

تاريخ الإرسال (2020-07-25)، تاريخ قبول النشر (2020-11-07)

د. ماهر رمضان قنن

اسم الباحث:

جامعة الأقصى

اسم الجامعة والبلد:

الإيقاع الداخلي في ديوان العودة

* البريد الإلكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: maherqanan@hotmail.com

<https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.3/2021/9>

الملخص:

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الظواهر الإيقاعية الداخلية في ديوان العودة؛ فالموسيقى لها دور مؤثر في متلقي النص الشعري سواء أكان مستمعاً أو قارئاً، والإبداع في النص الشعري يتطلب التوقف عند البنى الصوتية التي تمثل جزءاً لا يمكن إهماله في بنية القصيدة، وذلك من خلال الموسيقى الداخلية المتنوعة التي يزر بها الديوان، ويتطلب هذا البحث عن الدلالة الوظيفية والنفسية التي أثرت في الشاعر منذ اللحظة الأولى التي كتب فيها القصيدة .

كلمات مفتاحية: الإيقاع الداخلي، ديوان العودة، المحسنات المعنوية واللفظية.

Internal rhythm in Diwan al-Awda

Abstract:

Disclose the musical phenomena, internal, in the Court of Return. Music has an influential role for the recipients of the poetic text, whether it is a listener or reader.

Upon creativity in the poetic text requires stopping at the vocal structures that are part of it.

Neglecting the structure of the poem, through the diverse internal music, which is abundant in the Diwan and this, requires research on its functional and psychological significance, which influenced the poet, from the first moment, in which the poem was written.

Keywords: The inner rhythm, Diwan al-Awda, Verbal and moral improvements.

المقدمة:

تعدّ الدراسات الحديثة التي تهتم بالإيقاع الموسيقي للنص الشعري إحدى أهم الدراسات التي تهتم بالنص على مستوى الشكل والمضمون، وتعدّ الأسلوبية النص الإبداعي هو البؤرة الأولى التي ينطلق منها الدارس، وعليه يجب أن يكون الباحث مهتمًا بالنص وحده؛ ليستطيع اكتشافه من جديد، وإلا ظلت معاني الشاعر وأهدافه مقصورة عليه؛ لذا فإنّ الدراسات الحديثة مهتمة بالإيقاع الشعري بما فيه من إيقاع داخلي نابع من صميم النص كضرورة تعبيرية تسهم في تشكيل البنية الهيكلية له، فالإيقاع الداخلي للنص يمكن اعتباره "تشكيلا من التشكيلات والعلاقات التي يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزءًا لحميًا من تشكيلات إيقاعية أوسع، لكنه يكون طبيعيًا ومألوفًا للأذن المتلقية"⁽¹⁾، ويهتمُّ البحث بمستوى الإيقاع الداخلي في ديوان العودة، ولعل دراسة الموسيقى الإيقاعية تتشكل من "التكرار المنسق لوضع أو قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة؛ لأنّه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين ليظهر في تتاب الحركة والسكون والأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، ردّ العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة، أو قوافٍ متناوبة، رجوع نوبة واحدة، أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهي تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام الحاجز ثم استئنافها، يقوم جمالها على لذة انتظار ما نستيق حدوثه"⁽²⁾.

لم يعتمد الشاعر العربي قديمًا وحديثًا في شعره الغنائي على الموسيقى الموجودة في الوزن والقافية فقط، بل كان يتطلع إلى مزيد منها من خلال الحشو، وقد تتبع الموسيقى فيه من التكرار للأصوات والألفاظ، وحسن التقسيم والترصيع والجناس وغير ذلك، ويراها شوقي ضيف أنها "تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلائم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ مشكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام"⁽³⁾.

إنّ هذا الإيقاع النابع والموسيقى الداخلية في الحشو "تقف جنبًا إلى جنب مع موسيقى الإطار، بل إنّها تمثل صورة من صور هذه الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية"⁽⁴⁾، والموسيقى الداخلية مع الموسيقى الخارجية هي التي تؤثر في المتلقي، فتأسر لُبّه وفكره، فيميل بها طربًا، وكلّما كانت موسيقى الشعر وإيقاعاته جذابة أثرت في المتلقي تأثيرًا واضحًا.

ويتناول البحث أهم الظواهر الإيقاعية الداخلية في ديوان العودة، وقد قسم الباحث البحث إلى مبحثين، درس في المبحث الأول (الإيقاع في المحسنات البديعية المعنوية) ومنها: الطباق، والتقسيم، واللف والنشر، والإيقاع، ودرس في المبحث الثاني (الإيقاع في المحسنات البديعية اللفظية) ومنها: التصرّيع، والترصيع، والجناس، والتكرار، ورد العجز على الصدر، معتمداً على المنهج الفنّي التحليلي، وعلى بعض المصادر القديمة والحديثة والتي سنقوم بإثباتها بقائمة المصادر والمراجع.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في أنّه يتناول موضوعًا له أهمية؛ لأنّ الإيقاع الموسيقي من أساسيات الشعر التي لا يمكن الاستغناء عنه، ويهتمُّ البحث بالإيقاع الموسيقي الداخلي في ديوان العودة، ومن أهداف الدراسة الكشف عن مواطن الإيقاع الموسيقي الداخلي في الديوان والتي تتمثل في المحسنات المعنوية من الطباق، والتقسيم، واللف والنشر، والإيقاع، والمحسنات اللفظية من التصرّيع، والترصيع، والجناس، والتكرار، ورد العجز على الصدر، وقد تفتح هذه الدراسة آفاقًا جديدة أمام الباحثين للكشف عن مكامن الإبداع عند العديد من الشعراء، وديوان العودة من الطبقات الحديثة الصادرة عن رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين في مدينة غزة، ويضم بين صفحاته مائة وثلاثًا وستين قصيدة لشعراء وشاعرات من قطاع غزة، والديوان كما يتضح من اسمه يتحدث عن فعاليات حقّ العودة التي قام بها الفلسطينيون في قطاع غزة.

(1) أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (ص105).

(2) إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (ص115).

(3) ضيف، في النقد الأدبي (ص97).

(4) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص129).

المبحث الأول

الإيقاع في المحسنات البديعية المعنوية

يعتقد الكثيرون أنّ الإيقاع موجود في الوزن فقط، وهو اعتقاد لا يمكن اعتماده في الحديث عن موسيقى الشعر؛ لأنّ الإيقاع أشمل من الوزن، فالوزن عبارة عن ظاهرة صوتية تظهر للمتلقي من تساوي أجزاء البيت الشعري وتردها على مسافات أو مقادير موزونة متساوية، والإيقاع يضم النسق الصوتي الذي يشمل الوزن وغيره من قافية ونبر وتكرار وتوازي المقاطع والطباق والجناس وغير ذلك من المحسنات البديعية.

1. الطباق

من المحسنات البديعية المعنوية التي استخدمها الشعراء في ديوان العودة، وكان له الأثر الواضح على الموسيقى الداخلية في النص، ويعدُّ الطباق ظاهرة عند الشعراء ساعدتهم في إيراد الحالة التي يعبرون عنها، والطاق هو "الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين على سبيل الحقيقة أو على سبيل المجاز ولو إيهاماً..."⁽¹⁾.

من خلال الطباق تتضح المعاني، وهذا ما يخلق إبداعاً شعرياً ينسجم والحالة التي يعيشها الشعراء عندما يصورون حالتهم، فحين يتحدث الشاعر عن الوطن وهموم الشعب الفلسطيني وحقوقه المسلوقة...، يكثر من ذكر الثنائيات الضدية، لإظهار الحياة بكل ألوانها، وبما فيها من تناقض أثرت في الشعب منذ نكبته مروراً بكل ألوانها وأشكالها، حتى غدت أيام الفلسطيني بين يوم وليلة، وهو بين المخيمات لاجئاً يحلم بالعودة، وهو الذي كان عزيزاً في أرضه التي تملكها المحتل الجديد والقادم من أصقاع الأرض، فضاعت أحلامه، وتاهت أيامه، وطالت غربته، حتى صار يحلم بأناؤه بالعودة، فلا يمكن للفلسطيني الحياة دون فلسطين .
ومن أمثلة الطباق قول محمد رباح مصوراً حال الشباب وهم على حدود غزة⁽²⁾ :

اللون أسودٌ والوجه مضيئٌ بالله كيف تلاقى الأضدادُ

يصف الشاعر حال الشباب وهم يشعلون الإطارات حول السياج الفاصل بين غزة وفلسطين حيث الوطن والأرض والعزة، ونجده يركز على إظهار حالتهم بالضدين (أسود) و(مضيئ)، فهو يثبت للمتلقي ما يملأ وجوههم من أمل (مضيئ/النور)، رغم ما يجدونه من المخاطر (أسود)، ومع استخدام الشاعر للضدين فإنّه يعزز الإيحاء الشعري الذي تتسجم مع حالته الشعورية ليصل إلى الاستقهام في الشطر الثاني مصحوباً بالتعجب عن كيفية اجتماع الأضداد.

وحين تصف أفنان أبو موسى الشباب تقول⁽³⁾:

شباباً لا تشيخ لهم عزوم كعود أخضرٍ بلُحاه يُسقى

فقد جاء الطباق في قولها (شباب) و(تشيخ)، ورغم أن المعنى واضح من خلال الطباق، فإنّ الشاعر يؤكد في الشطر الثاني المعنى من خلال التشبيه التمثيلي بين صورتين، ومنه قول حامد القريناوي معبراً من خلاله عن حبه لوطنه⁽⁴⁾:

أواه شجواً نبض القلب أكتمه فينبري الدمغ من عيني يُشهره

(1) الميداني، البلاغة العربية (ج2/280).

(2) الديوان (ص4).

(3) الديوان (ص37).

(4) الديوان (ص25).

فقد أظهر الشاعر صورة حبه للوطن عن طريق الضدين (أكتمه) و(يشهره)، وبهذا يوحي بمدى حبه، فهو يحاول إخفاء الحزن الذي يكتمه في قلبه لما أصاب وطنه، لكن هيهات أن يستمر هذا الإخفاء؛ لأنّ الدمع سرعان ما يكشفه هذا الشجو، وهو بذلك يلفت انتباه المتلقي عن طريق الطباق وخاصة أنه جاء في آخر تفعيلتين من الشطر الأول والثاني أي في العروض والضرب.

ومنه قول أفنان أبو موسى⁽¹⁾:

ذرى حطين واللى امتداداً لسهل الأرض إن غرباً وشرقاً

جاء الطباق بين (غرباً) و(شرقاً) للدلالة على اتساع الأرض التي يمكن أن تكون امتداداً لذرى معركة حطين، حيث النصر الذي حققه صلاح الدين، والذي سيتحقق على أيدي شباب فلسطين ورجالها، وكأنّ الشاعر يتوعد العدو ويهدده، فالنصر لا يكون إلا على ما كان عليه صلاح الدين من صلاح، ومنه قول مصطفى منصور⁽²⁾:

يا لحن غيث بروح الروح مطلعاه يسقي العطاشى وباليدين يسقيني

جاء الطباق في الجمع بين الفعل (يسقي) والاسم (العطاشى)، ويريد الشاعر أن حب للوطن جعله يشعر بالعطش، لكن الوطن يسقي العطاشى من يديه، لتكتمل صورة الطباق مع الاستعارة المكنية، وبذلك يضمن الطباق بالاستعارة لتكتمل الصورة. ومن الطباق قوله⁽³⁾:

وامسح بكفك صدري فالهوى غرر ما عاد ينصحنى إلا ويغرينى

يا منبع الشعر أوله وآخره يا نبضة الروح في أعماق مكنوني

الطباق بين الفعلين (ينصحنى) و(يغرينى) في البيت الأول، وفي البيت الثاني بين اسمين (أوله) و(آخره).

وقد يأتي الطباق بالسلب بين لفظتين إحداهما موجبة، والثانية سالبة.

ومن ذلك قول أنس الحاج أحمد⁽⁴⁾:

نغيب وما نغيب فهل ترانا غداً يمضي بنا صبغ صبيح

فالطباق السلب واقع بين (نغيب) و(ما نغيب)، وقد تبدو موسيقى البيت الداخلية من خلال الطباق ومن خلال تكرار الحروف في البيت الواحد، مما يساعد في إظهار موسيقى النص الشعري بأكمله.

ومنه قول محمد سعيد رباح⁽⁵⁾:

قالوا لكل منافق ما بدّلوا وتبدّل الأحفاد والأولاد

ومنه قول محمد رامى السطري⁽⁶⁾:

(1) الديوان (ص34).

(2) الديوان (ص109).

(3) الديوان (ص111).

(4) الديوان (ص120).

(5) الديوان (ص5).

(6) الديوان (ص137).

فِيَا قَدْسُ الْعُرْوَبَةِ قَدْ أَتَيْتَنَا وَمَا خُنَّا كَمَا خَانُوا الْعُهُودَا

2. التقسيم:

وهو عند أبي هلال العسكري " أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"⁽¹⁾، وعند السكاكي "أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف على كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"⁽²⁾، وهو من العلوم البلاغية التي اهتم بها البلاغيون القدماء والمحدثون، ويراه الهاشمي "هو أن يذكر متعدد، ثم يضاف إلى كل فرد من أفراد ماله على جهة التعيين"⁽³⁾، كما جعل بعض النقاد صحة التقسيم سبباً من أسباب جمال الشعر⁽⁴⁾.

يعطي التقسيم جمالاً شكلياً وإيقاعياً، وله أشكال مختلفة، منها: الثنائي والثلاثي والرباعي، ويظهر التقسيم الرباعي الجميل في قول الحسن أبو قادوس⁽⁵⁾:

الأرض في صخبٍ والبرق في لهبٍ والغيث في ظمأٍ والزعد ما رعدا

ونجد الإيقاع الموسيقي في البيت السابق من التقسيم الرباعي الجميل الذي ينتهي بتكرار الباء المنون بالكسر في الشطر الأول، (الأرض في صخبٍ) و(البرق في لهبٍ)، وفي الشطر الثاني (الغيث في ظمأٍ) ، و(الزعد ما رعدا)، وقد أضاف هذا التقسيم بجانب الوزن والقافية نغمة موسيقية واضحة من خلال تقسيم البيت إلى أقسام متساوية أو شبه متساوية، مما يسهم في إظهار الموسيقى في البيت.

ومن التقسيم الرباعي الجميل الوارد في الديوان قول سمية وادي⁽⁶⁾:

صرنا ضياعاً ومنفى، شوكةً بؤساً نازاً وليلاً، وخيماتٍ وخيباتٍ

قسمت الشاعرة حال الشعب الفلسطيني بعد نكته إلى أقسام أربعة هي: الضياع في المنفى، شوكة بؤساً، نازاً وليلاً، وخيماتٍ وخيباتٍ، وهذا التقسيم شبه المتساوي في الحركات والسكنات أدى إلى إظهار موسيقى البيت بشكل واضح. ومنه قولها⁽⁷⁾:

أهلي الحزانى وهم فرح لزائرهم أهلي اضعاف وهم أقوى الجماعات

أهلي الضياع وهم وطن لمن نصرنا أهلي الجياع وهم قوت الحضارات

إن الإيقاع ونغمته الموسيقية الجميلة واضحة، من خلال التقسيم الذي جعلته الشاعرة في الأبيات التي أصبحت شبه متساوية، حتى في الإيقاع وما ينتج عنه من موسيقى داخلية تلعب دورها في غنائية القصيدة مع الوزن والقافية وغيرهما. وقد يلجأ الشاعر إلى التقسيم الثنائي، كما في قول خليل نصار⁽¹⁾:

(1) العسكري، الصناعتين (ص341).

(2) السكاكي، مفتاح العلوم (ص425).

(3) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (ص311).

(4) ينظر: عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (ص205).

(5) الديوان (ص12).

(6) الديوان (ص8).

(7) الديوان (ص10).

وتلك فصول الدّهر: يومٌ معاندٌ ويوم على الأعداء حتفًا يؤوئ

فقد قسم الشاعر الأيام من منظوره الخاص إلى قسمين: (يوم معاند)، بحيث يكون هذا اليوم على الشاعر وقومه فلا يعرفون للنصر طريقًا، و(يوم على الأعداء حتفًا)، بحيث يكون الموت في هذا اليوم على الأعداء، وهذا التقسيم الثنائي أضاف مع التكرار لكلمة (يوم) ورد العجز على الصدر نغمة موسيقية واضحة. ومنه قول حسن أبو قادوس⁽²⁾:

غرناظتان لنسج الكون في بلدي أرض بملح صدى، والبحر ما نفدا

يتضح من التقسيم السابق النغمة الموسيقية التي تتناسب كلحن جميل من حسن التقسيم الذي يكاد يكون متساويًا في كل شيء.

وهكذا يمكن أن يضيف حسن التقسيم الذي استخدمه الشعراء في ديوان العودة نغمة موسيقية، فيكون بذلك نغمة داخلية للنص الشعري بكامله.

3. اللف والنشر:

هو فنٌ عرفه النقاد العرب والبلاغيون منذ القدم، وهو "أن تلف بين شيئين في الذكر ثم تتبعهما كلامًا مشتملًا على متعلق بواحد وبآخر من غير تعيين، ثقة بأن السامع يردُّ كلًّا منهما على ما هو"⁽³⁾، وهما في الحقيقة "جمع ثم تفريق"⁽⁴⁾، ومن البلاغيين المحدثين من عرفه بقوله: "ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الإجمال، ثم ذكر لما كل واحد من المتعدد من غير تعيين ثقة بأن السامع يردُّ كل واحد إلى ما يناسبه، فالأول اللف، والثاني النشر"⁽⁵⁾.

وهو لون من ألوان البلاغة وخاصة من علوم البديع الذي يزين الشاعر بها نظمه، ليكمل اللف والنشر على التقسيم والترصيع والترصيع... والمحسنات الأخرى الموسيقية الداخلية للنص، وقد أجاد الشعراء في استخدام هذه المحسنات البديعية. ومنه قول محمد رباح⁽⁶⁾:

من أين جاؤوا؟ كيف لم ينسوا؟ وهل حُشِدْتُ لهم كياننا الأعداؤُ
جاؤوا إليكم من دموع يتيمةٍ من قلب أم قد علاه جدادُ
من لوعة الشوق امتطوا آمالهم ولهم إلى أرض الجدود معادُ

يجعل الشاعر من الاستفهام في البيت الأول متاراً للدهشة عند المتلقي، وهو ما يمكن اعتباره اللف، فالشعر يسأل (من أين جاؤوا؟) و(كيف لم ينسوا) و(هل حُشِدْتُ...؟)، فقد أصابت الشاعر المفاجأة ولذهور من الجموع التي شاركت في مسيرات العودة،

(1) الديوان (ص 51).

(2) الديوان (ص 14).

(3) السكاكي، مفتاح العلوم (ص 425).

(4) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز (ج 2/212).

(5) علوان، من بلاغة القرآن (ص 266).

(6) الديوان (ص 4).

لكن الإجابة لم تتأخر عن المتلقي، ليأتي بها الشاعر في البيتين الثاني والثالث بالنشر عن طريق التوضيح وبيان ما هو خفي عن المتلقي، فتكن الإجابة من الشاعر في أكثر من موضع كما هو واضح.

ومنه قول حامد القريناوي⁽¹⁾:

أرضٌ بها المسجد الأقصى وقبته
منارة الله والآيات تذكره
ملائك الله ثمّ الرسل عاكفة
بمسجدٍ فيه آلاءٌ تسامره

وهذا النوع من اللف والنشر المجل الذي يكون فيه اللف مجملاً يشتمل على عدد، (أرض بها المسجد الأقصى وقبته) ويأتي النشر مفصلاً على حسب اللف، فيأتي الشطر الثاني ليفصل المجل (منارة الله) و(الآيات تذكره)، وفي البيت الثاني من النشر جاء مكملاً لما أورده سابقاً، فجاء في الشطر الأول من البيت الثاني ما يناسب (ملائك الله) و(الرسول عاكفة)، وجاء في الشطر الثاني من البيت الثاني ما يناسب (المسجد الأقصى) وما به من (آلاء تسامره)، ويقوم المتلقي برد كل من اللف والنشر لما يتناسب، وبذلك يخلق الشاعر الموسيقى الداخلية في النص، لتكتمل مع موسيقى الوزن والقافية.

ومنه قول محمود الحديدي⁽²⁾:

فلسطين تحيا بقلبي وروحي
وحبي لها ليس عنه بديل
ففيها ولدنا، وفيها كبرنا
وفيها سنحيا ولن نستقيل

ففي البيت الأول لف، وفي البيت الثاني نشر، وكأنّ الشاعر يوضح لنا سر تمسكه بفلسطين التي تحيا بقلبه وروحه، عن طريق النشر الذي ذكره (ففيها ولدنا) و(وفيها كبرنا) و(وفيها سنحيا)، ليحقق الموسيقى الداخلية في البيتي مع التكرار لبعض الحروف والكلمات...

إن سرّ الجمال في هذا المحسن البديعي يكمن في "بيت واحد خالياً من الحشو والتعقيد، جامعاً بين سهولة اللفظ والمعاني المخترعة"⁽³⁾.

وهكذا يوظف بعض الشعراء اللف والنشر في الديوان، وهم يؤكدون بذلك أهميته من خلال ما يمكن أن يحققه من موسيقى داخلية في النص الشعر .

4. الإيقاع

وهو "أن يستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه؛ ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً"⁽⁴⁾، ويجعله النقاد القدامى والمحدثون من المبالغة المقصورة على القوافي؛ لأنّ الشاعر "إذا انتهى إلى آخر بيت استخرج قافية يريد بها معنى زائداً، فكأنه قد تجاوز حد المعنى هو أخذ فيهن وبلغ مراده فيه إلى زيادة الحد"⁽⁵⁾، وقد يأتي في النثر المسجوع، وهو لا يكون جميلاً إلا عندما "يستدعيه المعنى و يتطلبه الكلام استكمالاً للشعر في القافية..."⁽⁶⁾.

(1) الديوان (ص25).

(2) الديوان (ص99).

(3) عتيق، علم البديع (ص177).

(4) العسكري، الصناعتين (ص380).

(5) عتيق، علم البديع (ص113).

(6) المرجع السابق (ص117).

يحتوي ديوان العودة على شواهد كثيرة من الإيغال الجميل الذي استطاعت قريحة الشعراء البناء عليه، وقد أفادت هذه الشواهد المعنى وضوحًا، تطلبه الشعر فكانت القافية التي تلعب دورًا مهمًا في البناء الموسيقي، وخاصة في الشعر الذي يحتاج إلى وزن وقافية واحدة، ومن الشواهد الشعرية على ذلك قول منى حمادة (1) :

تجذّر في تراب الأرضِ اسمي ومنها كان تكويني وشكلي

تحاول الشاعرة وصف العلاقة التي تربطها بأرضها (فلسطين)، وتبين أن اسمها متجذر بها منذ التكوين الأول، وهي بذلك استوفت المعنى الذي تريده عند قولها (تكويني)؛ ولكنها احتاجت إلى قافية تتسجم مع قافية القصيدة، ولتنسجم موسيقى البيت من ناحية الوزن ومن ناحية القافية، لذا لجأت إلى إضافة (وشكلي)، رغم أن الشكل يمكن فهمه من خلال كلمة (تكويني)، فهي تشمل الشكل وغيره، وبذلك زاد على المعنى عندما خصصت الشاعرة الشكل دون غيره من الصفات الأخرى. ومنه قول أماني عمارة (2) :

لكنهم وقفوا صعيديًا واحدًا كي يرحموا المحتل هذا المقرف

تصف الشاعرة المتظاهرين على الحدود الشرقية لمدينة غزة، وكيف اصطفوا متحدين، بهدف رجم المحتل كما يصطف الحجيج لرجم الشيطان على صعيد عرفات، والصورة بذلك اكتمل معناها، لكن الشاعرة احتاجت القافية في البيت، فلجأت إلى الإيغال لإكمال صورة المحتل، فزادت بذلك المعنى عندما وضحت صورته ووصفته بالمقرف، كما حققت الموسيقى البيت من خلال القافية التي تناسب القصيدة، ومنه قولها في القصيدة نفسها (3) :

هذا الجريح يظل في ميدانه وكذا الأسير يسير، لا يتوقف

الشاعرة هنا تبين ثبات الفلسطيني في مواجهة الاحتلال، فهو لا يتراجع، فالجميع يشارك في مسيرات العودة ولا يتأخر أحد، حتى المصاب الذي أصيب قبل ذلك يبقى ثابتًا ولا يتأخر عن واجبه، وكذلك الأسير يبقى سائرًا في ميدانه، وقد اكتمل للشاعرة المعنى عند قولها (يسير)؛ ولكنها أضافت وبيّنت موقف الأسير الذي يسير دون توقف بقولها (لا يتوقف)، بذلك يكون الإيغال قد زوّد المعنى وأفاد موسيقى القافية في القصيدة. ومنه قولها (4) :

أنا راجع حتى أظهر روضها سأعود يا وطني قريبًا تُنصف

فقد وقع الإيغال في قولها (تنصف)، حيث اكتمل معنى البيت عند قولها (قريبًا)؛ ولكنها احتاجت إلى القافية، وقد أفادت من خلاله زيادة المعنى وزيادة في موسيقى البيت. ومنه قول مصطفى منصور (5) :

ودرُ حرفك لا تفنى عجائبه من كثرة الرد، فيض غير ممنون

(1) الديوان (ص 81).

(2) الديوان (ص 105).

(3) الديوان (ص 106).

(4) الديوان (ص 107).

(5) الديوان (ص 110).

يوضح الشاعر مكانة وطنه بين الأمم، فهي التي لا تنتهي عجائب درّ حروفها من كثرة الردود، وقد اكتمل المعنى عند قوله (من كثرة الردّ)؛ ولكن الشاعر أراد أن يزيد المعنى فقال (فيض غير ممنون)، كما أفاد انسجام قافية البيت مع قافية القصيدة، وبذلك يحقق الشاعر موسيقى البيت والنص.

لقد ظهر الإيقاع كمحسن بديعي في العديد من قصائد ديوان العودة، وقد أفاد زيادة في المعنى الذي أراده الشعراء، وجاء ليحقق قافية البيت لإظهار موسيقى النص من خلال وزنه وقافيته، وكلما كان الإيقاع غير متكلف فإنّه يحقق هدفه، فلا جمال في كلّ إيقاع متكلف يتعمده الشاعر لإظهار قدراته.

المبحث الثاني

الإيقاع في المحسنات البديعية اللفظية

1. التصريح:

يتميّز الشعر ذو الشطرين عن غيره بمميزات تؤكد أصالته التراثية، وقد أثبتت الدراسات الأدبية قديمًا وحديثًا أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر، فقد تكون من علامات التفريق بينه وبين غيره، ومن مصادر الموسيقى الداخلية للنص الشعري التصريح، وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعه للضرب، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"⁽¹⁾، أما السكاكي فيرى أنه " ما يتعمد فيه اتباع العروض الضرب في وزنه ورويه..."⁽²⁾.

اعتمد الشعراء قديمًا على التصريح اعتمادًا كبيرًا خاصة في مطلع القصائد؛ لأنه يجذب انتباه المتلقي خاصة إذا أقيمت القصيدة بين جمع من الناس، ومن النادر أن تجد قصائد كالمعلقات تخلو منه، ويعدّ ظاهرة جمالية موسيقية مازال شعراؤنا في العصر الحاضر يميلون إليه، وهو "أسلوب من القفز إلى الأمام قد يتسع مداه، ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد؛ لأنه يتحقق في صدر البيت، ويتجسم بربط آخر الصدر بآخر العجز"⁽³⁾، وهو من المحسنات اللفظية التي تعمل كالتصايف الإيقاعي في النص. اهتم شعراء ديوان العودة بمطالع القصائد اهتمامًا كبيرًا، ويزخر الديوان بالقصائد التي اعتمدت عليه.

من أمثلة التصريح في المطالع قول حسام شبلاق⁽⁴⁾ :

عيونُ الشعرِ كم تبكي على الطلِّ وكَم في الكونِ من باكٍ بلا مقل

فالتصريح في قوله في آخر الشطر الأول (الطلِّ)، وفي آخر الشطر الثاني قوله (مقل) والشاعر بهذا التصريح الذي يبدأ به قصيدته يعطي للمتلقي دفعة موسيقية قوية تجعله يتوقع قافية القصيدة فيما بعد، وهو ينتج عن التشابه بين العروض والضرب في الوزن والروي، فقد تشابهها في حرف الروي (اللام) المشعب بحرف الكسر، ومثاله قول مصلح أكرم أبو غالي⁽⁵⁾:

الطيبات محاسنًا ولطائفًا والناعمات ملامسًا وعواطفًا

يتعمد الشاعر الإتيان بالتصريح في البيت الأول (ولطائفًا) و(وعواطفًا)، فالكلمتان متساويتان في الحركات والسكنات (الوزن)، وفي حرف الروي، وبذلك يتعمد إظهار الموسيقى من البيت الأول في النص، ومنه قول خالد صبحي الشرباصي⁽⁶⁾:

(1) القيرواني، العمدة (ج1/173).

(2) السكاكي، مفتاح العلوم (ص527).

(3) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص83).

(4) الديوان (ص43).

(5) الديوان (ص37).

(6) الديوان (ص19).

رحلت سعاد فهل أراك سعادى يا من بذرت الحزن في أحفادي

وقد يبدأ الشاعر بالبيت الأول والثاني مستعينا بموسيقى التصريح كما في قول منى أحمد حمادة⁽¹⁾:

وما يدريك يا وطني لعلي عود يعانق الحنون ظلي

وأكتب في هواك حروفاً قلبي ويروي آخر العشاق قولي

ومنه قول مصطفى منصور⁽²⁾:

من نفخة الروح حتى قبضة الطين ومن سنين تناجي طور سنيني

من زعر الأرض مشتاقاً لحنون من نخل بيسان والزيتون والتين

وقد يكون التصريح في البيت الأول والثالث ، ومنه قول شحدة العالول⁽³⁾:

عقب يتدفق بالصور

ليصيب قلائد من عمري

ويصيح مدارس قد نشأت

ضربت كلامح للظفر

فحديثك جدي كالنظر

كضياء الفجر وكالمطر

ويلاحظ أن الشعراء شديدي الحرص على التصريح، لذا قد نجد وسط القصيدة ومثاله في قول محمد نضال الزعنون في

مطلع قصيدته يقول⁽⁴⁾:

فلسطيني وتلك الأرض أرضي وذلك المسجد الأقصى كعريضتي

وفيها يقول⁽⁵⁾:

..... ..

كأجم في فضاء الكون نمضي كابن من إله الكون مرضي

وبذلك يكون الشاعر قد استخدم التصريح في بداية قصيدته حرصاً منه على جذب انتباه المتلقي من بداية القصيدة وفي

وسطها بحيث يبقى مشدوداً من خلال الموسيقى الداخلية التي يسببها التصريح .

(1) الديوان (ص 79).

(2) الديوان (ص 108).

(3) الديوان (ص 91).

(4) الديوان (ص 66).

(5) الديوان (ص 68).

وكما في قول صلاح أبو عودة⁽¹⁾:

لم يستطيعوا العيش بين ربوعنا لَمَّا تصدّت للعدو صدورنا

وفيها يقول⁽²⁾:

فيها نشأنا لا نذل نفوسنا وتصد أعداء، تثور صخورنا

لم نخن للطاغوت رؤوسنا حتّى بعزّتنا ثعزّ طيورنا

ويأتي التصريح في آخر القصيدة ومثاله قول كوثر إبراهيم العصار⁽³⁾:

شدي وثاق العزم والإقدام وتوشّحي بالحبّ والأنسام

فإذا كان المتلقي قد لفت انتباهه التصريح في مطلع القصيدة، فإنّ الشاعر يريد منه أن يبقى هذا الاهتمام والانتباه إلى آخر القصيدة، فيأتي له بالتصريح وسطها وآخرها، ليضمن بذلك بقاء المتلقي معه فيشد انتباهه ولا يغادر القصيدة أبداً . يظهر من خلال ما سبق اهتمام الشعراء بالتصريح؛ لما يحققه من نغمة موسيقية سواء في مطلع القصيدة أو وسطها أو آخرها، وكل ذلك لجذب انتباه المتلقي، ليبقى متصلاً بالنص الشعري ولا يغادره بفكره.

2. الترصيع:

الترصيع من المظاهر الموسيقية في ديوان العودة، وهو "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصريف"⁽⁴⁾، ويرى أبو هلال العسكري "أن يكون حشو البيت مسجوعاً"⁽⁵⁾، وقد عدّه السكاكي من جهات الحسن وعرفه بقوله "أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتها"⁽⁶⁾.

ويجب أن يكون الترصيع تلقائياً لا متعمداً، ولا يكون جيداً إذا كان متكرراً متوالياً؛ لأنه "يدل على التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلاً"⁽⁷⁾.

يبدو من خلال التعريفات السابقة أنّ للترصيع أهمية موسيقية في الشعر بحيث تتساوى بعض المفردات مع بعضها البعض فيؤدي ذلك إلى السجع الذي يُعطي الموسيقى الواضحة من خلال توافق المفردات أو تقاربها، مما ينتج عن ذلك موسيقى داخلية في النص الشعري، ومثاله قول مصطفى منصور⁽⁸⁾:

قد مسني القرح في خصري ومخصرتي ومسني الضرّ في خبزي وزيتوني

(1) الديوان (ص 83).

(2) الديوان (ص 85).

(3) الديوان (ص 71).

(4) ابن جعفر، نقد الشعر (ص 11).

(5) العسكري، الصناعتين (ص 375).

(6) السكاكي، مفتاح العلوم (ص 431).

(7) الخفاجي، سر الفصاحة (ص 190).

(8) الديوان (ص 109).

يتعمد الشاعر أن يساوي بين الألفاظ على سجع في حشو البيت كما هو ملاحظ في المفردات (قد مسني القرح) و(ومسني الضر)، و (في خصري) و (في خبزي)، و(ومخصري) و(زيتوني)، وهذا التوافق بين المفردات أو شبه التوافق يؤدي إلى إظهار موسيقى الحشو في البيت ليكتمل مع موسيقى الوزن والقافية في القصيدة .
ومنه قول سمية وادي(1):

صَرْنَا ضِياعًا وَمَنْفَى، شَوْكَةً بؤْسًا
نَارًا وَلِيلاً وَخِيَمَاتٍ وَخِيَمَاتٍ

يتضح الترصيع في البيت السابق؛ لأنّ الفقرات متفقة في الوزن والقافية وهي (ضياغًا ومنفى) (شوكة وبؤسًا)، و(نارًا) و(ليلاً)، و(خيماتٍ) و(خيباتٍ) مما يعطي البيت موسيقى ظاهرة في حشوه ، فيؤثر في المتلقي ويشده.
ومنه قول حسن أبو قادوس(2):

الأَرْضُ فِي صَخْبٍ وَالبَرْقُ فِي لَهَبٍ
وَالغَيْثُ فِي ظَمًا وَالرَّعْدُ مَا رَعَدًا

ومن الملاحظ أنّ الشاعر قسم الشطر الأول والثاني إلى جمل شبه متساوية(الأرض في صخب) و(البرق في لهب)، و(الغيث في ظمًا) و(الرعد ما رعد) هذا التقسيم يجعل الموسيقى ظاهرة للمتلقي، ليتعاون الترصيع مع الوزن والقافية في إظهار الموسيقى في القصيدة.

وقد يأتي الترصيع بين الشطر الأول والشطر الثاني ، ومنه قول سمية وادي(3):

أَهْلِي الحَزَانِي وَهَم فَرَح نَزَائِرِهِمْ
أَهْلِي الضَعاف وَهَم أقوى الجَمَاعَاتِ

أَهْلِي الضِياع وَهَم وَطَنٌ لَمَنْ نَصَرُوا
أَهْلِي جِياع وَهَم قَوْت الحَضَارَاتِ

ومنه قول مصلح أبو غالي(4):

الطَيِّبَاتُ مُحاسِنًا وَطَائِفًا
الناعِمَاتُ ملامِسًا وَعَوَاطِفًا

تبدو الموسيقى في الأبيات السابقة واضحة للمتلقي وخاصة في التصريع والترصيع ومن الوزن والقافية ومن تكرار حرف الألف وهو حرف مد في الشطرين، هذه الظواهر الموسيقية تتعاون فيما بينها لإظهار موسيقى القصيدة من أولها إلى آخرها، مما يؤثر في المتلقي وشعوره، فالموسيقى يعيش من خلالها المتلقي في عالم الإحساس والخيال.

3. الجنس:

اهتم علماء البلاغة بالجناس اهتمامًا كبيرًا؛ فقد عرّفه معظم البلاغيين والنقاد منذ وُضِعِ الأسس البلاغية والنقدية، وقد عرّفه العسكري بقوله "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منها صاحبتهما في تأليف حروفها..."(5)، وسمّاه ابن رشيق المماثلة

(1) الديوان(ص9).

(2) الديوان(ص12).

(3) الديوان(ص10).

(4) الديوان(ص27).

(5) العسكري، الصناعتين(ص321).

وعرّفه بقوله "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"⁽¹⁾، وعرّفه المحدثون بقولهم: "تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى"⁽²⁾، ويقسمونه إلى أقسام كثيرة، لكنّه في الوقت نفسه "يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية..."⁽³⁾.

لا شك أن الجناس من المحسنات التي اهتم به النقاد والبلاغيون، وأولوه اهتمامًا واضحًا في كتب النقد والبلاغة؛ لأنه "يعتمد على أساسين هما "اللفظ والمعنى" أو ما يعرف (بالدال والمدلول)، حيث يتفق الدالان تمامًا من حيث الشكل مع الاختلاف في المضمون"⁽⁴⁾، ويعدّ ميزة من مميزات الشعر خاصة في موسيقى الحشو، إذ لا يمكن التقليل من شأنه؛ لأنه يكمل موسيقى الشعر مع الوزن والقافية والتصريح...، وبذلك تكتمل موسيقى القصيدة، فهما "مقطعان متفقان في الإيقاع مختلفات في المدلول"⁽⁵⁾.

إنّ القارئ لديوان العودة يتضح له هذا النوع من الموسيقى وبشكل واضح لا غموض فيه، فالشعراء يميلون إلى استخدامه بكثرة، حتى استخدموه بجميع صوره التامة والناقصة...، ويزخر الديوان بمختلف الأشكال، فالشعراء يدقون على أوتاره، ويعزفون عليها عزفًا ماهرًا بإيقاعاتها، خبيرًا بأصواتها، ولذلك فإنّ النظر إلى الجناس بأنواعه المختلفة، يرد في شعرهم لتكتمل الصورة والإيقاع الموسيقي في بناء جماليات النصوص الشعرية

ومن الملاحظ أن الجناس في الديوان يأتي في صور عدّة منها : الجناس بمراعاة التصدير، ويكون "في إيراد اللفظ المتحير خاتمة للبيت وإطارًا لعناصر قافيته، مرة أولى في صلب البيت قبل استعماله ومرة ثانية في آخره"⁽⁶⁾، وله صور متنوعة منها قول محمد الزعنون⁽⁷⁾:

فلسطيني وتلك الأرض أرضي ودأك المسجد الأقصى كعرضي

وهذا النوع كثيرًا ما يكون في مطلع القصائد؛ لأنّ الشاعر ملتزم بالتصريح والجناس واضح في البيت السابق في قوله "أرضي" و"عرضي" وهذا يولد شكلاً من أشكال الموسيقى الداخلية مع التصريح في مطلع القصيدة. ومنه قول أماني محمد عمارة⁽⁸⁾ :

رحلت وما زال الهوى يتلهّف والشمس من حرّ النوى تتلخّف

ومن صور الجناس المتعددة في الحشو عدا التصريح قول أنس الحاج محمد أحمد⁽⁹⁾:

نغيب وما نغيب فهل ترانا غداً يمضي بنا صبح صبيح

(1) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج1/321).

(2) علوان، من بلاغة القرآن (ص279).

(3) أنيس، موسيقى الشعر (ص45).

(4) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص138).

(5) عبد العظيم، في ماهية النص الشعري (ص72).

(6) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص65).

(7) الديوان (ص66).

(8) الديوان (ص104).

(9) الديوان (ص120).

يبدو الجناس في قول الشاعر (صبح) وهي بمعنى فجر ليوم جديد، أي ميلاد لعهد جديد، و(صبيح) بمعنى جميل، والجناس واضح بين الكلمتين في تشابههما في معظم الحروف، مع اختلاف المعنى، وهذا التشابه يُعطي انطباعًا موسيقيًا في المتلقي، ومن الجناس قول خليل نصار⁽¹⁾:

سَتَاتِي عَلَى قَدْرِ الرِّيَاحِ قَصَائِدِي فَإِنِّي بِذِكْرِ الرِّيَاحِ رُعْبًا أُسَيْلُ

فالجناس الناقص واقع بين (الرياح) التي هي للخير والبركة، وبين (الرياح) التي هي للدمار والعذاب (رعبًا).

ومن أمثلة الجناس بين الاسم والفعل قول علا زياد أبو سبله⁽²⁾:

أَنْشُودَةٌ مَغْرُوسَةٌ أَنْأَ عَائِدٌ حَبِّي وَأَشْوَاقِي إِلَيْكَ سَأَنْشُدُ

فالجناس واقع بين الاسم (أنشودة) و(سأنشد) مما يثير انتباه المتلقي لما به من موسيقى ظاهره.

وقد يتعدد المعنى في الجناس، فيزداد جمالاً ومنه قول حسن أبو قادوس⁽³⁾:

بَيْنِي وَبَيْنَ بَنِي الْبَيْنِ مَعْتَكِفٌ يَجُوبُ فِي الْقَلْبِ حَتَّى يَنْتَهِيَ كَمَدًا

إنّ الكلمات (بيني، بني، البين) بينها جناس، لكنّها لا تلتقي فقط في حروفها، وإنّما في إيقاعها، أما ما تعبر عنه وتوضحه من معنى فذلك ما يهدف إليه الشاعر، البعد الذي أصاب الفلسطينيين بعد تهجيرهم عن أرضهم صار ملازمًا لهم في القلب وهو السبب الحقيقي لأحزانهم، وتأتي عذوبة الصورة من عذوبة الجناس لتحقق جمالاً فنيًا في القصيدة، ومنه قوله⁽⁴⁾:

إِنِّي أَرَى الْقَدْسَ إِيمَانًا سَرَى بِدَمِي كَأَنَّهَا الشَّمْسَ تُوفِي عَهْدَ مَنْ وَعَدَا

ومنه قول حامد القريناوي⁽⁵⁾:

أَوَاهِ جُرْحًا سَرَى فِي سَرِّ خَافِقَةٍ فزادني ألمًا والليلُ يكبره

ومنه قول مجدي معين قنن⁽⁶⁾:

يا بلادًا هي من عهدة جدّي...

سوف يبقى عهدُ جدّ الطين فينا

وهكذا نجد أن الشعراء في ديوان العودة يستخدمون الجناس بصورة يمكن ملاحظتها، وبأشكاله المتعددة، ويأتي هذا الجناس في شعرهم طائعاً ولبيناً جميلاً، ولن يقف دور الجناس على ما يحققه في النص من جرس موسيقى، بل قد يتعداه إلى أغراض أخرى، وهكذا يمكن للجناس أن يلفت انتباه المتلقي من خلال التشابه بين الحروف ومن خلال الجناس الناقص الذي يولد أفكاراً عنده مما يترك عنده انطباعاً إيجابياً وشعورياً.

4- التكرار:

(1) الديوان (ص 50).

(2) الديوان (ص 161).

(3) الديوان (ص 13).

(4) الديوان (ص 14).

(5) الديوان (ص 25).

(6) الديوان (ص 146).

عرف النقد العربي التكرار بالترديد، ويراه ابن رشيق عندما "يأتي الشاعر بلفظه متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه"⁽¹⁾، وهو " أن تعلق اللفظة بمعنى من المعاني ثم تردّها بعينها وتعلقها بمعنى آخر، وعند هذا يحسن وصفه ويعجب تأليفه"⁽²⁾.

إنّ ظاهرة التكرار في الشعر العربي قديمه وحديثه تشكل ظاهرة مختلفة ومتنوعة من الحرف، والكلمة، والعبارة، والبيت، وهذه الظاهرة في الشعر هي ظاهرة موسيقية ومعنوية؛ لأنه لا يقوم على مجرد تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة في السياق، وإنما ما يتركه التكرار من أثر انفعالي في نفس المتلقي، فقد فطن إليها النقاد المحدثون كما فطن إليها النقاد القدامى فيسميه صلاح فضل (التدويم)، "... تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري..."⁽³⁾.

كما أنّ للتكرار دورًا في " لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه مما يلبس معناه، وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع..."⁽⁴⁾، كما قد يرد استجابة للقافية التي هي عنصر من عناصر الإيقاع الموسيقي.

عندما يميل الشاعر إلى استخدام التكرار سواء كلمة أو حرف، أو جملة، فإنّه يحقق هدفًا ما، أو التأكيد على أمر آخر، فهو لا يأتي إلا بغائده أرادها الشاعر، قد تكون لغوية أو موسيقية أو نفسية، فالتكرار يأتي لتقوية المعنى وتأكيد، ويأتي التكرار في ديوان العودة بصور متنوعة منها:

أ- تكرار الصوت:

من الظواهر الأسلوبية التي يمكن ملاحظتها في الديوان ظاهرة تكرار أصوات بعينها، ويطلق على الإيقاع الصوتي الإيقاع الحرفي؛ " لأنّ إيقاعاته تأتي من تردد حرف أو حروف بعينها فردًا وجماعات"⁽⁵⁾، ومن أمثلة تكرار الصوت في الديوان قول خليل نصار⁽⁶⁾:

وإنّ سلّت الآلام فينا سُـيوفُها فليس يـقـلُّ السّيفُ إلا الصّـلـيلُ

هذا الرنين السيني الزاحف، والهامس على وتر القلب حرك الإيقاع الداخلي والسكونية، ورسم صورة تتجاوز الغالب الإيقاعي إلى حركة تسجيلية لفاعل مستمر في ذهن الشاعر، وصورة تتراءى أمام المتلقي، يأتي صوت السين الذي تكرر في البيت (4) مرات ليبين الصورة الهامسة للآلام وما تحدّثه من ألم بطيء لكنه مؤلم؛ لأنّ صوت السين من أصوات الصغير، وهذا البيت الأخير من القصيدة التي ينهيها الشاعر بتحدٍ واضح لهذه الآلام التي تسببها سيوف الأعداء بهم.

ومنه قول سمية وادي⁽⁷⁾:

قنـديـل سـهـرتهم، طـابون سـهـرتهم والشـعر يُسـجـعُ سـاعـاتٍ وسـاعـاتٍ

(1) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه (ج1/333).

(2) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز (ج2/47).

(3) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية (ص262).

(4) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص649).

(5) عبد المطلب، هكذا تكلم النص (ص241).

(6) الديوان (ص53).

(7) الديوان (ص9).

إن تكرار صوت السين يأخذ معه في صوت السهرة التي تمتد ساعات وساعات بكل ما في السهرة من سكون وهمس كما في صوت السين، ولو كانت السهرة صاحبة ما تمتد هذه المدة، وخاصة إذا كانت السهرة على القناديل والطابون والأشعار. ومن الأمثلة على تكرار الصوت، قول حسن أبو قادوس⁽¹⁾:

وَمَا يَشِي شَجْرٌ وَشَيْئاً عَلَى شَجْرٍ فِي كَفِّهِ الْمَاءِ تَخْلِيداً لِمَنْ وَفِداً

ومن الملاحظ تكرار صوت الشين في الشطر الأول من البيت السابق، وكأنه يوحي على الوشاية بكل هدوء وسكينة، وكأنك تمشي مع صوت الموسيقى الظاهرة من التكرار. ومنه قوله⁽²⁾:

بِئْسَى وَبِئْسَ بِنْيَى الْبَيْنِ مَعْتَكِفٌ بِجُوبِ فِي الْقَلْبِ حَتَّى يَنْتَهِي كَمَدَا

لقد تكرر حرف الباء (6)، وتكرر حرف الياء (8) مرات، وهو حرف مد ولين، وتكرر حرف النون (5) مرات، وهذا التكرار لأصوات بعينها يظهر موسيقى معينة يريدها الشاعر، قد تكون موسيقى فيها حركة وحيوية وقد تكون موسيقى حزينية. ومنه قول علا أبو سبلة⁽³⁾:

سَبْحَانَ مَنْ أُنْدَى عَزِيْزاً شَامِخاً قَلْبًا قَوِيًّا قَائِداً يَسْتَشْهُدُ

من الملاحظ تكرار صوت القاف في المفردات المتتالية (قالبًا قويًا قائداً)، وتتميز القاف بصفتين قويتين هما الشدة و الجهر، ولا بد أن نحرص على ضبط مخرجها فهو حرف قوي و شديد، وهذه القوة تناسب المفردات السابقة من حيث قوة القلب والقيادة، وتناسب صفات المفردات التي سبقت صوت الحرف (عزيرًا شامخًا)، وقد أدى تكرار هذا الحرف المناسب نغمة موسيقية قوية للمعنى المناسب.

إن شيوخ حروف بعينها في الشعر مرتبط بالمعنى الذي يريده الشاعر أولاً، ومرتبطة بقدرته الشاعر في توظيف هذا التكرار بالصورة والإيقاع، فكأن لكل حرف رمز مرتبط بحالة شعورية محدودة عند الشاعر، أو هي رسالة صوتية يوجهها للمتلقى، وكل هذا يؤكد أن الشعراء أحسنوا في جعل الحرف جزءاً من الإيقاع.

ب- تكرار اللفظ:

يلاحظ القارئ لديوان العودة من القراءة الأولى توارد هذه الظاهرة في الديوان، ويتمثل هذا النوع من التكرار في إعادة اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ وإكسابها قوة تأثيرية، فهو ليس مجرد إعادة الألفاظ والعبارات داخل النص، ولكنه ظاهرة من ظواهر التماسك النصي، كما يقوم التكرار على ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، كما يساعد التكرار في فهم الموقف أو الصورة التي يريدها الشاعر من وراءه، وللتكرار قسمان: ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حاله، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى⁽⁴⁾. يتضح التكرار في الديوان ويتخذ أشكالاً عديدة منها: تكرار اللفظ نفسه بنفس معناه، ومنه قول خالد الشرباصي⁽⁵⁾:

(1) الديوان (ص12).

(2) الديوان (ص13).

(3) الديوان (ص162).

(4) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص62).

(5) الديوان (ص22).

أبكيـت أرض الضاد يوماً متعباً	متسائلاً عن مجد أرض الضادِ
أرض توارثها الكرام بكابر	عن كابر من مطلع الآمادِ
أرض لها سجدت منارات المدى	أو ليس فخرًا أن تكون بلادي
يا أرض كيف أرى الغريب مقرباً	وبلاده تسقى بماء بلادي

يلاحظ المتلقي التكرار الواضح لكلمة (أرض) التي تكررت (5) مرات في الأبيات السابقة، وهذا التكرار يفيد تأكيد ملكية الفلسطينيين للأرض، التي هي بالفعل المؤكد بالتكرار، ومؤكد بالإضافة (أرض الضاد) التي تكررت مرتين في البيت الأول، ودلالة هذا التكرار يوحي بمدى تمسك الشاعر بأرضه، لذا يتعجب من رؤية الغريب بها وقد تملكها حتى صار مقرباً فيها، وحين تضيع هذه الأرض من أصحابها يبدأ جرح نازف مؤلم، يقول حامد القريناوي⁽¹⁾:

أواه جرحاً سرى في سرّ خافقة	فزادني ألمًا والليل يكبره
أواه شجواً ينبض القلب أكتمه	فينبري الدمع من عيني يشهره

إنّ التكرار في البيتين السابقين لـ (أواه) يوحي بمدى الحسرة الألم من الجرح والحزن الذي أصاب الشاعر لضياح وطنه، وهي بما فيها من تكرار لحرف المد الألف وقبل واو مفتوحة توحي بمدى الألم وشدته، فهو نابع من صميم الشاعر وإحساسه. ومنه قول مصلح أبو غالي⁽²⁾:

يا أرضي الحسناء كئبني الأسى	أثرى سـيتركني مجازك واقفا
يا أرضي الحسناء أيّ عروبة	تلك التي حرمت حبيباً هائفا
يا أرضي الحسناء أيّ هزيمة	كبرى بنا حتّى نظلّ روادفا

يؤكد الشاعر انتماءه للأرض الحسناء من خلال التكرار (يا أرضي الحسناء)، ومن خلال تكرار التفعيلة نفسها (3) مرات؛ لتعطي نغمة موسيقية واحدة تتكرر (3) مرات، مع ما فيها من حروف مد تزيد من إيقاع الأبيات، ومن تكرار اللفظ قول محمد الشاعر⁽³⁾:

العائدون العائدون نهـارا	يمشون في درب الشموخ سكارى
--------------------------	---------------------------

(1) الديوان (ص 25).

(2) الديوان (ص 30).

(3) الديوان (ص 39).

إنَّ الإصرار على العودة هو حق طبيعي للشعب الفلسطيني الذي اغتصب الاحتلال أرضه؛ لذا يحلم الشعب الفلسطيني بهذا الحق فيلجأ الشاعر إلى التكرار من خلال تكرار كلمة (العائدون) التي يمشون في دروب الشموخ وهم سكارى من أجلها، كما يلجأ الشاعر إلى التكرار في قوله⁽¹⁾:

سنعود إنَّ الضعف سأل نفسه
علنا ولن نبقي لديه أسارى

سنعود يا شعب الوغى فالآن كن
حقًا كما عودتنا جبارا

يرى الفلسطينيون العودة حقًا واضحًا لهم، وهي تتكرر في الديوان بكثرة تأكيدًا لهذا الحق الذي لن ينساه صغارهم، وقد يرى الشاعر أن الفرصة سانحة عندما يلتقَّ الشعب لفلسطيني حول مسيرات العودة رغم الإرهاب الصهيوني. يستبدل مصلح أبو غالي قصيدته (إلى حبيبتي الغالية) كلمة (أرضي) بما يدل عليها فهي محبوبته وعشيقته، وهي بلاده، يقول⁽²⁾:

سيمدُ عصفور القصيد جناحه
ليريح يا بلدي فؤادًا واجفًا

ومنه قول حسام شبلاق⁽³⁾:

دروب النصر في الأنفال نقرأها
في القرآن، في الآيات والنزل

دروب العودة الغراء موصدة
ولن تُخطى بغير الجدِّ والعمل

ويبدو التكرار واضحاً في القصيدة، وله رسالة موسيقية متمزج بالتركيب اللغوي في الجملة الشعرية والنص كلاً، ف(دروب النصر) هي (دروب العودة) فلا نصر بلا عودة، ولا عودة بلا نصر، كما أن القرآن فيه الأنفال والآيات، والجدُّ هو العمل. إنَّ المفردات (بلادي، وطني، بيتي، موطني، وطن...) هي الأكثر تكراراً في الديوان. ومن ذلك قول منتصر أبو عمرة⁽⁴⁾:

وطني... وينتفض الحنين على شفاه من رماد
وطني... سأسرج كلَّ قنديلٍ ظهورٍ من شهادي
وطني... سأنقش في جبين الشمس (حي على الجهاد)

بحقيبتني بيتٌ وسنبلةٌ تحنُّ إلى الحصادِ
ومآذِنٌ تكلى وزيتونٌ ينادي: يا بلادي
وصهيلٌ قافية براها الشوق تعزفها جيايدي

(1) الديوان (ص 41).

(2) الديوان (ص 33).

(3) الديوان (ص 45).

(4) الديوان (ص 45).

جاءت المفردات (وطني) التي تكررت ثلاث مرات، و(بيت) و(بلدي) في القطعة السابقة موحية بمدى محبته لها، فهو يحن إليه على شفاه من رماد وألم.

لقد ظهر التكرار في ديوان العودة بشكل واضح، وقد نجد تكرارًا للصوت أو الاسم أو الفعل أو الحرف، وهذا التكرار له غرض في المعنى، وله غرض موسيقي من خلال تكرار الوزن .

4. رد العجز على الصدر:

عجز البيت هو آخر كلمة في الشطر الثاني، وصدر البيت هو آخر كلمة في الشطر الأول، وهو من أحد فنون البديع الخمسة الرئيسية التي تُضفي على الأبيات ظلالاً موسيقية جميلة تُقارب بين الأطراف المتباعدة، وهو "رد أعجاز الكلام على ما تقدمها"⁽¹⁾، ويعدّها السكاكي من "جهات الحسن... وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى مثلها..."⁽²⁾، وقد يأتي رد العجز على الصدر في النثر كما يأتي في الشعر، وقد سمّاه بعض البلاغيين بالتصدير، وجعله ابن المعتز من الجنس⁽³⁾، ويقوم بعملية تحسين للوزن، ودفع جديد لظاهر التناسب الموسيقي.

هذه البنية البديعية في ديوان العودة ظاهرة يلاحظها المتلقي بصورة كبيرة، وعلى أشكال متعددة بحسب موقع الكلمة الموافقة لآخر كلمة في البيت، فقد تكون في الضرب أو يبدأ بها البيت أو تكون أي كلمة من كلمات الحشو. يأتي رد العجز على الصدر بأشكال منها قول خليل نصار⁽⁴⁾:

تسيل على هذي التخوم دماؤنا وليست على غير التخوم تسيل

يقيم الشاعر من خلال رد العجز على الصدر (تسيل - تسيل) إيقاعاً موسيقياً ليتكامل مع الوزن والقافية وتكرار حرف السين (3) مرات، ومن الملاحظ أن رد العجز (تسيل) قد ردها الشاعر على أول كلمة في البيت، فيحقق بذلك إيقاعاً موسيقياً متكاملًا، فيشد انتباه المتلقي.

وقد يقع رد العجز على الصدر في حشو البيت نفسه إما في الشطر الأول، أو في الشطر الثاني، وقد تكرر هذا الشكل بصورة واضحة في الديوان، ومنه قول حسام شبلاق⁽⁵⁾:

وكم كسفت ضياء الشعر نازلة وقد زالت وبعض الكسف لم يزل

والملاحظ في البيت السابق رد العجز على الصدر في قوله : (لم يزل) التي جاءت في آخر البيت وتكررت في حشو الشطر الثاني (زالت)، وقد اعتمد الشاعر عليه وعلى تكرار صوت حروف (الكاف، واللام)، والجناس (نازلة) و(زالت) لإظهار موسيقى البيت.

ومنه قول علا أبو سبله⁽⁶⁾:

أنشودة مغروسة أنا عائد حبي وأشواقني إليك سأنشد

(1) ابن المعتز، البديع في البديع (ص140).

(2) السكاكي، مفتاح العلوم (ص430).

(3) ينظر: عتيق، علم البديع (ص225).

(4) الديوان (ص50).

(5) الديوان (ص43).

(6) الديوان (ص161).

فقد جاء في آخر كلمة من البيت (سأنشد) مع أول كلمة من البيت (أنشودة)، ومنه قول خليل نصار⁽¹⁾:

وترسم أقدام الخيول ملامحاً فتسقى رحيق النصر تلك الخيول

لعل المتلقي يرى كيف استخدم الشاعر رد العجز (الخيول) على حشو في الشطر الأول (الخيول)، ومثاله قول خالد الشرباصي⁽²⁾:

هل جئت باسم الشعر يا محبوبتي تدمي القصيد بمصرع القصاد

آامنا في العالمين جعلتها عيدي فهل ألقاك في الأعياد

يا أيها الوطن الذي علمتني سرّ النداء فصرت خير مناد

ففي الأبيات جاء رد العجز في قوله (القصاد) و(الأعياد) و(مناد)، على حشو الشطر الثاني (القصيد)، و(الأعياد)، و(عيدي)، على الترتيب، مما كان له الأثر في إظهار موسيقى الأبيات. ومنه قول نبراس أبو تيلخ⁽³⁾:

أبونا المسجد الأقصى ينادي ألا لبيك فاطلب يا أبانا

فلن يبقى أوان النصر آتٍ أوان النصر يا أعلامنا

فقد ورد رد العجز على الصدر في البيتين، وبصورتين مختلفتين، ففي البيت الأول في لفظ ورد في عجز البيت (أبانا) وأول كلمة في نفس البيت (أبونا)، وفي البيت الثاني جاء رد العجز (أنا) على حشو الشطر الأول مرة (أوان)، وعلى حشو الشطر الثاني مرة أخرى (أوان)، وقد أدى ذلك مع التكرار إلى إظهار الموسيقى الداخلية. وهكذا يكثر الشعراء من استخدام رد العجز على الصدر وبصوره المختلفة والتي لا يسعنا أن نقف عليها، وإنما المراد إثبات استخدام الشعراء لها، حتى يمكننا القول: إنه لم تخلُ قصيدة من هذا الفن البديعي؛ لما له من أثر على المتلقي ليكتمل مع العناصر الأخرى جمال موسيقى الشعر في ديوان العودة.

الخاتمة

إنّ تجانس الكلمات، وذبذبة التصريح والترصيح، وجمال المطابقات، ورنين الأصوات المقطعية، وتكرار الألفاظ والحروف، وتقسيم الأشطر الشعرية...؛ تُعدّ وسائل يستخدمها الشاعر لتوليد الإيقاع الداخلي، وهي تدلُّ على ثروة لغوية هائلة، وقوة شعرية، ومهارة بيانية، وقدرة على اختيار الموضوعات الحسنة لما يختاره من بديع، وقد توصل البحث إلى بعض النتائج منها:

- لم تخلُ قصائد الديوان من التصريح إلا في بعض القصائد، وخاصة في البيت الأول.
- حقّق التصريح والتقسيم موسيقى داخلية من خلال التساوي بين فقرات البيت بشكل واضح في بعض القصائد.
- ظهر الجناس بنوعيه التام والناقص في كثير من القصائد وقد حقق موسيقى واضحة.

(1) الديوان (ص 51).

(2) الديوان (ص 21).

(3) الديوان (ص 97).

- كان للتكرار حضور واضح من خلال تكرار الكلمة أو المقطع أو الحرف وبذلك يحقق تكرار صوتي موسيقي.
- كثيرًا ما يلجأ الشعراء في ديوان العودة إلى رد العجز على الصدر وبأنواعه ؛ لتحقيق موسيقى داخلية.
- الإيقاع من البديع الذي حقق الشعراء من خلاله موسيقى القافية ليكتمل دورها في موسيقى القصيدة كاملة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- إسماعيل، عزالدين. (1992م). *الأسس الجمالية في النقد العربي*. القاهرة: دار الفكر العربي.
- أنيس، إبراهيم. (د.ت). *موسيقى الشعر*. القاهرة: مطبعة الأنجلو المصرية.
- ابن جعفر، قدامة. (د.ت). *نقد الشعر*، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجيار، شريف سعد. (2008م) *شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية*، ط.1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الخفاجي، بن سنان. (1982). *سر الفصاحة*. ط.1. بيروت: دار الكتب العلمية.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر (1987م) *مفتاح العلوم*، ضبطه: نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية، بيروت.
- أبو ديب، كمال، (1984م). *جدلية الخفاء والتجلي*. ط.3، بيروت: دار العلم للملايين.
- ضيف، شوقي. (د، ت) *في النقد الأدبي*. ط.5. القاهرة: دار المعارف.
- الطرابلسي، محمد الهادي. (1996م). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*. ط.1. تونس: المجلس الأعلى للثقافة.
- عباس، إحسان. (1983م) *تاريخ النقد الأدبي عند العرب*. ط.4. بيروت: دار الثقافة.
- عبد العظيم، محمد. (1194م). *في ماهية النص الشعري*. ط.1. القاهرة: المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر.
- عبد المطلب، محمد. (1997م). *هكذا تكلم النص*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- علوان، محمد شعبان، نعمات شعبان (د.ت) *من بلاغة القرآن*. ط.6. القاهرة: الدار العربية للتوزيع والنشر.
- العلوي، يحيى بن حمزة. (2003). *الطرار لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز*. ط.1. بيروت: المكتبة العصرية.
- عتيق، عبد العزيز (د.ت) *علم البديع*. بيروت: دار النهضة العربية.
- فضل، صلاح. (1987م). *إنتاج الدلالة الأدبية*. القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
- القيرواني، الحسن بن رشيق. (1981م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ط.5. بيروت: دار الجيل.
- مجموعة من الشعراء الفلسطينيين. (2019م). *ديوان العودة*. فلسطين. غزة: رابطة والكتاب والأدباء الفلسطينيين.
- ابن المعتز، عبد الله. (1990م). *البديع في البديع*، علق عليه: إغناطيوس كراتشفسكيز. ط.1. بيروت دار الجيل.
- الميداني، عبد الرحمن بن حسن. (1996). *البلاغة العربية*. ط.1. دمشق: دار القلم. بيروت: دار الشامية، بيروت.
- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم. (د، ت). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، ضبط: يوسف الصميلي. بيروت. المكتبة العصرية.
- أبو هلال العسكري، (1997م). *الصناعتين*، تحقيق: محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية.

قائمة المراجع المرومنة:

- A group of Palestinian poets,(2019) *Diwan al-Awda*, (in Arabic).Gaza,Palestine *Palestinian Writers and Writers Association*.
- A; Quyrwany,A(1981), *The mayor in the beauties of poetry and its etiquette*, (in Arabic). investigation :Muhamed Mohyy El Deen Abed Al hameed, P5 ,Beirut,House of Generation.
- Abas,E.(1983). *History of literary criticism among the Arabs*, (in Arabic) ,P4. Beiurt. House of Culture.
- Abd A.(1997). *This is how the text speaks*, (in Arabic). Cairo. the Egyptian General Book Authority.
- Abed A.(1994) *In what poetic text is*, (in Arabic). P1. University Foundation for Printing and Publishing.
- Abo Deeb, K.(1948).*The dialectic of invisibility and manifestation*,(in Arabic).P3. Beirut. House of science for millions.
- Abo Hellal A(1997). *The two industries*, (in Arabic).investigation, Muhamed El Bejawwy, Muhamed Abo El Faddel Ibraheem , Beirut. Modern Library.
- Al ALAAwwi, Y.(2003). Al-Tazj for *the Secrets of Rhetoric and the Sciences of the Facts of the Miracles*, (in Arabic) ,P1Beirut.Al-Asriyya Library.
- Al Asskarry, A.(N.P.).*The two industries*, (in Arabic). Investigation, Muhamed Albejawwiee,& Muhamed Abo Al Fadeel Ebraheem . Beirut. Modern Library.
- Al Jiar,S. (2008).*Naji's poetry is a stylistic study*, (in Arabic) .P 1. Cairo. Egyptian General Book Authority.
- Al Khafaje, A.(1982). *The secret of eloquence*, (in Arabic).P1. Beirut. Scientific Books House.
- Al Skakeny. Y.(1987).*The key to science*, (in Arabic). P,1. Settings: Naaen Zarzor, Beirut. Scientific Books House.
- Al Trablzii,M.(1996). *Characteristics of method in euphemisms*, (in Arabic). P1. Tunisia. Supreme Council of Culture.
- Anees,E,(N.P.) .*Poetry Music, Anglo-Egyptian Press*, (in Arabic). Cairo
- Ateeq, A.(N.P). *Arab Renaissance House*, (in Arabic). Beirut, Lebanon.
- Deff,S,(N.P.). *In literary criticism, Knowledge House*, (in Arabic) .P5. Cairo.
- Ebn Al Moutazz. A.(1990). *Budaiya in Budaiya*, (in Arabic) P1..comment by:Egantyooss Kartchfsky, Beirut. House of Generation.
- El Hashmie,A.(N.P.). *The jewels of rhetoric in the meanings*, (in Arabic). the statement and the wonderful, setting: Yosoff Elssmylie. Beirut. Modern Library.
- El mayydany,A.(1996). *Arabic rhetoric*, Dar Al-Qalam, Damascus.(in Arabic).P1.Beirut. Dar Al-Shamiya.
- Elwwan, M.(N.P.) .*From the rhetoric of the Qur'an*, (in Arabic). P6. . Cairo. the Arab House for Distribution and Publishing.
- Faddel, S.(1987). *Literary Significance Production*,(in Arabic).Cairo .Al-Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution.
- Ismail, E.(1992).*Aesthetic foundations in Arab criticism*(in Arabic). Cairo. Arab Thought House.
- Jaffer.Q.(N.P.). *Criticism of poetry*, (in Arabic). Beirut. Investigation, Muhamed Abed Al Monaaem Khafagy, Scientific Books House.