ملامح التجديد الموسيقي
في شعر نسيب عريضة

نجلاء محمود عوّاض(*)

مقدمة:

أحدثت حركة الشعر الحر في حياتنا الأدبية صراعًا فكريًّا خصبًا، كان مبعثًا للتفكير في الشعر العربي كله، وما وصلت إليه حركات التجديد به. وكان أقرب ما توارد إلى ذهني جهود مدرسة دعت إلى التجديد في عصرنا الحديث هي «مدرسة المهجر».

فمدرسة المهجر تُعَدُّ من أسبق المدارس الشعرية في الدعوة إلى التجديد، وقد انصبَّ تجديدها على نواح كثيرة في القصيدة العربية، منها: موضوعات القصيدة، الصور الشعرية، والأوزان والقوافي، وما إلى ذلك من نواحي التجديد.

وقد جدد الشاعر «نَسيب عريضة» (ت١٩٤٦م) في كثير من هذه النواحي، ومنها التجديد في موسيقى الشعر؛ فالشعر يرتكز أساسًا على الموسيقى، ومن هنا كان لزامًا علينا معرفة ملامح التجديد الموسيقي التي ارتبطت بشعر نسيب عريضة، فصار لا ينفك عنها.

ولم يجد عريضة حرجًا في مسلكه التجديدي في الوزن والقافية؛ فالموشحات والمخمَّسات والمربَّعات ألوان عربية عرفت تعدد القافية والأوزان. ومحاولات عريضة هدفت إلى تسهيل النَّظم لتزداد طاقة الشاعر العربي على الاسترسال في موضوعه.

(*) مدرس في قسم اللغة العربية، كلية اللغات والترجمة، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، جمهورية مصر العربية.

ومجال هذا البحث هو شعر نسيب عريضة. وقد جعلته في ثلاثة مباحث:

١- المبحث الأول: التجديد في الوزن.

٢- المبحث الثاني: التجديد في القافية.

٣- المبحث الثالث: التجديد في الإيقاع.

ولقد استقيت مادة هذا البحث من مناهل الأدب العربي (مختارات من نسيب عريضة)، العدد٣٠، الصادر عن مكتبة صادر - بيروت عام ١٩٥٠، وقد عمدت إلى اتباع المنهج الفني في البحث؛ لحرصه على القيم الجمالية في النص الشعري. كما اتبع البحث منهجًا تحليليًّا، وذلك باستقراء النصوص وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية.

تمهيد:

«لا يستطيع شاعر أن يخلق من العدم، فاللغة التي ينشئ بها شعره، والإطار الشعري الذي يتحرك داخله، أو يثور عليه ويتعداه، حصاد أجيال متعاقبة وتطورات هائلة مرت بمجتمعه، ومرت بالإنسانية جمعاء، وأسهم كل جيل فيه بنصيب وافر من الجهد، أضاف إلى اللغة وسائل تعبيرية جديدة، واكتسب للحياة الإنسانية خبرات غالية. فالشاعر مهما يبلغ حرصه على التجديد، وجهده فيه، هو في كثير من مادة شعره نقطة لقاء مع تراث أمَّته، وشعره إذا حلل تحليلًا دقيقًا انصرف أكثره إلى مكتسباته من الأقدمين ومن المعاصرين في مختلف شؤون المعرفة»[1].

ولقد «خضع الشكل الموسيقي - بصفة خاصة لدى شعراء المهجر - لألوان من التجديد، وأشكال من التنويع والتغيير، ولم تقف ثورتهم التجديدية عند حدود المضمون الشعري، بل تجاوزته إلى الإطار الخارجي الذي اقترب - أو ابتعد - عن القالب الموروث من موسيقى الخليل، ويبدو أن شعراء المهجر كانوا مقتنعين

بأن تحرُّرهم في الأشكال التعبيرية، وخروجهم على التقاليد الموسيقية الموجودة في الشعر العمودي، هو نوع من الضرورة التي دعت إليها رسالة الشعر كما تصوروه، فالشاعر لا يمكنه - في تصورهم - أن ينهض برسالته السامية إلا إذا تحرر قدرًا من التحرر من القيود اللفظية والبيانية والعروضية، فهذه القيود تثقل كاهل الشاعر، ولا تمنحه الحرية المطلوبة للتعبير عن المعاني والأفكار التي يريد التعبير عنها، والنغم المتنوع أدعى إلى هذه الحرية من النغم الثابت المحدد»[٢].

ويقول إبراهيم أنيس - رَحِمَهُ ٱللَّهُ - عن هذا التجديد لدى شعراء المهجر: «غير أن هناك طائفة من شعراء العربية المحْدَثين يسميهم النقاد (أدباء المهجر)، وهم من إخواننا السوريين واللبنانيين الذين هاجروا إلى أمريكا وأقاموا فيها، ثم لم ينسوا مع هذا الأدب العربي والحنين إلى أوطانهم والتغنِّي بمآثر آبائهم، فأخرجوا لنا شعرًا موسيقيًّا جيدًا، عُنوا فيه وفي نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية، فتفنَّنوا في الأوزان كما نوَّعوا القوافي. فطورًا ينظمون على نهج الأندلسيين، وأخرى يبتكرون في نظام القوافي ويجددون، فأنتجوا لنا مجموعة طيبة، ولولا ما فيها من ضعف العبارة أحيانًا، لكانت من أروع الشعر. وليس يكفي أن يتجه هذا الاتجاه قوم دون آخرين، وإنما الواجب للنهوض بموسيقى الشعر، أن يعنى كل شعرائنا المحْدَثين بمثل هذا النظم وأن يطرقوه في كل أغراض الشعر»[٣].

إذن فليس «التجديد في الشعر هو تجاهل التراث الشعري والفكري للأمة والبدء من نقطة الصفر، بل التجديد الحقُّ الذي يكون عن بصيرة ووعي، هو الذي يعمَد إلى هضم التراث، واكتشاف كل جوانبه المضيئة، ثم البدء بالتجديد من أبعد نقطة وصل إليها ذلك التراث»[٤].

يصدق هذا القول على شاعرنا نسيب عريضة، الذي قفز بشعره من دائرة الوعي الكامل بالتراث دون الدخول في دائرة الجمود والتقليد إلى دائرة التجديد، وذلك يرجع إلى أصالته الفكرية ونفسه الشاعرة الأصيلة.

وقد وجدت أنَّ ملامح هذا التجديد في موسيقى الشعر قد ظهرت بوضوح في كل من الوزن والقافية والإيقاع، فأردت أن أُميط اللِّثام عن أوجه هذه الملامح التجديدية المكنونة في موسيقى الشعر لديه، والتي لم يخصَّها أحد من الباحثين بدراسة مستقلة من قبل، وهدفت إلى أن أحقق الآتي:

- استقصاء هذه الملامح التجديدية.
- بيان أوجه هذا التجديد المنطلقة من التراث القديم.
- أثر هذا التجديد على دلالة النص.
- الربط بين العلاقات الصوتية والأثر النفسي لها.

وللوصول إلى هذه الأهداف قمت بالآتي:

- جمع النصوص الشعرية لنسيب عريضة من مصادرها.
- تصنيف هذه النصوص من حيث الوزن والقافية، ورصد ظواهر التجديد المختلفة في كل من الوزن والقافية والإيقاع.

وبعد دراسة هذه العناصر خلصتُ إلى ما يلي: لم يخرج نسيب عريضة عن دائرة التراث في أوزان الشعر وقوافيه إلا قليلًا، ولكنه جدَّد في أوزانه ونوَّع في قوافيه ليكسب شعره إبداعًا وأصالة، فمثلًا: تصرف نسيب في نظام الوزن دون الخروج عن الوزن؛ فقد تصرف في التفاعيل فخرج على قانون تَساوي الأشطر في القصيدة الواحدة، كما استخدم نسيب صورًا جديدة لم نعهدها من قبل في عدد من البحور، كما جمع بين بحرين في القصيدة الواحدة.

أما القافية فقد اتّسع شعره لتنوع القافية؛ فاستخدم أشكالًا عديدة للقافية مثل: المزدوج والمربع والمخمس والموشح، وقد نوَّع في استخدام هذه الأشكال؛ حيث لم يقتصر على صورة واحدة بل استخدم أكثر من صورة للشكل الواحد،

كما فعل في المربع والمخمس «ونحن نؤكد أن التنويع في القوافي شيء قديم قبل الموشحات، استخدمه الشعراء من لدن امرئ القيس، ولكن هذا التنويع القديم، كان شيئًا ضئيلًا لا يقاس كمًّا وكثرة أمام هذا السيل الجارف من التوحد في الوزن والقافية، على طريقة القصيدة العربية القديمة»[٥].

حتى الموشح استخدمه، ولكنه نوَّع فيه فجدد في النظام المعهود له، حيث حاول التجديد في الإطار الموسيقي للموشح.

أما الإيقاع فالقيمة الحقيقية له لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة، بل في الأثر النفسي لهذه العلاقات، مما نتج عنه تعميق الدلالة في قصائده الشعرية المختلفة.

وبعد، فإن اختياري نسيب عريضة، يعد محاولة من محاولات الاهتمام بشعر هذه المدرسة التي تمثل مرحلة مهمَّة من مراحل التطور والتجديد في الشعر، ولما كان الشعر يرتكز في المقام الأول على عنصر الموسيقى، فإن دراسة شعر عريضة تُعَدّ محاولة لبيان ملامح هذا التجديد الموسيقي الذي ظهر في شعر مدرسة المهجر من خلال أحد شعرائها وهو عريضة.

وقد اخترت هذا الشاعر دون غيره؛ لما لاحظته من مظاهر تجديدية عديدة تستحق البحث والدراسة في موسيقى شعره كما تبين لنا.

على أنني لا أستطيع أن أزعم أنني قد وصلت إلى هذه الغاية بشكل قاطع، ولكن قُصَارى ما أستطيع أن أزعمه هو أنَّ هذه المحاولة - التي قدمتها في هذا البحث - ستضيف حلقة جديدة من حلقات الدراسات في مجال مظاهر التجديد لدى شعراء المهجر متمثلة في نسيب عريضة.

*

المبحث الأول

الوزن

«منذ وجد الشعر وجدت معه الأوزان، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزونًا»[٦].

والوزن عند ابن رشيق «من أعظم أركان الشعر وأولاها خصوصية»[٧].

ومن هذا المنطلق في إدراك أهمية الوزن بالنسبة للشعر، بدأت بدراسة شعر نسيب عريضة مقدمة الوزن كعنصر أول وأساسي في الموسيقى، وقد لاحظت أنه لم يخرج عن دائرة التراث في أوزان الشعر وقوافيه إلا قليلًا، ولكنه جدَّد في أوزانه على النحو التالي:

(أ) تصرف نسيب عريضة في نظام الوزن دون الخروج عن الوزن كما في قصيدة «النهاية»، يقول فيها:

كَفِّنُوهُ!
وادْفِنوهُ
أَسْكِنُوهُ
هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيقْ
واذْهَبُوا لَا تَنْدُبوهُ فَهْوَ شَعْبٌ
مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقْ
ذَلَّلُوهُ،
قَتَّلُوهُ،
حَمَّلُوهُ
فَوْقَ مَا كَانَ يُطِيقْ

حملَ الذُّلَّ بِصَبْرٍ مِنْ دُهُورٍ
فَهْوَ في الذُّلِّ عَريقْ
هَتْكُ عِرْضٍ،
نَهْبُ أَرْضٍ،
شَنْقُ بَعْضٍ،
لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَهْ
فَلِمَاذَا نَذْرِفُ الدَّمْعَ جُزَافًا ؟
لَيْس تَحْيَا الحَطَبَهْ ![٨]

فقد تصرف في التفاعيل والأسطر فجعل في كل بيت خمس تفاعيل وهي مخالفة عروضية؛ لأن الشاعر قد خرج على قانون تَساوي الأشطر في القصيدة الواحدة؛ فجمع بين شطر ذي ثلاث تفعيلات، وشطر ذي تفعيلتين، وهكذا في بقية مقاطع القصيدة.

فهذه القصيدة من بحر الرَّمَل يحتوي الشطر الأول على ثلاث تفعيلات: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. أما الشطر الثاني فيحتوي على تفعيلتين: فاعلاتن وفاعلان (فكأنه جمع بين الرمل ومجزوئه في بيت واحد).

ونلحظ أيضًا في المقاطع الثلاثة السابقة اختلاف الأضرب؛ ففي المقطع الأول جاء الضرب في البيت الأول مقصورًا (فاعلان) «والقصر علة وهي حذف ساكن السبب الخفيف في (فاعلاتن) وتسكين متحرِّكه، فتصير (فاعلاتْ) بتسكين التاء، وتنقل إلى (فاعلان)»[٩].

وفي البيت الثاني دخل الضربَ الخبْنُ مع القَصْر فصار (فَعِلانْ)، أما المقطع الثاني ففي البيت الأول والثاني جاء الضرب أيضًا (فَعِلانْ).

وفي المقطع الثالث جاء الضرب في البيتين الأول والثاني محذوفًا مخبونًا (فَعِلُنْ).

وفي رباعية «على الطريق»، وهي من بحر المتقارب، يأتي بأربعة أشطر، تتحد الثلاثة الأولى في القافية وفي عدد التفعيلات، حيث احتوى كل شطر على أربع تفعيلات، حيث المتقارب التام، ويختلف الشطر الرابع في القافية وفي عدد التفعيلات، حيث جاء على تفعيلة واحدة ليختم بها المربع، إذ يقول:

لِمَاذَا وَقَفْتِ بِخَوْفٍ وحِيرَهْ،
أَيَا نَفْسُ، عِنْدَ الطَّرِيقِ العَسِيرَهْ ؟
أَلَا امشِي، فَإِنَّ الحيَاةَ قَصِيرَهْ
أَلَا امْشِي ![10]

وقد يبني الشاعر بعض أبيات قصائده على تفعيلة واحدة، كما فعل في قصيدته «أنا في الحضيض»[11]، وهي من الكامل، يقول:

أَنَا في الحَضِيضْ
وأَنَا مَرِيضْ
أَفَلَا يَدٌ تَمْتَدُّ نَحْوِيَ بِالدَّوَا
وتَبُثُّ في جِسْمِي مَلَامِسُهَا القُوَىٰ
وتُقِلُّنِي مِنْ هُوَّتِي نَحْوَ الذُّرَىٰ
فَأَسِيرَ مُسْتَنِدًا إِلَيْهَا في الوَرَىٰ ؟
أَفَلَا فُؤَادْ
بَيْنَ العِبَادْ
يَدْرِي بِأَوْجَاعِي فَيَعْطِفَ مُنْعِمَا

وَيَصُبَّ فَوْقَ جِرَاحِ قَلْبِي البَلْسَمَا
وَيَبُثَّ فِي قَلْبِي الحَرَارَةَ بِالقُبَلْ
وَيَقُودُنِي فِي إِثْرِهِ نَحْوَ الْأَمَلْ ؟

فقد بنىٰ الشطرين الأولين علىٰ تفعيلة واحدة، وبقية الأسطر علىٰ ثلاث تفاعيل، ويسير في قصيدته كلها علىٰ هذا النظام.

(ب) في قصيدة «**سيان**» استخدم الشاعر صورة جديدة من صور بحر البسيط؛ فجعل البيت أربع تفعيلات، ومن المعروف أن مجزوء البسيط ومخلَّعه يتكونان من ست تفعيلات، يقول:

سِيَّانِ: أَنْ تُصْغِي لِلنُّصْحِ أَوْ تُغْضِي
يَا نَفْسُ، فَالْآتِي مِثْلُ الَّذِي يَمْضِي
العَيْشُ إِذْ يَشْفِي كَالْعَيْشِ إِذْ يُضْنِي[١٢]

احتوىٰ كل شطر علىٰ تفعيلتين (مستفعلن فاعل)، فجاء بالعروض والضرب مقطوعين «والقطع علة، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (فاعلن)، وإسكان ما قبله، فتصير (فاعلْ) وتنقل إلىٰ (فعْلن)»[١٣].

(ج) جمع عريضة بين بحرين في قصيدة «**أنامل النسيانِ**»، فقد جمع فيها بين بحر السريع، حيث يقول:

أناملَ النسيانِ، مُرِّي علىٰ
قلبي مُرورَ الوَحْيِ في الخافياتْ
وأغمِضي فيهِ جُفونَ الأسىٰ
وأوصدي فيه كُوىٰ الذِّكرياتْ

فقد جاء بالعروض صحيحة (فاعلن)، والضرب مذيلًا (فاعلان).

وبين الخفيف، إذ يقول:

فَهْوَ في نَوبةِ الخَيالْ
تائهُ الفكرِ عن مآلْ
جائعٌ خُبزُهُ المُحالْ[١٤]

ولم يقتصر نسيب على الجمع بين بحرين، ولكنه أتى بصورة جديدة من بحر الخفيف[١٥]؛ فالأصل في مجزوء الخفيف أن تأتي العروض صحيحة (مستفعلن) وكذلك الضرب، مع مراعاة أن المستساغ فيه أن يدخله الخبْن في عروضه وضربه؛ غير أن الشاعر أتى هنا بالبيت قائمًا على تفعيلتين فقط، الأولى (فاعلاتن) الصحيحة، والثانية (مُتَفْعِلان) وقد دخلها الخبن والتذييل، يقول:

فَهْوَ في نَوْ بَتِلْ خَيَالْ
فاعلاتن متفعلان
تَائِهُلْ فِكْ رِعَنْ مآلْ
فاعلاتن متفعلان

فالواضح أن عريضة جدَّد في بحر الخفيف؛ باستخدام صورة جديدة من صور الخفيف، وهي «منهوك الخفيف»، وهي صورة لم أعهدها من قبل، على حد علمي.

ويمضي نسيب بهذه المنظومة في القصيدة كلها حيث يبدأ المقطع ببيتين من بحر السريع ثم يأتي بثلاثة أبيات على وزن الخفيف.

وفي موشحة «**طريق الحيرة**»[١٦] يبدأ عريضة ببحر الخفيف، وذلك في الأقفال، يقول:

يا رَفيقي عَلَى طَرِي قِلْحَزَانَى،
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

سِرْ فإنَّلْ قَضاءَ أَقْصَىٰ مَدانَا !

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ثم يأتي بمجزوء الرمل في الأبيات، إذ يقول:

سِرْ بِنَا نَقْطَعُ شَوْطَنْ

فاعلاتن فعلاتن

قَبْلَ أنْ تَفْ نَلْ لَيَالِي

فاعلاتن فاعلاتن

طَالَ هَذذْ دَرْبُ، والعُمْ

فاعلاتن فاعلاتن

رُقَصيرُنْ في المَجالِ

فاعلاتن فاعلاتن

وهكذا يمضي نسيب على هذا المنوال في الموشحة كلها، فيأتي بالأقفال على بحر الخفيف ثم يأتي بالأبيات على مجزوء الرمل، وأرى أن هذا الجمع بين بحرين هو ضرب من الرغبة في إثبات القدرة الفنية في الجمع بين بحرين، كما أنه نوع من الرغبة الملحَّة دائمًا في الخروج عن المألوف.

فالواضح أن ما فعله نسيب يعد لونًا من ألوان التجديد الموسيقي في الوزن، وإن كان التزم أوزان البحور المعروفة إلا أنه استخدم صورًا جديدة منها، أو زاوج بينها؛ فهو لم يترك الأوزان مطلقًا، وإنما نوَّع فيها.

*

المبحث الثاني

القافية

عن أهمية القافية بالنسبة للشعر، يقولُ إبراهيم أنيس: «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة 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 الوزن»[١٧].

وقد تعددت رؤى الدارسين للقافية، إلا أن تعريف الخليل بن أحمد (ت١٧٥هـ) هو الأكثر حظوة لدى العَروضيين، وهي - في تحديده - آخر ساكنين في البيت - مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما.

«وسميت القافية، لكونها في آخر البيت، من قولك: قفوت فلانًا، إذا تبعته»[١٨].

وحول الحفاظ على الشكل الموحَّد للقافية أو التخلص منه، نلحظ أن نسبة القافية المتنوعة عند الشاعر مرتفعة، ونسبة التنويع مرتفعة أيضًا إذا قورنت بالاستخدام التراثي لتنوع القوافي؛ بحيث يمكن القول: إن تنويع القوافي قد زاد عند نسيب عريضة، وسوف نركز دراستنا هنا على أهم عنصر في القافية الموحَّدة وهو حرف الرَّوي؛ وذلك لأهميته القصوى، فهو أكثر حروف القافية الستة ثباتًا بمعنى أنه لا بد أن يتكرر في كل الأبيات.

تنوع القافية في شعر نسيب عريضة:

«إن الحفاظ على مقوِّمات الشعر لا يمنع من تنويع القوافي والتنقل بين الأوزان، ولكن على أن تراعى شروط الذوق السليم، ويُواءَم بين الأنغام وتُربط الخيوط بلَباقة. ولشعراء المهجر في هذا المجال اختراعات طريفة تقرُّ بها العيون

وترتاح إليها النفوس، جرىٰ علىٰ نهجها شعراء الوطن العربي، ولعل إيليا أبا ماضي (ت١٩٥٧م) أذكىٰ الروّاد في تصريف القوافي والتلاعب بالأوزان»[١٩]، وإذا تتبعنا الأشكال المختلفة للقافية المتنوعة في شعر نسيب عريضة وجدناها تتمثل فيما يلي:

١- المزدوج:

«وفيه تتميز القافية مع كل بيت، ويراعىٰ الناظم في المزدوج أن تكون الأبيات مصرَّعة، فقافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني نفسها»[٢٠]، «يقول ابن رشيق: وأكثروا من هذا الفن حتىٰ أتوا به مصراعَيْن فقط، وهو المزدوج إلا أن وزنه كله واحد، وإن اختلفت القوافي كذات الأمثال، وذات الحلل»[٢١]. يقول نسيب في قصيدته «نفس الشجاع»[٢٢]، وهي من مجزوء الكامل:

بَيْنَ الْعَواصِفِ والرِّيَاحْ ... نَفْسٌ تَطِيرُ بِلَا جَنَاحْ
نَفْسٌ تَعِجُّ مَعَ الرُّعُودْ ... نَفْسٌ تُزَمْجِرُ كَالأُسُودْ
تَعْلُو الشَّوَاهِقَ والقِمَمْ ... تَطَأُ الكَوَاكِبَ بِالقَدَمْ
حَتَّىٰ يَذِلَّ لَهَا السُّهَىٰ ... وتَطُولَ أَوْجَ المُنْتَهَىٰ
وتَرَىٰ الكَرَامَةَ كُلَّهَا ... وَاهًا لَهَا واهَا لَهَا !

نَفْسُ الشُّجَاعْ !

نَفْسٌ يَلَذُّ لَهَا الكِفَاحْ ... بَيْنَ القَوَاضِبِ والرِّمَاحْ
لَا تَحْمِلُ الضَّيْمَ القَلِيلْ ... لَا تُنْكِرُ الحَقَّ الجَمِيلْ
تُزْرِي بِأَحْدَاثِ الزَّمَانْ ... وتعِيشُ أَنَّىٰ لَا هَوَانْ
بِالسَّيْفِ تَسْطُو والْقَلَمْ ... وتَسِيرُ قُدَّامَ الأُمَمْ
رَايَتُهَا صُبِغَتْ بِدَمْ ... وتكَادُ أَنْ تُحْيِي الرِّمَمْ

نَفْسُ الشُّجَاعْ !

تَلِجُ الظَّلَامَ ولَا تَهَابْ ولَهَا مَعَ البَرْقِ التِهَابْ
تَجْنِي الشُّعَاعَ مِنَ الشُّمُوسْ بِالرَّغْمِ مِنْ قَدَرٍ عَبُوسْ
وتَعُـودُ ظَـافِرَةً بِنُـورْ لِتُضِيءَ ظُلمَاتِ القُبُورْ
مِنْ عَزْمِهَا نَفَخَ الصَّمَدْ نَفْسًا تَسُودُ إِلَى الأَبَدْ
إِذَا أَرَادَتْ لَا مَـــرَدْ هَيْهَـاتَ أَنْ تَخْشَى أَحَـدْ
نَفْسُ الشُّجَاعْ!

«مَا لَا يُبَاح» لَهَـا مُبَاحْ «والمُسْتَحِيلُ» لَهَـا يُتَاحْ
وإِذَا انْتَهَى بتُّ الأُمُـورْ تَلِجُ الخُدورَ على البدورْ
تُصْغِي إِلَى حُـورِ الجِنَانْ يُنْشِدْنَ أَلْحَـانَ الحَنَانْ
تَحْظَى بِلَذَّاتِ الوِصَـالْ تَجْنِي الشَّهِيَّ مِنَ الجَمَالْ
ولَهَـا إِلَى السِّرِّ اتِّصَـالْ واهًا لَهَـا يَوْمَ التَّـوَالْ
نَفْسُ الشُّجَاعْ!

ونلحظ في الأبيات السابقة - فضلًا عن التصريع الذي يلتزم فيه الشاعر باتفاق القافية (حرف الرويّ) في العَروض والضرب - أن عريضة قد التزم بضوابط القافية حين التزم بتكرار الألف ردفًا، وهو أمر واجب - كما هو معلوم - مع ملاحظة أن الشاعر قد أكثر من استخدام الردف بالألف والواو، ولم يستخدم الردف بالياء إلا مرة واحدة (القليل - الجميل).

واستخدام المد بالألف والواو ردفَين قد أعطى للكلام بطئًا موسيقيًّا ساعد الشاعر في إيصال المعنى الذي أراد أن يعبر عنه بقوة وتمهل في الوقت نفسه، وهو قوة هذه النفس التي تطير بين العواصف والرياح والتي تعلو الشواهق والقمم، وسيتبين دور حروف المد في شعر عريضة عند دراسة الإيقاع في المبحث الثالث، إن شاء الله.

٢- المربع:

«هو ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر، ويراعي الشاعر في هذه الأشطر الأربعة نظامًا مَا للقافية»[٢٣].

وقد نظم عريضة على نظام الرباعيات في شكلين:

(أ) الشكل الأول يأتي فيه بأربعة أشطر، يتحد الشطران في الصدر في القافية ويتحد الشطران في العَجُز في قافية أخرى، ويرمز إبراهيم أنيس لهذا الشكل بالرمز: (أ ب أ ب - ج د ج د). مثل قول عريضة في قصيدة «**أمام الغروب**»[٢٤]، وهي من مجزوء المتقارب[٢٥]:

رُوَيْدَكِ شَمْسَ الحَيَاهْ ! ... ولَا تُسْرِعِي فِي الغُرُوبْ !
فَمَا نَالَ قَلْبِي مُنَاهْ ... ومَا ذَاقَ غَيْرَ الخُطُوبْ
حَنَانَيكَ دَاعِي الرَّحِيلْ ... أَتَمْضِي كَذَا مُرْغَمِينْ ؟
ولَمْ نَرْوِ بَعْدُ الغَلِيلْ ... فَمَهْلًا، ودَعْنَا لِحِينْ !
أَتَمْضِي الحَيَاةُ سُدىً ... ومَا طَالَ فِيهَا المَقَامْ
ولَمْ نَجْتَزِ الْمُبْتَدَا ... فَسُرْعَانَ يَأْتِي الخِتَامْ !
أَتَمْضِي ولَمَّا نَنَلْ ... رَغَائِبَ نَفْسٍ طَمُوحْ
أَتَقضي ويقضِي الأَمَلْ ... وتَنْدَكُّ تلك الصُّروحْ ؟

إنَّ الشمس الحقيقية هي التي ستبدو في ذلك العالم:

أَشَمْسَ الحَيَاةِ، اغْرُبِي ... ولَا تُمْهِلِينِي لِغَدْ
فَمَا حَاصِلٌ مَطْلَبِي ... ولَوْ طَالَ عُمْرِي الْأَبَدْ !
أَشَمْسَ الحَيَاةِ اسْرِعِي ... وغِيبِي فَأَنْتِ خَيَالْ !
أَشَمْسَ الخُلُودِ، اسْطَعِي ... إِلَيْكِ، إِلَيْكِ المَآلْ !

ولعلَّ نسيبًا استخدم شكل المربع لتصوير هذا الصراع النفسي «وتصوير الصراع الباطني على هذا النحو فيه نوع من التجريد، ونوع من البعد الإنساني عن صِلاته الوثيقة بالبيئة والمجتمع، وتجزيء قوىٰ النفس على هذا النحو يكاد يتسق مع التفكير الميتافيزيقي الذي يعتمد على فرضيات جدلية، بينما «الإنسان» ككل موحَّد متفاعل مع الحياة لا حدود لمجالات قلبه أو عقله أو جسده أو نفسه، ولا انفصام بين قواه في مجال الواقع..وتناول الأعمال الفنية له من نقطة صراعه مع الكون ومع الحياة - بكل طاقاته ومقوماته - أحرىٰ بأن يزيد في ثرائها وعمقها. بيد أنَّ هذا لا ينبغي أن يبعد بنا عن تقدير نسيب عريضة، فقد أمدت شاعريته هذا التصوير للصراع النفسي - على النحو الذي اختاره - بألوان لا تنكر من الإبداع»[٢٦].

كما نلحظ الشكل نفسه في قصيدته «صلاة»[٢٧]، وهي من مجزوء المتقارب، يقول:

وقَفْتُ وقَدْ ضَـــاقَ بِي ... سَبِيلُ المُـــنَىٰ السَّاخِرَهْ
ولَمْ يَبْـقَ مِنْ مَذهَبِي ... سِـــوَىٰ كَدَرِ الآخِـرهْ
وقَفْتُ وَحِيـدًا ضَلُولًا ... ضَعِيفًا حَلِيفَ الشَّجَنْ
أُرِيدُ الصَّـــلاةَ طَويلًا ... لِمَنْ ؟ كِدْتُ أَنْسَىٰ لِمَنْ ؟
إِلَىٰ مَنْ يُصَـــلِّي فَتًى ... تَعَـوَّدَ غَـــيْرَ الصَّـلَاهْ
وأَشْـغَلَ قَلْبًا عَتَـــا ... وضَـلَّ بِغَـــيْرِ الإِلَـهْ ؟
أَيَا مَنْ سَـــنَاهُ اخْتَفَىٰ ... وَرَاءَ حُـــدُودِ البَشَرْ
نَسِيتُكَ يَـــوْمَ الصَّفَا ... فَلَا تَنْسَـــنِي فِي الكَدَرْ
أَيَا غَافِـــرًا أَرْحَمَا ... يَرَىٰ ذُلَّ أَمْسِي وغَـدْ
مَعَـــاذَكَ أَنْ تَنْقَمَـا ... وحِلمُكَ مِـلْءُ الأَبَـدْ
مَرَاعِيـــكَ خُضْرُ المُنَىٰ ... هِيَ المُشْتَهَىٰ، سَـيِّدِي !
وجِسْـــمِي دَهَـــاهُ العَنَـا ... حَنانَيْكَ، خُـذْ بِيَـدِي !

(ب) والشكل الثاني في الرباعيات عند عريضة يأتي فيه بأربعة أشطر، تتحد الثلاثة الأولى في القافية، ويختلف الشطر الرابع معها فيتحد مع الشطر الرابع في كل رباعية إلى آخر القصيدة، وفي الأغلب يجعل المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية، وتكون قافيتها هي القافية التي تتكرر في الشطر الرابع في الرباعيات. ويرمز إبراهيم أنيس لهذا الشكل بـ: (أ أ أ أ - ب ب ب أ - ج ج ج أ).

مثل قول عريضة في قصيدة «يا نفس»[٢٨]، وهي من مجزوء الكامل:

يَا نَفْسُ، مَا لَكِ والأَنِينْ ؟ تَتَأَلَّمِينَ وتُؤْلِمِينْ !
عَذَّبْتِ قَلْبي بِالْحَنِينْ وكَتَمْتِهِ مَا تَقْصُدِينْ
قَدْ نَامَ أَرْبَابُ الغَرَامْ وتَدَثَّروا لُحَفَ السَّلامْ
وأَبَيْتِ يَا نَفْسُ المَنَامْ أفأنتِ وَحْدَكِ تَشْعُرِينْ ؟
اللَّيْلُ مَرَّ عَلَى سِوَاكْ أَفَمَا دَهَاهُمْ مَا دَهَاكْ ؟
فَلِمَ التَّمَرُّدُ والْعِرَاكْ مَا سُورُ جِسْمِي بِالمَتِينْ
....
يَا نَفْسُ مَا لَكِ في اضْطِرَابْ كَفَرِيسَةٍ بَيْنَ الذِّئَابْ ؟
هَلَّا رَجَعْتِ إلى الصَّوَابْ وبدلْتِ رَيْبَكِ بِاليَقِينْ !
....
أَعَشِقْتِ مِثْلَكِ في السَّمَاءْ أُخْتًا تَحِنُّ إلَى اللِّقَاءْ
فَجَلَسْتِ في سِجْنِ الرَّجَاءْ نَحْوَ الأَعَالِي تَنْظُرِينْ ؟

ولاستخدام صوتي «الياء والنون» في نهاية كل مقطع أهمية كبيرة؛ لما يترتب على ذلك من آثار نطقية معبرة ودلالة نفسية وقيمة تعبيرية لما أراد الشاعر أن يعبر عنه؛ فالياء صوت مد كان سببًا في إطالة النطق، مع جهر النون، مما أسهم في تصوير عمق الدلالة التي يقصدها الشاعر، وهي تصوير هذا الصراع بين قوى

النفس المختلفة «وتمثل النفس والجسم والقلب والعقل قوىٰ منفصلة، متصارعة، زاد في صراعها مزاجه المصطبغ بالكآبة والتشاؤم، فكان تصويره للصراع بين قوىٰ نفسه المتعددة المختلفة أشبه بتصوير عراك حاد بين مجموعة من البشر، واتخذ خطابه لنفسه أو لقلبه أسلوب الزجر والتعنيف»[٢٩].

كما لا يخفىٰ أن جهر «الياء والنون» أضفىٰ جرسًا سَلِسًا جميلًا في هذا الصراع.

ولم يقف عند هذا الحد من الصراع ولكنه لجأ أيضًا إلىٰ التأنيب واللوم الرادع للنفس، إذ يقول:

يَا نَفْسُ إنْ حُمَّ القَضَا ... ورَجَعْتِ أَنْتِ إلَىٰ السَّمَا
وعَلَىٰ قَمِيصِكِ مِنْ دِمَا ... قَلْبِي فَمَاذَا تَصْنَعِينْ ؟
ضَحَّيتِ قَلْبِي لِلْوُصُولْ ... وهَرَعْتِ تَبْغِينَ المُثُولْ
فَإِذَا دُعِيتِ إلَىٰ الدُّخُولْ ... فَبِأَيِّ عَيْنٍ تَدْخُلِينْ ![٣٠]

«بمثل هذه اللهجة العنيفة، المليئة بالزجر واللوم والتبكيت، خاطب نسيب عريضة قواه النفسية، بعد أن تجردت بين يديه كائنات حية، ونشب بينها نوع طريف من الصراع، وقد قال صاحبا كتاب «الشعر العربي في المهجر»: «عند نسيب... القوىٰ التي توجه الحياة ثلاث: القلب والعقل والنفس... والقلب في هذا الصراع مرادف للجسد»[٣١].

ولكن قراءة القصائد التي دارت حول النفس عند نسيب - وما أكثرها - توحي بأن نسيبًا يعتبر الجسد قوة رابعة بجانب القوىٰ الثلاث، يقول:

يَا نَفْسُ هَلْ لَكِ فِي الفِصَالْ ... فَالْجِسْمُ أَعْيَاهُ الوِصَالْ
حَمَّلْتِهِ ثِقْلَ الْجِبَالْ ... ورَذَلْتِهِ لا تَخْفِلِينْ
عَطَشٌ وجُوعٌ واشْتِيَاقْ ... أَسَفٌ وحُزْنٌ واحْتِرَاقْ
يَا وَيْحَ عَيْشِي ! هَلْ تُطَاقْ ... نَزَعَاتُ نَفْسٍ لَا تَلِينْ

والقَلْبُ، وَا أَسَـفِي عَلَيْهْ ! كَالطِّفْلِ يَبْسُـطُ لِي يَدَيْهْ
هَلَّا مَـدَدْتِ يَـدًا إِلَيْـه كَالأُمَّهَـاتِ إِلَى البَنِـينْ !
غَـذَّيْتِهِ مُـرَّ الفِطَـامْ وحَرَمْتِـهِ ذَوْقَ الغَـرَامْ
وصَنَعْتِ شَيْخًا مِنْ غُلَامْ يَحْبُو عَلَى بَابِ السِّنِينْ [٣٢]

فهو يتحدث عن كل منها واحدة بعد الأخرىٰ علىٰ أنها قوىٰ متفرقة.

وكأن «النفس» واجفة ترتعد أمام هذا الاستحثاث الحازم في قصيدته «علىٰ الطريق»[٣٣]، وهي من المتقارب، وتمثل الشكل الرباعي السابق نفسه، يقول:

لِمَاذَا وَقَفْتِ بِخَـوْفٍ وحِـيرَهْ، أَيَا نَفْسُ، عِنْدَ الطَّرِيقِ العَسِيرَهْ ؟
أَلَا امْشِي، فَإِنَّ الحَيَاةَ قَصِيرَهْ أَلَا امْشِي !
مَقَـرُّ الإِلٰـهِ بَعِيـدٌ، فَسِـيرِي لكَيْ تُدْرِكِي اللهَ قَبْـلَ النُّشُورِ
وجِدِّي ولَا تَسْـأَلِي عَنْ مَصِيرِي بِعَيْشِي
عَلَامَ التِفَـاتُكِ نَحْوَ الطُّـلُولِ ؟ أَشَـاقَكِ تَذْكَارُ مَاضٍ مُحِيـلِ
فَمِلتِ إِلَى العَـوْدِ قَبْلَ الوُصُـولِ ؟ أَلَا امْشِي !

ونلحظ مما سبق مناسبة استخدام الرباعي بأشكاله المختلفة في التعبير عن صراع قوىٰ النفس المختلفة.

٣- المخمس:

«المخمَّسات كما يدل اسمها، عبارة عن قِطع تتألف كل واحدة منها من خمسة أشطر، الأربعة الأولىٰ ذات قافية موحَّدة والخامس بمثابة اللازمة التي تكون لها قافية خاصة بها، وقد يدخلها التصريع أو التقفية مع الأشطر الأربعة الأولىٰ في المقطع الأول، فتكون الأشطر الخمسة الأولىٰ كلها من قافية واحدة ويُعرف الشطر الخامس بـ«عمود القصيدة»[٣٤].

ويرمز لهذا النوع: (أ أ أ أ أ - ب ب ب ب أ- ج ج ج ج أ) وهكذا، «ويُعدُّ هذا النوع النواة التي أسس عليها نظام الموشح؛ وذلك لما فيه من عنصر يتكرر في كل قسم من أقسامه»[٣٥].

وقد نظم نسيب على نظام المخمَّسات، فيأتي بخمسة أشطر متحدة القافية في أول القصيدة ثم يأتي بخمسة أشطر تتحد الثلاثة الأولى في القافية ويختلف الشطر الرابع معها فيتحد مع الشطر الخامس في كل خماسية إلى آخر القصيدة، وفي الأغلب يجعل المقطوعة الأولى كلها متحدة القافية، وتكون قافيتها هي القافية التي تتكرر في الشطر الخامس في الخماسيات كما في قصيدة «**أم الحجار الأسود**»[٣٦]، وهي من بحر الكامل، يقول:

صُـوَرٌ تَلُوحُ لِخَـاطِرِ المَعْمُودِ ... مَا بَـيْنَ أَرْبَاضِ المُـنَى والبِيـدِ
خَفَّـاقَةٌ فِيهَـا بُنُـودُ العِيـدِ ... بَسَّـامَةٌ فِيهَـا ثُغُـورُ الغِيـدِ
تَجْلُو رُؤَى مَاضِي الهَوَى المَفْقُودِ

وَقَفَ الفُـؤَادُ أَسِيرَ بَارِقِ نَارِهَا ... يَهْفُـو إِلَى مَـا لَاحَ مِنْ أَسْرَارِهَا
لِمَنِ الدِّيَـارُ تَذُوبُ مِنْ تَذْكَارِهَا ... مِنْ بَعْـدِ طُولِ نَوًى وفَرْطِ جُحُودِ
يَا مُوثَقًا مِنْ شَـوْقِهِ بِقُيُـودِ ؟!

يَا قَلْبُ مَا هَذَا الخُفُوقُ؟ ومَا تَرَى ... فِيمَا تَوَهَّمَهُ الخَيَـالُ وصَوَّرَا ؟
تَبْـكِي، كَأَنَّكَ بَعْضُ أَفْئِدَةِ الوَرَى ... وظَنَنْتُ أَنَّكَ صِرْتَ صُلْبَ العُـودِ
أَشَجَتْكَ رُؤْيَا يَا أَخَا الجُلْمُودِ ؟

رُفِعَتْ لِطَـرْفِك مِنْ مَكَانٍ قَاصِ ... تَخْتَـالُ بَيْنَ حَـدَائِقٍ وعِـرَاصِ
أَعَرَفْتَ، يَا قَلْبِي، عَرُوسَ العَـاصِي ... مَحْـبَى أَمَانِينَا ، ومَحْيَـا الجُـودِ
ونَعِيمَ رَاضٍ بِالوُجُـودِ سَعِيدِ !

أَعَرَفْتَهَا: تِلْكَ الرُّبُـوعَ العَـالِيَهْ مَا بَيْن لُبْنَـانٍ وبَيْنَ البَـادِيهْ ؟
... الذِّكْرَيَاتُ ، وقَدْ بَرَزْنَ عَلَانِيَهْ نَادَيْنَ عَنْـكَ بِحَسْرَةِ المَطْـرُودِ :
يَا حِمْصُ، يَا بَلَدِي وأَرْضَ جُدُودِي !

.....

يَا دَهْرُ، قَدْ طَالَ البُعَادُ عَنِ الوَطَنْ هَلْ عَوْدَةٌ تُرْجَىٰ وقَدْ فَاتَ الظَّعَنْ ؟
عُدْ بِي إِلَىٰ حِمْصٍ ولَوْ حَشْوَ الكَفَنْ واهْتِفْ : أَتَيْتُ بِعَـائِرٍ مَـرْدُودِ
واجْعَلْ ضَرِيحِي مِنْ حِجَارٍ سُودِ !

يَا جَارَةَ العَاصي ، إِلَيْكِ قَدِ انْتَهَىٰ أَمَـلِي وأَنْتِ المُبْتَـغَىٰ والمُشْتَهَىٰ
قَلْبِي يَرىٰ فِيـكِ المَحاسِنَ كُلَّهَا وعَـلَىٰ هَـوَاكِ يَدِينُ بالتَّوْحِيـدِ
يَا حِمْصُ يَا أُمَّ الحِجَارِ السُّـودِ !

وكما هو معروف من أن صوت «الدال» شديد مجهور انفجاري، نجد أيضًا الدال مسبوقة بالواو الممدودة، أو الياء الممدودة؛ إذ ساعدت هذه الرموز الصوتية على تصوير شدة الحنين إلى الوطن والأمل في الرجوع إليه.

ونلحظ الشكل السابق نفسه في قصيدة «نار إرَم»[٣٧]، وهي من مشطور المتدارك[٣٨]، يقول:

صَاحِ، قُلْ! هَلْ تَرَىٰ فَـوْقَ أَوْجِ الذُّرَىٰ
بَارِقًا قَـدْ سَـرَىٰ مَـا وَرَاءَ الحُـدُودْ ؟
تِلْكَ نَارُ الخُلُودْ

ضَـلَّ عَنْهَـا الأَنَـامْ واسْتَحَبُّوا الظَّـلَامْ
فَهْيَ تَدْعُـو النِّيَـامْ: أَقْبِـلُوا يَا رُقُـودْ
نَحْوَ سَعْدِ السُّعُودْ

تِلْكَ نَارٌ تَشُــوقْ كُلَّ طَــرْفٍ طَلِيقْ
هَلْ إِلَيْهَــا طَــرِيقْ غَيْرَ دَرْبِ اللُّحُــودْ
إِذْ تُحَلُّ القُيُودْ

تِلْكَ نَارُ القِــرَىٰ والجِيَــاعُ الـوَرَىٰ
مَنْ إِلَيْهَــا سَــرَىٰ مَا أُرَاهُ يَعُــــــودْ
بَلْ سَيَغْدُو الوَقُودْ

تِلْكَ نَـارُ العَــلَمْ أُوقِــدَتْ فِي «إِرَمْ»
قَبْـلَ عَهْـدِ القِـدَمْ مَا لَهَــا مِنْ خُمُــودْ
أَوْ تَزُولَ العُهُودْ

نَحْــوَ ذَاكَ الوَمِيضْ سِرْ بِنَــا نَسْتَعِيضْ
عَنْ ظَلَامِ الحَضِيضْ وشَــقَاءِ الوُجُــودْ
بِسَنَاءِ الوُعُودْ

إِيهِ، ضَـوْئِي البَعِيدْ ! لُحْ ولُحْ مَا تُرِيـدْ !
لَيْسَ طَــرْفِي يَحِيـدْ عَنْكَ حَــتَّىٰ يَعُودْ
لِتُرَابٍ ودُودْ

لُحْ ولُحْ فِي الفَضَاءْ ! قَـدْ سَمِعْتُ النِّـدَاءْ
ودَلِيــلِي الرَّجَــاءْ فَعَسَــاهُ يَقُــودْ
ظَامِئًا لِلْوُرُودْ

٤- الموشحات:

«رأىٰ بعض النقاد أن الموشحات تعد ثورة علىٰ وحدة القافية، إذ إنها تتألف من أقفال وأبيات، والأقفال يلزم أن يكون كل قفل منها متفقًا مع بقيتها في

الوزن والقافية وعدد الأجزاء، أما الأبيات فيلزم في كل بيت منها أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القوافي، ولذا نرىٰ قافية كل بيت مختلفة عن قافية القفل، كما أنها تختلف عن قوافي الأبيات الأخرىٰ»[٣٩].

«والموشح التام يتألف من ستة أقفال متحدة القافية، وخمسة أبيات مختلفة القوافي، والأقرَع يتألف من خمسة أقفال متحدة القافية، وخمسة أبيات مختلفة القوافي، كما أن قوافي الأبيات مختلفة عن قافية الأقفال»[٤٠].

إذن فالأصل في الموشح التام أن يتكون من ستة أقفال متحدة القافية، وخمسة أبيات مختلفة القوافي، غير أن نسيبًا حاول التجديد في الإطار الموسيقي للموشح التام، فجاء بستة أقفال متحدة الوزن مختلفة القوافي، وكذا فعل في الأبيات، جاء بستة أبيات متحدة الوزن مختلفة القوافي؛ يقول في موشحة «**أنامل النسيانِ**»[٤١]، وقد جمع فيها بين بَحْرَي السريع والخفيف، فجاءت الأقفال من السريع، أما الأبيات فجاءت من مجزوء الخفيف، وهي تبين أنَّ للقلب عند نسيب مشكلاته الخاصة، وله ذكرياته العزيزة عليه وعالمه المتفرد ويتمنىٰ أن تطوي ذكرياته أنامل النسيان:

أَنَامِلَ النِّسْيَانِ، مُـرِّي عَـلَىٰ ... قَلْبِي مُرُورَ الوَحْيِ في الخافِيَاتْ
وأَغْمِضِي فِيـهِ جُفُـونَ الأَسَىٰ ... وأَوْصِدي فِيهِ كُوَىٰ الذِّكْرَيَاتْ

فَهْـوَ في نَـوْبَةِ الخَيَـالْ
تَائِهُ الفِـكْرِ عَـنْ مَـآلْ
جَـائِعٌ خُـبْزُهُ المُحَـالْ
يَشْغَلُهُ المَاضِي عَنِ الآتِيَاتْ

أُرْجُوحةُ الأَوْهَامِ، عُرْشُ الرُّؤَىٰ مَجْلِسُهُ في الصُّبْحِ أَوْ في الظَّلَامْ
وتحْتَ رِجْلَيهِ حُطَـــامُ المُنَىٰ يَلْهُو بِهِ في لُعْبِهِ كَالغُـــلَامْ

والـــبُرُوقُ المُكَسَّـــرَهْ
والشُّمُـــوسُ المُعَفَّـــرَهْ
والأمـــانِي المُبَعـــثَرَهْ
وَاهًا لها، تَأْبَىٰ عَلَيْهِ المَنَـامْ!

كَمْ مِنْ دَفِينٍ لَكَ رَهْنَ البِلَىٰ تُحْيِيهِ، يَا قَلْبُ، بِذِكْرِ العُهُودْ
أَتَبْعثُ المَـوْتَىٰ ولَا تَرْعَـوِي يَا أَيُّهَا العَابِثُ بَيْنَ اللُّحُودْ؟!

لَاعِـبٌ أَنْـتَ بِالرَّمَـمْ
بِيَـدِ الشَّـوْقِ والأَلَـمْ
قَـدْكَ، يا هاتِـكَ الحُـرَمْ
تَنْبِشُ بِالذِّكْرَىٰ رَمِيمَ القُدُودْ!

تَسْتَقْبِلُ الأَصْـــدَاءَ مُرْتَدَّةً عَنْ نَازِحِ العَهْدِ ومَاضِي الأَوَانْ
وتُوصِـدُ السَّمْعَ عَـلَىٰ صَارِخٍ مِنْ حَاضِرٍ، والطَّرْفَ دُونَ المَعَانْ

والقبـــورُ الـــدَّوَارِسْ
لَكَ فِيهَـــا مُؤَانِسْ
فَقَـــدَتْهُ المَجَـــالِسْ
وَلَمْ يَزَلْ فِيكَ جَلِيسَ الجَنَانْ

يا نَوْبَةَ الأَشْبَاحِ زُولِي عَسَىٰ يُطَالِعُ القَلْبُ مَغَـانِي العِيَانْ
سَمَلتِ عَينَيْه فظَـنَّ الكُدَىٰ عَرْشًا وَأَطْمَارَ الشَّجَا الأُرْجُـوَانْ

مَـــــلكٌ دُونَ مَقْـــــدرهْ
مُلْكُهُ ضِـــــــمْنَ مَقْبَرَهْ
يَحْسِـــبُ الرِّيحَ عَسْـــكَرَهْ
ونَعْقَةَ اليَـــومِ نَشِـيدَ القِيَانْ

أَنَامِـلَ النِّسْـيَانِ، مُرِّي عَـلَى أَوْتَارِ قَلْبِي في حَنَايا الضُّلُوعْ
فإنَّ في لَمْسِـــكِ تَهْـــويدَةً تُغْرِي شَيَاطِينَ الأَسَى بِالهُجُوعْ

واسْـــدُلي سِـتْرَ مَـا مَـضَى
وافْتَـــحِي كُـــوَّةَ الـــرِّضَـــا
وإذَا الـــذِّكْرُ أَوْمَضَـــــا
كُونِي لَهُ تَعْـــوِيذَةً مِنْ دُمُوعْ

ونلحظ أن النظام الذي اتبعه نسيب في كل من الأقفال والأبيات السابقة جاء كالآتي:

- بالنسبة للأقفال: أتى بأربعة أشطر، يتحد الشطران في العجز في القافية؛ بينما يختلف الشطران في الصدر في القافية، يحدث ذلك في كل مقطوعة في الموشحة.

- وبالنسبة للأبيات[٤٢]: أتى فيها بأربعة أشطر (أسماط) تتحد الثلاثة الأولى في القافية، ويختلف الشطر (السَّمط) الرابع معها، فيتحد مع الشطرين (السَّمطين) في عجز القفل في الوزن والقافية، وهذا مظهر آخر من مظاهر التجديد في هذه الموشحة؛ حيث اختلف الشطر(السَّمط) الرابع في البيت مع ما سبقه من أشطر(أسماط) أخرى في البيت، ليتحد مع القفل في الوزن والقافية، يحدث ذلك في كل مقطوعة في الموشحة.

وفي موشحة «طريق الحيرة»[٤٣]، وهي من الموشح التام، جاءت الأقفال من بحر الخفيف والأبيات من مجزوء الرمل، يقول:

يَا رَفِيقِي عَلَى طَرِيقِ الحَزَانَى ، سِرْ فَإِنَّ القَضَاءَ أَقْصَى مَدَانَا !
سِرْ بِنَا نَقْطَعُ شَوْطًا قَبْلَ أَنْ تَفْنَى اللَّيَالِي
طَالَ هَذَا الدَّرْبُ ، والعُمْرُ قَصِيرٌ فِي المَجَالِ
قَد تَعِبْنَا وضَلِلْنَا فِي أَحَادِيرِ المُحَالِ
وسَرَيْنَا ودَلَجْنَا خَلْفَ أَظْعَانِ الخَيَالِ
وظَفِرْنَا بِوِصَالٍ وحَظِينَا بِجَمَالِ
فَكَرِهْنَا كُلَّ حَالٍ طَمَعًا فِي غَيْرِ حَالِ
ثُمَّ صِرْنَا بَيْنَ هَاتِيكَ وهَذِي لا نُبَالِي
نَحْمِلُ الحُزْنَ شِعَارًا لِشَقَاءٍ واحْتِمَالِ
وكَتَمْنَا عَنِ الوَرَى شَكْوَانَا كَيْفَ نَشْكُو ولَا سَمِيعَ سِوَانَا !
لَكَ قَلْبٌ مِثْلَ قَلْبِي طَامِحٌ يَسْمُو ويَهْوَى
لَيْسَ يَجْنِي مِنْ طُمُوحٍ غَيْرَ أَوْصَابٍ وبَلْوَى
كَمْ حَظِينَا فَوَجَدْنَا أَلَمًا مَا كَانَ حَظُّوا !
كَمْ شَرِبْنَا كَمْ أَكَلْنَا خُبْزَنَا مُرًّا وحُلْوَا
وظَنَنَّا أَنْ شَبِعْنَا فَإِذَا بِالجُوعِ يَقْوَى
صَاحِ ، هَلْ تَعْرِفُ نَبْعًا إِنْ شَرِبْنَا مِنْهُ نَرْوَى ؟
صَاحِ ، هَلْ تَعْرِفُ حُسْنًا يُشْبِعُ النَّفْسَ فَنَهْوَى ؟
صَاحِ ، هَلْ تَعْرِفُ لَحْنًا فِيهِ لِلأَرْوَاحِ سَلْوَى ؟
صَاحِ ، شَيِّعْ إِلَى الضَّرِيحِ مُنَانَا فَعَسَى تُشْبِعُ المُنَى الدَّيْدَانَا !

طَـالَ مَا نَطـلُبُ أَمْـــرًا مُبْهَمًا عَـــــــزَّ وشَـقَّا
تَعِبَـــتْ طُـــرْقٌ قَطَعْنَـا شَوْطَهَا غَـــــــرْبًا وشَرْقَا
فَهْيَ تَشْـــــكُونَا وتَرْجُـو مِنْ خُطَانَا اليَـــــوْمَ عِتْقَا
إنْ شَكَتْنَا السُّـبْلُ في الأَرْضِ فَخُذْ في الجَـــــوِّ طُرْقَا
سِرْ عَلَيْهَـا ، يَـا ابْنَ وِدِّي ، سِرْ بِنَا نَطْـــــــلُبُ حَقَّا
نَفَـخَ الخَـــلَّاقُ فِينـــا أَنفُسًا تَهْـــــوَى وتَشْقَى
طَامِحَـــاتٍ تَطْـــلُبُ الشَّيْءَ وتَأْبَى حِـــــــينَ تَلْقَى
لَيْسَ يُرْضِـــيهَا كَثِـــيرٌ وهْيَ مَا تَنْفَـــــكُّ حَرْقَى
لَيْتَ شِـعْرِي إِذَا بَلَغْنَا الجِنَانَا هَلْ تُرَانَا نَرْضَى بِهَا ، هَلْ تُرَانَا !

والجديد في هذه الموشحة أن عريضة جاء بها في أربعة أقفال متحدة القافية ومصرَّعة، وثلاثة أبيات متحدة القافية (كل بيت يتكون من ستة عشر سمطًا)، ومن المعروف أن الموشح التام الذي يبدأ بالقفل يأتي في ستة أقفال وخمسة أبيات؛ أما الموشح الأقرع الذي لا يحتوي على القفل الأول فيأتي بالبيت مباشرة، فيكون عدد أقفاله وأبياته أقل من الموشح التام.

والجدير بالذكر في الموشحة السابقة ذلك التصريع الموجود في الأقفال، وانتهاؤه بمقطع صوتي واحد في كل قفل بـ (انا)، ولهذه الحروف دلالتها في التعبير عما يعانيه الشاعر من الحزن والأسى والحيرة؛ فاجتماع النون المجهورة مع المد بالألف في الرَّدف والمد بالألف في الوصل، كان سببًا في إطالة النطق، قد أضفى جمالًا وتصويرًا رائعًا في الكشف عن عاطفة الشاعر؛ إذ أسهمت هذه التراكمات الصوتية مجتمعة في تصوير حالة الحزن والشقاء والشكوى والحيرة التي يعيشها.

وفي موشحة «مناجاة»[١١] جاء الشاعر بالأقفال والأبيات على وزن واحد؛ حيث جاءت الموشحة كلها من بحر المجتث، يقول:

لَاحَتْ قُصُورُ الخَيَالِ ... تَعْلُو مُتُـــونَ الغَمَامْ
يَا أُخْتَ رُوحِي، تَعَالي ! ... أَطَلْتِ فِيهَـــا المُقَامْ
يَا أُخْتَ رُوحِي، اسْمَعِينِي ... مِنْ أَوْجِ تِلْكَ السَّمَاءْ
قَدْ كَادَ يَقْضِي يَقِينِي، ... هَلَّا أَجَبْـــتِ النِّدَاءْ !
أَرَاكِ لَا تَعْـــرِفِينِي، ... أَزَالَ عَنِّي البَهَـــاءْ ؟
أَجَلْ ! تَغَـــيَّرَ كُنْهِي ... مُذْ جِئْتُ أَرْضَ الشَّقَاءْ
بُدِّلْتُ فِيهَـــا جَلَالِي ... بِحُـلَّةٍ مِـــنْ عِظَـامْ
يَا أُخْتَ رُوحِي، تَعَالي ! ... قَدْ أَضْجَرَتْنِي الأَنَـامْ
أَرْنُو بِلَيْـــلٍ كَئِيبٍ ... وطَرْفُ جِسْـمِي كَلِيلْ
أُصْغِي تُرَىٰ مِنْ مُجِيبٍ ... أَوْ مِنْ خَيَـــالٍ جَمِيلْ
يَلُوحُ رَجْـــعُ سَنَاهُ ... فِي طَيِّ غَيْمٍ ثَقِيـــلْ ؟
وكَيْفَ، والجَـــوُّ قَفْرٌ ... يَحَارُ فِيـــهِ الدَّلِيـــلْ ؟
يَا وَيْحَ هَذِي اللَّيَالِي ... أَضْحَتْ لِطَـرْفِي لِثَامْ !
يَا أُخْتَ رُوحِي، تَعَالَيْ ! ... فَالنَّاسُ صَرْعَىٰ، نِيَـامْ

يمثل كل قفل في الموشحة السابقة لازمة في الموشحة كلها، حيث «يسمىٰ القفل لازمة إذا كان القفل بيتين صَدْراهما قافية متحدة، وعجزاهما قافية أخرىٰ متحدة»[١٥].

*

المبحث الثالث

الإيقاع

«الإيقاع هو تتابع الحركة والسكون بنسب محددة ووفق معايير ذوقية إبداعية، ويعود على مسافات زمنية محددة النِّسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر»[٤٦].

«وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بـ«الإيقاع الداخلي»، الذي يختلف عن «الإيقاع الخارجي» في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالًا بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دورًا أساسيًّا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه.

وبهذا فإن مفهوم «البنية الإيقاعية» يكتسب معنى شموليًّا ينطوي على مستويات إيقاعية خفية يمكن الكشف عنها، منها ما له طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعدًا أو هابطًا منها، شادًّا الصلة الجدلية بين البنيتين... مثل إيقاع الحرف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بـ«الرجوع الصوتي» أو «الترجيع»، وإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في النص. ومنها ما له غير الطابع الصوتي، والمتصل ببنية اللغة في مستوييها الداخلي (اللغة الشعرية، الصورة، الرموز... إلخ)، والخارجي كالتراكيب اللغوية ومتتاليات الجُمَل والصيغ بمجموعاتها المختلفة... وهذا الائتلاف بين كل هذه العناصر يجعل الإيقاع الداخلي ذا أهمية كبيرة، تكمن في كونه جزءًا متميزًا في العنصر الموسيقي في

القصيدة الحديثة، جزءًا يتولد في حركة موظفة دلاليًا. إنَّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة»[١٧].

ولعلَّ أبرز ما يسترعي الانتباه في شعر عريضة من البنية السمعية، هو الاحتفاء بحروف المد؛ فيحاول عريضة في سبيل تشكيل إيقاعه الداخلي الإفادة من حروف المَدّ في الأشكال المختلقة كافة للقصيدة الشعرية، فمن القصيدة المقطوعية نمثل بمقطع من قصيدة «على طريق إرم»[١٨]، وهي من مُخَلَّع البسيط، يقول:

تَفَتَّحَتْ أَعْـــيُنُ الدَّرَارِي ... واسْتَيْقَظَتْ أَنْفُسُ اللَّيَـالِي
وهيئَمَت في الدُّجَى الأَمَاني ... ورَفْرَفَتْ أَجْنُـحُ الخَيَـــالِ
وأَفلَتَ الحُـلمُ مِنْ عِقَالٍ ... فَطَـارَ يَسْـعَى إلى الجَمَالِ
فَقُمْ بِنَا يَا سَـمِيرَ نَفْسِي ... نَقفُو الأَمَـانِي إِلَى الكَمَالِ !
قُمْ ، نتَّخِـذْ للمُنَى جَنَاحًا ... يَطِـيرُ مِنْ عَالَمِ الحُـدُودْ !
عَسَى نَرَى في السَّماءِ دَرْبًا ... نَسِـيرُ فِيـهِ ولَا نَعُـودْ
نَوْمٌ خِـدرَ الرُّؤَى ونَحْظَى ... بِمَا حُرِمْنَاهُ في الوُجُـودْ
قُمْ واتْرُكِ الجِسْمَ حَيْثُ يَبْلَى ... فَالْمَوْتُ خَـيْرٌ مِنَ الجُمُودْ
لِي كُلَّ يَوْمٍ هَـوًى جَديدٌ ... بِلَا وِصَـالٍ ولَا لِقَاءْ
حَوْلِي مِيَـاهٌ حَلَتْ وسَاغَتْ ... لَكِنَّ قَلْبِي بِلَا ارْتِـوَاءْ
لَوْ رُمْتُ يَوْمًا لَكُنْتُ أَجْنِي ... مِنْ ثَمَرِ الحُسْنِ مَا أَشَـاءْ
لَكِنْ هَوَى النَّفْسِ في خَيَالِي ... قَدْ لَاحَ لِلرُّوحِ في السَّمَاءْ
أَحِنُّ شَـوْقًا إلى دِيَارٍ ... رَأَيْتُ فِيهَا سَـنَى الجَمَالْ
أُهْبِطْتُ مِنْهَـا إِلَى قَرَارٍ ... أَمْسَتْ بِهِ الرُّوحُ في اعْتِقَالْ
أَهِيمُ في اللَّيْـلِ مِثْلَ أَعْمَى ... جَاعَ ولَا يُحْسِـنُ السُّـؤَالْ

يَهُـــزُنِي فِي الدُّجَىٰ حَنِينٌ ... إِلَىٰ الَّذِي مَرَّ مِنْ وِصَـــالْ
هَلْ مِنْ سَبِيلٍ إِلَىٰ رُجُوعٍ ... هَلْ مِنْ طَرِيقٍ إِلَىٰ وُصُولِ ؟
تَهِيمُ نَفْسِي ولَسْـتُ أَدْرِي ... بِحَاصِـــلٍ أو بِمُسْتَحِيـلِ
يَا صَاحِ قَدْ حِرْتُ أَيْنَ أَمْضِي ... والسُّبْلُ ضَلَّت عَنِ الضَّلُولِ
فاسْتَلْمِحِ البَرْقَ هـل تَرَاهُ ؟ ... فـإِنَّـه أَوَّلُ السَّـــبِيلِ
انْظُرْ فَـــلِي فِي البُرُوقِ سِرٌّ ... تَعْـــرِفُهُ النَّفْسُ فِي البُرُوقِ
أَلَا تَرَىٰ البَرْقَ نَـارَ رَكْبٍ ... تَقَدَّمُونَا عَـــلَىٰ الطَّرِيقِ ؟
مِنْ أَلْفِ دَهْـــرٍ وأَلْفِ دُنْيَا ... سَمَوا إِلَىٰ المَشْرَعِ الحَقِيقِي
فَسِرْ بِنَـا نَقْتَفِي خُطَـاهُمْ ... نَصِرْ إِلَىٰ مَنْبِـــتِ الشُّرُوقِ

هنا تظهر القيمة الموسيقية لتكرار حروف المد المشكلة للإيقاع الداخلي، ولا سيما المفتوحة منها وحروف المد المضمومة، ولم تظهر حروف المد المكسورة إلا أربع مرات، «وهذا التكثيف في استخدام حروف المد يعمل على تشكيل شبكة صوتية متجانسة تؤلف مجتمعة الواقع العام للإيقاع الداخلي»[٤٩].

بدأ المقطع باستخدام الألف الممدودة كردف قبل اللام، وهي تعبر عن حالة من الأمل في الوصول إلى ما يتمناه الشاعر، ثم يأتي بالواو الممدودة كردف قبل الدال، التي هي صوت شديد مجهور انفجاري، إذ تصور لنا مدى شغف الشاعر بالبحث عن طريق آخر للمنى ليس في الوجود، ثم يعود مرة أخرى إلى استخدام الألف كردف قبل الهمزة وهي حرف مجهور، ثم قبل اللام وهو حرف مجهور أيضًا، ثم يعود إلى تبادل الردف بين الواو والياء، واضح سيطرة حرف المد بالألف على حروف المد الأخرى، وقد أدى ذلك إلى تعميق دلالة النص.

نلحظ فيما سبق سيطرة حروف المد المفتوحة مما نتج عنه نوع من الإيقاع

البطيء، وهو بطء «من آثار مطّه للحركات بفعل ألف المد أطول أصوات اللّين»[٥٠]، وهذا البطء في الإيقاع قد ساعد الشاعر في التعبير عن الحنين إلى الديار، وإلى ما قد مرَّ من وصال.

على أننا نرى أن هذا التباطؤ الإيقاعي لم ينتج عن حروف المد المفتوحة فقط؛ ولكنه نتج أيضًا من تضافر هذه الحروف مع حروف المد المضمومة والمكسورة، مما أدى إلى زيادة هذا البطء الإيقاعي.

أيضًا تولد إيقاع صوتي هنا من الشكل الرباعي، فتغير القافية كل أربعة أبيات أعطى إيقاعًا موسيقيًا.

ومن نماذجه أيضًا هذا المقطع من قصيدة «رباعيات»[٥١]، وهي من مُخَلَّع البسيط، يقول:

يَا نَفْسُ، إنَّ الحَفِيفَ لُغْزٌ ... تَفهَمُهُ الشَّمْسُ والسَّحَابْ
مَا ذَاكَ شَكْوَى بَلْ ذَاكَ نَجْوَى ... مِنْ بَاطِنِ الأَرْضِ فِي التُّرَابْ
نَجْوَى أُصُولٍ تَحِنُّ شَوْقًا ... إِلَى سِوَى الرِّيِّ والشَّرَابْ
تَهُزُّها كُلَّمَا اسْتَكَنَّتْ ... ذِكْرَى شُمُوسٍ بِلَا غِيَابْ
كَمْ دَوْحَةٍ لَا يَبِينُ مِنْهَا ... إِلَّا قَلِيلٌ مِنَ الكَثِيرْ
فُرُوعُها والغُصُونُ جُزْءٌ ... بَدَا ولَكِنَّهُ حَقِيرْ
وتَحْتَ سَطْحِ الثَّرَى أُصُولٌ ... مَحْجُوبَةٌ حَجْمُها وَفِيرْ
فِيهَا حَيَاةُ الغُصُونِ لَكِنْ ... لَدَى الوَرَى شَأْنُهَا صَغِيرْ
لَوْ حَدَّقَ المَرْءُ فِي البَرَايَا ... لَشَامَ مَا لَا تَرَى العُيُونْ
مَا حَوْلَنَا عَالَمٌ خَفِيٌّ ... تُدْرِكُهُ الرُّوحُ فِي السُّكُونْ
كَمْ مُبْصِرٍ لَا يَرَى، وأَعْمَى ... يَرَى ويَدْرِي الَّذِي يَكُونْ
يَا وَيْحَ مَنْ لَا يَرَوْنَ شَيْئًا ... إِلَّا إِذَا فتَّحُوا الجُفُونْ!

لقد وافق الطول الزمني لحركات المد - التي تكاد تتكرر في كل كلمة - والتي تستغرق وقتًا أو زمنًا عند النطق بها؛ حالة الأسىٰ التي يُحِسُّها الشاعر.

كما تولد الإيقاع الصوتي هنا من الشكل الرباعي، فتغير القافية كل أربعة أبيات أعطىٰ إيقاعًا موسيقيًّا.

وفي نموذج آخر يقول الشاعر في قصيدة «**أمام الغروب**»[٥٢]، وهي من مجزوء المتقارب:

لماذا نَزَلْنا بها ... وصِرنا عليها عبيدْ
إذَا كَانَ فَوْقَ السُّهَىٰ ... مَصِيرُ النُّفُوسِ العَتِيدْ ؟
إذَا كَانَ قَصْدُ الصَّمَد ... بِذَاكَ عِقَابَ النُّفُوسْ
فَمَا كَانَ ذَنْبُ الجَسَدْ ... لِيَغْدُو شَرِيكَ البُؤُوسْ ؟
بِرَبِّكَ قُلْ يَا دَلِيلْ : ... إلَىٰ أَيْنَ تُفْضِي الطَّرِيقْ ؟
فَقَدْ حَارَ عَقْلِي الكَلِيلْ ... أَمَامَ الظَّلَامِ المُحِيقْ
سَنَتْرُكُ هَذِي الرُّبُوعْ ... كَشَمْسٍ دَهَاهَا الغِيَابْ
ولِلشَّمْسِ صُبحًا رُجُوعْ ... أَلَيْسَ لَنَا مِنْ إيَابْ ؟
أَنَمْضِي كَذَا جَاهِلِينْ ... حَيَارَىٰ مَطَايَا الأَسَفْ
ويَبْقَىٰ المَلَا ذاهِلِينْ ؟ ... فَطُوبَىٰ لِعَقْلٍ عَرَفْ !

ويتأسس هذا المقطع في إيقاعه الداخلي علىٰ حروف المد وهي ألف المد، وياء المد، وواو المد، وقد أمتعنا الشاعر بتكرار حروف المد كحروف ردف في كل الأبيات مما تولد عنه إيقاعٌ موسيقيٌّ؛ كما تولد هذا الإيقاع من شكل المربع الذي يتحد فيه الشطران في الصدر، ثم يتحد الشطران في العَجُز، نجد هذا في كل بيتين.

من هنا فإنَّ «القيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع

بين المبدع والنص والمتلقي، فالإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشجن والحزن، والإيقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة»[٥٣]، «وهذا يتوقف على تجانس الحروف المتحركة والساكنة وعلى الامتداد الزماني لأصوات المد واللين، وما يقابل ذلك من امتداد في أعماق النفس»[٥٤].

ولم يقتصر عريضة في توظيف تلك الحروف على القصيدة المقطوعية فقط، بل امتد ذلك للأشكال الشعرية الأخرى كافة، مثل المربع والمخمس والموشح، من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها.

ففي رباعية «يا نفس»[٥٥]، يتنامى إيقاع داخلي خاص عبر مجموعة من الظواهر التي تفرزها القصيدة بعالمها وأجوائها وفضائها الدلالي:

يَا نَفْسُ، مَا لَكِ والأَنِينْ ؟ تَتَأَلَّمِينَ وتُؤْلِمِينْ !
عَذَّبْتِ قَلْبِي بِالْحَنِينْ وكَتَمْتِهِ مَا تَقْصُدِينْ
قَدْ نَامَ أَرْبَابُ الغَرَامْ وتَدَثَّروا لُحُفَ السَّلامْ
وأَبَيْتِ يَا نَفْسُ المَنَامْ أفأنتِ وَحْدَكِ تَشْعُرِينْ ؟
اللَّيْلُ مَرَّ عَلَى سِوَاكْ أَفَمَا دَهَاهُمْ مَا دَهَاكْ ؟
فَلِمَ التَّمَرُّدُ والْعِرَاكْ مَا سُورُ جِسْمِي بِالمَتِينْ
أَطْلَقْتِ نَوْحَكِ لِلظَّلَامْ إِيَّاكِ يَسْمَعْكِ الأَنَامْ
فَيَظُنَّ زَفْرَتَك النِّيَامْ بوقَ النُّشُورِ لِيَوْمِ دِينْ
يَا نَفْسُ مَا لَكِ فِي اضْطِرَابْ كَفَرِيسَةٍ بَيْنَ الذِّئَابْ ؟
هَلَّا رَجَعْتِ إِلَى الصَّوَابْ وبدَلْتِ رَيْبَكِ بِاليَقِينْ !
أَحْمَامَةً بَيْنَ الرِّيَاحْ قَدْ سَاقَهَا القَدَرُ المُتَاحْ
فَابْتَلَّ بِالْمَطَرِ الجَنَاحْ يَا نَفْسُ مَا لَكِ تَرْجُفِينْ ؟
أَوَمَا لِحُزْنِكِ مِنْ بَرَاحْ حَتَّى ولَوْ أَزِفَ الصَّبَاحْ !

يَا لَيْتَ سِرَّكِ لِي مُبَـاحْ فَأَعِي صَدَىٰ مَا قَدْ تَعِينْ !
أَسَبَتْكِ أَرْوَاحُ القَتَـامْ فأَرَتْكِ مَا خَـلْفَ اللِّثَامْ
فَطَمِعْتِ فِيمَـا لَا يُـرَامْ؟ يَا نَفْسُ، كَمْ ذَا تَطْمَحِينْ !

نلحظ أن الشاعر في «المربَّع» السابق أتىٰ بأربعة أشطر، تتحد الثلاثة الأولىٰ في القافية، ويختلف الشطر الرابع معها فيتحد مع الشطر الرابع في كل رباعية إلىٰ آخر القصيدة،مما تولد عنه إيقاع موسيقي، كما نلحظ أن أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة علىٰ الواقع اللغوي للقصيدة، فأصوات المد الطويلة المفتوحة تأتي في ثلاثة الأشطر الأولىٰ في كل رباعية، أما أصوات المد الطويلة المكسور، وخاصة صوت المد المكسور المتكرر علىٰ نحو لافت للنظر؛ ففي نهاية كل رباعية يولد نسقًا إيقاعيًا داخليًا، تعمل كلها علىٰ تشكيل المحور الأساسي والعام للإيقاع الداخلي.

تولَّد الإيقاع - أيضًا - في شعر عريضة من التكرار، سواء كان تكرار الكلمة أو العبارة أو الجملة «وفائدة هذا التكرار مريحة للشاعر في ترجيح اللفظ ذاته، وما يؤديه هذا الترجيح من تناغم الجرس وتقويته، يثير في ذاته تشوقًا واستعذابًا أو ضربًا من الحنين والتأسي»[٥٦].

ونجد تكرار الكلمة في قصيدته من الرباعيات «علىٰ الطريق»[٥٧]، وهي من المتقارب، يقول مخاطبًا النفس الإنسانية:

لِمَاذَا وَقَفْتِ بِخَـــوْفٍ وحِـيرَهْ، أَيَا نَفْسُ، عِنْدَ الطَّرِيقِ العَسِيرَهْ ؟
أَلَا امْشِي، فَإِنَّ الحَيَـــاةَ قَصِيرَهْ أَلَا امْشِي !
عَلَامَ التِفَاتُكِ نَحْـــوَ الطُّـلُولِ ؟ أَشَـاقَكِ تَذْكارُ مَاضٍ مُحِيـــــلِ
فمِلتِ إلىٰ العَـوْدِ قَبْلَ الوُصُولِ ؟ أَلَا امْشِي!
كَفَاكِ مِنَ المَاضِيَاتِ الشَّـــبَابُ رِيَاضُ أمـــــانٍ سَقَاهَا السَّرَابُ

فَقُولِي: « وَدَاعًا ! » لِمَاذَا العِتَابُ ؟ لِتَمْشِ!
لِمَاذَا العِتَـــابُ عَلَىٰ مَا انْقَضَىٰ ؟ أَنُرْجِعُ بِالعَتْبِ عُمْـــرًا مَضَىٰ ؟
شَقِينَا ولكِنْ شَـــفَانَا الرِّضَـا أَلَا امْشِي
شَقِينَا، بَجَمْـــلِ صَلِيبِ الزَّمَانِ ولَكِنْ غَلَبْنَـا الشَّقَا بِالأَمَـانِي
ومِنْ ذِي وذَاكَ نَظَمْنَا الأَغَـانِي أَلَا امْشِي!
أَنَفْسِي، بِرَبِّكِ خَـــلِّي السَّآمَهْ وهُبِّي لِنَسْـــبِقَ تِلْكَ الغَمَـــامَهْ
وصَلِّي بِدَمْـــعٍ وبَعْضِ ابْتِسَـامَهْ فَنَمْشِي
أَلَا امْشِي! وبَعْـدَ الجِهَادِ الحَقِيقِي سَنَسْبِقُ آمَالَنَـــا فِي الطَّـــرِيقِ
ونَجْنِي الأَشِعَّةَ قَبْـــلَ الشُّرُوقِ ... أَلَا امْشِي!

والتكرار هنا فضلًا عن أنه أعطىٰ إيقاعًا واضحًا، فإنه يدل من جانب الشاعر علىٰ الإلحاح في طلب ما يريده، فهو يحث النفس علىٰ أن تمشي في طريقها دون الالتفات إلىٰ الماضي، بصيغة الأمر في (أَلَا امْشِي)، وإن كان قد عاد لتكرار الفعل ولكن بصيغة أخرىٰ (لِنَمْشِي)، فيها نوع من الاستعطاف والرفق مع هذه النفس، خاصة أن شبابها قد ضاع في السراب. ثم يعود للفعل مرة أخرىٰ ولكنه هنا مقترن بفاء السببية (فَنَمْشِي)، فهو يطلب منها أولًا أن تترك تلك «السآمة»، وأن تجتاز هذه «الغمامة»، و«تصلي بالدمع وبالابتسامة»، لتكون حينها قادرة علىٰ أن تمشي. وهذا التكرار للفعل في هذه الصور المختلفة، يدل علىٰ إصرار الشاعر علىٰ دفع النفس إلىٰ الأمام لتسبق كل آمالها، وتجني كل ما تريده.

أما تكرار العبارة ففي قصيدة «**نفس الشجاع**»[٥٨] يقول:

بَيْنَ الْعَواصِفِ والرِّيَاحْ نَفْسٌ تَطِيرُ بِلَا جَنَاحْ
نَفْسٌ تَعِجُّ مَعَ الرُّعُودْ نَفْسٌ تُزَمْجِرُ كَالأُسُودْ
تَعْلُو الشَّوَاهِقَ والقِمَمْ تَطَأُ الكَوَاكِبَ بِالقَدَمْ

حَتَّىٰ يَذِلَّ لَهَا السُّهَىٰ وتَطولَ أَوْجَ المُنْتَهَىٰ
وتَرَىٰ الكَرَامَةَ كُلَّهَا واهًا لَهَا واهَا لَهَا!

نَفْسُ الشُّجَاعْ!

نَفْسٌ يَلَذُّ لَهَا الكِفَاحْ بَيْنَ القَوَاضِبِ والرِّمَاحْ
لَا تَحْمِلُ الضَّيْمَ القَلِيلْ لَا تُنْكِرُ الحَقَّ الجَمِيلْ
تُزْرِي بِأَحْدَاثِ الزَّمَانْ وتَعِيشُ أَنَّىٰ لَا هَوَانْ
بِالسَّيْفِ تَسْطُو والْقَلَمْ وتَسِيرُ قُدَّامَ الأُمَمْ
رَايَتُهَا صُبِغَتْ بِدَمْ وتَكَادُ أَنْ تُحْيِي الرِّمَمْ

نَفْسُ الشُّجَاعْ!

فهو يكرر عبارة «نفس الشجاع»، ومن المعروف أن «تكراره عبارة معينة يعني إلحاحه على جهة مهمة فيها، يُعْنَىٰ بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة»[٥٩]. وهذه الدلالة - هنا - تتمثل في أنه يريد أن يؤكد أن النفس التي تعلو الشواهق والقمم والتي لا تنكر الحق والتي تسير قدَّام الأمم، هذه النفس لا بد أن تكون نفس الشجاع، فيكرر العبارة أكثر من مرة طوال القصيدة، وكأنه يحفز النفس على الهمة والجري وراء تحقيق تلك المعاني التي لا يحققها إلا نفْسُ الشجاع.

وهكذا فإن الإيقاع في شعر عريضة قد نتج عن الاحتفاء بحروف المد؛ في سبيل تشكيل إيقاعه الداخلي، كما نتج عن التكرار الذي حقق قدرًا كبيرًا من الإيقاع الموسيقي إلى جانب دلالته النفسية العميقة فيما أراد الشاعر أن يعبر عنه.

*

الخاتمة:

لا يراد من هذه الخاتمة سوىٰ أن تبرز أهم النتائج التي أسفر عنها البحث، وهي:

١- لم يخرج نسيب عريضة عن دائرة التراث في أوزان الشعر وقوافيه إلا قليلًا، ولكنه جدد في أوزانه ونوَّع في قوافيه ليكسب شعره إبداعًا وأصالة.

٢- تصرف نسيب في نظام الوزن دون الخروج عن الوزن؛ فقد تصرف في التفاعيل والأسطر، فجعل في كل بيت خمس تفاعيل وهي مخالَفة عروضية؛ لأن الشاعر قد خرج علىٰ قانون تساوي الأشطر في القصيدة الواحدة، فجمع بين شطر ذي ثلاث تفعيلات، وشطر ذي تفعيلتين، وهكذا.

٣- استخدم نسيب صورًا جديدة لم نعهدها من قبل في عدد من البحور، كما جمع بين بحرين في القصيدة الواحدة.

٤- اتسع شعره لتنوع القافية؛ فاستخدم أشكالًا عديدة للقافية، مثل: المزدوج والمربع والمخمس والموشح، وقد نوع في استخدام هذه الأشكال؛ حيث لم يقتصر علىٰ صورة واحدة، بل استخدم أكثر من صورة للشكل الواحد، كما فعل في المربع والمخمس.

٥- جدد في النظام المعهود للموشح، حيث حاول التجديد في الإطار الموسيقي للموشح التام، فجاء بستة أقفال متحدة الوزن مختلفة القوافي، وكذا فعل في الأبيات، جاء بستة أبيات متحدة الوزن مختلفة القوافي، وفي موشحة أخرىٰ جاء بأربعة أقفال وثلاثة أبيات، ومن المعروف أن الموشح التام يأتي في ستة أقفال وخمسة أبيات.

٦- حاول عريضة في سبيل تشكيل إيقاعه الداخلي الإفادة من حروف المد في الأشكال المختلفة كافة للقصيدة الشعرية.

٧- القيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة، بل في الأثر النفسي لها، مما نتج عنه تعميق الدلالة في قصائده الشعرية المختلفة.

٨- اهتم عريضة بالنفس الإنسانية؛ فصور الصراع بين قوىٰ النفس البشرية بألوان لا تنكر من الإبداع، خاصة الموسيقي، وتمثَّل النفس والجسم والقلب والعقل قوىٰ منفصلة، متصارعة، زاد في صراعها مزاجُه المصطبغ بالكآبة والتشاؤم.

*

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUT DE RECHERCHES ET D'ETUDES ARABES

الهوامش

(١) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص٦.

(٢) عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص٣١٤.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢، ص٢٨٨.

(٤) أنس داود، مرجع سابق، ص٨.

(٥) عبد الحكيم بلبع، مرجع سابق، ص٣١٨.

(٦) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٦٢م، ص ٩٩.

(٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج١، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، ص١٣٤.

(٨) مختارات من نسيب عريضة، مناهل الأدب العربي، ص١١، ١٠.

(٩) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان - الأردن، ١٩٩٧، ص٨٨.

(١٠) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٧.

(١١) المرجع السابق، ص٦٦.

(١٢) المرجع السابق، ص٢٦.

(١٣) د.علي عبد الرضا، مرجع سابق، ص١١٩.

(١٤) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص١١٩.

(١٥) ذكرها أستاذنا الدكتور شعبان صلاح في كتابه «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع»، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، القاهرة ٢٠٠٥، ص١٩٥. غير أن أستاذنا الدكتور صلاح قد ذكر هذه الصورة في معرض حديثه عن مجزوء الخفيف، إذ يقول: «لكن الشعراء المعاصرين استخدموا للعروض الصحيحة ضربًا مذيلًا، بإضافة ساكن إلى تفعيلة الضرب فتصير (مستفعلان) أو (متفعلان)، ولا يكاد الباحث المتذوق يحس في ذلك خروجًا على نغمة البحر ولا نَبْوًا عن موسيقاه».

(١٦) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٤٩.

(١٧) إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص٣٤٤.

(١٨) حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٣٩.

(١٩) الأعمال الكاملة، ج١، مقدمة ديوان ألوان وألحان، بقلم زكي قنصل، ص ٣٥٦.

(٢٠) د.إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص ٢٧٨.

(٢١) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جـ١، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ص١٨٠.
(٢٢) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٦٢.
(٢٣) إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص٢٨١.
(٢٤) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٨٢.
(٢٥) هذه الصورة من مجزوء المتقارب لم يقرها العروضيون القدامى - فيما أعلم - إلا ضمن المتقارب التام، لكنها لم ترد ضمن مجزوئه إلا في كتاب «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع» للدكتور شعبان صلاح، ص٤٤٩؛ ومن ثَمَّ فإن الشاعر جدَّد هنا في أنه استخدم صورة جديدة من صور مجزوء المتقارب، فأتى بالعروض مقصورة والضرب مقصورًا، وذلك لم نعهده إلا في المتقارب التام.
(٢٦) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، مرجع سابق، ص٢٢٠.
(٢٧) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٦١.
(٢٨) المرجع السابق، ص١٨.
(٢٩) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، مرجع سابق، ص٢٠٨.
(٣٠) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٢٥.
(٣١) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، مرجع سابق، ص٢١٠.
(٣٢) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٢٢، ٢٣.
(٣٣) المرجع السابق، ص٧.
(٣٤) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المتنبي، ط٥، بغداد، ١٩٧٧م، ص ٢٩٦.
(٣٥) إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص ٢٨٥.
(٣٦) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص١٠٦.
(٣٧) المرجع السابق، ص٩٢.
(٣٨) استخدم الشاعر هنا صورة جديدة من صور المتدارك وهو مشطور المتدارك، ذكرها أستاذنا الدكتور شعبان صلاح في كتابه «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع»، ص٦٧.
(٣٩) عبد الهادي عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطبع والنشر، ٢٠٠٢، ص١١٢.
(٤٠) المرجع السابق، ص١١٤.
(٤١) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص١١٩.
(٤٢) مفهوم البيت في الموشح غير مفهومه في القصيدة؛ فالبيت في القصيدة يتكون من شطرين، أما البيت في الموشح فيتكون من ثلاثة أشطر أو أربعة، يطلق على كل منها اسم «السمط».

(٤٣) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٤٩.
(٤٤) المرجع السابق، ص١٣.
(٤٥) عبد الهادي عطية، مرجع سابق، ص١١٤.
(٤٦) عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد التاسع - العدد الثاني، ٢٠٠١، ص٤.
(٤٧) محمد صابر عبيد، بنية الإيقاع الداخلي في الشعر العربي الحديث، جريدة المواطن «الأخبار» ثقافية، الثلاثاء ٢٠١١/٤/١٩، ص١.
(٤٨) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٨٦.
(٤٩) مسعود وقار، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مذكرة لنيل درجة الماجستير٢٠٠٣-٢٠٠٤، ص١٠٩.
(٥٠) عبد الرحمن الوصيفي، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط١، القاهرة ٢٠٠٠، ص١٤٢.
(٥١) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٥٨.
(٥٢) المرجع السابق، ص٨٢.
(٥٣) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٣، ص٣٩٤.
(٥٤) عبد الخالق محمد العف، مرجع سابق، ص٤.
(٥٥) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص١٨.
(٥٦) حسين مجيد رستم الحصونة، الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون، مقاربة لسانية في ضوء منهج النقد الصوتي، مجلة كلية التربية، العدد٢، المجلد ٢، تموز ٢٠١٠.
(٥٧) مختارات من نسيب عريضة، مرجع سابق، ص٧.
(٥٨) المرجع السابق، ص٦٢.
(٥٩) نفسه.

*

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

١- نسيب عريضة، مناهل الأدب العربي، العدد٣٠، مكتبة صادر، بيروت، عام ١٩٥٠.

ثانيًا- المراجع:

١- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢.

٢- أنس داود، التجديد في شعر المهجر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت.

٣- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.

٤- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٣٩.

٥- حسين مجيد رستم الخصونة، الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون، مقاربة لسانية في ضوء منهج النقد الصوتي، مجلة كلية التربية، العدد٢، المجلد ٢، تموز ٢٠١٠.

٦- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج ١، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.

٧- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ط ١، ١٩٨٢.

٨- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٦٢م.

٩- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط٥، بغداد، ١٩٧٧م.

١٠- عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.

١١- عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد التاسع، العدد الثاني، ٢٠٠١.

١٢- عبد الرحمن الوصيفي، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط١، د.ت.

١٣- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان-الأردن، ١٩٩٧.

١٤- عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

١٥- محمد صابر عبيد، بنية الإيقاع الداخلي في الشعر العربي الحديث، جريدة المواطن «الأخبار» ثقافية، الثلاثاء ٢٠١١/٤/١٩.

١٦- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
١٧- محمد عباس عرابي، ظاهرة التجديد في الشعر، مجلة الابتسامة، الموسوعة الأدبية، شعر ونثر، د.ت.
١٨- مسعود وقار، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مذكرة لنيل درجة الماجستير، ٢٠٠٣-٢٠٠٤.

● ○ ●

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE OF ARAB RESEARCH AND STUDIES
مكتب اتحاد المكتبات العربية