسي ومن الشيطان.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: المراجع العربية

١. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، بيروت، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٨١م.
٢. آداب اللغة العربية، مصر، مطبعة الهلال، ج١، ١٩٢٤م.
٣. الأدب الجزائري القديم، مرتاض عبد المالك، الجزائر، دار هومة، ٢٠٠٠م.
٤. الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد، كمال أحمد غنيم، فلسطين، أكاديمية الإبداع.
٥. استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩م.
٦. الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، مصر، دار الفكر العربي، ١٩٧٤م.
٧. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٨. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦م.
٩. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٥٩م.
١٠. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م.
١١. الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، د. محمد خفاجي ود. عبد العزيز شرف، بيروت، دار الجيل، ط١٩٩٢،١م.
١٢. أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية،١٩٩٣م.
١٣. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤م
١٤. الإعراب الواضح (مع تطبيقات عروضية وبلاغية)، بدر الدين حاضري، بيروت، دار الشرق العربي.

١٥. الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، غزة، مؤسسة إحياء التراث وتنمية الإبداع، ط١، ج٢، ٢٠١٧م.
١٦. الأعمال الشعرية الكاملة، محمود مفلح، غزة، مؤسسة إحياء التراث وتنمية الإبداع، ط١، ج١، ٢٠١٧م.
١٧. أفكار جامحة، سعد الله أبو القاسم، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، ١٩٨٨م.
١٨. الإيقاع في الشعر العربي الحدبث، خليل حاوي نموذجا، خميس الورتاني، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ج١، ٢٠٠٥م.
١٩. الإيقاع في شعر السياب، سيد بحراوي، القاهرة، مكتبة شرقيات، دت.
٢٠. بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكوين البديعي"، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م.
٢١. بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكار، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٢م.
٢٢. البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، محمد بن أحمد وآخرون، فلسطين، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٨م.
٢٣. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج١، ط٤.
٢٤. بين القديم والجديد، ابراهيم عبد الرحمن، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٧م.
٢٥. تأويل مشكل القرآن، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة، دار التراث، ط٢، ١٩٧٣م.
٢٦. التجديد والموسيقى في الشعر العربي، رجاء عيد، الاسكندرية، منشأة المعارف،١٩٧٩م.
٢٧. التجربة الشعرية عند ابن المقرب (مضمونها وبناؤها الفني)، عبده عبدالعزيز قلقيلة، الرياض، النادي الأدبي، ط١، ١٩٨٦م.
٢٨. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، عبد الخالق محمد العف، فلسطين، غزة، وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م.
٢٩. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، بيروت، دار العودة، ط٤، ١٩٧٧م.
٣٠. الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، دار الساقي، ج٤.
٣١. جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن رشد، الفارابي، تحقيق: محمد سليم سالم، الأعلى للشؤون الإسلامية،١٩٧١م.

٣٢. جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم الادارة العامة للثقافة،١٩٥٦م
٣٣. حركية الإبداع، خالدة سعيد، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٩م.
٣٤. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠١م.
٣٥. الخصائص، ابن جنى، تحقيق: محمد على النجار، بيروت، دار الهدي، د.ت.
٣٦. دراسات في الشعر والمسرح، محمد مصطفى بدوي، القاهرة، مصر، دار المعرفة، د.ط، ١٩٦٠م.
٣٧. دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ج١، ٢٠٠٠م.
٣٨. دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
٣٩. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط١، ١٩٩١م.
٤٠. رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، يوسف شوقي، القاهرة، مطبوعات دار الكتب،١٩٦٩م.
٤١. رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة دار القلم، ١٩٦٤م.
٤٢. رسائل الأحزان، مصطفى صادق الرافعي، مصر، دار الهلال، د.ط، ١٩٢٤م.
٤٣. رؤية جديدة لشعرنا القديم، حسن فتح الباب، بيروت، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٤م.
٤٤. زمن الشعر، أدونيس، بيروت، دار العودة، ط٢.
٤٥. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، بيروت، دار الكتب، ط١، ١٩٨٢م.
٤٦. الشافي في العروض والقوافي، هاشم مناع، بيروت، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٥م.
٤٧. الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ج١، (د.ت).
٤٨. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، المغرب، ج٢(الرومانسية العربية)، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠١م.
٤٩. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦م.

٥٠. الشعر والفن والجمال، رضوان الشهال، بيروت، دار الأحد، ١٩٦١م.
٥١. الشعر، غاياته ووسائطه، عبد القادر المازني، تحقيق، د.فايز ترحيبني، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٠م.
٥٢. شعرنا الحديث إلى أين، د. غالي شكري، القاهرة وبيروت، دار الشروق،١٩٩١م.
٥٣. الشفاء –الرياضيات٣ – جوامع الموسيقى، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم الادارة العامة للثقافة،١٩٥٦م.
٥٤. شفاء الغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلي، تحقيق وتقديم: شعبان صلاح، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م.
٥٥. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن زكريا الرازي اللغوي، حققه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
٥٦. صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
٥٧. الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد الأمين الخانجي، مطبعة محمود بك، ط١، ١٣٢٠هـ.
٥٨. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعيد الجيار، ليبيا، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٤م.
٥٩. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، القاهرة، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣، دار المعارف،١٩٨١م.
٦٠. العروض وإيقاع الشعر العربي، (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، د.سيد بحراوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٦١. عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، عبد الفتاح صالح، الأردن، مكتبة المنار، ١٩٨٥م.
٦٢. العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: عبد المجيد الترحيبني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ج٦ ،١٩٨٣م.
٦٣. العمدة في صناعة الشعر ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٥، ج١، ١٩٨١م.

٦٤. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، بيروت دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢م.
٦٥. الغموض في الشعر الحديث، إبراهيم رماني، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
٦٦. فن الرجز في العصر العباسي، رجاء الجوهري، الإسكندرية، منشأة المعارف، (دت).
٦٧. في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سيد بحراوي، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨م.
٦٨. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٤م.
٦٩. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، كمال أبو ديب، بيروت، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨١م.
٧٠. في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، سامي سويدان، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٩٩م.
٧١. في النقد الأدبي، شوقي ضيف: مصر، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٢م.
٧٢. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، مصر، القاهرة، دار المعارف، ط٦، ١٩٨١م.
٧٣. في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٧٢م.
٧٤. في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م.
٧٥. في فلسفة النقد، زكي نجيب محمود، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٧٩م.
٧٦. في معرفة النص، يمنى العيد، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٥م.
٧٧. في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ج٢، ٢٠٠٠م.
٧٨. في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، رمضان الصباغ، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨م.
٧٩. القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٦م.
٨٠. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، دار الجيل، ج٣، د.ت.

٨١. قراءة الشعر، محمود الربيعي، مصر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط.
٨٢. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٨٣. قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٩٦م.
٨٤. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٧٤م
٨٥. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، دار العلم للملايين، ط٧، ١٩٨٣م.
٨٦. قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، بدوي طبانة، الرياض، دار المريخ للنشر، ١٩٨٤م.
٨٧. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، القاهرة، بيروت، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م.
٨٨. الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٩٤م.
٨٩. كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط١.
٩٠. كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٩م.
٩١. كتاب القوافي، أبو يعلي التنوخي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، القاهرة، مكتبة الخانجي بمصر، ط٢، ١٩٧٨م.
٩٢. لسان العرب، ابن منظور، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٧م.
٩٣. لغة الشعر العربي الحديث، سعيد البيومي الورقي، مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.
٩٤. مدخل إلى الشعر العربي الحديث، محمد الخبو، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٥م.
٩٥. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ج٢، ١٩٨٩م.
٩٦. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وحققه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مكتبة دار التراث، ط٣، ج٢.

٩٧. مطارحات في فن القول محاورات مع أدباء العصر، محيي الدين صبحي، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٧٨م.
٩٨. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إيميل بديع يعقوب، بيروت– لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩١م.
٩٩. معجم الوجيز، مصر، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم،١٩٩٤م.
١٠٠. معجم الوسيط، معجم اللغة العربية، المكتبة العلمية، ط٣، دت، ج٢.
١٠١. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.
١٠٢. مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، سامح الرواشدة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م.
١٠٣. مفاتيح العلوم، أبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه: عثمان خليل: ط١، ١٩٣٠م.
١٠٤. مفتاح العلوم، أبي يعقوب السكاكي، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، بغداد، مطبعة دار الرسالة، ط١، ١٩٨٢م.
١٠٥. الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت، لبنان مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٦م.
١٠٦. المورد الصافي من علمي العروض والقوافي، محمد حسين الأنصاري اليماني، طبع في مطابع الساهجاني،١٣١٤هـ،
١٠٧. موسيقى الشعر العربي، د. حسنى عبد الجليل يوسف، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩م.
١٠٨. موسيقى الشعر العربي، د. شكرى عياد، القاهرة، دار المعرفة، ط٢، ١٩٧٨م.
١٠٩. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية ط٣، ١٩٦٥م.
١١٠. الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.
١١١. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط٢، ١٩٩٥م.
١١٢. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م.
١١٣. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، بيروت، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م.

١١٤. نظرية النص المتجدد، عز الدين الأمين، القاهرة، ط٧، ١٩٦٤م.
١١٥. نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، تونس، المطبعة العصرية، ١٩٨٦م.
١١٦. النقد الأدبي أصوله منهاجه، سيد قطب، القاهرة، دار الشروق، ط٨، ٢٠٠٣م.
١١٧. النقد الأدبي الحديث مصادره الأولى تطور فلسفاته الجمالية ومذاهبه، هلال محمد غنيمي، القاهرة، دار ومطابع الشعب، ط٣، د.ت.
١١٨. النقد الأدبي الحديث ومذاهبه، محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مصر، مكتبة الكليات الأزهرية، د.ط، ١٩٧٥م.
١١٩. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧م.
١٢٠. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٨٥م.
١٢١. النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، الدار البيضاء، المغرب، مكتبة الوحدة العربية، د.ط، ١٩٧٢م.
١٢٢. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م.
١٢٣. نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا الحاوي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٢، د.ت.
١٢٤. هندسة المقاطع الصوتية، عبد القادر عبد الجليل، عمان، دار صفاء، ط١، ٢٠١٠م.
١٢٥. الهوامل والشوامل، أبو حيان التوحيدي، نشر: أحمد أمين والسيد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دت
١٢٦. الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، محمد حسن عمري، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٨م.

ثانياً: المراجع المترجمة:

١٢٧. الجَمَال، مجموعة من العلماء السوفيت، ترجمة: يوسف الحلاق، دمشق، ١٩٦٨م.
١٢٨. العلم والشعر، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
١٢٩. في الشعر والشعراء، ت. س. اليوت، ترجمة: محمد جديد، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م.

١٣٠. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.

الملاحق

جدول (١،١) البحور الصافية مرتبة حسب الأكثر وروداً

المجلد الأول – بحر الكامل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	ولدي	الكامل	عمودي	١٠٥	
٢	لو شع نور الحق	الكامل	عمودي	١١٢	
٣	الشعر صار المحنة الكبرى	الكامل	عمودي	١٣٥	تكرر اسم القصيدة (سبع) مرات، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).
٤	لبنان	الكامل	عمودي	١٥٥	
٥	القصاص	الكامل	عمودي	١٦١	
٦	هل يستوى الشعرانِ؟	الكامل	عمودي	٢٨٤	
٧	وتألقتْ فينا البراهينُ	الكامل	عمودي	٢٨٨	
٨	دربان	الكامل	عمودي	٣٠٨	
٩	قالت	الكامل	عمودي	٣١١	
١٠	لولا العقيدة	الكامل	عمودي	٣١٨	
١١	القاتل الموهوب لا يترفق	الكامل	عمودي	٣٢٠	
١٢	كيف يركع مسلم؟	الكامل	عمودي	٣٣٥	
١٣	حماس	الكامل	عمودي	٣٤٣	
١٤	عامان	الكامل	عمودي	٣٤٥	
١٥	إلى ممثلة!	الكامل	عمودي	٣٤٧	
١٦	عتاب مربدي	الكامل	عمودي	٣٨٢	تكرر الاسم سبع مرات، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).
١٧	إضاءة شعرية	الكامل	عمودي	٣٨٨	تكرر الاسم ثلاث مرات، مرتين باسم (إضاءة)، ومرة باسم (إضاءة شعرية).
١٨	رسالة	الكامل	عمودي	٣٩٢	

م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٩	مكابدة	الكامل	عمودي	٣٩٩	
٢٠	شمس العقيدة	الكامل	عمودي	٣٩٠	
٢١	المرايا	مجزوء الكامل	عمودي	٧٧	
٢٢	حينما يشكو النخيل	مجزوء الكامل	عمودي	٨٠	
٢٣	في الغدو والآصال	مجزوء الكامل	عمودي	٩٠	
٢٤	نشيد للقدس	مجزوء الكامل	عمودي	٩٣	الشطر الأول من القصيدة لم يستقم وزنه فلو أن الشاعر أضاف كلمة (كلما) بعد قوله (الله أكبر) لاستقام الوزن، وأصبح الشطر (الله أكبر كلما جمحت خيول الفتح)، وقد تكون (كلما) سقطت سهوا، أو هي خطأ مطبعي.
٢٥	يا سيدي عذرا	مجزوء الكامل	عمودي	٩٦	
٢٦	الأربعون	مجزوء الكامل	عمودي	١٥٧	
٢٧	أين النخوة العرباء!؟	مجزوء الكامل	عمودي	١٦٣	
٢٨	الصوت والصدى	مجزوء الكامل	عمودي	٣٩٧	
٢٩	مرثية	مجزوء الكامل	عمودي	١٧٤	تكرر الاسم (أربع) مرات، ثلاث مرات منها باسم (مرثية)، ومرة باسم (مرثية للمساء الأخير).
٣٠	رجل منهم	الكامل	تفعيلة	٢١	
٣١	لسنا بقافلة الضياع	الكامل	تفعيلة	٢٣	
٣٢	حينما تنطق البحيرة	الكامل	تفعيلة	٢٣	
٣٣	تقديم	الكامل	تفعيلة	١٠٠	
٣٤	أحد... أحد	الكامل	تفعيلة	١٢٢	
٣٥	حكاية الشال	الكامل	تفعيلة	١٨٣	

م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٣٦	كلمات ترقص في الريح	الكامل	تفعيلة	٢٠٨	
٣٧	آخر الكلام	الكامل	تفعيلة	٢١٢	
٣٨	رسالة إلى محمود درويش	الكامل	تفعيلة	٢٤٥	
٣٩	البشارة	الكامل	تفعيلة	٢٥٠	
٤٠	رواية المساء	الكامل	تفعيلة	٢٦١	
٤١	الأرض مازالت تدور	الكامل	تفعيلة	٢٧١	
٤٢	آخر كلام	الكامل	تفعيلة	٢٧٧	
٤٣	جيل الصحوة	الكامل	تفعيلة	٢٩٩	
٤٤	النبع القديم	الكامل	تفعيلة	٣٧٤	

المجلد الثاني – بحر الكامل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	سيف على لغتي	الكامل	عمودي	١٢	
٢	والشعب والهفي عليه	الكامل	عمودي	٤٠	
٣	سقط القناع	الكامل	عمودي	٥٣	
٤	لو أنصفوك	الكامل	عمودي	١٢٢	القصيدة مكررة.
٥	غريب	الكامل	عمودي	١٣٧	
٦	إلى كل عالم تحدث فأشجى وبكى فأبكى	الكامل	عمودي	١٥٨	
٧	لا تسأليني اليوم كشف حسابي	الكامل	عمودي	١٦٠	
٨	لو أنصفوك	الكامل	عمودي	١٧٨	القصيدة مكررة.
٩	دموع الفراق	الكامل	عمودي	٢١٢	
١٠	أنا لا أزال أشد قوس عقيدتي	الكامل	عمودي	٢٧٠	

المجلد الثاني – بحر الكامل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١١	إضاءة	الكامل	عمودي	٢٩١	تكرر الاسم ثلاث مرات، مرتين باسم (إضاءة)، ومرة باسم (إضاءة شعرية).
١٢	راحلون	الكامل	عمودي	٣١٥	
١٣	سياف	الكامل	عمودي	٣١٧	
١٤	مجد	الكامل	عمودي	٣١٩	
١٥	سؤال	الكامل	عمودي	٣٩٠	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).
١٦	شُلت يمني	الكامل	عمودي	٣٣٧	
١٧	هون عليك	الكامل	عمودي	٣٤٦	
١٨	زفرة أب	الكامل	عمودي	٣٩٩	
١٩	خالد بن الوليد	الكامل	عمودي	٤٥٨	
٢٠	كلاب	مجزوء الكامل	عمودي	١٣٠	
٢١	عودي	مجزوء الكامل	عمودي	١٦٤	تكرر الاسم مرتين.
٢٢	حفيدتاي	مجزوء الكامل	عمودي	٣٨٩	
٢٣	الربيع	مجزوء الكامل	عمودي	٤٤٦	
٢٤	زيد بن حارثة	مجزوء الكامل	عمودي	٤٥٩	
٢٥	بيع	مجزوء الكامل	عمودي	٣٠٤	
٢٦	ثلج	مجزوء الكامل	عمودي	٣٠٧	
٢٧	رحيل	مجزوء الكامل	عمودي	٣٥٣	
٢٨	نيرون	مجزوء الكامل	عمودي	٣٦٣	
٢٩	عفواً سراييفو	الكامل	تفعيلة	١٨	
٣٠	النبع القديم	الكامل	تفعيلة	٦٥	
٣١	شيءٌ عن الزعتري	الكامل	تفعيلة	٢٢٧	
٣٢	كم كان خبزا يابسا	الكامل	تفعيلة	٢٥٠	
٣٣	أشهد	الكامل	تفعيلة	٢٩٤	

المجلد الثاني – بحر الكامل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٣٤	صيام	الكامل	تفعيلة	٣٥١	
٣٥	للقدس تنتفض الحروف	الكامل	تفعيلة	٣٧٨	
٣٦	لجوء	الكامل	تفعيلة	٣٨٥	

المجلد الأول – بحر الوافر					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	آسام	الوافر	عمودي	١٣٨	
٢	إيضاح شعري	الوافر	عمودي	١٤٠	تكرر اسم القصيدة (سبع) مرات، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).
٣	الراحلون	الوافر	عمودي	١٦٩	
٤	إليك يا قمري المسجى	الوافر	عمودي	١٧٠	
٥	مقطعٌ منْ أغنية الرحيل	الوافر	عمودي	٢٩٠	
٦	أغرد بالقصيدة كل يوم	الوافر	عمودي	٣٠١	
٧	الجوع.... الجوع!!	الوافر	عمودي	٣٠٧	
٨	أغنية صمود للمخيم الفلسطيني	الوافر	عمودي	٣١٦	
٩	غدا أمضي	الوافر	عمودي	٣٣٠	
١٠	ولدى	الوافر	عمودي	٣٥٣	
١١	كاظمة	الوافر	عمودي	٣٦٦	
١٢	مرثية	الوافر	عمودي	٣٨٠	تكرر الاسم (أربع) مرات، ثلاث مرات منها باسم (مرثية)، ومرة باسم (مرثية للمساء الأخير).

المجلد الأول – بحر الوافر					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٣	نزار	الوافر	عمودي	٣٩٦	
١٤	غزل في بيروت	الوافر	تفعيلة	٥٧	جاء السطر الأول منها على بحر الطويل، وبقية القصيدة كتبت على بحر الوافر.
١٥	السؤال	الوافر	تفعيلة	٢٢٧	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).

المجلد الثاني – بحر الوافر					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	أحوال	الوافر	عمودي	٨	
٢	لأنك مسلم	الوافر	عمودي	١٠	
٣	موال فلسطيني خاص جداً	الوافر	عمودي	٢٦	
٤	سنوات الشعر المقفى	الوافر	عمودي	٢٨	
٥	نحن وهم	الوافر	عمودي	٤٢	
٦	سألتك	الوافر	عمودي	٤٤	
٧	أخر القطرات	الوافر	عمودي	١٢٨	
٨	الصبح	الوافر	عمودي	١٢٩	
٩	وهم	الوافر	عمودي	١٣١	
١٠	الشهيد	الوافر	عمودي	١٣٢	
١١	رأي	الوافر	عمودي	١٣٥	
١٢	وصية	الوافر	عمودي	١٣٦	
١٣	اليرموك	الوافر	عمودي	١٤٣	
١٤	أغمس ريشتي بدم القوافي	الوافر	عمودي	١٦٢	القصيدة مكررة.
١٥	ديوك ودجاج	الوافر	عمودي	١٦٩	
١٦	خواطر في الستين	الوافر	عمودي	١٨٠	

المجلد الثاني – بحر الوافر					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٧	وأحلم أن	الوافر	عمودي	١٨٤	
١٨	معذرة يا أبا تمام	الوافر	عمودي	١٩٣	
١٩	البريد وصل من غزة	الوافر	عمودي	٢٠٥	
٢٠	وغزة جيلها جيل فريد	الوافر	عمودي	٢٣١	
٢١	وأغمس ريشتي بدم القوافي	الوافر	عمودي	٢٨٠	القصيدة مكررة.
٢٢	عيال	الوافر	عمودي	٢٩٨	
٢٣	عتاب	الوافر	عمودي	٣٠٠	تكرر الاسم سبع مرات، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).
٢٤	عندما تزفر الشام	الوافر	عمودي	٣٢٣	
٢٥	عتاب آخر	الوافر	عمودي	٣٩٩	تكرر الاسم سبع مرات، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).
٢٦	رمضان جديد	الوافر	عمودي	٣٤٢	
٢٧	جوائز	الوافر	عمودي	٣٤٥	
٢٨	سامحني	الوافر	عمودي	٣٤٩	
٢٩	شوق	الوافر	عمودي	٣٧٣	
٣٠	عودي	الوافر	عمودي	٣٩٧	تكرر الاسم مرتين.
٣١	نساء	الوافر	عمودي	٣٨٨	
٣٢	تشكيل	الوافر	عمودي	٤٠٤	
٣٣	نرحب بالحضور الأمهات	الوافر	عمودي	٤٥٤	
٣٤	صباح الخير... صباح الزعتر	الوافر	تفعيلة	٣٤	
٣٥	فلسطيني	الوافر	تفعيلة	٣٩٥	

المجلد الأول – بحر المتدارك					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	الحمى	المتدارك	تفعيلة	٣١	
٢	حينما تتقاطع الكلمات	المتدارك	تفعيلة	٣٦	
٣	حروف يخونها الانسجام	المتدارك	تفعيلة	٣٨	
٤	وفي قلبي تسكن بيسان	المتدارك	تفعيلة	٤٥	تكرار ما يتبعه الشاعر في وزن المتدارك، مع وجود خلل إضافي متمثل في تتالي (خمسة) أحرف متحركة، ولو قال حتى لا تنتصب الأشجار أمامي لاستقام الوزن.
٥	آه بيسان	المتدارك	تفعيلة	٤٧	
٦	معذرة	المتدارك	تفعيلة	٥٣	
٧	يا ليل	المتدارك	تفعيلة	٦٠	
٨	كلمات مضيئة جداً	المتدارك	تفعيلة	٦٦	
٩	التمرين التاسع.. خذ وضع	المتدارك	تفعيلة	٨٧	
١٠	الطقوس في بلاد الغرباء	المتدارك	تفعيلة	٩٥	
١١	ثراثرات في زمن مضى	المتدارك	تفعيلة	١٨٧	
١٢	وذات ليلة حلمت	المتدارك	تفعيلة	١٩٦	
١٣	محطات للتعب اليومي	المتدارك	تفعيلة	٢١٠	استخدم الشاعر كلمة (واقفاً) بالنصب بدلاً من استخدامها الصحيح بالرفع في جملة (قلهم إنني واقفٌ).
١٤	البحيرة	المتدارك	تفعيلة	٢٢٢	
١٥	مرثية للمساء الأخير	المتدارك	تفعيلة	٢٣٨	تكرر الاسم (أربع) مرات، ثلاث مرات منها باسم (مرثية)، ومرة باسم (مرثية للمساء الأخير).

المجلد الثاني – بحر المتدارك					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	القمة	المتدارك	عمودي	١٣٣	لجأ الشاعر إلى التفريق بين السببين الخفيفين بفاصلة صغرى كما يفعل في جميع القصائد التي كتبت على بحر المتدارك. وتكرر ذلك مع الشاعر في جميع القصائد التي كتبت علي بحر المتدارك.
٢	قسوة	المتدارك	عمودي	١٤١	
٣	لاجئون	المتدارك	عمودي	١٤٢	
٤	غرد يا شبل الإيمان	المتدارك	عمودي	٤٢٨	
٥	العيد السعيد	المتدارك	عمودي	٤٢٩	
٦	الإسلام	المتدارك	عمودي	٤٣١	
٧	بلدي	المتدارك	عمودي	٤٣٢	
٨	القلم	المتدارك	عمودي	٤٣٣	
٩	عصفوري	المتدارك	عمودي	٤٣٥	
١٠	بحر	المتدارك	عمودي	٤٣٩	
١١	النبع	المتدارك	عمودي	٤٤٠	
١٢	أهلا أهلا يا رمضان	المتدارك	عمودي	٤٤١	
١٣	الفجر	المتدارك	عمودي	٤٤٢	
١٤	أغنية فلسطين	المتدارك	عمودي	٤٤٤	
١٥	مدرستي	المتدارك	عمودي	٤٤٥	
١٦	يا ولدي	المتدارك	عمودي	٤٥٠	
١٧	أناشيد ترحيبية في الحفلات المدرسية	المتدارك	عمودي	٤٥١	
١٨	ونحييكم بالريحان	المتدارك	عمودي	٤٥٢	
١٩	جئتم شرفتم نادينا	المتدارك	عمودي	٤٥٣	
٢٠	عمر بن الخطاب	المتدارك	عمودي	٤٥٦	
٢١	المدرسة	المتدارك	تفعيلة	٤	
٢٢	قول	المتدارك	تفعيلة	٧٤	
٢٣	المشهد	المتدارك	تفعيلة	٨٧	
٢٤	طينٌ وماء	المتدارك	تفعيلة	١٠٤	

المجلد الثاني – بحر المتدارك					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٢٥	صلاة الغريب	المتدارك	تفعيلة	١٠٨	
٢٦	نبأ مُفترى	المتدارك	تفعيلة	١١٠	
٢٧	عين وأذن	المتدارك	تفعيلة	١١١	
٢٨	أجراس القافلة	المتدارك	تفعيلة	١٩١	
٢٩	أسئلة عراقية	المتدارك	تفعيلة	٢٠٨	
٣٠	قالت أمي	المتدارك	تفعيلة	٢٠٩	
٣١	كلهم قد بكى	المتدارك	تفعيلة	٢٤٨	
٣٢	الزهايمر	المتدارك	تفعيلة	٣٨٢	
٣٣	نيلان	المتدارك	تفعيلة	٣٩٤	
٣٤	بيروت	المتدارك	تفعيلة	٣٩٧	

المجلد الأول – بحر المتقارب					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	ربنا وتقبل دعاء	المتقارب	عمودي	٩٢	
٢	إلى من كان صديقي	المتقارب	عمودي	٣١٣	
٣	أمنية	المتقارب	عمودي	٣٥٨	تكرر الاسم خمس مرات.
٤	صلاة إلى اللغة الأم	المتقارب	تفعيلة	٥٤	
٥	لماذا أغني	المتقارب	تفعيلة	٦٨	
٦	تورق الأفكار في رأسي	المتدارك	تفعيلة	٩٨	يوجد حركة زيادة في بداية القصيدة متمثلة بحرف (الواو)، كما ان الشاعر كعادته في المتدارك يفص بين السببين الخفيفين بفاصلة صغرى.
٧	لأنك يا سيدي لم تمت	المتقارب	تفعيلة	١٩٠	المقطع الأول والثاني من القصيدة لم يستقم وزنيهما.
٨	مرثية	المتقارب	تفعيلة	٢٠٣	تكرر الاسم (أربع) مرات، ثلاث مرات منها باسم (مرثية)، ومرة باسم (مرثية للمساء الأخير).
٩	شيء عن الطقس والرقص	المتقارب	تفعيلة	٢١٥	القصيدة غير معنونة في المجلد وتم إلصاقها في قصدة آخر الكلام السابقة لها.

المجلد الأول – بحر المتقارب					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٠	أيتها المقصلة... أيتها السنبلة	المتقارب	تفعيلة	٢٣١	السطر الأول من القصيدة لم يستقم وزنه.
١١	قطار الشمال الفلسطيني	المتقارب	تفعيلة	٢٣٤	
١٢	تمر القوافل	المتقارب	تفعيلة	٢٥٥	
١٣	الطقس	المتقارب	تفعيلة	٢٦٤	
١٤	الأشجار	المتقارب	تفعيلة	٣٧٠	
١٥	عكا تزف فتاها	المتقارب	تفعيلة	٨	يقول الشاعر (وينفض عند منكبيك الغبار) الصواب كي يستقيم الوزن أن تكون: (وينفض عن منكبيك الغبار).
١٦	حينما تنبو الحروف	المتقارب	تفعيلة	١١	
١٧	ووجه المدينة حلوى	المتقارب	تفعيلة	١٣	

المجلد الثاني – بحر المتقارب					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	غدا يا أمير الحياة الجميل	المتقارب	عمودي	٩٥	
٢	سؤال	المتقارب	عمودي	١٣٨	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).
٣	اختيار	المتقارب	عمودي	١٤٠	
٤	قرار	المتقارب	عمودي	١٤٥	
٥	دعوة	المتقارب	عمودي	١٤٦	
٦	وبين الماءين عتاب	المتقارب	عمودي	٢١٦	تكرر الاسم سبع مرات، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).

المجلد الثاني – بحر المتقارب					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٧	نداء العقيدة	المتقارب	عمودي	٤٤٩	
٨	نسيت بأني أتيت إلى القاهرة	المتقارب	تفعيلة	٢٦٢	
٩	قصائد: سؤال	المتقارب	تفعيلة	٤	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).
١٠	بس	المتقارب	تفعيلة	٧	
١١	الكذب	المتقارب	تفعيلة	٧	القصيدة مكررة.
١٢	جثة الذئب	المتقارب	تفعيلة	٦١	
١٣	قصائد: قطار	المتقارب	تفعيلة	٧٢	
١٤	موت	المتقارب	تفعيلة	٧٢	تكرر الاسم ثلاث مرات، مرتين باسم (موت)، ومرة باسم (موت سريري).
١٥	السؤال	المتقارب	تفعيلة	٧٣	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).
١٦	الغريب	المتقارب	تفعيلة	٧٧	
١٧	أمنية	المتقارب	تفعيلة	٧٨	تكرر الاسم خمس مرات.
١٨	خليج	المتقارب	تفعيلة	٧٨	
١٩	كذب	المتقارب	تفعيلة	٧٩	القصيدة مكررة.
٢٠	جف زيت القناديل	المتقارب	تفعيلة	٨٢	الأسطر الثلاثة الأولى جاءت على وزن المتدارك.
٢١	وجع السؤال	المتقارب	تفعيلة	١٨٢	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع).
٢٢	صديقي لا يشرب القهوة	المتقارب	تفعيلة	١٩٦	جاء السطر الأول غير متوافق مع الوزن فقد قال الشاعر فيه: (صديقي الذي مات قبل عامين مات)، فلو أنه قال: (صديقي الذي مات من قبل عامين مات)، لاستقام الوزن.

المجلد الثاني – بحر المتقارب					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٢٣	جوازات	المتقارب	تفعيلة	٢٤٠	استخدم الشاعر في بعض الأسطر تفعيلة المتدارك كقوله: (غير نلك العجوز التى تتصابى)، فجاءت كلمة تتصابى علي وزن المتدارك،
٢٤	لا تطعنوهم	المتقارب	تفعيلة	٣٧٤	
٢٥	سؤال مشروع	المتقارب	تفعيلة	٤٠٢	تكرر الاسم ست مرات، ثلاث باسم (سؤال)، ومرة باسم (السؤال)، ومرة باسم (وجع السؤال)، ومرة باسم (سؤال مشروع). نصف القصيدة الأول غير مطبوع في المجلد.
٢٦	الخروج عن القاعدة	المتقارب	تفعيلة	٤٠٦	
٢٧	إرهاصات	المتقارب	تفعيلة	٤١٢	

المجلد الأول – بحر الرجز					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	حي على الفلاح	مجزوء الرجز	عمودي	٩٨	
٢	يوميات فدائي في قاعدة متقدمة	الرجز	تفعيلة	١٨	جاء السطر الثالث غير متوافق مع تفعيلة الرجز.
٣	غداً القتال	الرجز	تفعيلة	٢٦	
٤	الرسالة الأخيرة	الرجز	تفعيلة	٢٩	
٥	لا تمروا قبل أن أقول شيئاً	الرجز	تفعيلة	٣٣	لم يلتزم الشاعر في هذه القصيدة بجوازات بحر كما أنه لم يلتزم بقفلة واحدة للأسطر الشعرية بل استخدم أضربا متعددة وأضربا جديدة وهذا يتوافق مع ما أخبرنا به أنه يكتب قصائده موزونة على الفطرة دون مراجعة الوزن.
٦	العائد الأخير	الرجز	تفعيلة	٤٨	
٧	معزوفة لما بعد الكلام	الرجز	تفعيلة	٥٠	

المجلد الأول – بحر الرجز					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٨	سيارة الأمير	الرجز	تفعيلة	٦٢	
٩	برقية عاجلة من الولد الفلسطيني	الرجز	تفعيلة	١٥٠	
١٠	تعليق على ما حدث	الرجز	تفعيلة	١٥١	بعض أسطر القصيدة لم يستقم وزنها.
١١	ديباجة	الرجز	تفعيلة	١٨١	
١٢	على هامش قصيدتي الضائعة	الرجز	تفعيلة	٢٠٠	
١٣	وردة لاستراحة الفارس	الرجز	تفعيلة	٢٢١	
١٤	وللطقس حال أخرى	الرجز	تفعيلة	٢٤٢	
١٥	برقية متأخرة من الولد الفلسطيني للقمة	الرجز	تفعيلة	٣٣٦	لم يستقم المقطع الأول من القصيدة.
١٦	أم المدائن	الرجز	تفعيلة	٣٥٠	
١٧	يأس	الرجز	تفعيلة	١٩٣	
١٨	لو	الرجز	تفعيلة	٢٥٣	

المجلد الثاني – بحر الرجز					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	اعطف على الفقير	مجزوء الرجز	عمودي	٤٣٠	
٢	الشباب المسلم	مجزوء الرجز	عمودي	٤٣٤	
٣	حقيبتي	مجزوء الرجز	عمودي	٤٣٦	
٤	هيا إلى الصلاة	مجزوء الرجز	عمودي	٤٣٧	
٥	إسلامنا	مجزوء الرجز	عمودي	٤٤٣	
٦	الفتاة المسلمة	مجزوء الرجز	عمودي	٤٤٧	
٧	مسلمون	مجزوء الرجز	عمودي	٤٤٨	
٨	الحمد لله	الرجز	تفعيلة	٤	
٩	الخطيب	الرجز	تفعيلة	٥	

المجلد الثاني – بحر الرجز					
م	اسم القصيدة	بحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٠	يهود	الرجز	تفعيلة	٦	
١١	حفنة من البشر	الرجز	تفعيلة	٢١	
١٢	جزيرة الإسلام	الرجز	تفعيلة	٥١	القصيدة مكررة.
١٣	رؤوس	الرجز	تفعيلة	٧٤	
١٤	جزيرة الإسلام	الرجز	تفعيلة	٨٤	القصيدة مكررة.
١٥	مدينة بلا قلب	الرجز	تفعيلة	١١٥	

المجلد الأول – بحر الرمل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	يا نفس	الرمل	عمودي	٨٥	
٢	الطبشور... جرح	مجزوء الرمل	عمودي	٣٢٣	
٣	يا إلهي	مجزوء الرمل	عمودي	٨٣	
٤	ديباجه	مجزوء الرمل	عمودي	١٣٤	
٥	الجواد والحوار الصعب	الرمل	تفعيلة	١٦	
٦	رسالة من القدس	الرمل	تفعيلة	٤٣	
٧	شامة	الرمل	تفعيلة	٦٤	
٨	ربما	الرمل	تفعيلة	١٧٦	السطر الأول (ايها المجرم الواغل في لحم الضحايا) لم يتماشى مع وزن الرمل.
٩	إنه موسم الحزن	الرمل	تفعيلة	٢١٩	
١٠	الغرباء	الرمل	تفعيلة	٢٥٩	
١١	على ضفاف الحلم	الرمل	تفعيلة	٢٧٤	
١٢	حينما تُزْهِرُ الحروُف	الرمل	تفعيلة	٢٨١	
١٣	الأيدي الأثيمة	الرمل	تفعيلة	٣٧٨	السطر الأول من المقطع الأول والثاني لم يستقم وزنيهما، حيث استخدم الشاعر في بدايتهما كلمة (أيتها) التي لم تتماشى مع الوزن.

المجلد الأول – بحر الرمل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٤	أيها الشعبُ المُترجَمُ	الرمل	تفعيلة	١٦٥	
١٥	الله أكبر..الله أكبر	الرمل	تفعيلة	١٧٢	

المجلد الثاني – بحر الرمل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	يا جنود الله	مجزوء الرمل	عمودي	٤٣٨	
٢	الكلمات	الرمل	تفعيلة	٦٤	
٣	اعتذار	الرمل	تفعيلة	٧٥	
٤	مساء الأربعاء	الرمل	تفعيلة	٧٦	
٥	ماء البسملة	الرمل	تفعيلة	٩٠	
٦	اعتراف	الرمل	تفعيلة	٩٧	تكرر الاسم ثلاث مرات.
٧	أمنية	الرمل	تفعيلة	٩٩	تكرر الاسم خمس مرات.

جدول (١،٢) البحور الممزوجة المختلطة حسب الأكثر وروداً

المجلد الأول – بحر الخفيف					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	عُشاق الفجر	الخفيف	عمودي	٧١	
٢	يا شَام	الخفيف	عمودي	٧٢	
٣	واتقوا الله	الخفيف	عمودي	٧٤	
٤	هَمْسة	الخفيف	عمودي	٧٧	
٥	نفخة من الخُلُوْد	الخفيف	عمودي	٧٨	
٦	وفلسطين زعتّر ورصاص	الخفيف	عمودي	١٠٢	
٧	كابول	الخفيف	عمودي	١٠٤	
٨	حفنة القش	الخفيف	عمودي	١٠٦	
٩	تساؤلات	الخفيف	عمودي	١٠٨	
١٠	أيها الشيخ	الخفيف	عمودي	١١٠	
١١	أكتبي لي	الخفيف	عمودي	١١٦	
١٢	الحلم	الخفيف	عمودي	١١٧	القصيدة مكررة.
١٣	دوحة الإسلام	الخفيف	عمودي	١١٩	
١٤	عتاب	الخفيف	عمودي	١٢١	تكرر الاسم سبع مرات، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).
١٥	اعتذار	الخفيف	عمودي	١٢٥	
١٦	أين... أين!؟	الخفيف	عمودي	١٢٧	
١٧	أبو الأعلى المودودي	الخفيف	عمودي	١٢٩	
١٨	الشعر	الخفيف	عمودي	١٣٠	تكرر اسم القصيدة (سبع) مرات، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).

المجلد الأول – بحر الخفيف					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٩	الجهاد الكبير	الخفيف	عمودي	١٣٢	
٢٠	موطني	الخفيف	عمودي	١٤٢	
٢١	الحجاب	الخفيف	عمودي	١٤٤	
٢٢	صرخة	الخفيف	عمودي	١٤٨	
٢٣	شموخاً أيتها المآذن	الخفيف	عمودي	١٥٤	
٢٤	غربة	الخفيف	عمودي	١٧٨	
٢٥	الحلم	الخفيف	عمودي	٢٢٤	القصيدة مكررة.
٢٦	على هامش حوارٍ قديم	الخفيف	عمودي	٢٨٦	
٢٧	نحن إسلامنا عظيم عظيم	الخفيف	عمودي	٢٩٦	
٢٨	اعتذار إلى الشهر المبارك	الخفيف	عمودي	٣٠٥	
٢٩	لست أرثيك يا أمير القوافي	الخفيف	عمودي	٣٢٨	
٣٠	عصرنا عصر قاتل وقتيل	الخفيف	عمودي	٣٣٣	
٣١	آلاء	الخفيف	عمودي	٣٥٧	
٣٢	أحوال	الخفيف	عمودي	٣٦٨	
٣٣	حكاية نسر	الخفيف	عمودي	٤٠١	

المجلد الثاني – بحر الخفيف					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	تعليق هامشي على هامش	الخفيف	عمودي	١٤	
٢	قنديل	الخفيف	عمودي	١٦	
٣	قال صديقي	الخفيف	عمودي	٣١	
٤	لا... لا	الخفيف	عمودي	٣٦	

المجلد الثاني – بحر الخفيف					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٥	حجر... حجر	الخفيف	عمودي	٣٨	
٦	أمنية	الخفيف	عمودي	٤٥	تكرر الاسم خمس مرات.
٧	لكل سؤال جواب	الخفيف	عمودي	٤٧	
٨	عصرنا عصر منطق	الخفيف	عمودي	٦٧	
٩	المذبحة	الخفيف	عمودي	٨٠	
١٠	هموم شاب متسكع	الخفيف	عمودي	٩٣	
١١	أبيات	الخفيف	عمودي	٩٤	
١٢	قمع	الخفيف	عمودي	١٠٠	
١٣	ظبية الشام	الخفيف	عمودي	١٠٣	
١٤	شكراً	الخفيف	عمودي	١٣٤	
١٥	حيرة	الخفيف	عمودي	١٣٩	
١٦	السحاري	الخفيف	عمودي	١٤٤	
١٧	ما أذل الرصاص	الخفيف	عمودي	١٥٦	
١٨	قدري أنني أحلق وحدي	الخفيف	عمودي	١٨٧	
١٩	هل يطيق اللجام مهر شموس؟	الخفيف	عمودي	٢٣٧	
٢٠	حينما ألتقيك	الخفيف	عمودي	٢٤٥	
٢١	ومقصى غرامه التقليم	الخفيف	عمودي	٢٦٧	
٢٢	لا تلمني إذا طويت جناحي	الخفيف	عمودي	٢٧٤	
٢٣	غزة ريحانة القلب	الخفيف	عمودي	٢٨٤	
٢٤	رحلة العمر	الخفيف	عمودي	٣٢١	
٢٥	أوباما	الخفيف	عمودي	٣٦٥	
٢٦	سمخ	الخفيف	عمودي	٣٦٩	
٢٧	غفوة	الخفيف	عمودي	٣٨٧	
٢٨	موت سريري	الخفيف	عمودي	٤٢١	تكرر الاسم ثلاث مرات، مرتين باسم (موت)، ومرة باسم (موت سريري).
٢٩	أنت	الخفيف	عمودي	٤٢٣	

المجلد الثاني – بحر الخفيف					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
٣٠	أناشيد الأبطال	الخفيف	عمودي	٤٥٥	
٣١	سعد بن أبي وقاص	الخفيف	عمودي	٤٥٧	
٣٢	صهيب الرومي	الخفيف	عمودي	٤٦٠	
٣٣	زيد بن ثابت	الخفيف	عمودي	٤٦١	

المجلد الأول – بحر البسيط					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	شكوى	البسيط	عمودي	١١٤	
٢	معذرة يا أبا العلاء	البسيط	عمودي	١٤٦	
٣	الراية والجنود	البسيط	عمودي	١٥٨	
٤	درعا	البسيط	عمودي	٢٩٢	
٥	إنهم فتيةٌ	البسيط	عمودي	٢٩٤	
٦	يا أمتي	البسيط	عمودي	٣١٠	
٧	لا تقتلوا الورد	البسيط	عمودي	٣١٥	
٨	الثريد	البسيط	عمودي	٣٢٥	
٩	يا دار يا دار	البسيط	عمودي	٣٣١	
١٠	يا قدس	البسيط	عمودي	٣٤٢	
١١	الحمد لله	البسيط	عمودي	٣٤٩	
١٢	أبهى	البسيط	عمودي	٣٥٤	
١٣	أنا وأنت	البسيط	عمودي	٣٥٦	
١٤	نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني	البسيط	عمودي	٣٥٩	
١٥	وسافروا في جفاف الأرض أنهارا	البسيط	عمودي	٣٦١	
١٦	الأقربون	البسيط	عمودي	٣٦٣	
١٧	بوحْ	البسيط	عمودي	٣٦٥	
١٨	سيدة الدنيا	البسيط	عمودي	٣٧٦	

المجلد الأول – بحر البسيط					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٩	الشعر	البسيط	عمودي	٣٨٥	تكرر اسم القصيدة (سبع) مرات، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).
٢٠	عهد الطوائف	البسيط	عمودي	٣٩١	

المجلد الثاني – بحر البسيط					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	تبدلت بعدها كل الموازين	البسيط	عمودي	٢٩	
٢	هذا هو الرد	البسيط	عمودي	٣٣	
٣	أيتها العاشقة	البسيط	عمودي	٤٩	
٤	من نحن؟ من نحن؟	البسيط	عمودي	٥٥	
٥	شرق وغرب	البسيط	عمودي	٥٧	
٦	أنا	البسيط	عمودي	٥٩	نصف القصيدة الأول غير مطبوع في المجلد.
٧	يا أمتي	البسيط	عمودي	٧٠	
٨	أمي	البسيط	عمودي	١١٧	
٩	الأسير الفلسطيني	البسيط	عمودي	١٤٧	
١٠	إلى مسجدي الحبيب "المسجد الأقصى"	البسيط	عمودي	١٥٤	
١١	طاغ عبيرك	البسيط	عمودي	١٥٩	
١٢	نوافذ الشوق	البسيط	عمودي	١٦٦	
١٣	قالوا	البسيط	عمودي	١٦٨	
١٤	عولمة	البسيط	عمودي	١٧٣	
١٥	الدولار	البسيط	عمودي	١٧٤	

المجلد الثاني – بحر البسيط					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٦	أمنية	البسيط	عمودي	١٧٦	تكرر الاسم خمس مرات.
١٧	ما أطيب النيل مشروباَ ومغتسلا!	البسيط	عمودي	١٨١	
١٨	دمعة على فقيدين أخي ووطني	البسيط	عمودي	١٨٨	
١٩	ابتهال	البسيط	عمودي	١٩٨	
٢٠	قصيدة غير معنونة	البسيط	عمودي	٢٠١	
٢١	بوصلة البنفسج	البسيط	عمودي	٢٢٢	
٢٢	كأن غزة ليست أخت قاهرة	البسيط	عمودي	٢٥٢	
٢٣	اعتراف	البسيط	عمودي	٢٥٨	تكرر الاسم ثلاث مرات.
٢٤	اعتراف	البسيط	عمودي	٢٩٣	تكرر الاسم ثلاث مرات.
٢٥	مخرز	البسيط	عمودي	٢٩٦	
٢٦	سكن	البسيط	عمودي	٣٠١	
٢٧	اعتذار لاجئ لولده صبيحة العيد	البسيط	عمودي	٣٣٢	
٢٨	عيد آخر	البسيط	عمودي	٣٣٤	
٢٩	إعانات	البسيط	عمودي	٣٥٧	
٣٠	طير	البسيط	عمودي	٣٧١	
٣١	ملهمة	البسيط	عمودي	٣٧٢	
٣٢	نصيحة	البسيط	عمودي	٣٧٦	
٣٣	إلى حبيبتي مصر	البسيط	عمودي	٣٨٣	
٣٤	أطفال الخليل	البسيط	عمودي	٣٩٢	
٣٥	العشر الأواخر	البسيط	عمودي	٤٠٨	
٣٦	حوار في القبر	البسيط	عمودي	٤١٠	
٣٧	الشام	البسيط	عمودي	٤١٤	
٣٨	غــزل	البسيط	عمودي	٤١٦	
٣٩	دمعتان	البسيط	عمودي	٤١٨	
٤٠	غبارُ الليالي	البسيط	عمودي	٢٦٤	

المجلد الأول – بحر الطويل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	حروف الشوق	الطويل	عمودي	٣٠٣	
٢	الشوق	الطويل	عمودي	٣٢٢	
٣	وادى محسر	الطويل	عمودي	٣٨٦	
٤	يقولون	الطويل	عمودي	٣٩٤	

المجلد الثاني – بحر الطويل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	إضاءة	الطويل	عمودي	١٢٧	تكرر الاسم ثلاث مرات، مرتين باسم (إضاءة)، ومرة باسم (إضاءة شعرية).
٢	فديتك يا طب النفوس	الطويل	عمودي	١٥٠	
٣	شمس العدالة	الطويل	عمودي	١٥٢	
٤	زمن الشعر	الطويل	عمودي	١٧١	تكرر اسم القصيدة (سبع) مرات، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).
٥	وقفت على ساق أحدق فيهم	الطويل	عمودي	١٨٥	
٦	مرايا الندى	الطويل	عمودي	٢١٧	
٧	عتاب غزي	الطويل	عمودي	٢٧٧	تكرر الاسم سبع مرات، ثلاث مرات منها باسم (عتاب) ومرة باسم (عتاب غزي)، ومرة باسم (عتاب مريدي)، ومرة أخرى باسم (عتاب آخر)، ومرة أخيرة باسم (بين الماءين عتاب).
٨	غضبى	الطويل	عمودي	٣٠٥	
٩	وصيه	الطويل	عمودي	٣٠٨	

المجلد الثاني – بحر الطويل					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١٠	نسيان	الطويل	عمودي	٣٠٩	
١١	ورد	الطويل	عمودي	٣١٠	
١٢	نصيب	الطويل	عمودي	٣١٢	
١٣	تهميش	الطويل	عمودي	٣١٤	
١٤	حبيبي يا رسول الله	الطويل	عمودي	٣٢٦	
١٥	صلاة	الطويل	عمودي	٣٤٨	
١٦	صاحب	الطويل	عمودي	٣٥٥	تكرر الاسم مرتين.
١٧	نساء	الطويل	عمودي	٣٦٠	
١٨	درعا	الطويل	عمودي	٣٦٢	
١٩	أنثى	الطويل	عمودي	٣٨١	
٢٠	موت	الطويل	عمودي	٣٨٦	تكرر الاسم ثلاث مرات، مرتين باسم (موت)، ومرة باسم (موت سريري).
٢١	صديق	الطويل	عمودي	٣٨٧	
٢٢	صاحب	الطويل	عمودي	٤٢٤	تكرر الاسم مرتين.
٢٣	محنة الشعر	الطويل	عمودي	٢٤١	تكرر اسم القصيدة (سبع) مرات، مرتين باسم (الشعر)، ومرة باسم الشعر صار المحنة الكبرى)، ومرة باسم (سنوات الشعر)، ومرة باسم (محنة الشعر)، ومرة باسم (زمن الشعر)، ومرة باسم (إيضاح شعري).

المجلد الثاني – بحر السريع					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	إلى متى؟	السريع	عمودي	٢٤	

المجلد الأول – بحر المجتث					
م	اسم القصيدة	البحر	نوع النسق	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	عتاب	المجتث	عمودي	٨١	

جدول (١،٣) القصائد نثرية

المجلد الأول – قصائد نثرية			
م	اسم القصيدة	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	المقصلة	٢٠٦	

المجلد الثاني – قصائد نثرية			
م	اسم القصيدة	رقم الصفحة في المجلد	الملاحظات
١	ارفعوا قُبعاتكم لمن يصل أولاً	١٠٦	
٢	قطرة حُب... تكفي	٢٥٦	