وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة يحيى فارس بالمديّة
كلّية الأداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

جماليات الإيقاع في شعر عزّ الدين المناصرة

لا سقف للسماء أنموذجا

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

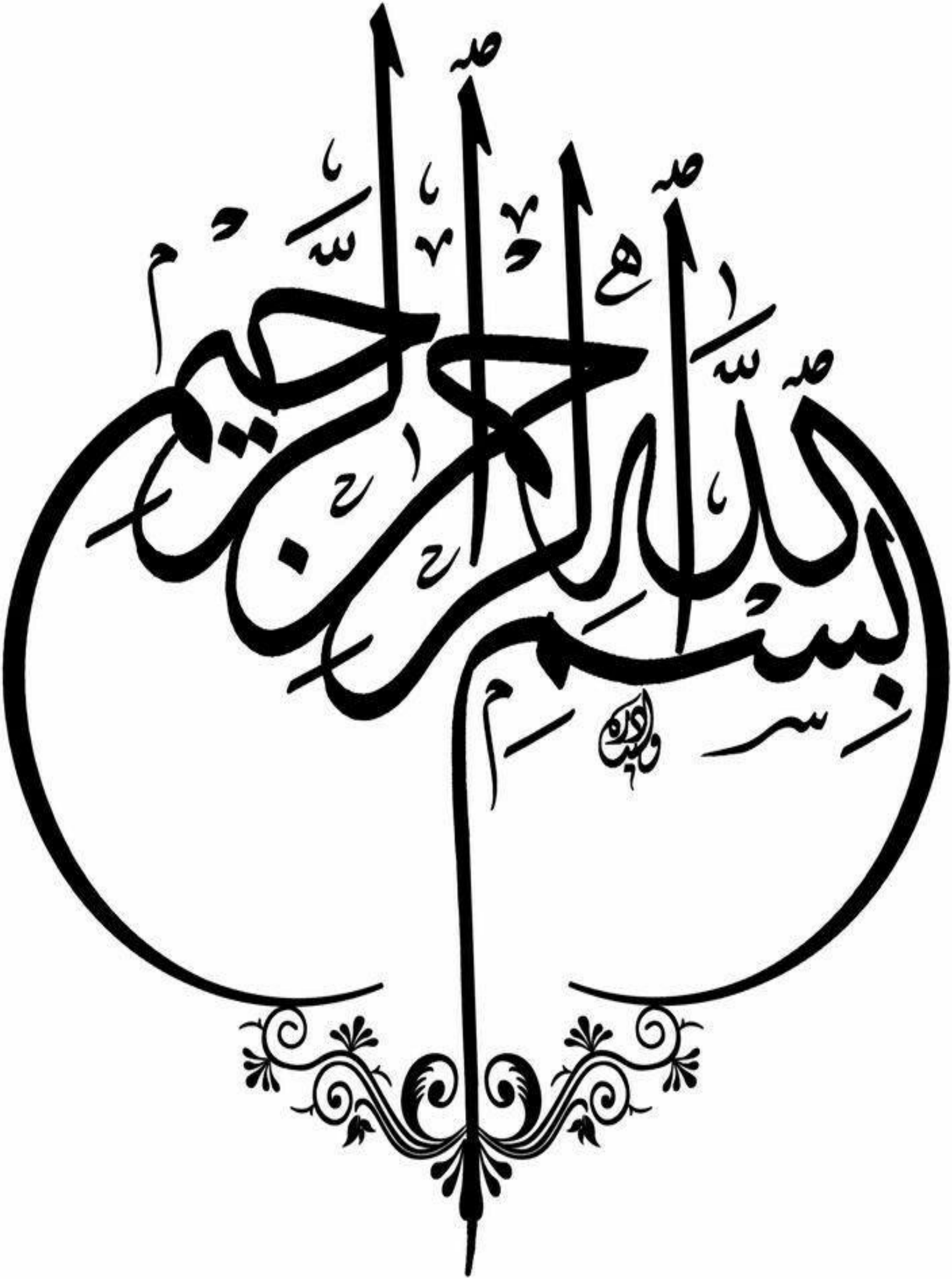
إعداد الطالبتين:
خولة حزاج
رقية فضيل

إشراف الأستاذة:
د/عماد سهام

أعضاء لجنة المناقشة:

بوسكين هجيرة	جامعة المدية	رئيسا
عماد سهام	جامعة المدية	مشرفا ومقررا
زاوي أسماء	جامعة المدية	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
1445/1444هـ_2024/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى: " لئن شكرتم لأزيدنكم"[إبراهيم: 07]

وقال صلى الله عليه وسلّم:"من لم يشكر النّاس لا يشكر الله" رواه الترمذي

لا يسعنا في هذا المقام إلّا أن نشكر الله ونحمده حمدا كثيرا مباركا فيه الّذي يسر لنا السبيل وأعاننا على هذا العمل المتواضع.

بأكاليل من الحب والاحترام والتّقدير أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة "عمّاد سهام"، لما قدمته لنا من مساعدة وتوجيهات ونصائح قيّمة في بحثنا هذا، وتكبّدت عناء المشقة معنا ليخرج العمل في أبهى حلته، دون أن ننسى جميل الزّميلة "سقاي محجوبة"، ونتقدّم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه.

وفي الأخير الحمد لله رب العالمين الذي هدانا من بحر علمه نقطة لكي نعرف بها.



الإهداء

"وقضى ربّك أن لا تعبد إلّا إياه وبالوالدين إحسانا"

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين

إلى إخوتي الأعزاء كلّ باسمه

إلى كلّ من وسعهم قلبي ولم يكتبهم قلمي

أهديكم هذا العمل جميعا

حزاج خولة





الإهداء

الحمد لله ربّ العالمين الّذي وفقنا للوصول إلى هذا المقام

أهدي ثمرة جهدي إلى أبي الذي وافته المنية رحمة الله عليه الذي لطالما حلمت بحضوره معنا في أجمل لحظات حياتي، الحمد لله الّذي جعلني أمشي على خطاه.

أقدّم إهدائي إلى أمي التي سهرت وتعبت في تربيتي، الغالية التي كانت سببا في مزاولة دراستي إلى من ساندتني في مشواري كلّه.

دون أن أنسى أهلي كل باسمه، إلى جدتي أطال الله في عمرها وأدامها، إلى إخوتي وخالاتي وأخوالي بزوجاتهم، عماتي وأعمامي بزوجاتهم، إلى كل الأصدقاء والأحباء، إلى رفيقة الدرب الجامعي "خولة حزاج" وشريكتي في هذا العمل، وكذلك "مريم ولد سعد سعود"، وإلى حبيبة قلبي الصغيرة "مريم بن عياد"، ثمّ إلى نفسي المثابرة وكل الأشخاص الذين أحمل لهم الاحترام والتقدير، إلى كلّ من نسيه قلمي وأحبه وحفظه القلب.

رقية فضيل



مقدّمة

مقدّمة

يعدّ الشعر فنا إبداعيا يتيح للمرء التّعبير عمّا يخالجه من مشاعر وأحاسيس بأسلوب موسيقي، إنّه فن يتقاطع فيه الجمال اللّغوي والعلمي الموضوعي، وهو موهبة وفن إبداعي يرتكز على الإيقاع، فلقد كان الإيقاع دوما أحد أهم الرّكائز والرّكن الأساسي الّذي يستند عليه الشعر العربي، فهو جوهر اللّحن والتّناغم، ولا يتجلّى الإيقاع في تناسق الأصوات وتكرارها فقط بل يمتد ليؤثر على العقل والرّوح معا و يمتع الآذان، فيشمل أنماط دقيقة في التّنظيم اللّفظي الّذي يعرف بالوزن الشّعري، والبحور الشعرية التي تحدد إيقاع كلّ شطر أو بيت شعري، وهذا ما يخلق جرسا موسيقيا ورنينا صوتيا.

أمّا عن أسباب اختيار هذا الموضوع فانقسمت إلى قسمين دوافع ذاتيّة وأخرى موضوعية، أمّا الذّاتيّة فتمثلت في حب الشعر و الرغبة الشديدة في خوض غماره، واكتشاف جمال هذا النّص الإبداعي كانت المنطلق لهذا البحث، أما فيما يخص الدوافع الموضوعية فتمثلت في كون الشّعر العربي يحتلّ مكانة عظيمة في التراث الأدبي، ودراسة إيقاعه تسهم في الفهم الحرفي له ولجماليته، ونضيف إلى ذلك تميّز اللّغة العربية وغناها بالقواعد الصّرفيّة والنّحويّة التي تقدم إرثا لغويا وإيقاعا فريدا من نوعه.

وأهمية الإيقاع تكمن في أنه خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية التي هي: الأفكار، الأصوات، الألفاظ، والصور، والرموز، والوزن في نقطة غير محدّدة هي جذر الفاعلية، فينقلها بذلك من صورتها التراكمية العادية إلى صورتها التركيبية التكوينية، أو ينقلها من درجتها الصفر في الأداء الشعري إلى درجة الحيوية الشعرية والتركيب الوظيفي.

ومن هذا المنطلق نبعت فكرة البحث وتبلورت في" الإيقاع الشعري محاولين تحليل دراسة ما أمكن من هذا الجانب الفني، فجدة الفكرة في هذا الطرح هيما ميزته عن أغلب الدراسات التي قاربت الإيقاع أجمعت على استهداف الغايات الجمالية لهذا الآخير، فهنا قد تبلورت جدة الفكرة في اختيار العنوان "جماليات الإيقاع في شعر عزّ الدين المناصرة –ديوان لاسقف للسماء أنموذجا–".

من اجل تحليل دراسة هذا البحث حاولنا الإجابة عن إشكالية يتمثل منطلقها، ومحور اشتغالها في مايلي: إلى أي مدى أسهمت جماليات الإيقاع في ديوان عز الدين المناصرة؟ وما الجوانب التي عمل فيها الشاعر على توليد الإيقاع؟

وقد تفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات منها:

- ما المقصود بالإيقاع؟ وكيف تطور مفهومه عند القدماء والمحدثين؟
- هل وفق النص في بناء الإيقاع داخل ديوان لا سقف للسماء؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية حاولنا تقسيم البحث إلى فصلين مسبوقين بمدخل ومقدمة وفي الأخير خاتمة أما الفصل الأوّل فعنوناه بـ "مكونات الإيقاع الشعري"، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل: تناولنا فيه الإيقاع الخارجي، والمبحث الثاني درسنا فيه الإيقاع الداخلي، أما المبحث الثالث فاحتوى على إيقاع الصورة الشعرية.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان "الإيقاع في ديوان لا سقف للسماء" وهو الجزء التطبيقي وقسمناه هو الآخر إلى ثلاث مباحث تناولنا في المبحث الأوّل الإيقاع الخارجي في ديوان "لا سقف للسماء"، أما المبحث الثاني فخصصناه للإيقاع الداخلي في ديوان "لا سقف للسماء"، أما المبحث الثالث فخصصناه لإيقاع الصورة الشعرية في ديوان " لا سقف

للسماء". أما المدخل فوسمناه بـ " بحث في الماهيات"، وتناولنا فيه مفهوم الجمالية، ومفهوم الإيقاع.

وانهينا هذا البحث بخاتمة محصّلة لأهم النتائج التي توصّلنا إليها.

أما فيما يخص منهج الدراسة فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التّحليلي؛ إذ أن هذا الأخير يساعدنا في الكشف عن مواطن الإيقاع في ديوان لاسقف للسماء، ومن ثم وصفها وتحليلها، كما استعنا بالمنهج الأسلوبي، وما يتطلبه من آليات لتحليل النصوص مثل الاحصاء والموازنة.

ولإنجاز هذا البحث استعنا بمجموعة من المراجع والمصادر لعلّ من أبرزها: ديوان عزّ الدين المناصرة –لا سقف للسماء–، و كتاب "النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي "لروز غريب، وكتاب "موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه" لعبد الرضا علي ورسالة الدكتوراه للأستاذة المشرفة عماد سهام تحت عنوان مظاهر الإيقاع في القرآن الكريم سورة المدثر أنموذجا.

وكأي بحث اعترتنا بعض الصعوبات والعراقيل منها:

- ضيق الوقت وقصره الذي لم يسمح لنا بإنجاز البحث على الصورة المأمولة.
- نقص الخبرة والضياع بين زخم المادة المعرفيّة وغزارتها.

وفي النهاية لا يسعنا سوى القول أنّ ما ورد في البحث من صواب فهو بتوفيق من الله وبإرشادات الأستاذة المشرفة "عماد سهام" الّتي أنارت لنا الدّرب بالتّوجيهات والملاحظات، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان، ولنا في الآخير شرف المحاولة.

مدخل: الإيقاع الشعري المفهوم والماهية.

أولا: مفهوم الجمالية

ثانيا: مفهوم الإيقاع

ثالثا: الإيقاع عند القدامى والمحدثين

أوّلا: مفهوم الجمالية

1. لغة:

جاء تعريفها في لسان العرب في مادة "(ج م ل) الجمال مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ. وقوله عزّ وجل:" وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ"[النحل:6]، أي بهاء وحسن.ابن سيّده: الجمال الحسن يكون في الفعل والخَلقِ.وقد جَمُلَ الرَّجُلُ، بالضَّمِّ، جَمَالاً، فهو جميلٌ وجمالٌ، الأخيرةُ لا تكسَّرُ والجَمَالُ، بالضم والتشديد:أجمل من الجمل وجمَّلهُ أي زيّنه وقال ابن الأثير: والجمالُ يقعُ على الصُّور والمعاني، ومنه الحديث: إنَّ الله جميل يحب الجمال، أي حَسَنُ الأفعال كامل الأوصاف".[1]

"والجمال مصدره جَمَلَ، وهو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفوس سرورا أو إحساسا بالانتظام والتناغم، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم: الجمال والحق والخير، عكس القبح"[2].

إذن الجمال لغة عكس القبح، والجمال هو كل ما يريح النفس والعين وهو الحسن.

2. اصطلاحا:

"الجمال هو قوام الفن أو صفة فيه"[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، (د،ط)، مج1، (د،ت)، ص 685.

[2] أحمد مختار وآخرون، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب، القاهرة،ط1،مج1، 2008م، ص 395.

[3] روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1952م، ص6.

"وهو مصطلح قديم الظهور، ويراه الفلاسفة اليونان في المخلوق السوي الممتاز بتناسب الأعضاء وانسجامها وحسن شكلها وصفاء لونها[1] ونذكر من اليونانيين أفلاطون الذي رأى الجمال أنه هو الصلاح والفضيلة[2]، وأن قواعد الجمال تكمن في الاتزان والانسجام والوحدة[3]،أما أرسطو عدَّ الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال إنما هي النظام والتناسب والتجدد"[4].

وسار أيضا فلاسفة القرون الوسطى على النهج اليوناني، فيرى سانت أوغسطين "الشيء الجميل لأن أجزاءه متشابهة والانسجام واحد"، ولم يختلف السابقون في العناصر التي يشملها نظام الجمال، وتمسك أغلب الباحثين بهذه المبادئ فيؤكد ديفديتش أن ما نعبر عنه بالجمال هو ما يتحقق بواسطة نظام أو إيقاع خاص بكل أنواع المحاكاة، ومن الباحثين العرب المعاصرون الذين عرّفوا الجمال أبو حيان التوحيدي يقول: "انه كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس"[5].

"والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشتات، وهو الذي في بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله، أو هو الكمال والتناسب

---

[1] روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي** ، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] ابتسام احمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب، سوريا، (د.ط)، 1998م، ص 18.

[4] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**، دار الفكر العربي،، ط3، 1974م، ص 120.

[5] ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 18،19.

و الوضوح، أو ربما كان يمتعنا بمجرد تأمله، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة وأحيانا يكون هناك جمال حر هو الخالص وجمال بالتبعية"[1].

للجمال تعريفات عديدة فقد عبرّت عنها الفلسفة والفكر العربي والغربي على مرّ العصور؛ فتمحورت صورته عند أفلاطون وأوغسطين في التناسق والانسجام، وفي المقابل يراه الباحثون مثل ديفيديتش أن الجمال يتحقق عبر النظام والإيقاع، وأعطاه أبو حيان التوحيدي صفات الكمال والتناسق والتناسب، مع التأكيد أن الجمال قد يكون أحيانا مجرد تأمل وتذوق للأشياء.

ثانيا: مفهوم الإيقاع:

1. لغة:

ورد في لسان العرب في مادة " (و ق ع), الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب "الإيقاع""[2].

وهو أيضا "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[3].

نستنتج من خلال ما سبق أن الإيقاع مصطلح موسيقي بامتياز .

---

[1] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**، ص 63.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ص 4897.

[3] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط، [باب الواو]** ، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 1425هـ/2004م، ص 1055.

2. اصطلاحا:

للإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة rhythm تعني "الإيقاع، وهي مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتّدفق"[1]، "والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون ... الخ"[2].

"وهو تواتر الأنغام وجريانها وانتظامها وتآلفها بحيث تشكل كلاّ فنيّا للأسلوب الأدبي أو الفني، وقد يستفيد الأديب من الإيقاع والتجانس الصوتي وغيره من الزخارف الصوتية التي يستطيع تحقيقها في عمله الأدبي، ولكن يوم تصبح هذه الأشياء هي كل مهمته فعندئذ لا يمكن أن يقال أنّه أنتج أدبا"[3].

"والإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتكررة أو المتألقة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام"[4].

وهو في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللّحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة

---

[1] ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 21.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 ،1984م، ص 71.

[3] نواف نصار، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار المعتز، الأردن، عمان، ط1، 2011م، ص 46.

[4] ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص17.

إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل أو صياغة اللّحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الأخر وقد لا يحصل بكد و اجتهاد"[1].

الإيقاع هو رابط قديم بين الإنسان وحركة الكون إذ يعتبر الإيقاع جزءا من النظام والتوازن الذي يمكن أن يلاحظ في الكون، وهو في المجال الموسيقي يعتبر الصرف والنقلة على النغم حيث يوفر التناسق والتوازن بين الأصوات المختلفة والأزمنة المحددة، مما يسهم في تكوين اللحن وإيقاعه، أما في الشعر والعروض والأوزان له دور مشابه، إذ يسهم كل منها في تكوين النسيج الشعري ويضفي عليه النغم والتوازن المطلوب، وفي مجمل القول الإيقاع يسهم في الإثراء الفني والأدبي، ويعتبر غريزة طبيعة يمكن للأديب أو الملحن أن يدركها ويطبقها.

3. الإيقاع عند القدامى:

أ. الغرب:

من المتعارف عليه أن الإيقاع كان ظهوره مع أولى الفنون ولاسيما الشعر، فهو يمثل الخاصية الجوهرية في هذا الأخير، تمتد علاقته منذ الأزل ولذلك فإن الإيقاع كل عند:

[1] محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، مكتبة الأسد، (د. ط)، دمشق،2001م، ص 10.

أفلاطون: (-347ق م) "تعني الصورة المميزة والهيئة والتناسب، فهو يطابق بين الإيقاع وصورة الحركة التي يؤديها الجسد من خلال الرقص، وهذا التوافق إنما مرده إلى مفهوم الإيقاع في أصوله الأولى فالإيقاع الجسدي الدال على الصورة والمحكم إلى قانون الإعداد هو الذي يتكون من منظور من متتالية مرتبة وهي مزاوجة معينة في حركات سريعة"[1].

فمن منظور أفلاطون الإيقاع متعلق بما يؤديه الجسد من حركات؛ أي الصورة التي تمثل وتعبر عن تلك الحركة وهذا توافق من منظوره مرجعه الأصول الأولى لمفهوم الإيقاع.

أرسطو: (-322ق.م)وقد أثار أرسطو الكلام في الموهبة الشعرية في كتابه "فن الشعر" "وهو أول رسالة علمية في هذا الموضوع؛ فقرر أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولهما غريزة المحاكاة أو التقليد و الثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم، وهاتان الغريزتان تتفاوت حظوظ الناس منها تفاوتا كبيرا"[2]،لذلك "ربط بين نشأة الشعر من جهة وغريزة الإنسان إلى الموسيقى والإيقاع الحادث في ذلك الشعر، وهو يرجع نشأة الشعر إلى نزعة طبيعية في الإنسان وإلى الإيقاع بوصفه عنصرا جوهريا في الشعر[3]، ويقول أرسطو "أن فن الشعر يقوم على أمرين دراسة المحاكاة ثم الانسجام[4]، إذ يعود فن الشعر عنده إلى ميول الإنسان للإيقاع الذي يعد جوهريا في الشعر".

---

[1] علاء حسين البدراني، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، دار غيداء، عمان، 2014م، ص18.

[2] محمد خلق الله، **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د ط)، 1947م، ص 29.

[3] علاء حسين البدراني، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ص 19.

[4] أرسطو طاليس، تر عبد الرحمن بروي، **فن الشعر**، مكتبة النّهضة، القاهرة، مصر،(د ط)، ت 1953م، ص16.

يرى الفلاسفة اليونانيون خصوصا أفلاطون وأرسطو الإيقاع من منظورين، فالأول ينظر إلى الإيقاع كصورة مميزة وهيئة تمثل الحركة وأيضا يرتبط بالتناسب والتوافق بين الحركات الجسدية والصور التي تمثلها، أما أرسطو فيرى الكلام والشعر بشكل عام من منظورين غريزة المحاكاة وغريزة الموسيقى وتتفاوت هاتان الغريزتان بين الأفراد وتلعبان دورا محوريا في نشأة الشعر والإيقاع.

ب. **العرب:**

مما اتّضح لنا أن الفلاسفة اليونانيون لهم أولوية وضع المصطلح راح العرب متأثّرين، وخاصة الفلاسفة منهم بالمفاهيم والأفكار التي وضعها سابقي الذكر، "فوقفت أولى البدايات على نماذج تتعلق بحياة العربي في الصحراء، وقصة بحثه عن منابع الماء، ومنابت العشب وما كان يعترضه من مشقة وعنت في الرحلة، في قطع المسافات الجرد الشاسعة، والفلوت القفّراء... مما دفعه إلى الغناء والنشيد دفعا للملل وترويحا عن النفس... "[1]. وعرّفه العرب:

الكندي: هو أول من أدخل الموسيقى إلى الثقافة العربية، ويعرّف "الإيقاع بأنه فعل زمان الصوت بفواصل متناسبة ومتشابهة"[2] ،وهنا يظهر لنا بأن الكندي متأثر بتصور أفلاطون للإيقاع فلابد أن تتوزع هذه الفواصل وفق أزمنة منتظمة بتوزيع متناسب متشابه الضربات.

ابن سينا: أشار إلى تعريف الإيقاع من خلال تعريفة للشعر فيقول:"الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرق بينه وبين النثر"[3].

---

[1] عبد الرحمن ألوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، دمشق، سوريا،1989، ص 5،6.

[2] علاء حسين البدراني، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ص 20.

[3] ابن سينا، **الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى**، تح زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة, (د. ط)، ت 1956م، ص 122، 123.

اختلفت وتعددت آراء الفلاسفة العرب في مفهوم الإيقاع فلم يقفوا على مفهوم واحد فمثلا الإيقاع عند الكندي هو عددي متناسب، أما ابن سينا فعرّفه أنه عنصر أساسي في الشعر.

الإيقاع عند المحدثين:

باعتبار أن الإيقاع من أهم الركائز في الشعر اهتم به القدماء ولم يخالفهم في ذلك المحدثين:

أ. **الغرب:**

دافيد كريستال David Crystal: "إن مصطلح الإيقاع يستعمل في الصوتيات الوظيفية للإشارة إلى الحركات المنتظمة للوحدات البارزة في الخطاب، وهذه الحركات تخص المقاطع الطويلة والقصيرة، وطبقات الصوت العالية والمنخفضة أو تجمع بينها كلها. تبرز هذه الظاهرة خاصة في الشعر، وهو يتعلق بما يشار إليه بالوزن"[1].

بنفست Benveniste:عرّف الإيقاع بقوله" إن معنى الإيقاع كان قد أستعير من الحركات المنتظمة للأمواج وهو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا إلى الآن نكرره، وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء؟ لقد تعلّم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولّدت كرة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته"[2].وهنا يمكن القول أن الإيقاع هو جزء من الطبيعة يظهر كيف يتأثر

[1] عماد سهام، **مظاهر الإيقاع في القرآن الكريم سورة المدثر أنموذجا**،رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف د/بولمعالي النذير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة يحيى فارس، المدية، الجزائر، 2017م/م2018، ص20.

[2] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، ت 2001، ص 173.

الإنسان بالعالم من حوله وكيف يمكن للطبيعة أن تكون مصدر إلهام له، واستنتجنا ذلك انطلاقا من فكرة مفادها بأن الإيقاع استعير من الحركات المنتظمة للأمواج.

من خلال التعريفات السابق ذكرها يبدو أن الإيقاع يتمظهر في تكرار الحركات المنتظمة للوحدات البارزة في الخطاب.

ب. **العرب:**

اختلف المحدثون في تناول الإيقاع وفهمه، فيراه كل واحد على حسب اتجاهه فـ:

محمد مندور: "جعله أحد العنصرين الأساسين اللّذين يقوم عليهما الفن الأدبي هما الإيقاع والكم،أما الإيقاع فهو موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[1].

سيّد البحراوي: عرّف الإيقاع "أنه تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولضمان هذا التنظيم فقد رأى سيّد البحراوي أنه لابد من تقسيم الإيقاع إلى ثلاثة عناصر أولها المدى الزمني للمقاطع فهو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق، ثانيها النبر هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، ثالثها التنغيم وإيقاع النهاية فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها، فدراسة المقاطع تعتمد على المدى الزمني والنبر اللّذان يرتبطان بِعلو الصوت وكذا الجهر والهمس وقوة الإسماع وضعفه في المقابل أهم الصفة الثالثة كونها لا تؤثر في الإيقاع مادامت من نتاج شخص واحد"[2].

---

[1] ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 33.

[2] ينظر سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتابة**، (دط)، مصر،(د ت)، ص 112،113،126.

محمد مندور ركز على الإيقاع كأحد العناصر الأساسية التي يقوم عليها الفن الأدبي، أما البحراوي يعتبر الإيقاع تنظيما لأصوات اللغة في نمط زمني محدد.

الفصل الأول: مكونات الإيقاع الشعري.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

المبحث الثالث: الصورة الشعرية.

المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي.

يَهتم علماء اللغة العربية بالشعر لكونه مرفها عن النفس وملجأ لدفع الملل والحزن، ولكنهم لم يكتفوا بقوله وغنائه فحسب وإنما وضعوا أسسا وقواعد لدراسته والتمكن منه وقسّموه إلى عدّة مواضع ومنها الإيقاع الخارجي الذي أهم عناصره الوزن، القافية وبحور الشعرية.

"إن نقاد الأدب حول الشعر ومعناه وخصائصه دائما ما يلجؤون الأمر إلى صورة الشعر من أوزان وقواف، ويرون فيها الخاصية الواضحة التي لا غموض فيها ولا إبهام"[1].

1. الوزن:

أ. لغة:

"رَوْزُ الثِّقَل و الخفَّةِ، الليث:الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الرَّزْنُ، وزن الشَّيء وزنا وزنة. قال الجوهري: أصله موازن انقلبت الواو ياء الكسرة ما قبلها، و جمعه موازين و جائز أن تقول الميزان الواحد بأوزانه موازين، قال الله تعالى:"وَنَضَعُ ٱلۡمَوَٰزِينَ بِٱلۡقِسۡطَ لِيَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ"[الأنبياء47]، وأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها واحدها وَزْنٌ، وقد وزن الشعر وزْناً فاتّزَنَ، والميزان: العدل ووازنه: عادله وقابله، وهو وزن هو زنته ووازنه وبوازنه أي قبالته، وقولهم: هو وزن الجبل، أي ناحية منه، وهو زنة الجبل أي حذاءه، والوزن: المثقال، والجمع أوزان، وقالوا درهم وزن، فوصفوه بالمصدر وفلان أوزن بني فلان أي أوجههم"[2].

[1] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م،ص 15.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مج6، ص 4828 ،4829.

ب. اصطلاحا:

"ووزن البيت الشعري هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، المجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشَّطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد"[1].

"بنية الوزن شبيهة إلى حد كبير ببنية اللغة ... فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف، وهذه الحروف تجمع لتكون كلمات، والكلمات بإضافة بعضها البعض تكون الجمل، والجمل بتجاوزها تنشأ النصوص"[2].

2. بحور الشعرية:

عرف الشعر العربي اهتماما كبيرا من طرف الشعراء وقد أسسوا له علم العروض، ووضعوا بحورا للتقطيع العروضي للأبيات الشعرية وقد عرفنا البحور الشعرية بأنها ستة عشر بحرا، "وهي الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم ومفردها بحر، ويسمى الوزن بحر لأن به يوزن ما لا يتناهى من الشعر، فأشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه"[3]، سمى علماء العروض أوزان الشعر العربي بالبحور ذلك لأن كلمة بحر توحي بالعمق والإتساع.

"اِتّخذ الخليل ومن نحوا نحوه من أهل العروض نهجا خاصا في تحليل كلمات البيت من الشعر إلى مقاطع. وقد أوجدوا لنا ثمانية مقاييس سموها بالتفاعيل هي: فَعُولُنْ، مفاعيلنْ، مفاعَلَتُنْ، فاعلُنْ، فاعلاتُنْ، مُتَفاعلنْ، مستفعلنْ، مفعولات، وهذه التفاعيل الثمانية تقابل بحروفها

---

[1] مصطفى حركات، **أوزان الشعر**، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، 1998م، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1،1997م، ص 16.

في الوزن حروف الكلمات الموزونة في البيت من الشعر، فما كان متحركا قوبل بمتحرك وما كان ساكنا قوبل بساكن"[1].

واعتبر النقاد العروض المقياس الغني الذي تعرض عليه الأبيات الشعرية للتأكد من صحة وزنها، ورأوا أن الشاعر الموهوب يستطيع قول الشعر دون علم بالعروض، ودون حاجة إلى درس قواعده ومصطلحاته، لما لهذا الشاعر من حس مرهف، وذوق رفيع، ومقدرة على الإبداع، ولكنهم رغم ذلك لم يجدوا غنى عن الانتفاع بهذا العلم حتى للشاعر المقتدر، فقد يخذله حسه أحيانا، ويوقعه في أخطاء وعيوب، تغفل عنها أذنه، فيكون علم العروض هو المعين الأول، على تصحيح الأخطاء وتلاقي المعايب، وهذا ما جعل لعروض الخليل موقع الصدارة في أي حديث يتناول عناصر الشعر وأكسب موضوع البحور الشعرية أهميته الخاصة"[2]. "ولعل السبب في تسميتها بالبحور أنه أشار العروضيون إلى أن المراد بالبحر هو أحد الأوزان الستة عشر التي نظم فيها العرب"[3].

تعد بحور الشعرية تنظيمات للشعر العربي إذ لا يمكن للشاعر التّخلي عن هذا العلم النافع لتخطي الوقوع في الخطأ.

---

[1] إبراهيم أنيس،**موسيقى الشعر**، ص 54.

[2] غازي يموت، **بحور الشعر العربي عروض الخليل**، دار الفكر اللبناني، ط2، لبنان، 1992م، ص من 07 إلى 15.

[3] هاشم صالح مناع، **الشافي في العروض والقوافي**، دار الفكر العربي، ط4، بيروت، لبنان، ت2004م، ص53.

3. القافية:

أ. لغة:

القافية: "كالقفا، وهي أقلها، يقال: ثلاثة أقفاءٍ، ومن قال أقْفيةٌ فإنه جماعة القِفيّ والقُفىّ؛ وقال أبوحاتم:"جمع القَفا أقْفاءٌ، ومن قال أَقْفِيَةٌ فقد أخطأ"، ويقال للشيخِ إذا هرم ورَدُّ قفاً، قال أبو عبيدٍ: "يعنى بالقافية القَفا"، وقال: "هي قافية الرأس"، وقافية كلّ شيء: "آخره"، ومنه قافية بيت الشِّعر"[1].

"والقافية هي مؤخر العنق (القفا)، وعند العروضيين قال الخليل:"هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"، وقال الأخفش:"هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سيمت القافية لأنها تقفوا الكلام"، أي تجيء في آخره ومنهم من يسمى البيت قافية، ومنهم من يسمى القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"[2].

نستنتج من خلال ما سبق أنّ القافية الشيء الذي يأتي في الأخر، سميت في علم العروض لأنها تقفوا آخر البيت الشعري لكن العروضيين اختلفوا في تحديدها فهناك من يقول بأن الروي هو القافية ومنهم من ذهب إلى رأي آخر ألا وهو أن القافية هي البيت وآخرون يعتبر القصيدة كلها قافية.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص3708.

[2] هاشم صالح مناع، **الشافي في العروض والقوافي**، ص251.

ب. اصطلاحا:

"القافية شريكة الوزن في الاهتمام بالشعر، ولا يسمى الأخير شعرا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه، ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره، وسميّت بالقافيّة لأنّ تقفو أثر كلّ بيت، وقال قوم لأنّها تقفو على أخواتها، والأوّل عندي هو الوجه؛ لأنّه لو صحّ معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأوّل قافية، لأنّه لم يقفو شيئا، وعلى أنّه يقفو أثر البيت يصح جدا، وقال أبو موسى الحامض:

" هي قافية مقفوة مثل ماء دافق"، بمعنى مدفوق و عيشة راضيّة، بمعنى مرضية، فكأنّ الشاعر يقفوها، أيّ يتبعها، وهذا قول سائغ متّجه" [1].

"فمن السّهل أن تقول إنّ القافية لا يصح أن تقل عن كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات، وليس من السهل أن نزعم أنّ عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين، لأنه لو أمكن أن تتكرر الأصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لا صحّ أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية تنمي موسيقى الشعر وتكملها، فالقافية ليست إلاّ "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزأ هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فرات زمنية منتظمة ويعد عددا معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[2].

---

[1] أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني الأزدي، **العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده**، تحق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط2، مصر، ت 1374ه/1955م، 151، 154.

[2] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**،ص244.

ج. أنواع القافية:

نظرا للمكانة المرموقة التي تملكها القافية في علم العروض فلا بد أنّ لها خصائص ومكونات وأنواع تتلخص في نوعين قافية مطلقة وأخرى مقيدة.

القافية المطلقة: "هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع"[1].

القافية المقيّدة: "وهي ما كانت ساكنة الروي"[2].

د. حروف القافية: وهي الروي، الوصل، الخروج، الدخيل، الردف، وألف التأسيس

حرف الروي: "حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، من الروي أو من الرواية بمعنى الحفظ: لأنه حافظ البيت ومانع من الاختلاط بغيره أو من الرواية؛ لأن الناس يرويه بعضهم عن بعض، فهو (فعول) روي بمعنى مروي، وهو اسم للحبل الذي يشتد على الحمل والمتاع ليمسكه عن الزوال والسقوط كأن الحرف المذكور شد أجزاء البيت أمسكها ووصل بعضها ببعض، أو من قولهم ماء رواد يجتمع الناس عليه لاجتماع الأجزاء على الروي أو من الرواء وهو الحسن، وذلك لأنه يفيد البيت، رواء وقيل من الروية وهي الفكر: لأن الشاعر يفكر فيه ويتروى في ضم الأجزاء إليه"[3]، "والروي هو آخر حرف صحيح في البيت

---

[1] هاشم صالح مناع،**الشافي في العروض والقوافي**، ص271.

[2] المرجع نفسه، ص234.

[3] محمد أمين بن خير الله بن موسى الخطيب العمري، **المناهل الصافية في علم العروض والقافية**، تحرير عبد الله فتحي الظاهر، عبد الله حليف خضير الحياني، دار الكتب والوثائق، ط1، بغداد، العراق، ت1443هـ/2022م، ص 257.

وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية إذ كان روي فيها ميما أو عينا أو نونا"[1].

إذن القافية تمثل الخاصية الجوهرية في الشعر وعلم العروض، كما أنها متممة للأوزان وبحور الشعرية فهي جزء منها، إضافة إلى ذلك فهي تعزز التوازن في القصيدة وتجعلها أكثر تميزا وجاذبية.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

ليستطيع الشاعر أن يخلق الانسجام داخل النص لابد أن يتكئ على أدوات ليحقق الإيقاع الداخلي، أو بالأحرى الموسيقى داخل النص الشعري منها التكرار والطباق والجناس وغيرها.

1. **التكرار**:

يعد التكرار أهم عنصر في أقسام الإيقاع،وجزء لا يتجزأ من الإيقاع الداخلي بحيث يعتبر خاصية جوهرية لا يمكن الاستغناء عنها. يرى محمد فتوح في كتابه "تحليل النص الشعري: "يتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، نعني التنظيم عن طريق التكافؤ"[2]، ويقرّ بأن:"البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تكون في نسق لغوي، ومن ثم يخلق وضعا شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصا كلاميا، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاما بل هو إحداث جزئي للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم

[1] عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**،(د ط)، دار النهضة والعربية، بيروت، لبنان، 1307هـ/1987م، ص 136.

[2] يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري**، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف،(دط)، القاهرة، مصر، (دت)، ص 63.

يقدم نظاما كليا يتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيها يدعى بالتوازي[1].

والتكرار هو:"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأوّل والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين[2].

وينقسم التكرار إلى عدة أقسام منها:

أ. **تكرار الحرف:**

التكرار الحرفي هو أصغر وحدة لبناء النص فهو كما وصفه الدكتور محمد فتوح أحمد في مؤلّفه: "إنّ كثرة تكرار مجموعات بعينها من الأصوات أو الفونيمات، فإنّ من المهم أن نلحظ تكرار مواقعها كأن تكون في بداية الكلام أو البيت الشعري، أو أن تكون في العناصر المتصرفة أو المنبورة، أو أن تكون متمثلة في تكرار مجموعات صوتية كل منها بالنسبة للأخرى"[3]، إنّ القول بقيمة الصوت أو الحرف الذاتية، قديما وحديثا جعل بعض الشعراء والكتاب في مختلف العصور مهتمين به فأكثروا من اللعب به ، وتبعا لذلك بالكلمات بل وأغرب بعضهم مثلما نجد عند العرب الشعراء وكتاب المقامات كانت هذه الغرابة تزداد كلّما أسندتها ظروف اقتصادية

---

[1] المرجع نفسه، ص63.

[2] أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 1989م، ص 370.

[3] يوري لو تمان، **تحليل النص الشعري**، ص97.

واجتماعية وثقافية، ولكن العناية بالأصوات لا تقتصر على الثقافة وحدها، وإنما هي أساس أشعار الأقوام البدائية وتعابير الأطفال ومأثورات الثقافة الشعبية[1]، كما أن الأصوات قسمين مهموسة ومجهورة، فالمهموس منها عشرة أحرف وهي: الهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والشين، و الصاد، والتاء، والسين، والثاء، والفاء، ويجمعها في اللفظ قولك "حثه شخص فسكت"، وباقي الحروف تسعة عشر حرفا مجهور[2].

مع أنّ الحرف أصغر وحدة في بناء هيكل النص إلاّ أننا لا يمكن الاستغناء عنه، فله الدور الأسبق في تركيب الكلمات والجمل لإعداد نص متكامل في معناه ومحتواه وكذلك شكله، كما أنّ الحروف هي الركيزة الأساسية التي تعزز وتساهم في اتساق وانسجام النص ولكل حرف دلالته، إذ يخلق إيقاعا قويا يحدثه في نفس القارئ.

ب.**تكرار الكلمة:**

يراد به تقوية النّغم والتّأكيد على المعنى وشدة الاهتمام[3]،ويحظى التكرار الصوتي في الشعر بوظيفة فنية محددة، ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ في شكل وحدات نطقية أما الترتيب الذي يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه الأصوات فينتقل إلى الكلمات التي تبدو وقد تكونت على نحو ما، وإذا كانت العلاقات الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فإنه يضاف إلى هذه العلاقات " نظام من نوع فوقي" يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة،

---

[1] محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري" إستراتيجية التناص"**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، ت 1986م، ص54.

[2] أبو الفتح عثمان بن جني، **سرُّ صناعة الأعرابِ**، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، بكلية العلوم العربية والاجتماعية جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، (دط)، القصيم، (د.ت)، ص 60.

[3] كريم الوائلي، **الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية**، دار نور للنشر، (دط)، 2018م، ص 328.

ويصهرها في مجموعات جديدة دالة، وبهذه الصورة فإن التّنظيم الفونولوجي للنص لا يخلوا من مغزى مباشر وذي دلالة[1]، وعندما نتحدث عن هذا الأخير لابد من ذكر تكرار الأسماء والأفعال، فتكرار الأسماء عند البلاغين ليس محدودا على إطلاقه ولكنه مقيد بشروط:

- ✓ أولا: أن تكون الأسماء في تحدرها كالماء الجاري في اطراده.
- ✓ ثانيا: أن يسلم من السبك.
- ✓ ثالثا: أن يخلو من الحشو الفارغ.
- ✓ رابعا: أن يبين النسب حتى يخرجه عن مواضع الشبهة[2].

أما تكرار الأفعال فهو تتابع ألفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضا، إما على صيغة واحدة أو على أكثر من صيغة، وقد تتكرر تكرار محضا وقد تتقارب، وقد تتباعد، ومع أنّ البلاغيين قد اشترطوا في فصاحة الكلام عدم تتابع الأفعال إلاّ أنهم أخرجوا هذه الآية منه، والسبب في ذلك يعود لتوسط الواو وتعلق كل بمفعول مع الزيادات في الابتداء والانتهاء[3].

للتكرار تأثير في الشّعر إذ يستخدم لجذب الانتباه لفكرة معينة، وإبرازها وقد يكون الوسيلة الفعالة لنقل العاطفة، كما يلفت انتباه القارئ أو المستمع ويعزز الإيقاع في الشعر.

---

[1] يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري** ، ص 97_98.

[2] عبد الرحمن محمد الشهراني، **التكرار مظاهره وأسراره**، رسالة لنيل درجة الماجستير، إشراف علي محمد حسن العماري، كلية اللغة العربية فرع الأدب، جامعة أم القرى، السعودية، ت 1404هـ/1983م، ص 229.

[3] المرجع نفسه، ص 233،235.

2. الطباق:

قيل الطباق: مصدر طُوبِقت طباقا وفي التنزيل: "أَلَمۡ تَرَوۡاْ كَيۡفَ خَلَقَ ٱللَّهُ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗا ١٥ " {نوح 15}[1].

وقال الخليل رحمه الله:" طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حد واحد"،وكذلك قال أبو سعيد:" فالقائل لصاحبة: أتبناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان"، قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب[2].

والطباق هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهما قد يكونان اسمين، نحو قوله تعالى:" هُوَ ٱلۡأَوَّلُ وَٱلۡأٓخِرُ وَٱلظَّٰهِرُ وَٱلۡبَاطِنُۖ وَهُوَ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٌ ٣ "{الحديد3}، أو فعلين نحو:"وَأَنَّهُۥ هُوَ أَضۡحَكَ وَأَبۡكَىٰ ٤٣ "{النجم 43}، أو حرفين يقول تعالى:" وَلَهُنَّ مِثۡلُ ٱلَّذِي عَلَيۡهِنَّ بِٱلۡمَعۡرُوفِۚ"{البقرة 228}، أو مختلفين:"أَوَ مَن كَانَ مَيۡتٗا فَأَحۡيَيۡنَٰهُ "{الأنعام122}

والطباق نوعان طباق إيجاب وطباق سلب.

أ. **طباق الإيجاب:**

وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا نحو قوله تعالى:«قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ تُؤۡتِي ٱلۡمُلۡكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلۡمُلۡكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُۖ بِيَدِكَ ٱلۡخَيۡرُۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ»[آل عمران:26].

---

[1] ابن منظور،**لسان العرب**، ص 2636.

[2] أبو العباس عبد الله ابن المعتز، **كتاب البديع**، تحرير: عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ/2012م، ص 48.

أ. طباق السلب:

وهو ما اختلف فيه الضّدان إيجابا وسلبا، بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مشبه مرة والآخر منفي تارة أخرى كلام واحد نحو قوله تعالى:«يَسْتَخْفُونَ مِنَ ٱلنَّاسِ وَلَا يَسْتَخْفُونَ مِنَ ٱللَّهِ وَهُوَ مَعَهُمْ إِذْ يُبَيِّتُونَ مَا لَا يَرْضَىٰ مِنَ ٱلْقَوْلِ وَكَانَ ٱللَّهُ بِمَا يَعْمَلُونَ مُحِيطًا»[النساء: 108]، أو أحدهما أمر والآخر نهي نحو: «ٱتَّبِعُواْ مَآ أُنزِلَ إِلَيْكُم مِّن رَّبِّكُمْ وَلَا تَتَّبِعُواْ مِن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءَ ۗ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ»[الأعراف: 03].[1]

ومفاد الطباق هو الربط بين معنيين متضادين في كلام واحد مجمع كما أنّه يصنف في علم البديع ضمن عناصره المتداولة كثيرا لكونه مفهوما وواضحا، وسهل الاستخراج، ويعرف لدى البعض بالمطابقة، ويستخدم في مواطن عدّة، غير علم البديع في التّنزيل الكريم، وفي الكلام المتداول وهو ضربان طباق إيجاب عند خلوّه من عناصر النّفي وطباق سلب عند احتوائه عليه، ويأتي بصيغة الأمر كذلك نحو "اذهب ولا تذهب"، "أدخل أخرج".

3. الجناس:

"ويقال له التّجنيس والمجانسة؛ ولا يستحسن إلاّ إذا ساعد اللّفظ المعنى ووازى مصنوعة مطبوعة مع مراعاة النّظير وتمكن القرائن فينبغي أن ترسل معاني على سجيتها لتكتسي من الألفاظ ما يزيّنها حتى لا يكون التّكلف في الجناس مع مراعاة الالتئام"[2]، وهو نوعان:

أ. جناس تام:

"هو ما اتّفق فيه اللّفظان المتجانسان في أربعة أشياء؛ نوع الحروف، عددها، هيئاتها، ترتيبها مع اختلاف المعنى، فإن كان من نوع واحد كاسمين، أو فعلين، أو حرفين، سميّ

[1] المرجع نفسه، ص303.

[2] أبو العباس عبد الله ابن المعتز، **كتاب البديع**، ص 325.

الجناس مماثلا مستوفيا نحو قوله تعالى:« **وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍۚ كَذَٰلِكَ كَانُواْ يُؤْفَكُونَ** »[الروم: 55]، فالمراد بالسّاعة الأولى يوم القيامة وبالساعة الثانية المدّة من الزمان".[1]

ب. الجناس الناقص:

"وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة (ويجب ألا يكون بأكثر من حرف)، واختلافهما يكون إمّا بزيادة حرف،في الأوّل:نحو دوام الحال من المحال،أو في الوسط نحو: جدّي /جهدي،أو في الآخر نحو: الهوى مطيّة الهوان،الأوّل يسمى مردوفا، والثّاني يسمى مكتنفا، وأمّا الثالث يسمى مطرفا"[2].

الجناس هو المشاكلة في الشّيء بأدق التفاصيل والمناظرة كذلك، وهو من المحسنات البديعية وهو تشابه اللّفظين في التّأنيث والتّذكير والجمع والمفرد، والنّوع والجنس، كما تكون كلّ أحرف الكلمة متطابقة تماما أو يمكن أن يكون اختلاف طفيف بينهما، ولكن المعنى يكون مختلف كما أنّه يعتبر من الحلي اللّفظيّة الّتي تضفي رونقا وجمالا على الشعر.

[1] المرجع السابق، ص326.

[2] أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، مؤسسة الهنداوي، (د ط)، ت2019م، ص404.

المبحث الثالث: الصّورة الشّعرية.

1. تعريف الصورة الشّعرية:

تعدّ الصورة الشّعريّة عماد وركيزة القصيدة الّتي تنبني عليها، في حين أنّ الكثير من الباحثين وجدوا صعوبة في تحديد مفهوم الصّورة في الأدب بصفة عامّة والشّعر بصفة خاصّة، فهي تعتبر من الموضوعات المعقدة الّتي يقف أمامها الباحث على خطى حذرة لكونها مادة تخضع لقانون الوجدان والعاطفة أكثر ممّا تخضع لقانون المنطق والعقل، "الصّورة في الأدب الصوغ للّساني المخصوص، الّذي بواسطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلنا إلى صور مرئية معبرة وذلك الصوغ المتميّز والمتفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مادتها التّعبيرية من تضاعيف الخطاب الأدبي[1]

"و هي طريقة خاصة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصيّة أو ذات التّأثير فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته".[2]

تعتبر الصّورة محور اهتمام في النقد الحديث لدى العرب والغرب، فهي موضوع مهم لابدّ من التّطرق إليه وتقديم دراسة له، وقد كتب "بول رفيردي": "إنّ الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين

---

[1] بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص03.

[2] جابر عصفور، **الصورة الفنية**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص323.

تتفاوتان في البعد والكثرة ... إنّ الصورة لا تروّعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأنّ علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة[1].

الصورة الشّعرية معطى كوني تشكله المخيلة والعقل ينتقي لها المبدع الأداة التّعبيريّة الّتي تشخصها ضمن حشد هائل من الوسائل التّعبيريّة، وفي مرحلة التّشكيل للصورة تحدد لها صيغ الانتقاء المعجمي، والإيقاعي، وأنماط التأليف النّحويّ والدّلاليّ[2]، ومن مكونات الصورة الشّعرية ما يلي:

2. أقسام الصورة الشعرية:

أ. التشبيه:وينقسم إلى تشبيه تام، تشبيه مؤكد. تشبيه مجمل، مفصل، ضمني، بليغ، مرسل تمثيلي.

يقول عبد القاهر الجرجاني:" اعلم أنّ الشيئين إذا شبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين، أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه تأوّل والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التّأوّل، فمثال الأوّل تشبيه الشّيء بالشّيء من جهة الصورة والشّكل نحو أن يشبّه الشّيء إذا استدار بالكرّة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، كتشبيه الخدود بالورد والشعر باللّيل، والوجه بالنّهار، وتشبيه سقط النار بعين الدّيك، وما جرى في هذا الطّريق أو جمع الصورة واللّون كتشبيه الثّريّا بعنقود الكرم المنثور.[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، ط3، (د ت)، ص133.

[2] مليكة بوراوي، **من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية**، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد 12، ت 2016م، ص170.

[3] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحق: السيد رضا، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، 1409هـ/1988م، ص70/71.

ويعرفه الهاشمي:" التّشبيه أوّل طريقة تدلّ عليه الطّبيعة لبيان المعنى، وهو في اللّغة التّمثيل، وعند علماء البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة- كقولك العلم كالنّور في الهداية... فالعلم مشبه والنّور مشبه به، والهداية وجه الشبه، والكاف أداة التّشبيه، فحين إذ أركان التّشبيه أربعة؛ مشبه ومشبه به (ويسميان طرفي التّشبيه)، ووجه الشبه وأداة التّشبيه (ملفوظة أو ملحوظة)[1]، وورد تعريفه في العمدة في باب التّشبيه" التشبيه: صفة الشّيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إيّاه"[2].

فالتّشبيه هو تشبيه شيء بآخر في صفة أو أكثر بواسطة أداة التّشبيه أو بدونها، وينقسم إلى:

تشبيه مرسل: وهو ما ذكرت فيه أداة التّشبيه.

التشبيه البليغ: وهو ما حذفت فيه أداة التّشبيه ووجه الشبه.

التشبيه المجمل: وهو ما حذف منه وجه الشبه.[3]

ب. الاستعارة:

يقول أحمد الهاشمي:" الاستعارة في اللّغة من قولهم؛ استعار المال إذا طلبه، وفي اصطلاح البيانيين هي استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة لمشابهة بين المعنى لمنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"، وأركانها ثلاث:

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص219.

[2] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، موقعhttp://www.al.mostapha.com، ص174.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص242.

"المستعار منه وهو المشبه به، والمستعار له وهو المشبه (ويقال لهما الطّرفان)، والمستعار وهو اللّفظ المنقول".[1]

"والاستعارة أفضل المجاز وأوّل أبواب البديع، وليس في حليّ الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ولزمت موضعها، والنّاس مختلفون فيها، منهم من يستعين للشّيء ما ليس منه ولا إليه"[2].

تأتي الاستعارة لتعطي العبارة رونقا وجمالا وإخراج المعنى من الغموض إلى الوضوح وهي نوعان:

استعارة تصريحية: "مصرّح فيها باللّفظ الدّال على المشبه به المراد به المشبه"[3].

استعارة مكنية: "يذكر فيها المشبه فقط ويحذف المشبه به مع ذكر لازمة من لوازمه"[4].

ج. الكناية:

الكناية لغة "هي من كنيت الشيء أكنيه، إذا شعر بغيره وقيل: كنانة، بنوعين لأنها من "الكن" وهو الستر، وتعريف الكناية مأخوذة من اشتقاقها من الستر، ويقال كنيت الشيء إذا

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص258.
[2] ابن رشيق القيرواني،**العمدة في محاسن الشّعر وآدابه** ، ص162.
[3] أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع**، ص259.
[4] المرجع نفسه، ص260.

سترته، وإنما أجرى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره ولذلك كناية"[1]،

"أما في الاصطلاح فهي معرفة على أنها لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"[2]، كما يعرفها أبو العباس في كتابه البديع "هي لفظ أريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي، وهي بهذا المعنى جزء من الاستعارة إنما تختلف عنها في أنّ الاستعارة لفظ صريح كأن تقول: تتنفس الصبح، بينما الكناية ضد التصريح لأنها عدول عن ظاهرة اللفظ إلى معناه، نحو فلان مقطّب الجبين، الكناية عن حزنه، أو أشم الأنف كناية عن كبريائه ومن هذه الزاوية قيل: كل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية"[3].

حظيت الكناية بمكانة مميزة في علم البيان والبديع الذي هو أساس جماليات النص، فالكناية تزيد لمسة فنية للشعر، وذلك بتحسين المعنى وتعزيز وتقوية اللفظ، بما أن الكناية أهم عنصر في الصور البيانية فلابد أن يكون لها أقسام منها:

كناية عن صفة: "وهي الكناية التي يطلب بها (صفة) هي ما كان المكنى عنه فيها صفة ملازمة لموصوف مذكور في الكلام"[4].

---

[1] أبو المنصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، **الكناية والتعريض**، دار قباء للطباعة والنشر، (دط)، (دت)، ص 21.

[2] أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ص345.

[3] أبو العباس عبد الله، **كتاب البديع**، ص 83.

[4] المرجع نفسه، ص 346.

كناية عن موصوف: "وهي أن يصرح بالصفة وبالنسبة ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة أو أوصاف تختص به"[1].

كناية عن نسبة: "وهي أن يصرح فيها بالصفة وبالموصوف ولا يصرح بالنسبة التي بينهما ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تدل عليها"[2].

الكناية هي جزء لا يتجزأ من علم البيان الذي هو لب اللغة العربية إذ به نتمكن من إضفاء طابع جمالي وفني؛ فالكناية من لفظها نستطيع بأن نقول هي ما يكنى عن الشيء بغير اسمه وأيضا جامعة بين الحقيقة والمجاز، كما أنها تؤكد وتثبت الكلام فاستخدام الكناية في الشعر بين عظمة الشاعر في كيفية تحكمه في زمام أمور شعره.

[1] أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، **الكناية والتعريض**، ص 31.

[2] أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، **الكناية والتعريض**، ص36

الفصل الثاني: الإيقاع في ديوان لاسقف للسماء.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في ديوان لاسقف للسماء.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في ديوان لاسقف للسماء.

المبحث الثالث: إيقاع الصورة الشعرية في ديوان لاسقف للسماء.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في ديوان لاسقف للسماء.

1. القافية:

تدحرجت قصائد عز الدّين المناصرة في ديوانه " لا سقف للسّماء" من الشّعر العمودي إلى شعر التّفعيلة فقد انتقل من نظام الكتابة في شطرين (صدر وعجز) إلى الكتابة على الأسطر إضافة إلى ذلك وحدة القافية في كل مقطع.

أ. القافية المقيدة

يوظف الشاعر هذه القافية في جلّ قصائد ديوانه" لا سقف للسماء" ولا تكاد تخلو أيّ قصيدة منها.

يقول عز الدّين المناصرة في قصيدة" نشيد حارسات الكروم":

كاميرا جارحةْ

لم تر الذّبح والمذبحةْ

روّعوا الطّفل والشّيخ والسيّدةْ

كاميرا لا ترى هذه القروحْ

كاميرا جاحدةْ

بنت كلب تزور حين تريدْ[1]

ويقول أيضا في قصيدة " درج الجامعة ":

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1430هـ/2009م، ص 16.

لا تشبّك كفيك فوق العيونْ

نظرة واحدةْ

مرة واحدةْ

إنّني واثق أنّه لا يحب النّكدْ

لا حب أن يورث الأرض للماكرينْ[1]

وفي قصيدة "قراءة في كف فاطمة" يقول:

سأقرأ كفّ فاطمة، يلوّح كنجمة في الماءْ

صهيل خيولها في السّهل، أنعش نومة الأجدادْ

صهيل خيولها الورديّ رقص في سماء الوادْ[2]

جاءت القافية المقيّدة منتهية بالسكون (جارحةْ، المذبحةْ، السيّدةْ، القروحْ، تريدْ، العيونْ، النكدْ، واحدةْ، الماكرينْ، الماءْ، الأجدادْ، الوادْ) في قصائد الدّيوان وذلك دلالة على زيادة الغموض في التجربة الشّعريّة، فالسّكون يوحي إلى موسيقى شعريّة تعبّر عن عمق أحاسيسه الّتي يصعب الإعراب عنها.

ب. القافية المطلقة:

تنوعت القافية المطلقة في الدّيوان، فجاءت بين الكسر والضّم والفتح، ومثال ذلك قول شاعرنا:

---

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص65.

في قصيدة "القدس عاصمة السّماء... القدس عاصمة الجذور"

يا دولة الخازوقِ

يا قتاله الشعراءِ

يا سراقة الحناء، والأضواء، والأزياءِ

والأجداد، الأبناء، والآباء، والأشياءِ[1]

وأيضا قصيدة " طريقك خضراء":

عرّجت،

لي ما في السّماء نوارسُ

تجري المراكبُ

تفترش الأفقَ

تمضي تهرولُ

نحو القناطرَ

سمراء، سمراء، سمراءُ[2]

وقصيدة "صنوبرة ":

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص49.

[2] المصدر السابق، ص28.

صنوبرة كأنّ السّحر فيهَا

يصوغ جمالها: غنجا، وتيهَا

فتشتغل الجوانح، والبقايَا

وتضطرب النّساء على بنيهَا[1]

ولن تأتي القافية المطلقة المكسورة والمضمومة والمفتوحة بغرض تشكيل نغم موسيقيّ فحسب فلكلّ حركة دلالتها، أمّا الكسرة جسّدت مشاعر الانكسار والألم والحزن والحسرة النّاتجة عن الصّمت الّذي يعاني منه الشّعب الفلسطيني، إذ كانت لها ريادة الاستعمال في القصائد ثمّ تأتي في المرتبة الثّانية الضمة الّتي توحي بالتّعالي والاعتزاز والشموخ، وأخيرا الفتحة الّتي احتلت المرتبة الثّالثة بعد الكسر والضّم، إذ تحوي دلالة الكشف عن الحقائق المدفونة، وفي خلاصة القول كلّ هذه الحركات جسدت إيقاعا موسيقيا يحاكي أحاسيس الشّاعر وآلامه.

كما لاحظنا أنّ عز الدّين المناصرة زاوج بين القافية المطلقة بجميع حركاتها(الضّمة، الكسرة، الفتحة) في عدّة مقاطع من ديوانه، ومثال ذلك قوله:

في قصيدة " وقال رحمه الله، وهو في السبعين، يرثي حصانه":

تمتصّ لبّ القاعِ

فانفجر الحنين الأشقر الفتّانُ

ثمّ رحيقه شعًّا

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص86.

ذهابا في المروج الخضرِ

قمت، أدعّه، دعًّا

إيابا، في لذيذ نبيذها النّاريّ

أكرع كأسها كرعَا[1]

إنّ هذا التلوين في القوافي المطلقة والمطلقة أعرّب عن التّوتر وعدم الاستقرار الّذي يعيشه الشاعر والشعب الفلسطيني، كما أن المزج بين القيد والإطلاق يولّد صراع الأصوات، وبالتالي تنعكس صورة الانفجار لدى القارئ المتولّدة عن المكنونات النفسية للشاعر.

ج. حروف القافية:

الروي: ذهب الاهتمام كله لحرف الروي، وهذا راجع إلى أنّه الأساس المحوري في بناء القصيدة، فجاء توزيع الروي في قصائد الديوان تارة متناوب وأخرى متتالي.

ومثال ذلك في المتناوب، في قصيدة" مقصوفة الرقبة"

لكنها فرس،

كالبرق قد شقشق

تمضي لغايتها

والروح، سهم

للصخر، قد يخرق

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص95.

وأمتطي مهري

في غزوة الخندق[1]

وجاء الروي المتتالي في قصيدة " الجندي الذي أصيب بالحمى"

أطلقوه،

أطلقوه، أطلقوه

فهو يشتاق اِحتضانات أبيه،

أطلقوه، أطلقوه، أطلقوه

وله امن تنام الفجر كي ترعى بنيه [2]

لم يعتمد الشاعر حرف روي ثابت وإنما نوّع حروف الروي (السين، القاف، الهاء) في كلّ قصائده، وهذه من ميزات الشعر المعاصر؛ حيث أحدثت حروف الروي نغما إيقاعيا موسيقيا يحاكي حالة الصراع النفسي الذي يعشيها المواطن الفلسطيني عامة والشاعر بصفة خاصة.

كما جمع المناصرة بين الروي المجهور والمهموس في قصائده نوضح ذلك بأمثلة من الديوان، يقول:

في قصيدة " طريقك خضراء "

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص90،91.

[2] المصدر نفسه، ص55.

طريقك خضراء

مصر التي خبأت سرّها في المتون

تكاد تناديك: لا تكتب يا ولد

بلادك من مرمر، يحرّك هذا السكون

بلادك خضراء وسوف تكون [1]

وقصيدة " دي... يا حصاني... دي"

أيها الطفل،

شيخ ينبش في الشعر

عن لون التراب،

إذا كان كالدم يركض،

قبل المغيب، كما الأرجوان[2]

في هذه الأمثلة تبنى الشاعر حروف الروي المجهورة (النون، الدال، اللام، الراء، الباء والضاد) لتعزز دلالة الشدة والقوة والعزيمة والإصرار والصمود في نفس الفلسطيني للتغلب على الاحتلال والرسوخ في الأرض حاضرا ومستقبلا كما كان في الماضي.

ومن الأمثلة التي ورد فيها حرف الروي المهموس، يقول الشاعر في:

---

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص42.

قصيدة " نشيد حارسات الكروم "

الشيخ اترجّى، والأرض ارتجت

والسما شافت سكتت ما احتجت[1]

وفي قصيدة " وجهك مألوف لدي "

فاهطلي،

بردا، سلاما فوق أشواك الحراج

وانثري وردك فوق الكائنات

واحرسي قبل دعاء الأمهات

احرسي صفّ البنات

مادام الرجال

مثل قطعان النعاج

لا يبالون، إذا شافوا قدوم الشاحنات

تخلع الزيتون من أعماقه، والطائرات

قمن دمّرن ابتهاج العائلات [2]

---

[1]عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 12

[2]المصدر السابق، ص22.

جاء حرف الروي مهموسا (التاء) إذ كشف عن الدلالات النفسية التي تكمن في الخوف والاضطراب، ولعل هذه الأخيرة جاءت لتعكس الواقع الأليم الذي يعيشه المواطن الفلسطيني.

لقد ساهم تنوع حروف الروي في هذه الأبيات في تحقيق البعد الجمالي، كما أنّتنوع القوافي عزز البعد الدلالي، فكل روي يوافق الحالة النفسية التي تنتاب الشاعر.

لم يلتزم الشاعر بقافية موحدة متجاهلا الشكل الشعري التقليدي، فالملاحظ أنه اختار قوافي تخدم أحاسيسه ومشاعره التي يريد الإفصاح عنها والإيقاع الموسيقي، إذ أنّ هذا التنوع من خصائص الشعر الحر.

2. الأوزان:

إنّ الوزن يميز الشعر عن غيره، وفيما يلي جدول يبين أوزان لقصائد من ديوان " لا سقف للسماء":

عنوان القصيدة	البحر الشعري	أحادي التفعيلة	مركب التفعلية
مقصوفة الرقبة	جاءت من العقبة جَاْءَتْمِنَلْعَقَبَةْ 0///0//0/0/ مستفعلنفعلن مقصوفة الرقبة [1] مَقْصُوفَةُ لْرَقَبَةْ 0///0//0/0/		مستفعلن فعلن

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 89.

	مستفعلن فعلن بحر البسيط: مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن		
سماحة سيّد الجنوب	إذا ارتدّ بعض الكسالى إذا ارْتدْد بعض لْكسالى 0/0//0/0//0/0/0// مفاعيلن مفاعيل فاعلْ عن العشق[1] عنلْعشْقيْ 0/0/0// مفاعيلن بحر الهزج: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن	
صنوبرة	صنوبرة تغازلني بصمت صنوبرتن تغازلني بصمت 0/0//0///0//0///0// مفاعلتن مفاعلتن مفاعل وزبدتها تكاد لأن تسوحا[2] 0/0///0///0//0///0// مفاعلتن مفاعلتن مفاعل بحر الوافر:	مفاعلتن	

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ص57.

[2] المصدر نفسه، ص85.

	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن.		
الجندي الذي أصيب بالحمى	أطلقوه أطْلقوهو 0/0//0/ فاعلاتن أطلقوه أطلقوه [1] أطلقوهو أطلقوهو 0/0//0/0/0//0/ فاعلاتن فاعلاتن بحر الرمل: فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	

من خلال تتبع بنية الإيقاع الوزني في قصائد ديوان " لا سقف للسماء " لاحظنا أن الشاعر مزج بين بحور الشعرية الصافية أحادية التفعيلة (لهزج، الرمل، الوافر) وبحور الشعرية المركبة مزدوجة التفعيلة (البسيط)،إلا أنّ التفعيلات الأحادية غالبة،وهذا إن دل على شيء فيدل على أن الشاعر اختار أوزانا سهلة الإيقاع جعل منها وعاءا لتجاربه الشعرية، إذ تتماشا وقوله الشعري الذي يملأه الحزن والأسى الناتج عن القهر المعاش في فلسطين.

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص55.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في ديوان لاسقف للسماء.

1. **التكرار**: نظرا لصعوبة التحكم في هذه الوحدة المحورية في تشكيل الإيقاع الداخلي في كافة الديوان اكتفينا بالتطبيق على قصيدة "نشيد حارسات الكروم".

أ. تكرار الحروف:

إنّ الحرف هو الوحدة اللفظية الأولى التي تساهم في تكوين الإيقاع الداخلي في القصيدة؛إذ ينقسم الحرف إلى مهموس ويمكن اختصاره في العبارة "حثه شخص فسكت " ومجهور يحمل عبارة " عظم وزن قارئ غض ذي طلب جد"، يبين الجدول التالي تكرار الحروف المهموسة والمجهورة في قصيدة " نشيد حارسات الكروم":

الحروف	**تكرارها**
المهموسة	776
المجهورة	2539

إنّ المتأمل في الجدول التوضيحي الذي يشمل تعداد الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة يستنتج دلالة فحواها أنّ الشاعر استعمل الأصوات المجهور بكثرة منها حرفي (الياء والنون)، إذ يُلحظ كثرة تواردها وتعاقبها في ثنايا الأسطر واعتماده عليها للتعبير عن الواقع المرير مجاهرا ومظهرا شدّة وجعه، والألم الذي بداخله نتيجة الحرب والدمار بأعلى صوت وأبعد مدى ويتّضح ذلك في هذه المقطوعة الشعرية:

في فلسطين يختلف الأمر

حيث النساء يجرجرن

نحو السجون البعيدة في الحافلات

في سلاسلهن قناني الحليب لأطفالهن

وبعض الرسائل خبأنها بين الضلوع

تباركت المرضعات

النساء الجميلات

يزرعن في الأرض أغلى الأماني وملح المعاني[1]

أما بخصوص الحروف المهموسة فلم توظف بكثرة، والقارئ لهذه القصيدة يلاحظ تداخل وتمازج الحروف المجهورة وكذا المهموسة، ومن خلال تكرار الأصوات تتغير نغمة الإنشاد حسب الحالة النفسية للشاعر، فتكون متلهفة وعالية ومجهورة عند الحماس، وتكون مهموسة عند الحزن وتأتي بطيئة كذلك، وهذا التداخل الحاصل بين الحروف دليل على قدرة الشاعر على خلق حركة إيقاعية مميزة.

إلى جانب تكرار حروف الهمس والجهر تكررت حروف العطف والجر والنداء والاستفهام في القصيدة كما هو مبين في الجدول:

الحروف	تكرارها
حروف العطف	54
حروف الجر	39
حروف النداء (يا)	20
حروف الجزم	12

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص6،7.

حروف الاستفهام	5

تكررت في القصيدة عدّة حروف ولا نعني بذلك الأصوات وإنما حروف العطف والجر والنداء والجزم والاستفهام، حيث نلاحظ أنّ المناصرة أكثر من استعماله لحروف العطف إذ شاع حرف (الواو) ونجده في مثل قوله:

هذه الأرض، تعرفنا جيدا

والنقوش القديمة تعرفنا جيدا

والبلاغة محفورة في النصوص

وفي وسم أغنامهن وأغنية الراعيات

ومنذ كان القماط وكان الكفن [1]

وتكرار حرف الواو هنا لم تقتصر مهمته على العطف، وإنما أُستعمل لتولي الأحداث في فلسطين وتتابعها وفق إيقاع معين، وتعزيز ترابط أجزاء القصيدة لأنه في بعض الأحيان جاء في بداية كل سطر واضعا بذلك جسرا يزيد من الترابط الفني والموضوعي للقصيدة.

إضافة إلى ذلك تعدّدت حروف الجر في القصيدة وبالخصوص الحرفين "في" و"من" ومثال ذلك من القصيدة:

تباركت المرضعات

النساء الجميلات

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص 14.

زرعن في الأرض، أغلى الأماني وملح المعاني،

وهن سماء من الشفق العسلي،

ومن أنبل العائلات

في الزنازن تكورن ليلا

وصبحا تجمعن في ساحة الشجرات

في عذاباتهن نواح خفي[1]

خدم استعمال حرفي الجر "في" و"من" دلالة الامتزاج والانتشار والتبعيض.

وكرر عز الدين المناصرة أداة النداء في القصيدة ويتبين لنا ذلك من خلال الأبيات التالية:

وقالت: ما سمعت ليلى يا ليلى

هيهي يا صبرا... هيه يا شاتيلا

والبنت الحلوي نادت: يا بابا

ما ردّ الجسد، نايم للأبد

بابا يا بابا، نومي طويلا

هيهي يا صبرا... هيه يا شاتيلا

دمعتكن حمرا... وقصوا الجديلا[1]

---

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 7.

علق ضياء الدين بن الأثير على تكرار النداء:" أنه من التكرير الذي أبلغ من سنة العقلة وهذا من التكرار الذي أبلغ من الإيجاز وأشد وقعا من الاختصار"[2]

إذ يدل تكرار النداء على رغبة الشاعر في إسماع صوته إلى عدد أكبر من البشر لإيصال رسالته التي تحمل في طياتها جل المعاني السلبية من حزن ويأس، والظلم الذي تعرضت له بلاده الحبيبة فلسطين، خالقا ذلك نغما إيقاعيا يعكس الحالة النفسية المتأزمة للشاعر.

ومن الحروف التي أوردها في القصيدة هي أدوات الجزم ومثال ذلك في قول الشاعر:

سيدي يا عمر

أين عهدتك المقدسية، أين أعالي الصروح

كاميرا، لم تقل، كيف جاءوا بقطعانهم

كاميرا لا تبوح

كاميرا لم تقل: أين كبوا نفاياتهم

كاميرا تتشدق، حين ادعت أنها

ستقول الحقيقة في الشمس

حتى الوضوح[3]

---

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، 12.13.

[2] ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (د ط)، بيروت، لبنان، ج3، 1990م، ص3.

[3] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص15.

استعمل الشاعر حرفي النفي والنهي الجازمان على صورة متسلسلة ومتعاقبة في بداية كل سطر ففي كل مرة يؤكد الشاعر صدفات الكاميرا المتمثلة في العجز مرّة والظلم مرّة أخرى، إذ أنّ هذا التكرار يعمل على تشكيل تلاحم أجزاء القصيدة وإبراز هدف الشاعر المتمثل في كشف صفات الكاميرا.

أورد الشاعر صيغ الاستفهام في قصيدته" نشيد حارسات الكروم" يقول:

أنت من قلت: إنّ فلسطين، قد ولدت

مهرة حرة، تحت هذي السماء

فلماذا تكسر صوت السماء

لماذا تقطع هذا الوتر[1]

تكرار أدوات الاستفهام عمل عل خلق إيقاع موسيقي يطرب الأذن، فكثرة تداوله في القصيدة تدل على أنّ الشاعر مشحون بتساؤلات عديدة يطرحها على الذات الأخرى يريد بها الاستخبار والمعاتبة جراء حالة شعبه وبشاعة جرائم الاحتلال فهو في حالة الحيرة والضياع كما كشف هذا الإيقاع قلق الشاعر.

ج. تكرار الكلمة:

يوضح الجدول التالي تكرار الأسماء في القصيدة:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
البنات	21	حارسات	2
السماء	6	الكروم	2

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 13.

النساء (النسوة)	3	كنعان	2
السجون	3	النشيد (المنشدات)	5
الباكيات	2	القاضي	4
الرصاصة (الرصاصتين)	2	فلسطين	2
الأرض	6	السفوح	2
كاميرا	8	المذبحة (الذبح)	3
لصوص	3	الغناء	7
النجم(الأنجم)	3	الأرض	6

جاء استخدام المصطلحات اللغوية المتناولة في الحياة اليومية في القصيدة ليبين أثر الاحتلال على طبيعة الحياة، إذ نجد أنّ تكرار لازمة البنات التي استهل بها القصيدة(21) مرة والنساء(3)، فقد ركز على الجنس اللطيف ساردا الأوضاع اللاتي تعرضن لها ومعاناتهن وتضحيات نساء فلسطين(2) واصفا إياهن بالباكيات(2) والحارسات(2) جرّاء ما عاشوه من ظلم وقهر وأسى وأوجاع وجرّ للسجون(3)، ومثال ذلك من القصيدة:

في فلسطين يختلف الأمر

حيث النساء يجرجرن

نحو السجون البعيدة في الحافلات

في سلاسلهن قناني الحليب لأطفالهن

وبعض الرسائل خبّأنها في الضلوع [1]

انتقل الشاعر من وصف حالة النساء المزرية في فلسطين إلى زرع الأماني في النفوس مستعملا كلمة الأرض(6) والكروم (2) وكنعان(2) والنجوم(2) والسفوح(2) دلالة على هوية وأصل وجذور وانتماء المغتصَب الفلسطيني لوطنه، وأيضا استخدم مفردة السماء(6) للدلالة على أنها اختارت الصمت رغم أنه لا نهاية لها، ومشاهدة الأحداث دون الاحتجاج وعلى سبيل المثال قوله:

نحن من يرث الأرض، والأنجم الساهرات[2]

وكذلك: ولم ننولد في اليمن

واسم كنعان أجدادنا طرّزوه

(.....)

قد ولدنا على هذه الأرض

تحت السفوح وفوق السفوح[3]

وأيضا: مثل عاصفة، ولّعت صمت تلك الكروم

(.....)

والسما تراقب خبطات أرجلهنّ[1]

---

[1]عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص6.

[2]المصدر نفسه، ص9.

[3]المصدر نفسه، ص14.

اتخذ عز الدين المناصرة كلمتي الغناء (الغناء، الأغاني، تغني، أغنيات، مغني، يغني، أغنية) (7) والنشيد (المنشدات) (5) و(نفسر هنا التكرار الاشتقاقي بين الفعل والاسم تناسقية وتعددية من باب الحكمة لدى الشاعر)، ليثير النفوس ويلهم أحاسيس الفلسطنين، والتي جاءت بالإحباط، كما جاء في البيت الشعري:

الأغاني التي أصبحت همهمات

في السجون التي من حديد[2]

بالإضافة إلى ذلك أراد إيصال رسالته وتبليغها المتمثلة في تحريك النفوس الميتة.

وكررت كلمات كاميرا (8)، القاضي(4)، اللصوص(3) حاملة دلالات الخيانة والغدر وطمس الحقائق فكلمة القاضي جاءت مكررة لتدل على عدم الإنصاف في الحكم في قوله:

قال إلها القاضي ما أنا فاضي

أمريكا القاضي ما بيدي حيلا[3]

أماّ كاميرا التزمت الصمت والتجاهل في قوله:

كاميرا تتشدق حين ادّعت أنها ستقول الحقيقة في الشمس[4]

وأمّا بالنسبة لكلمة اللصوص لوّحت إلى الفساد الذي خلّفه المستعمر في قول الشاعر:

---

[1] عز الدين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 10،11.

[2] المصدر نفسه، ص8.

[3] المصدر نفسه، ص12.

[4] المصدر نفسه ، ص 15.

وأفسدوا المدن الطاهرات

لصوص المياه، لصوص المزارع[1]

وكرر كلمة الذّبح (المذبحة)(3) مقدما نشيد عتيق عن المذبحة التي حدثت في صبرا وشاتيلا، مثال:

كاميرا جارحة

لم تر الذبح والمذبحة[2]

وتعزز الأفعال الحركة الحيوية في الصورة التي يصورها الشاعر، حيث استعمل الشاعر قصيدته " نشيد حارسات الكروم" الأفعال الثلاث الماضي والمضارع والماضي، ويوضح الجدول الآتي ذلك:

الأفعال	تكرارها
قال (قالت، قلت)	5
رقصن	3
كأنّ (كنّ، كانت)	6
تقل	2
أفسدوا	2
ارحلوا	3
ترى	2

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص.16.

استعمل الشاعر الأفعال الماضية أكثر وهذا راجع لسرده للأحداث فمن خلال ما لاحظنا في القصيدة بقي أسيرا للماضي، وقد كرر الأفعال الماضية (رقصن، قال، كان، أفسدوا) فيقول في أمثلة من القصيدة:

حين غنين حول الشهيد

رقصن، رقصن، رقصن[1]

وكذلك:

راحت للقاضي... قالت: ياقاضي

القاتل راضي... بيسكر عند البير[2]

وأيضا:

كانت عصافيرهن، الملونة الأجنحة

تتراكض فوق الغيوم الكثيفة[3]

و:

أفسدوا المدن الطاهرات

لصوص المياه لصوص المزارع[1]

---

[1]عز الدين لمناصرة، **لا سقف للسماء**، ص7.

[2]المصدر نفسه، ص12.

[3]المصدر نفسه، ص 10.

تبين لنا من خلال الأفعال الماضية سابقة الذكر أنّ الشاعر نقل لنا صور تلملم في طياتها حوادث موجعة وذكريات أليمة كما أنّ الأفعال أثرت المقاطع التي وردت فيها بإيقاع ونغمة موسيقية ودلالات عميقة.

كما وظّف الشاعر الفعل المضارع؛إذ يدل هذا الأخير على استمرارية الموضوع وتجدده وعلى التكرار والمداومة وما يؤكد ذلك هو قوله في الأبيات:

كاميرا لم تقل كيف جاؤوا بقطعانهم

كاميرا لا تبوح

كاميرا لم تقل أين كبوا نفاياتهم [2]

وأيضا:

لم تر الذبح والمذبحة

روّعوا الطفل والشيخ والسيدة

كاميرا لا ترى غير هذي القروح [3]

ونجد تكرار فعل الأمر أيضا (ارحلوا) في المقطع الواحد الحامل لوحدة دلالية مفادها أنّ الشاعر في حالة انفعالية يلتمس فيها طرد المستعمر وذلك من خلال قوله:

كي يعم السلام الصحيح

---

[1] عز الدين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

ارحلوا، ارحلوا، ارحلوا [1]

وفي مجمل القول إنّ القصيدة تنبني على حركة الفعل، فقد وجدنا الأفعال تتكرر في قصيدة "نشيد حارسات الكروم" بين الماضي ومضارع والأمر.

ج. **تكرار الجملة:**تكرار الجمل في قصيدة "نشيد حارسات الكروم"

الجملة	تكرار فعلي	تكرار اسمي	تكرارها
حارسات الكروم		×	5
كي يعم السلام الصحيح		×	2
ليس غير الرصاص الفصيح	×		2
سيدي يا عمر		×	3
تعرفنا جيدا	×		2
طائر أخضر الكاحلين، وزيتونة في الجناح		×	2
هيه يا صبرا... هيه يا شاتيلا		×	6

نلاحظ من خلال الجدول الذي يوضح التكرار التركيبي في القصيدة أنّ الشاعر ردد عبارات داخل هيكل القصيدة؛ إذ يشغل هذا النوع من التكرار اهتمام للشعراء وذلك لما يحدثه

[1] عز الدين المناصرة، **لاسقف للسماء**، ص 17.

من إيقاع ونغمة موسيقية تطرب الأذن ليصبح في تعداد أشكال الموسيقى الداخلية التي تساهم في اتساقية وانسجام النص بحيث يشكل صورة نفسية يتفاعل معها المتلقي ليستطيع تذوق النغمة الإيقاعية المتواجدة في وحدة النص الشعري وهذا ما يتجلى في القصيدة المدروسة ، وتوصلنا من خلال تفسير العبارات المدروسة بأن الشاعر أورد عبارة(حارسات الكروم) في مطلع قصيدته وذلك ليجسد لنا معاناة النساء في القرى الفلسطينية من ذل وقهر وتعذيب داخل السجون الإسرائيلية[1] ومثال ذلك:

البنات، البنات، البنات

حارسات الكروم

تلألأن فوق النجوم

وتحت الغيوم

رياح السموم

تهب على باكيات الرسوم

تفاعيل من شجن طافحات

حارسات الكروم يتغربلن كالقبرات[2]

[1]ينظر محمد عبد الله القواسمة، **القروية الشعرية في مجموعة "لا سقف للسماء"**، دنيا الوطن، عبد الله. عيسى، محمد عيسى، هيثم نيهان، فلسطين، 2009، ص12/10.

[2]عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 5،6.

ثم ينقل صوت الباكيات إلى استدعاء عمر ابن الخطاب رضي الله عنه من أجل الاستغاثة لمعرفتهن بأنه يتصف بالعدل والمساواة وذلك في قول الشاعر:

سيدي يا عمر

أنت من قلت: إنّ فلسطين قد ولدت

مهرة حرّة تحت هذي السماء

فلماذا تكسر صوت السماء

لماذا تقطع هذا الوتر [1]

فالقصيدة تسترجع أحداث التاريخ في مجزرة صبرا وشاتيلا الذي روّعوا فيه الشيخ والطفل والسيدة التي اعتبرت كجرح نازف في ذاكرة الفلسطيني إذ يتبين ذلك من خلال الأبيات الشعرية التالية:

هيهي يا صبرا... هيه يا شاتيلا

دمعتكن حمرا ... وقصوا الجديلا [2]

ويعلو صوت الشاعر في أخر قصيدته لطرد المحتل وإدانته نتيجة ما خلفه من آهات وأحزان في نفوس الفلسطينيين، قائلا:

كي يعم السلام الصحيح

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص11.

ارحلوا، ارحلوا، ارحلوا

ليس غير الرصاص الفصيح

ليس غير الرصاص الفصيح

كي يعم السلام الصحيح الصحيح[1]

تكرار الجمل في القصيدة اسمي أكثر منه فعلي، وذلك يدل على أنّ الشاعر في حالة سكون وثبات على الرأي وهذا ناجم من نفسية الشاعر الحزينة.

للتكرار قدرة موسيقية على سد الثغرات الموسيقية في الكثير من الأحيان في محاولة من الشاعر للسيطرة على النغمة الإيقاعية، فيستقطب النسيج تكرار أحد العناصر ليستقيم الإيقاع في القصيدة[2]، تجلّت مظاهر التكرار عند شاعرنا عز الدين المناصرة في الموازنة بين المعنى والإيقاع؛ إذ يعدّ السمة الجوهرية في النص الشعري لما له من دور واضح في تشكيل الإيقاع الموسيقي، واستطاع الشاعر أن يوظفه دون جهد منه فقد بدا يعاين لحظة الحزن والأسى والضعف الذي يعيشه، وسخره ليخدم الموسيقى الشعرية في قصيدته، وهذا دال على أنّ الشاعر أبدع في أسلوبه وطريقته لإيصال الرسالة التي تحمل أحاسيسه المكنونة المعززة بالبعد الجمالي.

2. الطباق:

احتوى ديوان "لا سقف للسماء" على نوعا الطباق:

---

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 17.

[2] صالح علي صقر عابد، **الإيقاع في شعر سميح قاسم**، دراسة أسلوبية، مطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، إشراف عبد الله أحمد خليل إسماعيل، قسم اللغة والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 2001،2012، ص 131.

أ. **طباق الإيجاب:**ورد طباق الإيجاب في عدد من القصائد، يقول الشاعر في قصيدة:

"نشيد حارسات الكروم"

في الزنازن تكورن ليلا

وصبحا تجمّعن في ساحة الشجرات[1]

طابق الشاعر هنا بين اللفظتين ليلا وصبحا.

وقصيدة" طريقك خضراء"

رغم الزغاريد في عرس أبنائهن

ورغم الجنازات، ورغم خراب البيوت[2]

الطباق هنا بين كلمتي **عرس/ الجنازات.**

وقصيدة "سماحة سيّد الجنوب"

الجنوب شمال جراحي[3]

الطباق هنا هو **الجنوب والشمال.**

وقصيدة " قراءة في كفّ فاطمة"

تحاصرني سيوف الإخوة–الأعداء[1]

---

[1]عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 7.

[2]المصدر نفسه، ص33.

[3]المصدر نفسه،ص 58.

الطباق: **الإخوة والأعداء.**

ب.**طباق السلب:**تجسّد طباق السلب في عدّة قصائد من الديوان منها:

قصيدة "نشيد حارسات الكروم"

قد ولدنا على هذه الأرض

تحت السفوح وفوق السفوح[2]

وقصيدة " طريقك خضراء"

هذي الدروب تقود إلى الناصرة

وقد لا تقود إلى الناصرة[3]

ومن أمثلة هذا الضرب قول الشاعر في قصيدة " وجهك مألوف لدي"

قال لي: وجهك مألوف لدي

قلت وجهي ليس مألوف لدي[4]

نستشف من خلال توظيف الشاعر للطباق دلالة إتقانه لتحويل الكلام إلى أغنية إيقاعية تحمل جمالية شعرية تعمل على توصيل صور الواقع الذي يعيشه وطنه فلسطين من ألم وتوتر

---

[1]عز الدين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص69.

[2]المصدر نفسه ص14.

[3]المصدر نفسه، ص 26.

[4]المصدر نفسه، ص23.

إلى النفوس، إضافة إلى ذلك يعود إدراج الطباق بنوعيه في معظم القصائد إلى تمكن شاعرنا من اللغة وتطويعها لتخدم سياق نصه الشعري.

3. **الجناس:**

جسّد عز الدين المناصرة الجناس بنوعيه في ديوانه " لا سقف للسماء"

أ. **الجناس التام:** ورد الجناس التام في:

قصيدة " وجهك مألوف لدي"

فلماذا لا ترين الكأس ملأنا

بأصوات اللصوص

عتمة في عتمة الملح الأجاج[1]

دلّت كلمة (عتمة) الأولى على الظلام، أمّا كلمة (عتمة) الثانية التي جانستها دلت على وحشية الوضع المضطرب وغير المستقر؛ إذ استعملها لنقل الشعور بالضيق والاكتئاب، وقد وضح المعنى استناد إلى عبارة "ملح الأجاج" فهي تستعمل لإضفاء المزيد من الغموض.

وقصيدة" شروط التهدئة"

حين صاح الرماة

تزلزل حائطكم في جنوب الجنوب [2]

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

دلّت كلمة (جنوب) الأولى جمع كلمة جنب التي تعني الجانبية، والكلمة الثانية (الجنوب) تعني أحد الجهات الأربعة الرئيسة في البوصلة، كما يضيف الجناس قوة المعنى الذي جاء في البيت، ألا وهو اهتزاز الحائط الذي يعبر عن الثبات والقوة، وأيضا التحذير من الخطر محتمل يجب التحضير لمواجهته أو التصدي له.

الجناس الناقص: كان لهذا الأخير حضور في الديوان، ففي قصيدة:**"نشيد حارسات الكروم"**

الحنا مرشوم... في الكفّ مرسوم [1]

نلاحظ أنّ الكلمتين (مرشوم، مرسوم) اتفقتا في عدد الحروف وترتيبها مع الاختلاف في حرف (السين والشين).

ويقول أيضا في قصيدة " طريقك خضراء"

وتشيد السروج

فتاة غنوج

وأفعى تطارد أرنبة في شقوق المروج

(.....)

يا حادي القافلة

طريقك خضراء

يا سائق الحافلة

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 11.

(.....)

ولم تسمع صوت، أغنامنا الغافلة

طريقك خضراء، والوقت يدحج

مثل الحمام الأنيق

يبعثر كوما من الأسئلة

طريقك خضراء يا سائق الحافلة [1]

اتفقت الألفاظ (السروج والمروج، القافلة والحافلة والغافلة) في عدد الحروف وترتيبها وحركتها لكنها اختلفت في عدد الحروف التالية (السين والغين والميم والداء والحاء والقاف والغين والحاء).

إنّ هذا المحسن البديعي أحدث نغما موسيقيا خدم شاعرنا عز الدين المناصرة ليؤثر في نفس المتلقي؛ إذ هو من وسائل إيصال الإيقاع الشعري إلى السامع وتوظيفه يكسب نغما موسيقيا في القصيدة، وفي مجمل القول لا تظهر قيمة الجناس إلا من خلال اثنين توليد الإيقاع وتوضيح المعنى وتقريبه.

استخدام هذه اللون البديعي يبين مقدرة الشاعر على النجاح في تحقيق فنية وجمالية الإيقاع، وتبيان أسلوبه في التأثير على القارئ.

المبحث الثالث: إيقاع الصورة الشعرية في ديوان لاسقف للسماء.

[1] عز الدين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 34،33،30.

إنّ توظيف الصور البيانية في ديوان عز الدين المناصرة "لا سقف للسماء"لم يزد شعره إلاّ جمالا؛ إذ يشكل إيقاعا تطرب له أذن القارئ ويلفت انتباهه.

1. التشبيه:

أ. **التشبيه المرسل:**ورد في قصيدة " وقال رحمه الله، وهو في السبعين يرثي حصانه":

حصاني نام بين العشب

كالتاريخ، مثل قصيدة عصماء[1]

المشبه: حصاني

أداة التشبيه: الكاف، مثل

المشبه به: التاريخ، قصيدة عصماء

شبه الشاعر هنا موت حصانه بالتاريخ العربي الذي سجل تدهورا مستمر ذاكرا أداة التشبيه (الكاف)، بالقصيدة العصماء أي القصيدة العربية التي يصعب على الشاعر أن يأتي بها، وهذا ما يحاول إيصاله خلال استعماله لهذه العبارات في رثاءه لحصانه ذاكرا أداة التشبيه (مثل).

وكذلك في قصيدة " موشّح الانصراف " يقول الشاعر:

فتدفقت كأني طائر من فلسطين [2]

المشبه: فتدفقت (أنا، الشعر يقصد نفسه)

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 97

[2] المصدر نفسه، ص 101.

أداة التشبيه: كأني

المشبه به: طائر

شبّه الشاعر نفسه بالطائر وهو رمز الضعف فأراد الشاعر هنا أن يأخذ صفة الضعف منه ذاكرا أداة التّشبيه (كأني).

من خلال الأمثلة التي أخذناها من الديوان نرى أنّ التشبيه المرسل استخدم بغرض التعبير عن المعاني بشكل أفضل مستعملا أدوات التشبيه لإبراز التشابه بين المشبه والمشبه به بشكل جلي، إذ عمل على تعزيز الأسلوب البلاغي.

ب: التشبيه البليغ:وظف الشاعر التشبيه البليغ في عدد من قصائده نأخذ منها:

قصيدة " بتولا":

بلادي نجمة الدنيا[1]

المشبه: بلادي

المشبه به: نجمة

أداة التشبيه: محذوفة

وجه الشّبه: محذوف

نلاحظ أنّ الشاعر شبه بلاده بالنجمة، وحذف أداة التشبيه فأصبحت بلاده نجمة كما حذف وجه الشبه ليكون التطابق بين المشبه والمشبه به أكثر دقة.

[1]عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 77.

وأيضا قصيدة " سماحة سيّد الجنوب ":

(.....)

يعادل أجساد أطفالنا، كلام الجسد[1]

المشبه: الكلام

المشبه به: جسد

أداة التشبيه: محذوفة

وجه الشّبه: محذوف

إنّ الشاعر شبه الكلام بالجسد، وحذف أداة التشبيه "فأصبح الكلام جسد وحذف وجه الشبه ليكون التطابق بين المشبه والمشبه به أكثر دقّة.

يشكل التشبيه البليغ إيقاعا موسيقيا محببا إلى النّفس مشحون بالمعاني التي يسعى الشاعر لعرضها.

ج. **التشبيه المجمل:**يقول الشاعر في قصيدة " سماحة سيّد الجنوب "

حين كانت بوارجهم كالورق[2]

المشبه: بوارجهم

المشبه به: الورق

---

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

أداة التشبيه: الكاف

وجه الشبه: محذوف

شبّه الشاعر البوارج (السفن) بالورق وذلك، دلالة على الضعف وقلّة المقاومة والانكسار نتيجة الاحتلال فقد دمّروا كل ما في طريقهم.

وفي قصيدة " سأقرأ كفّ فاطمة ":

سأقرأ كفّ فاطمة، يلوح كنجمة في الماء [1]

المشبه: كفّ فاطمة

المشبه به: النجمة

أداة التشبيه: الكاف

وجه الشبه: محذوف

وظف الشاعر التشبيه المجمل في هذا البيت بأركانه التي تكمن في تشبيه كفّ فاطمة بنجمة في الماء، وذلك دلالة على اللمعان والإشراق والنور.

يعد التشبيه من أهم الأساليب البيانية، فهم يستخدم لكونه يزيد من إيضاح المعنى وإثراء النص الشعري، كما يضفي جمالية إيقاعية يتفاعل معها القارئ إذ يثير أحاسيسه وذلك للحس الذي يقدّمه التشبيه، كما يوظف أيضا لإيجاز الكلام والتعبير بشكل دقيق ومفصل.

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 65.

كما نقل لنا التشبيه الرؤية العميقة لنفسية الشاعر إلى السّطح؛ إذ أنّ هذا الأخير جعل نفسه محور الصورة الذي قدّمها الشّاعر، فهو يعتبر المغناطيس الذي يجذب المتلقي يجعله يعيش لحظة الوجع، عازفا نغم موسيقي يملي دلالات نفسيته.

2. الاستعارة:

أ. الاستعارة التصريحية:

لم يلجأ المناصرة إلى توظيف الاستعارة التصريحية في ديوانه " لا سقف للسماء" فقد فضّل تقنيات أخرى تخدم سياق حديثه وتعطيه مرونة أكبر للتّعبير، فالاستعارة التصريحية تقنية صعبة تحتاج إلى مهارة لتصاغ بشكل ملائم دون أن تبدو مبالغا فيها لذلك يتجنبها الشعراء.

ب.**الاستعارة المكنية:**

وظفها الشاعر في قصيدة " سماحة سيد الجنوب ":

بكى النّهر حين رأى نفسه عاجزا[1]

حذف المشبه به (الإنسان) وكنّ عنه بمجموعة من صفاته (البكاء، الرؤية، العجز)؛ إذ شبّه النهر بالإنسان الذي يبكي، والذي يرى نفسه عاجزا.

ووردت أيضا في قصيدة " صنوبرة ":

صنوبرة تغازلني بصمت[2]

[1] عز الدين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

حذف المشبه به (المرأة أو الأنثى)، وترك لوازمه (تغازلني، بصمت) إذ شبّه الصنوبرة بالأنثى التي تغازل.

تبين لنا من خلال الأمثلة السابقة أنّ الشاعر انتقى بدقة عالية الألفاظ ليضفي جمالا على قصائده، ووظف الاستعارة ليوسّع مدى التعبير وإيصال المشاعر والأفكار بشكل ملموس وجذاب، ولجوء الشاعر لها يثبت أنّه يمتلك حسا قويا ورفعة في الذوق وهذا ما يجعل المتلقي يشعر بالانبهار والدهشة، كما أنّ توظيفها أعطى إيقاع ينسج صورة عميقة الألوان في ذهن المتلقي ويحفّزه إلى نسج كلّ صورة يعرضها في القصيدة.

3. . الكناية:

أدرج المناصرة الكناية في ديوانه نذكر منها:

في قصيدة "نشيد حارسات الكروم" يقول:

صفّرت للخيول فهاجت وماجت رؤوس الرّماح[1]

صورة الكناية هنا تدل على الحرب صفّرت (الأمهات) للخيول أي أعطت الشرارة لبداية الحرب ، منه أن الأمهات تربي أولادها على الجهاد حتى يخوضوا غمار الحرب.

وقصيدة " وجهك مألوف لديّ " يقول الشاعر:

صار وجهي حائط العار[2]

[1] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء** ، ص 8.

[2] عز الدّين المناصرة، **لا سقف للسماء**، ص 22.

صورة الكناية هنا تدل على الشعور الذي ينتاب الشاعر(الذل والخزي) نتيجة الصمت الدائم للرجال عن قضيتهم.

إنّ هذه الكنايات تدل على أنّ الشاعر متمكن ومبدع يجيد استخدام اللغة بشكل متقن لإيصال رسالته بطريقة جذّابة، مما يضفي عمقا وجمالا لقصائده، وهذا يحفز خيال القارئ للغوص في مضمون القصيدة.

بمتابعة دلالة الجمل الشعرية أو الصور اتضح لنا أنّها تصب في دائرة معاني يحدها الحزن واليأس، وقد تبين لنا ذلك من خلال الأمثلة السابقة التي فتحت مجالات واسعة للمخيلة للتعبير عن الواقع المرير المأساوي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني.

الخاتمة

خاتمة

بعد هذه الرحلة الماتعة مع هذه الدراسة توصلنا إلى مجموعة من النتائج لعل من أهمها مايلي:

1. من الصعب تحديد مفهوم للإيقاع يضبطه، وذلك نظرا لاتساع مجالات دراسته، واختلاف الآراء حوله .
2. التكرار أهم عنصر لتشكيل الموسيقى الإيقاعية فهو يؤكد اللفظ والمعنى.
3. رغم أنّ التكرار ظاهرة قديمة إلاّ أنّ أدباء العصر الحديث اعتبروه أسلوب جديد وتبنوه، كونه يحقق الجمالية الفنية والإيقاعية في الشّعر.
4. التّكرار سمة جوهرية دائم الاستعمال والتوظيف في الشّعر العربيّ بصفة عامة، وذلك لما له من مزايا يحملها، وفي ديوان لا سقف للسماء وظّف التّكرار بمختلف أنواعه(الاسمي والفعلي والحرفي، والمركب، وكذا التّكرار الاشتقاقيّ).
5. مزج المناصرة بين الأصوات المهموسة والمجهورة، إذ جعل بينهما تناغم هائل، وذلك ليبيّن نفسيته المتقلبة، فمرة يكون متفائلا وأخرى متشائما.
6. أسهم الوزن الشعري في ديوان لا سقف للسماء في تعزيز جمالية البنية الإيقاعية.
7. القافية هي مجموعة من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات فقد شاركت في إثراء المعاني، وخلق تلاحم إيقاعي بين أسطر القصائد، إذ تعتبر العامل الأساس في بناء هيكلة النظام الشعري.
8. نوّع عز الدين المناصرة في استعمال البحور الشعرية في ديوانه، حيث أدرج التفعيلات الصافية والمركبة.

9. حدثت بعض التغييرات الطارئة على التفعيلات الشعرية كالزحافات والعلل، وذلك للضرورة الشعرية، كما يعد هذا التنوع سمة من سمات الشعر الحر مما يضفي تلاحما موسيقيا في الديوان محققا بذلك جمالية الإيقاع.
10. ساهمت القافية بأنواعها وحروفها في تعزيز الجانب الصوتي، إذ تعتبر النواة التي تبني عليها القصيدة، كما طغى على الديوان القافية المقيدة، وذلك لتلاؤمها مع الحالة النفسية لعز الدين، التي تجسّدت في الحسرة على الأوضاع المزرية المعاشة نتيجة الاحتلال.
11. أضفت الصّور الشعرية في ديوان لا سقف للسماء رونقا وجمالا ولمسة سحرية، ونغما وموسيقى إيقاعيّة في نفس القارئ.

الملاحق

السيرة الذاتية لعز الدين المناصرة:

عز الدّين المناصرة شاعر وناقد فلسطيني، من مواليد 1946/04/11 بفلسطين، يعدّ من أبرز الأصوات الشعرية في العالم العربي، حصل على تعليمه العالي في العديد من الجامعات كجامعة القاهرة وجامعة صوفيا، وتتلمذ على يد مفكرين وأدباء مرموقين، بدأ مسيرته بكتابة الشّعر، متأثرا بالقضية الفلسطينية، فتغنى بقضايا الهوّية والوطن.

عمل المناصرة في جامعات عربية وعالمية، وقدم إسهامات فكرية وأدبية غنية عن الشعر والنقد، ممّا جعله محلّ دراسة لدى العديد من الدّارسين والمهتمين بالشعر العربي.

فقد عاش متنقلا في البلدان العربية من فلسطين إلى مصر الأردن لبنان تونس والجزائر، كما انه اشتغل في العديد من المناصب فقد عمل صحفيا ومذيعا في الأردن، كذلك تولى منصب أستاذ مشارك في جامعة قسنطينة بالجزائر سنة 1987، شارك في الثورة الفلسطينية المعاصرة (1964-1994م) وحمل السلاح دفاعا عن المخيمات الفلسطينية،.

ألّف المناصرة العديد من الأعمال الأدبية النثرية النقدية والمجموعات الشعرية، نذكر من المجموعات الشعرية مايلي:

- ياعنب الخليل في القاهرة 1968
- الخروج من البحر الميت بيروت 1969

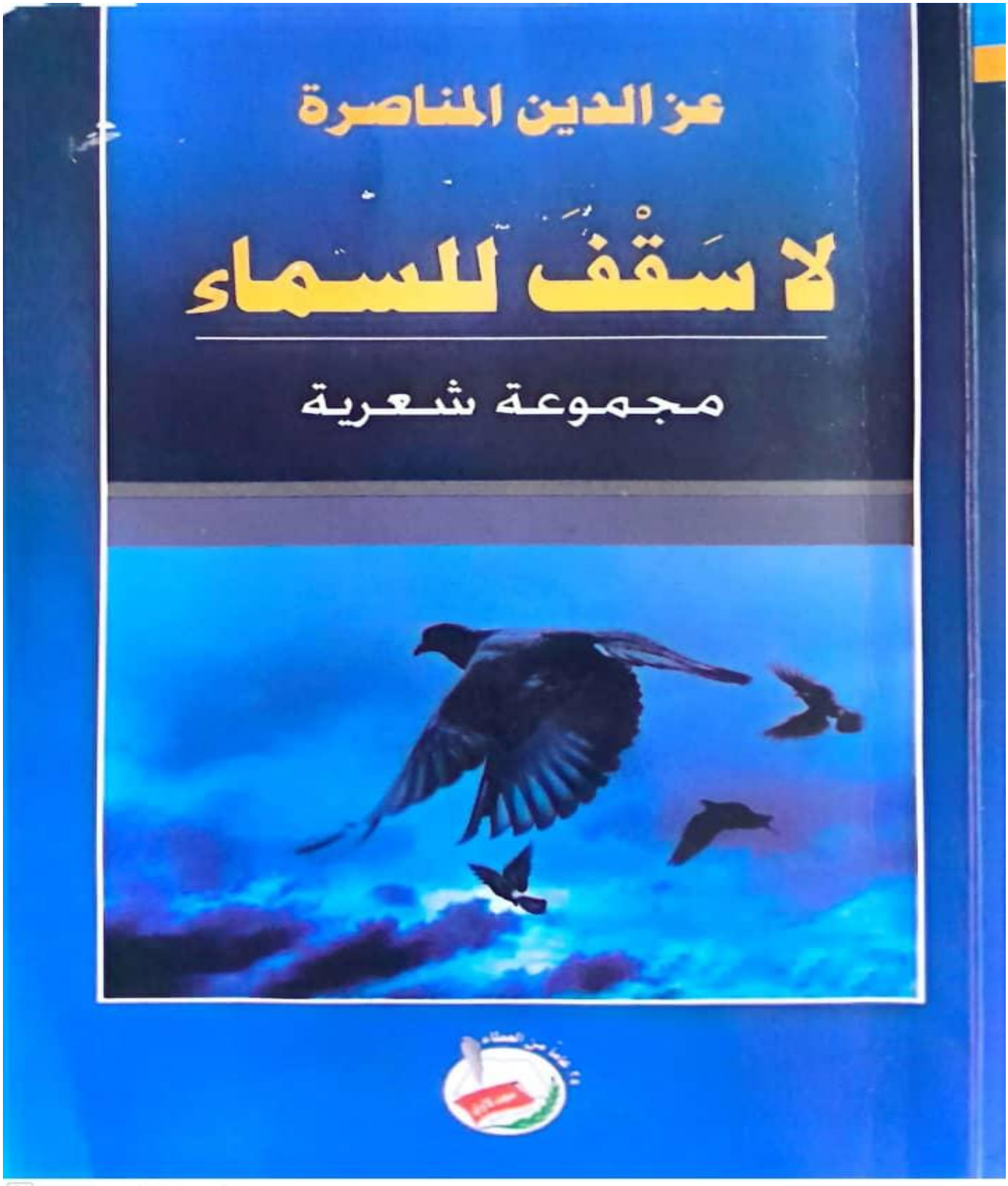
والكتب النقدية: من أهمها:

- السينما الاسرائيلية في القرن العشرين، بيروت 1975.
- النقد الثقافي المقارن، عمان 1988.

كما اشتغل عن تجربته الشعرية العديد من النقاد من أهم هذه الكتب هي :

- د. محمد عبيد الله، شعرية الجذور، قراءات في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، 2006.
- عباس لمناصرة، أرشيف أخضر، دار جرير، عمان 2008. [1]

[1] عز الدّين المناصرة، لا سقف للسماء، ص من104 إلى 112.



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

نشيد حارسات الكروم

البنات، البناتُ، البناتْ
حارساتُ الكرومِ،
تلألأنَ فوق النجومِ،
وتحت الغيومِ،
رياحُ السمومِ،
تَهُبُّ على باكياتِ الرسومِ،
كأنَّ همومي،

5

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

[redacted]

تفاعيلُ من شَجَنٍ ، طافحاتْ
حارساتُ الكرومِ، يُتَرْغِلْنَ كالقُبَّراتْ.
في حبائلهنَّ، إجاصٌ يُغرّدُ،
ثمَّ سَفَرْجَلَةٌ، تتباهى بصُفرتها الذهبيّةِ،
حتى المحى طائرٌ مائعٌ، أزعرُ الحركاتْ
يتنقَّلُ بين الغصونِ،
يُداعبُ أشواقَهُنَّ،
وكُنَّ بلا خُمُرٍ، سافراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
في فلسطينَ، يختلف الأمرُ،
حيثُ النساءُ، يُجرجَرْنَ،
نحو السجونِ البعيدةِ في الحافلاتْ
في سَلاسلهنَّ، قناني الحليبِ لأطفالهنَّ،
وبعضُ الرسائلِ، خبَّأنَها، في الضُلوعِ،

71

6

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

تباركت المُرْضِعاتْ
النساءُ الجميلاتُ،
يزرعن في الأرضِ، أغلى الأماني، وملحَ المعاني،
وهُنَّ سماءٌ من الشَفَقِ العَسَليِّ،
ومن أنبلِ العائلاتْ.
في الزنازنِ، كُنَّ تكوَّرْنَ ليلاً،
وصُبْحاً، تجمّعْنَ في ساحة الشَجَراتْ
في عذاباتهنَّ، نواحٌ خفيٌّ،
ورغم الأسى، صابراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
حين غنَّينَ حول الشهيدِ،
رقَصْنَ، رقصنَ، رقصنَ،
فأجفلتِ الدالياتْ
حارساتُ الكروم،

7

[redacted]

تذكّرنَ أيّامَهُنَّ الخوالي،
استفاقتْ جنادبُ صيفٍ طويلٍ،
فأكملتِ البنتُ، تَرْويدَةَ الأمّهاتْ:
-طائرٌ أخضرُ الكاحلينِ، وزيتونةٌ في الجناحْ
صَفَّرتْ للخيول، فهاجتْ، وماجتْ رؤوسُ الرماحْ
طائرٌ دارَ في الكون، ثمَّ استراحْ
فوق غُصنٍ عنيدْ
يا بنات الرُعودِ، عظام أخي، تُستباحْ.
الأغاني، التي أصبحتْ هَمْهَماتْ
في السجونِ، التي من حديدْ
السجونُ، التي خَنَقَتْ عَبْرتي، يومَ عيدْ
فانتظر يا حبيبي، رفيفَ الوِشاحْ
سأُلملمُ هذا النثارَ المُتاحْ
سأُعيدكَ لحماً وعظماً،

8

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

[redacted]

لكي تستوي فوق عرشٍ جديدْ
ترتوي من نشيد السَماحْ
وتُغنّي قصائدَ كنعانَ، تحت سماءِ الجليدْ.
طائرٌ سيِّدٌ، أخضرُ الكاحلين، وزيتونةٌ في الجناحْ
سيرفرفُ يوماً على أَسْقُفِ الغُرَفِ القاهراتْ:
نحن مَنْ يزرعُ العاصفاتْ
نحنُ مَنْ يسردُ القصصَ المُوجعاتْ
نحن مَنْ يرثُ الأرضَ، والأنجمَ الساهراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
-أشعَلتْ أُغنيـــاتُ الكـــرومِ، الحـــنينَ، ولاحـــتْ
مناديلُهنَّ،
كأنَّ الفضاءَ، ارتعاشٌ، كأنَّ الغناءَ، صلاةُ القناديلِ
في الدير، أوْ صرخةُ النائحةْ
أوْ كأنَّ التفاعيلَ، فاعلةٌ في معاركنا الخالداتْ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

[redacted]

أوْ كأنَّ القوافيَ، تقودُ المغنيَ الحزين إلى الذكرياتْ.
يتراقصنَ بالحَبْلِ
كانت عصافيرهُنَّ المُلوَّنةُ الأجنحةْ
تتراكضُ فوق الغيوم الكثيفةِ،
ثمَّ تقاطعتِ الزَقزَقاتْ.
في أعالي الصنوبرِ،
دَوْزَنَ (زريابُ)، عوداً قديماً،
وَشَدْشَدَ بعضَ مفاصِلِه،
ثمَّ راحَ يُغنّي لأندلُسٍ قد تقومُ،
وراحَ يُراقِصُ من فَرْطِ بهجتهِ،
نَشْوَةَ الساحراتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
مِثْلَ عاصفةٍ، ولَّعَتْ صمتَ تلكَ الكرومِ،
تنهّدتِ النسوةُ الشارداتُ،

[redacted]

كأغنية جارحةْ
السماءُ تُراقبُ خَبْطاتِ أرجُلهنَّ،
ودالِيةٌ خاطبَتْ أُختَها،
بنشيد عتيقٍ عن المذبحةْ:

-هيهي يا صَبْرا ... هيهْ يا شاتيلا
دَمْعتْكُنْ حَمْرا ... وقَصّوا الجَديلا
سكَّرنا الأبوابْ ... تَرْبَسنا التِرْباسْ
كشَّروا الأنيابْ ... دمَّروا المتراسْ
هاجَروا الحُرّاسْ ... حُرَّاس القبيلا
هيهي يا صبرا ... هيهْ يا شاتيلا.
الحِنَّا مرشومْ ... في الكفِّ المرسومْ
قالتْ سَبْع نْجومْ ... القاتلْ مَعْلومْ
عُرسِكْ صار هْمومْ ... يا البنتِ القتيلا
هيهي يا صبرا ... هيهْ يا شاتيلا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner



راحتْ للقاضي ... وقالتْ: يا قاضي
القاتلْ راحي ... يهنكزْ عند البيزْ
فوق الأجساد ... خَلّيوة وزيزْ
قال إلها القاضي ... ما أنا قاضي
أمريكا القاضي ... ما بيدي حيلا
هيهي يا صَبْرا ... هيهْ يا شاتيلا.
والطفلِ الأسمرْ ... عَ السرير الزينْ
راحوا بالخنجرْ ... قسّموهْ، نُصّينْ
شافتو إمّو ... مْطَرطَشْ في دَمُّو
صاحَتْ وارتجفتْ ... رَشُّوها رْصاصْتينْ.
الشيخ ارتجّى، والأرضِ ارتجّتْ
والسما شافتْ، سَكْتتْ ما احتجّتْ
وقالتْ: ما سمعَتْ، ليلى يا ليلى
هيهي: يا صَبْرا... هيهْ يا شاتيلا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

والبنت الحلْوي، نادتْ: يا بابا
ما رَدّ الجَسَدْ، نايمْ للأبَدْ
بابا، يا بابا ، نومي طويلا
هيهي يا صبرا ... هيهْ يا شاتيلا
دَمْعتْكُنْ حَمْرا ... وقَصّوا الجديلا.
- ثمّ، قُمنَ بِكَفْلِ ضفائرهِنَّ على عَوْسجٍ، باكياتْ
وأدرنَ دُفوفَ القَمَرْ
سيّدي يا عُمَرْ
أنتَ مَنْ قُلتَ: إنَّ فلسطينَ، قد وُلدَتْ
مُهْرَةً حُرَّةً، تحت هذي السماءْ
فلماذا تكسَّر صوتُ السماءِ،
لماذا تقطّع هذا الوَتَرْ
هذه الأرضُ، تعرفُنا جيّداً،
النقوشُ القديمةُ، تعرفُنا جيِّداً،

49

13

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

والبلاغةُ محفورةٌ في النُصوصِ،
وفي وسْمِ أغنامهنَ، وَأغنيةِ الراعياتْ
مُنْذُ كان القِماطُ، وكانَ الكَفَنْ
لم نَجيءْ من ضواحي (كريتَ)،
ولم ننولد في اليَمَنْ
واسم كنعانَ، أجدادُنا طرَّزوهُ،
على مَتْنِ هذا الحَجَرْ.
سيِّدي يا عُمَرْ
قد وُلدنا على هذهِ الأرضِ
تحتَ السُفوحِ، وفوقَ السُفوحْ
وشهدنا ولادتَها، قبل طوفان نوحْ
نحنُ من هذه الأرضِ، قبل الزمان الشحيح.
-حارساتُ الكرومِ، يُواصلنَ رقْصَتَهُنَّ،
ولم تتعبِ المُنشداتْ.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

طُفْنَ حول الشهيدِ، انتظرنَ المَطَرْ
سيّدي يا عُمَرْ
أين عُهْدَتُكَ المقدسيَّةُ، أين أعالي الصُروحْ:
كاميرا، لم تَقُلْ، كيف جاءوا بقُطعانهمْ،
كاميرا، لا تبوحْ،
كاميرا، لم تقُلْ: أين كبّوا نفاياتهمْ،
كاميرا، تَتَشدَّقُ، حين ادّعتْ أنّها،
ستقول الحقيقةَ في الشمسِ،
حتى الوضوحْ.
أفسدوا المُدُنَ الطاهراتِ،
لصوصُ المياهِ، لصوصُ المزارعِ،
والطاقةِ الكامنةْ
أفسدوا فتنةَ الأمكنةْ
أحرقوا حارةَ الزعفرانِ، طريقَ الحريرِ،

198

15

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

مغارةَ مَهْد المسيح.
كاميرا جارحةْ
لم تَرَ الذَبْحَ، والمذبحةْ
روَّعوا الطفلَ، والشيخَ، والسيِّدةْ
كاميرا لا ترى، غيرَ هذي القُروحْ
كاميرا جاحدةْ
بنتُ كلبٍ، تُزوِّرُ حينَ تُريدْ
نحنُ نعرفُ، أنَّ الرّصاصةَ ،عمياءُ،
إنْ لم تكن لعنةً للعدوّ الأكيدْ.
كاميرا، لم تشاهدْ، ولم تستمعْ، للنشيد،
الذي أشعلَ الحارساتْ
حارساتِ الرموزِ الجديدةِ، والكائناتْ
البناتُ، البناتُ، البناتْ.
يا لصوص التُراب العريقِ، الطَهورِ، المليحْ:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

[redacted]

كيْ يعُمَّ السلامُ الصحيحْ
ارحلوا، ارحلوا، ارحلوا،
ليسَ غيرُ الرصاصِ الفصيحْ
ليس غيرُ الرصاص الفصيح
كَيْ يَعُمَّ السلامُ الصحيحُ الصحيحْ.

17

CamScanner الممسوحة ضوئيا بـ

[redacted]

شروط التهدئة

هو شرطٌ وحيدْ
لا مواثيقَ سِرِّيَّةً، أوْ عُهودْ
أوْ تفاصيلَ سَرْديَّةً، أوْ بُنودْ
لا نريد تجاهلَ صمت الخيولِ
مذابحَ أرضِ الهُنودْ
لا نريدْ.
هو شرطٌ وحيدْ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

انْ تُفكّكَ أوصالكُمْ، والقلاغ
القلاغ، التي أوشكَتْ أن تقعْ
حين صاح الرُماةُ،
تَزَلْزَلَ حائطُكُمْ في جنوبِ الجنوبْ.
أنْ تُفكّكَ كلُّ تفاصيلكمْ:
النقوشُ، التي زُوِّرَتْ،
السجونُ، التي أكَلَتْ لحمَنا،
وخذوا معكم كلَّ أسفارِكُمْ، ومَزاميرِكُمْ،
ما عدا، سِفْرَ أيّوبَ، ليس لكمْ
إنَّهُ، عربيٌّ، أكيدْ.
القبورَ، خذوها، متاحِفَكُمْ،
ليس فيها لنا مِنْ طَمَعْ
تستطيعون أنْ تزرعوا دولةً،
في أوروبا الجميلةِ، دونَ حُدودٍ على المُرْتَفَعْ

تستطيعون أنْ تبْتَنوا حائطاً من جَشَعْ
إنَّ لندنَ، جاهزةٌ، ثمَّ برلينُ تشتاقكُمْ،
وبلادُ كولومبسَ، تحفظُ سَرْديَّة المحرقَةْ
في فرنسا، لكُمْ، مَثَلاً، مُتَّسَعْ.
هو شرطٌ وحيدْ
أنْ نعودَ إلى مَسْقط الرأسِ، والجذرِ،
حيثُ فلسطينُ من حُرقةٍ تنتظرْ
أنْ تعودوا إلى مَسْقط الرأسِ،
أجدادكُمْ في بلاد الخَزَرْ
وخذوا معكم كهرباءَ الضَلالِ،
مع الغاز، والكازِ، والتدفئةْ.
هو شرطٌ وحيدْ
أن يكُفَّ الرصاصُ عن التهدئةْ
أنْ يكُفَّ الرصاصُ عن التهدئةْ.

الجندي، الذي أُصيب بالحُمّى

أطْلقوهُ،

أطلِقوهُ، أطلقوهْ

فهو يشتاقُ احتضانات أبيهْ

أطلِقوهُ، أطلقوهُ، أطْلِقوهْ

وله أُمٌّ، تنام الفجرَ، كي ترعى بنيهْ

أطْلِقوهُ، إنَّهُ رمزُ صهيل الأُرجوانْ

إنَّهُ نجمٌ تدلَّى في أعالي العنفوانْ

إنَّهُ، نحنُ، وأنتُمْ، والكرومُ الخُضْر،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والنهرُ الذي شافَ الهوانْ
إنَّهُ الجولانُ، بيسانُ، وأشعارُ (جدارا)،
والسَهارى، قُربَ هذا الامتحانْ.
كان مسحوراً بمرآكِ فلسطينُ، ولو طال الطريقْ
كان في الوادي، ينادي البحر يا بحري العريقْ
زرعوا واديه، ألغاماً، وأطنانَ رصاصْ
قال للبحر الصديقْ:
خُذْ كرومي، أغرقِ الصحراء، كي يبقى السؤالْ
رُبّما تنفجر الصحراءُ،
كي توقظ أبناءَ الحدودْ
أطْلَقوه، أطلِقوهُ، أطلقوهْ
إنّه من هذه الأرض العَنودْ
فهو عشقٌ فاض في الوادي العتيقْ
عندما شافَ على الشاشة، أطفالَ الخليلْ
يرجمونَ القهر، بالأحجارِ، والصمتِ النبيلْ
أَطْلِقوهْ.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش:

المصادر:

1. عز الدين لمناصرة، لا سقف للسماء، دار مجدلاوي، ط1، عمان، الأردن، 2009/1430.

المراجع:

1. ابتسام حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1، حلب، سوريا، 1418هـ/2001م.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.
3. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، ج3 ،1990م.
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، http://www.al.mostafa.com.
5. ابن سينا، الشفاء للرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، 1376هـ/1956م.
6. أبو العباس عبد الله، ابن معتز، كتاب البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، بيروت، لبنان، 2012م.
7. أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعرب، القصيم.
8. أبو علي حسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه وتقدمه، مطبعة السعادة، ط2، مصر، 1955م.
9. أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري الكناية والتعريف، دار قباء للنشر والطباعة والتوزيع، (د ط)، 1998م.

10. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان في البديع، مؤسسة الكتب الثقافيّة، ط1، بيروت، لبنان، 1433هـ/2012م.
11. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، مصر، 1953م.
12. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1954م.
13. جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1992م.
14. روز غريب، النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، دار العلم الملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1952م.
15. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، (د ط)، مصر 1993م.
16. عبد الرحمان ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989م.
17. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النّهضة العربيّة، (د ط)، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م.
18. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق السيد رضا، دار المعرفة ط1،ت 1409هـ/1988م، بيروت، لبنان.
19. عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، دار الفكر العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م.
20. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د ت).

21. علا حسين البدراني، فاعليّة الإيقاع في التّصوير الشّعري، دار غيداء، ط1، عمّان، الأردن، 2015م/1436هـ.

22. غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، لبنان، 1992م.

23. كريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهر الفنية، دار نور للنّشر(د ط)، (د ت).

24. محمد أمين بن خير الله، محمود بن موسى الخطيب العمري، المناهل الصافية في علم العروض والقافية، دار نور للطباعة والنّشر، ط1، بغداد، العراق، 1443م/2002هـ.

25. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتها وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط2، دار البيضاء، المغرب، 2001م.

26. محمد خلق الله، من الوجهة النّفسيّة في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، (د ط)، القاهرة، مصر، 1366هـ/1947م.

27. محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلالية والبنية الإيقاعيّة، مكتبة الأسد، ط1، دمشق، سوريا، 2001م/1422هـ.

28. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، (بيروت، لبنان)، ط1، 1985م.

29. محمود مصطفى، أهدى السّبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، عالم الكتب، ط1، بيروت، لبنان، 1417هـ/1996م.

30. مصطفى حركات، أوزان الشّعر، لدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، القاهرة، مصر، 1993م.

31. مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، (د ط)، الجزائر، الجزائر، 2016م.

32. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، ط4، بيروت، لبنان، 2003م.

33. يوري لو تمان، تحليل النّص الشّعري لبنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، مصر، (د ت).

المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار المعارف، (د ط)، (د ت).
2. أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، مج1، عالم الكتب، ط1، 2008م.
3. إميل يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، 1411هـ/م1991.
4. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان، م1984.
5. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 1425هـ/2004م.
6. نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبيّة، دار المعتز، ط1، عمان، الأردن، 2001م.

المجلات والمقالات:

1.مليكة بوراوي، من جماليات الإيقاع في الصورة الشّعرية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 12، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2016م.

مذكرات:

1.الإيقاع في شعر سميح قاسم دراسة أسلوبية، ماجستير في الأدب والنقد، الإشراف: عبد الله أحمد خليل إسماعيل.
2.عبد الرحمان الشهراني، التّكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدّم لنيل درجة ماجستير، تحت إشراف علي محمد حسين العماري.

3.عماد سهام، مظاهر الإيقاع في القرآن الكريم سورة المدثر أنموذجا، إشراف بولمعالي النذير، تخصص نظريات الإيقاع وتحليل الخطاب، أطروحة دكتوراه (ل م د)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة يحيى فارس بالمدية، الجزائر.

الفهرس

شكر وعرفان

إهداء

مقدّمة..... ..... أ

♦ **مدخل: بحث في الماهيات** **4**

أوّلا: مفهوم الجمالية **4**

1. لغة..... 4

2.اصطلاحا: 4

ثانيا: مفهوم الإيقاع:..... **6**

1.لغة:..... 6

2.اصطلاحا: 7

3.الإيقاع عند القدامى:..... 8

أ. الغرب: 8

ب.العرب: 10

4.الإيقاع عند المحدثين: 11

أ. الغرب: 11

ب. العرب: 12

♦ **الفصل الأوّل: مكونات الإيقاع الشعري.....13**

المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي

1.الوزن:.....14

2.البحور الشعرية: 13

3. القافية: 15

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي: 18

1.التكرار:... 18

2.الطباق:.. 22

3.الجناس:.....23

المبحث الثالث: الصّورة الشّعرية.....28

1..تعريف الصورة الشّعرية: 28

2.أقسام الصورة الشعرية: 29

أ.التشبيه: 29

ب.الاستعارة.....30

ج. الكناية: 31

♦ **الفصل الثاني: الإيقاع في ديوان لاسقف للسماء.....35**

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في ديوان لاسقف للسماء 35

1.القافية:.....35

2.الأوزان:. 43

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في ديوان لاسقف للسماء 46

1.التكرار 46

2.الطباق:... 61

3.الجناس.....64

المبحث الثالث: إيقاع الصورة الشعرية في ديوان لاسقف للسماء 66

1.التشبيه: 67

2.الاستعارة: 71

3. الكناية:. 72

الخاتمة:... 74

الملاحق:.....76

قائمة المصادر والمراجع:.....96