الإيقاع وأثره في قصيدة أغنية البجع
دراسة تحليلية

إعداد الدكتورة
فاطمة قطب مصطفى معوض

مدرس الأدب والنقد
كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات
بني سويف – جامعة الأزهر

الإيقاع وأثره في قصيدة أغنية البجع "دراسة تحليلية"

فاطمة قطب مصطفى معوض
قسم الأدب والنقد ــ كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات ببني سويف – جامعة الأزهر ــ جمهورية مصر العربية
البريد الإلكتروني: FatmaMoawad.7722@azhar.edu.eg

ملخص البحث:

يمثل الإيقاع روح الشعر الذي يضفي عليه موسيقية وجمالا ويجعله يصل إلى الأذن في الوقت نفسه الذي يصل فيه إلى القلب والوجدان، كما يسهم في توضيح الفكرة وتحريك المشاعر، فضلا عن دوره في تماسك النص ووحدة أجزائه، من هنا جاء اختياري موضوع (**الإيقاع وأثره في قصيدة أغنية البجع "دراسة تحليلية"**)، وقد وقع اختياري على تلك القصيدة بخاصة؛ لما تميزت به من تنويع موسيقي وتزاحم إيقاعي جاء محمَّلا بالكثير من الإيحاءات المعنوية والأبعاد الدلالية، مما كان له أثره في تقوية التفاعل بين المتلقي والنص؛ حيث تعبِّر القصيدة عن رؤية شاعرية عميقة تمزج بين الواقع والخيال مما يجعلها جديرة بالبحث والدراسة، وتسعى هذه الدراسة للوقوف على التشكيل الإيقاعي للقصيدة بهدف الوصول إلى ما يؤديه من دلالات سياقية بجانب قيمته الجمالية، وقد حاولت الدراسة تتبع الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، وكذلك الإيقاع الداخلي الذي يتشكَّل من انتظام الكلمات واتساقها وتناسقها وما يحقق ذلك من ألوان البديع كالتكرار والجناس والطباق وغير ذلك من الألوان البديعية التي تسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية، والوقوف على دور كل منها في إثراء المعاني بالإضافة إلى تكثيف الموسيقى وتصويرها لأحاسيس الشاعر وحاله النفسية، وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم بتتبع الظواهر

الإيقاعية، ورصدها، والوقوف عليها بالشرح والتحليل، بالإضافة إلى الاستفادة من المنهج النفسي الذي ساعد في التعمق حول نفسية الشاعر والربط بين الإيقاع وحاله النفسية، مما يعمق فهمنا للإيقاع بوصفه ظاهرة تؤثر في العقل والعاطفة وليس مجرد عنصر جمالي صوتي، كما انتفعت الدراسة أيضا من المنهج الإحصائي في بعض الأحيان مما يساعد في الوقوف على نتائج أكثر دقة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، قصيدة، أغنية البجع، دراسة، تحليلية.

Rhythm and its effect in the poem “The Swan Song” “An Analytical Study”

Fatima Qutb Mustafa Moawad
Department of Literature and Criticism - Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls in Beni Suef
Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt
E-mail: FatmaMoawad.7722@azhar.edu.eg

Abstract:

Rhythm represents the soul of poetry, which adds music and beauty to it, making it reach the ear at the same time. It touches the heart and emotions. As well as it contributes to clarify the idea and stir feelings, at the same time it plays a role in the coherence and unity of the poem. From this point I chose the topic “The rhythm and Its effect in the poem ‘The Swan Song’ an analytical study.” So I selected this poem because of its remarkable musical variation and rhythmic density, which carries a lot of symbolic and semantic morals. These elements has a great effect on the interaction between the reader and the text, as the poem expresses a deep poetic vision that blends reality with imagination making it worthy of research and study. This study aims to examine the rhythmic structure of the poem in order to reach its contextual significances beside its aesthetic value, it attempts to follow both external rhythm represented by meter and rhyme as well as internal rhythm, which is formed of the harmony, and coherence of words. This includes rhetorical devices such as repetition, alliteration, antithesis, and other stylistic elements that shape the internal music. This study determines how these elements enrich meaning, beside the music, and reflects the poet’s feelings and psychological state. The research depends on the descriptive analytical method, which tracks, records, and analyzes rhythmic phenomena. It also benefits from the psychological approach which contributes to

understand poet's psychological and the link between rhythm and psychological state, all that deepens our understanding of rhythm as a phenomenon that affects both intellect and emotion not only a sonic aesthetic element. Additionally, the study sometimes benefits from statistical methods to get more accurate results.

Keywords: Rhythm , Poem , The Swan Song , Analytical , Study.

تقديم

الحمد لله الذي رفع السماء وزيَّنها، وبسط الأرض وأخرج منها ثمراتٍ مختلفاً ألوانُها، وجعل ليلَها يُغشي نهارَها، وصرَّف شهورَها وأعوامَها، وصلاةً وسلاماً دائمين على المبعوث رحمة لإنسها وجانها، وبعد:

يُعدُّ الإيقاع نبض الشعر الذي يضفي عليه الحركة والحياة؛ حيث يربط بين أجزائه، ويخلق تدفقا موسيقيا يرسخ من وقع الكلمات في النفس، وينشئ تجاوبا نفسيا مع النص، مما يجعله من أهم العناصر التي تُميز العمل الأدبي عن غيره؛ من هنا جاء اختياري موضوع **(الإيقاع وأثره في قصيدة أغنية البجع "دراسة تحليلية")**، وقد وقع اختياري على الشاعر "ممدوح عدوان"[1] تحديدا؛ لما عُرف عنه من وطنيته وقوميته، فهو شاعر مهموم بالقضايا الوطنية والقومية، يسلط الضوء في أعماله على المشكلات الوطنية والقومية محاولا نهضة المجتمع وتنويره، والحفاظ على قيمه الراسخة الأصيلة من الضياع، مما يجعل شعره جديرا بالبحث والدارسة، كما وقع اختياري على قصيدة **(أغنية البجع)** بخاصة؛ لما تميزت به من تنويع موسيقي وتزاحم إيقاعي جاء محمَّلا بالكثير من الإيحاءات المعنوية والأبعاد الدلالية، مما كان له أثره في تقوية التفاعل بين المتلقي والنص؛ حيث تعبِّر القصيدة عن رؤية شاعرية عميقة تمزج بين الواقع والخيال، وعلى أغلب الظن لم يسبق أحد

---

(1) "هو **ممدوح صبري عدوان** (ت ٢٠٠٤م)، ولد عام ١٩٤١م، في قيرون ـ مصياف ـ محافظة حماة ـ سورية، تخرَّج في جامعة دمشق ـ قسم اللغة الإنجليزية ١٩٦٦م، يعمل صحفيا منذ ١٩٦٤م، وكاتب مسرحي وكاتب مقالة في العديد من الصحف السورية والمجلات العربية، عضو نقابة الصحفيين واتحاد الكتاب العرب بدمشق، شارك في العديد من المهرجانات المسرحية والشعرية في العديد من الدول من دواوينه الشعرية المطبوعة (الظل الأخضر ١٩٦٧م، وتلويحة الأيدي المتعبة ١٩٦٩م، والدماء تدق النوافذ ١٩٧٤م، وأقبل زمن المستحيل ١٩٧٤م، والليل الذي يسكنني ١٩٧٥م، ويألفونك فانفر ١٩٧٦م، وأمسي تطارد قاتلها ١٩٧٨م، ولابد من التفاصيل ١٩٧٨م، وللخوف كل الزمان ١٩٨٠م، وهذا أنا أيضا ١٩٨٤م، ولا دروب إلى روما ١٩٩٠م، وأبدا إلى المنافي ١٩٩١م)، وكتب أربع عشرة مسرحية، وأربع مسرحيات مونودراما منها: (محاكمة الرجل الذي لم يحارب، وكيف تركت السيف، وليل العبيد، وهملت يستيقظ مؤخرا، وزيارة الملكة، والخدامة، والميراث، ومسرحية خاصة للمعوقين)، وله عدد من المترجمات، وسيرة ذاتية، وثلاثة كتب حول المسرح" ينظر **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م** ـ كامل سليمان الجبوري ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م ـ جـ٦ ـ ص٢٦٥، وما بعدها.

من الباحثين إلى دراسة (**الإيقاع وأثره في قصيدة أغنية البجع** "**دراسة تحليلية**")، مما ميَّز هذه الدراسة بالجدَّة والطرافة، وقد حاولت الدراسة تتبع الإيقاع الخارجي لقصيدة (أغنية البجع) المتمثل في الوزن والقافية، وكذلك الإيقاع الداخلي الذي يتشكَّل من التكرار والجناس والطباق وغير ذلك من الألوان البديعية التي تسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية، والوقوف على دور كل منها في إثراء المعاني وترسيخها بالإضافة إلى تكثيف الموسيقى وتطويعها لأحاسيس الشاعر وحاله النفسية، وتعتمد هذه الدراسة على المنهج التحليلي الذي يقوم بتتبع الظواهر الإيقاعية، ورصدها، والوقوف عليها بالشرح والتحليل، كما استفادت الدراسة أيضا من المنهج النفسي الذي ساعد في التعمق حول نفسية الشاعر والربط بين الإيقاع وحاله النفسية، مما يعمق فهمنا للإيقاع بوصفه ظاهرة تؤثر في العقل والعاطفة وليس مجرد عنصر جمالي صوتي، كما انتفعت الدراسة أيضا من المنهج الإحصائي في بعض الأحيان للوقوف على نتائج أكثر دقة، ومن الجدير بالذكر أن قصيدة (أغنية البجع) قد سُبقتْ بدراسة واحدة بعنوان (**الفضاء الكرونوتوبي في قصيدة أغنية البجع لممدوح عدوان**)، للباحث/ رسول بلاوي، مجلة لارك للفلسفة والسانيات والعلوم الاجتماعية ــ جامعة واسط ــ كلية الآداب ــ العراق ــ العدد السادس والعشرون ــ ٢٠١٧م.

أما شعر (ممدوح عدوان) بوجهٍ عام فقد سبق أن تناولته بعض الدراسات الأدبية، ومن أبرزها:

١ــ الدراسة التي قدمها الباحث/ وفيق سليطين، بعنوان (**نحو إضاءة نقدية لشعر ممدوح عدوان**) مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ــ جامعة سمنان ــ إيران ــ العدد الثاني والعشرون ــ ١٣٩٤هـ ــ ٢٠١٦م.

٢ــ الدراسة التي قدمها الباحث/ رضاب العلي (**جمالية التناص في شعر ممدوح عدوان** "**جمالية التداخل الأجناسي**") مجلة جامعة البعث للعلوم الإنسانية ــ سوريا ــ العدد (٩٩) ــ المجلد (٤١) ١٤٤٠هـ ــ ٢٠١٩م.

٣ــ الدراسة التي قدمها الباحث/ محمد إبراهيم علي، وموضوعها: (**استلهام القرآن الكريم في شعر ممدوح عدوان**) مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ــ جامعة سمنان ــ إيران ــ العدد الثالث والعشرون ــ ١٣٩٥هـ ــ ٢٠١٦م.

ولا أنكر أنَّ هذه الدراسات كلها قيِّمة في بابها، بيد أنها لم تجعل "الإيقاع" مبحثا من مباحثها، كما أن معظمها لم يتطرق لقصيدة (أغنية البجع)، فاستهدفتْ هذه الدراسة التركيز على جانب الإيقاع لتلك القصيدة في محاولة لرصد أشكاله المختلفة والوقوف عليها بالشرح والتحليل، وإبراز دورها في تجسيد المعنى، فتأتي هذه الدراسة إجابة عن عدَّة أسئلة من أبرزها:

- ما مفهوم الإيقاع؟
- ما الأنماط التي تشكَّل منها الإيقاع الخارجي لقصيدة (أغنية البجع)؟
- ما الأدوات التي استخدمها الشاعر لتحقيق الموسيقى الداخلية لقصيدة (أغنية البجع)؟
- كيف تسهم عناصر الإيقاع في ترسيخ المعاني والأفكار، وتقوية التأثير على المتلقي؟

وقد انتظمت هذه الدراسة في تمهيد ومبحثين تسبقهم مقدمة، وتذيلهم خاتمة، وذلك على النحو الآتي:

تضمنت **المقدمة** أهميةَ الدراسة والهدفَ منها، ومنهجَها، وتساؤلاتِها، والدراساتِ السابقة، والخطةَ التي سوف تسير عليها.

أما **التمهيد**: فيأتي بعنوان: "**مفهوم الإيقاع لغويا واصطلاحيا**"، وقد عُنيت الباحثة فيه بتعريف الإيقاع في الاستعمال اللغوي والاصطلاح الأدبي، وبيان العلاقة بين المعنيين.

والمبحث الأول: جاء بعنوان: "**الإيقاع الخارجي وأثره في إبراز المعنى**"، وقد وقفتْ فيه الباحثة على عنصري الوزن والقافية وما لكل منهما من أثر في التشكيل الدلالي للقصيدة.

وجاء **المبحث الثاني:** موسوما بـــ "**الإيقاع الداخلي وأثره في إبراز المعنى**"، وتم فيه رصد أبرز المواضع التي تشكَّل منها الإيقاع الداخلي كالتكرار والجناس والطباق، والتدويم، وتناول كل منها بالشرح والتحليل.

ثم ختمت الدراسة **بخاتمة** أفصحت عن أهم النتائج التي توصلتْ إليها.

هذا والحمد لله على توفيقه لإتمام هذا العمل، وأسأله جل وعلا أن ينفع به، وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم.

التمهيد

الإيقاع بين المفهوم اللغوي والاصطلاح الأدبي

يحمل لفظ الإيقاع بعض المعاني في أصل وضعه اللغوي، فإذا انتقل إلى معناه الاصطلاحي (الأدبي) فإنه يتجاوز تلك المعاني اللغوية ليكتسب دلالات خاصة أكثر عمقا واتساعا كما سيتضح.

أولا: دلالة الإيقاع في الاستعمال اللغوي:

جُبلت النفس البشرية على حب الإيقاع؛ حيث يعد ظاهرة فنية تكاد تشمل الكون عامة؛ هذا الكون الذي خلقه الله في انسجام وتآلف وانتظام تام يظهر في تتابع الليل والنهار، والشهور والسنين، ودوران الكواكب...إلخ، قال تعالى: ﴿ ٱلَّذِى خَلَقَ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗاۖ مَّا تَرَىٰ فِى خَلۡقِ ٱلرَّحۡمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٖۖ فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ۝٣ ﴾ (الملك: ٣)، والمتأمل في المعنى اللغوي للفظ الإيقاع يجده يطلق على الصوت الناتج عن سقوط الشيء، "يقال: سمعتُ وَقْعَ المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل، ويقال: سمعتُ لحوافر الدواب وَقْعًا ووُقُوعًا"(١)، فهو يربط الإيقاع بصوت وقوع الشيء، "والإيقاعُ: إيقاعُ ألحانِ الغِناء، وهو أن يُوقِع الألحان ويَبْنِيَها"(٢)، فهو يربط بين الإيقاع والموسيقى، كما يُعرَّف الإيقاع بأنه: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٣)، فهو يُقرن الإيقاع بتنظيم الأصوات وتناسقها في ترديد منتظم.

وعلى ضوء ما سبق يتضح عدم وجود أية إشارة في معاجم اللغة تربط بين الإيقاع والوزن العروضي.

---

(١) **لسان العرب** ـ دار إحياء التراث العربي ـ مؤسسة التاريخ العربي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٣ ـ ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م ـ جـ١٥ ـ مادة (وقع) ـ ص٣٦٩.

(٢) **القاموس المحيط** ـ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي ـ مراجعة/ أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد ـ دار الحديث ـ القاهرة ـ د.ط ـ ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م ـ مادة (وقع) ـ ص١٧٧٣.

(٣) **المعجم الوسيط** ـ مجمع اللغة العربية ـ شعبان عبد العاطي عطية، وآخرون ـ مكتبة الشروق الدولية ـ ط٤ ـ ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م ـ مادة (وقع) ـ ص١٠٥٠.

ثانيا: دلالة الإيقاع في الاصطلاح الأدبي:

يعد الإيقاع عنصرا أصيلا من العناصر التي تميز الأدب بعامة والشعر بخاصة عن غيره من الكلام العادي، بحيث إذا خلا الشعر من الإيقاع لا يمكن أن يعد شعرا، ولفظ الإيقاع مشتق "من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضغف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء إلخ...فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي"[١]، فهو ينشأ عن تكرار الحركات والسكنات بشكل منتظم بين أجزاء العمل الأدبي مما يسهم في تماسك النص وترابط أجزائه.

وقد ورد لفظ الإيقاع عن (ابن طباطبا) عند حديثه عن الشعر؛ حيث يقول: "وللشعر الموزون **إيقاع** يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[٢]، فهو يربط الإيقاع بالوزن الشعري.

ويعرفه (محمد غنيمي هلال) بأنه: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر مثلا فيما سماه قدامه: "الترصيع"...وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي"[٣]، وعلى ضوء هذا القول يتضح أنه لم يُقصر الإيقاع على الشعر وحده، بل جعله عاما يمكن أن يوجد

---

(١) **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ـ مصطفى وهبة ، كامل المهندس ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٤م ـ ص٧١.

(٢) **عيار الشعر** ـ ابن طباطبا ـ ت: عباس عبد الستار ـ مراجعة: نعيم زرزور ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٢ ـ ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م ـ ص٢١.

(٣) **النقد الأدبي الحديث** ـ محمد غنيمي هلال ـ دار نهضة مصر للطباعة ـ القاهرة ـ د.ط ـ ١٩٩٧م ـ ص٤٣٥.

في النثر كما يوجد في الشعر، إذا توفرت أسبابه من انسجام الأصوات وتآلفها كما في الترصيع، والسجع، والجناس، وغيرها مما يساعد في إحداث جرس موسيقي رنان.

ويرى (عز الدين إسماعيل) أن الإيقاع يتمثل في "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر، أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه"[١]، فهو يتسع بمفهوم الإيقاع فلم يجعله مقصورا على الوزن فقط، وإنما يشمل الوزن والقافية مما يمثل الموسيقى الخارجية، كما يشمل أيضا تناسق الأصوات وتآلفها مما يمثل الموسيقى الداخلية.

ويقدِّم (مصطفى جمال الدين) الإيقاع على أنه: "مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة"[٢]، فقد قصر الإيقاع على الشعر خاصة، جاعلا إياه ناشئا عن تكرار التفعيلات.

أما (مصطفى حركات) فيرى أن الإيقاع "حدث متكرر يقطِّع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة"[٣]، وهذا يعني حدوث الإيقاع بشكل دوري مستمر يقسِّم الوقت إلى فترات منتظمة ومتعاقبة ومتسلسلة.

ويعرف (محمد مندور) الإيقاع بأنه: "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[٤]، فهو عنده عبارة عن تكرار منتظم لظاهرة صوتية معينة على فترات زمنية بشكل منتظم يمكن التنبؤ به.

---

(١) **الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"** ـ عز الدين إسماعيل ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ط٣ ـ ١٩٧٤م ـ ص٣٧٦.

(٢) **الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة** ـ مصطفى جمال الدين ـ مطبعة النعمان ـ العراق ـ د.ط ـ ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م ـ ص٣.

(٣) **نظرية القافية** ـ مصطفى حركات ـ دار الآفاق ـ الجزائر ـ د.ط ـ ٢٠١٦م ـ ص٢٠.

(٤) **في الميزان الجديد** ـ محمد مندور ـ نشر مؤسسات ع. بن عبد الله ـ تونس ـ ط١ ـ ١٩٨٨م ـ ص٢٥٧.

ويرى (سيد البحراوي) أن "الإيقاع تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة"[١]، فالإيقاع عنده ينشأ عن توزيع المقاطع الصوتية والوقفات بشكل منتظم.

بينما يذهب (كولوردج) إلى أن الإيقاع لا ينشأ من قانون التوقع فقط، بل إن المفاجأة وكسر أفق التوقع أيضا تساعد على نشأة الإيقاع؛ حيث يرجع تأثر الوزن إلى ناحيتين "**الناحية الأولى** ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تنتشر في العمل الفني كله، وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع في نفسه، أما **الناحية الثانية** فهي النغمة غير المتوقعة والتي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن"[٢]، فقد جعل كسر النغمة وانحنائها سببا في إحداث الإيقاع مثله مثل تناسقها وانضباطها، ولعله نظر في ذلك إلى ما يحدثه كسر النغمة من لفت الأسماع، وجذب انتباه المتلقي.

وعلى ضوء ما سبق يتضح أن الإيقاع أعم من الوزن الذي يهتم بتكرار التفعيلات بشكل منتظم، والقافية التي تهتم بتكرار الأصوات في نهاية الأبيات؛ حيث يهتم الإيقاع بالترتيب الزمني للأصوات، وتدفقها سرعة أو بطئا بما يتلاءم مع المعنى والعاطفة.

هذا وقد اتفقت معظم آراء النقاد على تقسيم الإيقاع إلى قسمين أحدهما خارجي يركز على البنية الشكلية للنص ويضم الوزن والقافية، والآخر داخلي ينشأ داخل النص بوساطة العناصر اللغوية والصور الفنية المتعددة ويضم التكرار والجناس والطباق وغير ذلك مما يتناول الموسيقى الناتجة عن التركيبات اللغوية والصور الفنية داخل النص، كما سيتضح بالتفصيل بإذن الله تعالى خلال البحث.

---

(١) **العروض وإيقاع الشعر العربي** ـ سيد البحراوي ـ الهيئة المصرية العامة ـ د.ط ـ ١٩٩٣م ـ ص١١٢.
(٢) **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر** ـ محمد زكي العشماوي ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ د.ط ـ ١٩٨٠م ـ ص١٦٢.

المبحث الأول

الإيقاع الخارجي وأثره في إبراز المعنى

تعد الموسيقى الشعرية عنصرا رئيسا في تشكيل البنية الجمالية للنص الشعري؛ إذ تسهم في تقوية المعاني، وتكثيف الدلالة، وتحريك الوجدان، وتتشكل هذه الموسيقى من نوعين من الإيقاع، إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية، وآخر داخلي ينبع من التكرارات الصوتية والتراكيب اللغوية ونظم الجمل، وسوف يتناول هذا المبحث الإيقاع الخارجي بوصفه أداة فنية ترتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعر النفسية وتعكس رؤيته للوجود وتسهم في إبراز صوته الإنساني المفعم بالأسى والجمال معا.

أولا: إيقاع الوزن العروضي:

المتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد تمرَّد على النمط التقليدي للقصيدة العربية القديمة محاولا خلق نمط إيقاعي موسيقي خاص به يتمثل في عدة دفقات شعورية جاءت كترجمة لما يجول في صدره من مشاعر وأحاسيس، وقد نظم الشاعر قصيدته على تفعيلة (مفاعلتن) وهي تفعيلة بحر الوافر، هذا البحر المتميز بثراء حركاته؛ إذ يبلغ عدد الحركات في تفعيلته خمس حركات بينما تقتصر تفعيلته على ساكنين فقط، مما ميَّزه بالسرعة والتدفق، فكان من أنسب البحور قدرة على التعبير عن مختلف المشاعر والأحاسيس، والمتأمل في تلك القصيدة يجدها تضم مئتين وسبعين سطرا شعريا مما يجعلها أقرب ما تكون إلى الملحمة الشعرية بما تحمله من هذا الكم الهائل من الأسطر الشعرية، بالإضافة إلى ما يطويه مضمونها من قصة كفاح الشعب الفلسطيني في مواجهة الاحتلال الصهيوني الغاشم، وما يعانيه في ظل وجود هذا الاحتلال من ظلم واضطهاد واستبداد وسط تخاذل العالم العربي وتقاعسه، وقد حاول الشاعر عبر تلك القصيدة استنهاض الهمم وبث روح العزيمة في النفوس متخذا في سبيل ذلك العديد من الوسائل كالتأثر ببعض

الآيات القرآنية، وبعض الأشعار العربية القديمة، وكذلك استحضار بعض الأحداث التاريخية من الماضي الغابر وجعلها ماثلة أمام الأعين، وغير ذلك مما تطويه القصيدة بين جنباتها من شعور بالأسى والحزن، مما جعلها تتجلى وكأنها صرخة مدوِّية عسى أن توقظ النيام أو تبعث الموتى، بيد أنها موجهة لعالم أصم.

وقبل الشروع في الحديث عن الظواهر الإيقاعية للوزن في القصيدة كان من الضروري الوقوف على سبب انتقاء الشاعر اسم (أغنية البجع) لقصيدته، وعلاقة هذا الاسم بمضمون القصيدة، والمتدبر لتلك القصيدة يجد الشاعر قد انتقى هذا الاسم بوعي تام منه لافتا إلى ما يرمز إليه هذا الاسم؛ حيث يرمز إلى فكرة النهاية أو الوداع الأخير، وهو مستوحى من الأسطورة القديمة التي تقول إن طائر البجع لا يُغرِّد طوال حياته، لكنه يُطلق أغنية حزينة وعذبة قبل موته مباشرة، "وتدل البجعة على الوحدة والعزلة والانسحاب، وهي طائر الشاعر وأغنيته التي تموت هي أغنية الشاعر...وحينما تغني البجعة من خلال أنفاسها المحتضرة فهي ترمز إلى الاستشهاد والخضوع"[١]، وبهذا يمكن القول أن العنوان هنا يحمل رمزية الوداع الأخير المفعم بالجمال والحزن معًا، وكأن الشاعر في اختياره هذا العنوان لقصيدته تلك يعلن عن لحظة فاصلة أو نبوءة بنهاية ما، سواء أكانت نهاية حياة،، أو حلم، أو وطن، وهو ما ينسجم مع نبرة الحزن والمرارة التي تطبع القصيدة.

فـــ(أغنية البجع) تُحيل إلى اللحظة الأخيرة التي يُطلق فيها طائر البجع صوته قبل موته، وهي لحظة جمال مشوب بالحزن والفاجعة، وهذه (الأغنية) في القصيدة ليست مجرد لحن حزين، بل هي صرخة مقاومة واحتجاج أخير في وجه الظلم والقهر العربي تجاه ما يحدث في فلسطين من مجازر وخراب.

---

(١) **الموسوعة المصورة للرموز التقليدية** ـ جي سي كوبر ـ ترجمة/ مصطفى محمود ـ الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ـ ط١ ـ ٢٠١٤م ـ ص٥٧٣.

وإذا بحثنا عن مدى ارتباط هذا العنوان بمضمون القصيدة سوف نجد ارتباطا وثيقا بينهما؛ حيث يُعبِّر الشاعر في هذه القصيدة عن خذلان الأمة العربية وصمتها المميت، وكأن هذا الصمت هو ما يدفعه إلى أن يُغني (أغنية البجع)، أي أن يختار الموت بكرامة على الحياة في ذل ومهانة وصمت، مما يجعل الأغنية هنا تتحول من رمز للجمال إلى رمز للموت البطولي، وكأنها وصية الشاعر الأخيرة في وجه الاستسلام والهوان، فالعنوان إذًا يحمل نبرة رثاء ونقد لاذع، لكنه في الوقت نفسه دعوة للموت بشرف بدلًا من العيش في ذل وخنوع.

فـــ(أغنية البجع) هنا تشير إلى الموقف الأخير النبيل، حين تصبح المقاومة بالصوت أو الموت هي الخيار الوحيد في وجه الخذلان والتخلي العربي، وبذلك يحمل هذا العنوان مفارقة مأساوية مفادها أن تكون أجمل الأغاني هي آخر ما يُقال قبل النهاية.

والآن بعد أن تجلَّى السر في تسمية هذه القصيدة بـــ(أغنية البجع) ومدى ارتباط ذلك بمضمون القصيدة، سوف نتعرف على الظواهر الإيقاعية للوزن العروضي للقصيدة، للكشف عن مدى اتساق تلك الظواهر مع التجربة الشعرية، ومدى خدمتها للبعد التعبيري في النص.

الظواهر الإيقاعية للوزن:

المتدبر لقصيدة (أغنية البجع) يجد أنها ضمت عدة ظواهر إيقاعية تتعلق بالوزن العروضي لها، ومن ذلك دخول بعض الزحافات على تفعيلة (مفاعلتن) التي بُنيت عليها القصيدة، وانتشار ظاهرة التدوير العروضي بين معظم الأسطر الشعرية، وكذلك التفاوت الملحوظ في عدد التفعيلات التي ضمتها الأسطر الشعرية، علاوة على استخدام الشاعر لبعض التقنيات الكتابية التي جاءت كبدائل إيقاعية للوزن، وتتمثل في ظهور بعض النقاط التي تخللت بعض الأسطر الشعرية، وسوف يتضح ذلك بالتفصيل فيما يأتي:

- **"الزحافات":**

قد يلجأ الشاعر إلى بعض التعديلات الطفيفة التي يدخلها على التفعيلات سواء بحذف حركة أو تسكينها أو غير ذلك من التعديلات الطفيفة التي يدخلها الشاعر على التفعيلة بهدف تيسير النطق وتحقيق إيقاع أكثر سلاسة دون المساس ببنية البحر العروضي، وهذا ما يسميه العلماء بالزحافات، وهي عبارة عن: "تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم"(١)، وبالتأمل في قصيدة (أغنية البجع) تجد حضورا لبعض الزحافات التي حاول الشاعر أن يستثمر طاقاتها الإيقاعية بما تحويه من إيحاءات وتلميحات دلالية لخدمة أفكاره ومعانيه، ومن تلك الزحافات (العصب، والتذييل)، ومن المعروف أن التذييل يعد من العلل في القصيدة العمودية بيد أنه في شعر التفعيلة يعامل معاملة الزحاف لأنه غير لازم، وسوف يتضح ذلك بالتفصيل فيما يأتي.

١ــ العصب:

وهو أحد الزحافات التي تُحوِّل الحرف المتحرك إلى ساكن، مما يساعد في تبطأة الإيقاع لمنح المتلقي حالة من التأمل، فالعصب هو "تسكين الخامس المتحرك"(٢)، ويعد أحد التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر لتصوير حاله النفسية، أو تجربته الشعورية مما يكون له وقعه لدى المتلقي، ولا شك أن استثمار الشاعر لبعض الزحافات في تكثيف معانيه مما يدل على مقدرته الفنية القوية، وقد فطن النقاد العرب القدامى لهذا الأمر؛ حيث نقل ابن رشيق القيرواني عن الأصمعي قوله: "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه"(٣)، والمتأمل في

---

(١) **المرشد الوافي في العروض والقوافي** ـ محمد بن حسن بن عثمان ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م ـ ص٢٨.

(٢) **أهدى سبيل إلى علمي الخليل "العروض والقافية"** ـ محمود مصطفى ـ مراجعة/ محمد عبد المنعم خفاجي ـ مكتبة المعارف ـ الرياض ـ ط١ ـ ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م ـ ص٢٠.

(٣) **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ـ ابن رشيق القيرواني ـ ت/ محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ سوريا ـ ط٥ ـ ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م ـ جـ١ ـ ص١٤٠.

قصيدة (أغنية البجع) يجد زحاف العصب قد سيطر على الكثير من تفعيلاتها؛ حيث تجلى في (ثلاثمائة وخمس وخمسين) تفعيلة منها، من إجمالي (ستمائة وثلاث وخمسين) تفعيلة، أي ما يربو على نصف تفعيلات القصيدة، وقد جاء بعضها منفردا، والبعض الآخر مصاحبا للتذييل، ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى إصابة بعض التفعيلات بهذا الزحاف عن وعي تام منه لافتا في ذلك إلى ما يحمله من بعض الإيحاءات التي تتلاءم والحالة النفسية له، بالإضافة إلى خلق حالة من الإثارة وجذب انتباه المتلقي عن طريق كسر أفق توقعات المتلقي بتغيير النسق الوزني المعتاد، ولننظر إلى المقطع الشعري الذي يقول فيه ممدوح عدوان:

"وقولوا: عاشقٌ حَنّا
وقولوا: شاعرٌ جُنَّا
ولن تنسوا بأنا دائما كنَّا
نغنِّي في أماسينا
ونبكي في مآسينا
فلسطينا...."[1]

يمثل المقطع السابق المقطع الختامي لقصيدة (أغنية البجع)، وقد أظهر فيه الشاعر مدى حبه وعشقه لـــ(فلسطين) هذا الحب الذي ملك وجدانه وسيطر على مشاعره وأحاسيسه، فجعل قلبه متعلقا بها شديد الذكرى لها في جميع أحواله أحزانه وأفراحه، عسره ويسره، ولننظر إلى تقطيع الأبيات حتى يتبين ما بها من زحافات.

وقولو: عا/ شقن حَنْنَـــا
//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)
وقولو: شا/عرنْ جُنْنَـــا

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ممدوح عدوان ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٩٧م ـ ص٣٠.

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

ولن تنسُو / بأنَّـــــا دا/ئمــنْ كنْنَـــا

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

نغنْنِي في / أماسِينا

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

ونبكي في / مآسينا

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

فلسْطينا....

//٥/٥/٥ (مفاعلْتن)

يُلحظ هنا سيطرة زحاف العصب على جميع تفعيلات هذا المقطع؛ حيث جاء الحرف الخامس ساكنا في جميع تفعيلاته مما خلق نوعا من تبطأة الإيقاع يتناسب مع إغلاق القصيدة وكأنه يمثل إيذانا من الشاعر وتمهيدا لانتهاء تلك القصيدة وختامها والتي تحمل بين جنباتها مائتين وسبعين سطرا من الدفقات الشعورية، فكان لابد بعد هذا الكم الهائل من الدفقات الشعورية أن يتريث قليلا قبل اختتام القصيدة، كما أن تبطأة الإيقاع هنا كان له أبعاد دلالية عميقة؛ حيث صور مشاعر الحزن والأسى التي يكنها الشاعر على حال الشعب الفلسطيني الأبي وما يعانيه من ظلم الاضطهاد الصهيوني وسط تخاذل العالم العربي، وكأنه يعكس بوساطة هذا التباطؤ الإيقاعي تباطؤ العالم العربي وتقاعسه عن نصرة هذا الشعب المظلوم.

وفي بعض المقاطع الأخرى يظهر العصب وقد تخلل بعض التفعيلات دون الأخرى، ومن ذلك قول الشاعر:

"أنا البحَّارُ جاء إلى صحاراكمْ

وقد أحرقتُمُ سفنهْ

أتى ليرى لديكمْ عمرهُ

لكنكمْ أهدرتُمُ زمنهْ
يسيرُ بعريهِ علنا
لأنكمُ طمعتمْ بالفتاتِ
فبعتمُ كفنهْ
فهذا ليس عمراً يرتديهِ
وهذه الأحوالُ لن يُرضِي بها وطنَهْ
ولن يَرضَى الإقامةَ في فراغٍ من كلامْ
بعدما أفرغتُمُ مُدُنَهْ"[1]

وللوقوف على الزحافات التي وردت في هذه الأبيات لابد من تقطيعها عروضيا، وبيان مواضع الزحاف في كل بيت، وذلك كالآتي:

أنَ لْبَحْحَا/رُ جاءَ إلى/ صَحَاراكُمْ
//٥/٥/ه ــ //٥///ه ــ //٥/٥/ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)
وقدْ أحْرقْــ/ــتُمُو سُفُنَهْ
//٥/٥/ه ــ //٥///ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)
أتى ليَرَى/ لدَيكُمْ عُمْــ/ــرَهُ
//٥///ه ــ //٥/٥/ه ــ //٥ (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفا)
لاكنْــ/ــــنَكُمْ أهْــــــدَرْ/تُمُو زَمَنَهْ
/٥/ه ــ //٥/٥/ه ــ //٥///ه (علْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)
يسِيرُ بِعُرْ/يِهِي علَنن
//٥///ه ــ //٥///ه (مفاعلَتن ــ مفاعلَتن)
لأنْكَمُو / طَمعْتُمْ بِلْــ/ــفُتاتِ

([1]) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٢٣.

//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

فبِعْــ/ــتُمُو كَفَنَهْ

//ه ــ //ه///ه (لتن ــ مفاعلَتن)

فهاذا ليـــــ/ـــسَ عُمْرن يرْ/تديهِ

//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

وها/ــذهِ لْأحْوا/ لُ لن يُرضي/ بها وَطَنَهْ

//ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه (لتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

ولنْ يَرْضَ لْــ/ــإقامةَ في/ فراغِنْ منْ/ كَلامنْ

/ /ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْ)

بعْــ/ــدَمَا أفْرَغْــ/ـــــتُمُو مُدُنَهْ

/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه (تنْ ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

جاءت هذه الأبيات عقب أبيات يطالب فيها الشاعر بأخذ ثأر أخيه الفلسطيني، ويصور في تلك المقطوعة حالة الخذلان التي وجدها الشعب الفلسطيني ممن ظن منهم النصرة والإغاثة، فإذا به لم يجد منهم سوى التخلي والإعراض وثرثرة الكلام التي لا تسمن ولا تغني من جوع، وهذا الواقع المزري لم يرضَ الفلسطيني الأبي الإقامة فيه فراح يستبدله بالموت، ويلحظ في تلك المقطوعة ظهور ثلاث عشرة تفعيلة سالمة من الزحاف، وخمس عشرة تفعيلة أخرى دخلها زحاف العصب، ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى تبطأة الإيقاع بوساطة تسكين الخامس المتحرك في بعض التفعيلات، وكأنه يحاول التقاط أنفاسه ولملمة شتات قلبه ثم يعود مرة أخرى لتسريع الإيقاع مما يعكس تسريع ضربات قلبه غِضبة على حال هذا الشعب، وهذا التفاوت في التفعيلات بين الصحة والزحاف يعكس الصراع النفسي للشاعر وتراوح

مشاعره بين الأمل والألم، بين الأمل في حياة العزة والإباء والكرامة التي يتمنى أن يعيشها الشعب الفلسطيني، وبين الألم على ما يعيشه هذا الشعب في واقعه من حياة الذل والخزي والخذلان.

٢ــ التذييل:

وهو من علل الزيادة ويكون بـــ"زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع"[١]، ومن المعروف أن تلك العلة تدخل في الشعر العمودي على ثلاثة أبحر فقط هي (البسيط، والكامل، والمتدارك)، بيد أن الأمر قد اختلف مع شعر التفعيلة؛ حيث يعد التذييل هنا من الزحافات وليس من العلل لأنه غير لازم، كما أنه يجوز دخوله على بحر الوافر خلافا للمتعارف عليه في الشعر العمودي، لذا يمكن القول بأن هذا الزحاف خاص بشعر التفعيلة؛ حيث تعذَّر وجوده في الشعر العمودي، فهو يعد إضافة جديدة لشعر التفعيلة، والمتدبر لقصيدة (أغنية البجع) يلحظ دخول التذييل على بعض تفعيلاتها، فتصير به (مفاعلتن) إلى (مفاعلتانْ)، وقد ظهر في (خمس وعشرين) تفعيلة منها، وربما جمع الشاعر بينه وبين العصب في تفعيلة واحدة، أو أفرده وحده في التفعيلة، كما يتضح من المقطع الذي يقول فيه:

"أغني للهوى القتَّال أغنية
على طللٍ عفا وحُطامْ
أغنِّي كي أنقِّب في بقايا الصمت
عن أشلاء مجزرة
يغطِّيها اخضرارُ كلامْ
وها إني عثرتُ الآنْ
على شيء سأفعله بلا استئذانْ
أموتُ..

(١) أهدى سبيل إلى علمي الخليل "العروض والقافية" ـ ص٢٣.

لكي أفاجيء راحة الموتى
وأحْرِمُ قاتلي من متعة التصويب
نحو دريئة القلب
الذي لم يعرف الإذعانْ
سأحرم ظالمي من جعل عمري
مرتعا لسهام أحقادٍ
وأرضا أجبرت أن تكتم البركانْ"[1]

وحتى يتم الكشف عن البنية الإيقاعية لتلك المقطوعة الشعرية سيتم تقطيعها وتحديد الزحافات التي طرأت على تفعيلاتها، وذلك كالآتي:

أُغَنِّي لِلْـــــ/ـــهَوَ لْقتْتَا / لِ أُغْنِيَتنْ
//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥///٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)
عَلَى طَلَلِنْ / عَفَا وَحُطَامْ
//٥///٥ ــ //٥///٥٥ (مفاعلَتن ــ مفاعلَتانْ)
أغنِّي كَي/ أنقْبُ في/ بَقَايا صْصَمْـــ/ـــتِ
//٥/٥/٥ ــ //٥///٥ ــ //٥/٥/٥ ــ / (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)
عَنْ أشْلا/ ءِ مَجْزَرَتن
/٥/٥/٥ ــ //٥///٥ (فاعلْتن ــ مفاعلَتن)
يُغطْطِيهَ خْـــ/ـــضرَارُ كَلَامْ
//٥/٥/٥ ــ //٥///٥٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلَتانْ)
وَهَا إنْنِي / عَثَرْتُ لْأانْ
//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتانْ)

---

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٥.

عَلَى شَيئنْ/ سَأفْعَلُــهُو/ بِلا ستِئْذَانْ
//ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتانْ)
أمُوتُ..
//ه/ (مفاعَ)
لِكَي/ أُفَاجيءُ رَا/حَةَ لْمَوتَى
//ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه (لَتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)
وأحْرِمُ قا/تِلي مِنْ مُتْــ/ــعَةِ تْتَصْوِيــ/ــبِ
//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ / (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)
نَحْوَ دَرِيــ/ــئَةِ لْقَلْبِ
/ه///ه ــ //ه/ه/ (فاعلَتن ــ مفاعلْتُ)
لْــ/ــلَذي لمْ يعْــ/ــرِفِ لْإذْعَانْ
ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ه (نْ ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتانْ)
سَأَحْرِمُ ظا/ لِمي مِنْ جَعْــ/ــلِ عُمْرِي
//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْ)
مَرْ/تَعنْ لِسهَا/ مِ أحْقَـــادنْ
/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه (تنْ ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)
وَأرْضَنْ أُجْــ/ــبِرَتْ أنْ تَكْــ/ــتُمَ لْبُرْكَانْ
//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ه (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتانْ)

يمثل هذا المقطع مستهل قصيدة (أغنية البجع)، والمتأمل فيه يجد مشاعر الحسرة والأسى تسيطران عليه؛ حيث يستهل الشاعر قصيدته بالحديث عن أغنية يغنيهاعلى طلل، وهذا الاستهلال يستحضر تقليداً شعرياً عربياً قديماً، هو الوقوف

على الأطلال، الذي كان يمثّل لحظة تأمل وبكاء على ما مضى؛ حيث يبدأ الشاعر الجاهلي بالوقوف عند آثار ديار المحبوبة التي رحلت، كرمز للفقد والحنين والزوال، بيد أن ممدوح عدوان يُحدث تحويراً جوهرياً لهذا التقليد، فـ**(الطلل)** هنا ليس ديار الحبيبة، بل بقايا وطن مُدمَّر ــ فلسطين ــ و**(الهوى القتّال)** ليس عشق امرأة، بل شغف بقضية تنزف ووطن ينزاح نحو الفناء، كما أن **(الطلل العافي)** و**(الحطام)** ليسا ماضياً شخصياً، بل مأساة جماعية، وأثر من آثار النكبة والنكسة والمجازر، فإذا كان الشاعر الجاهلي يرثي ماضيه العاطفي، فإن ممدوح عدوان يرثي حاضره السياسي والعربي بأسره، مستبدلًا الحنين بالرثاء الغاضب.

والشاعر في تلك الأبيات يغني وسط عالم مليء بالدمار والخراب، تلك الأغنية التي يحاول بوساطتها كسر الصمت والتعبير عن الحزن والألم المكتوم داخله، ثم يقول إنه وجد شيئا سيفعله بلا استئذان، وهو الموت الذي وجد فيه وسيلة لمفاجأة راحة الموتى، وحرمان قاتله من متعة التشفّي بموته، وهذا يعكس شعورا قويا بالاحتجاج على الظلم والرغبة في استعادة الكرامة حتى في الموت، وقد اتخذ الشاعر من ذلك انعكاسا للواقع الأليم الذي يعيشه الشعب الفلسطيني وسط المجازر التي يرتكبها العدو الغاشم بحقه كل يوم، موضحا ما تنطوي عليه نفس هذا العدو من غريزة حبٍّ الانتقام والعنف والاستمتاعِ باستشراء الدماء لا لشيء إلا لإشباع غرائزه المريضة، لدرجة أن هذا العدو الغاشم أضحى يحزن لموت الفلسطيني موتا طبيعيا على فراشه؛ حيث يَعدُّ ذلك حرمانا له من متعة تصويب الرصاص في قلبه، ذلك الأمر الذي جعل الفلسطيني يتمنى الموت نكاية لعدوه، ويلحظ في المقطع السابق دخول التذييل على ست تفعيلات منه، أربعة منها جمع فيها بين التذييل والعصب، واثنتين جاء التذييل فيها منفردا، ولا شك أن التذييل هنا سواء أكان منفردا أم مجتمعا مع العصب قد أسهم في تبطأة الإيقاع مما كان له أثره في نقل مشاعر اليأس والإحباط المسيطرين على الشاعر وكأنه أراد أن يجسد به تثاقل

أنفاسه وخفقان دقات قلبه مما يصحب مشاعر الاستسلام والتثبيط، ومما عمق من تصوير تلك الحالة الشعورية انتقاء حرف الروي للمقطوعة السابقة؛ حيث يلحظ الحضور القوي لحرفي **(الميم، والنون)** في الروي، كما يتضح من قوله **(حطامْ ــ كلامْ ــ الآنْ ــ استئذانْ ــ إذعانْ ــ بركانْ)** وهما من الحروف الخيشومية التي تصحب نطقها غنَّة تتناسب مع حالات الحزن والأسى وكأنه يرسل صرخاته ألما من هذا الواقع الأليم.

وهكذا يتضح الدور الفعال الذي قامت به بعض الزحافات في نقل المشاعر والأحاسيس للمتلقي، وتقوية المشاركة الوجدانية.

ومن الجدير بالذكر أن المتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد رابطا قويا يربط بين بداية القصيدة ونهايتها مما يكشف عن الوحدة العضوية العميقة في بناء القصيدة، ويُبرز رؤية الشاعر وموقفه الفكري والوجداني من القضية الفلسطينية، **ففي البداية** يقف الشاعر على **(طلل عفا وحطام)**، يغني **(للهوى القتّال)**، وهو ما يُوحي ببدء نشيد الحزن والرفض، على أنقاض وطن مُدمَّر، في قلب مشهد مأساوي تجلى في خراب الأرض وخذلان العرب، **وفي النهاية** يختم الشاعر قصيدته بقوله:

"ولا تنسوا بأنّا دائماً كنا
نغني في أماسينا
ونبكي في مآسينا
فلسطينا"[1]

وهذه الخاتمة تُعيدنا إلى معنى الغناء الذي بدأ به، لكن الغناء هنا يتحوّل من غناء الأطلال إلى غناء المقاومة والبقاء، إنه غناء محفور في الوجدان الفلسطيني؛ حيث يصبح الغناء فعلًا مزدوجًا يتمثل في الاحتفال بالحياة رغم الجراح، والبكاء

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٣٠.

الذي لا ينقطع على المآسي، مما يحمل في طياته العديد من الدلالات والمعاني، منها: **وحدة الغناء والبكاء**، فالغناء في القصيدة ليس تعبيراً عن الفرح، بل شكل من أشكال الصمود، إننا (نغني) كي لا نموت، و(نبكي) لأننا ما زلنا أحياء نشهد الخراب، وفي هذا يكشف الشاعر عن التناقض الوجودي الذي يعيشه الفلسطيني؛ حيث يعيش مزيجا من الحب والألم، من الحياة والموت، من الصوت والخذلان، ومنها: **استحضار الهوية**، فالخاتمة تنتهي بكلمة **(فلسطينا)** منفردة، منعزلة، لكنها قوية، وكأنها تفصح بأن خلاصة الوجود الفلسطيني أن يُغني ويُبكي في آن، أن يُولد من المأساة ويُحاصر بالأمل، ومنها: **البنية الدائرية للقصيدة**، تبدأ القصيدة بـــ(الغناء على الطلل) وتنتهي بـــ(الغناء في المأساة)، مما يشكّل دائرة شعرية مغلقة، تتكرر فيها الأفكار والمعاني، لكن على مستوى أعمق وأكثر نضجاً، وهو ما يمنح القصيدة تماسكًا بنيويًا ودلاليا مكثفا؛ حيث تبدأ القصيدة من الخراب والصمت العربي وتنتهي بـــالغناء الفلسطيني الذي لا ينكسر، في دعوة ضمنية للتمسك بالهوية والموقف، ولو في وجه الموت.

- **التدوير العروضي:**

والتدوير في شعر التفعيلة يختلف عن صورته التقليدية التي عُرف بها في الشعر العمودي من حيث تقسيم الكلمة بين الشطرين نظرا لاختلاف طبيعة الشعر العمودي عن طبيعة شعر التفعيلة؛ إذ لا يمكن للشاعر أن يقف على نصف الكلمة في سطر وإتمامها في السطر الذي يليه، وإنما يكون التدويرفي شعر التفعيلة بـــ"تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أنَّ جزءا من التفعيلة يكون في شطر، ويأتي الجزء الآخر في السطر الذي يليه"[١]، والمتدبر لقصيدة (أغنية البجع) يجد شيوع ظاهرة التدوير في معظمها؛ حيث ظهرت في (مائة وأربع وعشرين) تفعيلة مدورة في

(١) **موسيقى الشعر العربي** ـ حسني عبد الجليل يوسف ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ د.ط ـ ١٩٨٩م ـ جـ١ ـ ص٢٣٧.

القصيدة، مما كان له أثره في تقوية الترابط الموسيقي للقصيدة، وليس هذا فحسب، بل ساعد التدوير أيضا على التماسك الدلالي بين الأسطر الشعرية؛ إذ يشعر المتلقي بوساطة ظاهرة التدوير أن مجموعة الأسطر الشعرية أصبحت بمثابة دفقة شعورية واحدة لا يمكن فصل بعضها عن بعض، فيجد المتلقي نفسه مسترسلا في قراءة الأسطر الشعرية المدورة واحدا تلو الآخر مما يجعله لا يستطيع التوقف على السطر الشعري منها إلا ويجد عينيه تمتدان إلى السطر الذي يليه إتماما للنغمة الموسيقية وإكمالا للتجربة النفسية للشاعر مما كان له أثره في تقوية الوحدة الموضوعية للقصيدة، ولننظر إلى هذه المقطوعة المدورة التي يقول فيها الشاعر:

"ببحر دمٍ يعومُ
تحققتْ أحلامُهُمْ
أبناء عمِّي حققوها
ثم عاد أخي ببحرِ دماه...
أيَّة سكرة تكفي لمحو رؤاهُ
كيف أرى دموعًا تستحمُّ بها اليمامهْ
كيف أهربُ من دمي المحرورِ
أيَّة غلمةٍ ستدومُ
مَن يصحو إذا سكرت مِن الحزن الكرومُ
أنا أريد أخي"[1]

وللكشف عن مظاهر التدوير العروضي في هذا المقطع لابد من تقطيعه عروضيا، وبيان المواضع التي وقع فيها التدوير، وكيفية امتداد التفعيلة الواحدة بين سطر وآخر دون أن يختل الوزن، وذلك كالآتي:

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٢١.

ببحرِ دَمِنْ / يعومُ

//ه///ه ــ //ه/ (مفاعلَتن ــ مفاعَ)

تحقَـقَـ/ـــقَتْ أحْـلا/مُهُمْ

//ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه (لتن ــ مفاعلْتن ــ مفا)

أبنا / ءُ عَمِّي حَقْقَـ/ـــقُوهَا

/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه (علْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْ)

ثمْ/مَ عَادَ أخِي/ بِبَحْرِ دمَا/هُ...

/ه ــ //ه///ه ــ //ه///ه ــ / (تن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مُ)

أيَّةُ سكَـ/ـــرتنْ تَكْفي / لِمَحْوِ رُؤا/هُ

/ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ / (فاعلتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مُ)

كيفَ أرَى/ دُمُوعَنْ تَسْـ/ـــتَحِمُّ بِهَ لْـ/ـيَمَامَهْ

/ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه (فاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْ)

كيـ/ـــفَ أهْرَبُ مِنْ/ دَمِي المحْرُو/رِ

/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ / (تن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)

أيَّةُ غلْـ/ـمَتنْ ستَـدُو/مُ

/ه///ه ــ //ه///ه ــ / (فاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مُ)

مَنْ يصْحُو/ إذا سكَرَتْ/ مِنَ لْحُزْنِ لْـ/ـكُرُومُ

/ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (فاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

أنا / أُرِيدُ أخِي

//ه ــ //ه///ه (لتن ــ مفاعلَتن)

من الواضح الجلي سيطرة التدوير على المقطوعة الشعرية السابقة بأكملها فلم يخل منه سطر شعري سوى السطر الأخير الذي يمثل نهاية الدفقة الشعورية والوقفة التي أراد الشاعر أن يلتقط أنفاسه عندها، تلك المقطوعة التي يبرز فيها الشاعر معاناة الشعب الفلسطيني ومأساته التي يعيشها في ظل الاحتلال الصهيوني، هذا الشعب الذي أضحى معظمه غارقا في بحر دماه، بينما بات الناجون منه غرقى في بحر دموعهم حزنا على أهلهم وذويهم من الشهداء، ثم يطلق الشاعر العنان للاستفهامات التي جعلها تنحدر من لسانه الواحدة تلو الأخرى انحدار الدمع من عينيه **(أية سكرة...؟ ــ كيف أرى...؟ ــ كيف أهرب...؟ ــ أية غلمة...؟ ــ مَنْ يصحو...؟)** متسائلا لو كان هناك ما يُغيِّب عقله فلا يرى دماء الشهداء ولا دموع نسائهم وأطفالهم ممن لا حول لهم ولا قوة سوى إدرار الدمع، ثم عاد يسأل نفسه مرة أخرى وهو يقف مكتوف الأيدي كيف يهرب من دمه الذي كاد يغلي في عروقه من حرارة غضبه على ذلك الشعب الأبيّ، ذلك الشعب الذي إن غاب فلا حياة بعده لأي شعب عربي، ثم يقف معلنا **(أنا أريد أخي)** تلك الوقفة التي ختم بها مقطوعته وعبَّر خلالها عن رغبته القوية في مساندة الشعب الفلسطيني وإنقاذه من وطأة العدو الغاشم، وهكذا تجد كل سطر من تلك المقطوعة يسلمك إلى الذي يليه في انسيابية تامة، ولا شك أن التدوير كان له أثره الفعال في إحداث تلك الانسيابية بين الأسطر الشعرية وجعلها تظهر بمثابة دفقة شعورية واحدة مما أسهم في نقل التجربة الشعورية والحالة النفسية للشاعر على أكمل وجه.

- **تفاوت عدد التفعيلات:**

يأتي تدفق الإيقاع في الغالب انعكاسا للدفقة الشعورية لدى الشاعر، مما يفسر التفاوت في عدد تفعيلات الأسطر الشعرية عند شعراء التفعيلة، فربما تجد سطرا يحوي تفعيلة واحدة أو تفعيلتين، بينما السطر التالي له يحوي خمس تفعيلات أو

أكثر مما يثير انتباه المتلقي، ويبدو أن الشاعر يلجأ إلى ذلك عن وعي تام منه فتتفاوت التفعيلات عنده طولا وقصرا بحسب حاله النفسية والدفقة الشعورية لديه، ولنأخذ مثالا من قصيدة (أغنية البجع) مما يتجلى فيه التفاوت بين عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية، ولتتأكد علاقة ذلك بالتجربة الشعورية للشاعر عبر المقطع الشعري الذي يقول فيه:

"أخي..وأريده:
من بسمة العينينِ
حتى نبضة الجرح المفاجئ في استقامةِ ظهرِهِ
من مفرقِ الشعرِ الوسيمِ
إلى السقوط مجندلا فوق الرمالِ
من الإباءِ على الجبينِ
إلى خطاهُ المثقلاتِ بعزّهِ
وأريدُهُ بالعنفوان الصعب في صمت المجالسِ
بالمهابةِ عند تدليل الصغارِ
أريدُهُ كي يهدأ الدمُ في تدفُّقِهِ
مِن الرجلِ الذي لم تفهموا ما يعتري بدنهْ
أنا البحَّارُ جاء إلى صحاراكمْ
وقد أحرقتُمُ سفنهْ
أتى ليرى لديكمْ عمرهُ
لكنكمْ أهدرتُمُ زمنهْ
يسير بعريهِ علنا
لأنكمُ طمعتمْ بالفتاتِ

فبعتُمُ كَفَنَهْ"[1]

ولِتتبُّع التفاوت في عدد التفعيلات بين الأسطر الشعرية كان من الضروري تقطيع الأبيات عروضيا، وبيان ما يطرأ من تغيُّر في عدد التفعيلات من سطر إلى آخر، ومدى التزام الشاعر بالإيقاع العام رغم هذا التفاوت، وذلك كالآتي:

أخِي..وأُرِيــ/ــدُهُو:

/ /ه/ / /ه ــ //ه (مفاعلَتن ــ مفا)

مِنْ بسْــ/ــمَةِ لْعينيــ/ــنِ

/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ / (علْتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)

حتى نبْــــ/ــضَةَ لْجرحِ لْــ/ــمفاجئ فِــ سْــ/ــتقامةِ ظَهْــ/ــرِهِي

/ه/ه/ه ــ / /ه/ه/ه ــ / /ه/ / /ه ــ //ه///ه ــ //ه

(فاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مفا)

مِنْ مَفْــ/ــرقِ شْشَعَــرِ لْــ/ــــوَسِيمِ

/ه/ه ــ //ه /ه/ه ــ //ه/ (علْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

إلَــ سْــ/ــسُــقوطِ مُجَنْــ/ــدَلنْ فوقَ رْ/رِمَالِ

//ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (لتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

منَ لْــ/إباءِ عَلَــ لْــ/ــــــجَبِينِ

//ه ــ / /ه/ / /ه ــ //ه/ (لتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعَ)

إلى / خُطاهُ لْمثْــ/ــقَلاتِ بِعِزْ/زِهِي

//ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه (لتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفا)

وأريــ/ــدُهُو بلْعنْــــ/ــــفُوَانِ صْصَعْــ/ــبِ في صَمْتِ لْــ/ــمَجَالِسِ

///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ / /ه / ه/ ه ــ //ه//

([1]) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٢, وما بعدها.

علَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفــاعــلْــتــن ــ مفاعلَ)

بلْــ/ــمَهَابَةِ عنْــ/ــدَ تَدْلِيلِ صـْ/ــــصغارِ

/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (تن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

أُرِيــ/ــدُهُو كَيْ يَهْــ/ــــدأَ دْدَمُ في/ تدفْفُقهِي

//ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه///ه (لتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلَتن)

مِنَ رْرَجلِ لْــ/ــلَذي لمْ تفْــ/ــهمُو ما يَعْــ/ــتَرِي بدَنَهْ

/ /ه/ / /ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه

(مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

أنــ لْبحْحَا/رُ جاءَ إلى/ صَحَارَاكمْ

//ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)

وقدْ أحْرَقْــ/ــتُمُو سفُنَهْ

//ه/ه/ه ــ //ه///ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

أتَى لِيَرَى/ لَدَيكُمْ عُمْــ/ــرَهُو

//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفا)

لاكنْــ/ــــــنَكُــمْ أهْــدَرْ/تُمُو زَمَنَهْ

/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه (علْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

يسيرُ بِعُرْ/يِهِي عَلَنا

//ه///ه ــ //ه///ه (مفاعلَتن ــ مفاعلَتن)

لأنْنَكــمُو / طمعتمْ بلْــ/ــفُتَاتِ

//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

فَبِعْــ/ــتُــمُو كَفَنَهْ

//ه ــ //ه///ه (لتن ــ مفاعلَتن)

يؤكد الشاعر في تلك المقطوعة على تمسكه الشديد بأخيه الفلسطيني، عاقدا مقارنة بين حياته عندما كانت تملأ عينيه البسمة وبين وقوعه قتيلا إثر رصاص العدو الغاشم الذي مزق ظهره على حين غِرة، بين كونه مهندما وسيم الشعر وبين سقوطه صريعا طريح الرمال، بين وقوفه شامخا مرفوع الجبين وبين خطاه المثقلة وهو مطأطأ الرأس، تلك الأحداث التي كادت تفجر الدم في عروق كل عربي عزيز يأبى ما يسوم أخاه من خسف وإذلال، مما جعل هذا الفلسطيني يستنجد بأخيه العربي فكان حاله كحال البحار الذي أراد الإبحار في الصحراء المقفرة، ليس هذا فحسب بل وأُحرقت سفنه، فأصبح بحَّارا بلا بحار ولا سفن، حتى صار حاله كحال من يسير بعُريه علنا فلا يجد من يستره، فإذا مات وجدهم قد باعوا كفنه طمعا في ثمنه الزهيد.

يُلحظ في المقطوعة السابقة تدفق التفعيلات ثم انحسارها؛ حيث يبدأ السطر الأول بتفعيلة واحدة وجزء من تفعيلة أخرى يليه في السطر الثاني تكملة التفعيلة ويعقبها تفعيلة أخرى، ثم يأتي السطر الثالث ليجسد دفقة شعورية قوية حيث تتجلى أربع تفعيلات يعقبهم جزء من التفعيلة الخامسة، ثم ينحسر قليلا في السطر الذي يليه فتجده يبدأ بتكملة التفعيلة السابقة ويعقبها بتفعيلة تامة يليهما جزء من تفعيلة ثالثة، وهكذا حتى تصل إلى نهاية المقطوعة فتجد انحسارا شديدا للتفعيلات يماثل انحسار الإيقاع الذي بدأت به المقطوعة؛ حيث يختتم المقطوعة بجزء من تفعيلة يليه تفعيلة واحدة، ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى ذلك تماهيا مع تجربته الشعورية وحاله النفسية، فمَن يتأمل تلك المقطوعة يجد الشاعر قد بدأها بدفقة شعورية قصيرة يعلن فيها تمسكه بأخيه، ثم تتصاعد الدفقة الشعورية شيئا فشيئا؛ حيث يتذكر الشاعر فيها أخاه وهو على قيد الحياة وتعلو عينيه ابتسامة جميلة، ثم يعقبها دفقة شعورية قوية تحمل حزنا عميقا وأسى دفينا وصرخة مدوية على حال أخيه وما آل إليه؛ حيث رصاص العدو يغدر به ويخترق ظهره فيطرحه صريعا، بعدها يهدأ انفعال

الشاعر مرة أخرى حيث يتذكر أخاه وهو مهندم الثياب أنيق الشعر، ليتصاعد انفعال الشاعر مرة أخرى وهو يستحضر حال أخيه الفلسطيني أثناء سقوطه طريح الأرض وقد صرعه العدو، وهكذا تأتي التفعيلات انعكاسا للدفقة الشعورية لدى الشاعر، فهذا التدفق الإيقاعي وما يعقبه من تقلص وانحصار في الإيقاع يجسد حالة التوتر والصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر وهو يعقد مقارنة بين الحياة الهانئة التي كانت من حق الشعب الفلسطيني أن يعيشها، وبين الحياة الواقعية التي يعيشها في ظل وجود الاحتلال الغاشم على أرضه، وبهذه الموازنة يريد الشاعر أن يضع الصورتين المتقابلتين استنهاضا للهمم وكشفا لضراوة هذا العدو وجبروته.

وهكذا تجد التفاوت في عدد التفعيلات التي آثرها الشاعر في كل سطر شعري في القصيدة كان له أثره الحيوي في نقل المشاعر والأحاسيس للمتلقي على أكمل وجه، كما ساعد في دفع الرتابة والملل اللذين قد ينتجان من التساوي التام في عدد التفعيلات، كما كان له أثر فعال في جذب انتباه المتلقي وتنشيط ذهنه، وفتح آفاق رحبة لديه لإنتاج بعض الدلالات.

- **استخدام بعض التقنيات الكتابية:**

لجأ الشاعر إلى استخدام بعض التقنيات الفنية الكتابية لافتا بذلك نظر المتلقي إلى بعض الدلالات التي قصدها، وقد ساعدت تلك التقنيات المتلقي في نتاج بعض الدلالات مما كان له أثره في تقوية التفاعل والمشاطرة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، ومن ذلك كتابة بعض النقاط عقب بعض الكلمات، وقد استخدم (ممدوح عدوان) تلك التقنية في مواضع عديدة من قصيدة (أغنية البجع)، ومن ذلك قوله:

"أموتُ إذًا
وأترككُم بِلا سترٍ يُغطِّيكمْ
بِلا أمَلٍ ولا سَلْوَى تعزِّيكمْ
عُراةٌ.. لا مَطَامِحَ لا مَدَائنَ

لا إبَاءَ ولا كَرَامَهْ"[1]

الناظر إلى المقطوعة السابقة يجد نقطتين تظهران بعد كلمة **(عُراة)**، وكأن الشاعر أراد أن يطلق العنان لخيال المتلقي محاولا استنطاقه بكل ما يمكن أن يترتب على ذلك العُري من الفضح والإذلال والخزي والمهانة، مؤكدا عبر ذلك قيمة حياة الشعب الفلسطيني الأبي الذي يُعدُّ رحيله رحيلا لمعاني الستر والأمل والعزة والكرامة، تاركا العالم العربي في حال مزية مخزية.

كما استعان الشاعر أيضا بتلك التقنية الكتابية في قوله:

"زِينُ الشَّبابِ أبِي
خَفيفًا مرَّ.. لم يثقلْهُ ذَنْبٌ
وانْتَقَى موتا سَيَحْسُدُهُ عليهِ نَبِيٌّ"[2]

يتذكر الشاعر هنا موقف استشهاد أبيه وهو في ريعان شبابه، ويلحظ ظهور نقطتين بعد قوله **(خفيفا مر)**، هاتان النقطتان التي اختزل الشاعر فيهما ذكريات الفلسطيني الذي استشهد أبوه في ريعان شبابه، مطلقا العنان لخيال المتلقي لقدح زناد الذكريات ومشاركة الفلسطيني في تجربته النفسية ومعاناته التي يعيشها.

كذلك استخدم الشاعر تلك التقنية الكتابية في قوله:

"هُنا حيفا.. هنا يَافا.. هنا بيسَانْ
فكيفَ أقول للمُدُنِ التي صارتْ بَنِيَّ:
تَرَاجَعِي.. لمْ يَبْقَ في دُنياي بعدُ مكانْ"[3]

تتجلى هنا نقطتان عقب بعض الكلمات في المقطع السابق؛ حيث ظهرت هاتان النقطتان بعد ذكر مدينة **(حيفا)**، وأيضا بعد ذكر مدينة **(يافا)** فكانتا بمثابة وقفة حداد

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٣٠.
(٢) **المصدر السابق** ـ ص٢٨.
(٣) **المصدر السابق** ـ ص٢٦.

على هاتين المدينتين اللتين سقطتا في يد الكيان الصهيوني، أما مدينة **(بيسانْ)** فيبدو أن الشاعر قد استبدل فيها تلك الوقفة المتمثلة في النقطتين بالسكون الذي حمل في طياته مشاعر الحزن والأسى على تلك المدينة أيضا، ومن ينعم النظر في المقطع السابق يجد ظهورا لهاتين النقطتين مرة أخرى بعد قوله: **(تراجعي)** معبِّرا بوساطتهما عن ألمه الدفين وهو يتخلى عن مدنه الواحدة تلو الأخرى والتي هي بمثابة بَنِيه، وإعلانه استسلامه وقلة حيلته في دفاعه عنها.

كما أن المتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد ظهور ثلاث نقاط في بعض المواضع مما يعد أكثر لفتا وجذبا لانتباه المتلقي، ومن ذلك قول الشاعر:

"آه يا ظَهْرِي وآهِ أخِي,
ببَحْرِ دمٍ يعُومُ
تحقَّقتْ أحلامُهُمْ
أبناءُ عَمِّي حَقَّقُوها
ثم عادَ أخِي ببحرِ دِمَاه..." (١)

يبدأ الشاعر مقطوعته بالتوجع على حال أخيه الفلسطيني وما يعيشه من مذابح دموية وقعت على يد أبناء العم، نعم فبنو إسرائيل أبناء عم العرب؛ لأن إسماعيل ــ عليه السلام ــ جدّ العرب، وإسحاق ــ عليه السلام ــ جدّ بني إسرائيل كانا أخوين، ويلحظ هنا أن الشاعر قد ختم مقطوعته بثلاثة نقاط، وقد اختزل بوساطة تلك النقاط ما يرتكبه الجيش الإسرائيلي بحق الشعب الفسطيني كل يوم وكل لحظة من مجازر ومذابح وحشية، تلك المجازر التي خلفت بحرا من الدماء لا نهاية له، ولا يخفى براعة الشاعر في تقديم الجار والمجرور في قوله **(ببحرِ دم)**؛ حيث سلط به الضوء على المشهد الدموي، مما يعكس فظاعة مأساة الشعب الفلسطيني ويعمق الإحساس بالكارثة.

---

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٢١.

وفي موضع فريد في القصيدة يلحظ وجود أربع نقاط، وذلك في قول الشاعر:

"ولن تنسوا بأنا دائما كنَّا
نغنِّي في أماسينا
ونبكي في مآسينا
فلسطينا...."[1]

ويعد هذا المقطع هو المقطع الختامي لقصيدة (أغنية البجع) وقد ختمه الشاعر بكتابة أربع نقاط بعد ذكر (فلسطين) تلك الدولة التي كانت محور قصيدته، والتي لم يُصرِّح الشاعر باسمها سوى في هذا الموضع، وهذا هو الموضع الوحيد الذي تجاوز فيه الشاعر الثلاث نقاط، وكأنه أراد أن يعطي مساحة أكبر للمتلقي ليذكر كل ما وسعه عن تلك الدولة الباسلة التي تعد منارة الشرائع، وموطن الأنبياء، هاجر إليها الخليل ــ عليه السلام ــ وعاش فيها معظم الأنبياء من إسحاق ويعقوب ويوسف والأسباط ولوط وداود وسليمان وزكريا ويحيى ــ عليهم جميعا السلام ــ وهي مهد عيسى ــ عليه السلام ــ وأمه البتول، ومسرى النبي ــ ﷺ ــ وهي أول قبلة للمسلمين...إلخ.

وهكذا استطاع الشاعر استثمار بعض التقنيات الكتابية التي جاءت ثرية بالمعاني ومحملة بالدلالات في فتح آفاق رحبة أمام المتلقي للتفاعل مع النص ومحاولة نتاج بعض الدلالات التي تركها لخياله مما كان له أثره في إحداث التفاعل وتقوية المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي.

ثانيا: إيقاع القافية:

ويمكن تعريف القافية بأنها: "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة

([1]) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٣٠.

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[١]، وللقافية دور مهم في بناء الإيقاع الشعري للقصيدة، حيث تسهم بجانب الوزن إسهاما كبيرا في تقوية الموسيقى، لذا يمكن القول أن "القافية تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه؛ إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[٢]، والناظر إلى قصيدة (أغنية البجع) يلحظ التنوع الهائل الذي شهدته قافيتها، وقد حاول الشاعر بمهارة فائقة استغلال ما تحمله بعض الحروف من طاقات إيحائية مستثمرا ذلك في تحميلها بعض الشحنات الدلالية التي أراد نقلها للمتلقي، ولم يقف الأمر عند التنويع في حرف الروي فحسب، وإنما تعداه إلى التنويع في حركته أيضا مما جاء محملا بالكثير من الدلالات التي قصدها الشاعر، وسوف يتضح ذلك بالتفصيل فيما يأتي:

١ــ تنوع حرف الروي:

المتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد نوَّع في رويها مستفيدا مما تحمله بعض الحروف من إيحاءات دلالية، مما ساعد على تكثيف المعنى فضلا عن خلق نوع من الإثارة وجذب الانتباه ودفع الرتابة والملل عن المتلقي، ولننظر إلى المقطوعة الشعرية التي يقول فيها:

"وثأري قائم أبدا
فثأري عمرُه أبدُ
وإنْ لم أستردَّ كليبَ
عمري كلُّه زَبَدُ

(١) **موسيقى الشعر** ـ إبراهيم أنيس ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ـ ط٢ ـ ١٩٥٢م ـ ص٢٤٤.
(٢) **القافية تاج الإيقاع الشعري** ـ د. أحمد كشك ـ كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٨٣م ـ ص٧.

ولست بخائف مما يجيء غدا
لأن غدي هو الآنا
هو الآتي الذي كانا"[1]

وفيما يلي تقطيع عروضي لأسطر هذا المقطع الشعري، مع إبراز ظاهرة تنوع حرف الروي:

وَثَأرِي قا/ئــمُنْ أبـــــــدا
//ه/ه/ه ــ //ه///ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)
فَثَأرِي عُمْــ/ــرُهو أبَدُو
//ه/ه/ه ــ //ه///ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)
وإنْ لمْ أسْــ/ــتردْدُ كُلَيــ/ــــبَ
//ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ / (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مُــ)
عُمْري كُلْــ/ــلُهُو زَبَدُو
/ه/ه/ه ــ //ه///ه (فاعلْتن ــ مفاعلَتن)
ولستُ بخا/ئفنْ مِمْمَا/ يَجِــــيءُ غَدا
//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن مفاعلَتن)
لأنْنَ غَدِي/ هُوَ لْأانا
//ه///ه ــ //ه/ه/ه (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)
هُوَ لْأاتــ لْــ/لَــذي كانا
//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

بالنظرة المتأنية للمقطوعة السابقة يتضح أن تنوع القافية فيها لم يكن لمجرد لفت الانتباه وكسر الرتابة والملل فحسب، بل إنه ينهض أيضا بمهمة دلالية قصدها

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٢٢.

الشاعر؛ حيث نوَّع الشاعر في حرف الروي بين (الدال, والنون)، ولكل منهما خصائصه الصوتية التي جاءت متوافقة تماما مع المعنى المقصود، مع ملاحظة عدم احتساب الباء في السطر الثالث رويا؛ حيث جاء البيت مدورا، والناظر إلى حرف (الدال) يجده من الحروف الشديدة المجهورة، وهذا يتوافق مع معاني التحدي والثورة والغضب التي اشتملت عليها المقطوعة الشعرية السابقة؛ حيث الإصرار على أخذ ثأر أخيه مهما طال الزمن، والتأكيد على الاستعداد التام لبذل عمره كله في سبيل استرداد حق أخيه، فإن لم يستطع ذلك يكون عمره قد ضاع هباء، بينما يتجلى حرف النون في السطرين الأخيرين، ومخرج النون "من الخياشيم"[١], فهو من الحروف الخيشومية التي تصحبها غنَّة عند النطق بها مما يعطي امتدادا لصوته ليتناسب مع المعنى الذي يشتمل عليه البيتان من ترابط الزمن وامتداده، مما يعمق فكرة الترابط بين الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) في البيتين، كما يتناسب مع مشاعر الحزن والأسى التي يكنها الشاعر على حال الفلسطيني الأبي، وهذا التنوع في حرف الروي بين (الدال والنون) أعطى توازنا بين مشاعر الحزن والتحدي.

وهكذا جاء تنوع حرف الروي تصويرا للحالة النفسية، وتماهيا مع التجربة الشعورية للأديب.

٢ــ تنوع حرف الروي بين الحركة والسكون:

المتقصِّي لحركة حرف الروي في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد نوَّع فيها بين الحركة والسكون، فتارة يؤثر القافية المطلقة، وتارة أخرى تجد حضورا للقافية المقيدة مما كان له أثره في إثارة ذهن المتلقي وكسر الرتابة والملل اللذين قد ينتجان عن القافية الموحدة، كما سيتضح فيما يأتي:

(١) **سر صناعة الإعراب** ـ ص ٤٨ .

أولا: القافية المطلقة[١]:

المتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد حضورا قويا للقوافي المطلقة في مقاطع عديدة من القصيدة؛ وقد نوَّع فيها الشاعر بين القافية المكسورة والمفتوحة والمضمومة مستفيدا مما تحمله تلك الحركات من أبعاد إيحائية ودلالالية في نقل المشاعر والأحاسيس المختلفة للمتلقي، مما كان له أثره الفعال في تقوية المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي، وذلك كما يأتي.

١ــ القافية المكسورة:

من ينعم النظر في قصيدة (أغنية البجع) يجد ظهورا ملحوظا للروي المكسور في بعض المقاطع مما يحمل الكثير من الدلالات العميقة التي أراد الشاعر نقلها للمتلقي، ومن ذلك قوله:

"وأحملُ مرهقًا غضبي
تعالي يا يمامة واحفظي نسبي
تعالي طوقي قلبي بحلمك
قبل أن يذوي ويغدر بي
كفى بالموتِ نأيا يا يمامة فاصمدي
لا تجزعي
كل الأنام رأوا دمائي
وهْي تُعجن لي رغيفا طازجا
وطحينه تعبي"[٢]

---

(١) "إذا كان الروي متحركا سميت القافية مطلقة" **المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر** ـ عدنان حقي ـ مؤسسة الإيمان ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م ـ ص١٥٠.

(٢) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٧، وما بعدها.

يُلحظ في المقطع السابق مرونة القافية؛ حيث تنتهي بالروي المكسور خلافا لبعض المقاطع الأخرى، وإليك تقطيع الأبيات حتى يتضح ذلك:

وأحْمِلُ مُرْ/هَقنْ غَضَبي

//ه/// ــ //ه/// (مفاعلَتن ــ مفاعلَتن)

تَعَالِي يا/ يَمَامَةُ وحْــ/ــفظي نَسَبي

//ه/ه ــ / /ه/ / /ه ــ //ه/// (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

تَعَالِي طَوْ/وقِي قلْبي/ بِحِلْمِكِ

//ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه// (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَ)

قبْــ/ــلَ أنْ يَذْوِي/ ويَغْدُرُ بِي

/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/// (تن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

كَفَى بلْمَوْ/تِ نأينْ يا /يَمَامَةُ فاصْــ/ــــمُدِي

//ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ / /ه/ / /ه ــ //ه (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفا)

لا تَجْــ/ــزَعي

/ه/ه ــ //ه (علْتن ــ مفا)

كُلُّ لْــ/ــأنامِ رَأو/ دمَائي

/ه/ه ــ //ه/// ــ //ه/ه (علْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْ)

وهْــ/ــي تُعْجِنُ لي/ رَغِيفنْ طَا/زجنْ

/ه ــ //ه/// ــ //ه/ه/ه ــ //ه (تن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفا)

وَطَحِيــ/ــنُهُو تعبي

///ه ــ //ه/// (علَتن ــ مفاعلَتن)

تأتي هذه المقطوعة تصويرا لمعاناة الشاعر الشديدة وحمله الثقيل الذي يرهقه ويقض مضجعه وهو الغضب الناتج عن معاناته وشعوره بالظلم والإحباط، فيخاطب

اليمامة وهي رمز السلام ويطلب منها أن تحفظ له انتماءه ونسبه، وكأنه يخشى فقدان هويته وسط المآسي، ويناشدها أن تحيط قلبه بحلمها في تحقيق السلام قبل أن ينهار قلبه ويضيع حلمه، ثم هو يدعوها إلى الصمود وعدم الاستسلام ومواجهة الموت بكل شجاعة بعد أن يأس من الحياة وأصبح الموت هو وسيلته الوحيدة للخلاص من واقعه المرير، فجميع البشر قد شاهدوا آلامه ومعاناته في سبيل تحقيق أبسط متطلبات الحياة (رغيف العيش) الذي يمثل طحينه تعبه وشقاءه، مما جعله يفضل الموت على تلك الحياة القاسية، ولا يخفى أن تلك المقطوعة بما تطويه من مشاعر الحزن والأسى تمثل تصويرا دقيقا لمأساة الشعب الفلسطيني ومعاناته التي يعيشها في ظل الاحتلال الصهيوني وما يفعله معه من تقتيل وتشريد وتنكيل لأبنائه، فتجد الأبيات تفيض بالحزن والأسى على حال هذا الشعب الذي بات يعاني ذل الاحتلال وسط غياب تام من العالم العربي الذي لم يتجاوز دوره دور المشاهد الذي وقف يشاهد دماء هذا الشعب وهي تسيل على أرضه كل يوم وكل لحظة تلك الدماء التي امتزج بها رغيفه، ثم رحل في صمت دون أيِّ تدخل فعَّال لوقف هذا النزيف المتجدد، وقد آثر الشاعر هنا الروي المكسور؛ حيث انتقى **(الباء المكسورة)** رويا له نحو قوله **(غضبِي ــ نسبِي ــ يغدر بِي ــ تعبِي)** مع ملاحظة عدم احتساب القافية في باقي الأسطر حيث دخلها التدوير ولا شك أن الكسرة هنا تمثل امتدادا للصوت واتساعا له إلى فضاء لا نهائي، ولعل السبب في إيثار الشاعر لحركة الكسرة هنا هو ما تحمله الكسرة في طياتها من معاني الضعف والانكسار التي تتلاءم مع مشاعر الحسرة والأسى التي يعيشها الشاعر في ظل الأزمة الفلسطينية؛ حيث استخدم الكسر ليقوي من حالة الحزن والأسى ويعبر بوساطته عن الألم والجهد المستمر في مواجهة التحديات، ومما زاد من تصوير تلك المشاعر مجيء الروي موصولا بـــ**(الياء)** مما كان له دوره في تعميق المعاناة، كما أن اختيار الشاعر لحرف **(الباء)** رويا لتلك المقطوعة كان له دوره الفعال في نقل التجربة

الشعورية للمتلقي؛ فهو من الحروف الشديدة، مما يوحي بشدة معاناة هذا الشعب التي يعيشها وسط الجرائم المروعة التي يقوم بها الاحتلال الصهيوني بحقه، ومن اللافت للانتباه تقديم الحال **(مرهقا)** في السطر الأول على المفعول به **(غضبي)**، وقد يظن المتلقي للوهلة الأولى أن هذا التقديم من أجل القافية فحسب، بيد أنه بالنظرة المتأنية يتضح ما يطويه هذا التقديم من دلالات عميقة قصدها الشاعر؛ حيث جسد بوساطته سيطرة التعب والإرهاق على كل ذرة من جسده، كما لا يخفى جمال الصورة الشعرية في قوله: **(دمائي وهي تعجن لي رغيفا)**؛ حيث جعل الدماء هي التي تعجن له رغيفا، مما يعكس مهارة الشاعر في تصوير الألم بطريقة إبداعية، وهكذا يتضح الأثر الفعال الذي قام به الروي المكسور في نقل المشاعر والأحاسيس على أكمل وجه.

٢ــ القافية المفتوحة:

ظهرت بعض المقاطع الشعرية التي جاءت ضمن قصيدة (أغنية البجع) تحمل رويا مفتوحا مما حمل بعض الدلالات والمعاني التي قصدها الشاعر مُعوِّلا على ذكاء المتلقي في الكشف عنها، ومن ذلك المقطوعة التي يقول فيها:

"ولا تسمعْ فحيحَ اليأسِ
همْ صنعوا لنا يأسًا
لكي يضحى لهم سترًا
وكي يضحى لنا عذرًا
وهم صنعوه كي يسترسلوا في اليأس
ثم يجود جلَّادٌ، يجمِّل ذلنا،
ليصير زيف كلامهم لقتيلنا قبرا"[١]

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٩.

يتجلى هنا الروي المفتوح مما يظهر مرونة القافية في تلك القصيدة، وانفتاحها على تنويعات صوتية متنوعة، وإليك تقطيعها حتى يتضح ذلك:

ولا تسمعْ/ فَحِيحَ لْيَأ/سِ

//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ / (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)

هُمْ صنَعُو/ لنَا يَأسنْ

/ه/ / /ه ــ //ه/ه/ه (فاعلَتن ــ مفاعلْتن)

لِكَي يَضْحَى/ لهمْ ستِرْنْ

//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

وكَي يَضْحَى/ لنا عُذْرنْ

//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

وهُمْ صنَعُو/ه كَي يَستَر/سِلو فــ لْيَأ/سِ

//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ / (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)

ثُمْ يَجُو/ دُ جلَّادنْ، / يُجَمْمِلُ ذُلْــ/ــلَنَا،

/ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه (فاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفا)

ليَصِيــ/ــرَ زَيْفُ كلا/ مِهِمْ لقَتِيــ/ــــلنا قَبْــرنْ

///ه ــ //ه///ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/ه (علَتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)

يحذر الشاعر في المقطع السابق العالم العربي من الاستسلام لليأس، ويفضح نوايا العدو الخبيثة في صنع اليأس؛ حيث جعلوه ستارا لهم يستترون خلفه من سطوة العرب وبأسهم، فمما لا شك فيه أن تسرُّب اليأس إلى نفوس العالم العربي

يمثل أمانا واطمئنانا لهم، كما أنهم صنعوه لكي يغيِّبوا به الضمير العربي ويصيِّرونه شماعة تُعلَّق عليها الأعذار والحجج في عدم القدرة على مناصرة الشعب الفلسطيني والذود عنه والتصدي للعدو الغاشم، ولا يخفى جمال التصوير في قوله **(ولا تسمعْ فحيحَ اليأسِ)**؛ حيث صوَّر بثَّ اليأس في النفوس بنفث الأفاعي للسم القاتل، ومن الملاحظ هنا أن الشاعر قد آثر الروي المفتوح على غيره؛ حيث سيطرت القافية المفتوحة على المقطع السابق باستثناء السطر الأول والخامس والسادس؛ حيث اختفت القافية في تلك الأسطر بفعل التدوير، بينما تجلت القافية المفتوحة في باقي الأسطر نحو **(يأسًا ــ سترًا ــ عذرًا ــ قبرًا)**، وتوحي الفتحة هنا بالوضوح والمكاشفة مما يتناسب مع ما يحمله المقطع من دلالاتٍ ومعانٍ، وكأن الشاعر أراد أن يكشف بوساطتها نوايا العدو الغاشم ويعرِّي العالم العربي الذي يقف صامتا مكتوف الأيدي مستسلما لليأس أمام القضية الفلسطينية، ومن الجدير بالذكر أن اختيار الشاعر لحرف **(الراء)** رويا لمقطوعته السابقة كان موفقا، فهو "من الحروف المكررة"[١] التي تعكس المحاولات المتكررة من العدو الغاشم في صنع اليأس، كما تعكس تكرار وقوع العرب في شِباك اليأس.

٣ــ القافية المضمومة:

استعان الشاعر بالقافية المضمومة في بعض المقاطع مستفيدا مما تحمله الضمة من إيحاءات وما تطويه من دلالات، ومن ذلك قوله:

"سأسرقُ ضوءهمْ..وأغيبُ
كي يتذكَّروا، إنْ جَدَّ جدُّهُمُ
بأني كنتُ بدرَهُمُ"[٢]

(١) ينظر **سر صناعة الإعراب** ـ ابن جني ـ تحقيق: حسن هنداوي ـ دار القلم ـ دمشق ـ ط٢ ـ ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م ـ ص ٦٣ .
(٢) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٧.

وفيما يلي تقطيع الأبيات السابقة لبيان الروي المضموم، مما يعكس كسر الرتابة الصوتية والانفتاح على إيقاعات جديدة:

سَأسْرِقُ ضَو/ ءهُمْ وأغِيـــــ/ـــــبُ

/ /ه/ / /ه ــ / /ه/ / /ه ــ / (مفاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مُ)

كي يتذكْــ/ــكَرو إنْ جدْ/دَ جِدْدُهُمُو

/ه///ه ــ / /ه/ه/ه ــ //ه///ه (فاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

بأنْني كُنْــ/ــتُ بَدْرَهُمُو

//ه/ه/ه ــ //ه///ه (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن)

يصور الشاعر هنا غياب الشعب الفلسطيني بغياب البدر وقت الظلام؛ إذ إنَّ غيابه يمثل غياب الأمل والرجاء في الحفاظ على العزة والكرامة والهوية العربية عن الوطن العربي بأكمله، وقد آثر الشاعر هنا الروي المضموم الذي يتجلى في قافية السطر الثاني والثالث نحو **(جِدُّهُمُ ــ بَدْرَهُمُ)**، بينما جاء السطر الأول مدورا، وتوحي الضمة هنا بمعاني الفخر والاعتزاز بالنفس، كما تحمل معاني الحنين والاشتياق إلى الحبيب الغائب، ومما ساعد في تعميق المشاعر ونقلها للمتلقي على أكمل وجه اختيار الشاعر هنا حرف **(الميم)** لرويه، وهو من الحروف المجهورة التي تتناسب مع تنبيه الغافل، وكأن الشاعر يحاول بوساطته أن ينبِّه العالم العربي من غفلته ويوقظه من ثباته، كما أنه من الحروف الخيشومية التي تصحب نطقها غنَّة مما يتلاءم مع ما تطويه الأبيات من مشاعر الحزن والأسى، ومما زاد من جمالية الأبيات هنا ما تجلى فيها من تناص مع قول أبي فراس الحمداني (من الطويل):

سيذكُرُني قومي إذا جَدَّ جِدُّهمْ وفي الليلةِ الظَلْماءِ يُفتقدُ البدرُ[1]

هذا التناص الذي أكد الشاعر بوساطته مكانة الشعب الفلسطيني بين العالم العربي.

(1) **ديوان أبي فراس الحمداني** ـ جمع وشرح وتعليق/ سامي الدهان ـ المعهد الفرنسي للدراسات العربية ـ بيروت ـ د.ط ـ ١٣٦٣هـ ـ ١٩٤٤م ـ ص٢١٣.

ثانيا: القافية المقيدة[١]:

آثر الشاعر القافية المقيدة في مواضع غير قليلة مستثمرا ما يحمله السكون من طاقات إيحائية ودلالات عميقة في نقل بعض المعاني للمتلقي، ومن ذلك قوله:

"لأبقى بينكم خجلا يعرِّيكم
إذا ذكرتْ مدائنكم
لتسعوا لو تُشَقُّ الأرض
تبلعكم وتخفيكم
تدارون العيون السائلات
بتهمةٍ راحتْ تسمِّيكم"[٢]

ويلحظ على هذا المقطع اعتماد الشاعر على القافية المقيدة؛ حيث ينتهي الروي بالسكون، مما يعكس نوعا من الصرامة الإيقاعية، وسيتضح ذلك بالتفصيل عبر التقطيع العروضي للأبيات، وذلك كالآتي:

لأبْقَى بَيْـــ/ـنكُمْ خَجَلَنْ/ يُعَرْرِيكُمْ
//٥/٥/٥ ــ //٥///٥ ــ //٥/٥/٥ (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتن)
إذا ذُكِرَتْ/ مَدَائنُكُمْ
//٥///٥ ــ //٥///٥ (مفاعلَتن ــ مفاعلَتن)
لِتَسْعَو لوْ/ تُشَقْقُ لْأرْ/ ضُ
//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ / (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مُ)
تَبْلعُكُمْ / وتُخفِيكُمْ
/٥///٥ ــ //٥/٥/٥ (فاعلَتن ــ مفاعلْتن)

---

(١) "إذا كان حرف الروي ساكنا سميت القافية مقيدة" **المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر** ـ عدنان حقي ـ مؤسسة الإيمان ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١ ـ ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م ـ ص١٥٠.
(٢) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٩.

تُدارُونَ لْـــ/ـــعُيُونَ سْسَا/ئلاتِ

//٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥/ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

بِتُهْـــ/ـــمَتنْ رَاحَتْ/ تُسَمْمِيكُمْ

//٥ ــ //٥/٥/٥ ــ //٥/٥/٥ (لتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

يُلحظ في المقطوعة السابقة إيثار الشاعر للقافية المقيدة التي تجلت في السطر الأول والثاني والرابع السادس، أما السطرين الثالث والخامس فقد جاءا مدوَّرين مما أدى إلى غياب القافية فيهما، ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى اختيار القافية المقيدة بوعي تام منه محاولا الاستفادة مما يحمله السكون من إيحاءات تتناسب مع حاله النفسية؛ حيث يتحدث الشاعر هنا عن حالة الوطن العربي بعد موت الشعب الفلسطيني ذاكرا أن حياة ذلك الشعب تعد حياة لعزة الوطن العربي وكرامته، بينما يمثل موته خزيا وخجلا وعارا للعالم العربي بأكمله يظل حياته كلها يحاول الهروب منه فلن يستطيع، وكلما ذكرت المدن الفلسطينية التي هي جزء من الوطن العربي تذكَّروا عارهم في التفريط فيها، فسالت دموعهم وتمنوا لو تشق الأرض وتبلعهم حتى تخلصهم من عارهم وجرمهم في التفريط في هذا الجزء الغالي من وطنهم، ويلحظ هنا انتهاء جميع قوافي المقطوعة السابقة بضمير المخاطبين **(كُمْ)**، نحو **(يُعَرِّيكُمْ ــ مَدَائنُكُمْ ــ تُخفِيكُمْ ــ تُسَمِّيكمْ)** هذا الضمير الذي يحمل في طياته مواجهة الشاعر للعالم العربي في محاولة منه لاستنهاض الهمم، وشحذ العزائم، ولا يخفى هنا الدور الفعال الذي قام به الروي المقيد في تكثيف إحساس الشاعر بالعجز والأسى على حال فلسطين الأبية.

وثمة موضع آخر تظهر فيه القافية المقيدة، وذلك في قول الشاعر:

"وهأنذا أُطلُّ اليوم في صمتٍ

وحيدا فوق أخشاب الصليبِ

فلا أثيرُ الريبْ

وأبصرُ ما خشيتُ وما عرفتُ كعالمٍ بالغيبْ:

رجالًا يهرمون بلا سنينَ

وعارهمْ قد حطَّ مرتاحًا محلَّ الشيبْ"[1]

يظهر هنا إيثار الشاعر للقافية المقيدة مما يضفي طابعا من الحزم والثبات الإيقاعي، وإليك تقطيع الأبيات:

وهاأنذا / أُطلْلُ لْيـــــــو/مَ في صمْتنْ

//ه///ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه (مفاعلَتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن)

وحيدَنْ فو/قَ أخْشابِ صْــ/صَليبِ

//ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ (مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعَ)

فلا / أثيرُ رْرَيــبْ

//ه ــ //ه/ه/هه (لتن ــ مفاعلْتانْ)

وأبصرُ ما/ خشيتُ وما/ عرفتُ كعا/لِمنْ بلْغيـــــبْ:

//ه///ه ــ //ه///ه ــ //ه///ه ــ //ه/ه/هه(مفاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعلْتانْ)

رِجَالنْ يهْــ/ــرمونَ بلا / سنينَ

//ه/ه/ه ــ //ه///ه ــ //ه/ (مفاعلْتن ــ مفاعلَتن ــ مفاعَ)

وَعَا/رُهُمْ قدْ حَطْــ/طَ مرْتاحنْ / مَحَلْلَ شْشَيبْ

//ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/ه ــ //ه/ه/هه (لتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتن ــ مفاعلْتانْ)

المتدبر للمقطوعة السابقة يجد التدوير يظهر فيها بوضوح، مما يجعل القافية تختفي من بعض الأسطر؛ حيث تتجلى فقط في السطر الأول والثالث والرابع

([1]) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٨، وما بعدها.

والسادس، وتبدأ القافية المقيدة من السطر الثالث، فيلحظ أن الشاعر في المقطوعة السابقة قد آثر الروي المقيد على المطلق ــ باستثناء السطر الأول ــ محاولا الاستفادة مما يحمله السكون من طاقات إيحائية تتناسب مع الحالة النفسية له؛ حيث صوَّر في المقطوعة السابقة حال الشعب الفلسطيني الذي يُهدَر دمه كل يوم وسط صمت العالم العربي الذي أضحى مكتوف الأيدي لا يحرك ساكنا جراء تلك المشاهد التي يشيب منها شعر الرجال وهم في عنفوان شبابهم، هؤلاء الرجال الذين عجزوا عن أخذ ثأر إخوانهم، فباتوا وهم يحملون على رؤوسهم عار هذا الدم المهدور، وقد ساعدت القافية المقيدة على تكثيف إحساس الشاعر بالعجز واليأس والحسرة والأسى.

وعلى ضوء ما سبق يتبين مدى توفيق الشاعر في تنويع حرف الروي وكذلك تنويع حركاته مستثمرا ما يطويه ذلك من طاقات إيحائية جاءت محملة بالكثير من الدلالات التي قصدها الشاعر.

وهكذا يتعاضد كل من الوزن والقافية في تشكيل الإيقاع الخارجي لقصيدة (أغنية البجع) وكان لكل منهما أثره في ثراء التنغيم الموسيقي، فضلا عن التكثيف الدلالي مما ساعد في تقوية المشاركة الوجدانية بين النص والمتلقي.

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي وأثره في إبراز المعنى

لابد للشاعر من أدوات تحقق له الموسيقى الداخلية للقصيدة، والمتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد الإيقاع الداخلي فيها قد تشكَّل من انتظام الكلمات واتساقها وتناسقها وقد تجلى ذلك في عدة أشياء منها التكرار والجناس والطباق والتدويم، مما جعل القصيدة أكثر انسجاما وإيحاء وتأثيرا في النفوس، وسوف يتضح بالتفصيل مدى توفيق الشاعر في إثراء الموسيقى الداخلية لقصيدته عبر تلك الأشياء.

أولا: التكرار[١]:

لا شك أن التكرار يحمل في طياته بعض الأبعاد النفسية والدلالية العميقة التي أراد الأديب نقلها للمتلقي، فهو بمثابة "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب"[٢], وبالنظرة المتأنية في قصيدة (أغنية البجع) يلحظ ثراء أسلوبها بظاهرة التكرار وتنوع أشكاله، وقد اتخذ عدة أشكال، منها تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار الجمل كما سيتضح.

١ــ تكرار الحرف:

ويعد الحرف أصغر وحدة صوتية، وتكراره يحمل عدة دلالات نفسية يريد الأديب نقلها للمتلقي، فضلا عما يقوم به من دور فعال في ثراء التنغيم وتقويته، والمتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد عمد إلى تكرار بعض الحروف بشكل ملحوظ مستفيدا مما تحمله الحروف من صفات في إيصال بعض الدلالات للمتلقي، ويتضح ذلك بالتفصيل عبر الجدولين الآتيين:

---

(١) "**التكرار**: عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى" **التعريفات** ـ علي بن محمد الشريف الجرجاني ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ د.ط ـ ١٩٨٥م ـ ص٦٨.

(٢) **قضايا الشعر المعاصر** ـ نازك الملائكة ـ مكتبة النهضة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٦٢م ـ ص٢٤٢.

أولا: جدول يوضح عدد تواتر حروف الجهر في قصيدة أغنية البجع:

م	الحرف	عدد تواتره	النسبة
١	الألف	٨٥٤	١٩,٢٪
٢	الباء	١٨٧	٤,٢٪
٣	الجيم	٧٤	١,٦٪
٤	الدال	١٢٥	٢,٨٪
٥	الذال	٥٥	١,٢٪
٦	الراء	٢١٤	٤,٨٪
٧	الزاي	٢٩	٠,٦٪
٨	الضاء	٢٦	٠,٥٪
٩	الطاء	٣٦	٠,٨٪
١٠	الظاء	٧	٠,١٪
١١	العين	١٣١	٢,٩٪
١٢	الغين	٤٥	١٪
١٣	القاف	٨٣	١,٨٪
١٤	اللام	٤١٦	٩,٣٪
١٥	الميم	٣٤٠	٧,٦٪
١٦	النون	٢٨٠	٦,٣٪
١٧	الواو	٢٤٣	٥,٤٪
١٨	الياء	٤١٩	٩,٤٪
المجموع		٣٥٦٤	٨٠,٣٪
إجمالي عدد حروف القصيدة		٤٤٣٨	١٠٠٪

ثانيا: جدول يوضح عدد تواتر حروف الهمس في قصيدة أغنية البجع:

م	الحرف	عدد تواتره	النسبة
١	السين	١١٧	٢,٦٪
٢	الكاف	٩٥	٢,١٪
٣	التاء	٢٠٠	٤,٥٪
٤	الفاء	١٠٥	٢,٣٪
٥	الحاء	٩٥	٢,١٪
٦	الثاء	٢٣	٠,٥٪
٧	الهاء	١٣٩	٣,١٪
٨	الشين	٢٥	٠,٥٪
٩	الخاء	٣٤	٠,٧٪
١٠	الصاد	٤١	٠,٩٪
المجموع		٨٧٤	١٩,٧٪
إجمالي عدد حروف القصيدة		٤٤٣٨	١٠٠٪

بالنظر إلى الجدولين السابقين يلحظ أن حروف الجهر كان لها النصيب الأكبر في الظهور على حساب حروف الهمس؛ حيث تجلت حروف الجهر في ثلاثة آلاف وخمسمائة وأربعة وستين موضعا، وهي نسبة تربو على الثمانين بالمائة من إجمالي حروف القصيدة، بينما ظهرت حروف الهمس في ثمانمائة وأربعة وسبعين موضعا فقط، أي أقل من عشرين بالمائة من إجمالي حروف القصيدة، مما يتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية؛ حيث يعرض الشاعر في هذه القصيدة مأساة الشعب الفلسطيني التي يعيشها في ظل الاحتلال الصهيوني الغاشم الذي يُمارس ضده جميع وسائل العنف من تقتيل وتشريد وتنكيل، ويبدو أن الشاعر قد عمد إلى استخدام

حروف الجهر بهذا الشكل الملحوظ لافتا إلى ما تتصف به تلك الحروف من وضوح وقوة، فكأن حروف الجهر هنا جاءت بمثابة الثورة على الواقع الأليم والصرخة التي أرد الشاعر أن يحرك بها النفوس الخاملة وينبِّه بوساطتها العالم العربي الذي يقف مسلوب الإرادة أمام تلك الانتهاكات التي تحدث لهذا الشعب، والهزة التي يحاول دفعهم بها إلى مساندة إخوانهم الفلسطينيين.

ولنأخذ مثالا توضيحيا لبعض المقاطع في قصيدة (أغنية البجع) يوضح دور تكرار الصوت في نقل بعض المشاعر والأحاسيس، فلننظر مثلا إلى قول الشاعر:

"**فليس دمُ البسوسِ الآن أقدسَ من دمانا**
ليس ثأرُ النوقِ أشرفَ من دمي"[1]

المتأمل في هاتين السطرين يجد حرف (**السين**) قد استحوذ على قلب الشاعر ولسانه؛ وعقله ووجدانه؛ حيث تكرر **فيه خمس** مرات، وهو من الأصوات المهموسة التي تتناسب مع مشاعر الحزن على الواقع الأليم الذي يعيشه الشعب الفلسطيني وما يعانيه من تخاذل الوطن العربي مقارنة بالماضي العربي السعيد وما كان يصحبه من عز وكرامة، فيستحضر هنا "قصة البسوس"[2] تلك المرأة العربية التي غضبت لقتل ناقتها على يد (كليب بن ربيعة) فلم يهدأ لها بال إلا بعد أن أخذت بثأرها فحرضت ابن أختها على قتل (كليب) ثأرا لدم ناقتها، فينفي الشاعر أن يكون دم الناقة أشرف من دمانا؛ حيث انتصرت المرأة العربية لقتل ناقتها وأخذت بثأرها من قاتلها، فما بال رجال العرب اليوم هان عليهم دم أخيهم الفلسطيني، وهذا المشهد يوحي بحمد الشاعر لذلك العهد السالف وتحسره على حاضره المؤسف، كما أن المتأمل في البيتين السابقين يجد حرفا آخر قد نافس حرف السين في الظهور، وهو

---

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٠.
(2) ينظر القصة كاملة في كتاب **أيام العرب في الجاهلية** ـ محمد أحمد جاد المولى ، علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ د.ط ـ د.ت ـ ص ١٤٢: ١٦٨.

حرف **(الدال)** الذي تكرر **أربع** مرات، وهو من الأصوات الشديدة المجهورة التي تتناسب مع التصدي للعدو وأخذ الثأر منه، تلك المعاني التي يحث عليها البيتان، كما أنه من الحروف الانفجارية مما يتلاءم مع معاني الثورة والغضب والتوقف عن الاستسلام والخنوع واليأس، تلك المعاني التي يحاول الشاعر لفت نظر العرب إليها، والناظر إلى هذين البيتين يجد اجتماع حرفي **(السين، والدال)** كان له أثره الجمالي والدلالي، فأما الأثر الجمالي فيتمثل في الأثر المحمود الذي يتركه في النفس والذي ينشأ مما يحمله الحرفان من تضاد بين الهمس والجهر، وهو أثر كالأثر الذي يتركه الطباق أو التضاد في النفس؛ حيث يتولد عن مصاحبتهما توافق وانسجام نفسي ينشأ من الجمع بين صوت مجهور وآخر مهموس، وأما أثرهما الدلالي فيتمثل فيما يعكسه اجتماعهما من حالة التوتر والقلق النفسي لدى الشاعر.

٢ــ تكرار اللفظ:

يعكس تكرار بعض الألفاظ إلحاحا شعوريا لدى الأديب مما يلفت انتباه المتلقي فيجبره على الغوص في أعماق النص محاولا الوصول إلى ما يخفيه تكرار هذا اللفظ من دلالات ومعان، ومن ينعم النظر في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد عمد إلى تكرار بعض الألفاظ مما يمثل بؤرة شعورية محمَّلة ببعض الدلالات التي أراد الشاعر تسليط الضوء عليها، وقد ظهر ذلك في عدة مواضع منها تكرار **(لا النافية)** ؛ حيث تكررت أربعا وعشرين مرة على مستوى القصيدة، مما كان له أثره في التكثيف الموسيقي والدلالي كما سيتضح، ومن المواضع التي يتجلى فيها تكرار **(لا النافية)** قول الشاعر:

"أموتُ إذًا
وأترككُمْ بِلا سترٍ يغطِّيكُمْ
بِلا أمَلٍ ولا سَلْوى تُعَزِّيكم
عُراةٌ.. لا مَطَامِحَ لا مَدَائنَ

لا إباءَ ولا كرامه

لا متاعَ لرحلةِ الدنيا ولا دينا"[1]

يلحظ هنا في هذا المقطع سيطرة **(لا النافية)**؛ حيث تكررت تسع مرات مما أسهم في تكثيف الموسيقى الداخلية للأسطر الشعرية، والمتدبر لتلك المقطوعة يجد الأمر لم يقف عند حدود التكثيف الموسيقي بل تعدَّاه ليحمل في طياته تكثيفا دلاليا؛ حيث يخاطب الشاعر هنا أبناء وطنه العربي الذين تخاذلوا عن نصرة الشعب الفلسطيني وتحريره من يد العدو الصهيوني، ويبدو أن الشاعر قد اتخذ من تكرار **(لا النافية)** وسيلة لتعرية العالم العربي من عروبتهم وعزتهم وكرامتهم في حال موت هذا الشعب، فموت هذا الشعب الذي يمثل جزءا من الوطن العربي بمثابة الموت المادي والمعنوي للوطن بأكمله، كما أن الحفاظ عليه يمثل الحفاظ على الهوية العربية في شموخها وعزتها.

أيضا من ينعم النظر في قصيدة (أغنية البجع) يجد تكرارا ملحوظا لبعض الألفاظ في قول الشاعر:

"أقول، إذا استطعت،

بيأسكم بعتم.. ولكن لا أبيع

فورِّثوا اليأس المساوم وارثا غيري

أقول لعالم يبدو من الزنزانةِ:

اسمعني

ولا تسمع فحيح اليأسِ

هم صنعوا لنا يأسا

لكي يضحى لهم سترا

---

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٣٠.

وكي يضحى لنا عذرا

وهم صنعوه كي يسترسلوا في اليأس"[١]

المتأمل لقصيدة (أغنية البجع) يجد تكرار لفظ **(اليأس)** جاء في ستة مواضع على مستوى القصيدة، منها خمس مرات تجلى فيها هذا اللفظ في المقطوعة السابقة، مما ساعد في تكثيف التناغم الموسيقي للأبيات، وهذا الإلحاح الشعوري الذي ظهر بوساطة تكرار هذا اللفظ جعل المتلقي يقف عنده متأملا تكراره الذي يوحي بسيطرة اليأس على العالم العربي وتخاذله عن نصرة فلسطين، كما يؤكد نجاح الاحتلال الصهيوني في شحن النفوس العربية باليأس والإحباط، كما أن المتدبر للمقطوعة السابقة يلحظ تكرار جملة **(هم صنعوا)** مرتين تلك الجملة التي تؤكد تعمُّدهم خلق اليأس وصناعته وبثه في النفوس، كذلك يلحظ تكرار الفعل **(يضحى)** المسبوق بـــ**(كي)** التعليلية مرتين أيضا مما يثبت خبث نيتهم في صنع اليأس.

كما يبدو تكرار اللفظ في موضع آخر، وهو قول الشاعر:

"**آهِ يا ظهري وآهِ أخي،**

ببحر دمٍ يعومُ"[٢]

يتضح هنا تكرار لفظ **(آه)** مرتين، مما ساعد في وفرة الموسيقى الداخلية، وهو اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع، وقد اتخذ الشاعر من تكرار هذا اللفظ وسيلة لإظهار الحسرة والأسى على حال أخيه الفلسطيني الذي انقصم الظهر حزنا عليه وهو يعوم في بحر دمائه.

وثمة موضع آخر يظهر فيه تكرار اللفظ، وهو قول الشاعر:

"**أريدُ كليبْ**

ومُعجزةٌ بمُعجزةٍ

---

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص١٩.

(٢) **المصدر السابق** - ص٢١.

فليسَ دمُ البسوسِ الآن أقدسَ من دمانا"[1]

سلط الشاعر الضوء هنا على لفظ **(معجزة)**؛ حيث كرَّره مرتين مما ساعد في تكثيف الموسيقى الداخلية كما أنه جاء محملا بالأبعاد الدلالية التي قصدها الشاعر؛ حيث أشار بتكرار هذا اللفظ إلى ضرورة مواجهة التحديات وحتمية التغيير، مما يعكس إيمانه بالقدرة على تجاوز الأزمات مهما بلغت صعوبتها، ولا يخفى ما يطويه ذلك من لفت الانتباه إلى أن الأمل قد يولد من رحم المعاناة.

وهكذا جاء تكرار الألفاظ محملا بالكثير من الأبعاد الدلالية مما كان له دوره في تعميق الشعور، وترسيخ المشاركة الوجدانية بين المتلقي والنص.

٣ــ تكرار الجملة:

لا شك أن الجملة تأخذ مساحة أكبر من اللفظ المفرد، مما يجعل تكرارها أكثر جذبا لانتباه المتلقي، وقد سلط الشاعر الضوء عبر تكرار بعض الجمل على ما تحمله تلك الجمل من معانٍ ودلالات عميقة أراد إيصالها للمتلقي، وقد ظهر تكرار بعض الجمل في بعض المواضع من قصيدة (أغنية البجع) ومنها قول الشاعر:

"<u>أموتُ إذًا</u>
وآخذُ عُمريَ المَهْرُوءَ
والمدنَ اليتيمةَ والجراحَ
ولا أصالحُ واحدًا فيكمْ
<u>أموتُ إذًا</u>
لأبقى بينكمْ خَجَلا يُعرِّيكمْ
إذا ذُكرَتْ مَدَائنكمْ
لِتَسْعَوا لو تُشَقُّ الأرضُ

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢١.

تَبلعكمْ وتُخفيكمْ
تُدارونَ العيونَ السائلاتِ
بتهمةِ راحتْ تسمِّيكمْ
أموتُ إذًا
وأترككمْ بلا سترٍ يغطِّيكمْ
بلا أملٍ ولا سلوى تعزِّيكمْ"(١)

يلحظ تكرار جملة (**أموتُ إذًا**) ثلاث مرات في المقطوعة السابقة، مما ساعد في إثراء الموسيقى الداخلية لتلك المقطوعة فضلا عن اكتنازها بالمعاني التي أراد الشاعر نقلها للمتلقي؛ حيث ينبئ تكرار تلك الجملة عن استعداد الشعب الفلسطيني للتضحية بحياته في أي لحظة، كما يحمل تكرار تلك الجملة في طياته رسالة من الشعب الفلسطيني إلى العالم العربي يعلِّمه فيها أن حياته كانت له عزا وفخرا وأن في موته ذلا ومهانة وتعرية له، فأخبر بتكرار تلك الجملة عن الحالة النفسية لهذا الشعب الذي اختار الموت وفضله على تلك الحياة التي خذله فيها من كان يرتجى منهم النصرة.

كذلك يبدو تكرار الجملة في قول الشاعر:

"**خُذُوا جَسَدِي**
خُذُوا جَسَدِي الذي أضنيتُهُ
أهْمَلتُهُ ونَسِيتُهُ
حتى تحوَّلَ صُرَّةً مَهْرُوءةً
صَارتْ إلى عِبءٍ
خُذُوا هذي النفايةَ

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٩, وما بعدها.

لم تكنْ إلا نباتا شَبَّ في دِمَنٍ
وكانتْ مَرَّة وَطَنًا"[١]

يلحظ هنا تكرار جملة **(خذوا جسدي)** مرتين، فضلا عن تكرارها مرة ثالثة مع استبدال لفظ **(جسدي)** باسم الإشارة **(هذي النفاية)**، ولا شك أن هذا التكرار كان له دور فعال في تكثيف التناغم الموسيقي الداخلي للأبيات، بيد أن الشاعر قد استثمر هذا التكرار في التكثيف الدلالي أيضا؛ حيث يُلمح في تكرار تلك الجملة الاستعداد التام للتضحية وبذل النفس، كما يُلمح فيها عمق المعاناة التي يعيشها الفلسطيني مما جعل نفسه لا تحتمل العيش، فصار يطالب بأخذ جسده الذي أهمله حتى صار عبأ عليه تنوء بحمله روحه، هذا الجسد الذي تحوَّل إلى نفاية بعد أن كان نباتا مُزهرا، ولا يخفى ما تطويه تلك الجملة من ألم دفين وحزن عميق على حال الشعب الفلسطيني الذي تحول وطنه إلى دِمَن لا يُحتمل العيش فيها.

كما يتجلى تكرار الجملة في قول الشاعر:

"أريدُ كُليبْ
وثأرُ كُليبَ لا يَخْبُو مع الأيامِ
بلْ يتعتَّقُ الثأرُ
أريدُ كُليبْ"[٢]

تتجلى جملة **(أريدُ كُليب)** مرتين في المقطوعة السابقة مما أضفى عليها ثراء موسيقيا ملحوظا، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى الثراء الدلالي؛ حيث اختزلت تلك الجملة في طياتها "قصة حرب البسوس"[٣] التي قُتل فيها (كليب بن ربيعة) ثأرا لناقة البسوس، وقد اتخذ الشاعر من استحضار تلك الحادثة التاريخية

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٦.
(٢) **المصدر السابق** ـ ص٢٠.
(٣) ينظر القصة كاملة في كتاب **أيام العرب في الجاهلية** ـ ص ١٤٢: ١٦٨.

مرتكزا للواقع الراهن الذي يحياه الشعب الفلسطيني وسط تقتيل أبنائه كل يوم، فأخذ يسلط الضوء على تلك الجملة لافتا إلى ما تحمله من بعث الهمم في النفوس وإحياء الأمجاد العربية القديمة نافيا أن يكون دم ناقة البسوس أشرف من دم الفلسطيني الذي بات يهدر كل يوم وكل لحظة دون أن يثأر له أحد.

ويُلحظ في المقطع الشعري السابق وقوع الشاعر في مخالفة نحوية ظاهرة في قوله "وثأر **كليبَ** لا يخبو مع الأيام"[١]، إذ إن لفظ **(كليب)** جاء مضافا إليه للفظ **(ثأر)**، وكان يجب أن يُجرّ بالكسرة والتنوين لأنه اسم منصرف بيد أن الشاعر عامله معاملة الممنوع من الصرف فجرَّه بالفتحة **(كليبَ)**، ويبدو أن الذي دعاه إلى فعل ذلك هو الضرورة الشعرية للمحافظة على سلامة التفعيلة العروضية؛ حيث إن الجر بالكسر والتنوين سوف ينتج عنهما كسر التفعيلة، والشائع عند العرب في الضرورات الشعرية هو صرف الممنوع من الصرف، "وأما منع المنصرف من الصرف للضرورة فأجازه قوم ومنعه آخرون وهم أكثر البصريين"[٢]، فهو جائز بيد أنه قليل، ويبدو أن هذا الانزياح الإعرابي ليس فقط للضرورة الشعرية، بل هو ــ في أغلب الظن ــ مقصود فنّياً، محكوم بعوامل دلالية، فلعلَّ الشاعر قد كره إضافة الكسرة إلى اسم **(كليب)**، لما فيها من انكسار صوتي لا يتناسب مع الرمزية القوية لهذا الاسم في الوجدان العربي؛ حيث يرتبط **(كليب)** بالفخر القبلي، والثأر، والمجد القديم، أما الفتحة فهي على خلاف ذلك؛ حيث تمنح الاسم جهراً صوتياً ووقعاً إيقاعياً أكثر عزة واعتداداً، وبهذا الفعل يتجاوز الشاعر حدود النحو إلى آفاق البلاغة الرمزية، فيغدو كسر القاعدة انتصاراً للمعنى على المبنى، وللشخصية الأسطورية على القيود الإعرابية.

أيضا يتجلى تكرار الجملة في قول ممدوح عدوان:

---

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٠.

(٢) **شرح ابن عقيل** ـ بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي المصري الهمذاني ـ دار التراث ـ القاهرة ـ ط٢٠ـ ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م ـ جـ٣ ـ ص٣٤٠.

"**أنا أُريدُ أخي**
أخِي وأُريدُهُ حيًّا
أخِي وأريدُهُ منكمْ
وليسَ لدَيَّ تَبْرِيرُ
سِوَى أنِّي أُرِيدُ أخِي
سِوَى أنِّي أنا الزِيرُ"(١)

يلحظ هنا تكرار جملة (**أُريدُ أخي**) مرتين، في السطر الأول والرابع، ثم تكرارها مرتين أخريين مع تغيير ترتيب الألفاظ وتحويل الجملة من الفعلية إلى الاسمية وذلك في قوله (**أخي وأُريدُهُ**) التي ظهرت في السطر الثاني، والخامس، ولا شك أن هذا التكرار كان له دوره الفعال في جذب انتباه السامع وإثراء الموسيقى الداخلية لتلك المقطوعة، كما أنه جاء ثريًّا بالدلالات العميقة التي أراد الشاعر نقلها للمتلقي؛ حيث ساعد هذا التكرار في تعميق الشعور بلوعة الفقد وألم الغياب، كما أسهم في ظهور عاطفة الشاعر القوية تجاه أخيه الفلسطيني الذي بات يعاني ذل القتل والأسر والتشريد على يد العدو الغاشم، تلك العاطفة التي تتجلى عبر إلحاحه القوي ورغبته الشديدة في استعادة أخيه، موجِّها ذلك إلى العالم العربي الذي يُحمِّله مسؤولية غيابه، ويعترف بعدم وجود حجج أو أسباب واضحة تجعله يلح هذا الإلحاح في المطالبة بأخيه سوى شعوره بالمسؤولية والثأر للكرامة من منطلق الإرث البطولي الذي ورثه من (**الزِير**)، ولعله قصد بلفظ (**الزير**) الذي ظهر في آخر المقطوعة "**الزير سالم**"(٢) أخي كليب الذي قتله (جساس بن مرة) ثأرا لناقة

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢١، وما بعدها.
(٢) "هو المهلهل بن ربيعة...عكف في صباه على اللهو والتشبيب بالنساء، فسماه أخوه كليب "زير النساء" أي جليسهن، ولما قتل جساس بن مرة كليبا ثار المهلل، فانقطع عن الشراب واللهو، وآلى أن يثأر لأخيه، فكانت وقائع بكر وتغلب التي دامت أربعين سنة، وكانت للمهلهل فيها العجائب والأخبار الكثيرة" ينظر **الأعلام** ـ خير الدين الزركلي ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٧ ـ ١٩٨٦م ـ جـ٤ ـ ص٢٢٠.

البسوس؛ حيث ذُكرت تلك الأبيات عقب أبيات استحضر فيها الشاعر قصة حرب البسوس، وقد أراد الشاعر باستدعاء تلك الشخصية التاريخية بثّ روح الحماسة في النفوس؛ حيث أظهر (الزير سالم) شجاعة باسلة في الأخذ بثأر أخيه فلم يكتف بقتل (جساس بن مرة) قاتل أخيه، وإنما قتل جميع أبناء مرة، ولم يشفِ ذلك غليله في قتل أخيه، فاستمر في قتل الألوف من أهله وعشيرته في حرب دامت أربعين سنة، وهكذا ساعد التكرار في نقل المشاعر والأحاسيس على أكمل وجه.

كذلك يبدو تكرار الجملة في موضع آخر من قصيدة (أغنية البجع)، وهو قول الشاعر:

"وكمْ عُمرًا لديَّ لكي أُسَامِحَكُمْ
وأنْسَى أربعينَ سَنَهْ
وَأيَّةُ أربعينَ سَنَهْ
مَضَتْ لم تزرعُوا في القلبِ
غَيرَ دَمَامِلٍ سَوداءَ مُحْتَقَنَهْ
وبِاسْمِكُمُ تقولُ: كَفَى
إذا جَنَحُوا إلى سِلمٍ سنجنحْ
كلّ ميْتٍ يستردُّ حياتَهُ
أو يرتدي كفنًا من النسيانْ
ليخفي تحتهُ عَفَنَهْ
إذا جَنَحُوا
إذًا هذا زمانُ الجانحين
وكلُّ ما عِشْنا جُنُوحٌ
أربعينَ سنهْ؟
وأيَّةُ أربعين سنهْ؟

قَبِلْتُ بها عَذَابي واتِّساخَ دَمِي
وسرقةَ ضَوءِ عُمْرِي"[1]

المتأمل في المقطوعة السابقة يجد قول الشاعر **(أربعين سنهْ)** قد تكرر أربع مرات، وقد جاءت مرتان منها في شكل سؤال **(أية أربعين سنهْ؟)** مما كان له دوره في تقوية الموسيقى الداخلية، كما جاء ثريًّا بالمعاني والدلالات؛ حيث يوحي هذا اللفظ بطول المعاناة، وكثرة التجارب القاسية، كما أن أسلوب الاستفهام هنا جاء محملا بالكثير من معاني الدهشة والاستنكار لهذه السنوات الثقال المليئة بالمتاعب والأزمات، كما يلحظ تكرار قوله **(إذا جنحوا)** مرتين، فضلا عن التجانس التركيبي الذي ظهر في قوله **(سنجنح، الجانحين، جنوح)**، ولا شك أن كل هذا كان له أثره في تقوية الإيقاع، والتأكيد على الفكرة الرئيسة التي أراد الشاعر نقلها؛ حيث يعكس بها الواقع المتأزم الذي أصبحت فيه الحياة شكلا من أشكال الخضوع والانحراف عن القيم والمبادئ، مما يعمق الإحساس بالاغتراب وخيبة الأمل والشعور باللا جدوى، لذا تجد الشاعر في قوله: **(كلّ ميْتٍ يستردُّ حياته/ أو يرتدي كفنا من النسيانْ)** يدعوا إلى استعادة الحياة التي تحفظ كرامة الإنسان، أو ارتداء كفن من النسيان، مما يعكس رغبته في الانفصال عن الواقع المرير الذي تغيب فيه القيم والأخلاق وتُزيَّف فيه الحقائق.

ويلحظ في المقطوعة السابقة وقوع الشاعر في بعض المخالفات اللغوية، منها ما يظهر في كلمة **(سنه)**؛ حيث استبدل التاء المربوطة بهاء مما قد يوقع الكلمة في لبس بينها وبين هاء الضمير، ويبدو أنه فعل ذلك للمحافظة على إيقاع الوزن العروضي، كما تكرر الخطأ نفسه في كلمة **(محتقنه)** التي جاءت مخالفة للقياس اللغوي، حيث استُبدلت التاء المربوطة ــ وهي الصيغة الصحيحة في اللغة العربية

([1]) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٤.

ــ بالهاء، مما يعد خطأً لغويا؛ لأن الكلمة صفة مؤنثة ويجب أن تُكتب **(محتقنة)** بالتاء المربوطة، لكن من ينظر إلى هذا الانزياح من منظور بلاغي دلالي، يمكنه أن يرى فيه اختياراً فنياً واعياً، يُعبّر عن الحالة النفسية والوجدانية التي يصفها الشاعر، فالهاء من حيث النطق أكثر خفاءً وهمساً من التاء المربوطة، وتوحي في هذا السياق بصوت مكتوم خافت، يكاد يكون أنيناً، وهذا الأنين الخافت ينسجم تماماً مع دلالة (الدمامل السوداء المحتقنة)، فالوصف هنا لا يشير فقط إلى ألم جسدي، بل إلى ألم داخلي مكتوم، لا يُصرّح به، ومن ثم يصبح قلب التاء إلى هاء وسيلة صوتية تعكس الكبت والانقباض والاحتقان النفسي، لا مجرد مخالفة للقاعدة، لذلك يمكن القول أن الهاء في هذا الموضع تنقل لنا الجو النفسي المظلم الذي يعيشه الشاعر، وتجعل الكلمة تتجاوز وظيفتها اللغوية إلى أداء دورها الصوتي والإيحائي الكامل، حيث تتحول الكلمة نفسها إلى صدى للألم الذي تصفه، ورغم براعة الشاعر وقدرته على توظيف اللغة بأسلوب مؤثر وموحٍ فإن هذا لا يغفر له كسره لبعض قواعد اللغة إلا في حدود الضرورة الشعرية، فمهما بلغ الشعر من جمال، تظل سلامة اللغة ضرورة، لأنها الوعاء الذي يحمل المعنى ويحفظ هوية النص العربي من التآكل والضياع.

كما يُلحظ وقوع الشاعر في مخالفة لغوية أخرى هي تنوين كلمة **(دمامل)** وجرّها بالكسرة، رغم مجيئها على صيغة منتهى الجموع فهي ممنوعة من الصرف ويجب أن تُجر بالفتحة من غير تنوين، بيد أن الشاعر آثر الكسرة والتنوين على خلاف القاعدة للضرورة الشعرية؛ حيث الحفاظ على الوزن من الانكسار، وهذا شائع عند العرب وقد تحدَّث (ابن جني) في كتابه الخصائص عن "كثرة ما ورد في أشعار المحدثين من الضرورات كقصر الممدود، وصرف ما لا ينصرف"[١]، لكن

(١) **الخصائص** ـ أبي الفتح عثمان بن جني ـ ت/ محمد علي النجار ـ المكتبة العلمية ـ د.ط ـ د.ت ـ جـ١ ـ ص٣٢٧.

يبدو أن هناك علة أخرى دلالية دعت الشاعر إلى انتقاء الكسرة وإيثارها على الفتحة بجانب العلة الإيقاعية وذلك أن الكسرة بطبيعتها الصوتية، توحي بالضعف والانكسار والخذلان، وهي صفات تتماشى تماماً مع دلالة **الدمامل** وما تحمله من قبح وألم وتقيّح داخلي، فالمبنى هنا يخدم المعنى؛ حيث جعل الشاعر الشكل النحوي وسيلة لإبراز الأثر النفسي السلبي الذي خلّفته تلك الدمامل السوداء في القلب، وهكذا تتحول الكسرة إلى علامة صوتية مقصودة، تعكس طبيعة الأذى والانقباض الذي تسببت فيه التجربة الشعورية، وبهذا الأسلوب يتحول الانزياح النحوي من كونه عيباً، لكونه أداة فنية تعبّر عن الألم بصوت اللغة ذاته.

كما يتجلى تكرار الجملة في قول ممدوح عدوان:

"**أغني للهوى القتال أغنية**
على طلل عفا وحطام
أغني كي أنقب في بقايا الصمت
عن أشلاء مجزرة"[1]

المتأمل في هذا المقطع يجد تكرار جملة (**أغني**) المكونة من الفعل المضارع والفاعل المستتر (أنا)، فضلا عن وجود المفعول المطلق (**أغنية**) المشتق من الفعل نفسه، مما ساعد في إثراء الإيقاع الداخلي وخلق جرس موسيقي رنان، فضلا عن دوره في التكثيف الدلالي، فلا شك أن جملة (**أغني**) توحي بالفرح والطرب، بيد أنها تكررت هنا في سياق (**الهوى القتّال، والطلل، والحطام، وأشلاء المجزرة**) مما أوجد مفارقة جمعت بين الجمال والخراب، فالشاعر هنا يواجه الطلل، والحطام، والمجزرة، لكنه لا يصرخ ولا يبكي بل (يغني)، وكأن الغناء أصبح ملاذه النفسي من الفقد والدمار، وهذا يعكس قوة التحدي والأمل في مواجهة الألم والفناء.

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص١٥.

وثمة موضع آخر يبدو فيه تكرار الجملة في قصيدة (أغنية البجع)، وهو قول الشاعر:

"**سَئِمْتُ نَجَاةَ رُوحِي**
والخَرَابُ يُلُفُّني أمَلا
سَئِمْتُ براءتي مِنْ هَولِ هذا الجُرْم"[١]

المتأمل في المقطع السابق يجد تكرار جملة (**سئمتُ**) المكونة من الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل مرتين مما كان له دوره البارز في ثراء الموسيقى الداخلية للأبيات، فضلا عن أثره في تقوية التماسك النصي، وقد جسَّد تكرار تلك الجملة بؤرة انفعالية استطاع الشاعر بوساطتها نقل مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي على أكمل وجه؛ حيث صوَّر بهذا التكرار شعوره بالعجز عن التصالح مع الواقع القاسي المليء بالذنوب والأهوال، فظهر وكأنه يتساءل عن جدوى النجاة والبراءة إذا كانت الحياة محاطة بالخراب والذنوب، تلك المعاني التي تنعكس على الحياة البائسة التي يحياها الفلسطيني في ظل ما يسومه من ذل وقتل وتشريد على يد الاحتلال الغاشم، فبات يبحث حوله عن أمل في نجاة روحه فلم يجد سوى الخراب الذي صار يلفُّه من جميع الجهات، ورغم وقوعه فريسة في يد هذا العدو الغاشم إلا أنه يرى نفسه مذنبا؛ حيث لم يستطع أن يدفع عن نفسه ووطنه تلك الجرائم والانتهاكات التي ترتكب بحقه وحق وطنه كل يوم وكل لحظة.

وهكذا يتضح الدور القوي للتكرار في إثراء الموسيقى الداخلية للأبيات، فضلا عن تحميل هذا المحسن البديعي الكثير من الأبعاد الدلالية التي أخفاها الشاعر وراء هذا التكرار مُعوِّلا على ذكاء المتلقي في الوصول إليها.

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص١٦.

ثانيا: الجناس[١]:

يعد الجناس إحدى الوسائل التي يستعين بها الأديب في إثراء الموسيقى الداخلية لقصيدته لما يحمله من تشابه في اللفظ، فضلا عن أثره في تقوية المعنى وجذب انتباه المتلقي وتنشيط ذاكرته، وقد تجلى الجناس بأنواعه المختلفة في مواضع عديدة من قصيدة (أغنية البجع) كما سيتضح.

- "**الجناس الناقص**"[٢]:

يعد الجناس الناقص أحد الأدوات الفنية التي تسهم في إضفاء لمسة جمالية على النص، فضلا عن دورها في تكثيف المعنى؛ حيث يربط بين كلمتين تحملان دلالتين مختلفين مما يفتح المجال لتعدد التأويلات ويثري التجربة الفنية، وقد ظهر الجناس الناقص في بعض المواضع من قصيدة (أغنية البجع)، منها قول الشاعر:

"**ولنْ تنسُوا بأنا دائماً كنَّا**
نُغَنِّي في أماسينا
ونَبْكِي في مآسينا
فلسطينا...."[٣]

يؤكد الشاعر في تلك الأبيات مكانة فلسطين في القلوب وانشغال القلب بها في جميع أحواله في فرحه وترحه، ويتجلى الجناس الناقص هنا بين قوله (**أماسينا ــ مآسينا**)، حيث تشابهت الكلمتان في لفظيهما بيد أن كلمة أماسينا زادت في حروفها عن كلمة مآسينا مما أحدث تناغما صوتيا ساعد في ثراء الموسيقى الداخلية للأبيات، وقد أكد به سيطرة حب فلسطين على قلبه وانشغاله بها في جميع أحواله سواء في فرحه أم في حزنه.

---

(١) "**الجناس بين اللفظين**: تشابههما في اللفظ" **الإيضاح** ـ الخطيب القزويني ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٢م ـ ص ٢٨٨ .

(٢) "**الجناس الناقص**: أن يختلف اللفظان في أعداد الحروف" **الإيضاح** ـ ص ٢٩٠ .

(٣) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٣٠.

• "**الجناس المضارع**"[١]:

لا شك أن الجناس المضارع من المحسنات البديعية التي تضفي على الكلام جمالا موسيقيا وتناسقا صوتيا، بيد أنه لا يقتصر على التزيين اللفظي فحسب، بل يسهم كذلك في تقوية المعنى وتأكيده، فعندما يتقارب اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى يلفت ذلك انتباه المتلقي ويرسخ الفكرة في ذهنه مما يكسب التعبير قوة إيحائية ودلالية كما يبرز المعنى في صورة أكثر وضوحا وتأثيرا، وقد ظهر الجناس المضارع في قول الشاعر:

"**سِوى أنِّي أنا الزِيرُ**
أنا المِحْرَاثُ والنِيرُ"[٢]

ويتجلى الجناس المضارع بين لفظتي **(الزِّيرُ، والنِّيرُ)** فقد اتفقتا في عدد الحروف وترتيبها وهيئتها، واختلفتا في نوع الحروف؛ حيث اختلف الحرف الأول في كليهما فجاء في الكلمة الأولى **(زايا)**، بينما جاء في الكلمة الثانية **(نونا)** وهما متقاربان في المخرج؛ حيث تخرج الزاي "مما بين الثنايا وطرف اللسان"[٣]، بينما تخرج النون "من طرف اللسان بينه وبين ما فويق الثنايا"[٤]، ويقصد بـــ**(الزِّير)**، هنا (المهلهل بن ربيعة) الملقب بـــ(الزير سالم) الذي أظهر شجاعة باسلة في الأخذ بثأر أخيه، أما **(النِّير)** فيقصد به "الخشبة المعترضة فوق عنق الثور أو عنقي الثورين المقرونين لجرِّ المحراث"[٥]، فهو من الأدوات التي تستخدم في الزراعة، والتي تمثل رمزا للعمل والكفاح والارتباط بالأرض، وقد دلل بهما على القوة ومواجهة التحديات والقدرة على الفتك، ولا شك أن الجناس المضارع هنا قد ساعد في تكثيف

---

(١) "**الجناس المضارع**: هو أن يختلف الحرفان في النوع ويكونان متقاربين في المخرج" ينظر **الإيضاح** - ص ٢٩١ .
(٢) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٢٢.
(٣) **سر صناعة الإعراب** - ص٤٧ .
(٤) **المرجع السابق** - ص٤٧ .
(٥) **المعجم الوسيط** - مادة (نار) - ص٩٩٦.

الموسيقى الداخلية، إلا أن الأمر لم يقف عند هذا الحد وإنما تعدَّاه إلى التكثيف الدلالي أيضا؛ حيث حاول الشاعر عبر ذلك الجناس استنهاض الهمم وغرس الثقة في النفوس والتحفيز على مناصرة الشعب الفلسطيني.

- "**الجناس اللاحق**"[١]:

المتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد حضورا قويا للجناس اللاحق؛ حيث تجلى في مواضع عديدة من القصيدة مما كان له أثره الفعال في تقوية الموسيقى الداخلية، وقد نجح الشاعر في تحميل هذا المحسن البديعي الكثير من الأبعاد الدلالية التي أراد نقلها للمتلقي، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

"**فثأري عُمْرُه أبدُ**
وإنْ لمْ أسْتَرِدَّ كُليبَ
عُمْرِي كلُّه زَبَدُ"[٢]

ويظهر الجناس اللاحق بين لفظتي **(أبَد ــ زَبَد)**, فقد اختلف الحرف الأول منهما في النوع, فالكلمة الأولى أولها **(همزة)**، والثانية أولها **(زاي)**, ومخرج الحرفين متباعد؛ حيث تخرج **الهمزة** من "أسفل الحلق وأقصاه"[٣]، بينما تخرج **الدال** "مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا"[٤]، وفضلا عن إثراء التناغم الموسيقي الداخلي هنا، فقد وضح الشاعر بوساطته أن كرامة الإنسان والقيمة الحقيقية لعمره تتجلى في أخذ ثأره وانتصاره على من ظلمه.

كذلك يظهر الجناس اللاحق في قول الشاعر:

---

(١) "**الجناس اللاحق**: هو أن يختلف الحرفان في النوع ويكونان غير متقاربين في المخرج" ينظر **الإيضاح** ـ ص ٢٩٢ .
(٢) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٢.
(٣) **سر صناعة الإعراب** ـ ص٤٦ .
(٤) **المرجع السابق** ـ ص٤٧ .

"**وسرقةَ ضوءِ عمري**
والمجازرَ والجنائزَ والجوائزَ
حاجةَ الأطفال
والتَّشريد والتِّرحَال"(١)

ويتجلى الجناس اللاحق هنا بين كلمتي **(جنائز ــ جوائز)**؛ حيث اتفقتا في عدد الحروف وترتيبها وهيئتها، واختلفتا في نوع الحرف الثاني منهما, فالكلمة الأولى ثانيها **(نونا)**, والأخرى ثانيها **(واوا)**, ومخرج الحرفين متباعد؛ حيث تخرج الواو "مما بين الشفتين"(٢)، وهو مخرج متباعد عن مخرج النون، وقد أفصح عبرهما عن المفارقة بين الواقع الأليم الذي يعيشه أطفال فلسطين في ظل الاحتلال الصهيوني؛ حيث يستيقظون وينامون على مشاهد الجنائز من قتلاهم، وبين الواقع الذي كان ينبغي أن يعيشه هؤلاء الأطفال من توفر الأمن والأمان والتشجيع بالجوائز، وقد ساعد الجناس هنا على التعميق الدلالي فضلا عن التكثيف الموسيقي؛ حيث أسهم في تعميق الشعور بمأساة الشعب الفلسطيني كمحاولة لاستنهاض الهمم وشحذ العزائم.

وثمة موضع آخر يبدو فيه الجناس اللاحق، وهو قول الشاعر:

"**وهأنذا أُطلُّ اليومَ في صَمْتٍ**
وحيداً فوق أخشابِ الصليبِ
فلا أثيرُ الرَّيبْ
وأبصرُ ما خَشِيتُ وما عَرَفْتُ كعالمٍ بالغيبْ:
رجالا يهرمون بلا سنين
وعارهم قد حَطَّ مُرتاحًا مَحَلَ الشَّيبْ"(٣)

---

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص٢٤، وما بعدها.
(٢) **سر صناعة الإعراب** ـ ص٤٨ .
(٣) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٨، وما بعدها.

يتجلى الجناس اللاحق بين قوله **(الريب ــ الغيب ــ الشيب)** حيث اتحدت تلك الكلمات في عدد حروفها، وترتيبها، وهيئتها، واختلفت في نوع الحروف فجاء الحرف الأول مختلفا في الكلمات الثلاث؛ حيث جاء **(راء)** في الكلمة الأولى، و**(غينا)** في الكلمة الثانية، و**(شينا)** في الكلمة الثالثة، وهذه الحروف الثلاثة متباعدة في المخرج؛ حيث يخرج حرف **الراء** "من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى مخرج اللام"(١)، وتخرج **الغين** "من فوق وسط الحلق مع أول الفم"(٢)، أما **الشين** فتخرج "منوسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى"(٣)، ولا يخفى الأثر الجمالي للجناس هنا حيث ساعد في تكثيف الموسيقى الداخلية للأبيات، كما أن وقوع تلك الكلمات في نهاية الأسطر أسهم أيضا في تقوية الموسيقى الخارجية للأبيات، ومن ينعم النظر في تلك الكلمات يجدها جاءت محملة بأبعاد دلالية عميقة؛ حيث أفصح الشاعر في ضوئها عن حال الفلسطيني الذي يهدر دمه كل يوم أمام العالم العربي بأجمعه فلا يجد أحدا يحرك ساكنا لنصرته، حتى بات الفلسطيني ينظر للعالم العربي نظرة عالم بالغيب يعلم استمرارية تخاذله وتوانيه عن نصرة هذا الشعب الفلسطيني المغلوب على أمره، وكأني بالشاعر يقر بواقع أليم ويستشرف مستقبلا لا يقل عن هذا الواقع ألما وخذلانا، ويرى شبابهم وهم يهرمون ليس عن كبر سنهم، وإنما عن ثقل ما يعلو رؤوسهم من عارهم في التفريط في أخذ ثأر إخوانهم الفلسطينيين

وهكذا قام الجناس بدور فعال في تعميق الموسيقى الداخلية للأبيات، فضلا عن ثرائه بالمعاني والدلالات العميقة التي أراد الشاعر نقلها للمتلقي مما ساعد في تقوية المشاركة الوجدانية.

---

(١) **سر صناعة الإعراب** ـ ص٤٧ .
(٢) **المرجع السابق** ـ ص٤٧ .
(٣) **المرجع السابق** ـ ص٤٧ .

ثالثا: الطباق[١]:

يعد الطباق أحد أهم الوسائل التي تسهم في تحقيق الموسيقى وإثراء التناغم ومحاولة جادة لخلق توازن صوتي بين الكلمات المتضادة والمعاني المتناقضة مما يكون له أثره في جذب انتباه المستمع، فهو يمثل إيقاعا نفسيا متولِّدا من تغاير المعاني وتناقضها، والفارق الذي يميّز الطباق عن الجناس أنّ "الجناس عامل يظهر أثره في وحدة الجرس, والطباق عامل يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة"[٢], والمتدبر في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد استثمر الطباق بنوعيه (الإيجاب، والسلب) في إثراء التناغم الإيقاعي، والدلالي في مواضع عديدة من القصيدة، ومن ذلك قوله:

"أغنِّي كي أنقِّبُ في بقايا الصمتِ
عنْ أشلاءِ مجزرةٍ
يُغطِّيها اخْضِرَارُ كلامْ"[٣]

تعبر الأبيات السابقة عن صراع داخلي بين الألم والأمل، ويتجلى طباق الإيجاب بين قوله: **(الصمت، كلام)** وقد أفصح الشاعر بوساطته عن تمرده على الواقع البائس، ومحاولة زرع الأمل في الحياة، فهو يغني ويكسر الصمت رغم ما يطويه من جراح عميقة على الواقع الأليم لعل كلماته تزرع أملا في الحياة.

كذلك يتجلى طباق الإيجاب في قول الشاعر:

"سَلامًا عَتْمَةَ الآفاقْ
سَلامًا إنني أسْري بغيرِ بُراقْ
سَأسْرِقُ ضَوءهُمْ..وأغِيبْ"[٤]

---

(١) (**الطباق**: هو الجمع بين المتضادين, أي معنيين متقابلين) **الإيضاح** ـ ص ٢٥٥ .
(٢) **المرشد إلى فهم أشعار العرب** ـ عبد الله الطيب ـ مطبعة حكومة الكويت ـ ط٣ ـ ١٩٨٩م ـ ١٤٠٩هـ ـ جـ ٢ ـ ص ٣٠١ .
(٣) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٥.
(٤) **المصدر السابق** ـ ص١٧.

يتجلى طباق الإيجاب هنا في موضعين، أحدهما بين قوله: **(عتمة، ضوء)**، تلك اللفظتان اللتان تعكسان معاني التناقض بين الواقع المرير الذي رمز إليه الشاعر بـــ**(العتمة)**، وبين الأمل المنشود المتمثل في لفظ **(ضوء)**، أما الموضع الثاني فيظهر في قوله: **(أسري، أغيب)**، حيث تشير كلمة **(أسري)** إلى الحركة والحيوية، بينما لفظ **(أغيب)** يعني الاختفاء والسكون، فالشاعر هنا يودع المصاعب معلنا أنه يسير وحده في رحلته نحو النور والحرية دون الاعتماد على المعجزات **(البُراق)** مما يدل على العزيمة وقوة الإرادة، ولا يخفى دور الطباق هنا في إثراء التناغم الإيقاعي، فضلا عن إبرازه معاني التحدي والتمرد على الواقع المرير.

أيضا يبدو طباق الإيجاب في قول الشاعر:

"ولن تنسوا بأنا دائما كنَّا
نغنِّي في أماسينا
ونبكي في مآسينا
فلسطينا...."[1]

يظهر طباق الإيجاب هنا بين قوله: **(نغني، نبكي)**، وقد أفصح الشاعر في ضوء هذين اللفظين عن هيمنة حب فلسطين الذي لا يفارق القلوب في جميع أحوالها أفراحها وأتراحها، أُنسها ومأساتها، ويعكس لفظ **(نغني)** هنا قوة إرادة هذا الشعب في الحياة ونضاله من أجل تغيير الواقع، بينما يعكس لفظ **(نبكي)** ما يكنُّه هذا الشعب من آلام عميقة على واقعهم المرير.

أيضا يتجلى طباق الإيجاب في قول الشاعر:

"سئمتُ نجاةَ رُوحي
والخرابُ يلُفُّني أملا

(1) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص٣٠.

سئمتُ براءتي من هولِ هذا الجرمِ"[١]

تعبر الأبيات السابقة عن الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها الشاعر نتيجة شعور عميق باليأس والإحباط، ويتجلى طباق الإيجاب بين قوله: **(براءتي، الجرم)** هذا الطباق الذي كان له دوره الفعال في الكشف عن الصراع الداخلي للشاعر بين الرغبة في النجاة والبراءة، وبين الواقع المليء بالخراب والجرم.

كما يتجلى طباق السلب في قول الشاعر:

"أقولُ لعالمٍ يبدو من الزنزانةِ:
اسْمَعْني
ولا تسْمعْ فحيحَ اليأسِ"[٢]

يتجلى الطباق هنا بين قوله **(اسمعني، لا تسمع)** تلك اللفظتان اللتان قدَّم الشاعر في ضوئهما دعوة للإنصات إلى الأمل والمقاومة بدلا من الاستسلام واليأس مما يعيق التقدم للأمام، ولا يخفى ما قام به تكرار الفعل هنا عبر طباق السلب من تناغم صوتي يدفع المتلقي إلى التلذُّذ بالنص ويبعده عن الملل والرتابة, فضلًا عما يحمله من تأكيد للمعنى.

وهكذا تتضح القيمة الجمالية للطباق وأثره في خلق نوع من التنغيم الخفي والتوازن المنسجم في العبارات، فضلا عن قيمته الدلالية المتمثلة في إبراز المعانى بأسلوب التضاد.

رابعا: التدويم:

وهو إحدى الوسائل التي تزيد من التطريب والموسيقى الداخلية للأبيات، والمتأمل في قصيدة (أغنية البجع) يجد الشاعر قد أضفى عليها نوعا من التطريب

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص١٦.
(٢) **المصدر السابق** - ص١٩.

والتناغم الداخلي عن طريق التدويم الذي ظهر في مواضع عديدة من القصيدة، ويقصد بالتدويم "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي، والنشوة اللغوية"(١)، وقد استثمر (ممدوح عدوان) تلك الخاصية في بعض المواضع من القصيدة، منها قوله:

"سَلاماً يا نهايتنا
تعالي واحْضُنيني
دَفِّئيني من تَسَلُّطِ غُرْبةٍ في الروحِ
وهْي تجفُّ كالحطبِ
أعينيني لأهربَ من حياةٍ،
فُصِلّتْ لي في غِيابي"(٢)

المتدبر للمقطوعة السابقة يجد انفعالات الشاعر تتجلى بوساطة التدويم الذي يتمثل في تواتر صيغ فعل الأمر **(احضنيني ــ دفئيني ــ أعينيني)** المنتهية بياء المتكلم المسبوقة بنون الوقاية مما أضفى على الأسطر الشعرية موسيقية رنانة، وقد استثمر الشاعر تلك الصيغ في التكثيف الدلالي أيضا؛ حيث نقل بوساطتها شعوره بالغربة في ظل تلك الحياة القاسية التي يواجه فيها مصيره وحده لا يجد أحدا يخفف آلامه أو يضمد جراحه، مما جعله ييأس من حياته فيلجأ إلى الموت مخاطبا نهايته وطالبا منها أن تأتي إليه وتحتضنه وتدفئه وتساعده في الهروب من تلك الحياة التي يشعر فيها بغربة الروح، ولا يخفى الأثر الفعال للتدويم هنا؛ حيث ساعد الشاعر في تصوير الخوف والروع والحياة القاسية التي يحياها الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني الغاشم مما جعله يرى في الموت وسيلة لتحقيق الأمن والأمان اللذين يفتقدهما.

---

(١) **مجلة فصول "قضايا الشعر العربي"** ـ المجلد الأول ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٨١م ـ مقالة بعنوان "ظواهر أسلوبية في شعر شوقي" ـ بقلم صلاح فضل ـ ص٢١١.
(٢) **ديوان للريح ذاكرة ولي** ـ ص١٧، وما بعدها.

كذلك يتجلى التدويم في قول الشاعر:

"خُذُوا جَسَدِي الذي أضنيتُهُ
أهملتُهُ ونسيتُهُ
حتَّى تحوَّلَ صُرَّةً مَهْرُوءَةً"(١)

يتمثل التدويم هنا في تكرار صيغ الفعل الماضي المتصله بتاء الفاعل يعقبها هاء المفعول **(أضنيته ــ أهملته ــ نسيته)** مما أضفى على الأبيات موسيقية جذابة، وقد جسد الشاعر انفعالاته المتراكمة عبر تواتر تلك الأفعال التي تعكس عمق معاناته التي يحياها في ظل الاحتلال الغاشم؛ حيث أهمل جسده ونسيه في ظل تلك الحياة القاسية والواقع المرير، فأصبح منهكا مثقلا من كثرة الأمراض حتى صار عبئا عليه يريد التخلص منه.

وثمة موضع آخر ظهر فيه التدويم، وهو قول الشاعر:

"لتسعَوا لو تُشَقُّ الأرضُ
تبلعكمْ وتخفيكمْ
تُدارون العيونَ السائلاتِ
بتُهمةٍ راحتْ تسمِّيكمْ"(٢)

يلحظ هنا تواتر صيغ الأفعال المضارعة المتصلة بضمير المخاطبين نحو **(تبلعكم ــ تخفيكم ــ تسميكم)**، مما أضفى على تلك الأبيات موسيقية رنانة، فضلا عن ثراء المعاني؛ حيث استثمر الشاعر ما تحمله صيغ المضارعة من التجدد والاستمرار في الإيحاء باستمرارية وملازمة تهمة التفريط في أخذ حق الشعب الفلسطيني للعالم العربي وملاحقة العار له في كل مكان وزمان، حتى يتمنى لو

(١) **ديوان للريح ذاكرة ولي** - ص١٦.
(٢) **المصدر السابق** - ص٢٩.

تشق الأرض فتبلعه وتخفيه عن الوجود هربا من تلك التهمة وهذا العار الذي يلاحقه.

مما سبق يتبين ما يحمله التدويم من أبعاد جمالية ودلالية؛ حيث أسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للأبيات، وخلقَ نوعاً من الانسجام الصوتي والتدفق الموسيقي للنص، كما كان له أثر فعَّال في تشكيل بعض الدلالات والمعاني مما زاد من قيمته الفنية، كما يتضح أن التكرار، والجناس، والطباق وغيرها من وسائل تعزيز الإيقاع الداخلي لم تكن مجرد تقنيات جمالية فحسب، بل تجاوزت الدور الجمالي لإظهار المشاعر المتنوعة والعواطف المختلفة، مما كان له أثره في ترسيخ المشاركة الوجدانية بين المتلقي والنص.

وعلى ضوء ما سبق يتبين توفيق الشاعر السوري ممدوح عدوان في اختيار الإيقاع الداخلي والخارجي لقصيدته (أغنية البجع)، فلم يكن الإيقاع فيها مجرد عنصر جمالي، بل كان له دور رئيس في تعميق الأثر النفسي والعاطفي مما ساعد في خلق تناسق وانسجام بين الشكل والمضمون، وكان له دوره في التأثير على المتلقي وإيصال المعني له على أكمل وجه.

الخاتمة

والآن بعد هذه الجولة السريعة مع قصيدة (أغنية البجع) للشاعر السوري ممدوح عدوان يتبين كيف نجح الشاعر في استخدام الموسيقى استخداما واعيا جعلها تأتي متسقة مع الجو العام للقصيدة مما زاد من قيمة الإيقاع وجعله أكثر تأثيرا في النفس، كما أضفى على قصيدته طابعا فنيا متميزا ساعد في تعميق المشاركة الوجدانية بين المتلقي والنص، هذا وقد كشفت الدراسة عن عدة نتائج كان من أهمها ما يأتي:

- تمرَّد الشاعر (ممدوح عدوان) على النمط التقليدي للقصيدة العربية القديمة ونجح في خلق نمط إيقاعي موسيقي خاص به يمثل عدة دفقات شعورية جاءت كترجمة لما يجول به صدره من مشاعر وأحاسيس.
- استطاع الشاعر أن يطوِّع الوزن العروضي الذي نظم تجربته عليه لحاله النفسية بوساطة إدخال بعض الزحافات بمهارة فائقة ساعدته في تبطأة الإيقاع وفقا للحالة الشعورية التي يعيشها مما كان له أثره الفعال في نقل المعنى للمتلقي على أكمل وجه.
- تجاوزت البنية الإيقاعية في معظم القصيدة حدود النغم لتؤدي دورا مهما في تشكيل المعنى؛ حيث جاء إيقاع اللفظ متناسبا مع دلالته مما يعكس مقدرة الشاعر على الملاءمة بين أصوات الحروف وما تحمله من جرس موسيقي وبين دلالتها وما يكمن خلفها من معان.
- نوَّع الشاعر في حرف الروي وكذلك نوَّع في حركاته مستثمرا ما يطويه ذلك من طاقات إيحائية جاءت محمَّلة بالكثير من الدلالات والمعاني التي قصد نقلها للمتلقي.

- كان للتدوير العروضي دوره الفعال في تقوية الترابط الموسيقي للقصيدة، كما ساعد أيضا في التماسك الدلالي بين الأسطر الشعرية، مما جعل القصيدة تبدو وكأنها دفقة شعورية واحدة لا يمكن فصل بعضها عن بعض.
- استطاع الشاعر استثمار بعض التقنيات الكتابية في فتح آفاق رحبة أمام المتلقي للتفاعل مع النص، ومحاولة إنتاج بعض الدلالات التي قصد نقلها إليه.
- لم يكن التكرار، والجناس، والطباق وغير ذلك من وسائل تعزيز الإيقاع الداخلي مجرد تقنيات جمالية فحسب، بل تجاوزت الدور الجمالي لإظهار المشاعر المتنوعة والعواطف المختلفة، مما كان له أثره في ترسيخ المشاركة الوجدانية بين المتلقي والنص.
- تعاضدت التجربة الشعرية مع الأصوات والحركات والسكنات حتى خرجت القصيدة كسينفونية موسيقية أتقن الشاعر عزفها.

وأخيراً توصي الباحثة بمزيد من الدراسات الأدبية المتعمقه حول شعر ممدوح عدوان، تقديراً لدوره الفعال في إثراء التراث الأدبي، ويمكن أن يكون منها:

- جمالية التلقي في شعر ممدوح عدوان.
- سيميائية العتبات النصية في شعر ممدوح عدوان.
- توظيف التراث في شعر ممدوح عدوان.

(هذا والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل)

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصدر الرئيس في البحث:

• **ديوان للريح ذاكرة ولي** ــ ممدوح عدوان ــ دار الآداب ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٩٧م.

ثانيا: المصادر والمراجع الأخرى:

• الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة" ــ عز الدين إسماعيل ــ دار الفكر العربي ــ القاهرة ــ ط٣ ــ ١٩٧٤م.

• الأعلام ــ خير الدين الزركلي ــ دار العلم للملايين ــ بيروت ــ لبنان ــ ط٧ ــ ١٩٨٦م ــ جـــ٤.

• أهدى سبيل إلى علمي الخليل "العروض والقافية" ــ محمود مصطفى ــ مراجعة/ محمد عبد المنعم خفاجي ــ مكتبة المعارف ــ الرياض ــ ط١ ــ ١٤٢٣هـــ ــ ٢٠٠٢م.

• أيام العرب في الجاهلية ــ محمد أحمد جاد المولى ، علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ــ المكتبة العصرية ــ بيروت ــ د.ط ــ د.ت.

• الإيضاح ــ الخطيب القزويني ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٤٢٤هـــ ــ ٢٠٠٢م.

• الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ــ مصطفى جمال الدين ــ مطبعة النعمان ــ العراق ــ د.ط ــ ١٣٩٠هـــ ــ ١٩٧٠م.

• التعريفات ــ علي بن محمد الشريف الجرجاني ــ مكتبة لبنان ــ بيروت ــ د.ط ــ ١٩٨٥م.

• الخصائص ــ أبي الفتح عثمان بن جني ــ ت/ محمد علي النجار ــ المكتبة العلمية ــ د.ط ــ د.ت ــ جـــ١.

• ديوان أبي فراس الحمداني ــ جمع وشرح وتعليق/ سامي الدهان ــ المعهد الفرنسي للدراسات العربية ــ بيروت ــ د.ط ــ ١٣٦٣هـــ ١٩٤٤م.

• سر صناعة الإعراب ــ ابن جني ــ تحقيق: حسن هنداوي ــ دار القلم ــ دمشق ــ ط٢ ــ ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م.

• شرح ابن عقيل ــ بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي المصري الهمذاني ــ دار التراث ــ القاهرة ــ ط٢٠ــ ١٤٠٠هـ ــ ١٩٨٠م ــ جـ٣.

• العروض وإيقاع الشعر العربي ــ سيد البحراوي ــ الهيئة المصرية العامة ــ د.ط ــ ١٩٩٣م.

• العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ــ ابن رشيق القيرواني ــ ت/ محمد محيي الدين عبد الحميد ــ دار الجيل ــ سوريا ــ ط٥ ــ ١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م ــ جـ١.

• عيار الشعر ــ ابن طبا طبا ــ ت: عباس عبد الستار ــ مراجعة: نعيم زرزور ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ لبنان ــ ط٢ ــ ١٤٢٦هـ ــ ٢٠٠٥م.

• فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ــ محمد زكي العشماوي ــ دار النهضة العربية ــ بيروت ــ د.ط ــ ١٩٨٠م.

• في الميزان الجديد ــ محمد مندور ــ نشر مؤسسات ع. بن عبد الله ــ تونس ــ ط١ ــ ١٩٨٨م.

• القافية تاج الإيقاع الشعري ــ أحمد كشك ــ كلية دار العلوم ــ جامعة القاهرة ــ ١٩٨٣م ــ ص٧.

• القاموس المحيط ــ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي ــ مراجعة/ أنس محمد الشامي ، زكريا جابر أحمد ــ دار الحديث ــ القاهرة ــ د.ط ــ ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م ــ مادة (وقع).

• قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة ــ مكتبة النهضة ــ بغداد ــ ط١ ــ ١٩٦٢م.

• لسان العرب ــ دار إحياء التراث العربي ــ مؤسسة التاريخ العربي ــ بيروت ــ لبنان ــ ط٣ ــ ١٤١٩هـ ــ ١٩٩٩م ــ جـ١٥ ــ مادة (وقع).

• مجلة فصول "قضايا الشعر العربي" ــ المجلد الأول ــ العدد الرابع ــ يوليو ١٩٨١م ــ مقالة بعنوان "ظواهر أسلوبية في شعر شوقي" ــ بقلم صلاح فضل.

• المرشد الوافي في العروض والقوافي ــ محمد بن حسن بن عثمان ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ لبنان ــ ط١ ــ ١٤٢٥هـ ــ ٢٠٠٤م.

• المرشد إلى فهم أشعار العرب ــ عبد الله الطيب ــ مطبعة حكومة الكويت ــ ط٣ ــ ١٩٨٩م ــ ١٤٠٩هـ ــ جـ ٢.

• معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م ــ كامل سليمان الجبوري ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ لبنان ــ ط١ ــ ١٤٢٤هـ ــ ٢٠٠٣م ــ جـ٦.

• معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ــ مصطفى وهبة ، كامل المهندس ــ مكتبة لبنان ــ بيروت ــ ط٢ ــ ١٩٨٤م.

• المعجم الوسيط ــ مجمع اللغة العربية ــ شعبان عبد العاطي عطية، وآخرون ــ مكتبة الشروق الدولية ــ ط٤ ــ ١٤٢٥هـ ــ ٢٠٠٤م.

• المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر ــ عدنان حقي ــ مؤسسة الإيمان ــ بيروت ــ لبنان ــ ط١ ــ ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م.

• الموسوعة المصورة للرموز التقليدية ــ جي سي كوبر ــ ترجمة/ مصطفى محمود ــ الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ــ ط١ ــ ٢٠١٤م

• موسيقى الشعر ــ إبراهيم أنيس ــ مكتبة الأنجلو المصرية ــ القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٥٢م.

• موسيقى الشعر العربي ــ حسني عبد الجليل يوسف ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ د.ط ــ ١٩٨٩م ــ جـ١.

• نظرية القافية ــ مصطفى حركات ــ دار الآفاق ــ الجزائر ــ د.ط ــ ٢٠١٦م.

• النقد الأدبي الحديث ــ محمد غنيمي هلال ــ دار نهضة مصر للطباعة ــ القاهرة ــ د.ط ــ ١٩٩٧م.