جامعة سعد دحلب بالبليدة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماجستير

تخصص: صوتيات وقضايا المعجمية

الإيقاع في شعر أحمد مطر

"العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول" أنموذجا.

من طرف

كريمة بلطرش

أمام اللجنة المشكلة من

بوجمعة الوالي	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	رئيسا
لعبيدي بوعبدالله	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	مشرفا مقررا
حفيظ ملواني	أستاذ محاضر، جامعة البليدة	عضوا مناقشا
أحمد حساني	أستاذ محاضر، جامعة الجزائر	عضوا مناقشا

البليدة، ديسمبر 2009

ملخص

حاولنا في هذا البحث الكشف عن العناصر التي تؤسس الإيقاع في شعر "أحمد مطر"، ولأن البحث عن إيقاع الشعر يذهب في اتجاهين، البحث في الإيقاع الخارجي ممثلا في البحور والقوافي، والبحث في الإيقاع الداخلي الذي تؤسسه عناصر مختلفة في بنية الشعر لها أثر صوتي موسيقي، فقد جاءت فصول هذا البحث معالجة لهذه العناصر ضمن هذين الاتجاهين في شعر الشاعر، لافتاته السبعة ومجموعتيه الشعريتين : "إني المشنوق أعلاه"، و"ديوان الساعة"، مع دراسة مستقلة للصيغ المؤسسة للإيقاع في قصيدته:"العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول".

وقد اخترنا لهذه الدراسة عنوان: الإيقاع في شعر "أحمد مطر"
"العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول" أنموذجا.

والواقع أن الإيقاع بفرعيه الخارجي والداخلي يقوم على التكرار إن على مستوى التفعيلة والقافية مشكلا الإيقاع الخارجي (العروضي)، وإن على مستوى البنية ــ كأن يكون تكرارا على مستوى اللفظ والمعنى معا وهو "البناء"، أو على مستوى اللفظ دون المعنى وهو "التجنيس"، وغير ذلك من أنواع التكرارــ مشكلا الإيقاع الداخلي.

وقد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى جملة من النتائج خاصة بإيقاع شعر "أحمد مطر" نوجز بعضها فيما يلي:

– بنى الشاعر قصائده على إيقاع البحور البسيطة، الصافية ، التي تتألف من تكرار تفعيلة واحدة وهي:الوافر والكامل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك . ولم يعتمد من البحور الممزوجة غير البسيط الذي بنى عليه نتفة، بعنوان "برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي "، وقصيدة واحدة بعنوان "موال".

– ومن جملة البحور الصافية، احتل الرمل المرتبة الأولى في التوظيف، وتلاه الرجز في المرتبة الثانية ثم المتدارك في المرتبة الثالثة وربما كان الشاعر يسقط حالته الشعورية في وضع معين، فيناسبها قالب الرمل أكثر من غيره من البحور.

– يؤدي البناء، والتجنيس، والطباق دورا بارزا في بناء الإيقاع الداخلي لشعر "أحمد مطر".

– وتقوم بنية القصيدة العمودية على التكرار، متمثلا في التكرار على مستوى التفعيلات، وهو ما يشكل الوزن الشعري، والتكرار على مستوى الوحدات، إما تكرار ا على مستوى المبنى والمعنى معا وهو البناء، أو تكرارا على مستوى المبنى دون المعنى وهو التجنيس.

– الوزن الذي بنيت عليه قصيدة العشاء الأخير هو الكامل، وقد سبقت هذه القصيدة العمودية بمدخل جاء على وزن الرمل.

– وقد عمد الشاعر إلى التكرار على مستوى الوحدات لأجل إثراء موسيقية القصيدتين، المدخل والقصيدة العمودية، ولشدة تكثيفه هذا العنصر، بدت القصيدة العمودية وكأنها تتحرك نغميا وفق تكرار الوحدات، ومن ثمة الأصوات التي تؤلفها، وقد كرر الشاعر تارة باللفظ والمعنى، وأخرى باللفظ دون المعنى.

شكر

كل الشكر للأستاذ المشرف، الدكتور لعبيدي بوعبد الله الذي أحاط البحث بعنايته منذ إشرافه عليه، والذي علمتني روح المسؤولية عنده وإخلاصه في العمل، معنى المثابرة والتحدي.

قائمة المخططات

الرقم		الصفحة
01	أنواع الإيقاع كما يتصورها الباحث "منير سلطان".	27
02	الثلاثية التواصلية (المبدع – الإيقاع – المتلقي).	31
03	وظائف الإيقاع الشعري عند الباحث "محمد بنيس".	48
04	وظائف الإيقاع الشعري كما يتصورها الباحث "عثمان حشلاف".	49
05	وظائف الإيقاع الشعري عامة.	50
06	أقسام التجنيس عند "ابن الأثير".	163
07	فروع الجناس التام عند "الصفدي".	164
08	فروع الجناس المركب عند "الصفدي"	165
09	فروع الجناس المطمع عند "الصفدي".	166
10	فروع الجناس المقارب عند "الصفدي".	166
11	فروع الجناس الخطي عند "الصفدي".	167
12	فروع الجناس المزدوج عند "الصفدي".	167
13	فروع الجناس المخالف عند "الصفدي".	168
14	فروع الجناس المغاير عند "الصفدي".	169
15	فروع التجنيس كما يذكرها "السجلماسي".	171
16	أنواع التجنيس عند "عبد العزيز عتيق".	173
17	فروع التكرير عند "السجلماسي".	290
18	موقع الترصيع من التكرير عند "السجلماسي".	296

قائمة الجداول

الرقم		الصفحة
01	نقاط اختلاف الإيقاع عن الوزن عند "اللاذقاني"	34
02	نقاط اختلاف الإيقاع عن الوزن عند "العربي عميش"	36
03	عدد القصائد في كل لافتة من اللافتات السبعة	52
04	أوزان قصائد ل1	56
05	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل1	56
06	أوزان قصائد ل2	60
07	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل2	60
08	أوزان قصائد ل3	63
09	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل3	63
10	أوزان قصائد ل4	66
11	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل4	66
12	أوزان قصائد ل5	69
13	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل5	70
14	أوزان قصائد ل6	73
15	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل6	73
16	أوزان قصائد ل7	76
17	النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل7	77
18	أوزان قصائد م1	78
19	أوزان قصائد م2	80
20	النسب المئوية للأوزان الموظفة في م2	80
21	النسب المئوية للأوزان الموظفة في شعر أحمد مطر	81
22	النسب المئوية للتغييرات في النتفة.	90
23	النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "عاش .. يسقط"	96
24	النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "الثور والحظيرة"	98
25	النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "على باب الحضارة"	100
26	النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "حكمة الغاب"	101
27	أروية قصائد ل1	105
28	النسب المئوية للروي في ل1	106
29	أروية قصائد ل2	111
30	النسب المئوية للروي في ل2	112

31	أروية قصائد ل3	116
32	النسب المئوية للروي في ل3	117
33	أروية قصائد ل4	120
34	النسب المئوية للروي في ل4	121
35	أروية قصائد ل5	124
36	النسب المئوية للروي في ل5	125
37	أروية قصائد ل6	128
38	النسب المئوية للروي في ل6	129
39	أروية قصائد ل7	132
40	النسب المئوية للروي في ل7	133
41	أرويةقصائد م1	135
42	النسب المئوية للروي في م1	136
43	أروية قصائد م2	138
44	النسب المئوية للروي في م2	139
45	النسب المئوية للروي في شعر "أحمد مطر"(جدول إحصائي حصري)	141
46	مواضع التطابق في قصيدة "الصحو في الثمالة"	152
47	مواضع التطابق في قصيدة "سين جيم"	153
48	مواضع التطابق في قصيدة "مكابرة"	154
49	مواضع التطابق في قصيدة "ضريبة"	155
50	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل1	185
51	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل1	186
52	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل2	192
53	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل2	193
54	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل3	199
55	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل3	199
56	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل4	206
57	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل4	207
58	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل5	213
59	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل5	214
60	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل6	220
61	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل6	221
62	إحصائي لمعظم المتجانسات في ل7	226
63	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في ل7	227
64	إحصائي لمعظم المتجانسات في م1	230
65	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في م1	230
66	إحصائي لمعظم المتجانسات في م2	232
67	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في م2	232
68	النسب المئوية لأنواع المتجانسات في شعر "أحمد مطر"	234
69	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل1	244
70	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل2	248

71	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل3	251
72	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل4	254
73	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل5	258
74	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل6	263
75	إحصائي لمعظم المتطابقات في ل7	267
76	إحصائي لمعظم المتطابقات في قصائد م1	268
77	إحصائي لمعظم المتطابقات في قصائد م2	269
78	نسبة القصائد في كل مجموعة ونسبة المتطابقات فيها	270
79	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل1	272
80	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل2	273
81	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل3	274
82	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل4	275
83	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل5	276
84	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل6	277
85	النسب المئوية لنوعي التطابق في ل7	278
86	النسب المئوية لنوعي التطابق في م1	279
87	النسب المئوية لنوعي التطابق في م2	280
88	النسب المئوية لنوعي التطابق في شعر "أحمد مطر" (جدول حصري)	281
89	النسب المئوية لطرائق النفي في طباق السلب.	288
90	بعض الألفاظ المرصعة في قصائد "أحمد مطر"	297
91	عدد الأبيات في كل مقطع شعري من القصيدة العمودية في العشاء الأخير	307
92	نسبة الزحاف في المدخل	311
93	التغييرات في تفعيلات المدخل	311
94	مواضع التطابق في المدخل	313
95	توزع التفعيلات حسب سلامتها ومزاحفتها في القصيدة العمودية	321
96	نسبة الزحاف في القصيدة العمودية	321
97	الإضمار حسب عدده في الأبيات	322
98	النسب المئوية للإضمار حسب عدده في الأبيات	323
99	مواضع التطابق في القصيدة العمودية	363

قائمة الأشكال البيانية

الرقم		الصفحة
01	نسب الأوزان الموظفة في ل1	57
02	نسب الأوزان الموظفة في ل2	61
03	نسب الأوزان الموظفة في ل3	64
04	نسب الأوزان الموظفة في ل4	67
05	نسب الأوزان الموظفة في ل5	70
06	نسب الأوزان الموظفة في ل6	74
07	نسب الأوزان الموظفة في ل7	77
08	نسب الأوزان الموظفة في م1	79
09	لنسب الأوزان الموظفة في م2	81
10	نسب الأوزان الموظفة في شعر "أحمد مطر"	83
11	نسب الروي في ل1	108
12	نسب الروي في ل2	113
13	نسب الروي في ل3	118
14	نسب الروي في ل4	122
15	نسب الروي في ل5	126
16	نسب الروي في ل6	130
17	نسب الروي في ل7	134
18	نسب الروي في م1	137
19	نسب الروي في م2	140
20	نسب الروي في شعر "أحمد مطر"	142
21	نسب أنواع التجنيس في ل1	187
22	نسب أنواع التجنيس في ل2	194
23	نسب أنواع التجنيس في ل3	200
24	نسب أنواع التجنيس في ل4	208
25	نسب أنواع التجنيس في ل5	215
26	نسب أنواع التجنيس في ل6	222
27	نسب أنواع التجنيس في ل7	228
28	نسب أنواع التجنيس في م1	231

29	نسب أنواع التجنيس في م2	233
30	نسب أنواع التجنيس في شعر "أحمد مطر"	235
31	نسب التطابق في كل مجموعة شعرية	271
32	نسب التطابق في ل1	272
33	نسب التطابق في ل2	273
34	نسب التطابق في ل3	274
35	نسب التطابق في ل4	275
36	نسب التطابق في ل5	276
37	نسب التطابق في ل6	277
38	نسب التطابق في ل7	278
39	نسب التطابق في م1	279
40	نسب التطابق في م2	280
41	نسب التطابق في شعر "أحمد مطر" (شكل بياني حصري)	281
42	طرائق النفي في تطابق السلب	288
43	التغييرات في ب1	325
44	التغييرات في ب2	325
45	التغييرات في ب3	325
46	التغييرات في ب4	326
47	التغييرات في ب5	326
48	التغييرات في ب6	326
49	التغييرات في ب7	326
50	التغييرات في ب8	327
51	التغييرات في ب9	327
52	التغييرات في ب10	327
53	التغييرات في ب11	327
54	التغييرات في ب12	328
55	التغييرات في ب13	328
56	التغييرات في ب14	328
57	التغييرات في ب15	328
58	التغييرات في ب16	329
59	التغييرات في ب17	329
60	التغييرات في ب18	329
61	التغييرات في ب19	329
62	التغييرات في ب20	330
63	التغييرات في ب21	330
64	التغييرات في ب22	330
65	التغييرات في ب23	330
66	التغييرات في ب24	331
67	التغييرات في ب25	331
68	التغييرات في ب26	331

69	التغييرات في ب27	331
70	التغييرات في ب28	332
71	التغييرات في ب29	332
72	التغييرات في ب30	332
73	التغييرات في ب31	332
74	التغييرات في ب32	333
75	التغييرات في ب33	333
76	التغييرات في ب34	333
77	التغييرات في ب35	333
78	التغييرات في ب36	334
79	التغييرات في ب37	334
80	التغييرات في ب38	334
81	التغييرات في ب39	334
82	التغييرات في ب40	335
83	التغييرات في ب41	335
84	التغييرات في ب42	335
85	التغييرات في ب43	335
86	التغييرات في ب44	336
87	التغييرات في ب45	336
88	التغييرات في ب46	336
89	التغييرات في ب47	336
90	التغييرات في ب48	337
91	التغييرات في ب49	337
92	التغييرات في ب50	337
93	التغييرات في ب51	337
94	التغييرات في ب52	338
95	التغييرات في ب53	338
96	التغييرات في ب54	338
97	التغييرات في ب55	338
98	التغييرات في ب56	339
99	التغييرات في ب57	339
100	التغييرات في ب58	339
101	التغييرات في ب59	339
102	التغييرات في ب60	340
103	التغييرات في ب61	340
104	التغييرات في ب62	340
105	التغييرات في ب63	340
106	التغييرات في ب64	341
107	التغييرات في ب65	341
108	التغييرات في ب66	341

109	التغييرات في ب67	341
110	التغييرات في ب68	342
111	التغييرات في ب69	342
112	التغييرات في ب70	342
113	التغييرات في ب71	342
114	التغييرات في ب72	343
115	التغييرات في ب73	343
116	التغييرات في ب74	343
117	التغييرات في ب75	343
118	التغييرات في ب76	344
119	التغييرات في ب77	344
120	التغييرات في ب78	344
121	التغييرات في ب79	344
122	التغييرات في ب80	345
123	التغييرات في ب81	345
124	التغييرات في ب82	345
125	التغييرات في ب83	345
126	التغييرات في ب84	346
127	التغييرات في ب85	346
128	التغييرات في ب86	346
129	التغييرات في ب87	346
130	التغييرات في ب88	347
131	التغييرات في ب89	347
132	التغييرات في ب90	347
133	التغييرات في ب91	347
134	التغييرات في ب92	348
135	التغييرات في ب93	348
136	التغييرات في ب94	348
137	التغييرات في ب95	348
138	التغييرات في ب96	349
139	التغييرات في ب97	349
140	التغييرات في ب98	349
141	التغييرات في ب99	349
142	التغييرات في ب100	350
143	التغييرات في ب101	350
144	التغييرات في ب102	350
145	التغييرات في ب103	350
146	التغييرات في ب104	351
147	التغييرات في ب105	351
148	التغييرات في ب106	351

149	التغييرات في ب107	351
150	التغييرات في ب108	352
151	التغييرات في ب109	352
152	التغييرات في ب110	352
153	التغييرات في ب111	352
154	التغييرات في ب112	353
155	التغييرات في ب113	353
156	التغييرات في ب114	353
157	التغييرات في ب115	353
158	التغييرات في ب116	354
159	التغييرات في ب117	354
160	التغييرات في ب118	354
161	التغييرات في ب119	354
162	التغييرات في ب120	355
163	التغييرات في ب121	355
164	التغييرات في ب122	355
165	التغييرات في ب123	355
166	التغييرات في ب124	356
167	التغييرات في ب125	356

الفهرس

ملخص
شـكـر
قائمة المخططات والجداول والأشكال البيانية
الفهرس
مقدمة. 16
رموز و اصطلاحات. 21
1. الإيقاع مفهومه ووظائفه. 23
1.1. مفهوم الإيقاع. 23
1.1.1. لغة. 23
2.1.1. اصطلاحا 26
3.1.1. الإيقاع في الشعر. 30
4.1.1. العلاقة بين الوزن والإيقاع 32
5.1.1. الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية 37
6.1.1. الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي في النقد العربي القديم 40
2.1. وظائف الإيقاع 48
1.2.1. الوظيفة البنائية. 48
2.2.1. الوظيفة الدلالية. 48
3.2.1 الوظيفة الجمالية (التأثيرية) 48
2. الإيقاع الخارجي في شعر "أحمد مطر" (الإيقاع العروضي). 52
1.2. أوزان القصائد. 53
1.1.2. الرمل 84
2.1.2. الرجز 85
3.1.2. المتدارك. 86
4.1.2. الكامل. 87
5.1.2. المتقارب. 87
6.1.2. الوافر 88
7.1.2. الهزج 88
8.1.2. البسيط. 89
2.2. التغييرات العروضية 93
1.2.2. تعريف الزحاف والعلة. 93
1.1.2.2. تعريف الزحاف. 93
2.1.2.2. تعريف العلة. 93
2.2.2. الزحاف والعلة في شعر "أحمد مطر" وأثرهما في بناء الإيقاع العام له. 93
3.2. الروي بين الوحدة والتعدد. 103
1.3.2. تعريف الروي. 103
2.3.2 الروي في شعر "أحمد مطر". 104
3.3.2. طبيعة الروي في شعر "أحمد مطر" ودلالته الإيقاعية 143

4.2. التدوير وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر" 146
1.4.2. تعريف التدوير. 146
2.4.2. التدوير وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر" 146
5.2. التطابق وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر" 152
1.5.2. مفهوم التطابق 152
2.5.2. التطابق وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر". 152
3. الإيقاع الداخلي في شعر "أحمد مطر" (العناصر غير العروضية للتشكيل الإيقاعي. . . 157
1.3. إيقاع التجنيس في قصائد "أحمد مطر". 158
1.1.3. التجنيس: مفهومه، وأضربه. 158
1.1.1.3. التجنيس في اللغة 158
2.1.1.3. التجنيس في البلاغة العربية 159
3.1.1.3. أضرب التجنيس. 161
4.1.1.3. دور التجنيس في بناء الإيقاع 175
2.1.3. إيقاع التجنيس في قصائد "أحمد مطر". 175
2.3. إيقاع الطبلق في قصائد "أحمد مطر". 237
1.2.3. الطباق، مفهومه وصوره وأقسامه. 237
1.1.2.3. الطباق لغة. 237
2.1.2.3. الطباق اصطلاحا 237
3.1.2.3. صور الطباق 238
4.1.2.3. أقسام الطباق (أنواعه) 239
2.2.3. إيقاع الطباق في قصائد "أحمد مطر" 241
3.3. إيقاع التكرار (البناء) في قصائد "أحمد مطر" 289
1.3.3. مفهوم التكرار 289
1.1.3.3. لغة 289
2.1.3.3. اصطلاحا 289
2.3.3. إيقاع التكرار في قصائد "أحمد مطر" 291
4.3. إيقاع الترصيع في قصائد "أحمد مطر". 295
1.4.3. مفهوم الترصيع 295
1.1.4.3. لغة 295
2.1.4.3. اصطلاحا 295
2.4.3. إيقاع الترصيع في قصائد "أحمد مطر" 297
5.3. عناصر أخرى في بنية إيقاع قصائد "أحمد مطر" 298
1.5.3. المحاكاة الصوتية. 298
2.5.3. الآيات القرآنية 300
3.5.3. الأغاني الفولكلورية 300
4.5.3. حروف المعاني. 301
5.5.3. اللغة الأجنبية. 301
6.5.3. التشذير. 302
7.5.3. الحذف. 302
4. آليات تشكل الإيقاع في "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول". 307
1.4. إيقاع المدخل 308
1.1.4. التحليل العروضي للقصيدة (الإيقاع العروضي). 308
1.1.1.4. التقطيع العروضي. 308

2.1.1.4. التغييرات العروضية (الزحافات والعلل) 308
3.1.1.4. الروي. 311
4.1.1.4. التدوير 311
5.1.1.4. تطابق التفعيلات مع الكلمات في المدخل 313
2.1.4. عناصر غير عروضية في بناء إيقاع المدخل. 313
2.1.1.4. التكرار 313
2.2.1.4. الطباق. 314
2.4. إيقاع القصيدة العمودية 316
1.2.4. التحليل العروضي للقصيدة (الإيقاع العروضي) 316
1.1.2.4. التقطيع العروضي. 316
2.1.2.4. التغييرات العروضية (الزحافات والعلل). 316
1.2.1.2.4. الزحافات. 316
2.2.1.2.4. العلل 324
3.1.2.4. الأشكال البيانية للزحاف والعلة في كل بيت. 325
4.1.2.4. التدوير 357
5.1.2.4. تطابق الكلمات مع التفعيلات. 357
2.2.4. العناصر غير العروضية للتشكيل الإيقاعي في القصيدة 365
1.2.2.4. التكرار على مستوى الأصوات والكلمات. 365
1.1.2.2.4. التكرار على مستوى الأصوات 365
2.1.2.2.4. التكرار على مستوى الكلمات 367
1.2.1.2.2.4. البناء. 367
2.2.1.2.2.4. التجنيس 368
2.2.2.4. الطباق. 371
3.2.4. عناصر أخرى في بنية إيقاع القصيدة. 372
خاتمة. 375
ملاحق البحث. 381
المراجع. 420

مقدمة

نشأ مصطلح الإيقاع من الطبيعة للتعبير عما تثيره حركة تدفق الماء وجريانه، وحركة أمواج البحر، لكنه ارتبط بعد ذلك بفن الموسيقى، فبات علما على تلك النقرات المتتالية التي تحدث الموسيقى من تردّدها.

غير أن الإيقاع لم يبق حكرا على مجال الموسيقى، وإنم ا توسع ليشمل جميع الفنون ثم ليصبح ظاهرة عامة في الكون ، تطلق على تردد ظاهرة معينة بعد مسافات زمنية محددة، وقد احتفظ بهذا المفهوم العام له حتى وهو يأخذ ــ الإيقاع ــ في كل حقل أو مجال ، صفاته، وحدوده، فكان الإيقاع الغنائي، والإيقاع الحركي، والإيقاع النفسي، والإيقاع البيولوجي...

وقد كان للشعر أيضا إيقاعه المميز، والذي لا يحدثه الوزن فحسب على اعتباره يعتمد في بنيته على تردد ظاهرة صوتية على مسافة زمنية معينة، وإنما تحدثه ظواهر أخرى في بنية النص الشعري عدا الوزن، تتعلق بالجرس الموسيقي للفظة ، ولذلك كان الإيقاع الشعر ي ثنائيا، إيقاع خارجي عروضي، وإيقاع داخلي، غير عروضي، ولو أنه عندما دخل حقل الدراسات النقدية، وال تطبيقية منه بصفة خاصة اقتصر في بعضها على دراسة الوزن باعتباره مؤسسا للإيقاع الشعري دون غيره من الصيغ الأخرى التي تلتحم مع الوزن من أجل تشكيل لحمة الإيقاع الشعري.

أمّا الصيغ الأخرى التي تشكل الإيقاع الشعري عدا الوزن ، مما يشكل الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية للنص الشعري، فإنه لم توضع لها ضوابط محددة وحدود تعرف بها، ولذلك ظل مفهوم الإيقاع الداخلي عاما يتمثل في كونه حركة النغم في النص الشعري، التي يثيرها عبر الاختيار والتأليف، ونمط التجاور، و ما تحدثه اللفظة من جرس عند تكرارها إن على مستوى المبنى والمعنى معا وهو البناء ، أو على مستوى المبنى دون المعنى وهو التجنيس ، أو على مستوى الصورة وهو الترصيع.

فدراسة الإيقاع الشعري بهذا الشكل هي دراسة مزدوجة للنص الشعري تذهب في اتجاهين، أحدهما يعتمد علم العروض، والآخر يعتمد علم البلاغة، وقد أردنا في بحثنا هذا (وهي رغبة كانت تنمو منذ سنوات التدرج الأولى) أن نخوض تجربة التطبيق على المدونة الشعرية التي وقع اختيارنا عليها، وهي مدونة الشاعر العراقي المعاصر "أحمد حسن مطر"، التي تتميز بقالبها المازج بين الجد والسخرية، محاولين الكشف عن الإيقاع الذي تسير عليه، وربطه بالدلالة ، أحيانا، في ثنائية، دلالة الإيقاع، وإيقاع الدلالة، منطلقين من التساؤل التالي: كيف يتأسس الإيقاع في شعر "أحمد مطر"؟ وماهي العناصر التي تشكله؟ ثم ماهي العلاقة بين إيقاع قصائده والدلالة التي تثيرها؟ وقد اعتمدنا معظم نتاجه الشعري من أعماله الكاملة : اللافتات السبعة، والتي يمكن عدّها مجموعة شعرية كبرى تضم سبع مجموعات شعرية صغرى، بالإضافة إلى المجموعة الشعرية "إنّي المشنوق أعلاه "، والمجموعة الشعرية "ديوان الساعة"، ثم خصصنا حيزا لدراسة قصيدته العمودية المطولة على اعتبارها تكاد تكون القصيدة العمودية الوحيدة في أعماله الكاملة المطبوعة، و هي بعنوان: "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول"، وقد وسمنا بحثنا كما يلي:

"**الإيقاع في شعر "أحمد مطر".**

العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول أنموذجا.

وقد اعتمدنا خطة تتكون من مقدمة، وأربعة فصول، واحد منها نظري بحت، وخاتمة.

أما المقدمة فقد تضمنت وصفا عاما للموضوع مع عرض لخطوطه العريضة التي سار عليها، والمنهج الذي اعتمدنا عليه في الدراسة، وكذا العراقيل التي واجهتنا خلالها.

الفصل الأول من البحث كان بعنوان : **الإيقاع مفهومه، ووظائفه.** وقد ضّم جملة من العناصر تتعلق بالتعريف اللغوي للإيقاع والتعريف الاصطلاحي له، وكذا الإيقاع في الشعر، والعلاقة بين الوزن والإيقاع، وعالجنا ضمنها أيضا الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية)، والإيقاع ا لخارجي (الموسيقى الخارجية)، وقد حاولنا في الفصل ذاته أن نبحث في شأن الإيقاع مصطلحا ومفهوما في نقدنا العربي القديم، وقد كشفت محاولة البحث عن أنّ الإيقاع العروضي كان أولى بالاهتمام عند النقاد العرب القدامى حيث تبين أنهم قد أبدوا عناية كبيرة بالوزن والقافية كأحد أهم أركان الشعر التي يفترق بها عما ليس بشعر، وعلى اعتبارهما مصدر الموسيقى في القصيدة، وكذلك أظهرت بحوثهم البلاغية أنّهم تعرضوا لكثير من العناصر الـتي تؤسس موسيقى القصيدة الداخلية، غير أن بذور الوعي بها لم يُمكن البت فيها، نظرا إلى أن حديثهم لم يفصح تماما عن أنهم كانوا يرومون من خلالها ، موسيقى

القصيدة الداخلية، أما عن مصطلح الإيقاع فيبدو أنه ظهر أول مرة في حديث الناقد "ابن طباطبا العلوي" وهو يتحدث عن مصدر الإطراب في القصيدة.

وقد بحثنا بعد ذلك في وظائف الإيقاع الشعري، والتي أمكن حصرها في أهم ثلاث وظائف وهي: الوظيفة البنائية، والوظيفة الدلالية، والوظيفة التأثيرية، وقد ختمنا الفصل بخلاصة اختصرت ما جاء فيه.

أما الفصل الثاني فقد كان أول الفصول التطبيقية، حاولنا فيه تطبيق جزء من المفاهيم التي توصلنا إليها في الفصل الأول، والمتعلقة بالإيقاع العروضي ، على مدونة الشاعر، وقد عنوناه بـــ : **الإيقاع الخارجي في شعر "أحمد مطر" (الإيقاع العروضي).**

وعالجا فيه المباحث التالية:

1 –البحور التي يبني عليها الشاعر قصائده، ثم حاولنا الكشف عن دلالة البحر الذي يوظفه الشاعر أكثر من غيره من البحور.

2 –ثم بحثنا في التغييرات العروضية، ممثلة في الزحافات، والعلل محاولين بيان أثره ا في مسرى الإيقاع، ذلك أنّ هذه التغييرات من شأنها أن تكون تنويعا في إيقاع البحر الواحد.

3 –وفي هذا المبحث تعرضنا لدراسة الروي على اعتباره أصغر ما يمكن أن يتكرر من القافية، وتوصلنا إلى أنه ليس رويا أحاديا في قصائد مطر ، وإنما هو متعدد ، في معظم الأحيان، وهو فـي تعدده يحدث في القصيدة انكسارا إيقاعيا لكنه انكسار من شأنه أن يثري موسيقية القصيدة.

4 –ثم تطرقنا إلى التدوير، محاولين الكشف عمّا إذا كان الشاعر قد أفاد من طاقته الإيقاعية في صنع إيقاع شعره.

5 –وقد كان التطابق هو المبحث الأخير في هذا الفصل، حاولنا فيه الكشف عن بعض مواضع التطابق في شعر أحمد مطر، وبيان أثره ا الإيقاعي في فعل التوقف المؤقت للإيقاع وتجدده.

والفصل الثالث من البحث، كان أيضا اجرائيا، متعلقا باستجلاء الصيغ المؤسسة للإيقاع الداخلي، وقراءة شعر أحمد مطر كانت قد كشفت لنا عن بروز بعض الصيغ، وخفوت بعضها الآخر،

فحاولنا رصدها و معالجتها تحت عنوان: **الإيقاع الداخلي لشعر "أحمد مطر" (العناصر غير العروضية للتشكيل الإيقاعي)**، وقد عالجنا ضمنه المباحث التالية:

الأول، وتطرقنا فيه لدراسة التجنيس وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر"، أما الثاني فقد تعلق بدراسة الطباق، ورصد صوره في شعر الشاعر، وقد كان المبحث الثالث مخصصا لدراسة إيقاع البناء (التكرار)، تلاه إيقاع الترصيع في المبحث الرابع، وقد لا حظنا عناصر أخرى غير هذه، لم يمنع ورودها النادر وغير المطرد في شعر مطر من أن يكون لها أثر في بناء إيقاعه ، من مثل توظيف الشاعر لآيات من القرآن الحكيم، وبعض المقاطع من الأغاني الفولكلورية.

وقد ختمنا الفصل أيضا بخلاصة لما تعرضنا له فيه.

أما الفصل الرابع والأخير من البحث، فقد خصصناه لدراسة الإيقاع في القصيدة العمودية المطولة، التي اتخذناها منذ البداية كأنموذج للدراسة بغية حصر الموضوع وتحديده، وقد عنونّاه بـــ : **آليات تشكل الإيقاع في العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول.**

وقد عالجنا فيه الإيقاع العروضي، في كل من المدخل، والقصيدة العمودية، من خلال الك شف عن الوزن الذي انبنت عليه كل قصيدة، ثم دراسة التغييرات العروضية من زحافات وعلل وبيان أثرها الإيقاعي، وبعد الدراسة العروضية، حاولنا رصد كل ما يمكن أن يكون عنصرا من عناصر تشكيل الإيقاع الداخلي، في القصيدتين، وختمنا الفصل بخلاصة عامة عنه اختصرت مراحله.

وقد وضعنا للبحث في نهايته **خاتمة** ضمنّاها النتائج التي توصلنا إليها في محاولتنا الكشف عن الإيقاع والصيغ المؤسسة له في شعر "أحمد مطر".

وأعقبنا الخاتمة **بثلاثة ملاحق**، أما الأول فقد عرضنا فيه القصيدتين، من العشاء الأخير، وكان الثاني خاصا بالتقطيع العروضي لهما، والملحق الثالث كان لمواضع التدوير في القصيدة العمودية، والتي مثلنا لبعضها في متن البحث.

و**ثلاثة فهارس**، الأول منها خاص بمخططات البحث و جداوله وأشكاله البيانية، أما الثاني فقد كان فهرسا للمصادر والمراجع والمجلات والرسائل الجامعية المعتمدة فيه، والفهرس الثالث كان خاصا بمحتويات البحث.

وقد اعتمدنا على تقنيتي الوصف و التحليل كإجراء رأيناه مناسبا لمثل هذه الدراسة التي تهدف إلى وصف ظاهرة الإيقاع ثم محاولة رصد، واستجلاء مظاهرها في المدونة الشعرية "لأحمد مطر".

وقد أفدنا في عمليتي الوصف والتحليل، من جملة مصادر ومراجع وبعض المقالات في الشقّين النظري والتطبيقي، واجهنا معها، أحيانا، صعوبة الحصول على بعضها، وعمومية المفاهيم في بعضها الآخر.

والحمد لله أولا وأخيرا على عونه وعلى أنه منحنا أجر الاجتهاد عند الإصابة والخطإ.

رموز واصطلاحات

إش: الإشراف على العمل.

ب: بيت شعري.

تو: توفي.

ت: تفعيلة.

تج: ترجمة.

تح: تحقيق.

تر: ترتيب.

تص: تصنيف.

تع: تعليق.

تغ: التغييرات (الزحافات والعلل).

تف: تفصيل.

تق: تقديم.

تن: تنسيق.

ج: جزء.

د.ت: دون تاريخ.

د.ن: دون دار النشر.

د.ر: دراسة.

ر: روي.

ز: زحاف.

ز/ع: زحاف وعلة.

س: سلسلة.

سط: سطر شعري.

ش: شرح.

شك: شكل هندسي.

ص: صفحة.

ض: ضبط.

ط: طبعة.

ع: علة.

عد: عدد المجلة.

ق: القسم.

م: مجلد.

مص: مصدر.

م1: المجموعة الشعرية "إني المشنوق أعلاه".

م2: المجموعة الشعرية "ديوان الساعة".

(م) : تدوير.

ن: النسبة المئوية.

نج: نوع التجنيس.

نف: نوع النفي.

وش: الوزن الشعري.

و. ف: وضع الفهارس.

الفصل 1
الإيقاع مفهومه ووظائفه

1.1. مفهوم الإيقاع:

1.1.1. لغة:

لم يأت "ابن فارس" (تو395) في معجميه، "مجمل اللغة" و"مقاييس اللغة" على ذكر "الإيقاع" بالرغم من تعرضه بالشرح لصيغ من مادة (و.ق.ع) في كليهما، ومن تلك الصيغ : "وقعت، وقعية، أقعها، وقعا، الواقعة، الوقعة، التوقيع ... "[1] مادة و ق ع

ومن الصيغ التي شرحها صاحب اللسان في القسم الخاص ب : "وقع" مايلي: "وقع: وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط.

ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط، هذا قول أهل اللغة ...

والوقْع بالتسكين: المكان المرتفع من الجبل ..

والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض، وإخطاؤه بعضا، وقيل : هو إنبات بعضها دون بعض، قال الليث (ابن المظفر): إذا أصاب الأرض مطر متفرق أصاب وأخطأ، فذلك توقيع في نبتها.

والتوقيع في الكتاب : إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل : هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول ...

والواقع: الذي ينقر الرحى، وهم الوقعة. والوقع: السحاب الرقيق ..."[2]مادة و ق ع

وبخصوص الإيقاع فإن "ابن منظور" يقول إنه:"من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى"الخليل"، رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[2] مادة و ق ع

وقد لاحظ صاحب "نظرية التصوير الفني عند سيد قطب " أن أصل المعاني التي أوردها "ابن منظور" للتوقيع والإيقاع هو :"أن يوقع الشيء على الشيء المتعدد الأجزاء، فيصيب قسما ويترك الباقي، يتجلى ذلك في توقيع الرمي، وتوقيع المطر، وتوقيع الكتاب، وإيقاع الألحان"[3] ص92

ويمثل لذلك بالعازف على الآلة الموسيقية :"فالعازف على الآلة الموسيقية يوقع بأصابعه على بعض أوتار تلك الآلة دون بعضها، وينبعث من هذه الأوتار نغمة خاصة هي الإيقاع الموسيقي والمتحدث عندما ينطق لفظا، فكأنه– نظرا لاختلاف مخارج حروف اللفظ يوقع على بعض أوتاره الصوتية دون الآخر، فتنبعث من الفم نغمة خاصة هي الإيقاع الموسيقي للفظ "[3]ص92

ويمكننا أن نلاحظ من المفهوم الذي ساقه "ابن منظور" للإيقاع مايلي:

1 - أنه يربطه باللحن، والغناء.

2 - ثم إنه يذكر أن "للخليل بن أحمد الفراهيدي" عملا في ذلك المعنى سمّاه كتاب الإيقاع، والكتاب هو من ضمن مؤلفات الخليل الستّة الضائعة وهي:

1 - كتاب النقط والشكل.

2 - كتاب النغم

3 - كتاب العروض

4 - كتاب الشواهد

5 - كتاب الإيقاع

6 - كتاب الجمل [4] ص9– 10

وقد جاء في المعجم الوسيط بأن الإيقاع هو"اتفاق الأصوات، و توقيعها في الغناء " [5]ج1 ص1950، والملاحظ أنه لا يختلف كثيرا عن المفهوم الذي يقدّمه "اللسان" من حيث إن كلا المفهومين يربط الإيقاع بفن الغناء، وجاء في معجم الرائد:"الإيقاع.(و ق ع).

1 - مص– أوقع.

2 - هو اتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء أو العزف.

3 - هو النقرات التي تتتالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنغم "[6] ص157

وصاغ "معجم الأداء" للإيقاع التعريف التالي:"الإيقاع من الفعل أوقع، النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات والألحان"[7] ص95

ويقدم "القاموس الجديد" (وهو قاموس مدرسي)، للإيقاع التعريف ذاته الذي يقدمه "المعجم الوسيط"، بحيث لا يغير فيه صاحبه إلا لفظ "الغناء" الذي يضع مكانه لفظ "الموسيقى"، يقول:"الإيقاع هو اتفاق الأصوات، وتوقيعها في الموسيقى" [8] ص133

وقد كان "الكفوي" في"كلياته" (والكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، قد قدّم مفهوما للإيقاع غير أنّه يبدو أقرب إلى المفهوم الفلسفي منه إلى المفهوم اللغوي، قال :"الإيقاع: هو العلّة الحاصلة في الذهن، والوقوع: هو المعلول سواء كان في الذهن أوفي الخارج" [9] ص224

من خلال التعريفات التي تنقلها المعجمات المختلفة لتحديد مصطلح الإيقاع يمكننا أن نستخلص ما يلي:

- أنها ترجع مجتمعة، بالإيقاع إلى مجال الغناء، والموسيقى.
- أنها تشير إلى عنصرين في توليد الإيقاع : 1- اتفاق الأجزاء.

2- الحركة، ومعاودتها.

ولعل ربط المعجمات مصطلح الإيقاع بالموسيقى والغناء هو الذي دفع الباحث "منير سلطان" إلى القول بأنّ الإيقاع بمفهومه النغمي يظل :"هو الأصل، وهو الذي يتبادر إلى الذهن، وهو المعنى الجذري للمصطلح" [10] ص120

ولو أنّ أصله هو الطبيعة عبر تدفق الماء وجريانه، يقول "مجدي وهبه":

Etym.G.R.rhuthmos"

سيل: F.rheim

الإيقاع: الكلمة المشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان، أو التدفق "[11] ص481

ويكون الإيقاع أيضا في حركة الموجة ومعاودتها، يصف "جيمس فريزر" كيفية حدوثه بقوله: "عندما نقف على شاط ئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد، نجد ثمة تشابها أساسيا في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماما، وقد تدعو هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج بالإيقاع" [12] ص421

2.1.1. اصطلاحا:

وهذا الأصل الطبيعي هو تصور التقليد الأوروبي للإيقاع والذي لا يزال مهيمنا على التعريفات النظرية الحديثة له[13]ج1ص173، وقد صاغ "بنفنست" هذا التصور بقوله :"إنّ معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج هو ذاك ما كان يُعلَّم منذ أكثر من قرن، في بدايات النحو المقارن، ومازلنا إلى الآن نكرره. وماهو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء؟ لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته" [13]ج1ص173

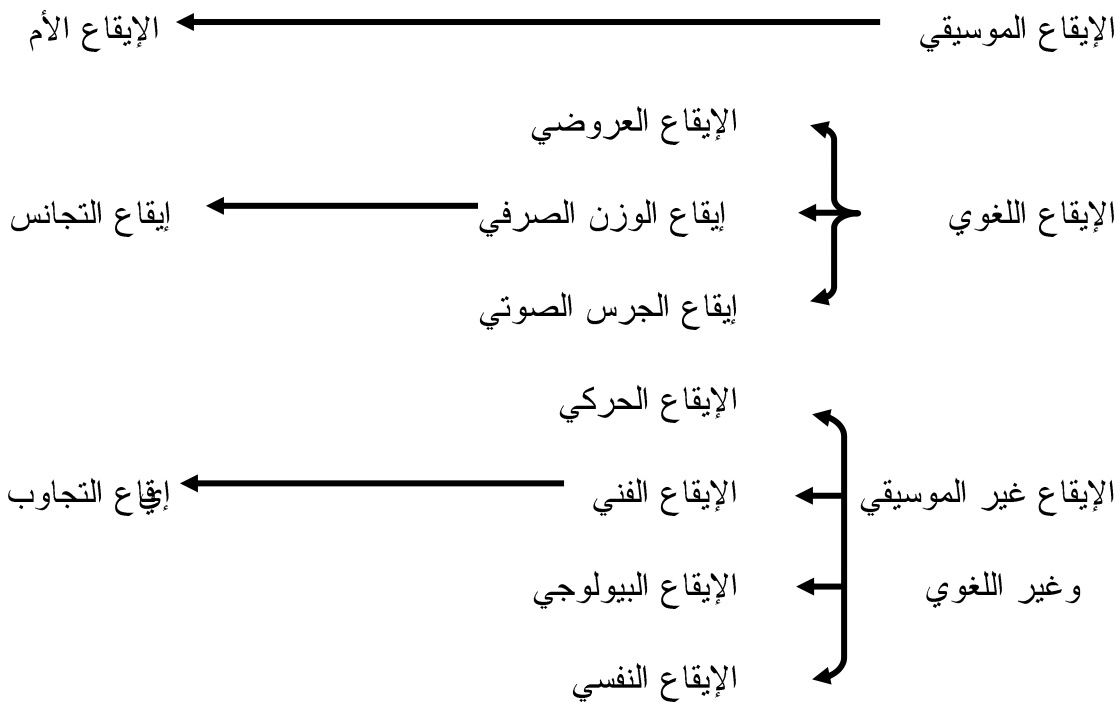
يتبين من خلال ما سبق أن الإيقاع ذو أصل طبيعي [14]ص263 ولعله قد ارتبط بعد ذلك بفن الموسيقى التي اعتبر الباحث "منير سلطان" أن إيقاعها هو "الإيقاع الأمّ" [10] ص119ثم توسع ليشمل الفنون الأخرى، يقول "عبد الملك مرتاض " إن الأصل في إ يقاع فن من الفنون هو الطبيعة عبر محاكاتها "ولعل من ارتعاشة الوردة حين يهزه زها النسيم العليل جاء الرقص، ولعل من انتفاضة الجناحين حين يحركهما الطائر السعيد جاءت الحركة، ولعل من خرخرة الجدول الرقراق يجوده الغيث المدرار جاء الغناء، وكل الأصوات الرخيمة الرخيّة، وكل النغمات الجميلة الندية، أساسها الطبيعة في حافرتها، ولما جاء الإنسان يُبدع في التعبير كما أبدع في الرسم، والحركة، والموسيقى أراد أن يحاكي الطبيعة في بعض إيقاعها الذي بمقدار ما هو رتيب جميل، هو متعاقب جديد، فكان إبداعه قائما على الإيقاع أساسا، ثم أطلق عليه الشعر ليميز بينه وبين الكلام المبتذل المألوف الذي يتحاور به الناس في حياتهم اليومية"[14] ص263،

وبات الإيقاع "صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية"[11] ص481

فكان الحاصل جملة من الإيقاعات :"إيقاع موسيقي، وإيقاع فني، وإيقاع لغوي، وإيقاع بيولوجي، وإيقاع نفسي، وإيقاع ظواهر طبيعية، وإيقاع حياة" [10] ص119

وإذا كان معناه الأصلي يعني أن تعاد الحركة بعد فترة زمنية محددة، وذلك ما يحدث في حركة الأمواج، فإن هذا المعنى هو الذي انتقل إلى الفنون جميعها، وإن اختلف في نوع الحركة في كل فن ذلك أن لكل فن خصوصياته، وحدوده، فالإيقاع فيها يتشكل عبر الحركة وتكرارها بعد فواصل من الزمن محددة مختلفة الصفة باختلاف الفنون.

وكان الباحث "منير سلطان" قد اقترح جعل هذه الإيقاعات ضمن مجموعات تحمل كل منها اصطلاحا معينا، يمكن تمثيلها في المخطط التالي:



مخطط (1): يبين أنواع الإيقاع كما يتصورها الباحث "منير سلطان".

مع ملاحظة أن الباحث يرى إمكانية أن يُضاف إيقاع التجاوب إلى فن القول أي إلى الإيقاع اللغوي، ويرى بأنه ليس عروضيا ولا صرفيا، ولا ص وتيا، وإنما هو متأتٍّ من سلاسة العبارة، وانسيابها، وجمالها ورشاقتها.[10] ص119

كما يقترح الباحث ما يسميه "إيقاع التوافق" في مقابل "إيقاع التجانس" (الإيقاع الصوتي) وهو ناجم عن الانسجام والتوازن بين العلاقات في الإطار الواحد حركة أو فنا، أو ظواهر طبيعية أو بيولوجية أو وجدانية أي إنه يضم كل ما ينطوي عليه إيقاع التجاوب ، وفي النهاية يرى الباحث أن الأفضل والأدق في المصطلح هو أن نطلق مصطلح "الإيقاع" على النغم الموسيقي وعلى اللغة، بينما نطلق مصطلح "التوافق" على ماعدا ذلك فنقول: توافق حركي بدل إيقاع حركي، وتوافق فني بدل إيقاع فنّي، وتوافق كوني بدل إيقاع كوني ، وتوافق بيولوجي بدل إيقاع بيولوجي ، وتوافق وجداني (نفسي) بدل إيقاع وجداني (نفسي) [10] ص119

ويبدو أن ما ذهب إليه جدير بالاهتمام حيث إن التحديد في استخدام المصطلح يجعل "الإيقاع" في حقل الموسيقى، واللغة، و يجعل مصطلح "التوافق" في غير حقلي الموسيقى واللغة من الحقول، وذلك من شأنه أن يرفع كثيرا من اللبس، عند الدراسة والبحث في الإيقاع الشعري.

ولعل تشعب الإيقاع، وكينونته ظاهرة عامة في الحياة وحقولها المختلفة هو الذي جعل مفهومه غير ثابت ومحدد بل إنه مازال "محلّ نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى ومحدثين، وموضوع اختلاف بينهم في تعريفه اختلافا فرّقهم إلى مذاهب شتّى وبلغ ببعضهم إلى القول بأنّه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة، وكأنّ ه ينفي أن يكون للإيقاع مفهوم عام ثابت له في جميع مجالاته وأشكاله".[15] ص5

ورغم تعدد النظريات المحددة للإيقاع فإن الباحث "محمود المسعدي" بعد بحثه في "ضروب الإيقاع سواء في مجال فنون الموسيقى والغناء والرسم والنحت أو مجال الكلام من شعر وسجع وخطابة ومزدوج أو مجال الظواهر الفيزيولوجية كدقات القلب وحركات الجسد في الخطو والعدو والرقص أو مجال الظواهر الكونية كتداول الليل والنهار وتعاقب فصول السنة (كذا)...[15]ص5-6 تبدّت له نقطة مشتركة تلتقي عندها جميع نظريات الإيقاع وتقرّ ها، ولا يخلو منها أي شكل من أشكاله وهي أن الإيقاع :"يظهر في كافة حالاته كصيغة معينة من "النظم" يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة وهندسة تتآلف وفقها عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض والبعض بالكل وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وأمداد وأوصا ل أو فواصل مضبوطة جميعها ضبطا لا تصيبه زيادة أو نقص أو تغيير إلا اختل أو انعدم قوام الإيقاع المقصود صنعه".[15] ص6

وقد رأى "محمد العمري" في الذي ذهب إليه "المسعدي" أنه يكشف عن توجّه بنيوي شكلاني في الدراسة يتجهه صاحبه [16] ص115

وهو واحد من توجهات ثلاثة في دراسة الإيقاع الأدبي، يقول "العمري":"يمكن أن نميّز، على وجه الإجمال، بين ثلاثة توجهات كبرى في دراسة الإيقاع الأدبي أو البنية الصوتية على وجه التحديد:

1 - التوجه البنيوي الشكلاني ذو الاهتمام الصوتي الموسيقي الباحث عن الأنساق المجردة مستوحيل العروض والنحو باعتبارهما نسقين صارمين في بناء النماذج العملية.

2 - التوجه البنيوي التفاعلي الذي لا يقوّ م عنصرا إلا في تفاعله مع العناصر الأ خرى في إطار آلية المؤالفة والمخالفة الداخلية (أي داخل العنصر الباني) والخارجية (أي بين العنصر الباني (الصوتي هنا) وفضائه الدلالي والتركيبي..).

3 - التوجه التفاعلي الانطباعي الذي يهتم أكثر بالأبعاد الرمزية للبنية الصوتية.

وفي هذا الاتجاه مستويات تمتد من الانطبا ع الذاتي الحرّ إلى الانطباع المؤسَّس على معطيات بنيوية صوتية وانطروبولوجية ...".[16] ص115

وقول "المسعدي" بالنظم، والتآلف بين العناصر يظهر في المفهوم الذي يقدمه كل من "مجدي وهبه"، و"إميل بديع يعقوب" للإيقاع في الاصطلاح الأدبي.

إذ يرى "مجدي وهبه" أنّ الإيقاع يتولّ عن علاقة عناصر العمل الأدبي بعضها ببعض في نسق منتظم " ... والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء ... إلخ.

فهو يُمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني " [11] ص481 ولو أن أمر التعالق عند "مجدي وهبه" يتجاوز الأدب إلى الفن بشكل عام، أي أشكال الفنون جميعها. ولعل ذلك هو ذاته مفهوم الانسجام الذي قدّمه الباحث "منير سلطان" تحت إيقاع التوافق قائلا إنه يتولّ من "الانسجام بين الحركة والمعنى المقصود، وبين الحركة ومثيلاتها، في إطار زمن محدّد لا يختلف طولا أو قصرا، وقد تكون الحركة الجسدية مصحوبة بالموسيقى، فتكوّن إيقاعا حركيا نغميّا يعمّق الفكرة ويُجمّل الأداء" [10] ص123

ويوضح "منير سلطان" الانسجام وتجلّيه في الفنون مشكّ لا إيقاعها بقوله :"ما الإيقاع الفني إلا انسجام بين اللون والمضمون، يأتي من حسن توزيع الألوان، وحسن استخدام قدراتها على الإيحاء مع توافر التوازن بين الضياء والظلال، وبين الفراغات والمشغول من المساحات في اللوحة، ومثله الإيقاع في النحت، ويقوم على التوازن بين أحجام الكتل والزوايا التي تتخذها، وقوة الترابط بين الأعضاء ... وما الإيقاع البيولوجي إلا أداء منسجم بين أعضاء الجسم من ضربات القلب إلى حركات المشي إلى حركة التنفس إلى الدورة الدموية .. إلخ، تناسق وتوازن وتتابع منضبط يؤدي إلى إحكام النسق الجسدي.

وكذا الإيقاع الوجداني، توافق بين الذات واحتياجاتها، وبينها وبين الآخرين" [10] ص123

وكذلك هو صفة من صفات الإيقاع اللغوي (إيقاع التجانس)، الصوتي التي هي : تكرار التوافق، وشمول الانسجام وتردده في شكل منضبط [10] ص123

وعن التعالق النصي المولّدِ للإيقاع يقول "إميل بديع يعقوب ":"الإيقاع في الاصطلاح الأدبي بعامة، والشعري بخاصة هو حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كلّهّ شعرا، في سياق الأوزان والقوافي " [17] م1ص276

يلاحظ من التعريف أنّ:

- يعالج الإيقاع وتشكله في الشعر والنثر على السواء.
- ثم إنّ يرى أن الإيقاع هو النغم الذي يصدر عن التجاور والائتلاف بين أصوات الحروف في اللفظة وبين الكلمات أيضا، وعندما يتعلق الأمر بالإيقاع في الشعر يكون الإيقاع ناتجا عن انتظام العناصر في ظل الأوزان والقوافي.

1.1. 3. الإيقاع في الشعّر:

يرى الباحث "منير سلطان" أنّ الإيقاع في الشعر يعني : تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محدّدة الرنّب " [10] ص122

ويقول "فخر الدين جودت ": إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمّ ها: المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي . وما استعمالنا كلمة "خاصة" صفة لتلك العلاقات إلا تأكيد على تفرّد كل قصيدة بإيقاعها، نظرا إلى أنهّا لن تكون تكرارا لغيرها في المستويين النحوي والبلاغي، وإن كانت كذلك في المستوى العروضي" [18] ص29

وقد جاء في "المقابسات" عن الإيقاع: " يقال: ما الإيقاع؟ الجواب : فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة "[19] ص310

والإيقاع الشعري حسب "العربي عميش" هو:" سوق الكلام على اتزان واعتدال وفق الشروط اللسانية السمعيةّ " [20] ص218

وعنه يقول "رمضان الصبلّغ":" أمّا الإيقاع فينشأ عن تساوق الحركات والسّ كنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسّ ية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق " [21] ص186

والإيقاع عند "سيد البحراوي" هو:" تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أنّ هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة " [22] ص112

أمّا "صلاح فضل" فإنّه يضع البنية الإيقاعية أولى البنيات في سلّم الدرجات الشعرية [23] ص28 الذي ينبني حسبه على خمس درجات:

1- درجة الإيقاع.

2- درجة النحوية.

3- درجة الكثافة.

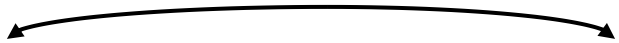
4- درجة التشتّت.

5- درجة التجريد.[23] ص27

وذلك أن البنية الإيقاعية " أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية " [23] ص28

من خلال هذه التحديدات يمكننا أن نستخلص أن الإيقاع يقوم على مايلي:

- تكرار ظاهرة صوتية معينة.
- أن تردد الظاهرة يكون بعد فواصل محدّدة الرتّب متفقة.
- أنّه ينشأ أيضا عن طريق العلائق بين المستوى النحوي، والبلاغي، والعروضي.
- ثم إنّه علاقة بين المبدع و المتلقي بحيث أ نّه نتاج حالة شعورية للمبدع هدفها إحداث تأثير معين في المتلقي وفق ثلاثية:



المبدع (متأثر. مؤثر) ← إيقاع الإبداع ← المتلقي (متأثّر)

مخطط 2: يوضح الثلاثية التواصلية (المبدع – الإيقاع – المتلقي).

رغم أن الوظيفة التأثيرية هي وظيفة من بين وظائف الإيقاع كما سنعالج ذلك لاحقا.

يقول الدارس "محمد أحمد وريث" بخصوص حاجة الإيقاع إلى متلقي " والإيقاع يحتاج إلى سمع يتقبلّه أو يستقبله ويستجيب له ويتجاوب معه لأنه ذبذبات وتموجات صوتية لا تُ رى أو تلمس " [24]ص53

وقد حاول "محمد كراكبي" أن يجد مفهوما جامعا لمختلف تح ديدات الإيقاع التي قدّمها دارسوه فتوصل إلى أنّه:" تكرار وحدات صوتية، منطوقة، متساوية أو متجانسة، تحقق انسجاما، وتلاؤما، وتأثيرا سمعيا " [25] ص46

1.1. 4. العلاقة بين الوزن والإيقاع:

ليس الوزن الشعري هو الإيقاع [18] ص29 كما قد بدا لبعض المحدثين فراحوا ينظرون إليهما "نظرة المترادفين" [20] ص43

- الوزن هو عنصر من العناصر التي تصنع الإيقاع الشعري، بينما الإيقاع أرحب من الوزن ومن العروض الشعري عامة ومشتمل عليه [13] ص175

والملاحظ أن بعض الدارسين المحدثين يستخدمون المصطلحين في تبادل بينهما وقد يعنونون دراساتهم الخاصة بالجانب العروضي في شعر شاعر ما أو شعر حقبة زمنية معينة "بالدراسة الإيقاعية"، والأمر غير ذلك، كما حدث في دراسة الباحث حسين أبو النجا تحت عنوان : "الإيقاع في الشعر الجزائري. دراسة"، فالعنوان يوهم القارئ لأول وهلة أن الكتاب دراسة لكل ما يتعلق بالعناصر المؤسِّسة للإيقاع في الشعر الجزائري غير أنّ محتوى الكتاب يكشف عن أنّ الدراسة كانت عروضية بحتة، تكشف عن الإيقاع العروضي في الشعر الجزائري التقليدي والحديث.

يظهر اهتمام "حسين أبو النجا" في دراسته بالجانب العروضي ابتداء من مقدمة الكتاب التي يقول من ضمن ما يقوله فيها إنّه أراد التركيز على الجانب الفني، وبالضبط على الإطار العروضي "وقد اخترت أن أتناول الجانب الفني ... وإذا كانت الجوانب الفنية متعددة فإنّ من أوّلها في الشّعر الإطار العروضي الذي به يتميز أول ما يتميز الشعر عن النثر عند أغلب الدارسين ولأن عن طريقه يتحقق المتعة من خلال الانتظام والتوقع ومعاودتها في كل من الوزن والقافية ... " [26] ص6-7

والحقيقة أن الإيقاع يحصل عن "طريق الانتظام والتوقع ومعاودتهما " غير أن ذلك يحصل من الوزن والقافية ليشكل الإيقاع العروضي، كما يحصل من انتظام عناصر أخراة في النسق الشعري فيشكل إيقاعا آخر غير عروضي.

وكان "أبو النجا" قد بنى دراسته الخاصة بالإيقاع العروضي على النقاط التالية:

1- التمهيد: بعنوان السمات العامة، وقد رصدها في الشعر التقليدي وفي الشعر الحديث.

2- الباب الأول: وقد عالج فيه أوزان الشعر الجزائري، التقليدي ثم الحديث.

3- الباب الثاني: ودرس فيه قوافي الشعر الجزائري، التقليدي ثم الحديث.

وقد ختم الدارس دراسته بقوله إنّ بحثه في "التحليل الإيقاعي للشعر الجزائري المعاصر قد توصل إلى إضاءة بعض النقاط ..." [26] ص343

وليس من ضير أن يقول الدارس بالإيقاع الذي ينشأ عن الجان ب العروضي، غير أن إطلاق المصطلح –الإيقاع– عنوانا على دراسة تهتم فقط بما يؤسسه الوزن وتؤسسه القافية من إيقاع قد يوهم المتلقي الذي لا يعرف الحدود بين الوزن الذي يشكل الإيقاع العروضي والإيقاع، أنّهما مصطلح واحد، وغير ذلك فإن دراسة "أبي النجا" لأوزان وقوافي الشعر الجزائري وتحليلها محاولة جليلة، وجب أن تقرأ لفوائدها الكثيرة.

وكذلك كان قد فعل الدارس "أحمد كشك" في كتابه الذي عنونه بـــ: "محاولات للتجديد في إيقاع الشعر". وقد تعرض فيه إلى الجانب العروضي من الإيقاع فقط . راصدا مجموعة من محاولات الدارسين في: دراسة وتحليل، وأحيانا، إعطاء البديل لعروض الخليل، مثل محاولة "عبد الصاحب المختار" التي:"يرجع فيها بحور الشعر العربي إلى دائرة واحدة، تدخل في إطارها المستعمل، والمهمل من البحور" [27] ص13

ومحاولة الدارس "أحمد مستجير"، والتي نظر فيها إلى عروض "الخليل" من منظور رياضي "مستخدما دلائل الأرقام، كي تكون سبيلا في النهاية لـ لمّ شمل ظواهر الإيقاع المتفرقة، وجعل هذه الظواهر قابلة للإدراج في نظام الحاسب الآلي "الكمبيوتر"[27] ص35

بالإضافة إلى محاولة "محمد طارق الكاتب" من خلال كتابه "موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية"[27] ص65 ... وغيرهم من المحاولات التي تعرض لها "أحمد كشك" بالعرض، والتحليل.

ولعل عدم التحديد في استخدام المصطلحين، ووضع أحدهما موضع الآخر هو الذي جعل النقاد في مناسبات عديدة يكتبون في الفروق بينهما تحديدا لهما، ودفعا للّبس الذي قد يحصل لدى المتلقين أو المتعاملين معهما عموما، ويمكن لهذه البحوث أن تُضم إلى تلك التي تتعلق ببحث إشكالية المصطلح في نقدنا العربي.

وهذا "اللاذقاني" مثلا يحدّد الاختلاف القائم بين الوزن والإيقاع في نقاط يمكن اختصارها في الجدول التالي:

الإيقاع	الوزن
– الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف المفردة، وما يجاورها، وحالة نفسّ ية تنشأ عن صوت وتوقع، وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة كما يثيرها النغم.	– الوزن نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن في نسق محدّد الطول.
– الإيقاع روح تسري في النص، وتعتمد على النشاط النفسي للمبدع، والمتلقي على السوّاء.	– الوزن ليس إلاّ مجرّد هيكل.
– الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعورية، بكل خصبها، وغناها.	– ليس إلا قالبا خارجيا تُفرغ فيه المعاني المختلفة.
– يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة في النص الشعري.	– يقوم على التنظيم الجاهز والتكرار.
– مجموعة من التشكيلات المتداخلة التي تتغير بتغيّ المناخ النفسي.	– تشكيل واحد له طول محدّد، وأنغام محفوظة
– هو كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم، وحركة، وألوان، وأصوات.	. – سواكن ومتحركات معدودة يمكن حسابها في معادلات ثابتة ذات طابع أبدي.
–حركة حيّة متكاملة توحد الشكل، والمضمون، والمكان، والزمن، في أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللغة والأنغام.	

جدول 1: يبين نقاط اختلاف الإيقاع عن الوزن عند "اللاذقاني"[28] ص 44–45

يثير "اللاذقاني" في تعداده للفروق بين الإيقاع والوزن قضية هامة تتعلق بثلاثية : المبدع – الإيقاع – المتلقي.

إذ الإيقاع مرتبط بالحالة الشعورية للذات الكاتبة، فهو من إنتاجها، يقول "هنري ميشونيك" في ذلك:"الإيقاع هو بالضرورة تنظيم أو تجل للذات في خطابها" [13] ص177

ويقول "محمد بنيس": "تترسخ شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج لإيقاع الذات الكاتبة، بما هو متعدد ولا نهائي"[13]ج 4 ص86

ولأنّ كذلك فقد اختلف إيقاع الشعر من عصر إلى آخر حسب المبدع والمحيط الذي يعيش فيه واللغة التي يتواصل بها، يقول "اللاذقاني": "فلكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته"[28] ص43

ثم إنّ الإيقاع بعد ذلك ينفصل عن الذات الكاتبة ليأخذ طريقه إلى المتلقي فتصبح العملية مشتركة بين المبدع والمتلقي في حلقة تواصلية، يربطها الإيقاع نفسه.

وكذلك حاول الباحث: "العربي عميش" أن يحصر أهم الفروق بين الإيقاع والوزن يمكن تمثيلها أيضا في الجدول التالي:

الإيقاع	الوزن
– متقدّم على الوزن، ومشتمل عليه.	– الوزن عنصر من عناصر الإيقاع.
– ليس كل إيقاع يصب في وزن بالضرورة.	– كل وزن قائم لا محالة على إيقاع.
–يوحي الإيقاع بالمرجعيات الحسية أو الانفعالية أو الفنية الجمالية. قائم على الخفة والإمتاع.	– يُسلم تفهم حقيقة إلى الاعتبارات العقلية المنطقية، لأن جملة هذه المكونات مفضية إلى تفهّمه على أنّه لاحق بمفهوم النّظم، والبناء، والتركيب، وعلمه مثل علوم اللغة العربية الأخرى نحوا وصرفا، وفقها ومعجمية...
– متناسخ، رحب الأجواء، واسعها.	– ثابت، ومحدود، ومحفوظ الصورة.
– عميق الدلالة باعتباره حسيّا.	– سطحيّ الدلالة لأنّه عقلي.
– لا متناهٍ.	– محدود.
– فجائي لا يقوى المنشئ على تحديد صور تجليّه، فهو الجانب الأكثر تفلّتا من وعي الذات المنشئة.	– ثابت، ومحصور.

جدول 2: يبين نقاط اختلاف الإيقاع عن الوزن عند "العربي عميش"[20] ص41

الملاحظ من الجدولين، اتفاق الباحثين "عميش" و"اللاذقاني" في تحديد كثير من نقاط الاختلاف بين الوزن والإيقاع، وخاصة منها تلك التي تتعلق بثبات الوزن، واعتباره هيكلا وقالبا لإفراغ المعاني الشعرية، في مقابل حركية الإيقاع، ولا نهائيته . ويبدو أنها فروق جوهرية يقول بها أيضا غير "عميش"، و"اللاذقاني" من النقاد والدارسين[13]ج1،ج3،ج4

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن العلاقة بين الوزن والإيقاع ليست علاقة مساواة بينهما، وإنما هي علاقة ارتباط جزء بالكل، فالكل هو الإيقاع والجزء هو الوزن.

فللوزن يصنع في النص الشعري إيقاعا لكنه ليس ا لإيقاع العام له، إنما هو جزئية مكملة للإيقاع فيه، وقد يتأسس الإيقاع من دون أن يستند إلى الوزن كما هو الحال في إيقاع النص النثري ولو أن إيقاعه هو غير إيقاع النص الشعري.

1.1. 5. الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية:

أ/. وعادة ما يعبر عن الوزن إلى جانب القافية، باصطلاح "الموسيقى الخارجية"، في مقابل ما يُسمّى "بالموسيقى الداخلية"[29] ص78 وكلاهما في نهاية المطاف يشكلان الإيقاع الشعري يقول "محمد فتوح أحمد": "فالموسيقى خارجية، وداخلية، وإذا كان العروض يحكم الأولى فإنّ الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين" [30] ص423

و"صلاح فضل" الذي سبقت الإشارة إلى أنه يجعل البنية الإيقاعية أولى المظاهر المادية للنسيج الشعري، ويجعل لها المرتبة الأولى في سلمّ الدرجات الشعرية، يرى تعدد درجات الإيقاع[23] ص28 التي تشمل الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، يقول :"وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة، والمستحدثة ومدى انتشار القوافي، ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها، وعلاقاتها . كما تشمل ما يُسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري" [23] ص29

ويتبادر هنا السؤال الذي مفاده أنّه، إذا تحددت الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي بكونه وَليدُ الوزن والقافية، فما الذي تعنيه الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي في القصيدة؟

ب/. يصوغ النقاد، أحيانا، للموسيقى ا لداخلية تعريفا عاما يربطها بحركة النص الداخلية وما تولّ ده من نغم، عبر الاختيار والتأليف بين المفردات والأفكار والصور أيضا، كما يفعل "الغذامي" مثلا إذ يقول : "لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى، تلك التي تحدثها الأفكار، والصور، والنغمات مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر . وهي موسيقى لا تخصّ الشعر الحديث وحده، بل هي ماثلة في كل شعر جيّ د[31] ص107. ولو أنّ "الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره، وهي فيه مهمة بدرجة أساسية، وذلك لتخلّ يه عن جانب كبير من إيقاع البحر والروي" [31] ص107

وكذلك فإنّ الموسيقى الداخلية ذات أهمية كبيرة في قصيدة النثر بحكم أنّ هذه الأخيرة تتخلى نهائيا عن الوزن والقافية، كمظهرين أساسيين في تشكيل موسيقى القصيدة الخارجية، تقول يمنى العيد:"ما يولّه الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة، والتشكيل، ومن ثمّ محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى" [32] ص106

– وعن معنى الإيقاع الداخلي يتحدث "عبد القادر فيدوح" فيقول بأنه: "مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية، وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة، ومن ثمة، ينبغي النظر إلى الموسيقى الداخلية على أنها وليدة الدفقة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث، والربط بينه وبين متباعداته في إدراك الشاعر" [33] ص55

وأحيانا يفصّل النقاد في عناصر هذا الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية [28] ص45، وخاصة إذا ما كانوا بصدد الدراسة المزدوجة النظرية – التطبيقية.

فـ "يمنى العيد" تعدّد من أجزاء أو عناصر الإيقاع الداخلي مايلي:

– التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات، والتقطيع.

– التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

– التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، وبهدف دلالي محدّد.

– التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية، والموازاة بين حروفها.."[32] ص106

ويرى "صالح القصيري" أنّ :"القوافي الداخلية، والتجمعات الصوتية، والنبر، كلّها عناصر تتضافر فيما بينها لإنتاج الموسيقا الداخلية"[34] ص207

ومظاهر الموسيقى الداخلية كما لاحظها "حسين بكار"، تبدو في الزحافات، والترصيع، والتصريع، والمحسنات اللفظية والتكرير. يقول:" وقد يكون من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية، فضلا عمّا زعمناه في الزحافات، والترصيع، والتصريع وغيرها، ما نجده من اهتمام النقاد ، والبلاغيين القدماء بالمحسنات اللفظية من جناس وطباق، وبأمور أخرى كالتكرير مثلا، مما يساعد على "الجرس" اللفظي الذي عرفه القدماء" [35] ص197

بالإضافة إلى النبر، يقول "حسين بكار:"بقيت مسألة أخرى في موسيقى القصيدة الداخلية

لا أريد التوسع فيها لأنها تُخرج البحث عن هدفه العام، لكنني لا أعتقد أن نقادنا القدامى التفتوا إليها أو داروا حولها، ولا تثريب، لأنها تعتمد على دراسات صوتية دقيقة . هذه المسألة هي النظام النبري في موسيقى الشعر العربي" [35] ص198

والنبر يتعلق بالجانب الأدائي من الكلام، والباحث "محمد العمري" يضعه ضمن ثلاثية البحث الإيقاعي التي تضم: الوزن العروضي و الأداء والموازنات.

1- الوزن العروضي : وهو ذو طبيعة تجريدية، مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سمّيت أسبابا وأوتادا تمثل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل الذي نجده ملائما في هذه الدراسة.

2- الأداء: ويضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي أو التأويل الشفوي للنص بما فيه من مدّ، وشدة، وارتفاع.. وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية.

3- الموازنات: تضم الموازنات كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"[37] ص11.

وقد خص "عبد الرحمن ك نوان" مدونة الشاعر "حمدون بن الحاج " (من العصر العلوي) بالدراسة الإيقاعية التي عنونها بـــ: "من جماليات إيقاع الشعر العربي"، وكانت من ثلاثة أبواب.

عالج في الباب الأول منها: الأوزان التي وظفها الشاعر، ثم درس أنواع الزحاف مبينا أثره الإيقاعي، ثم تعرض إلى ما سمّاه بإيقاع التشاكل القافوي، وختم الباب بفصل عنوانه: التجديد الإيقاعي.

وفي الباب الثاني، عالج الباحث كُلاً من، إيقاع الترصيع، وإيقاع الكلمة، والإيقاع الحرفي، وإيقاع المَدَّيْن الطويل والقصير.

أما الباب الأخير من المبحث، فقد خصّصه لدراسة، ما أطلق عليه بـــ: إيقاع الدهشة النغمية، ثم دراسة الإيقاع الدلالي، وإيقاع المطالع والخواتم وفي النهاية الإيقاع البصري [36] الكتاب

ورغم أن الدارس لم يحدد عناوين كبرى تحمل اسم الموسيقى أو الإيقاع الخارجي، والإيقاع

الداخلي إلا أنه بدا واضحا أنّ كل ما سوى الوزن والقافية بشكل لديه الإيقاع الداخلي.

أما الخارجي فإنه يتحدث عنه في مقدمة الكتاب تحت مصطلح "الإيقاع الوزني العروضي"، يقول :"... وبهذه الصفة كان الإيقاع مشكّلا من عدّة إيقاعات بمثابة حلقات صغرى تشكل في جملتها الإيقاع العام، ولعل أهمّها إطلاقا وأولاها بالاستبانة هو الإيقاع الوزني العروضي الأمر الذي جعل العرب يعتبرونه أساس الإيقاع في الشعر العربي، لأنه الحلقة الإيقاعية الوحيدة المستوفية لإطارها في ذاتها، المنمازة باستقلاليتها الزمنية/ العروضية التي تتحكم في باقي الحلقات الأخرى في صنيع الشعر بتنظيم إيقاعها وترتيبه، وإحكام توزيعه لتحقق التجلي النغمي ..."[36] ص5.

– وقد اعتمد الدارس "محمد عبد العظيم" على ما توصل إليه "الطرابلسي" تحت اسم "المظاهر الموسيقية الخاصة "[38] ص61 فعالج في إطار الموسيقى الداخلية كل من : التقفية، والتصريع، والترادي والمسمط والمخمس، والترصيع، والتدوير، وموسيقى المقاطع والمطالع، واستصحاب الدال دون المدلول (الجناس)، واستصحاب الدال والمدلول (الترديد والتكرار) [38] ص61

يبدو مما تتقدم أن النقاد ، قد يختلفون قليلا في كمّ ونوع العناصر المؤسسة للإيقاع الداخلي، إلا أن ما يمكن ملاحظته فعلا هم أنهم يتفقون في تحديد كثير من العناصر البانية له، والمتعلقة بجرس اللفظة الذي تثيره في الجناس، والبناء، والترصيع مثلا.

1.1. 6. الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي في النقد العربي القديم:

حظي الشعر باهتمام النقاد والبلاغيين القدامى، الذين راحوا يحدّونه، ويُحَدّدون قواعده التي يصح بها. ولئن تعددت مناحيهم في تناوله فإن الثابت هو التقاؤهم في اعتبار الوزن والقافية معيارا أساسا ينبني عليه الشعر، ويفترق به عمّا ليس بشعر.

فـ "قدامة بن جعفر " مثلا يحدّ الشعر مستندا إلى عنصري الوزن والقافية فيقول : "إنّ أول ما يُحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن، معرفة حدّ الشّعر الحائز له عمّا ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ، ولا أوجز – مع تمام الدلالة – من أن يُقال فيه: إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى" [39] ص17

بل إنّ الوزن عند "ابن رشيق":"أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية"[40]ج1ص218

أما القافية فإنّها :"شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا، حتى يكون له وزن وقافية"[40]ج1ص243

وليس حديث القدامى عن الوزن والقافية بصارف لهم عن ملاحظة عناصر أخرى يتأسس عليها الخطاب الشعري كاللفظ والمعنى [41] ص71 فكما أومأ "قدامة بن جعفر" إلى "المعنى" في حدّه للشعر، فإنّ "ابن رشيق" أيضا تحدث عن المعنى، وعن اللفظ، والقصد، والنّية، إلى جانب حديثه عن الوزن والقافية. قال وهو يتحدث عن مقوّمات الشعر:" الشعّر يقوم بعد النيّة على أربعة أشياء وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية " [41] ص209

وأكثر من ذلك أنّ الكلام الموزون المقفى قد لا يكون شعرا إذا لم يتوفر على القصد والنّية، يقول "ابن رشيق": " فهذا هو حدّ الشعر: لأنّ من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك ممّا يطلق عليه إنّه شعر " [41] ص209

و"ابن خلدون" يتحدث في مقدمته، عن معياري الوزن والقافية، غير أنّه يقرّ بعدم كفليتها في تحديد الشعّر معتبرا أن حدّ العروضيين للشعر عن طريقهما "ليس بحدّ لهذا الشعّر الذي نحن بصدده ولا رسم له، وصناعتهم إنما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عدد المتحركات، والسواكن على التوالي، ومماثلة عروض أبيات الشعر لضربها، وذلك نظر في وزن مجرّد عن الألفاظ ودلالتها فناسب أن يكون حدّا عندهم"[42]ج3 ص284

بينما الشعر هو أكبر من ذلك، يقول "ابن خلدون": "هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقلّ كل جزء منها في غرضه، ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به ... وقولنا" المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروي "فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل ... وقولنا "الجاري على الأساليب المخصوصة به" فصل له عمّا لم يجر منه على أساليب الشّعر المعروفة. فإنّه حينئذ لا يكون شعرا، إنما هو كلام منظوم" [42]ج3 ص284

ومهما يكن من أمر حديثهم عن اللفظ والمعنى أو عناصر أخرى في بنيته، فإن الوزن، والقافية قد نالا عندهم كثيرا من العناية، والاهتمام، واستقلا – على اعتبارهما مظهرا أساسا لموسيقى القصيدة – في علم حواهما، هو علم العروض[38] ص60 الذي يتفق معظم علماء العربية على أنّ مؤسسه هو "الخليل بن أحمد الفراهيدي" [43] ص19

من هنا يبدو أن النقاد القدامى قد عرفوا شقا من الإيقاع، هو الخارجي ، ممثلاً في الوزن، والقافية، فما مصير الشق الآخر من الإيقاع وهو الداخلي؟، ثم ماذا عن معرفتهم بالإيقاع عامة، مصطلحا ومفهوما؟

إذا كان الإيقاع الداخلي يشمل كل ماله علاقة بإحداث الجرس من تصريع، وترصيع ومحسنات لفظيّة، بمعنى كل ما يتعلق "بالكلمة، واختيارها من مثل قوتها، وإيحائها، وإيقاعها"[35] ص194 وكل ما تقيمه الكلمة من وشائج مع غيرها من الكلمات في النسق التعبيري الشعري، فإنّ وعي النقاد القدامى بما يشكل الموسيقى الداخلية قديم يظهر في بحوثهم المتعلقة بالفصاحة والبلاغة[35]ص195

فقد رأى الباحث "عبد الرحمن الوجي" أنّ البحوث المتعلقة بالموسيقى الداخلية تتدرج ضمن بحوث الفصاحة التي عالجها البلاغيون، يقول : "والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدرعن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج، وهو عند البلاغيين يندرج في باب "فصاحة اللفظ"[44] ص74

ومن مثل ذلك ما نجده عند "الجاحظ" في حديثه عن ضرورة تلاحم أجزاء البيت من الشعر، في قوله: "إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشّعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر مابين أولاد العلاّت وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللّسان عند إنشاد ذلك الشّعر مؤونة. وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسُبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان" [45]ج1ص66-67

وقد قدّم "الجاحظ" مثالا عن تنافر حصل بين ألفاظ بيت من الشعر مما صعب إنشاده قال : "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه فمن ذلك قول الشاعر: [رجز]

وقبر حرب بمكان قفرٌ وليس قربَ قبرِ حربٍ قبرُ.

ولما رأى من لا علم له أنّ أحدا لا يستطيع أن يُنشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتتعتع، ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه، إذْ كان من أشعار الجنّ ، صدقوا بذلك "[45] ص65

هذا فيما يخص اقتران الألفاظ، أمّ ا فيما يخصّ اقتران الحروف فإنه يقول : "فلمّا في اقتران الحروف فإنّ الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير والزاي لا تقارن الظاء ولا السيّن، ولا الضاد، ولا الذال بتقديم ولا بتأخير. وهذا باب كبير. وقد يُكتفى بذكر القليل حتى يُستدلّ به على الغاية التي إليها يُجرى" [45] ص69

وفي حديث "قدامة بن جعفر " عن البلاغة كثير ممّ ا يقترب به من المفاهيم العامة للمصطلح - مصطلح الإيقاع –[46] ص13، عندما يتحدث عن الوزن وعن اللفظ والمعنى معا.

يقول:"وسأذكر ما يُختار، ويستحسن من الخطاب وقصد البلاغة بالمعنى إن شاء الله تعالى، وأحسن البلاغة: الترصيع، والسجّع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة وصحة التقسيم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوّصف، بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني" [47] ص3

يقدم "قدامة بن جعفر " بعد هذا شرحا لكل عنصر من هذه العناصر على حدة ليختم القول في البلاغة بأنّ : "هذه المعاني مما يحتاج إليه في بلا غة المنطق، ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب" [47] ص8

وتناول القدامى لمثل هذه الظواهر الإيقاعية[48] ص270–271 دفع بـ "عبد الملك مرتاض" إلى القول بأنّ الإيقاع في النقد العربي "عالم قديم إذا راعينا أن العروضيين العرب كانوا أعنتوا أنفسهم في تقفي آثاره، وتعداد أضربه. وقد كانوا أطلقوا على كل ذلك البحور . ثم إذا راعينا أن النقاد القدامى كانوا حاولوا، بوجه عام، أن يبحثوا في شأن الإيقاع في أحاديث الأعراب، وخطب البلغاء دون أن ينظّروا أصول ذلك تنظيرا، تبيّن لنا أنّ هذا الفن قديم قدم العربية وأدبها، ونقدها" [49] ص134

وبذلك يكون النقاد العرب قد عرفوا الإيقاع في شكلين:

"الشكل الأول: هو الإيقاع المركّب، وهو الذي يُعرف تحت مصطلح البحر ...

والشكل الثاني: وهو الإيقاع المفرد، وقد عُ رف لدى علماء البلاغة العرب تحت مصطلح المماثلة" [49] ص137

ولا شك في أن "عبد الملك مرتاض " يريد بالإيقاع المركب، الإيقاع الخارجي، أما الإيقاع المفرد فهو عنده الداخلي، الذي قال إنّه هو الذي، "يجب أن يشكل النسيج الإيقاعي المركب، إذ لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا، تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين" [49]ص138

وقد رأى "اللاذقاني" أنّ مفهوم الإيقاع عامة موجود في تراثنا العربي لكنه كان في "شكل نظريات جزئية لم يتسنّ لها أن تنمو وتتطور بسبب سيادة النظرية الخليلية بكل ما فيها من تنظيم وصرامة" [28] ص43

لكن يبدو أن البعض لا يعتبر أن كل النظريات الجزئية كانت تحمل في طياتها بذور الو عي بالإيقاع، والداخلي منه بصفة خاصة، فهذا "شوقي ضيف" حاول أن يبحث إمكانية وجود معرفة ضمنية بما يصنع موسيقى القصيدة الداخلية عند "الجرجاني" عبر نظريته في النظم مفترضا أن مقياس "قواعد النظم" الذي اعتمده في مُكْنَتِهِ أن يقيس هذه الموسيقى الداخلية لكنه –شوقي ضيف–، وبعدما تأمل تحليل "الجرجاني" لشعر "البحتري" توصل إلى أنّ علم النحو الذي اعتمده أساسا في "نظرية النظم" [50] ص9 "لا يكشف " الموسيقى الخارجية "موسيقى العروض، فأولى به ألا يكشف "الموسيقى الداخلية" موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده، ولم ينفع عبد الق اهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات والأساليب اللغوية، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب"[29] ص79.

وإذا كانت "قواعد النظم " عند "الجرجاني" لم تستطع أن تبرز جانب الموسيقى الداخلية في القصيدة على اعتبارها (قواعد النظم)، تستوعبي فقط حالات التقديم والتأخير، والحذف، والإضمار وغير ذلك مما بابه علم النحو، فإنّ بحوث أخرى تعلقت باللفظ والمعنى، كما أثبتت الدراسات [35] ص194 كانت تقترب لتعالج بكثير من الدقة مباحث الموسيقى الداخلية، وما يصنعها، ولو أنّ الجزم بأن حديث القدامى في الألفا ظ كان يدور في فلك موسيقى القصيدة غير ممكن تماما[35] ص195، ويرى "حسين بكار "، عموما، أنّه يمكننا : "أن نستشف ذلك استشفافا يخفّف من وطأة الفهم القاسي لدراسة القدامى للألفاظ، في النقد العربي الحديث . فحين ندقّق في ثنايا النظرات القديمة للألفاظ نكاد نطمئن إلى قربـها من نظرة النقد الأجنبي الحديث الذي يعدّها ركنا مهمّا في موسيقى القصيدة "[35] ص195–196.

فهذا "إليوت" مثلا يبحث شأن موسيقى القصيدة في الكلمة والعلائق التي تصنعها بما جاورها، وهو مبحث لم يغب عن فكر القدامى كـ "الجاحظ" مثلا كما سبق وقدمنا، يقول "إليوت": "وإذا لم يكن

من الضروري أن تكون القصيدة كلّها منغّمة، ويجب ألاّ تكون كذلك في الغالب، فهي لا تتألف إذن من الألفاظ الجميلة وحدها، إذ ليس ثمة تفاضل جمالي بين الكلمات من الناحية الصوتية في نطاق اللغة الواحدة... ولكن لا أعتقد بأنّه يصحّ اعتبار لفظه أصيلة في اللغة الأم جميلة أو رديئة، فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدّة : أنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها، وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم أنّها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين الذي توجد فيه .. وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء. ليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها.

وهكذا فإنّ مهمّة الشاعر أن يركب الأقوى من الألفاظ مع الأضعف في المواطن المناسبة، وليس من المستطاع أن يشحن القصيدة كلها ويثقلها بالأقوى من تلك الألفاظ وحدها. غرضي أن أؤكد

هنا بأنّ القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية، وأؤكد بأنّ هذين النمطين وحدة لا تتجزأ .."[35] ص196

أمّا عن ظهور مصطلح الإيقاع أول م رّة في النقد العربي القديم، فإن القراءة التي قام بها الباحث "منير سلطان " للتراث النقدي العربي بينت له أنّ المصطلح لم يرد عند : "ابن سلام " (تو231هـ)، ولا "الجاحظ" (تو255هـ)، و "ابن قتيبة " (تو276 هـ)، و"ابن المعتز " (تو 296هـ)، و"قدامة بن جعفر" (تو337هـ)، و"أبي الحسين إسحاق بن وهب" (من وفيات القرن الرابع)، و"الآمدي" (تو370هـ)، و"المرزباني" (تو384هـ)، و"الرماني" (تو 384هـ)، و"الخطابي" (تو388هـ)، و"علي بن عبد العزيز الجرجاني " (تو392هـ)، و "ابن رشيق القيرواني " (تو456هـ)، و "ابن سنان الخفاجي " (تو466هـ)، و"عبد القاهر الجرجاني" (تو471هـ)، و"الزمخشري"(تو538هـ)،و"ابن منقذ"(تو584هـ)، و"ابن الأثير" (تو637 هـ)[10] ص127

وفي وقت لاحق جاء "ابن طباطبا "، وفي موضع من مواضع "عيار الشعر " ذكر الإيقاع[13]ج1ص171 فقال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حس ن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبولهُ، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكيل بها- وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ- كان إنْكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[51] ص127

ويمكننا أن نلاحظ من القول تناوله لجانبين هما:

1 -العناصر التي تولد الإيقاع.

2 - الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي.

في البداية يقول بأن صواب الوزن في الشعر يولّد الإيقاع الذي يُطرب النفس لأن العقل (الفهم) تقبله، ثم يضيف إلى الوزن الصائب عن اصر أخرى تسنده فيتحقق الإيقاع وهي : حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، وصحة المعنى، وعذوبة اللفظ، وكلها عناصر يجب توفّرها حتى يلقى الشعر القبول، فإذا نقص عنصر منها فإن الفهم يتفاوت إنكاره للشعر بحسب نقصان هذه العناصر، وإنكار الفهم سيؤدي بصورة طبيعية إلى عدم تحقق فعل الطّرب.

يتضح من هنا أن "ابن طباطبا" لم يحصر الإيقاع في توفر صواب الوزن، وإنّما زاد على ذلك عناصر، على قدر ما لاحظ دورها في صنع الإيقاع، اشترط توفرها حتى يلقى الشعر القبول من قِبل المتلقي الذي لا يملك عندئذ إلا أن يطرب له.

ولعل في هذا التجاوز للوزن فـي صنع الإيقاع إلى عناصر أخرى تتعلق باللفظ والمعنى ما يوحي بأنّ "ابن طباطبا" كان على قدر كبير من الوعي بالإيقاع الشعري، وضوابطه كما عرفها المتأخّرون.

وقد ذكر" السجلماسي" أيضا "الإيقاع"، "غير أنّه لم يربطه بغير الوزن، وهو في صدد شرحه لحد الشعر الذي هو: "القول المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية" [52] ص407

وقد شرح "السجلماسي" العنصرين المؤسّسين له وهما:1- التخييل.

2- الأقوال الموزونة المتساوية.

فذكر الإيقاع في شرحه العنصر الثاني في قوله:" .. إنّ معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، وم عنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها، وبالجملة كل جزء مؤلفا من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدهما مساويا لعدد زمان الآخر" [52] ص407

أمّا التخييل فإنّه: " ... المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل".[52]ص407

وقد رأى الباحث "محمد بنيس" أنّ بين التعريفين - تعريف "ابن طباطبا" للشعر، وتعريف "السجلماسي" - اتفاقا من حيث إنّ كلاهما يعود بالإيقاع إلى الوزن بالرغم من أنّ تعريف "ابن طباطبا" ، أشمل من تعريف "السجلماسي".

قال: "إنّ تعريف "ابن طباطبا" أشمل من تعريف "السجلماسي" لأنه يربطه بحسن التركيب واعتدال الأجزاء، ومع ذلك فإنّ التعريفين معا يعودان بالإيقاع إلى الوزن، ومنه إلى الشعر " [13]ج1ص173

والواضح من عبارة "بنيس": "فإنّ التعريفين معا يعودان بالإيقاع إلى الوزن ومنه إلى الشعر "، أنه يقصد إلى الإيقاع في شكله العام كما عرف في الطبيعة، وذلك ما لم يحدّده لا "ابن طباطبا"، ولا "السجلماسي"، ولا ضير في ذلك مادام ا يتحدثان عن الإيقاع الشعري، الذي يبدو أنه لم يتبلور مفهوما عندهما بشكل واضح، وخاصة عند "السجلماسي" الذي ربطه بالوزن فحسب.

وقد رأى "منير سلطان"، بعد دراسته لمفهوم مصطلح الإيقاع عند كل من، "ابن طباطبا"، و"أبي هلال العسكري"، و"المرزوقي" أن الثلاثة، "يدورون في ذلك الإيقاع بمعنى الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس" [10] ص128

أما "القرطاجني" فبالرغم من أنه لم يستخدم مصطلح "الإيقاع" بلفظه، ولكن حديثه عن أوجه تحسين الكلام يجعل منه حديثا مشابها لحديث الموسيقيين، والعروضيين والشعراء والنقاد في الإيقاع [10] ص132

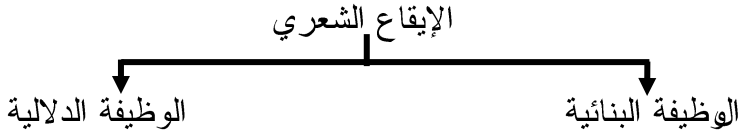
يقول "القرطاجني": "لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختُصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسُن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي . لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات أكثرها، ونياطتهم حرف الترنيم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام، لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض، على قانون محدود، راحة شديدة، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال" [41] ص122-123

فهو يتحدث عن عناصر لتحسين الكلام تخص اللسان العربي وحده، وقد ابتدعتها العرب نظرا لحاجتهم إلى تحسين كلامهم، ثم يربط بين هذه الطرق في تحسين الكلام وبين المتقبل حيث تحقق له: راحة نفسه، واستجداد نشاطه السمعي.

- ولقد تدرج مصطلح الإيقاع في الاستعمال من عصر إلى آخر حتى عولج من لدن المحدثين الذين أفادوا من الدراسات العربية القديمة و من الدراسات الغربية الحديثة لوضع أطره، ونقله من المجال النظري إلى التطبيقي، ليس درسا بلاغيا وإنما درسا موسيقيا للنصوص الشعرية.

2.1. وظائف الإيقاع:

الإيقاع في الشعر عنصر حيّ يؤدي وظائف عدّة، كشفت عنها دراسات النقاد في نقاط تكاد تكون متفقا عليها. يتحدث "محمد بنيس" مثلا عن وظيفتين مركزيتين للإيقاع وهما:[13]ج1ص178



مخطط 3: يوضح وظائف الإيقاع الشعري عند الباحث "محمد بنيس".

1.2.1. الوظيفة البنائية:

تتمثل في كون الإيقاع "عامل بان "[13]ج1ص178 "يتحكم في نسق الخطاب أي في بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب"[13]ج1ص178 فالإيقاع بهذا المعنى يتدخل في بناء عناصر الخطاب، وما ذلك إلا عن طريق الذات الكاتبة التي تغيّ ر من مسار اللغة عن طريق اختياراتها من مدونتها ثم التعامل مع هذه الخيارات بما يشكل إيقاعا معينا للخطاب الشعري. "[13]ج1ص178

2.2.1. الوظيفة الدلالية:

أما الوظيفة الدلالية فإنّها متأتية عن الأولى "[13]ج1ص178 ذلك أن الإيقاع وهو يبني الخطاب يبني في الوقت ذاته دلاليته [13]ج3ص107، يبني معناه [13]ج3ص107 يقول "هنري ميشونيك": "إنّ الإيقاع هو المعنى"[13]ج3ص107

3.2.1. الوظيفة الجمالية (التأثيرية) :

وإلى جانب الوظيفة الدلالية يتحدث الباحث "عبد القادر فيدوح " عن الوظيفة الجمالية (التأثيرية)، ولو أنه لا يربط الوظيفتين بالإيقاع مباشرة، وإنما يربطهما بالإيقاع الداخلي، يقول: "في كلّ نصّ إيقاعات داخلية تفجّر المكبوت النصي – بوعي أو بلا وعي – بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية وأبعاد جمالية من حيث وظيفة الإثارة" [33] ص54

ويمكننا أن نتلمس حديث "فيدوح" عن الوظيفة التأثيرية من خلال حديثه عن وقع حرف النون الذي اتخذه" بكر بن حماد " رويّا لقصيدة من قصائده حين تعرض لدراستها، يقول "فيدوح": "يبدو أن اختيار الشاعر حرف النون لروي قافيته لم يأت صدفة وليس مجرد محاكاة شكلية لنونية

"عمران بن حّطان" التي مدح فيها "ابن ملجم" قاتل "علي"، ولكن هذا التخيّر يعود لأسباب قد يكون من أهمّها الشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف، ووقعه في الأنفس، وقدرته على تحريك العواطف، وإثارة المشاعر" [33] ص55

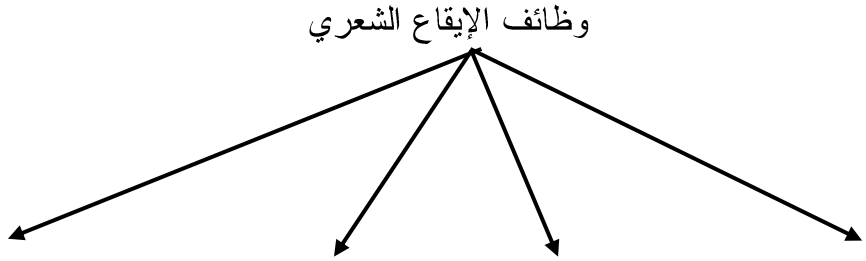
فالمبدع يهدف عبر هذا الإيقاع إلى الحصول على إصغاء المتقبل، والتأثير فيه بنقل التموجات النفسية من مصدرها الأصلي (المبدع) إليه. يقول: "عبر هذه التماثلات هناك جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع، وإشباع حاجته الذوقية. فغاية النص أن تحقق مثل هذه التماثلات التي تشكل لُحمتهُ وكونه الإيقاعي، استجلاب المتقبل وإمتاعه، وإسماعه ما في الوجدان" [33] ص57

ويتحدث الدارس "عثمان حشلاف" عن مجموعة من الوظائف يؤديها الإيقاع الشعري من بينها وظيفة تبليغ المعنى، وبهذه الوظائف يكتمل "النمو العضوي للقصيدة"، وتستقل بكيانها الحي، وتأليفه ا المتميز عن كل ما عداها من القصائد"[53] ص136

وهذه الوظائف تتمثل في:

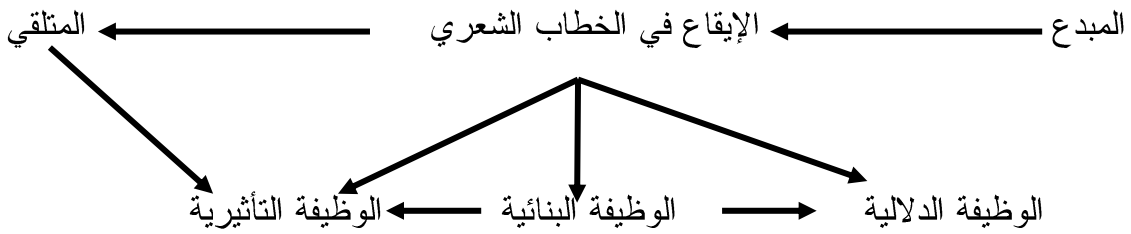
"... التأليف بين الصور الشعرية وتجويدها، وفي تبليغ المعنى فاللحن الموسيقي الناشئ عن تكرار نسب صوتية محددة بين أجزاء القصيدة يقوم بدور أساسي في تنشيط الصور الشعرية، والتحكم في مسارها النفسي، وملء الفجوات العاطفية الناتجة عن قصور الأداة اللغوية، لهذا يستعين الشاعر بكل ما يمكن أن يوحي به الكلام من ظلال، وأنغام، وألحان، تساهم كلّها في تبليغ المعنى الشعري ..." [53] ص136

ويمكننا أن نمثل هذه الوظائف في المخطط التالي:



مخطط 4: يبين وظائف الإيقاع الشعري كما يتصورها الباحث "عثمان حشلاف".

وعموما يمكن لنا أن نمثل لأهم وظائف الإيقاع كما يلي:



مخطط 5: يوضح وظائف الإيقاع الشعري عامة.

خلاصة:

يُظهر البحث في الإيقاع مفهوما ووظيفة، أنه ذو أصل طبيعي يتمثل في ما تثيره حركة جريان الماء وتدفقه، وكذا حركة الأمواج، ثم إنه ارتبط بفن الموسيقى، فأصبح يعرّف انطلاقا منه في معظم المعجمات، ولم يبق الإيقاع حكرا على فن الموسيقى وإنما توسع ل يشمل الفنون جميعها، ومظاهر الحياة، والكون عامة، ورغم أنه أخذ تحديده في كل فن على حدة إلا أنه احتفظ بمفهوم عام شامل له، يتعلق بوجود ظاهرة معينة تتردد على مسافات محددة.

والإيقاع الشعري هو نوع من أنواع الإيقاع المختلفة، وهو إيقاع ثنائي، خارجي تشكله الأوزان والقوافي، وداخلي لم يُفصل في حدوده وضوابطه، غير أنه بالإمكان تحديده على أنه يشمل كل ماله علاقة بألفاظ النص الشعري وما تولده من نغم موسيقى عند الاختيار، والتأليف، ويمكن أن نعدّ التكرار بفروعِه، البناء باعتباره تكرارا على مستوى اللفظ والمعنى معا، والتجنيس بوصف ه تكرارا على مستوى اللفظ دون المعنى، والترصيع باعتباره تكرارا على مستوى الصورة دون البناء ، من أهم المظاهر التي تصنع الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي في النص الشعري.

فالإيقاع ليس هو الوزن، كما ذهب إليه بعض المحدثين مطلقين المصطلح على كل دراسة تطبيقية تتعلق بدراسة الوزن، وإنما الوزن الشعري هو مكون من مكونات الإيقاع صورته ضيقة مقنّنة.

وقد عرف النقاد العرب القدامى الشق الأول من الإيقاع، وهو الخارجي ممثلا في الوزن والقافية واستفاضوا في الحديث عنه، أما الداخلي فلا توجد قرائن صريحة تدل على حديثهم عنه، غير أنه بالإمكان استشفاف ذلك من خلال حديثهم عن الفصاحة والبلاغة وإن كان من الصعوبة بمكان البت في أن هذه البحوث كانت تدور في فلك موسيقى القصيدة.

ويبدو أن الإيقاع كمصطلح قد ظهر أول مرة على يد "ابن طباطبا" العلوي في "عيار الشعر".

والإيقاع الشعري يمكن دراسته ضمن الثلاثية التواصلية المبدع – الإيقاع – المتلقي، فتتحدّد له أهم ثلاث وظائف، هي : الوظيفة البنائية، التوليفية، والوظيفة الدلالية في ثنائية (دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة)، والوظيفة التأثيرية.

الفصل2
الإيقاع الخارجي في شعر "أحمد مطر" (الإيقاع العروضي).

نريد من خلال هذا الفصل، أن نبحث في أوزان الشعر التي يبني عليها "أحمد مطر" قصائده، في اللافتات السبعة، والمجموعتين الشعريتين "إني المشنوق أعلاه" و"ديوان الساعة"، حيث كل لافتة عبارة عن مجموعة شعرية، تضم عددا من القصائد معظمها من شعر التفعيلة، مسبوقة بمدخل وهو الآخر عبارة عن قصيدة من شعر التفعيلة، ويسبق المدخل دائما لوحة فنية تختلف من لافتة إلى أخرى، وبضم المدخل إلى بقية القصائد يكون عدد قصائد اللافتات، ثمانون وأربعمائة 480 قصيدة تتوزع بالشكل التالي:

اللافتة	عدد القصائد
اللافتة الأولى	71
اللافتة الثانية	73
اللافتة الثالثة	46
اللافتة الرابعة	46
اللافتة الخامسة	60
اللافتة السادسة	73
اللافتة السابعة	71

جدول 3: يوضح عدد القصائد في كل لافتة من اللافتات السبعة.

-"إني المشنوق أعلاه"، عبارة عن مجموعة شعرية تضم واحدا وعشرين قصيدة من شعر التفعيلة.

-"ديوان الساعة"، عبارة أيضا عن مجموعة شعرية تضم تسع عشرة قصيدة من شعر التفعيلة.

وبعد البحث في الأوزان التي تقوم عليها هذه القصائد، يتجه البحث إلى استقصاء كل من : التغييرات العروضية (متمثلة في الزحافات والعلل الحاصلة) وأثرها في بناء الإيقاع، ثم الروي في وحدته وتعدده ثم التدوير والتطابق وأثرهما في بناء الإيقاع.

1.2.أوزان القصائد:

تظهر عملية التحليل العروضي لقصائد "أحمد مطر" أنه يبنيها على الأوزان التالية: البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك وذلك كما يأتي:

– نسب الأوزان في شعر "أحمد مطر":

عملية التحليل العروضي لقصائد "أحمد مطر" تكشف عن توظيفه للأوزان الشعرية، كما تبينه الجداول التالية:

– اللافتة الأولى:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	مدخل	رجز
2	طبيعة صامتة	رجز
3	قطع علاقة	رمل
4	قلة أدب	رجز
5	على باب الشعر	متدارك
6	يقظة	رجز
7	الصدى	رجز
8	عدالة	رجز
9	التهمة	رجز
10	خطاب تاريخي	رجز
11	نبوءة	رمل
12	عقوبات شرعية	رمل
13	اللغز	متدارك
14	شطرنج	رجز
15	الحبل السري	رجز
16	نكتة!	رجز
17	حكاية عباس	متدارك
18	ثورة الطين	رمل
19	رقاص الساعة	متدارك
20	قلم!	رجز
21	عائدون	رمل
22	قبلة بوليسية	رجز
23	الثور والحظيرة	رجز
24	قمم باردة	رمل
25	الأضحية	متدارك
26	رؤيا إبراهيم	متدارك
27	الصحو في الشمالة	وافر
28	الجزاء	رمل
29	على باب الحضارة	متقارب
30	... الله أعلم.	رمل
31	القرصان	هزج
32	أصفار	رجز
33	اللعبة	متقارب

34	عاش... يسقط	كامل
35	أحبك	رجز
36	أعوذ بالله	رجز
37	رماد	رجز
38	علامة النصر	رجز
39	لا نامت عين الجبناء	متدارك
40	شكوى باطلة	رجز
41	قومي احبلي ثانية	رجز
42	الأرمد والكحال	رمل
43	كان يا مكان	رجز
44	ورثة إبليس	رجز
45	دمعة على جثمان الحرية	وافر
46	مقتل شاعرين	رجز
47	بطولة	رمل
48	كلمات فوق الخَرائب	متقارب
49	حلم	رجز
50	الذنب	متدارك
51	الحي الميت	رجز
52	بين يدي القدس	رجز
53	المسرحية	رجز
54	انحناء السنبلة	متقارب
55	بيت وعشرون راية	رجز
56	جاهلية	رمل
57	سطور من كتاب المستقبل	رمل
58	قواعد	رمل
59	اكتشاف	رمل
60	صدمة	رجز
61	علامات على الطريق	رمل
62	إن الإنسان لفي خسر	متدارك
63	تساؤلات	متدارك
64	الدليل	رجز
65	أين المفر؟	رجز
66	عزاء على بطاقة تهنئة	هزج
67	سواسية	رجز
68	اعترافات كذاب	رجز
69	دوائر الخوف	رجز

70	فبأي آلاء الشعوب تكذبان؟	كامل
71	قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن	رمل

جدول 4: متتابع يبين أوزان قصائد ل1.

يُظهر الجدول أنّ قصائد اللافتة الأولى، قامت على الأوزان التالية:الوافر – الكامل – الهزج – الرجز – الرمل – المتقارب – المتدارك.

بالنسب المئوية التالية:

الوزن	الوافر	الكامل	الهزج	الرجز	الرمل	المتقارب	المتدارك
عدد القصائد	2	2	2	35	16	4	10
النسبة المئوية	%2,81	%2,81	%2,81	%49,29	%22,53	%5,63	%14,08

جدول5: يبين النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل1.

نلاحظ أن معظم قصائد على وزن الرجز فهو يمثل نسبة 49,29%، ويمكننا أن نرتب استخدامه للأوزان تنازليا كمايلي:

1 –الرجز.

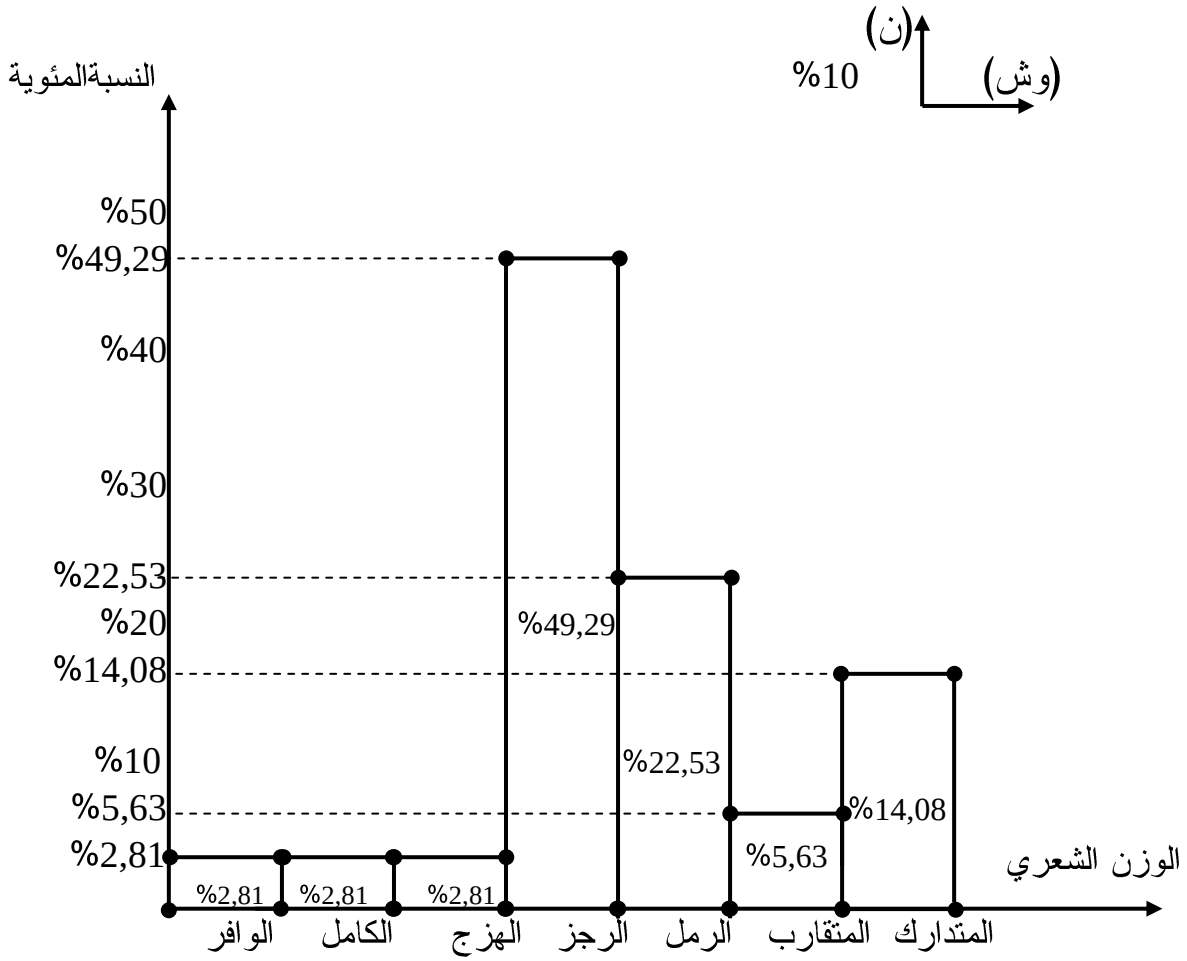
2 –الرمل.

3 –المتدارك.

4 –المتقارب.

5 –الهزج – الكامل – الوافر.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني1: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل1.

اللافتة الثانية:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	البيان الأول.	رمل
2	إنجيل بوليس	رجز
3	العلّة	رجز
4	صندوق العجائب	رجز
5	التقرير	رمل
6	قيصرية	رمل
7	التكفير والثورة	رجز
8	هذه الأرض لنا	رجز
9	الطب يضر بصحتك	رجز
10	حالات	رمل
11	المتهم	رمل
12	الجدار	رجز
13	إضراب	رجز
14	سلاح بارد	رجز
15	إذا الضحايا سئلت	رجز
16	الرماد والعواصف	وافر
17	النبات	كامل
18	لن أنافق	كامل
19	اعتذار	رمل
20	ربّما	رمل
21	المنتحرون	رمل
22	بلاد الكتمان	رمل
23	مصادرة	رجز
24	مأساة أعواد الثقاب	متدارك
25	مكسب شعبي	رجز
26	الهارب	رجز
27	حادث مرتقب	رجز
28	حكمة الغاب	رجز
29	واعظ السلطان	رجز
30	الطفل الأعمى	رمل
31	أنشودة	رمل
32	آه لو يجدي الكلام	رمل
33	هوية	رمل
34	الرجل المناسب	رمل

35	البؤساء	رمل
36	القضية	رمل
37	حكمة	رجز
38	الممثل المشهور	رجز
39	يحيا العدل	رمل
40	فقاقيع	رمل
41	الكتابة الممكنة	رمل
42	نمور من خشب	رمل
43	ذكرى	رجز
44	نهاية المشروع	متدارك
45	حديقة الحيوان	متدارك
46	المخطوفة	رمل
47	أقزام طوال	رمل
48	إشاعات مغرضة	رمل
49	بوابة المغادرين	رمل
50	الخلاصة	رمل
51	مؤهلات	رجز
52	في جنازة حسون	رجز
53	إعلان مبوب	رجز
54	هتاف الرحى	رمل
55	موازنة	رمل
56	رحلة علاج	رمل
57	الجار والمجرور	رمل
58	آمنت بالأقوى	رجز
59	الحل	رمل
60	ليس بعد الموت موت	رمل
61	تحت الأنقاض	رمل
62	من المهد إلى اللحد	رمل
63	رؤيا	كامل
64	أحرقي في غربتي سفني	كامل
65	القبض على مجنون ميت	رمل
66	شؤون داخلية	رمل
67	صفقة مع الموت	رمل
68	يوسف في بئر البترول	متدارك
69	الوصايا	رمل
70	صلاة في سوهو	كامل

71	وحملوها... وطارت في الهوا الإبل	رمل
72	ياليل ... يا عين	رمل
73	حوار على باب المنفى	وافر

جدول6: متتابع يبين أوزان قصائد ل 2.

نلاحظ من الجدول أنّ قصائد اللافتة الثانية، قامت على الأوزان التالية:

الوافر – الكامل – الرجز – الرمل – المتدارك.

وقد كانت نسبها المئوية كمايلي:

الوزن	الوافر	الكامل	الرجز	الرمل	المتدارك
عدد القصائد	2	5	23	39	4
النسبة المئوية	%2,73	%6,84	%31,50	%53,42	%5,47

جدول7: يبين النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل2.

يتبين من خلال الجدول أنّ معظم قصائد اللافتة الثانية قامت على وزن الرمل، إذ بلغت النسبة المئوية لتوظيفه 53,42% وقد تلته الأوزان الأخرى حسب الترتيب التالي:

1 –الرمل.

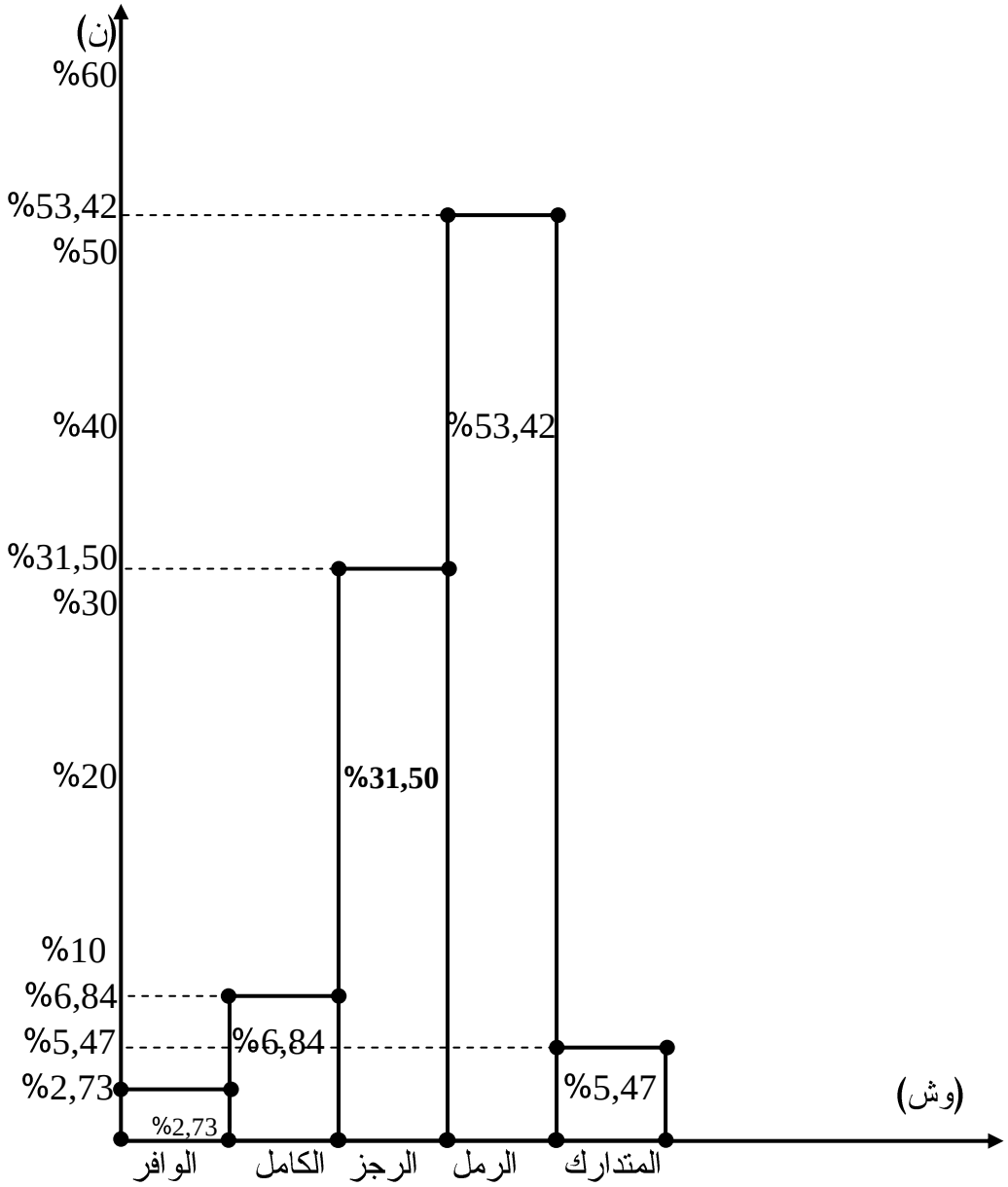
2 –الرجز.

3 –الكامل.

4 –المتدارك.

5 –الوافر.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي



شكل بياني2: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل2.

– اللافتة الثالثة:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	الفاتحة	رمل
2	برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي	بسيط
3	سر المهنة	رجز
4	أسلوب	رمل
5	طريق السلامة	رمل
6	الأوسمة	رمل
7	العليل	رجز
8	ازدحام	رجز
9	مفقودات	رجز
10	مواطن نموذجي	رجز
11	استغاثة	متدارك
12	إهانة	متدارك
13	إعجاز	رجز
14	مواعيد	رمل
15	وصلة نضال شرقي لشاعر ثوري في لندن	رمل
16	عباس يستخدم تكتيكا جديدا	رجز
17	قضاء	رمل
18	صفت النية	متدارك
19	انهيار المملكة	متدارك
20	صورة	رجز
21	ربّ ساعدهم علينا	رمل
22	حرّية	رمل
23	الراية	متدارك
24	موعظة	رجز
25	الشيء	رمل
26	المشبوه	رمل
27	ابتهال	رمل
28	الخل الوفي	رمل
29	حيثيات الاستقالة	رجز

30	تهمة	رمل
31	سين جيم	متدارك
32	خطة	متدارك
33	الحافز	رمل
34	فصل الخطاب	رمل
35	شيطان الأثير	رمل
36	الأمل الباقي	رمل
37	قال الشاعر	رجز
38	الاختيار	رمل
39	استراحة	رمل
40	لا أقسم بهذا البلد	رجز
41	يسقط الوطن	رجز
42	البغايا	رمل
43	كيف تتعلم النضال في أيام بدون معلم	رجز
44	أحزان أصيلة	كامل
45	اتركونا	رمل
46	طلب انتماء للعصر الحجري	متدارك

جدول8: متتابع يبين أوزان قصائد ل3.

يبين الجدول أنّ قصائد اللافتة الثالثة استخدمت فيها الأوزان التالية:

البسيط – الكامل – الرجز – الرمل – المتدارك

وقد جاءت نسبها المئوية كمايلي:

الوزن	البسيط	الكامل	الرجز	الرمل	المتدارك
عدد القصائد	1	1	14	22	8
النسبة المئوية	%2,17	%2,17	%30,43	%47,82	%17,39

جدول 9: يوضح النسب المئوية الأوزان الموظفة في ل3.

نلاحظ من الجدول ميل الشاعر إلى بناء قصائده على وزن الرمل، إذ بلغت نسبة توظيفه 47,82%، وهي أكبر نسبة تظهرها العملية الإحصائية لتوظيف الأوزان في اللافتة الثالثة، ويمكننا أن نرتب الأوزان تبعا لأولوية توظيفها عند الشاعر كما يلي:

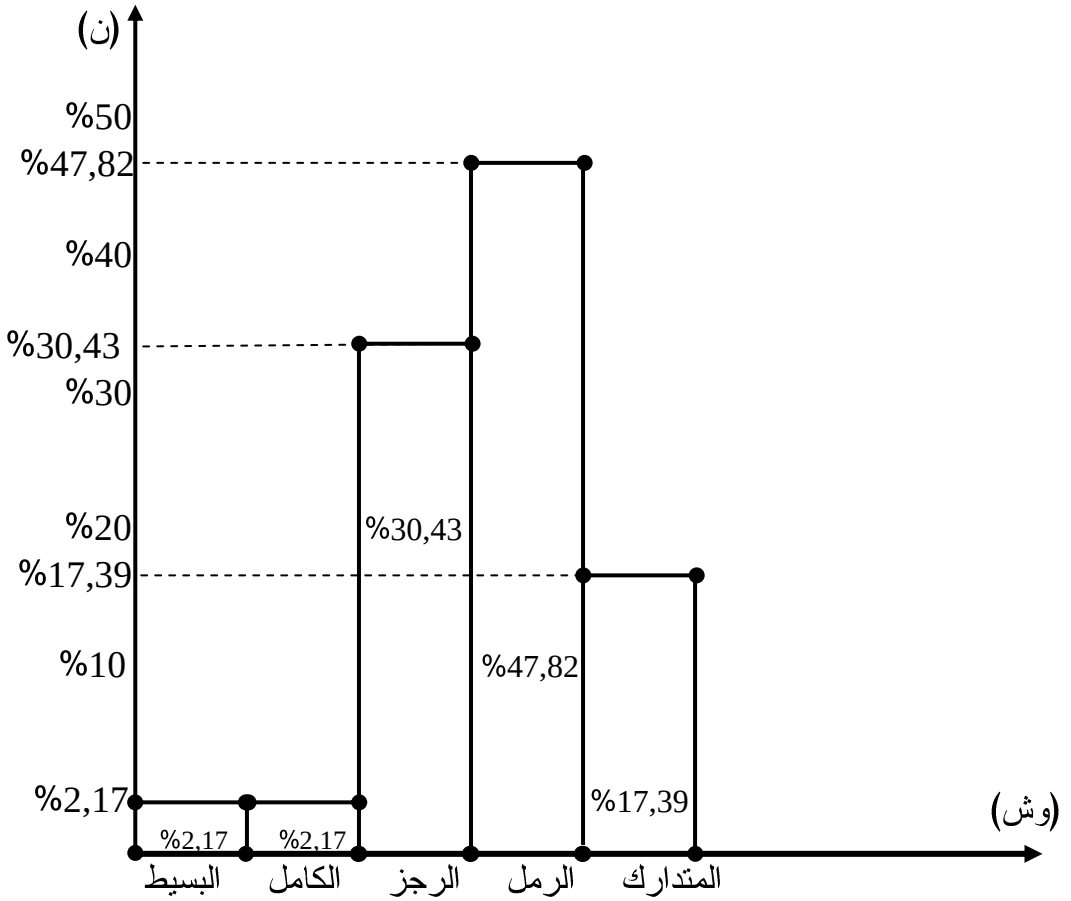
1 –الرمل.

2 –الرجز.

3 –المتدارك.

4 –البسيط – الكامل.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني3: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل3.

- اللافتة الرابعة:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	المبتدأ	رمل
2	بين الأطلال	رجز
3	شيخوخة البكاء	رمل
4	القتيل والمقتول	رمل
5	خلق	رجز
6	المنحرف	رمل
7	إرادة الحياة	متقارب
8	حتى النهاية	رمل
9	عجائب	رمل
10	الفاصلة	رجز
11	تعاون	رجز
12	تفاهم	رجز
13	القصيدة المقبولة	رجز
14	درس حساب	رمل
15	هناك أيضا	رجز
16	السيدة والكلب	متدارك
17	نكتة باكية	رجز
18	أين نمضي	رمل
19	أوراق	رمل
20	فوق العادة	رجز
21	نحن	رمل
22	مشاجب	كامل
23	خيبة	رمل
24	الحصاد	رمل
25	تحت الصفر	رمل
26	عائد من المنتجع	رجز
27	مبادىء الكتابة العربية	رجز
28	خسارة	رمل
29	موّال	بسيط
30	دور	رجز
31	وقفة تاريخية	رجز
32	لفت نظر	متدارك
33	دعوة للخيانة	رجز

34	حالة خاصة	رجز
35	إنصاف الأنصاف	رمل
36	الموسوم	رمل
37	المصير	رمل
38	اعتصام	رمل
39	الدولة الباقية	كامل
40	مبارزة	رجز
41	واحدة بواحدة	رجز
42	احفروا القبر عميقا	رمل
43	صاحب الضرخامة "محقان" المفدى.	رجز
44	أعرف الحب .. ولكن	رمل
45	المذبحة	رمل
46	بلاد ما بين النّحرين	متقارب

جدول10: متتابع يبين أوزان قصائد ل4.

من خلال الجدول، نستخلص أنّ الشاعر بنى قصائد اللافتة الرابعة على الأوزان التالية: البسيط – الكامل – الرجز – الرمل – المتقارب – المتدارك.

وقد جاءت نسبها المئوية كمايلي:

الوزن	البسيط	الكامل	الرجز	الرمل	المتقارب	المتدارك
عدد القصائد	1	2	18	21	2	2
النسبة المئوية	**%2,17**	**%4,34**	**%39,13**	**%45,65**	**%4,34**	**%4,34**

جدول11: يوضح النسب المئوية الأوزان الموظفة في ل4.

احتل وزن الرمل المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة : 45,65%، وقد احتلت الأوزان المتبقية المراتب الأخرى كمايلي:

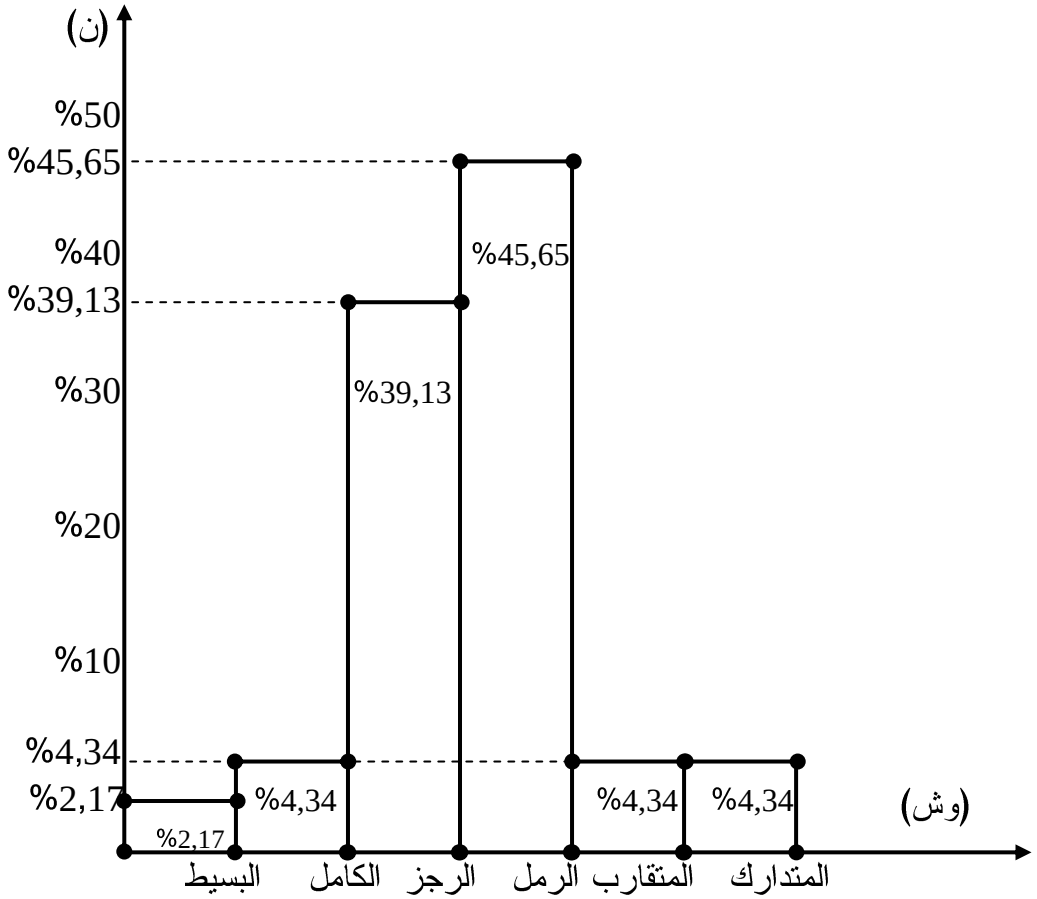
1 –الرمل.

2 –الوجز.

3 –الكامل – المتقارب – المتدارك.

4 –البسيط.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني4: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل4.

اللافتة الخامسة:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	إلى من لا يهم ه الأمر	رجز
2	وظيفة القلم	رجز
3	مذهب الفراشة	رجز
4	أوصاف ناقصة	رمل
5	1994	رجز
6	كابوس	متدارك
7	مزايا وعيوب	رمل
8	قطعان ورعاة	رمل
9	تصدير واستيراد	رمل
10	البلبل والوردة	رمل
11	الناس للناس!	رمل
12	شموخ	رجز
13	مقيم في الهجرة	متدارك
14	مسألة مبدأ	رجز
15	عقوبة إبليس	متدارك
16	حديث الحمام	رمل
17	قانون الأسماك	رمل
18	لعبة الحروف	رجز
19	تشخيص	رمل
20	هذا هو الوطن	كامل
21	لن تموت	رجز
22	درس في الإملاء	رمل
23	وسائل النجاة	رمل
24	هات العدل	متدارك
25	ضائع	رمل
26	الألثغ يحتج	رمل
27	جواز	رجز
28	وردة على مزبلة	رمل
29	مشابقة	رجز
30	الكارثة	رمل
31	الدولة	رجز

32	وصايا البغل المستنير	رمل
33	التباس	رمل
34	مجاعة الشبعان	رجز
35	الأبيض والأسود	متدارك
36	حوار وطني	رجز
37	فتوى أبي العينين	رمل
38	صباح الليل ياوطني	رجز
39	قدر مشترك	رمل
40	حبسة حرّة	رمل
41	شاهد إثبات	رجز
42	نذالة	متدارك
43	غربة كاسرة	رمل
44	... وقال يمدح شاعرا	رجز
45	وفاة ميت	رجز
46	تقويم إجمالي	رجز
47	تلاحم	متدارك
48	مساءلة	رمل
49	قالت له الجراس	رجز
50	تمرد	رمل
51	أدوار الاستحالة	رجز
52	المتكتّم	متدارك
53	عاقبة الصراحة	رجز
54	إعادة نظر	رمل
55	عفو مشروط	رجز
56	أمل أخير	رجز
57	الجارح النبيل	كامل
58	الغزاة	رمل
59	دجاج الفتح	رمل
60	شخص واقعي	متدارك

جدول12: متتابع بين أوزان قصائد ل5.

يوضح الجدول أن الشاعر قد بنى قصائد اللافتة الخامسة على الأوزان الأربعة: الكامل – الرجز – الرمل – المتدارك.

وذلك بالنسب المئوية التالية:

الوزن	الكامل	الرجز	الرمل	المتدارك
عدد القصائد	2	23	26	9
النسبة المئوية	%3,33	%38,33	%43,33	%15

جدول 13: النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل5.

في اللافتة الخامسة احتل الرمل المرتبة الأولى في التوظيف، تلته الأوزان المتبقية كمايلي:

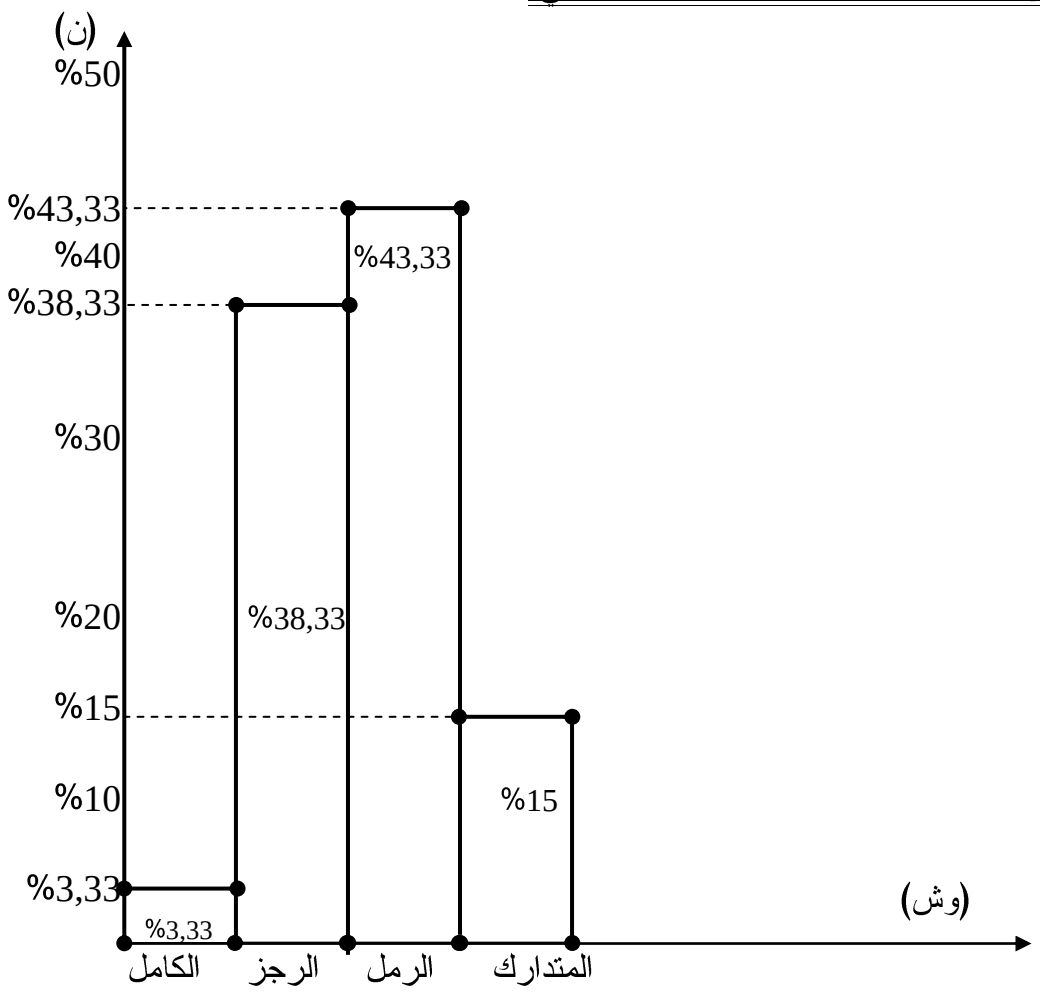
1 –الرمل.

2 –الرجز.

3 –المتدارك.

4 –الكامل.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني5: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل5.

اللافتة السادسة:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	قبل أن نبدأ	رجز
2	الباب	متدارك
3	ثوات	رمل
4	مكاسب ثورية	رمل
5	الفتنة اللقيطة	رجز
6	خلود	رجز
7	كيف تأتينا النظافة	رمل
8	سيرة ذاتية	رمل
9	شروط الاستيقاظ	رمل
10	نعال الأحذية	رمل
11	بحث في الأيدي	رمل
12	الحميم	رجز
13	شيخان	رمل
14	أجب عن أربعة أسئلة فقط	متدارك
15	أسباب النزول	رجز
16	ديوان المسائل	متدارك
17	الرمضاء والنار	رمل
18	المختلف	رمل
19	ضمير متصل	رمل
20	افتراء	رمل
21	ماهية التاريخ	رمل
22	السفينة	كامل
23	الغابة	رجز
24	أرجوزة الأوباش	رجز
25	ناقص الأوصاف	رجز
26	إلحاح	رجز
27	قصة مدينة	رجز
28	مكابرة	متقارب
29	عيوب شرعية	رجز
30	أعياد	متدارك
31	البكاء الأبيض	رمل

32	الإرهابي	رجز
33	إحصائية	متدارك
34	العجائب السبع	متدارك
35	مزرعة الدواجن	رجز
36	الماء في الغربال	رجز
37	نحن بالخدمة	رجز
38	ليلى	رجز
39	في انتظار غودو	رجز
40	المفقودة	رجز
41	عباس فوق العادة	رجز
42	جناية	رجز
43	زرق اليمامة	متدارك
44	فروض المناسبة	متدارك
45	إعلانات	رجز
46	المغفلون	رمل
47	مفترق	رمل
48	تطبيق عملي	رمل
49	وراء قضبان الهاء	متدارك
50	هذا هو السبب	رجز
51	جدول الأعمال	رمل
52	مسألة	رمل
53	منافسة	رمل
54	متاهة الأموات	رمل
55	دود الخل	متدارك
56	بين نارين	متدارك
57	الأحباب	رجز
58	احتياط	رمل
59	الحكم الصالح	رمل
60	عكاظ	رجز
61	أقسى من الإعدام	متدارك
62	حقوق الجيرة	رجز
63	السهل الممتنع	رمل
64	المظلوم	رجز
65	المفترى عليه	رمل
66	الواحد في الكل	رمل
67	الممكن والمستحيل	متدارك
68	مكتوب	رجز

69	أمام الأسوار	رمل
70	مصائر	متدارك
71	ترجمات	رجز
72	تفاؤل	رمل
73	من الأدب المقارن	متدارك

جدول14: متتابع يبين أوزان قصائد ل6.

نلاحظ من الجدول أنّ الشاعر بنى قصائد اللافتة السادسة على الأوزان التالية:

الكامل – الرجز – الرمل – المتقارب – المتدارك.

وذلك بالنسب المئوية التالية:

الوزن	الكامل	الرجز	الرمل	المتقارب	المتدارك
عدد القصائد	1	28	28	1	15
النسبة المئوية	%1,36	%38,35	%38,35	%1,36	%20,54

جدول15: النسب المئوية للأوزان في ل6.

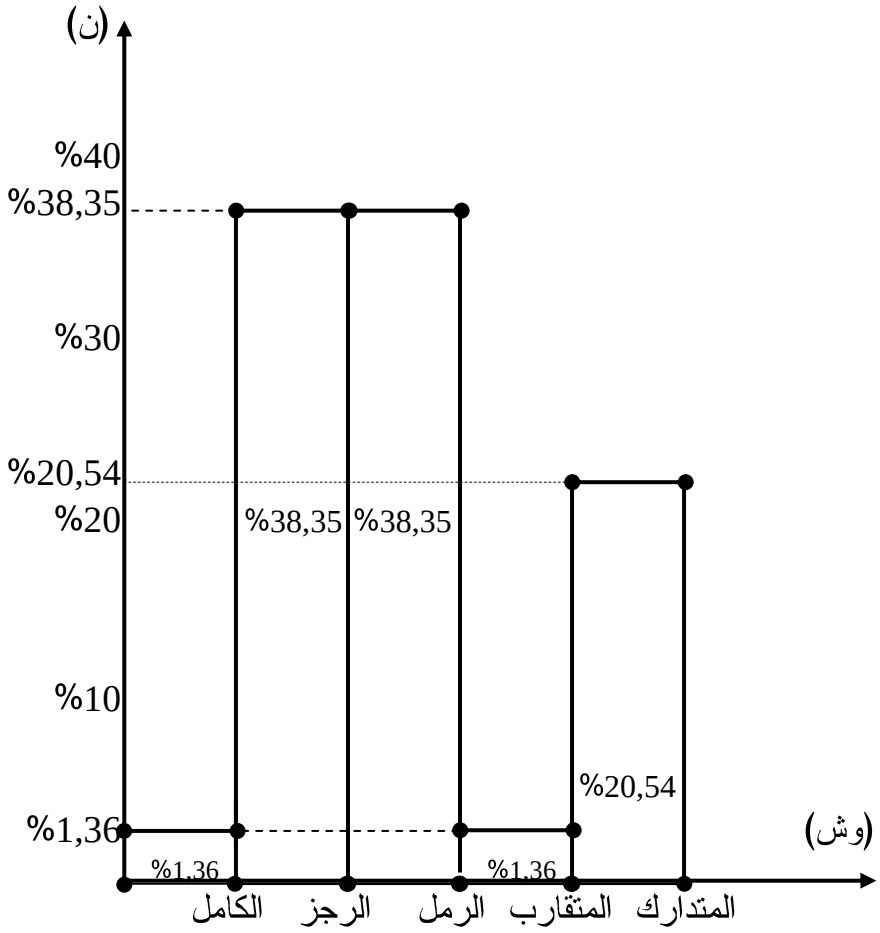
يستخدم الشاعر وزن الرجز، ووزن الرمل بنسبة واحدة في ثمان وعشرين (28) قصيدة، من مجموع ثلاث وسبعين (73) قصيدة، ويمكن ترتيب توظيفه للأوزان كمايلي:

1 ⊣الرجز – الرمل.

2 ⊣المتدارك.

3 ⊣الكامل – المتقارب.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني6: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل6.

اللافتة السابعة:

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	المنطلق	رمل
2	تواضع	رمل
3	طبق الأصل	متدارك
4	الطوفان	رجز
5	الواحد والأصفار	متدارك
6	أخطاء في النص	متدارك
7	ضد التيار	متدارك
8	تواصل	رمل
9	تكافؤ	متدارك
10	حيرة	رجز
11	بيعة الفاني	رمل
12	أسباب البقاء	رجز
13	قسم	متدارك
14	أوبة الحارس	رمل
15	دائرة	رجز
16	غليان	رمل
17	لا مفر	متدارك
18	أعذار واهية	رمل
19	العروة الواعية	رجز
20	البقايا	وافر
21	تطوير مهني	رجز
22	مواقع	متقارب
23	انتساب	رمل
24	خذ وطالب	رمل
25	مسائل غير قابلة للنقاش	رمل
26	خارج السّرب	رمل
27	هزيمة المنتصر	رجز
28	عوائق	رمل
29	محنة	متدارك
30	سلاما أيتها الحرب	رمل
31	ذخر	متدارك
32	ملاحظات	رجز
33	حكمة الشيوخ	رمل
34	الحائط يحتج	متدارك

35	اقتباس	رمل
36	بطالة	متدارك
37	دلال	متدارك
38	منتهى الإيجاز	رجز
39	العائلة الكريمة	رمل
40	كيف وأين وماذا	متدارك
41	المستقبل	متدارك
42	مؤامرة	متقارب
43	رقابة ذاتية	رجز
44	تقاسيم	رجز
45	ثمن الكتابة	رجز
46	مذهب الرّعاة	متدارك
47	من أنا؟	رمل
48	قسوة	رمل
49	أغرب من الخيال	رجز
50	الفقر الغني	رمل
51	مجادلة	رمل
52	أقصر الطرق	رجز
53	تجديد الذاكرة	متدارك
54	تشبيه	رجز
55	حزن على الحزن	رمل
56	تحريض	رمل
57	لست منّا	رمل
58	حسب الأصول	رمل
59	وكيل الأسفار	رجز
60	بيت الداء	متدارك
61	إضاءة	رجز
62	فتى الأدغال	رجز
63	وصفة	رجز
64	تشريح	رمل
65	ضريبة	رجز
66	أولويات	متدارك
67	أسباب للأرق	متدارك
68	لا ضير	رجز
69	طهارة	رمل
70	البرج المفقود	رمل
71	1999	رجز

جدول16: متتابع يبين أوزان قصائد ل7.

اللافتة السابعة من 71 قصيدة بنيت على الأوزان التالية:

الوافر – الرجز – الرمل – المتقارب – المتدارك

وقد جاءت نسبها المئوية كمايلي:

الوزن	الوافر	الرجز	الرمل	المتقارب	المتدارك
عدد القصائد	1	22	27	2	19
النسبة المئوية	%1,40	%30,98	%38,02	%2,81	%26,76

جدول17: يبين النسب المئوية للأوزان الموظفة في ل7.

احتل الرمل المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة: 38,02%، وقد احتلت البحور المتبقية المراتب الأخرى كمايلي:

1 –الرمل.

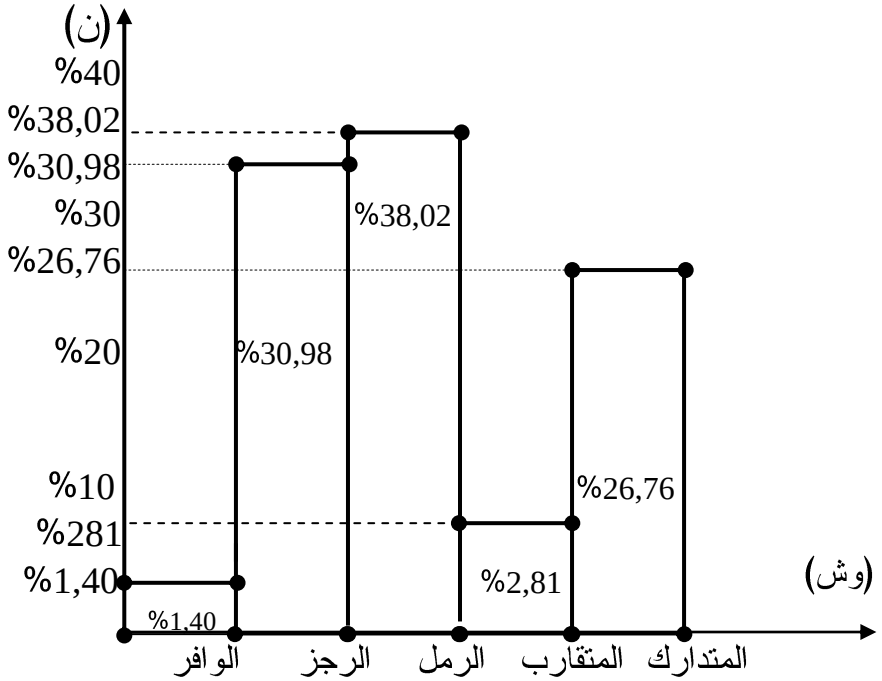
2 –الرجز.

3 –المتدارك.

4 –المتقارب.

5 –الوافر.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني 7: يمثل نسب الأوزان الموظفة في ل7.

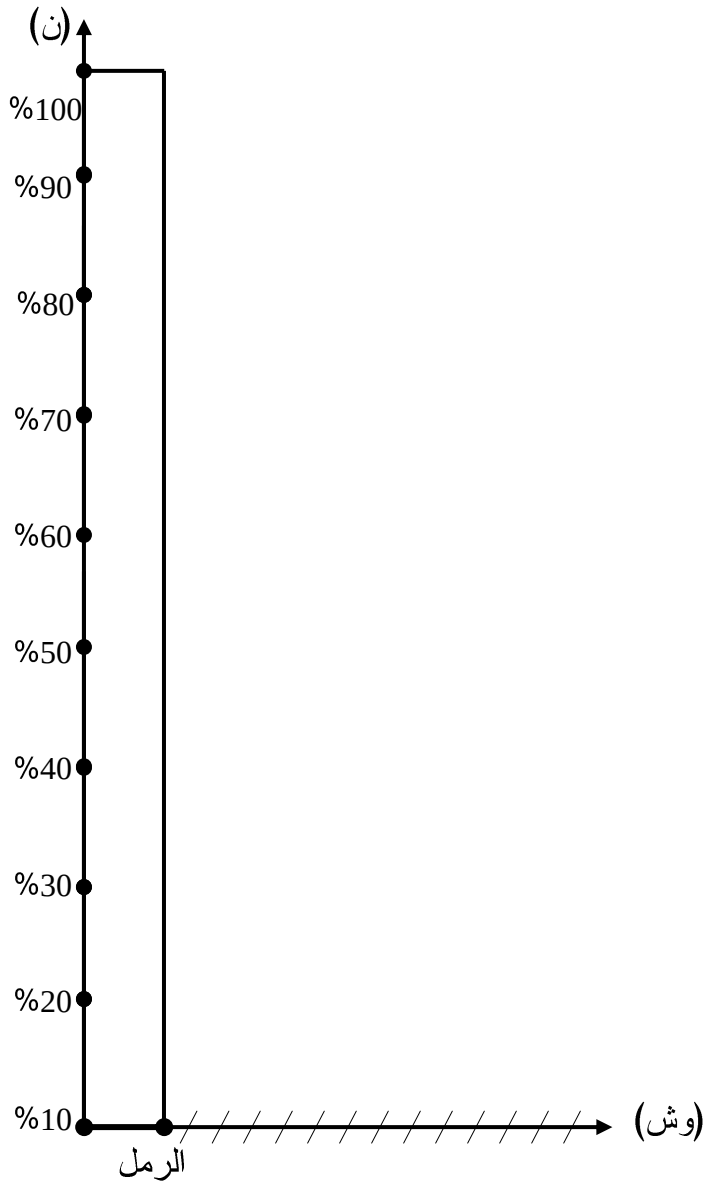
المجموعة الشعرية "إنّي المشنوق أعلاه":

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	الموجز	رمل
2	ما قبل البداية	رمل
3	علامة الموت	رمل
4	الختان	رمل
5	توبة	رمل
6	مرسوم	رمل
7	ملحوظة	رمل
8	الرحمة فوق القانون	رمل
9	تبليط	رمل
10	مجهود حربي	رمل
11	بدائل	رمل
12	جدلية	رمل
13	العهد الجديد	رمل
14	حبيب الشعب	رمل
15	إصلاح زراعي	رمل
16	صاحبة الجهالة	رمل
17	المعجزة	رمل
18	المنشق	رمل
19	الجريمة والعقاب	رمل
20	الغريب	رمل
21	ما بعد النهاية	رمل

جدول18: يبين أوزان قصائد (م1).

كل قصائد المجموعة الشعرية والبالغ عددها واحدة وعشرين (21) قصيدة على وزن واحد وهو الرمل بنسبة 100%.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي



شكل بياني8: يمثل نسب الأوزان الموظفة في (م1).

المجموعة الشعرية "ديوان الساعة":

رقم القصيدة	العنوان	الوزن
1	مطلع	رجز
2	الساعة	رجز
3	لبان	متدارك
4	سبب	متدارك
5	محبوس	رمل
6	الخاسر	رمل
7	رقاص	رمل
8	درس	رمل
9	المواكب	رجز
10	جدل	رجز
11	طوارئ	رجز
12	تحقيق	رمل
13	انتفاضة	رجز
14	هدايا	رجز
15	حصار	رجز
16	إعدام	رجز
17	الحفلة	متدارك
18	مجلس	رجز
19	ويرسل الصواعق	متدارك

جدول19: يبين أوزان قصائد (م2).

جاءت قصائد "ديوان الساعة" على الأوزان التالية: الرجز – الرمل – المتدارك.

وهي تمثل النسب المئوية التالية:

الوزن	الرجز	الرمل	المتدارك
عدد القصائد	10	5	4
النسبة المئوية	%52,63	%26,31	%21,05

جدول20: النسب المئوية للأوزان الموظفة في (م2).

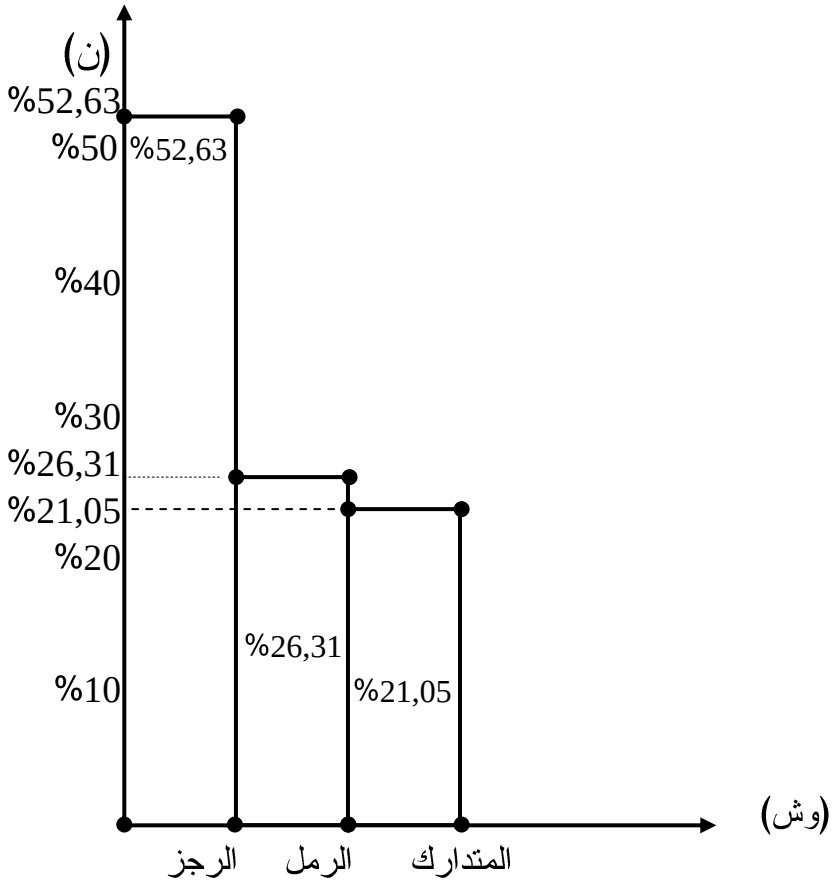
معظم قصائد "ديوان الساعة" على وزن الرجز، فاحتل بذلك المرتبة الأولى في التوظيف تلتها الأوزان المتبقية في المراتب الأخرى كمايلي:

1 –الرجز.

2 –الرمل.

3 –المتدارك.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني9: يمثل نسب الأوزان الموظفة في (م2).

ويمكننا حصر نسب توظيف الشاعر للأوزان المختلفة في اللافتات السبعة، وقصائد "إني المشنوق أعلاه" و"ديوان الساعة" في الجدول التالي:

الوزن	البسيط	الوافر	الكامل	الهزج	الرجز	الرمل	المتقارب	المتدارك
عدد القصائد	2	5	13	2	173	205	9	71
النسبة المئوية	**%0,41**	**%1,04**	**%2,70**	**%0,41**	**%36,04**	**%42,70**	**%1,87**	**%14,79**

جدول21: النسب المئوية للأوزان الموظفة في شعر "أحمد مطر".

يظهر الجدول الإحصائي أن الشاعر قد بنى معظم قصائده على وزن الرمل، حيث يشكل نسبة 42,70% إلى جانب وزن الرجز، رغم أن نسبته أقل قليلا من نسبة الرمل إلا أنها نسبة كبيرة إذا ما قورنت بنسب الأوزان الأخرى التي يوظفها.

ويلي الرمل والرجز في التوظيف، وزن المتدارك بنسبة 14,79%، ثم الكامل بنسبة 2,70%، ويليه كل من المتقارب بنسبة 1,87% ثم الوافر بنسبة 1,04% ثم الهزج والبسيط بالنسبة نفسها 0,41%. ويمكن ترتيب استخدامه للأوزان تنازليا كما يلي:

1 ـ الرمل.

2 ـ الرجز.

3 ـ المتدارك.

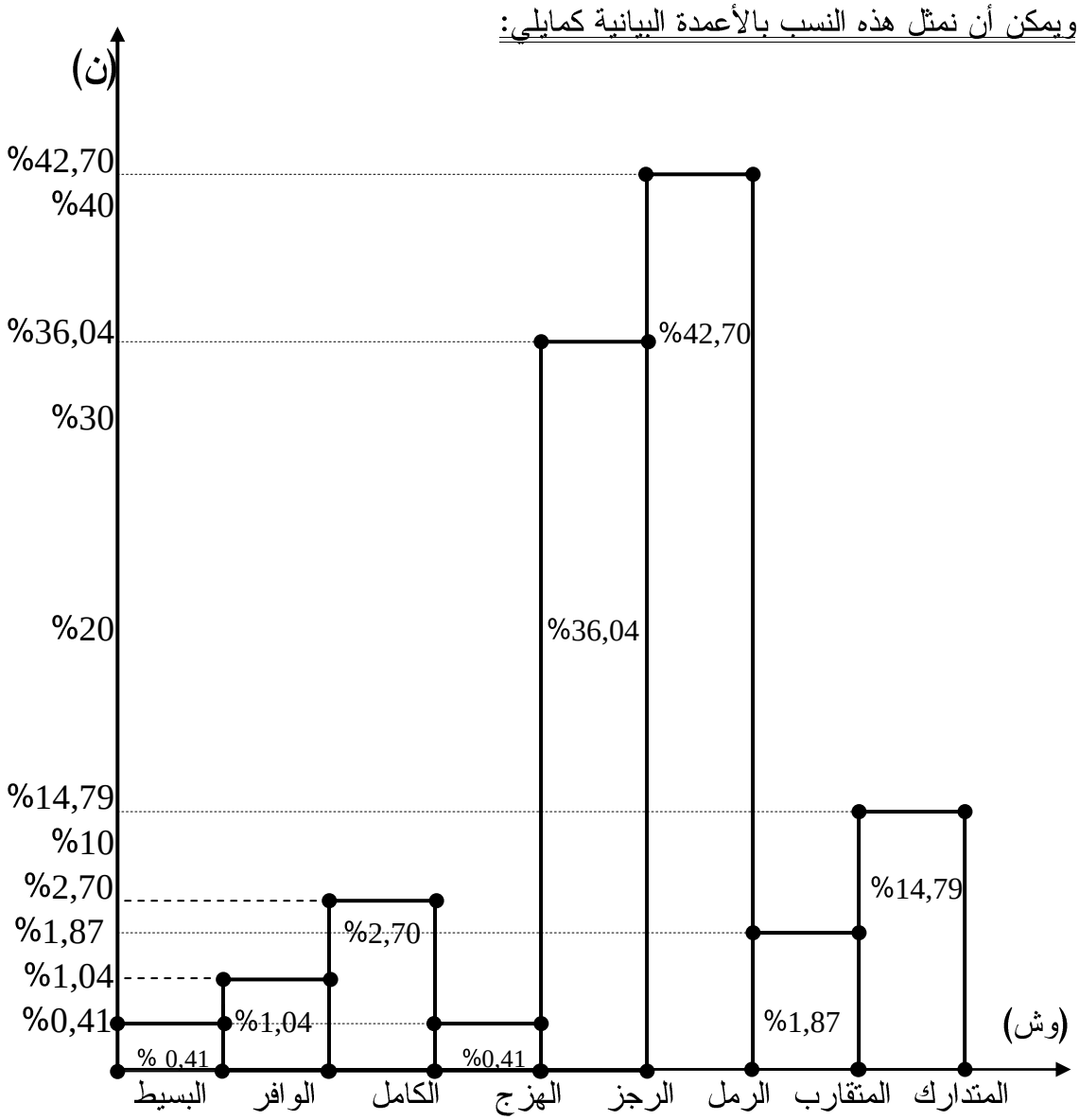
4 ـ الكامل.

5 ـ المتقارب.

6 ـ الوافر.

7 ـ الهزج – البسيط.

ويمكن أن نمثل هذه النسب بالأعمدة البيانية كمايلي:



شكل بياني 10: يمثل نسب الأوزان الموظفة في شعر "أحمد مطر".

1.1.2 الرمل:

وقد بنى عليه الشاعر خمسا ومائتين (205) قصيدة من مجموع، ثمانين وأربعمائة (480) قصيدة، وهذه القصائد هي:

قطع علاقة، نبوءة، عقوبات شرعية، ثورة الطين، عائدون، قمم ب اردة، الجزاء، الله أعلم، الأرمد والكحال، بطولة، جاهلية، سطور من كتاب المستقبل، قواعد، اكتشاف، علامات على الطريق، قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن، البيان الأول، التقرير، قيصرية، حالات، المته م، اعتذار، ربّما، المنتحرون، بلاد الكتمان، الطفل الأعمى، أنشودة، آه لو يجدي الكلام، هوية، الرجل المناسب، البؤساء، القضية، يحيا العدل، فقاقيع، الكتابة الممكنة، نمور من خشب، المخطوفة، أقزام طوال، إشاعات مغرضة، بوابة المغادرين، الخلاصة، هتاف الرحى، موازنة، رحلة علاج، الجار والمجرور، الحل، ليس بعد الموت موت، تحت الأنقاض، من المهد إلى اللحد، القبض على مجنون ميت، شؤون داخلية، صفقة مع الموت، الوصايا، وحملوها ... وطارت في الهوا الإبل، ياليل ... ياعين، الفاتحة، أسلوب، طريق السلامة، الأوسمة، مواعيد، وصلة نضال شرقي لش اعر ثوري في لندن، قضاء، ربّ ساعدهم علينا، حرية، الشيء، المشبوه، ابتهال، الخل الوفي، تهمة، الحافز، فصل الخطاب، شيطان الأثير، الأمل الباقي، الاختيار، استراحة، البغايا، اتركونا، المبتدأ، شيخوخة البكاء، القتيل والمقتول، المنحرف، حتى النهاية، عجائب، درس حساب، أ ين نمضي، أوراق، نحن، خيبة، الحصاد، تحت الصفر، خسارة، إنصاف الأنصاف، المرسوم، المصير، اعتصام، احفروا القبر عميقا، أعرف الحب .. ولكن، المذبحة، أوصاف ناقصة، مزايا وعيو ب، قطعان ورعاة، تصدير واستيراد، البلبل والوردة، الناس للناس !، حديث الحمام، قانون الأسماك، تش خيص، درس في الإملاء، وسائل النجاة، ضائع، الألثغ يحتج، وردة على مزبلة، الكارثة، وصايا البغل المستنير، التباس، فتوى أبي العينين، قدر مشترك، حبسة حرّة، غربة كاسرة، مساءلة، تمرد، إعادة نظر، الغزاة، دجاج الفتح، ثلوات، مكاسب ثورية، كيف تأتينا النظافة، سيرة ذاتية ، شروط الاستيقاظ، نعال الأحذية، بحث في الأيدي، شيخان، الرمضاء والنار، المختلف، ضمير متصل، افتراء، ماهية التاريخ، البكاء الأبيض، المغبون، مفترق، تطبيق عملي، جدول الأعمال، مسألة، منافسة، متاهة الأموات، احتياط، الحكم الصالح ، السهل الممتنع، المفترى عليه، الواحد في الكل، أمام الأسوار ، تفاؤل، المنطلق، تواضع، تواصل، بيعة الفاني، أوبة الحارس، غليان، أعذار واهية، انتساب، خذ وطالب، مسائل غير قابلة للنقاش، خارج السّرب، عوائق، سلاما أيتها الحرب، حكمة الشيوخ، اقتباس، العائلة الكريمة، من أنا، قسوة، الفقر الغني، مجادلة، حزن على الحزن، تحريض، لست منّا، حسب الأصول، تشريح، طهارة، البرج المفقود، الموجز، ما قبل

البداية، علامة الموت، الختان، توبة، مرسوم، ملحوظة، الرحمة فوق القانون، تبليط، مجهود حربي، بدائل، جدلية، العهد الجديد، حبيب الشعب، إصلاح زراعي، صاحبة الجهالة، المعجزة، ال منشق، الجريمة والعقاب، الغريب، ما بعد النهاية، محبوس، الخاسر، رقاص، درس، تحقيق.

– والرمل من البحور الصافية التي تتشكل من تكرار تفعيلة واحدة ، عددا من المرّات ووزنه في الدائرة العروضية [54] ص231–232

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن [54]ص88

وقصائد الشاعر في هذا البحر تتشكل من تكرار التفعيلة فاعلاتن ع بر مجموعة من الأسطر الشعرية يختلف عددها من قصيدة إلى أخرى. إذ إنّها جميعا من شعر التفعيلة.

2.1.2 الرجز:

وقد جاءت عليه، ثلاث وسبعون ومائة (173) قصيدة، وهي:

مدخل، طبيعة صامتة، قلة أدب، يقظة، الصدى، عدالة، التهمة، خطاب تاريخي، شطرنج، الحبل السري، نكتة!، قلم!، قبلة بوليسية، الثور والحظيرة، أصفار، أحبك، أعوذ بالله، رماد، علامة النصر، شكوى باطلة، قومي احبلي ثانية ، كان يا مكان، ورثة إبليس، مقتل شاعرين، حلم، الحي الميت، بين يدي القدس، المسرحية، بيت وعشرون راية، صدمة، الدليل، أين المفر؟، سواسية، اعترافات كذاب، دوائر الخوف، إنجيل بوليس، العلة، صندوق العجائب، التكفير والثورة، هذه الأرض لنا، الطب يضر بصحتك، الجدار، إضراب، سلاح بارد، إذا الضحايا سئلت، مصادرة، مكسب شعبي، الهارب، حادث مرتقب، حكمة الغاب ، واعظ السلطان، حكمة، الممثل المشهور، ذكرى، مؤهلات، في جنازة حسون، إعلان مبوّب، آمنت بالأقوى، سر المهنة، العليل، ازدحام، مفقودات، مواطن نموذجي، إعجاز، عباس يستخدم تكتيكا جديدا، صورة، موعظة، حيثيات الاستقالة ، قال الشاعر، لا أقسم بهذا البلد، يسقط الوطن، كيف تتعلم النضال في 5 أيام بدون معلم، بين الأطلال، خلق، الفاصلة، تعاون، تفاهم، القصيدة المقبولة، هناك أيضا، نكتة باكية، فوق العادة، عائد من المنتجع، مبارزة، واحدة بواحدة، صاحب الضّخامة "محقان" المفدى، إلى من لا يهمه الأمر، وظيفة القلم، مذهب الفراشة، 1994، شموخ، مسألة مبدأ، لعبة الحروف، لن تموت، جواز، مشاتمة، الدولة، مجاعة الشبعان، حوار وطني، صباح الليل ياوطني، شاهد إثبات، .. وقال يمدح شاعرا !، وفاة ميت، تقويم إجمالي ، قالت له الأجراس، أدوار الاستحالة، عاقبة الصراحة، عفو مشروط، أمل أخير، قبل أن يبدأ، الفتنة اللقيط ة، خلود، الحميم، أسباب النزول، الغابة، أرجوزة الأوباش، ناقص الأوصاف، إلحاح، قصة مدينة، عيوب شرعية،

الإرهابي، مزرعة الدواجن، الماء في الغربال، نحن بالخدمة، ليلى، في انتظار غودو، المفقودة، عباس فوق العادة، جناية، إعلانات، هذا هو السبب، الأحباب، عكاظ، حقوق ال جيرة، المظلوم، مكتوب، ترجمات، الطوفان، حبرة، أسباب البقاء، دائرة، العروة الواعية، تط وير مهني، هزيمة المنتصر، ملاحظات، منتهى الإيجاز، رقابة ذاتية، تقاسيم، ثمن الكتابة، أغرب من الخيال، أقصر الطرق، تشبيه، وكيل الأسفار، إضا ءة، فتى الأدغال، وصفة، ضريبة، لا ضير، 1999، مطلع، الساعة، المواكب، جدل، طوارىء، انتفاضة، هدايا، حصار، إعدام، مجلس.

– ووزن الرجز في دائرته:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن[54] ص82.

وقد اعتمد الشاعر تفعيلته التي يتألف من تكرارها، ليوزعها عبر الأسطر الشعرية في هذه القصائد[55]ص461 ويعدّ الرجز "أسهل البحور الشعرية نظرا إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه، ولذلك سمي بـــ "حمار الشعر" أو "حمار الشعراء"، يركبونه، وخاصة في الارتجال والقول على البديهة، أو في الشعر التعليمي، أو في نظم العلوم المختلفة" [54]ص87 ولأنه كان كذلك فإنّ "عامة النقاد يجعلونه أحطّ رتبة من الشعر "[54]ص87، ولو أنهم اعتبروه كذلك إلا أن المحدثين قد أكثروا من الكتابة عليه في قصائدهم التي هي من شعر التفعيلة[56]ص271.

3.1.2 المتدارك:

وقد جعل عليه الشاعر، واحدة وسبعين (71) قصيدة وهي:

على باب الشعر، اللغز، حكاية عبّاس، رقاص الساعة، الأضحية، رؤيا إبراهيم، لا نامت عين الجبناء، الذنب، إنّ الإنسان لفي خسر، تساؤلات، مأساة أعواد الثقاب، نهاية المشروع، حديقة الحيوان، يوسف في بئر البترول، استغاثة، إهانة، صفت النية، انهيار المملكة، الراية، سين جيم، خطّة، طلب انتماء للعصر الحجري، السيّدة والكلب، لفت نظر، كابوس، مقيم في الهجرة، عقوبة إبليس، هات العدل، الأبيض والأسود، نذالة، تلاحم، المتكتّم، شخص واقعي، الباب، أجب عن أربعة أسئلة فقط، ديوان المسائل، أعياد، إحصائية، العجائب السبع، زرق اليمامة، فروض المناسبة، وراء قضبان الماء، دود الخل، بين نارين، أقسى من الإعدام، الممكن والمستحيل، مصائر، من الأدب المقارن، طبق الأصل، الواحد والأصفار، أخطاء في النص، ضد التيار، تكافؤ، قسم، لا مفر، محنة، ذخر، الحائط

يحتج، بطالة، دلال، كيف وأين وماذا، المستقل، مذهب الرعاة، تجدي د الذاكرة، بيت الداء، أولويات، أسباب للأرق، لبان، سبب، الحفلة، ويرسل الصواعق.

ويسمّى المتدارك أيضا، المحدث، والمخترع، والمتسق، والشقيق، يقول "إميل بديع يعقوب " في سبب تنوع أسمائه : "سُمّي هذا البحر بالمتدارك، لأنّ الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، وسمي أيضا بـــ "المتدارك"، لأنه تدارك بحر المتقارب، أي التحق به، وذلك لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، و منهم من يسمّيه "المحَدث" لحداثة عهده، أو "المخترَع"، لأن "الأخفش" اخترعه، فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها "الخليل" من الشعر العربي، ويسميه بعضهم "المتسق" لأنّ كل أجزائه على خمسة أحرف، والشّقيق لأنّه أخو المتقارب إذ كل منهما مكون من سبب خفيف، ووتد مجموع"[54]ص116-117

- ووزن المتدارك في دائرته:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن [43] ص123

وقد تشكلت قصائد الشاعر التي بناها على هذا الوزن من تكرار التفعيلة فاعلن عبر الأسطر الشعرية المختلفة كمّا من قصيدة إلى أخرى.

4.1.2- الكامل:

وقد جاءت عليه ثلاث عشرة قصيدة :

عاش .. يسقط، فبأي آلاء الشعوب تكذبان، النبات، لن أنافق، رؤيا، أحرقي في غربتي سفني، صلاة في سوهو، أحزان أصيلة، مشاجب، الدولة الباقية، هذا هو الوطن، الجارح النبيل، السفينة.

والكامل من البحور الصافية (الموحدة، البسيطة) يتشكل من تكرار تفعيلة متفاعلن كمايلي[57]ص88

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن[43] ص85

وفي قصائد "أحمد مطر" الثلاث عشرة، تتوزع التفعيلة "متفاعلن"، مع ما يمكن أن يعتريها من زحافات، وعلل، عبر الأسطر الشعرية المختلفة العدد من قصيدة إلى أخرى.

5.1.2. المتقارب:

وقد بنيت على هذا الوزن القصائد التالية:

على باب الحضارة، اللعبة، كلمات فوق الخرائب، انحناء السنبلة، إرادة الحياة، بلاد ما بين النحرين، مكابرة، مواقع، مؤامرة.

والمتقارب بحر صاف يتألف من تكرار "فعولن" كمايلي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن[43] ص76

وكذلك فإن تفعيلة "فعولن"، تتوزع عبر الأسطر الشعرية لهذه القصائد القليلة.

6.1.2. الوافر:

وقد جاءت عليه القصائد:

الصحو في الثمالة، دمع ة على جثمان الحرية، الرماد والعواصف، حوار على باب المنفى، البقايا.

والوافر من البحور الصافية، التي تتشكل من تكرار مفاعلتن كمايلي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن[54] ص162

وقد سمي بذلك "لوفور أوتاد تفعيلاته، وقيل لوفور حركاته، لأنه ليس في تفعيلات البحور المختلفة حركات أكثر مما في تفعيلاته"[54]ص162

7.1.2. الهزج:

وقد بنى عليه الشاعر، القصائد الثلاث: القرصان، الحرية، عزاء على بطاقة تهنئة.

والهزج كذلك من البحور الصافية، ووزنه:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن [54] ص152

و"أكثر ما يصلح هذا البحر للغناء، وقيل إنّه سمي بذلك من "الهزج"، وهو الغناء. كما يصلح لسرد الحكايات، والحوار، والحِكم، والزهديات"[54]ص156.

8.1.2. البسيط:

وقد جاءت عليه قصيدتان، من مجموع ثمانين وأربعمائة (480) قصيدة، الأولى، قصيدة:

"برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي"، وهي في الواقع، عمودية، رغم أنّها كتبت في اللافتات على شكل أربعة أسطر شعرية، وكأنها قصيدة حرّة، كما يلي:

سَلُوا بيوت الغواني عن مـــخـــازيـنـا
واستشهدوا الغرب: هل خاب الرجا فينا؟
سود صنائعنا، بـيـض بـيـارقـنـا
خضر موائدنا، حـــمـــر لـيـالـيـنـا ![55]ص202

ويمكن كتابتها على الشكل:

سلوا بيوت الغواني عن مخازينا واستشهدوا الغرب: هل خاب الرّجا فينا؟.
سود صنائعنا، بيض بيارقـنـا خضر موائدنا، حـــمـــر لـيـالـيـنا!

والحقيقة أنّ البيتين بهذا الشكل لا يشكلان قصيدة، وإنّما يمكن أنْ نسمّيهما معًا نتفة، يقول "إميل بديع يعقوب" إنّ النتفة، "هي القطعة الشعرية المؤلفة من بيتين فقط"[54]ص445

ويقول الدارس "عدنان حقي": "نتفة: إذا كان بيتين أو ثلاثة"[58] ص18

ويقول نور الدين السد في شأن النتفة: "حدّدها القدماء بثلاثة أبيات أو بيتين ويورد فيها الشاعر خاطرا راوده أو شعورا حادا في لحظة من اللحظات، أو معنى جال في نفسه، فاقتنصه دون أن يتوسع فيه"[59]ص34

8.1.2- ووزن البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[43] ص90

فهو بحر مركب يتكون من تكرار تفعيلتين مختلفتين هما: مستفعلن وفاعلن، وقد بنى عليه الشاعر، النتفة "برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي" كمايلي:

مُتَفْعِلُنْ فاعلن مستفعلن فِعْلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فِعْلُنْ
مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فِعْلُنْ

تكونت النتفة من ستّ عشرة (16) تفعيلة.

وقد حصل زحاف "الخبن" في التفعيلة الأولى فتحولت التفعيلة من مستفعلن إلى متفعلن، بسبب حذف الساكن من السبب الخفيف الأول [57] ص56 كمايلي:

مستفعلن ← خبن ← متفعلن

0ا 0ا 0اا 0ا 0اا

س و س س و

وقد حدث الخبن أيضا في التفعيلة "فاعلن"، التي تحولت إلى فَعِلُنْ كمايلي:

فاعلن ← خبن ← فعلن

0ا 0اا 0ا 0اا

س و س و

بالإضافة إلى الزحاف، في النتفة أيضا علة قطع، متمثلة في حذف ساكن آخر الوتد المجموع وتسكين المتحرك قبله[57]ص60

حيث: فاعلن ← قطع ← فاعل وتنتقل إلى: فِعْلُنْ

0ا 0اا 0ا 0ا

س و س و

ويمكننا أن نضع نسب الزحاف والعلة في الجدول التالي:

التفعيلات	السالمة	المزاحفة بزحاف الخبن	المعلولة بعلة القطع
عدد التفعيلات	9	4	3
النسبة المئوية	%56,25	%25	%18,75

جدول22: النسب المئوية للتغيرات في النتفة.

– أما القصيدة الثانية، من البسيط، فهي قصيدة موال [55] ص307

وفي إطار الوزن أيضا، هناك ظاهرة في شعر أحمد مطر يمكن التحدث عنها، وهي ظاهرة توظيفية للعناوين الموزونة، إذ بعض قصائده تأتي عناوينها على وزن معين، ومثال ذلك:

قصيدة، رقابة ذاتية، فعنوانها على وزن الرجز كمايلي: متفعلن مستفعلن، على أنّ التفعيلة الأولى اعتراها زحاف الخبنْ.

وكذلك العنوان: لست منّا: فاعلاتن، (وزن الرمل).

كيف تأتينا النظافة: فاعلاتن فاعلاتن، (وزن الرمل).

وغيرها من العناوين التي ربّما أراد الشاعر أن يحدث فيها انسجاماً وتواصلا في الإيقاع بين العنوان كمدخل للقصيدة، والقصيدة نفسها . عندما يجعل عنوان القصيدة على الوزن نفسه الذي تنبني عليه القصيدة، مثلما حدث في قصائد، رقابة ذاتية، لست منا، كيف تأتينا ا لنظافة، مثلا، إذ العنوان: "رقابة ذاتية"، على وزن الرجز، وكذلك متن القصيدة.

"لست منّا"، على الرمل، ومتن القصيدة كذلك.

وأيضا: كيف تأتينا النظافة،على الرمل، ومتن القصيدة كذلك.

وقد يعمد الشاعر إلى التغيير في الإيقاع بين العنوان، والقصيدة، بأن ينتقل من وزن بنى عليه عنوان القصيدة إلى وزن آخر يبني عليه متن القصيدة، مثل قصيدة : انهيار المملكة، إذ هي من المتدارك، أمّا العنوان فمن الرمل:

انهيار المملكة: فاعلاتن فاعلن.

مع الإشارة إلى حدوث علة الحذف (علة نقص)، في التفعيلة الثانية حيث فاعلاتن، أصبحت فاعلن كمايلي:

فلعَِلاَتُنْ ← علة حذف فَاعِلاَ، وتنتقل إلى فَاعِلُنْ[57]ص60

0ا 0ا0 ا0 ا0 0ا0 ا0

س و س س و س

وحيث حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، المكونة من سبب خفيف، ووتد مجموع، وسبب خفيف آخر، في الأصل.

وكذلك قصيدة حديث الحمام، حيث إنّها من الرمل، أمّا عنوانها فمن المتقارب كمايلي:

حديث الحمام: فعولن فعولن.

وغيرهما من القصائد.

ويمكننا أن نعتبر هذا الانتقال في الإيقاع من وزن إلى آخر "مواشجة وزنية" [60] ص86، ولو أن ذلك حصل بين العنوان ومتن القصيدة وليس في متن القصيدة وحده.

- خلاصة:

يبدو من خلال دراسة الأوزان في قصائد "أحمد مطر"، اللافتات السبعة، والمجموعتين الشعريتين "إني المشنوق أعلاه" و "ديوان الساعة"، أنّ الشاعر يبني قصائده على البحور الصافية التي تتشكل من تكرار تفعيلة واحدة عددا معينا من المرات، ولا يبني على البحور المركبة إلا قصيدة واحدة بعنوان "موال" ونتفة بعنوان "برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي " وهما على البحر البسيط. ثم إنّ الشاعر يبني أكثر قصائده على وزن الرمل، ويقرب إليه في التوظيف وزن الرجز، حيث يحتل المرتبة الثانية في التوظيف بنسبة 36,04%، ويحتل المتدارك المرتبة الثالثة في التوظيف بنسبة : 14,79%.

ويحدث الشاعر أحيانا نوعا من التواصل الإيقاعي بين عنوان القصيدة والقصيدة نفسها، إذ يكون عنوان القصيدة على وزن معين قد يكون ذاته الوزن الذي تنبني عليه القصيدة، وفي بعض الأحيان يختلف الوزن الذي يقوم عليه العنوان عن الذي تقوم عليه القصيدة، وكأننا بالشاعر يريد إحداث نوع من القطع في الإيقاع أو نوع من التنويع فيه من خلال المزج بين إيقاعي بحرين مختلفين، ويمكن أن نعد ذلك نوعا من المواشجة الوزنية، ولو أنها لم تحصل في متن القصيدة ذاته، بل بين المتن والعنوان، و مهما يكن من أمر هذا التواصل الإيقاعي أو التنوع فيه، فإن الظاهرة العروضية البارزة في شعر "مطر"، والتي تكشف عنها دراسة الأوزان التي تقوم عليها قصائده، هي ظاهرة العناوين الموزونة.

2.2. التغيرات العروضية (الزحافات والعلل).

1.2.2. تعريف الزحاف والعلة.

1.1.2.2. تعريف الزحاف:

"الزحاف تغيير يطرأ على ثواني الأسباب .. وينحصر في تسكين المتحرك أوحذفه، أو حذف الساكن" [54] ص254-255 والأسباب جمع سبب[2]،مادة س ب ب وهو في الاصطلاح العروضي، مقطع من حرفين [54] ص271، وهو قسمان : سبب خفيف، يتكون من حرفين أحدهما متحرك، والآخر ساكن، نحو: قد، عن، وسبب ثقيل، وهو ما تركب من حرفين متحركين[61] ص96

وقد يصيب التغيير الحرف الثاني من السبب في التفعيلة، متحركا كان أو ساكنا، ويدعى ذلك التغيير، بالتسكين أو الحذف، زحافا، ويترك هذا التغيير أثرا في إيقاع الوزن الواحد محققا التنوع فيه، يقول الدارس، صابر عبد الدايم : ".. وغير صحيح أن الوحدات الإيقاعية المتمثلة في تفعيلات البيت الواحد متساوية تماما، لأن التفعيلات تختلف تبعا للزحافات والعلل العروضية .. فالتفعيلات تتنوع موسيقيا في البدء والحشو والختام في الأبيات"[62] ص47-48

2.1.2.2. تعريف العلة:

- لغة: جاء في اللسان: "العلّة، المرض. علَّ يعَلُّ واعتلَّ أي مرض، فهو عليل. "[2]مادة ع ل ل

- والعلة في الإصطلاح: "التغيير الذي يلحق الأسباب والأوتاد"[57] ص59

أمّا الوتد، فهو ما تركب من ثلاثة أحرف، وهو تبعا لها نوعان:

"وتد مجموع أو مقرون، يتألف من متحركين فساكن، مثل "إلى"، (ا0)، "أجل" (ا0)، "مفا" (ا0)، وسمي بذلك لأنّ الحركة "جمعت"، ووتد مفروق يتألف من ثلاثة أحرف : متحرك، فساكن، فمتحرك، مثل: "بحر" (ا0ا)، "قال" (ا0ا)، "إنّ" (ا0ا)، "قاع" (ا0ا)، وسُمّي بذلك لأنّ الحرف (الساكن) قد فرّق بين متحركين"[54]ص457

2.2.2. الزحاف والعلة في شعر "أحمد مطر" وأثرهما في بناء الإيقاع العام له:

والأوزان الشعرية التي قامت عليها قصائد "أحمد مطر"، وهي: البسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك عرفت تفعيلاتها جملة من الزحافات والعلل.

ومثال هذه التغييرات التي حصلت في تفعيلات قصائد "أحمد مطر" (اللافتات والمجموعتين الشعريتين: إني المشنوق أعلاه وديوان الساعة) من زحافات وعلل، زحاف الإضمار وعلة الحذف في قصيدة عاش .. يسقط [كامل]:

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر
مُتْفَاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفلَ
مالي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَا
وأنا ضعيف ليس لي أثر
مُتَفَاعِلُنْ مُتْفاعِلُن ْمُتَفلَ
عار عليّ السمع والبصر
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفا
وأنا بسيف الحرف أنتحر
مُتَفاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفا
وأنا اللهيب وقادتي المطر
مُتَفاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا
فمتى سأستعر ؟!
مُتَفاعِلُنْ مُتَفَا
ولو أنّ أرباب الحمى حجر
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا
لحملت فأسا دونها القدر
مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا
هوجاء لا تبقى ولا تذر
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا
لكنّما أصنامنا بشر
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا
الغدر منهم خائف حذر
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا
والمكر يشكو الضعف إن مكروا

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا

فالحرب أغنية يجنّ بلحنها الوتر

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

والسلم مختصر:

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَا

ساق على ساق

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَا

وأقداح بعرّش فوقها الخدر

عِلُنْ مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

وموائد من حولها بقر

مُتَفاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا

ويكون مؤتمر!

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

هزي إليك بجذع مؤتمر

مُتْفاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

يساقط حولك الهذر

عِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

عاش اللّهب.

مُتْفَاعِلُنْ مُــ

... ويسقط المطر! [55]ص36-37

تَفاعِلُنْ مُتَفَا

تتوزع تفعيلات القصيدة عبر الأسطر الشعرية، البالغ عددها ثلاثة وعشرين سطرا شعريا، إلى حد أقصاه أربع تفعيلات في السطر الشعري الواحد، وعدد التفعيلات أربع وستون تفعيلة، ثمان وعشرون تفعيلة منها مزاحفة بزحاف الإضمار، متمثلا في تسكين الثاني المتحرك من السبب الثقيل ، حيث تتحول مُـقْلَعِلُنْ إلى مُـقْلَعِلُنْ، وتنتقل إلى مستفعلن.

مُـقْلَعِلُنْ إضمار مُـقْلَعِلُنْ/مستفعلن (0ا0ا0ا)[57] ص56

0ا ا 0ا ا0 — — — س َ س و

0ا ا 0ا ا0 — — — س َ س و

والتفعيلة في آخر كل سطر شعري تقريبا معلولة، بعلّة الحذف، وهي علّة نقص وقطع معا، متمثلة في حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة (متفاعلن) فتصير مُتَفَا، وتنتقل إلى (فَعِلُنْ).

مُتفاعلُنْ حذف ← مُتفاعِ/لُنْ (ااا0)[57]ص56

ا ا 0 ا ا 0 ا ا 0

ويشكل الزحاف والعلة النسب التالية:

نوع التفعيلة	سالمة	مزاحفة	معلولة
العدد	16	28	20
النسبة المئوية	%25	%43,75	%31,25

جدول23: يبين النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "عاش .. يسقط".

الملاحظ من خلال الجدول أنّ أكثر التفعيلات في القصيدة مصابة بزحاف الإضمار، مما سمح بتنوع الإيقاع داخل وزن الكامل في هذه القصيدة.

ومن التغييرات التي أصابت قصائد أحمد مطر، زحاف الخبن، وزحاف الطي، وعلة القطع في قصيدة "الثور والحظيرة"، [رجز] مثلا:

الثور فرّ من حظيرة البقر
مستفعلن متفعلن متفعلن
الثور فر
مستفعلن
فثارت العجول في الحظيرة
متفعلن متفعلن متفعل
تبكي فرار قائد المسيره
مستفعلن متفعلن متفعل
وشكلّت على الأثر
متفعلن متفعلن
محكمة ومؤتمر
مستعلن متفعلن
فقائل قال: قضاء وقدر
متفعلن مستعلن مستعلن
وقائل لقد كفر

متفعلن متفعلن

وقائل: إلى سقر

متفعلن متفعلن

وبعضهم قال: امنحوه فرصة أخيرة

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعل

لعلّه يعود للحظيرة

متفعلن متفعلن متفعل

وفي ختام المؤتمر

متفعلن مستفعلن

تقاسموا مربطه.. وجمّدوا شعيره

متفعلن مستعلن متفعلن متفعل

وبعد عام، وقعت حادثة مثيره

متفعلن مستعلن مستعلن متفعل

لم يرجع الثور

مستفعلن مستـ

ولكن ذهبت وراءه الحظيره

علن مستعلن متفعلن مفعل[55]ص24-25

عدد الأسطر الشعرية ستة عشر سطرا شعريا، بعدد ثلاث وأربعين تفعيلة،اعترى اثنتين وعشرين تفعيلة منها، زحاف الخبن: متمثلا في حذف الثاني الساكن من التفعيلة مستفعلن فتصبح متفعلن كمايلي:

مستفعلن ← الخبن متفعلن[57]ص56

0ا ا0 ا0 ا0 ا0 ا0 ا0 ا0

— — — — — — — —

س و س س و

وأصاب زحاف الطي ثماني تفعيلات منها، وهويتمثل في حذف الرابع الساكن من التفعيلة، حيث:

مستفعلن تصبح مستعلن: مستفعلن ← الطي مستعلن[57]ص56

0ا ا0 ا0 ا0 ا0 ا0 ا0 ا0

— — — — — — — —

س و س س و

أما العلة الحاصلة فهي علة القطع، وقد صحبها زحاف الخبن في سبع تفعيلات، والقطع، حذف ساكن آخر الوتد المجموع وتسكين المتحرك قبله [57] ص60

مستفعلن قطع ← مستفعل

0ا0 ا0 ا0ا 0ا0 ا0 ا0

س ـْ س ـْ و ـْ س ـْ س ـْ و ـْ

وبعد حدوث الخبن أصبحت التفعيلة مستفعلن، متفعل، وتنتقل إلى فعولن (ا0ا0).

أما النسب المئوية فهي كالآتي:

نوع التفعيلة	سالمة	مزاحفة بزحاف الخبن	مزاحفة بزحاف الطي	معلولة بعلة قطع+ زحاف الخبن
العدد	6	22	8	7
النسبة المئوية	%13,95	%51,16	%18,16	%16,27

جدول24: يبين النسب المئوية للتغيرات في قصيدة، "الثور والحظيرة".

ومن التغيرات التي حصلت في قصائد ، زحاف القبض وعلّة القصر، في قصيدة "على باب الحضارة" [متقارب]:

يريدون منّي بلوغ الحضارة

فعولن فعول فعولن فعولن

وكل الدروب إليها سدى

فعولن فعول فعولن فعو

والخطى مستعارة

لن فعولن فعولن

فمابيننا ألف بلبب وباب

فعولن فعولن فعولن فعولْ

عليها كلاب الكلاب

فعولن فعولن فعولْ

تشمّ الظنون وتسمع صمت الإشاره

فعولن فعول فعول فعولن فعولن

وتقطع وقت الفراغ بقطع الرّقاب

فعول فعولن فعول فعولن فعول

فكيف سأمضي لقصدي

فعول فعولن فعولن

وهم يطلقون الكلاب على كل درب

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

وهم يربطون الحجاره

فعولن فعولن فعولن

يريدون مني بلوغ الحضاره

فعولن فعولن فعولن فعولن

ومازلت أجهل دربي لبيتي

فعولن فعول فعولن فعولن

ومازلت أجهل صوتي

فعولن فعول فعولن

وأعطي عظيم اعتباري لأدنى عباره

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

لأنّ لساني حصاني

فعول فعولن فعولن

كما علّموني

فعولن فعولن

وأنّ حصاني شديد الإثارة

فعول فعولن فعولن فعولن

وأنّ الشطارة في ربط رأسي بصمتي

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

وربط حصاني

فعول فعولن

على باب تلك السفاره

فعولن فعولن فعولن

وتلك السّفاره

فعولن فعولن[55] ص30-31

القصيدة من واحد وعشرين (21) سطرا شعريا، وتتكون من خمس وسبعين تفعيلة تتوزع من تفعيلتين إلى خمس (5) تفعيلات في السطر الشعري الواحد، أما التغييرات الحاصلة فيها فهي:

- زحاف القبض : وقد أصاب ثلاث عشرة (13) تفعيلة، ويتمثل القبض في حذف الخامس الساكن، حيث:

فعولن قبض فعولُ [57]ص56

0ا 0ıı 0ا 0ıı

— — — —

و س و س

- علّة القصر، وتتمثل في حذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء، وتسكين المتحرك قبله كمايلي:

فعولن قصر فعولْ [57]ص60، وحصل ذلك في ثلاث (3) تفعيلات من القصيدة.

0ا 0ıı 0 0ıı

— — — —

و س و س

والنسب المئوية كما يأتي:

نوع التفعيلة	سالمة	مزاحفة بزحاف القبض	معلولة بعلة القصر
العدد	59	13	3
النسبة المئوية	%78,66	%17,33	%4

جدول25: يبين النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "على باب الحضارة".

يبين الجدول أن نسبة الزحاف ضعيفة في القصيدة.

وقد تصاب تفعيلات القصيدة بالزحاف دون العلة، ومثال ذلك ما حصل في قصيدة "حكمة الغاب" [رجز]:

تعدو حمير الوحش في غاباتها

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مسوّمه

متفعلن

قويّة منتقمة

متفعلن مستعلن

لا تقبل الترويض والمسالمه

مستفعلن مستفعلن متفعلن

فالغاب قد علّمها

مستفعلن مستعلن

أن تركل السّلم وراء ظهرها

مستفعلن مستعلن متفعلن

لكي تظلّ سالمه

متفعلن متفعلن

وفي زرائب القرى .. المنظمة

متفعلن متفعلن متفعلن

تغفو الحمير الخادمه

مستفعلن مستفعلن

ذليلة مستسلمة

متفعلن مستفعلن

لأنّها قد نزعت جلودها المقلّمه

متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن

وعافت المقاومه

متفعلن متفعلن

وأصبحت مطيعة

متفعلن متفعلن

تسير حسب الأنظمه

متفعلن مستفعلن[55] ص117

القصيدة مكونة من أربعة ع شر (14) سطرا شعريا تتوزع فيه ا ثلاث وثلاثون تفعيلة، إحدى عشرة منها سالمة، والبقية مزاحفة بأحد الزحافين، الخبن (حيث تحولت مستفعلن إلى متفعلن)، أو الطي (حيث تحولت مستفعلن إلى مستعلن)، والجدول يوضح النسب المئوية لهذه التغييرات:

نوع التفعيلة	سالمة	مزاحفة بزحاف الخبن	مزاحفة بزحاف الطي
العدد	11	18	4
النسبة المئوية	%33,33	%54,54	%12,12

جدول26: يبين النسب المئوية للتغييرات في قصيدة "حكمة الغاب".

يلاحظ من خلال الجدول أن نسبة زحاف الخبن تفوق نسبة زحاف الطي، إذ أغلب تفعيلات القصيدة مزاحفة بهذا الزحاف.

وغير ز حاف الخبن، والطي، والإضمار، وعلتي القطع، والقصر، هناك أنواع أخرى من الزحافات والعلل أصابت تفعيلات قصائد "أحمد مطر" تفاوتت بين البروز والخفوت من قصيدة إلى أخراة[57]ص56، وقد أدت دورا جليّا في صنع إيقاع جديد داخل إيقاع الوزن الشعري الواحد.

3.2. الروي بين الوحدة والتعدد:

1.3.2. تعريف الروي:

الروي هو"الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال "ميمية" و"نونية" و"دالية" إن كان الروي "ميما ونونا ودالا"[43] ص30.

وإذا كان ثابتا في القصيدة العمودية، فإنه قد لا يكون كذلك في قصيدة التفعيلة، حيث إنّه قد يتعدد، لينوع في إيقاع القصيدة الواحدة . أمّا العملية الإحصائية لحروف الروي الموظفة في شعر "أحمد مطر" (اللافتات السبعة، والمجموعتين الشعريتين : "إنّي المشنوق أعلاه" "وديوان الساعة")، فقد كشفت عمّا يمكن تمثيله في الجداول التالية:

2.3.2. الروي في شعر "أحمد مطر":

- في اللافتة الأولى:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
مدخل	ف
طبيعة صامتة	م، ب
قطع علاقة	س
قلة أدب	ب، ن
على باب الشعر	س
يقظة	م
الصدى	م، ت
عدالة	ف، ن
التهمة	هـــ، ع
خطاب تاريخي	ب
نبوءة	ع، س، ب
عقوبات شرعية	ن، ف
اللغز	ر، د
شطرنج	ن
الحبل السري	ر
نكتة	ط
حكاية عباس	ف، س
ثورة الطين	ء، م
رقاص الساعة	ع، ن
قلم	م
عائدون	ن
قبلة بوليسية	ل، ت
الثور والحظيرة	ر
قمم باردة	د
الأضحية	ي، د
رؤيا إبراهيم	ل، ض
الصحو في الثمالة	س، ر
الجزاء	ن، م
على باب الحضارة	ب، ر، ت، ن
الله أعلم	م
القرصان	ر
أصفار	د، ر
اللعبة	ن، ق، ك
عاش .. يسقط	ر
أحبك	ن، ب
أعوذ بالله	ن، ت
رماد	د

علامة النصر	ر
لانامت عين الجبناء	ر، ء
شكوى باطلة	ف
قومي احبلي ثانية	ء
الأرمد والكحال	ك، م
كان يامكان	ي، ن
ورثة إبليس	ن
دمعة على جثمان الحرية	ب، ي، ن
مقتل شاعرين	ل
بطولة	ل، ن
كلمات فوق الخرائب	ك، هـ
حلم	م، ر
الذنب	ب
الحي الميت	ر
بين يدي القدس	ن
المسرحية	ل، م
انحناء السنبلة	هـ، ل
بيت وعشرون راية	م، هـ
جاهلية	د، ي
سطور من كتاب المستقبل	ب
قواعد	د
اكتشاف	ن، ي
صدمة	م
علامات على الطريق	ن
إن الإنسان لفي خسر	ر
تساؤلات	ر
الدليل	ع، ء
أين المفر	هـ، ر، م
عزاء على بطاقة تهنئة	ن
سواسية	ش، ن، بَ، ق، ي، ف
اعترافات كذاب	ب، م
دوائر الخوف	ر، ت، ل، ف، ب، هـ
فبأي آلاء الشعوب تكذبان	ن
قف ورتل سورة النّسف على رأس الوثن	ن، ر،ل، ت، م

جدول 27: متتابع يبين أروية قصائد ل1.

- وقد جاءت نسب الروي كمايلي:

ء	ب	ت	د	ر	س	ش	ض	ط	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	ي
4	12	6	7	17	5	1	1	1	4	7	2	3	8	15	22	6	6
%3,14	%9,44	%4,72	%5,51	%13,38	%3,93	%0,78	%0,78	%0,78	%3,14	%5,51	%1,57	%2,36	%6,29	%11,81	%17,32	%4,72	%4,72

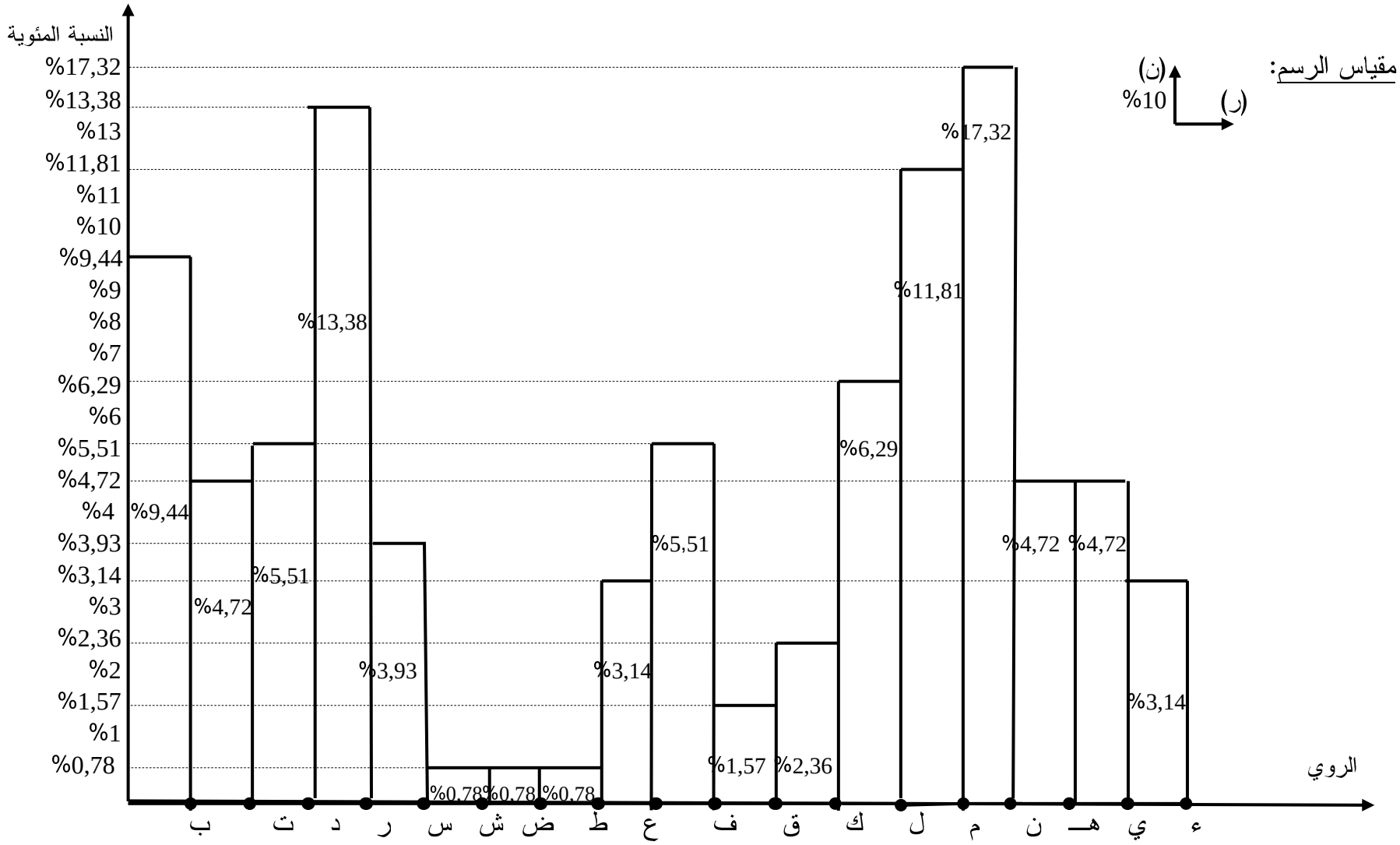
جدول28: يبين النسب المئوية للروي في ل1.

يُظهر الجدول أنّ الشاعر يوظف في اللافتة الأولى، روّيا لقصائدها، الحروف : الهمزة، الباء، التاء، الدال، الراء، السين، الشين، الضاد، الطاء، العين، الفاء، القاف، الكاف، اللام، الميم، النون، الهاء، الياء، ويأتي حرف النون في المرتبة الأولى من حيث التوظيف، بنسبة : 17,32%، ويليه حرف الراء بنسبة : 13,38%، وفي المرتبة الثالثة الميم بنسبة : 11,81%، وهو يوظف الحروف الأخرى بنسب أقل وقد ينفرد الحرف ليكون رويا ثابتا في القصيدة لا يتجاوزه الشاعر إلى روي آخر في بنائها، كما فعل في قصائد : شطرنج، تساؤلات، فبأي آلاء الشعوب تكذبان، مثلا، كما قد يزاوج أو يعدد الشاعر من حرف الروي في القصيدة الواحدة، فـيكون "حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق " [63]ص114 مثريا موسيقية القصيدة [60]ص118، ولعل الشاعر لجأ إلى التنويع في حرف الروي حتى لا يكون "عرضة للوقوع في الرتابة والإملال"[63] ص115

ففي قصيدة "حلم" مثلا ينتقل الشاعر بين حرفي الروي ، الميم، والراء الساكنين، يقول : وقفت ما بين يدي/ مفسّر الأحلام/ قلت له: يا سيدي/ رأيت في المنام/ أنّي أعيش كالبشر/ وأن من حولي بشر/ وأنّ صوتي بفمي/ وفي يدي الطعام/ وأنّني أمشي/ ولا يتبع من خلفي أثر!/ فصاح بي مرتعدا:/ يا ولدي حرام/ لقد هزئت بالقدر/ يا ولدي.. نم عندما تنام!/ وقبل أن اتركه/ تسللت من أذني/ أصابع النظام/ واهتزّ رأسي..وانفجر!/[55] ص50

فهو يبدأ بالميم رويا، ثم ينتقل إلى الراء، ويعود ثانية إلى الميم ثم إلى الراء وهكذا إلى آخر سطر شعري من القصيدة، والذي ينهيه بحرف الراء، رويا.

ويمكن أن نمثل نسب الروي الموظف بالأعمدة البيانية كما يلي:



شكل بياني11: يمثل نسب الروي في ل1.

– والأعمدة البيانية وكذلك الجدول الحامل لنسب توظيف الروي يمكنان من ترتيب الحروف حسب توظيف الشاعر لها كمايلي:

1 – ن

2 – ر

3 – م

4 – ب

5 – ل

6 – د، ف

7 – ت، هـ، ي

8– س

9– ع، ء

10– ك

11– ق

12– ش، ض، ط

– في اللافتة الثانية:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
البيان الأول	ق، ص، د
إنجيل بوليس!	م
العلة	ب، ت
صندوق العجائب	ب، ت
التقرير	م، ت
قيصرية	ي، ت
التكفير والثورة	ر
هذه الأرض لنا	هـــ، ر
الطب يضر بصحتك!	ي
حالات	د، ي
المتهم	ق، م
الجدار	ر
اضراب	ن، ر
سلاح بارد	ن، ب، س
إذا الضحايا سئلت	ل، ت
الرماد والعواصف	س، م، و
النبات	ن، ت
لن أنافق	ق
اعتذار	ل
ربّما	ب
المنتحرون	ح، ر
بلاد الكتمان	ت
مصادرة	س، ت
مأساة أعواد الثقاب	ق، د
مكسب شعبي	د، ع، ر
الهارب	ب
حادث مرتقب	م، ب
حكمة الغاب	م
واعظ السلطان	م، هـــ
الطفل الأعمى	ي، ف
أنشودة	ح، ل
آه لو يجدي الكلام	ق، م، ت، ء
هوية	ي، ف
الرجل المناسب	ل
البؤساء	ن، ء
القضية	ي، ت
حكمة	ب
الممثل المشهور	ر
يحيا العدل	هـــ، ي

فقاقيع	ر، د، ع
الكتابة الممكنة	س
نمور من خشب	ب
ذكرى	ي، ن
نهاية المشروع	ل
حديقة الحيوان	ي، ب
المخطوفة	ت، ن
أقزام طوال	ل
إشاعات مغرضة	ن
بوابة المغادرين	ر، ق
الخلاصة	م، ب
مؤهلات	ت
في جنازة حسون	ن، ق
إعلان مبوب	ل، ت
هتاف الرحى	ش، ر
موازنة	ر
رحلة علاج	م، ج
الجار والمجرور	ك
آمنت بالأقوى	و
الحل	ل
ليس بعد الموت موت	ء، ي
تحت الأنقاض	ل
من المهد إلى اللحد	د، م، ت
رؤيا	ن
أحرقي في غربتي سفني	ن، د، ت
القبض على مجنون ميت	ر، ع، ف
شؤون داخلية	ع، ي، ب
صفقة مع الموت	ي
يوسف في بئر بترول	م، ر
الوصايا	م، ت، ي، د، ل، ح، ر، ن، ب
صلاة في سوهو	ل، ت
وحملوها وطارت في الهوا الإبل	ر، ل
ياليل يا عين	ل
حوار على باب المنفى	ر، س، ن، د

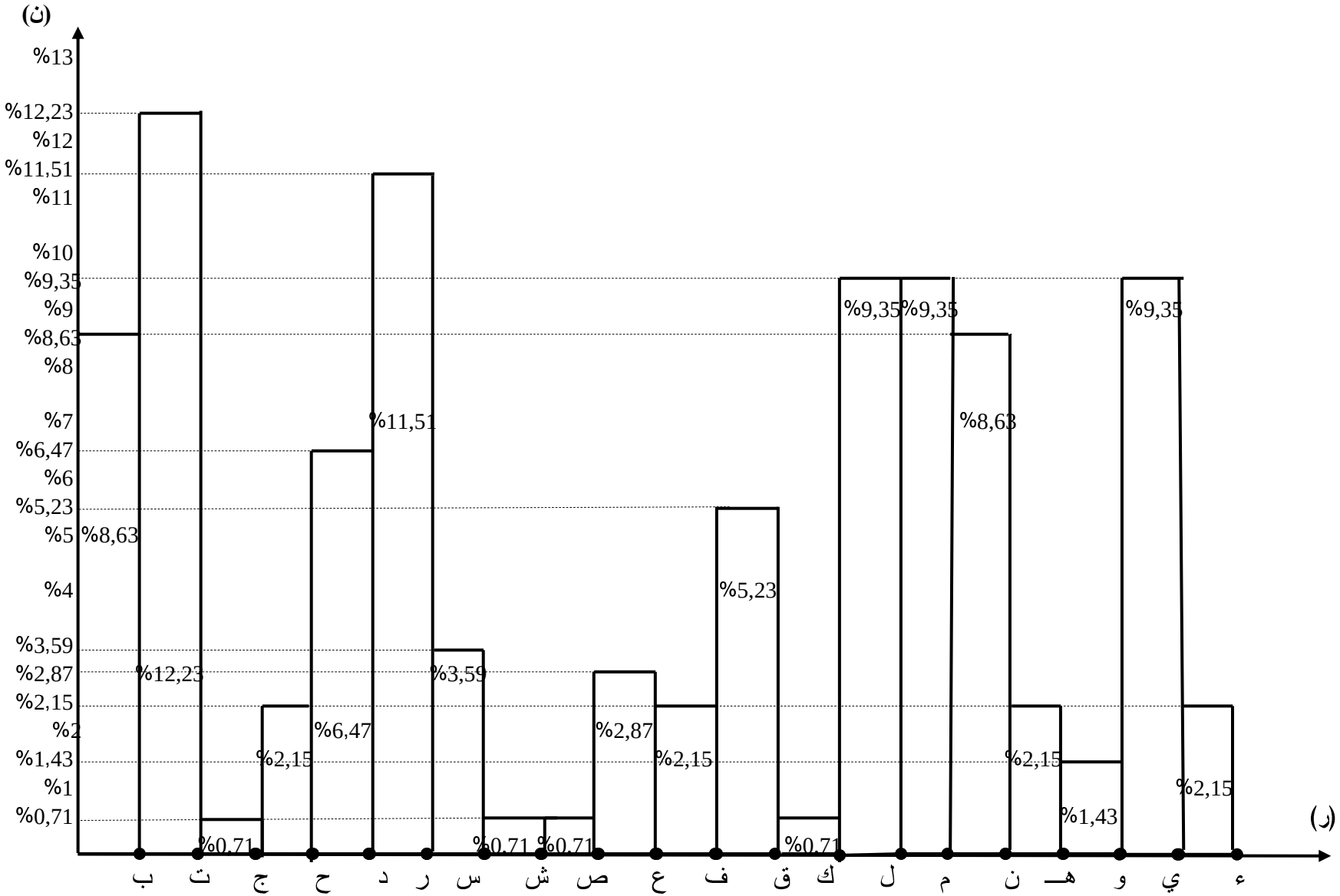
جدول29: متتابع يبين أروية قصائد ل2.

وقد جاءت نسب الروي كمايلي:

ء	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	ي
3	12	17	3	1	0	0	9	0	16	0	5	1	1	0	0	0	4	0	3	7	1	13	13	12	3	2	13
%2,15	%8,63	%12,23	%2,15	%0,71	%0	%0	%6,47	%0	%11,51	%0	%3,59	%0,71	%0,71	%0	%0	%0	%2,87	%0	%2,15	%5,03	%0,71	%9,35	%9,35	%8,63	%2,15	%1,43	%9,35

جدول30: يبين النسب المئوية للروي في ل2.

ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني12: يمثل نسب الروي في ل2.

– والأعمدة البيانية وكذلك الجدول الحامل لنسب توظيف الروي يمكنان من ترتيب الحروف حسب أولوية توظيف الشاعر لها كمايلي:

1 – ت

2 – ر

3 – ل، م، ي

4 – ب، ن

5 – د

6 – ق

7 – س

8 – ع

9 – ح ، ف، هـــ، ء

10 – و

11 – ج، ش، ص، ك

في قصائد اللافتة الثانية، يحتل التاء المرتبة الأولى في التوظيف، ويليه الراء وفي المرتبة الثالثة اللام والميم والياء بنسبة واحدة، وكذلك فإنّ من هذه القصائد ما تأتي على روي واحد، ثابت، ومنها ما يتعدد فيها الروي.

– في اللافتة الثالثة:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
الفاتحة	ل
برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي	ن
سر المهنة	م
أسلوب	م
طريق السلامة	ي، م
الأوسمة	ع، ق
العليل	ب، ر
ازدحام	ي
مفقودات	د، ن
مواطن نموذجي	د، ر
استغاثة	ل
إهانة	ر، ب
إعجاز	ت
مواعيد	ن
وصلة نضال شرقي لشاعر ثوري في لندن	ق
عباس يستخدم تكتيكا جديدا	ر، ب
قضاء	ي، ن
صفت النية	ق، ي
انهيار المملكة	ت، ل
صورة	ت
ربّ ساعدهم علينا	ن
حرّية	ر
الراية	ر، ي
موعظة	ب، ي
الشيء	ذ، ل، ش، س
المشبوه	ف، ت، ر
ابتهال	ت
الخل الوفي	ء
حيثيات الاستقالة	ف، ن
تهمة	ف
سين جيم	م، ق
خطة	ط، ت
الحافز	ل
فصل الخطاب	ب، ق
شيطان الأثير	ع
الأمل الباقي	ض، م
قال الشاعر	ل، ر، م
الاختيار	ن، ع، ء، ز، ر، م، د

استراحة	ح، ت
لا أقسم بهذا البلد	ر
يسقط الوطن	ن، ر
البغايا	ن، م، ت، ض
كيف تتعلم النضال في 5 أيام بدون معلم	ل، م، ط، ر، ن، ض، ع، ف
أحزان أصيلة	ن، ل، ب، ي
اتركونا	د، ن، م
طلب انتماء للعصر الحجري	ل، ت، ر، ح، ن، د

جدول31: متتابع يبين أروية قصائد ل3.

وقد جاءت نسبها المئوية كمايلي:

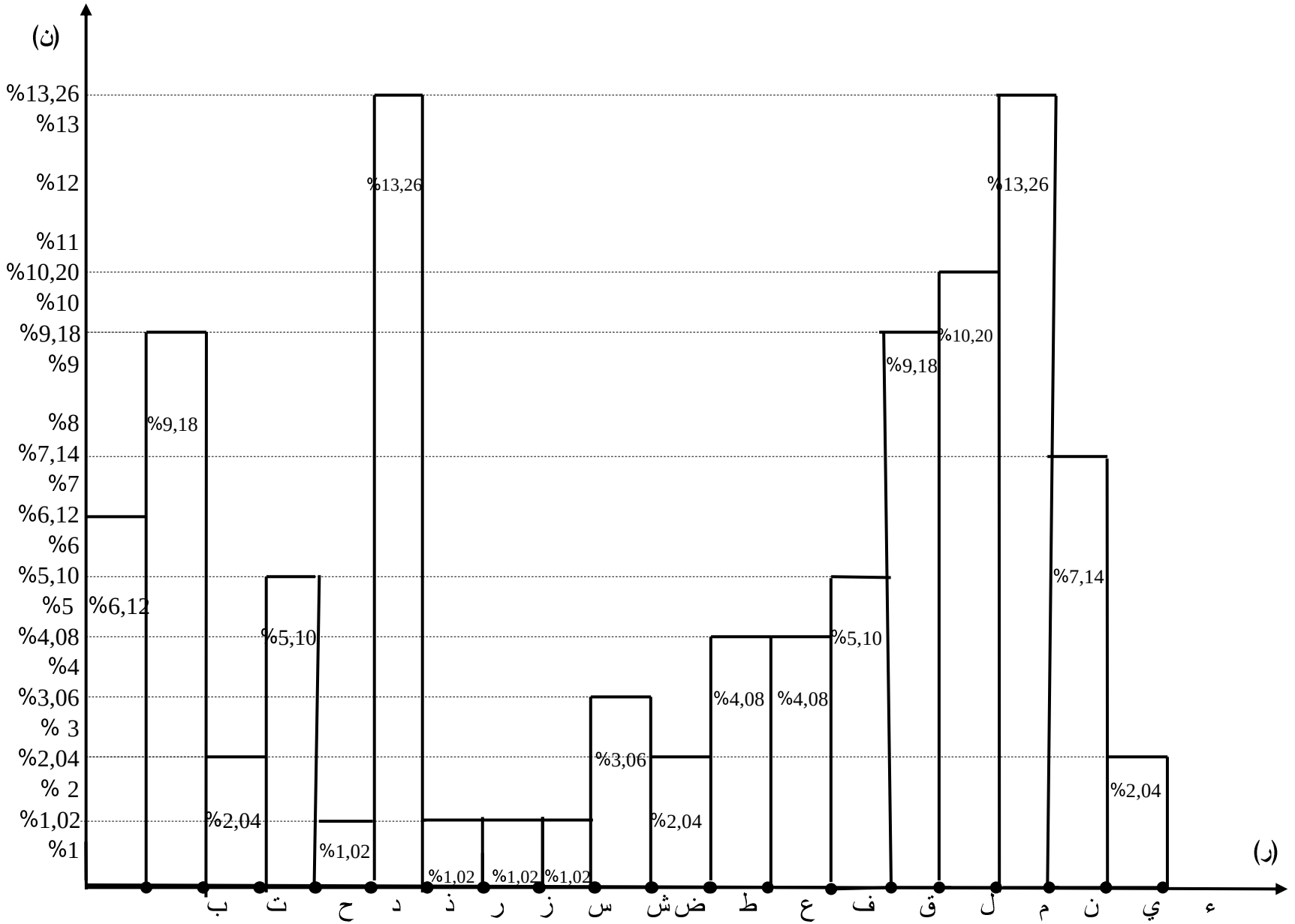
ي	ن	م	ل	ق	ف	ع	ط	ض	ش	س	ز	ر	ذ	د	ح	ت	ب	ء
7	13	10	9	5	4	4	2	3	1	1	1	13	1	5	2	9	6	2
%7,14	%13,26	%10,20	%9,18	%5,10	%4,08	%4,08	%2,04	%3,06	%1,02	%1,02	%1,02	%13,26	%1,02	%5,10	%2,04	%9,18	%6,12	%2,04

جدول32: يبين النسب المئوية للروي في ل3.

نلاحظ من خلال الجدول أن الراء والنون يحتلان المرتبة الأولى من حيث ورودهما رويا في قصائد اللافتة الثالثة بنسبة 13,26%، يليهما الميم بنسبة 10,20%، ثم كلا من التاء واللام بنسبة واحدة وهي 9.18%. وترتيب الروي حسب توظيفه في اللافتة الثالثة هو كمايلي:

1 ـر، ن
2 ـم
3 ـت، ل
4 ـي
5 ـب
6 ـد، ق
7 ـع، ف
8 ـض
9 ـح، ط، ء
10 – ذ، ز، س، ش

ويمكننا تمثيل هذه النسب بالأعمدة البيانية كما يلي:



شكل بياني13: يمثل نسب الروي في ل3

– في اللافتة الرابعة:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
المبتدأ	م، ق
بين الأطلال	ن، ل
شيخوخة البكاء	ب
القتيل والمقتول	ع، ن، ب
خلق	ن
المنحرف	ف
إرادة الحياة	ز،هـــ
حتى النهاية	ك
عجائب	م، ن
الفاصلة	ن، ل
تعاون	د
تفاهم	ر، ن
القصيدة المقبولة	د
درس حساب	ن، ع
هناك أيضا	ر
السيدة والكلب	ج، م
نكتة باكية	ت، م
أين نمضي	ر، ن
أوراق	ب، م
فوق العادة	ن، هـــ
نحن	ل، ن
مشاجب	س، ن، ل
خيبة	ب، ر
الحصاد	د
تحت الصفر	م، هـــ، ع، ر، ل
عائد من المنتجع	ن، ر
مبادىء الكتابة العربية	ر، ب، ء
خسارة	م
موّال	ل، و
دور	ي
وقفة تاريخية	ل
لفت نظر	ن، هـــ
دعوة للخيانة	ن
حالة خاصة	م، ت
انصاف الأنصاف	ن، ذ، ط
الموسوم	م، ر
المصير	ر، ب، ت، ط، ذ
اعتصام	ب، ل، ن

الدولة الباقية	ل، ء، ع، ق، ن
مبارزة	د
واحدة بواحدة	ن
احفروا القبر عميقا	ش، ف
صاحب الضخامة "محقان" المفدى	ن، هـــ، د، ج
أعرف الحب ولكن!	ر، ي، ن، ت
المذبحة	ق، ت، د، ب، س، ر، ء، م، ط، ص
بلاد ما بين النحرين	ح، د، ب، ت،م، هـــ، ل، ي، ن، ر، ك، ش

جدول33: متابع يبين أروية قصائد ل4.

وذلك بالنسب التالية:

ء	ب	ت	ح	ج	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ط	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	ي
3	9	6	1	2	7	2	12	1	2	2	1	3	4	2	3	2	10	11	21	6	1	3
%2,63	**%7,89**	**%5,26**	**%0,87**	**%1,75**	**%6,14**	**%1,75**	**%10,52**	**%0,87**	**%1,75**	**%1,75**	**%0,87**	**%2,63**	**%3,50**	**%1,75**	**%2,63**	**%1,75**	**%8,77**	**%9,64**	**%18,42**	**%5,26**	**%0,87**	**%2,63**

جدول34: يبين النسب المئوية للروي في ل4.

يحتل حرف النون المرتبة الأولى من حيث توظيف الشاعر له رويا في قصائد اللافتة الرابعة، بنسبة: 18,42%، يليه الراء في المرتبة الثانية بنسبة: 10,52%، ثم الميم في المرتبة الثالثة بنسبة: 9,64%. وترتب الحروف حسب توظيفها كما يلي:

1 -ن

2 -ر

3 -م

4 -ل

5 -ب

6 -د

7 -ت، هـ

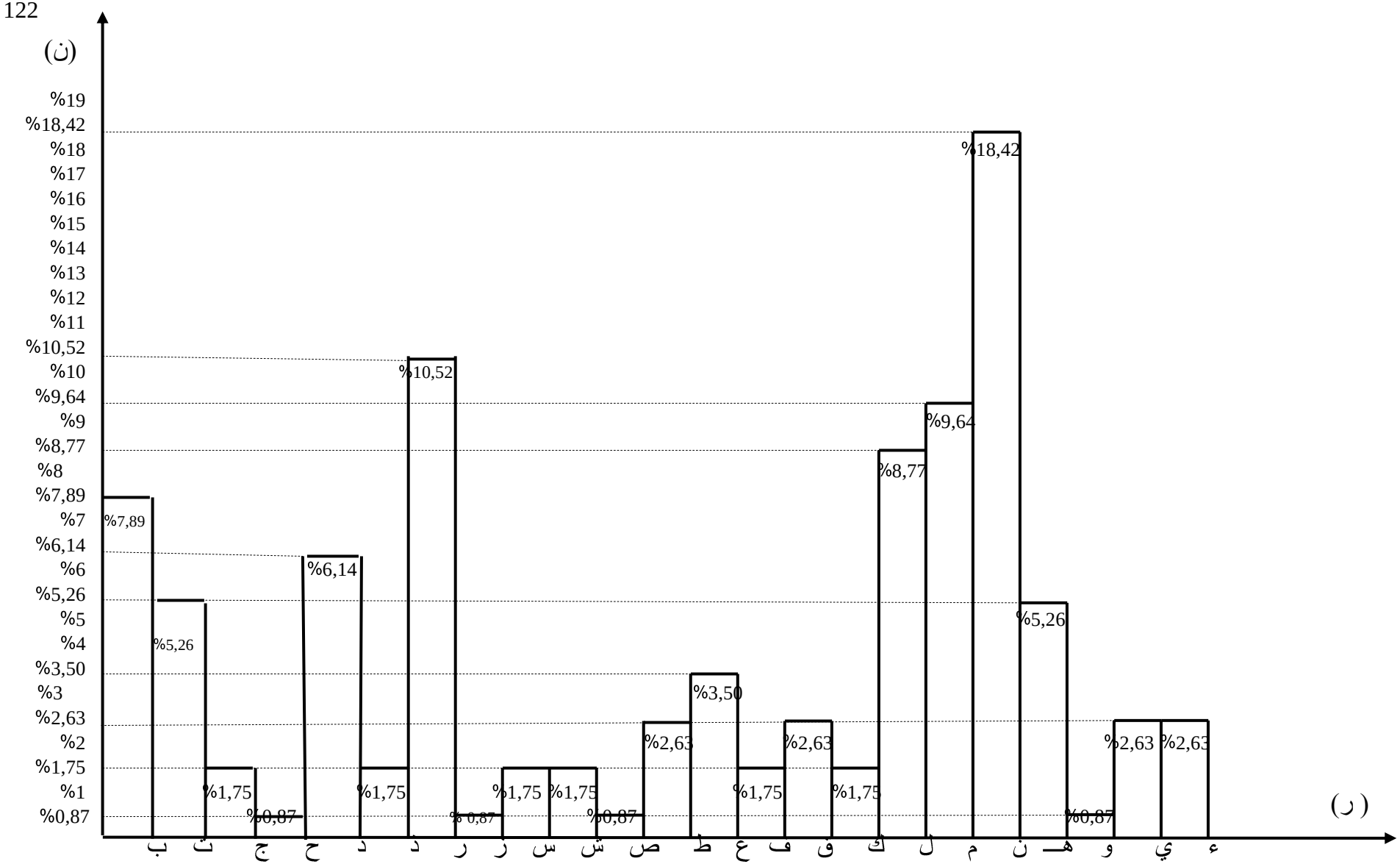
8 -ع

9 -ط، ق، ي، ء

10 - ج، ذ، س، ش، ف، ك

11 - ح، ز، ص، و

ويمكن تمثيل نسبها في الشكل البياني التالي:



شكل بياني14: يمثل نسب الروي في ل4.

– في اللافتة الخامسة:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
إلى من لا يهمه الأمر	ن
وظيفة القلم	ر
مذهب الفراشة	م، د
أوصاف ناقصة	ء، م
1994	ع
كابوس	م
مزايا وعيوب	ف، ن
قطعان ورعاة	د، ع، ت
تصدير واستيراد	ن، ر
البلبل والوردة	ن، ر
الناس للناس!	ل
شموخ	ن
مقيم في الهجرة	ر
مسألة مبدأ	ر
عقوبة إبليس	س
حديث الحمام	م، ل
قانون الأسماك	ك
لعبة الحروف	ر، ب، ح
تشخيص	ك
هذا هو الوطن	د، ن، ب، ف
لن تموت	د، ت
درس في الإملاء	ذ، س
وسائل النجاة	ن
هات العدل	ن
ضائع	ي، ن
الألثغ يحتج	د
جواز	ن
وردة على مزبلة	ل، ت
مشابقة	ي
الكارثة	ث، ت
الدولة	ر
وصايا البغل المستنير	ي، ل
التباس	ن
مجاعة الشبعان	ع، م، د، ي
الأبيض والأسود	د، ل
حوار وطني	ن
فتوى أبي العينين	م
صباح الليل يا وطني	م

قدر مشترك	ك
حبسة حرّة	ء
شاهد إثبات	ي
نذالة	ل، هـ
غربة كاسرة	د
وقال يمدح شاعرا	هـ، ت
وفاة ميت	ت
تقويم إجمالي	ل، م
تلاحم	ر، ت
مساءلة	ن
قالت له الأجراس	س، ت، ر
تمرد	ب، ر
أدوار الاستحالة	ض، ق
المتكتم	م
عاقبة الصراحة	ل
إعادة نظر	ف
عفو مشروط	م، ل، ي
أمل أخير	س
الجارح النبيل	ر
الغزاة	ذ، ب
دجاج الفتح	ط، د، ن
شخص واقعي	ع، ت

جدول35: متتابع يبين أروية قصائد ل5.

– وذلك بالنسب التالية:

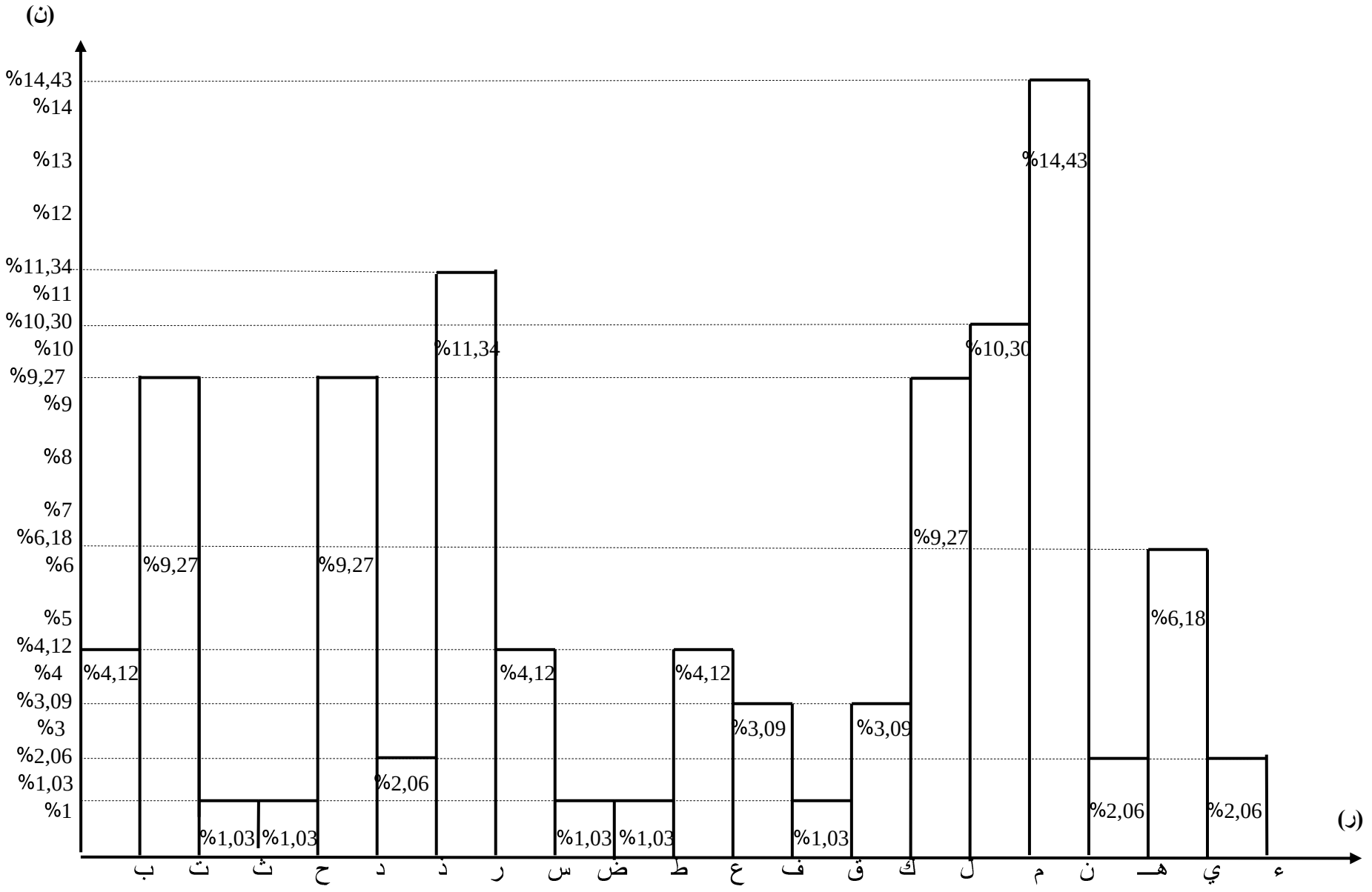
ء	ب	ت	ث	ح	د	ذ	ر	س	ض	ط	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	ي
2	4	9	1	1	9	2	11	4	1	1	4	3	1	3	9	10	14	2	6
%2,06	%4,12	%9,27	%1,03	%1,03	%9,27	%2,06	%11,34	%4,12	%1,03	%1,03	%4,12	%3,09	%1,03	%3,09	%9,27	%10,30	%14,43	%2,06	%6,18

جدول36: يبين النسب المئوية للروي في ل5.

في قصائد اللافتة الخامسة، قد ينفرد الروي حرفا واحدا تنبني عليه القصيدة، وقد يتعدد في القصيدة الواحدة، وحرف النون يحتل المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة: 14,43%، يليه الراء بنسبة: 11,34%، ثم الميم بنسبة: 10,30% في المرتبة الثالثة بنسبة: 9,27%. ويمكن ترتيب الروي حسب توظيفه كمايلي:

1 ← ن
2 ← ر
3 ← م
4 ← ت، د، ل
5 ← ي
6 ← ب، س، ع
7 ← ف، ك
8 ← ذ، هـ، ء
12 – ث، ح، ض، ط، ق

وفي الإمكان تمثيل نسب توظيف الروي، في هذه اللافتة، بالشكل البياني التالي:



شكل بياني15:يمثل نسب الروي في ل5

– في اللافتة السادسة:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
قبل أن نبدأ	ن
الباب	ق، ء
ثارات	ر
مكاسب ثورية	ر
الفتنة اللقيطة	ل، م
خلود	ر
كيف تأتينا النظافة	ف
سيرة ذاتية	م، ي
شروط الاستيقاظ	م
نعال الأحذية	ء
بحث في الأيدي	ك، ت
الحميم	ق
شيخان	ء، هـــ
أجب عن أربعة أسئلة فقط	ن، م
أسباب النزول	ن
ديوان المسائل	ح، م، ل، ر، ت، ك، ط
الرمضاء والنار	ء
المختلف	ف
ضمير متصل	ر
افتراء	ء
ماهية التاريخ	ن
السفينة	ع، ح
الغابة	ت، ي
أرجوزة الأوباش	ب، د، م، ص، ق، ر، ث
ناقص الأوصاف	م، ف
إلحاح	ب
قصة مدينة	م
مكابرة	ر، س، ء
عيوب شرعية	ر
أعياد	م، د، ن
البكاء الأبيض	ن
الإرهابي	ب
إحصائية	م، ر
العجائب السبع	ل
مزرعة الدواجن	ق
الماء في الغربال	م، ن
نحن بالخدمة	م
ليلة	م، ل

في انتظار غودو	ي، ح، ع
المفقودة	د
عباس فوق العادة	د، ت
جناية	ل
زرق اليمامة	ل
فروض المناسبة	ل
إعلانات	د
المغبون	م
مفترق	ء
تطبيق عملي	ء
وراء قضبان الماء	ر، ء، ع
هذا هو السبب	ب
جدول الأعمال	م
مسألة	ث
منافسة	ر، ء، غ
متاهة الأموات	ر، ل
دود الخل	م، ل
بين نارين	ق، ب، ن
الأحباب	ب
احتياط	م
الحكم الصالح	ح
عكاظ	ر
أقسى من الإعدام	ب
حقوق الجيرة	م، ر
السهل الممتنع	س، ت
المظلوم	م
المفترى عليه	ر، ب
الواحد في الكل	ب
الممكن والمستحيل	ر
مكتوب	ح، م
أمام الأسوار	ت
مصائر	ق، ن، ء
ترجمات	م
تفاؤل	د، ر، م
من الأدب المقارن	ب، ت

جدول37: متتابع يبين أروية قصائد ل6.

– وذلك بالنسب التالية:

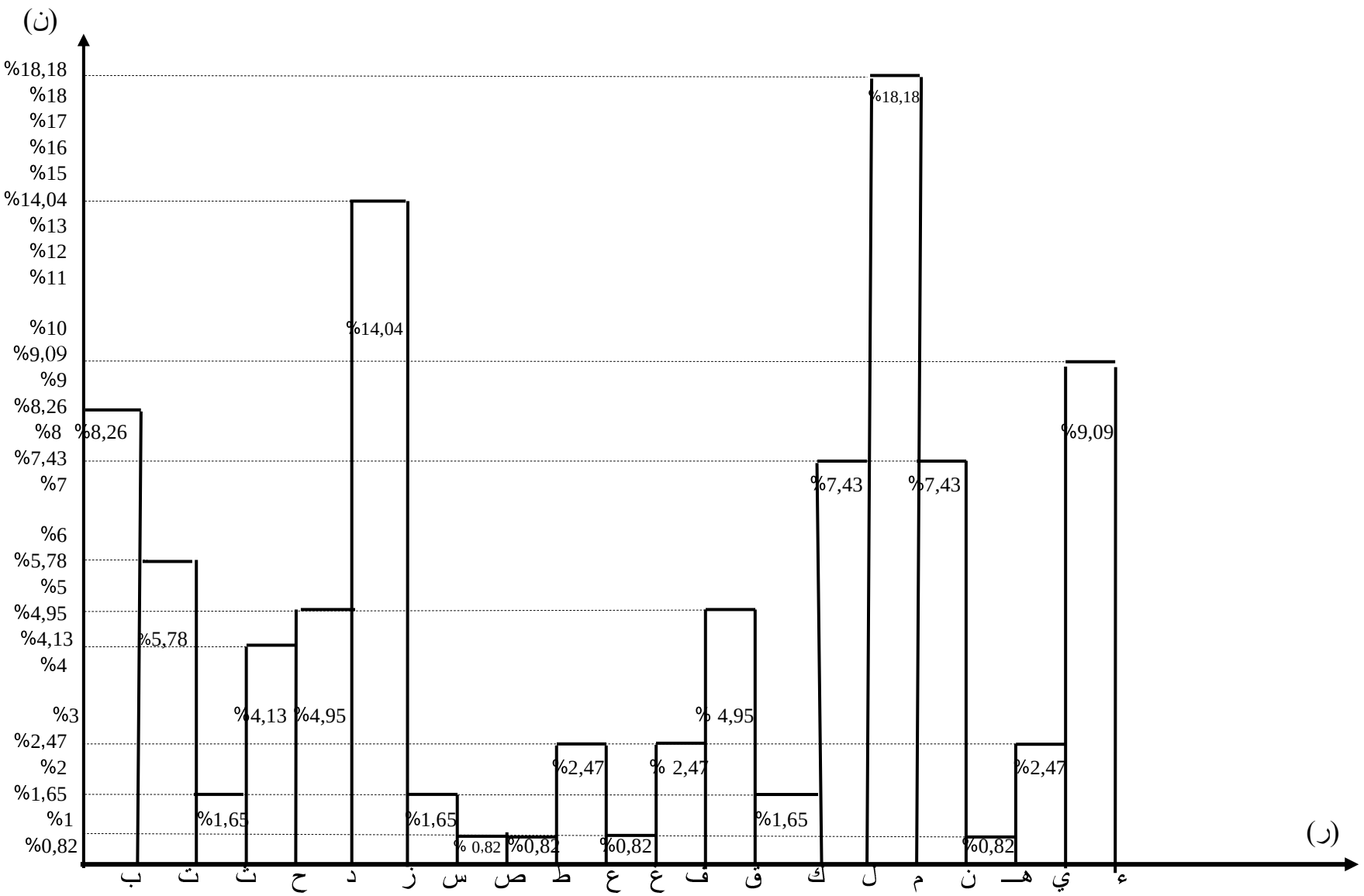
ء	ب	ت	ث	ح	د	ر	س	ص	ط	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـــ	ي
11	10	7	2	5	6	17	2	1	1	3	1	3	6	2	9	22	9	1	3
%9,09	**%8,26**	**%5,78**	**%1,65**	**%4,13**	**%4,95**	**%14,04**	**%1,65**	**%0,82**	**%0,82**	**%2,47**	**%0,82**	**%2,47**	**%4,95**	**%1,65**	**%7,43**	**%18,18**	**%7,43**	**%0,82**	**%2,47**

جدول38: يبين النسب المئوية للروي في ل6.

في اللافتة السادسة يحتل حرف الميم المرتبة الأولى من حيث توظيفه رويا، يليه حرف الراء بنسبة: 14,04%، ثم حرف الهمزة في المرتبة الثالثة بنسبة: 9,09%. وتكون مراتب الروي حسب أسبقية توظيف الشاعر له كمايلي:

1 -م
2 -ر
3 -ء
4 -ب
5 -ل، ن
6 -ت
7 -د، ق
8 -ح
9 -ع، ف، ي
10-ث، س، ك
11-ص، ط، غ، هـــ،.

ويمكن تمثيل جدول النسب المئوية للروي في قصائد اللافتة السادسة بالشكل البياني التالي:



شكل بياني 16: يمثل نسب الروي في ل6.

– في اللافتة السابعة:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
المنطلق	ن، ر
تواضع	ي
طبق الأصل	ت، ض
الطوفان	ر، ن
الواحد والأصفار	ف، د، ر
أخطاء في النص	ء، م
ضد التيار	هـــ، ر، د، ب
تواصل	م
تكافؤ	ط، ء
حيرة	ر
بيعة الفاني	ت، ن
أسباب البقاء	د، ن
قسم	ن، ر، ت، ض
أوبة الحارس	م
دائرة	ن، ف
غليان	ل، ر
لا مفر	ل
أعذار واهية	ف، ح
العروة الواعية	ل
البقايا	د، ت
تطوير مهني	ب، م، ر
مواقع	ف، ر
انتساب	ب
خذ وطالب	ب
مسائل غير قابلة للنقاش	س، ب، ل، ر، ن
خارج السرب	ي، ح
هزيمة المنتصر	ن
عوائق	ء، ن
محنة	ن، ب، و
سلاما أيتها الحرب	م
ذخر	ن، ر
ملاحظات	م، ت
حكمة الشيوخ	هـــ، م
الحائط يحتج	ر، د
اقتباس	ف
بطالة	ف، ل، ن، ي
دلال	ن، ل
منتهى الايجاز	ز

العائلة الكريمة	د
كيف وأين وماذا؟	ك، ر، و
المستقل	ر، ت
مؤامرة	ر، ق، ن
رقابة ذاتية	د، س
تقاسيم	م، ف، ن
ثمن الكتابة	ر، ن
مذهب الرعاة	ع
من أنا	ح، د، ن
قسوة	ر
أغرب من الخيال	د، ب
الفقر الغني	ر، م، ق
مجادلة	ء، ت
أقصر الطرق	ب، س
تجديد الذاكرة	د
تشبيه	ن
حزن على الحزن	ن
تحريض	ر، هـ
لست منا	ن
حسب الأصول	ل
وكيل الأصفار	ر
بيت الداء	ك، هـ
إضاءة	ح
فتى الأدغال	ل
وصفة	ب
تشريح	هـ، م، ن
ضريبة	هـ، ت
أولويات	ع
أسباب للأرق	م، ر
لا ضير	ط
طهارة	هـ
البرج المفقود	ص، ء، و
1999	ر، ن، ل، هـ

جدول39: متتابع يبين أروية قصائد ل7.

– وذلك بالنسب التالية:

ء	ب	ت	ح	د	ر	ز	س	ص	ض	ط	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	ي
5	9	8	4	10	22	1	3	1	2	2	2	7	2	2	9	11	22	8	3	3
%3,67	%6,61	%5,88	%2,94	%7,35	%16,17	%0,73	%2,20	%0,73	%1,47	%1,47	%1,47	%5,14	%1,47	%1,47	%6,61	%8,08	%16,17	%5,88	%2,20	%2,20

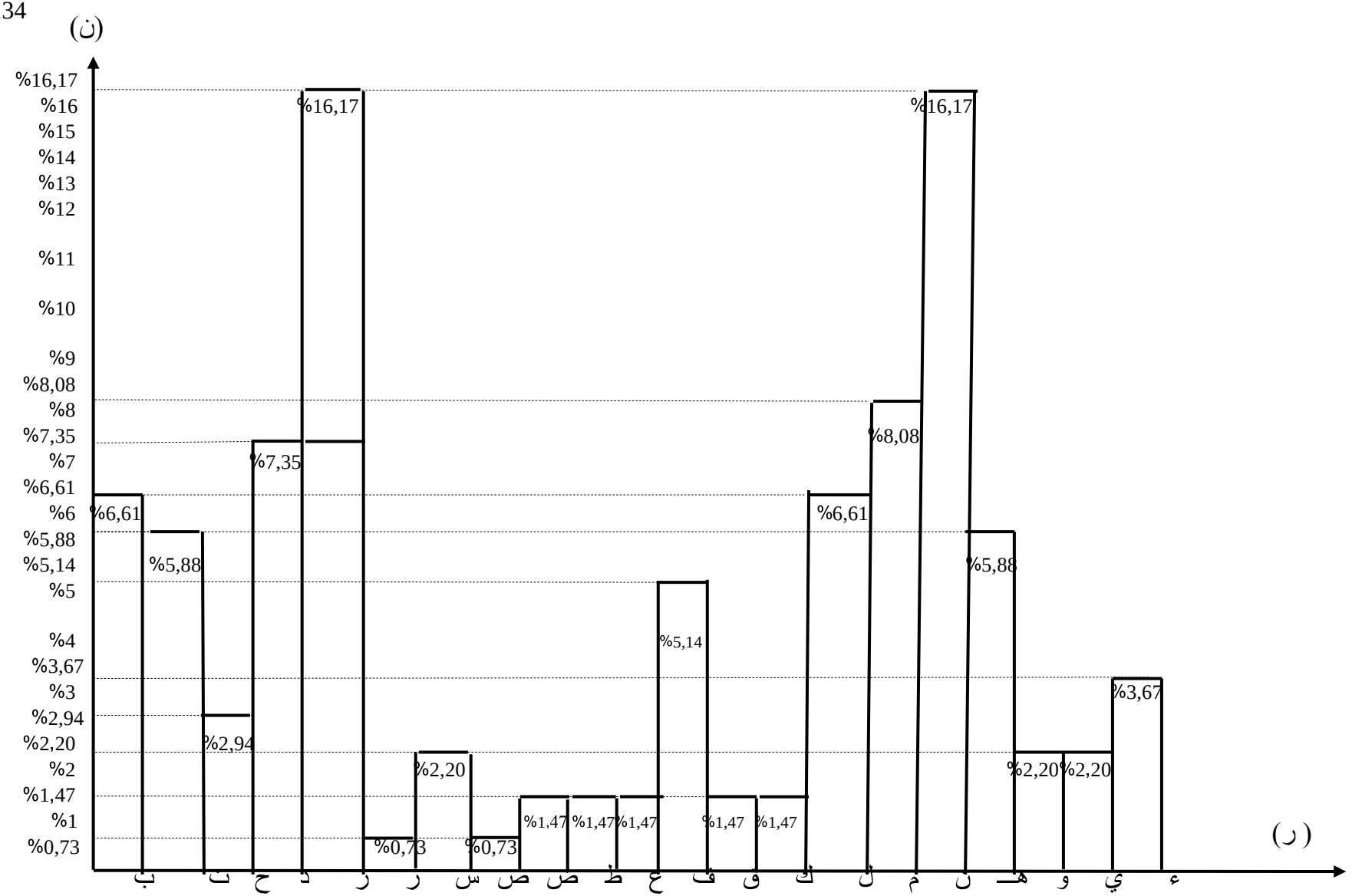
جدول40: يبين النسب المئوية للروي في ل7.

في قصائد اللافتة السابعة يأتي حرفا الراء والنون في المرتبة الأولى من حيث التوظيف بنسبة : 16,17%، ثم يأتي حرف الميم في المرتبة الثانية بنسبة : 8,08%، يليه حرف الدال في المرتبة الثالثة بنسبة: 7,35%.

وترتيب هذه الحروف من حيث الاستخدام هو كمايلي:

1 ـر، ن
2 ـم
3 ـد
4 ـب، ل
5 ـت، هـ
6 ـف
7 ـء
8 ـح
9 ـس، و، ي
10–ض، ط، ع، ق، ك
11–ز، ص.

ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني17: يمثل نسب الروي في ل7.

– في المجموعة الشعرية "إني المشنوق أعلاه":

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
الموجز	ن
ما قبل البداية	ب، ر
علامة الموت	ء، ر
الختان	ن، ر
توبة	ب
مرسوم	ء، د
ملحوظة	ر
الرحمة فوق القانون!	ل
تبليط!	ط
مجهود حربي	ن
بدائل	ن، س
جدلية	ر، ي
العهد الجديد	ب، ل، د، م
حبيب الشعب	هـ، ت، م، ي
إصلاح زراعي	ع، د
صاحبة الجهالة	ل، س
المعجزة	ن، ل
المنشق	ق
الجريمة والعقاب	ن، ب، م
الغريب	د، ت، ل، ع
ما بعد النهاية	ف، ر

جدول41: يبين أروية قصائد م1.

وذلك بالنسب المئوية التالية:

ء	ب	ت	د	ر	س	ط	ع	ف	ق	ل	م	ن	هـ	ي
2	4	2	4	6	2	1	2	1	1	5	3	6	1	2
%4,76	%9,52	%4,76	%9,52	%14,28	%4,76	%2,38	%4,76	%2,38	%2,38	%11,90	%7,14	%14,28	%2,38	%4,76

جدول42: يبين النسب المئوية للروي في م1.

يبين الجدول أنّ الراء والنون يحتلان المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة: 14,28%، وترتب الحروف حسب أوليتها في التوظيف كمايلي:

1 ر، ن

2 ل

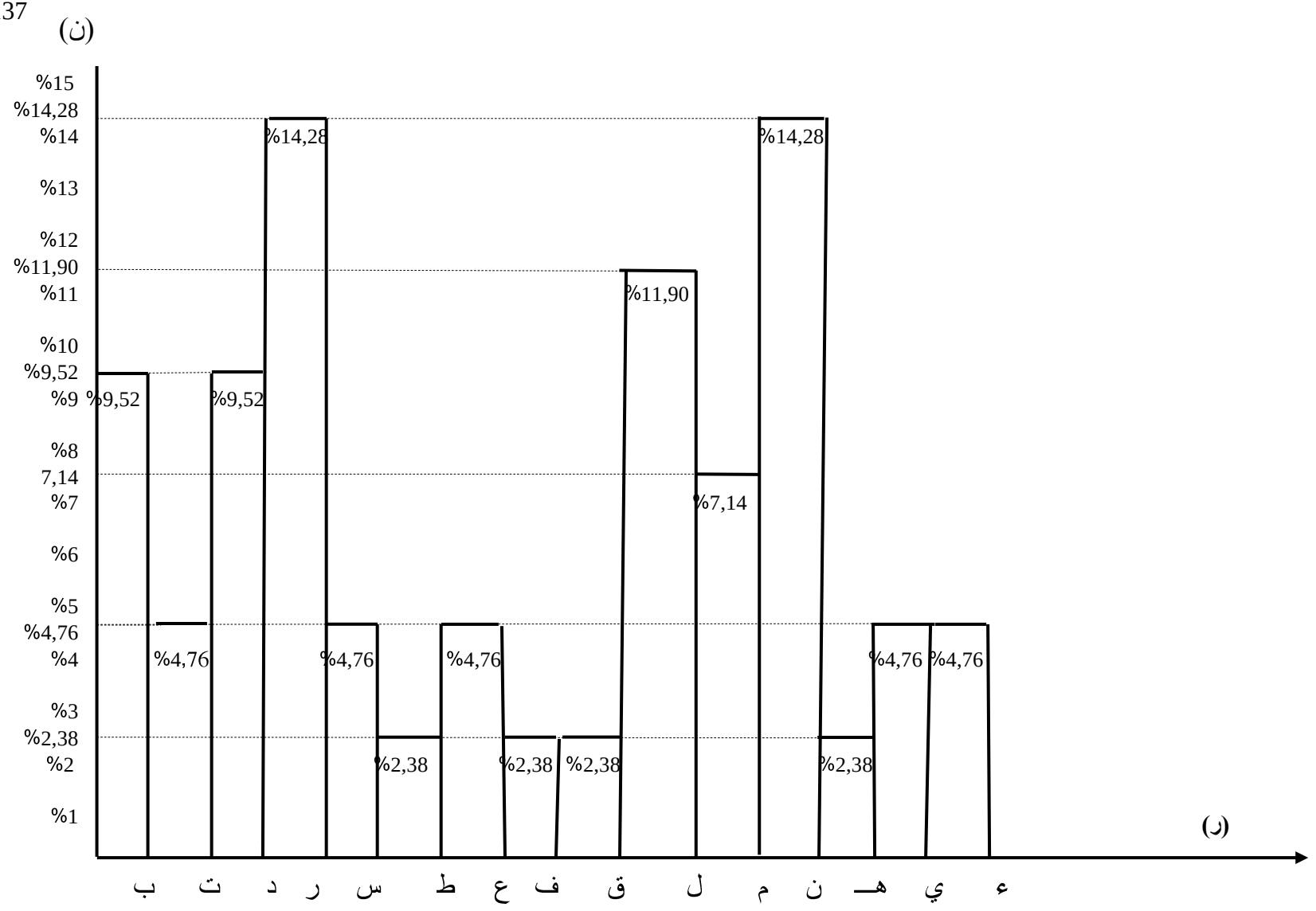
3 ب، د

4 م

5 ت، س، ع، ي، ء

6 ط، ف، ق، هـ

ويمكن تمثيل هذه النسبة، ونسب الحروف الأخرى في الشكل البياني التالي:



شكل بياني18: يمثل نسب الووي في (م1).

– في المجموعة الشعرية "ديوان الساعة:

القصيدة	حرف الروي حسب وحدته وتعدده
مطلع	ن، ب
الساعة	ن
لبان	ك
سبب	ن
محبوس	د
خاسر	ت
رقاص	ء
درس	ب
المواكب	ب، هـــ
جدل	ر
طوارىء	ء، ر
تحقيق	ن، ر
انتفاضة	ر، م، ن، ق، ت
هدايا	ر، م
حصار	د، ب
إعدام	د، ب
الحفلة	ن، ل
مجلس	د
ويرسل الصواعق	ب، ء

جدول43: يبين أروية قصائد (م2).

– وذلك بالنسب التالية:

ء	ب	ت	د	ر	ق	ك	ل	م	ن	هـ
3	6	2	4	5	1	1	1	2	6	1
%9,37	%18,75	%6,25	%12,5	%15,62	%3,12	%3,12	%3,12	%6,25	%18,75	%3,12

جدول44: يبين النسب المئوية للروي في (م2).

يظهر الجدول أنّ الشاعر يميل إلى بناء قصائد ديوان الساعة على رويّي الباء والنون بنسبة أكبر من الحروف الأخرى التي كانت رويا في بعض القصائد، فيكون ترتيب الروي تبعا لتوظيفه في المجموعة الشعرية "ديوان الساعة" كما يلي:

1 ـب، ن

2 ـر

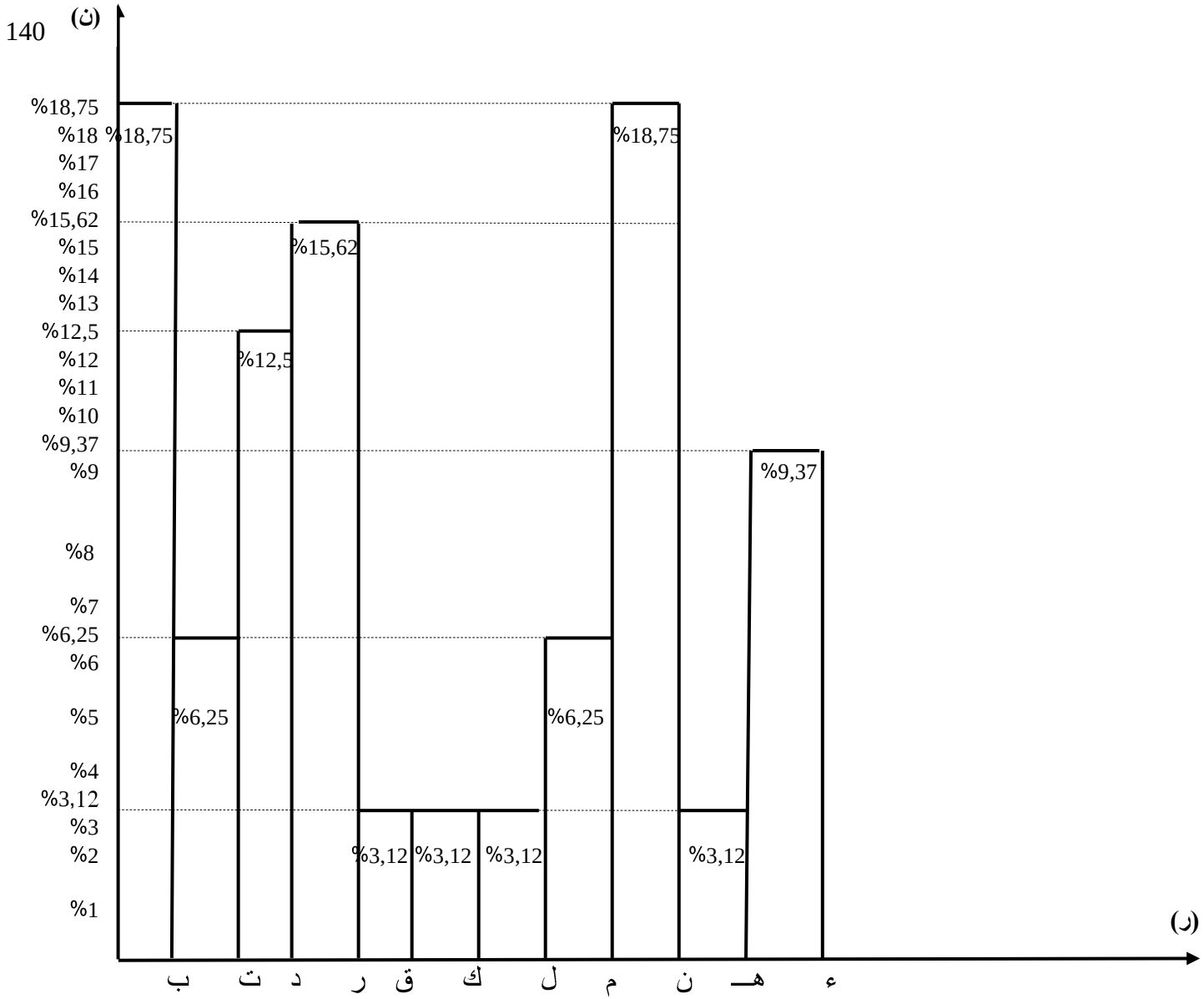
3 ـد

4 ـء

5 ـت، م

6 ـق، ك، ل، هـ

ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



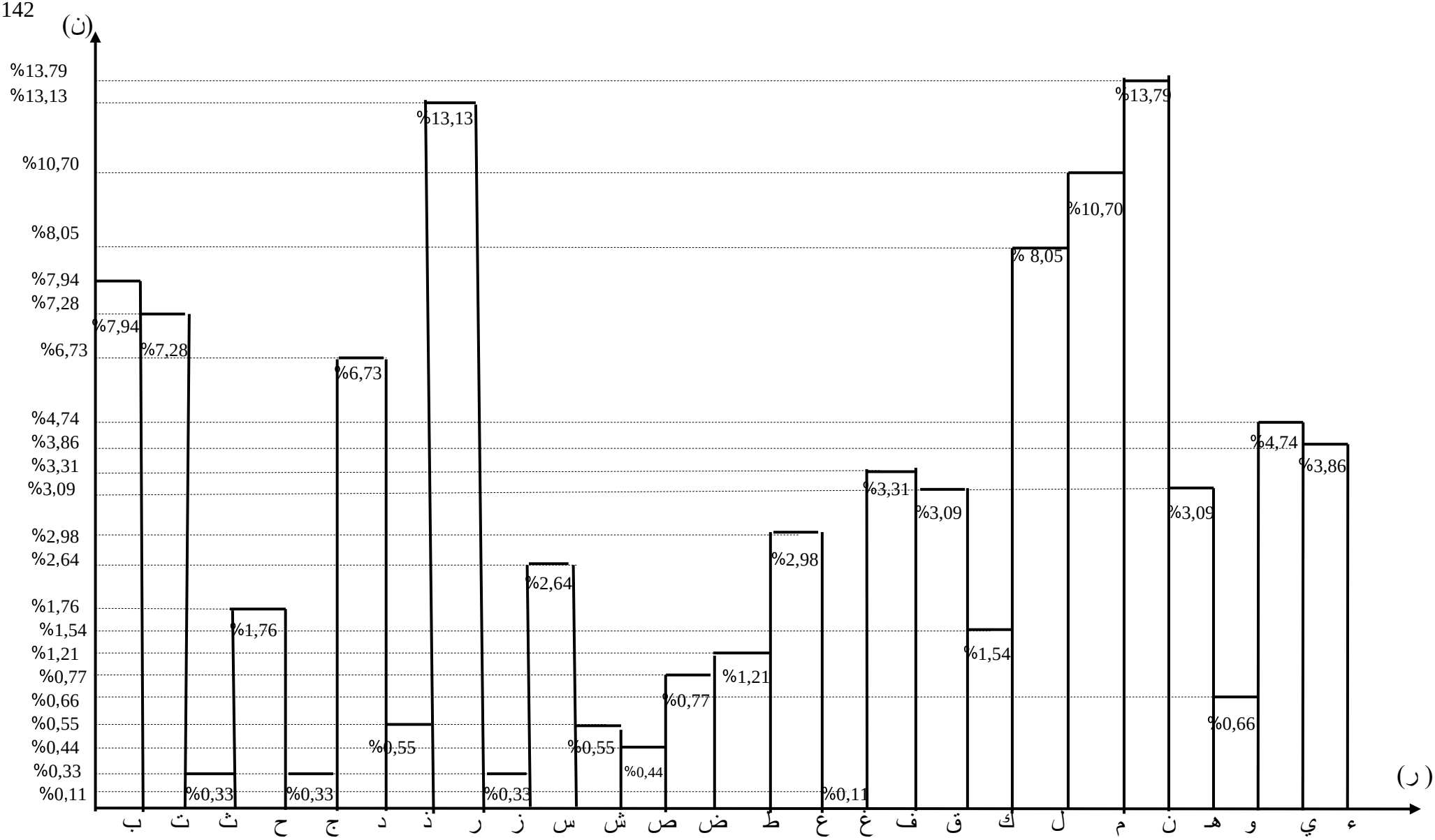
شركل بياني 19: يمثل نسب الروي في (م2)

– ويمكننا أن نضع جدولا حصريا لنسب الروي في شعر "أحمد مطر" عامة كمايلي:

ي	و	هـ	ن	م	ل	ك	ق	ف	غ	ع	ط	ض	ص	ش	س	ز	ر	ذ	د	ج	ح	ث	ت	ب	ء
6		6	22	15	8	3	2	7		4	1	1		1	5		17		7				6	12	4
13	2	3	12	13	13	1	7	3		4			1	1	5		16		9	1	3		17	12	3
7			13	10	9		5	4		4	2	3		1	1	1	13	1	5		2		9	6	2
3	1	6	21	11	10	2	3	2		4	3		1	2	2	1	12	2	7	2	1		6	9	3
6		2	14	10	9	3	1	3		4	1	1			4		11	2	9		1	1	9	4	2
3		1	9	22	9	2	6	3	1	3	1		1		2		17		6		5	2	7	10	11
3	3	8	22	11	9	2	2	7		2	2	2	1		3	1	22		10		4		8	9	5
2		1	6	3	5		1	1		2	1				2		6		4				2	4	2
		1	6	2	1	1	1										5		4				2	6	3
43	6	28	25	97	73	14	28	30	1	27	11	7	4	5	24	3	119	5	61	3	16	3	66	72	35
%4.74	%0.66	%3.09	%13,79	%10,70	%8,05	%1,54	%3.09	%3,31	%0.11	%2,98	%1,21	%0,77	%0,44	%0,55	%2,64	%0,33	%13,13	%0,55	%6,73	%0,33	%1,76	%0,33	%7,28	%7,94	%3,86

جدول45: يبين النسب المئوية للروي في شعر "أحمد مطر" (جدول إحصائي حصري).

ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني20: يمثل نسب الروي في شعر "أحمد مطر".

3.3.2. طبيعة الروي في شعر "أحمد مطر" ودلالاته الإيقاعية:

من خلال الجدول الإحصائي يتبين أنّ الشاعر يوظف رويا لقصائده، في اللافتات السبعة، والمجموعتين الشعريتين "إني المشنوق أعلاه" و"ديوان الساعة"، جميع الحروف الهجائية سوى الخاء (خ) والظاء (ظ)، وقد احتل حرف النون المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة: 13,79%، وجاء حرف الراء في المرتبة الثانية بنسبة: 13,13%، ثم الميم في المرتبة الثالثة بنسبة: 10,70%[64]ص345 وقد احتلت الحروف الأخرى المراتب المتبقية.

والنون أصلح ماتكون لحالات الحزن والألم، والحقيقة أن قصائد "أحمد مطر" أشبه بالمراثي، وإن جاءت في قالب هزلي في أغلب الأحيان، إذ تعبر قصائده عن القهر، وحالة البؤس، والتردي، والخوف في الوطن العربي، ولعل ما خلّف هذه الحالات هو سياسة الأجنبي التي ورّثها الحكام العرب من بعده.

وما نلاحظ على حروف الروي في قصائد "أحمد مطر"، أنها قد تأتي متحركة، وقد تأتي ساكنة، وقد قسم القدماء القافية تبعا لذلك إلى مطلقة، ومقيدة.

أما المطلقة، فهي التي يكون فيها الروي متحركا، والمقيّدة هي التي يكون فيها الروي ساكنا[65]ص259-260

ومن أمثلة الروي المتحرك، الروي في قصيدة "مصادرة"، السين و التاء المتحركان بالكسرة، وكلاهما روي للقصيدة التي يقول فيها:

من بعد طول الضرب والحبس/ والفحص، والتدقيق، والجسّ/ والبحث في أمتعتي/ والبحث في جسمي/ وفي نفسِي/ لم يعثر الجندُ على قصيدتِي / فغادروا من شدّة اليأس / لكنّ كلبا ماكرا/ أخبرهم بأنّني/ أحمل أشعاري في ذاكرتِي/ فأطلق الجند سراح جثّتي/ .. وصادروا رأسِي/ تقول لي والدتِي:/ ياولدي/ إن شئت أن تنجو من النّحس / وأن تكون شاعرا محترم الحسّ/ سبّح لربّ "العرش"/.. واقرأ آية "الكرسِي"!/[55] ص111-112

ومن أمثلة الروي الساكن، روي قصيدة الجدار، وهو الراء الساكنة حيث يقول الشاعر:

وقفت في زنزانتي/ أقلب الأفكارْ:/ أنا السّجين ها هنا/ أم ذلك الحارس بالجوارْ/ فكلّ ما يفصلنا جدارْ/ وفي الجدار فتحة/ يرى الظّلام من ورائها/ وألمح النّهارْ!/ لحارسي، ولي أنا.. صغارْ/ وزوجة ودارْ/ لكنّه مثلي هنا/ جاء به وجاء بي قرارْ/ وبيننا الجدارْ/ يوشك أن ينهارْ!/ حدّثني الجدارْ/ فقال

لي: إنّ الذي ترثي له / قد جاء باختيارْ/ وجئت بالإجبارْ/ وقبل أن ينهار فيما بيننا / حدّثني عن أسد/ سبحانه حمارْ!/[55] ص132

وقد يجيئ حرف الروي ذاته، مرّة ساكنا، وأخرى متحركا، في قصيدة واحدة، ومثال ذلك، الباء الساكنة، والمتحركة بالكسرة في قصيدة "نمور من خشب"، يقول فيها الشاعر:

قتل "السادات"... و"الشاه" هربْ/ قتل "الشاه" ... "و"سوموزا" "هربْ/ و"النميري" هربْ/ و"دوفالييه" هربْ/ ثم "ماركوس" هربْ/.... كلّ مخصيّ لأمريكا / طريد أو قتيل مرتقبْ !/ كلّهم نمر، ولكن من خشبْ/ يتهاوى/ عندما يسحق رأس الشّعبِ/ فالشّعب لهبْ!/ كلّ مخصيّ لأمريكا/ على قائمة الشطبِ/ قعقبي للبقايا/ من سلاطين العربْ!/[55] ص132

ويبدو أنّ الروي الساكن يكثر في القصائد التي جاءت على وزن الرمل، ولعل بينهما مناسبة، إذ يناسب السكون الغناء، والرمل، وزن غنائي "يؤثره المغنون والملحنون"[65] ص260

والروي في معظم قصائد "أحمد مطر"، ليس واحدا، فهو يتعدد في القصيدة الواحدة مُوحيًا برغبة الشاعر في تنويع إيقاع القصيدة، وربّما أيضا مفاجأة المتلقي، الذي ينتظر تردد حرف الروي الأول الذي اعتاده منذ مطلع القصيدة، فيفاجأ بحرف روي آخر ينقله إليه الشاعر، محدثا في الوقت ذاته انتقالا في الإيقاع، ومثال ذلك اجتماع حروف الروي: القاف، والنون، والباء، السواكن، وذلك في قصيدة "بين نارين"، من اللافتات، يقول فيها الشاعر:

أصبح هذا الذين الخارقْ/ منحصرا في خرق الثّوبْ/ وكأنّ خطيئات المارقْ/ بالثّوب ستكتسب الثّوبْ!/ وكأنّ رسالات الدّين / كتالوج للخيّاطين !/ فبغفوتنا:/ نسوان (ماصنع الخالق)/ ورجال ترفل بالروبْ/ وبصحوتنا:/ نسوان بثياب (طوارقْ)/ ورجال بالمِ يِي جوبْ!/ مابين السّابق واللاّحقْ/ نفس الدّاء../ وكلّ الفارقْ:/ تبديل مكان المكروبْ!/ [55] ص498

يلاحظ من القصيدة، بغض النظر عن روي النّون الساكنة، أنّه ينتقل بصفة تكاد تكون منتظمة بين القاف الساكنة، والباء الساكنة أيضا، وهذا الانتقال نلاحظه في مواضع أخرى من شعره أيضا، كالانتقال بين الحاء الساكنة، واللام المتحركة في قصيدة "أنشودة"، يقول فيها:

شعبنا يوم الكفاحْ / رأسه.. يتبع قولهْ!/ لا تقل: هات السّلاحْ/ إنّ للباطل دولهْ / ولنا خصر، ومزمار، وطبلهْ/ ولنا أنظمة/ لولا العدا/ ما بقيت في الحكم ليلهْ!/[55] ص119–120

وقد يختلف الروي في القصيدة الواحدة بين كل مقطع شعري وآخر عندما يقسم الشا عر قصيدته إلى مقاطع شعرية، ومثاله ما حصل في قصيدة "الوصايا"، حيث تتركب القصيدة من عشرة مقاطع، الأول جاء على الميم رويّا، أما الثاني فقد كان رويّه هو اللام، والثالث على رويّ، التاء، والياء، والرابع على روي النون، والخامس على رويّي الحاء، والباء، والسادس على رويّ الراء، والسابع على روي الراء أيضا، والثامن على روي الدال، والتاسع على روي النون، والأخير على روي التاء، وكأنّ القصيدة مجموعة من القصائد على أروية مختلفة، إلا أنّها قصيد ة واحدة في حقيقتها متماسكة الأجزاء[55] ص211-212

4.2. التدوير وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر":

1.4.2 تعريف التدوير:

التدوير من الظواهر الإيقاعية، وهو يتمثل في أن التفعيلة لا تنتهي بانتهاء السطر الشعري.

والتدوير يقدم "للشاعر الحديث ، طاقة إيقاعية مفتوحة تماشي حركة نفسه وتدرجاتها في القصيدة الواحدة. كما أنّها تتناغم مع تفتح رؤياه وتضافرها عبر أعماله الشعرية المختلفة"[66] ص83

2.4.2. التدوير وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر":

وفي شعر "أحمد مطر"، يبرز التدوير بشكل كثيف، يوحى بأنّ الشاعر يريده خيارا آخر في بناء إيقاع قصائده، مستغلا كل ما يتمتع به من قوة إيقاعية.

ومن أمثلة التدوير في شعر أحمد مطر، التدوير الحاصل في قصيدة "الله أعلم"! [رمل] حيث يقول:

أيّها الناس اتقوا نار جهنّم
0ا0ا ا0 ا0 ا0 ا0 ا0 ا0ا ا0ا0
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
لا تسيئوا الظنّ بالوالي
ا0 ا0ا ا0 ا0ا ا0 ا0ا0
فاعلاتن فاعلاتن فا
فسوء الظن في الشرع محرّم
ا0ا ا0 ا0 ا ا0ا ا0 ا0 ا0ا0
علاتن فاعلاتن فعلاتن
أيّها الناس أنا في كل أحوالي
ا0 ا0ا ا0 ا0ا ا0ا0 ا0 ا0ا ا0ا0
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فا
سعيد ومنعم
0ا0ا0ا0ا0ا
علاتن فعلاتن

ليس لي في الدرب سقّاح

ا0ا ا0 ا0ا0 ا10ا0 ا0

فاعلاتن فاعلاتن فا

ولا في البيت مأتم

ا10 ا0 ا0 ا10 ا0

علاتن فاعلاتن

ودمي غير مباح وفمي غير مكمم

ا111 ا0 ا10ا111 ا10 ا0 ا111ا0

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

فإذا لم أتكلم

ا111 ا0 ا111ا0

فعلاتن فعلاتن

لا تشيعوا أنّ للوالي يدا في حبس صوتي

ا0 ا10 ا0 ا0ا ا0ا0ا0 ا10 ا0ا0 ا10ا0

بل أنا يا ناس أبكم

ا0 ا10 ا0ا0 ا10 ا0

فاعلاتن فاعلاتن

قلت ما أعلمه عن حالي

ا0ا ا0ا0 ا10ا0ا0 ا10

فاعلاتن فعلاتن فاعلا

والله أعلم

ا0ا0ا10ا0

تن فاعلاتن [55] ص32

فالتدوير في الأسطر الشعرية: 2 و3 ، 4 و5، 6 و7، 12و13.

ومن أمثلة التدوير في شعر "أحمد مطر "، التدوير في قصيدة "شروط الاستيقاظ" [رمل] [55]ص443، حيث يقول الشاعر:

أيقظوني عندما يمتلك الشعب زمامه

ا0ا10 ا0ا10ا1ا0 0ا10ا 0ا10ا

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

عندما ينبسط العدل بلا حدّ أمامه

ا0ا10 ا0ا10ا1ا0 ا0ا10 0ا10ا

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

عندما ينطق بالحق ولا يخشى الملامه

ا0ا10 ا0ا10ا1ا0 ا0ا10 0ا10ا

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

عندما لا يستحي من لبس ثوب الاستقامة

ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10 0ا10ا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويرى كل كنوز الأرض

ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10

فعلاتن فعلاتن فاعـــ

لاتعدل في الميزان مثقال كرامه

ا0ا10 ا0ا10ا1ا0 ا0ا10 0ا10ا

لاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

سوف تستيقظ .. لكن

ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10

فاعلاتن فعلاتن

ما الذي يدعوك للنّوم

ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10

فاعلاتن فاعلاتن ف

إلى يوم القيامة

ا0ا10 ا0ا10 ا0ا10

علاتن فاعلاتن

فالتدوير حاصل في السطرين الشعريين، رقم 5، ورقم 6، والسطرين: 8 و9.

ومن أمثلة التدوير أيضا، التدوير في قصيدة "رؤيا" [رمل][55] ص167–168 حيث يقول الشاعر:

عيناي مابين الإفاقة والوسن

0ıı0 ıııOıı0ı 0ı0ı ı0ı0ı

مُتْفَاعلن مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عينان ماؤهما سكن

0ıı ıı0 ıı0 0ı0ı

مُتْفلعَِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

الأرض في مرآته تصحو

0ı0ı 0ıı 0ı0ı 0ıı 0ı0ı

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَا

لتغزل ثوب يوم مقبل

0ıı 0ıı ı ı0ı0 ı0 ıı0

عِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

ويدور قطب المغزل

0ıı ıı0 ı0 ı0 ıı0

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

فأرى الزمن

0ıı0ı ı ı

مُتَفَاعِلُنْ

يلوي عقاربه على عنق الدجى

0ı0ı ıı0 ıı0 0ıı ıı0 0ıı

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وأرى خيول الصبح مقبلة

0ıı ıı0ı 0ı0 ıı 0 0ıı

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَا

تجرّ له الكفن

0ıı 0ıı ıı0

عِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وأرى حوافرها تمهّد قبره

0ıı 0ıı ıı0 ıı0 ıı0 ıı0

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وضباحها يعلو

0ıı 0ıı ıı0 ı0ı0

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَا

ألا يا أيها الليل الطويل

0ıı ı0ı0ıı ı0ı0 ı0ıı0

عِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُــ

ألا انجل

0ıı 0ıı

تَفَاعِلُنْ

يِأيها الليل الطويل

ı0 ı0 ıı0ı ı0ı0 ıı0ı

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُــ

ألا انجل

0ıı 0ıı

تَفَاعِلُنْ

والليل في النزع الأخير

ı0 ı0ı ı0 0ıı0 ıı0ı

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُــ

هوى بقوته الوهن

0ıı0ıı 0ıı0 ıı0

تَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وهوت قصور ظلامه

0ıı 0ıı ı0ıı ıı0 ıı0

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وهوت ملايين النّجوم

ااا0 ا10 ا0ا0 0ا1 ا10

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُــ

فعرشه يلقى غدا

ا10 ا10 ا0ا0 0ا1 ا10

تَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

ليباع في سوق النّهار بلا ثمن

ااا0 ا0ا0 0ا11 ا10 0ا1 ا10

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

الليل آذن بالرّحيل

ا0ا0 ا0ا111ا0 ا0ا0

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُــ

فيا رفاقي

ا10 ا1ا0

تَفَاعِلُنْ مُتْــ

تصبحون على وطن

ا0ا111ا0 ا1ا0

فَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

فالتدوير في الأسطر الشعرية: 3 و4، 8 و9،11 و12، 12 و13، 14 و15، 16 و17،19 و 20، 22 و 23، 23 و 24.

ففي هذه القصائد، وغيرها يؤدي التدوير "باعتباره ظاهرة إيقاعية إنشادية" [67]ص5 دورا في بناء الإيقاع وتكثيفه على نحو يوحي بالتتابع والاستمرار داخل البناء الشعري.

5.2. التطابق وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر":

1.5.2. تعريف التطابق:

يعني: "توافق الجزء (التفعيلة) مع الكلمة المكتوبة كتابة عروضية في عدد الحركات والسكنات وترتيبها"[54] ص195–196

وللتطابق دور في تشكيل الإيقاع، حيث إنّ الشاعر عندما يجعل التفعيلة تطابق كلمة معينة، وكأنّه يضغط عند نقطة، أو نقاط معينة في السطر الشعري، أو البيت ا لشعري، إذا تعلق الأمر بالقصيدة العمودية، فيوجّه الإيقاع توجيها معينا.

2.5.2. التطابق وأثره الإيقاعي في شعر "أحمد مطر":

وقد ظهر التطابق في شعر "أحمد مطر"، في مواضع كثيرة منها، مواضع من قصيدة "الصحو في الثمالة" [وافر] [55] ص28 مثلا، إذ يظهر التطابق في:

القصيدة: الصحة في الثمالة [وافر]	
الكلمة	الوزن
ولي عذري	مُفَاعَلَتُنْ
لكي أنجو	مُفَاعَلَتُنْ
من الشر	مُفَاعَلَتُنْ
بأقداح	مُفَاعَلَتُنْ
من الخمر	مُفَاعَلَتُنْ
ووسواس	مُفَاعَلَتُنْ
وخناس	مُفلعَلَتُنْ
ولا أخشى	مُفَاعَلَتُنْ
على نحري	مُفَاعَلَتُنْ
من النحر	مُفَاعَلَتُنْ
ومن حذري	مُفَاعَلَتُنْ
ولا أدري	مُفَاعَلَتُنْ
وباليسر	مُفَاعَلَتُنْ
على بيت	مُفَاعَلَتُنْ
من الشعر	مُفَاعَلَتُنْ

جدول46: يبين مواضع التطابق في قصيدة "الصحو في الثمالة".

ويمكن أن ننقل التفعيلة " مُفَاعَلَتُنْ" إلى "مفاعيلن"، وأصلها مُفَاعَلَتُّنْ، وزوحِفت بزحاف "العصب"، متمثلا في تسكين الخامس المتحرك من التفعيلة مُفَاعَلَتُنْ، أي ثاني السبب الثقيل (ا) كمايلي":

مُفَاعَلَتُنْ ___ العصب ← مُفَاعَلْتُنْ، وتنتقل إلى مفاعيلن

0ا 0ا 0اا 0ا 0ا 0اا 0ا اا 0اا

س ـَ ـْ و س ـَ ـْ و

ويختص بهذا الزحاف بحر الوافر فقط[57]ص56

ومثال التطابق أيضا، مواضع من قصيدة "سين جيم" [متدارك][55]ص234.

القصيدة: "سين جيم" [متدارك]	
الكلمة	الوزن
زعموا	فَعِلُنْ
أنّي	فِعْلُنْ
نزعوا	فَعِلُنْ
جلدي	فِعْلُنْ
نبشوا	فَعِلُنْ
عظمي	فِعْلُنْ
ما اسمي	فِعْلُنْ
حقّا	فِعْلُنْ
ما اسمي	فِعْلُنْ

جدول47: يبين مواضع التطابق في قصيدة "سين جيم".

وفي قصيدة "مكابرة" [متقارب] [55]ص466–467 ،كان التطابق في المواضع التالية:

القصيدة: "سين جيم" [متدارك]	
الكلمة	الوزن
أكابر	فَعُولُنْ
بكفّي	فَعُولُنْ
دمائي	فَعُولُنْ
وأحدو	فَعُولُنْ
بصمتي	فَعُولُنْ
وشعري	فَعُولُنْ
قناطر	فَعُولُنْ

جدول48: يبين مواضع التطابق في قصيدة "مكابرة".

وفي قصيدة ضريبة [رجز] التي يقول فيها[55]ص601 :

قال المصّور : ابتسم

0ا0ا 0ا 0ا 0ا

مستفعلن متفعلن

ومن صميم رغبتي

0ا 0ا 0ا 0ا

متفعلن متفعلن

عبّرت عن رغبته

0ا 0ا 0ا 0ا

مستفعلن مستعلن

فلم أعد بصورتي

0ا 0ا 0ا 0ا

متفعلن متفعلن

... ولم يعد لبيته!

0ا 0ا 0ا 0ا

متفعلن متفعلن

حصل التطابق فيما يلي:

القصيدة: "سين جيم" [متدارك]	
الكلمة	الوزن
عبّرت عن	مُسْتَفْعِلُنْ
رغبته	مُسْتَعِلُنْ
فلم أعد	مُتَفْعِلُنْ
بصوريتي	مُتَفْعِلُنْ
ولم يعد	مُتَفْعِلُنْ
لبيته	مُتَفْعِلُنْ

جدول49: يبين مواضع التطابق في قصيدة "ضريبة".

ويظهر التطابق في غير هذه القصائد من شعر "أحمد مطر" في مواضع كثيرة.

أما وظيفته الإيقاعية فتتمثل في كونه يركز مسرى الإيقاع، في كل مرة يرد فيها، في نقطة معينة، يبدأ منها من جديد، وذلك من شأنه أن ينوع من إيقاع القصيدة الذي تتجاذبه عناصر أخرى فضلا عنه.

خلاصة الفصل الثاني:

بنى الشاعر قصائده (في اللافتات السبعة، والمجموعتين الشعريتين : إني المشنوق أعلاه، وديوان الساعة) على البحور الصافية، إلا النتفة (برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي) والقصيدة "موال" اللتان بناهما على البحرالمركب، "البسيط"، ويميل الشاعر إلى توظيف الرمل أكثر من غيره من البحور، وداخل هذه البحور نفسها يتنوع الإيقاع بالنظر إلى ما يعتري البحر الواحد من زحافات وعلل، وفي بعض الأحيان من مواشجات وزنية ليوقع حرف الروي، في وحدته وتعدده إيقاع القصيدة أخيرا، ويساهم إلى جانب البحر، والزحافات والعلل، والروي، التدويرُ، في بناء الإيقاع العام لقصائد "أحمد مطر" وكذلك التطابق.

الفصل 3
الإيقاع الداخلي في شعر "أحمد مطر":(العناصر غير العروضية للتشكيل الإيقاعي)

إذا كان الإيقاع الخارجي، يتشكل من الأوزان واالقوافي، في بنائهما المعتمد أساسا على عنصر التكرار، فإن الإيقاع الداخلي يتشكل من الجرس الذي تولده العناصر غير العروضية كالتجنيس، والترصيع، والبناء في القصيدة.

– والحقيقة أن العناصر الثلاثة: التجنيس والترصيع والبناء، هي فروع عن التكرار ذلك أن كل عنصر يتحقق من تكرار على مستوى معين، فالتجنيس مثلا هو تكرار للوحدات على مستوى اللفظ دون المعنى، والبناء هو تكرار على مستوى اللفظ والمعنى معا....

1.3. إيقاع التجنيس في قصائد "أحمد مطر":

1.1.3. التجنيس، مفهومه، وأضربه:

وظف بعض البلاغيين القدامى، مصطلح التجنيس، ويوظف المحدثون، تارة هذا المصطلح، وتارة أخر اة، مصطلح الجناس للدلالة على باب من أبواب البلاغة العربية، هو من فنون البديع اللفظية[68] ص195

1.1.1.3. التجنيس في اللغة:

قال "ابن منظور": " الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض، والأشياء جملة ... والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة، والتجنيس . ويُقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل . والإبل جنس من البهائم العجم، فإذا واليت سنا من أسنان الإبل على حدة فقد صنفتها تصنيفا كأنّك جعلت بنات المخاض منها صنفا و بنات اللبون صنفا والحقاف صنفا، وكذلك الجذع والفني والرّبع. والحيوان أجناس: فالناس جنس والإبل جنس والبقر جنس، والشاء جنس، وكان "الأصمعي" يدفع قول العامة هذا مجانس لهذا إذا كان من شكله ويقول : ليس بعربي صحيح، ويقول : إنه مولد، وقول المتكلمين: الأنواع مجنوسة للأجناس كلام مولد لأنّ مثل هذا ليس من كلام العرب . وقول المتكلمين تجانس الشيئان ليس بعربي أيضا إنمّا هو توسع..."[2] مادة ج ن س

يمكننا أن نلاحظ على تعريف ابن منظور ما يأتي:

- أنّ معنى التجنيس ينصرف إلى معنى المشاكلة.
- أنّه يذكر دفع "الأصمعي" (أي ردّه) لقول العامة، هذا مجانس لهذا إذا كان يشاكله لأنه ليس بعربي صحيح، وكان "ابن فارس"، قد اعتبر قول "الأصمعي" مردودا، ذلك أنه نفى الشيء وهو بنفسه قد وضع كتابا فيه، قال "ابن فارس: (جنس) الجيم والنون والسين أصل واحد وهو الضرب من الشيء. قال "الخليل": كل ضرب جنس، وهو من الناس والطير والأشياء جملة. والجمع أجناس. قال "ابن دريد": وكان "الأصمعي" يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا. ويقول: ليس بعربي صحيح. وأنا أقول هذا غلط على "الأصمعي"، لأنّه الذي وضع كتاب الأجناس، وهو أوّل من جاء بهذا اللقب في اللغة"[69] باب الجيم و النون.

وإذا كان التجنيس في اللغة، ينصرف إلى معنى المشاكلة، فما شأنه في البلاغة العربية؟

2.1.1.3. التجنيس في البلاغة العربية:

التجنيس من فنون البديع اللفظية، ومن الأوائل الذين تحدثوا فيه، في تاريخ البلاغة العربية، "عبد الله بن المعتز "(ت296هـ)، في كتابه "البديع"، وقد عدّه ثاني أبواب البديع الخمسة [68] ص195، بعد الإستعارة.

يقول في تعريفه له : "وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السّبيل الذي ألّف "الأصمعي" كتاب "الأجناس" عليها"[70] ص55

يبدو من خلال التعريف أنّ "ابن المعتز" يعود بالتجنيس إلى المشابهة، كما أنّه يقصر المشابهة على تأليف الحروف من غير "إفصاح عمّا إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا"[65] ص195

غير أنّ "ابن المعتز" لا يتوقف في تعريفه للتجنيس عند هذا الحد، وإنما يحاول توضيح حقيقة هذا التشابه ومدى امتداده إلى المعنى من عدمه،اعتمادا على ما ذهب اليه الخليل بن أحمد الفراهيدي (رحمه الله) ، يقول بن المعتز : "وقال "الخليل": الجنس كل ضرب من الناس والطير والعروض، والنحو، ومنه: ماتكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها، مثل قول الشاعر (من الكامل):

"يوم خلجت على الخليج نفوسهم".

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر (من البسيط):

" إنّ لوم العاشق اللّوم... "[70] ص55-56

ويظهر من القول الذي نقله "ابن المعتز" عن "الخليل"، أنّه (الخليل) يرى التجنيس متحققا في الحالتين :

- تجانس الكلمات مبنى ومعنى.
- تجانس الكلمات في المبنى دون المعنى.

وقد علّق "عبد العزيز عتيق " على التعريف بما يأتي :" إن صحّ الاستنباط من هذا التعريف كان مفهوم الجناس عند "الخليل" بالأصالة، و"ابن المعتز" بالتبعية مفهوما عاما يشمل الكلمات المتجانسة الحروف سواء تجانست معنى أم اختلفت "[68] ص196

وبعد "الخليل"، و"ابن المعتز"، فإنّ نفرا من البلاغيين، قد ذهبوا إلى ضرورة أن يختلف المعنى بين المتجانسين لفظا، حتى يتحقق التجنيس، فهذا "العسكري"(ت395هـ)، وإن كان لا يرى

ضرورة اختلاف المعنى بين المتجانسين، غير أنّه عندما يسوق للتجنيس تعريفا، يذكر أن فئة اشترطت اختلاف المعنى، يقول :"التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف "الأصمعي" كتاب الأجناس. فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى ...

ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى ... وشرط بعض الأدباء من هذا الشرط في التجنيس وخالفه في الأمثلة ..."[71] ص353

ومن البلاغيين الذين اشترطوا اختلاف المعنى بين المتجانسين، "ابن الأثير" (تو637هـ)، يقول في حدّه له :" أعلم أنّ التجنيس غُرّة شادخة في وجه الكلام، وقد تصرف العلماء من أرباب هذه الصناعة فيه، فغرّبوا وشرّقوا، لا سيما المحدثين منهم، وصنف الناس فيه كتبا كثيرة، وجعلوه أبوابا متعددة، واختلفوا في ذلك، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض، فمنهم "عبد الله بن المعتز "، و"أبو علي الحاتمي"، و"القاضي أبو الحسن الجرجاني"، و"قدامة بن جعفر " الكاتب، وغيرهم. وإنّما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون ترتيبها من جنس واحد . وحقيقته أن يكون اللفظ واحد والمعنى مختلفا "[48] ص342

وقد اشترط "السجلماسي" (وهو من نقاد القرن الثامن الهجري)، ما اشترط "ابن الأثير" من اختلاف المعنى بين المتجانسين وعالج التجنيس كنوع من الاتحاد ، الذي هو نوع من التكرير اللفظي (المشاكلة)، والذي هو بدوره نوع من التكرير . يقول:" ... وأمّا الفاعل فإعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرتين فصاعدا... "[72] ص482. ولو أنّ التجنيس عند "السجلماسي" هو نوع من التكرار، إلا أنه تكرار على مستوى اللفظ دون المعنى، أمّا إذا كان كذلك على مستوى المعنى، فإن "السجلماسي" يدْعوه بناء، والبناء هو النوع الآخر من الاتحاد، يقول : "النوع الأول : الإتحاد: والموطئ من أولية مثالية الاسم . وبيان نسبة النقل للاسم من جمهوري الاستعمال بيّن بذاته. والفاعل هو : إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق مرتين فصاعدا. وهذا النوع هو جنس متوسط تحته نوعان:

أحدهما: البناء، والثاني: التجنيس، وذلك لأنّه إمّا أن يكون معنى اللفظ الثاني مع اتحاد اللفظين على الإطلاق هو بعينه معنى الأول، وهذا هو النو ع الملقب بناء .. وإما أن يكون معنى اللفظ الثاني مباينا للمعنى الأول، وهذا النوع هو الملقب تجنيسا "[72] ص477

3.1.1.3. أضرب التجنيس:

-لا يتحدث "ابن المعتز" في "البديع" عن أضرب معينة للتجنيس، وإنما يكتفي بذكر أمثلة عنه من الشعر، والنثر[70] ص56، وينهي القسم الخاص به، بذكر بعض الأمثلة عن التجنيس المعيب في الكلام، والشّعر[70] ص71. وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ كثيرا من الأمثلة التي يقدّمها، تأتي كتب البلاغة على استعارتها للاستشهاد بها في الباب الخاص بالتجنيس على أنواع من التجنيس هي في الغالب محدّدة المصطلح، والتعريف.

-أمّا "قدامة بن جعفر"، ولما كان يرى بأن التجنيس، المجانس كما يصطلح عليه، "أن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[39] ص163

فإنّه لم يقدم ضربا آخر من التجنيس غير هذا، أي غير تجنيس الاشتقاق، واستشهد على وقوعه بأحد عشر بيتا من الشعر، تحوي أحد عشر شاهدا:

سرّاء/مسرور، سال /السّليل، مفارق /مفروق، حد/الحديد، خفاف /أخف، جذام /جذمتم، الخرق /الخرقاء، تبتدركم/بدر، العاج/عيجت، أرقكم/الأنفك، أختلف/خلوفا[39] ص163

-وكان "الصفدي" (ت76هـ)، قد رأى أنّ "قدامة بن جعفر" أخرج في حدّه للجناس كل أنواع الجناس عدا المشتق منها، يقول في صدد تعليقه على تعريف "قدامة":" ... وأمّا حدّ "قدامة" .. فإنّه عرّف الشيء بنفسه، وهذا غير جائز لأن قوله :"في ألفاظ متجانسة " يفضي إلى الدور، لأنّنا بهذا لا نعرف المتجانس إلا بعد معرفة الجناس، ولا نعرف الجناس إلا بعد معرفة المتجانس، فأدى ذلك إلى الدور وهو محال ... وقوله: " على جهة الاشتقاق "يخرج عنه جميع أنواع الجناس إلا الجناس المشتق"[73] ص36

-و"العسكري"، يتحدث عن أربعة أنواع من التجنيس، دون أن يصطلح على كل نوع باصطلاح معّين، وهذه الأنواع هي:

1 -أن تجانس الكلمة، الأخرى، لفظا، واشتقاق معنى.
2 -أن تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى.
3 -تجانس حروف الكلمتين مع حصول تقديم، وتأخير فيها.
4 -تجانس الكلمتين مع زيادة، أو نقصان حرف من الحروف في أحد طرفي التجنيس[71] ص353

والملاحظ أنّ الضرب الأخير يمكن أن يتفرع إلى ضربين ، ذلك أن الأمثلة التي يسوقها له، تختلف إلى فرعين.

1- مايتعلق بالزيادة في أحد ركني التجنيس. مثل عواص/عواصم.

2- ما يتعلق باختلاف الركنين في حرف من الحروف مثل : ينهون/ينأون. من قوله تعالى:"وهم ينهون عنه وينئون عنه وإن يُهلِكُونَ إلاّ أنفسَهم وما يشعرون"[74]الأنعام/26.

- و"ابن الأثير" يجعل التجنيس نوعا واحدا، ويسمّيه التجنيس الحقيقي، وهو : "أن تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها ... "[48] ص343

أمّا عدا هذا النوع، مما يعتبره غيره أنواعا حقيقية للتجنيس، فإنّه عنده ما "شُبّه بالتجنيس فأجري مجراه"، وهو ستّة أقسام:

"فالقسم الأول منها: أن تكون الحروف متساوية في تركيبها، مختلفة في وزنها....

القسم الثاني من المشبه بالتجنيس، وهو أن تكون الألفاظ متساوية في الوزن، مختلفة في التركيب ، بحرف واحد لا غير، وإن زاد على ذلك خرج من باب التجنيس...

القسم الثالث من المشبه بالتجنيس: وهو أن تكون الألفاظ مختلفة في الوزن والتركيب بحرف واحد...

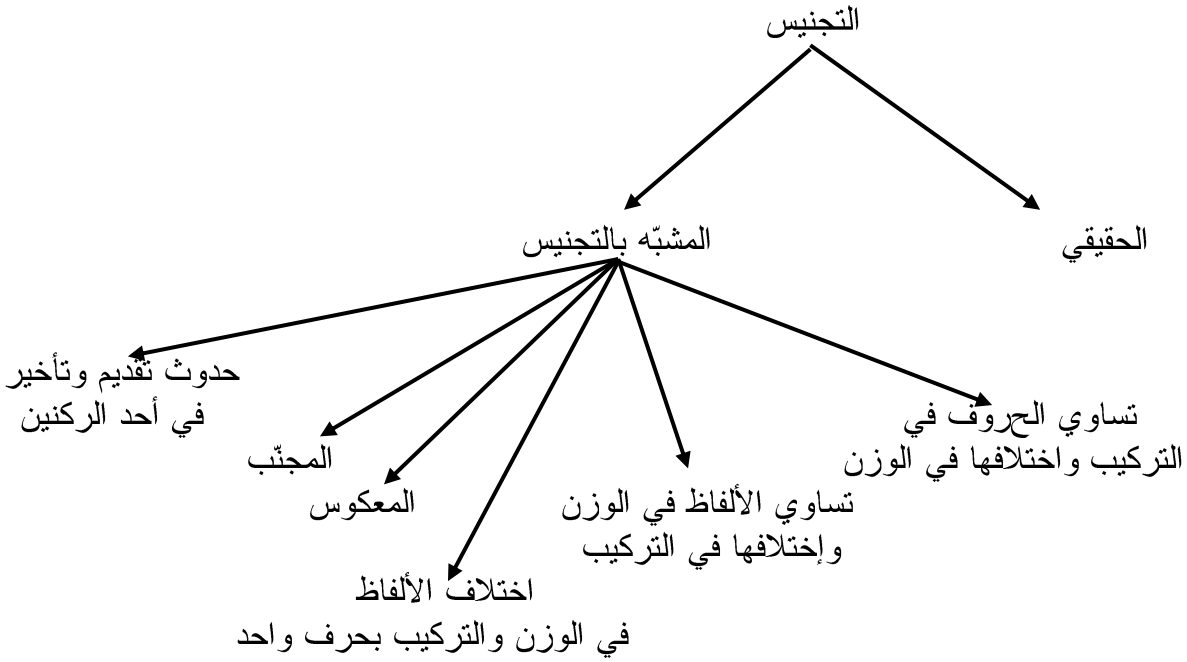
القسم الرابع من المشبه بالتجنيس : ويسمى "المعكوس" وذلك ضربان: أحدهما: عكس الألفاظ، والآخر عكس الحروف ...

القسم الخامس من المشبّه بالتجنيس : ويسمّى (المجنّب)، وذاك أن يجمع مؤلف الكلام بين كلمتين إحداهما كالتبعّ للأخر والجنيبة لها...

القسم السادس من المشبّه بالتجنيس : وهو ما يساوي وزنه تركيبه، غير أنّ حروفه تتقدم وتتأخر "[48] ص349

إنّ الملاحظ هو أن "ابن الأثير"، لا يقدم اصطلاحات على أقسام ما يعتبره مشبّها بالتجنيس، إلا للقسمين: -الرابع، الذي يصطلح عليه، "المعكوس".

-والخامس، الذي يصطلح عليه، "المجنّب". ويمكن اختصار هذه الأقسام في المخطط الآتي:



مخطط6: يوضح أقسام التجنيس عند "ابن الأثير".

–"الصفدي"، من جهته، وبعد أن يقدّم نقودا ل تعريفات بعض البلاغيين للتجنيس"كالرماني" و"قدامة بن جعفر"، وغيرهما، يخرج بتعريف له، يراه أقرب إلى السّلامة ممّا ذكر في باب الجناس، وتعريفه يحمل في ذاته ضروب الجناس كما رآها بعد بحثه، واستقصائه يقول فيه : "والذي أختاره أنا في رسم الجناس أن أقول: هو الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضها، أو الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب، أو الحركات أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما "[73] ص42

ثم يفصّل في التعريف قائلا : "فقولي (متماثلين) جنس يشمل المماثل لفظا ومعنى وقولي (في الحروف) فضل أخرج المماثل معنى، كقولك: زيد زيد، وأدخل الجناس التام كقولك : يحيا يحيى. والجناس المركب كقولك: نعمته ذاهبة إن لم يكن ذا هبة.

وقولي (أو بعضها) أدخل الجناس المطمع كقولك: الأمواه والأموال، والجناس المقارب كقولك: الهموم على قدر الهمم، وقولي (أو في الصورة) أدخل الجناس الخطي كقولك: لا تضيّع يومك في نومك، وقولي (أو زيادة في أحدهما) أدخل الجناس المزدوج كقولك : الماء من الأحجار جار، وقولي (أو بمتخالفين في الترتيب) أدخل الجناس المخالف كقولك : بيض الصحائف والصفائح، وقولي (أو الحركات) أدخل الجناس المغاير كقولك:

اغتنم هبات الهبات، وقولي (أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما) أدخل الجناس المعنوي كقولك: أمرعظيم تظهر اللوثة فيه بالأسد، إذا أردت أن تقول (بالليث)، ثم عدلت إلى ما يرادفه، وهو (الأسد)، وقولي (نظما) إعلام بأنّ هذا النّوع من الجناس إنّما يجيء في النظم دون النثر"[73]ص42

فأضرب الجناس عند "الصفدي" واضحة المعالم، ومحددة الاصطلاح وهي:

1- الجناس التام،

2- المركب،

3- المطمع،

4- المقارب،

5- الخطي،

6- المزدوج،

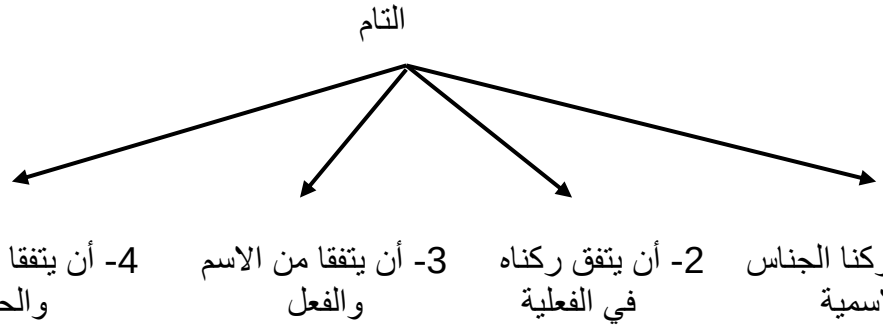
7- المخالف،

8- المغاير،

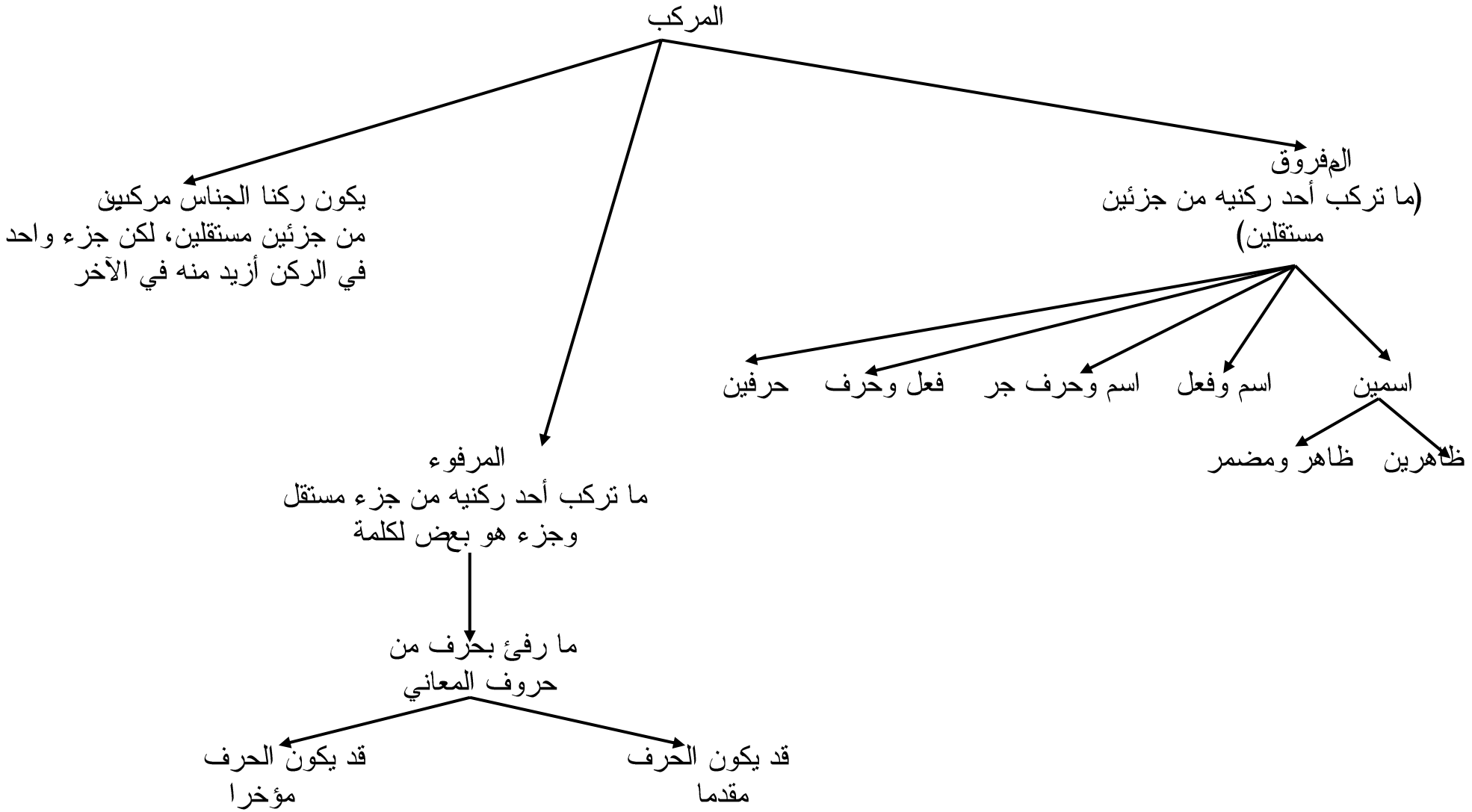
9- المعنوي.

وهي أضرب عامة له، لأنّ "الصفدي"، فيما بعد، وهو يحلل كل ضرب على حدة يذكر أضربا أخرى ثانوية، لهذه الأضرب الرئيسة كما يلي:

1 -الجناس التام، الذي يكون فيه ركنا الجناس متفقين لفظا (مختلفين معنى). من غير تفاوت في التركيب، أو اختلاف في الحركات، يتفرع إلى:



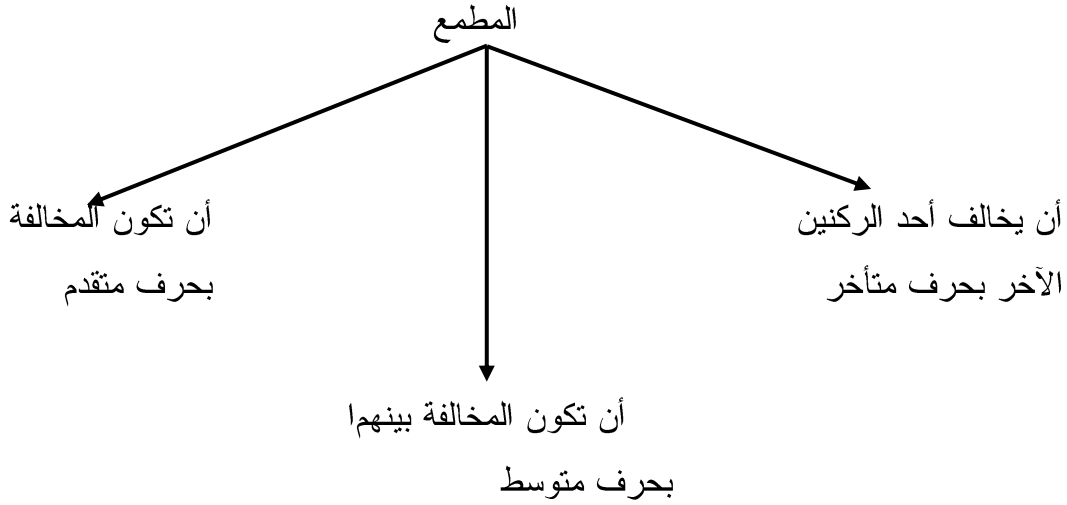
مخطط7: يبين فروع الجناس التام عند "الصفدي".



مخطط8: يبين فروع الجناس المركب عند "الصفدي".

3- الجناس المطمع:

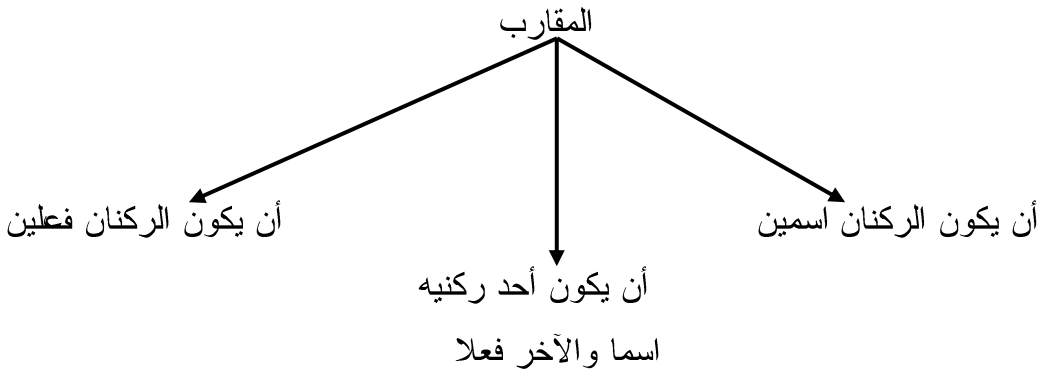
إذا كانت بداية الركن الثاني من الجناس تطمع السامع أن حروفه موافقة لحروف الركن الأول، فإذا انتهى منه (من الركن الثاني) تبين أنه مخالف للأول، وهو أقسام:



مخطط 9: يوضح فروع الجناس المطمع عند "الصفدي"[73] ص67

4- الجناس المقارب:

إذا جمع ركني الجناس أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما، وسكناتهما، وهو أنواع:

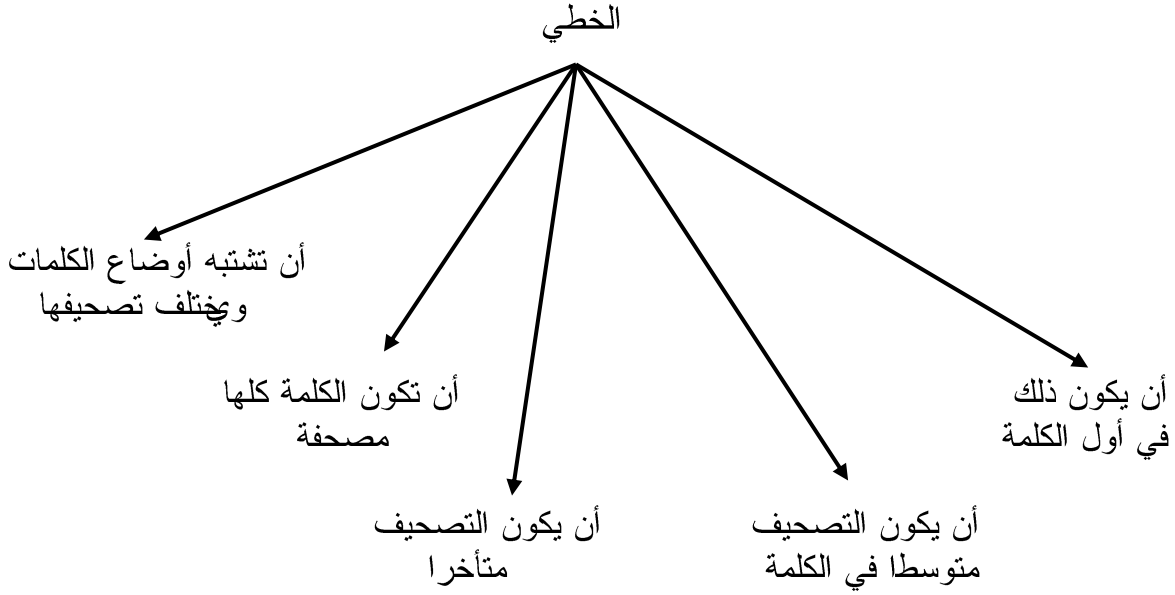


مخطط10: يوضح فروع الجناس المقارب عند "الصفدي".

أما الجناس المعنوي[73]ص82فواحد لا فروع له.

5- الجناس الخطي:

وهو أن يكون أحد ركني الجناس موافقا للآخر في صورة الوضع دون الصيغة، والإعجام، والإهمال، وهو على صور:

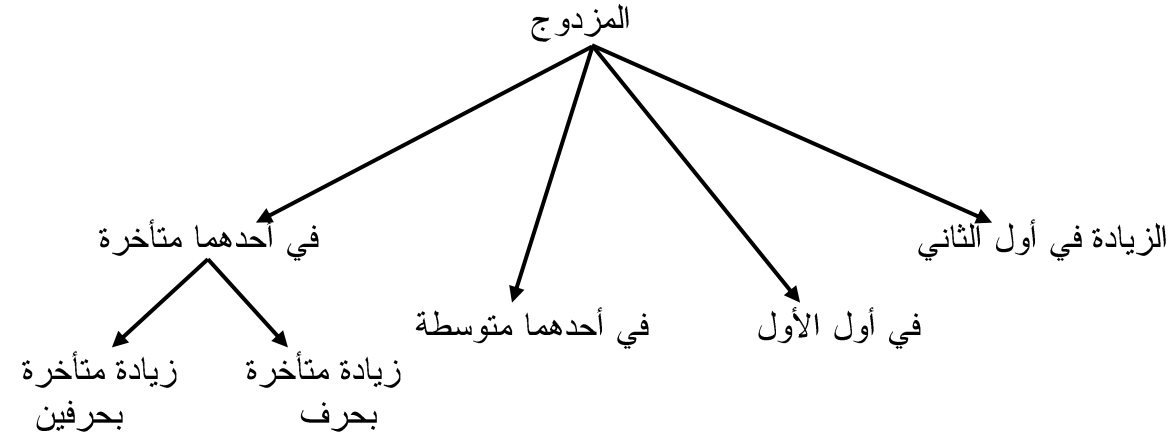


مخطط11: يوضح فروع الجناس الخطي عند "الصفدي".

ويلحق بالجناس الخطي، حسب "الصفدي"، جناس لفظي، يكون في اللفظ، أما صورة الخط فمختلفة، ولا يكون ذلك إلا في الضاد، والظاء.

6- الجناس المزدوج:

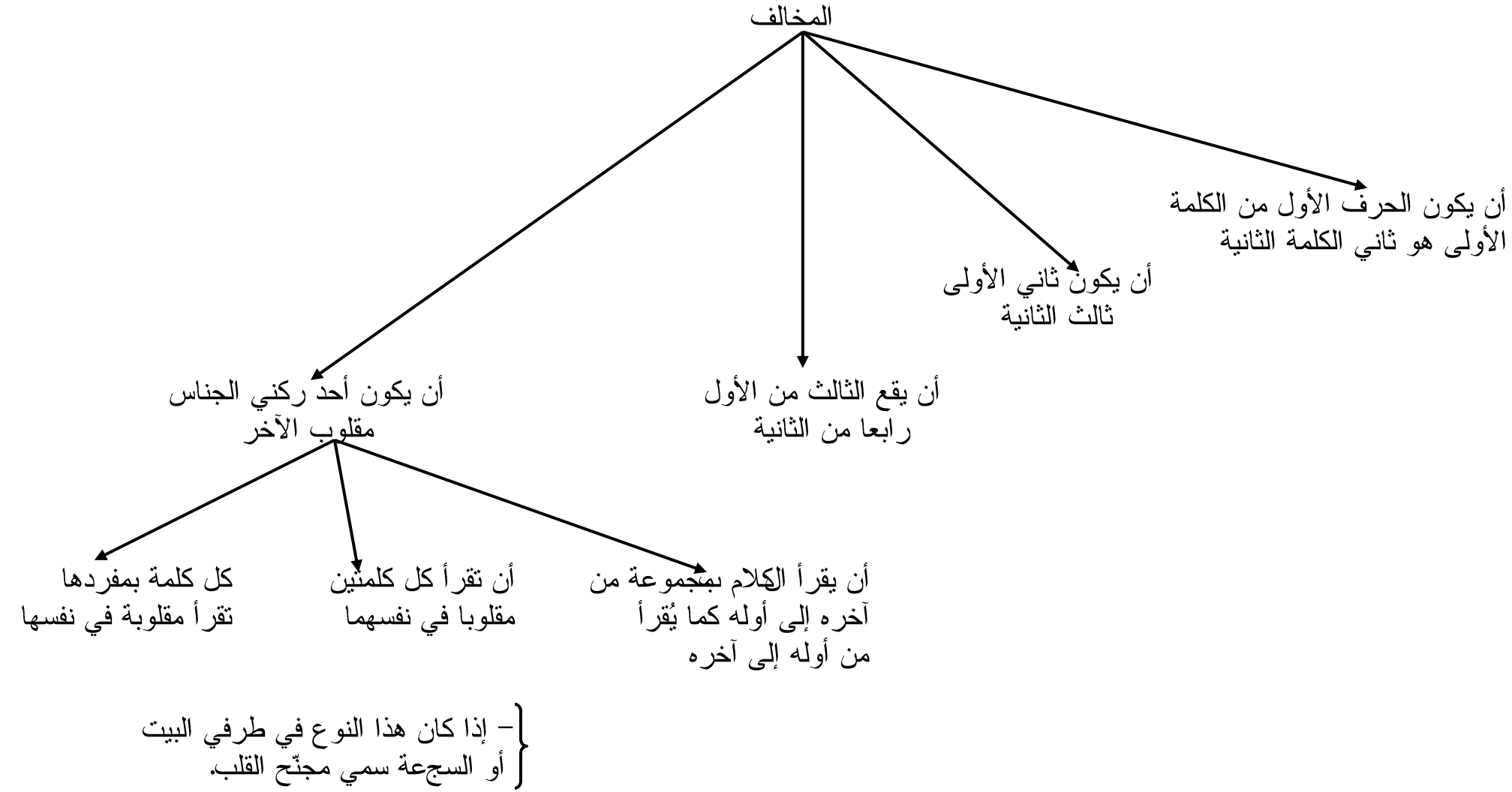
إذا كان أحد ركني الجناس مشتملا على حروف الآخر وزيادة، وهو أنواع:



مخطط12: فروع الجناس المزدوج عند "الصفدي".

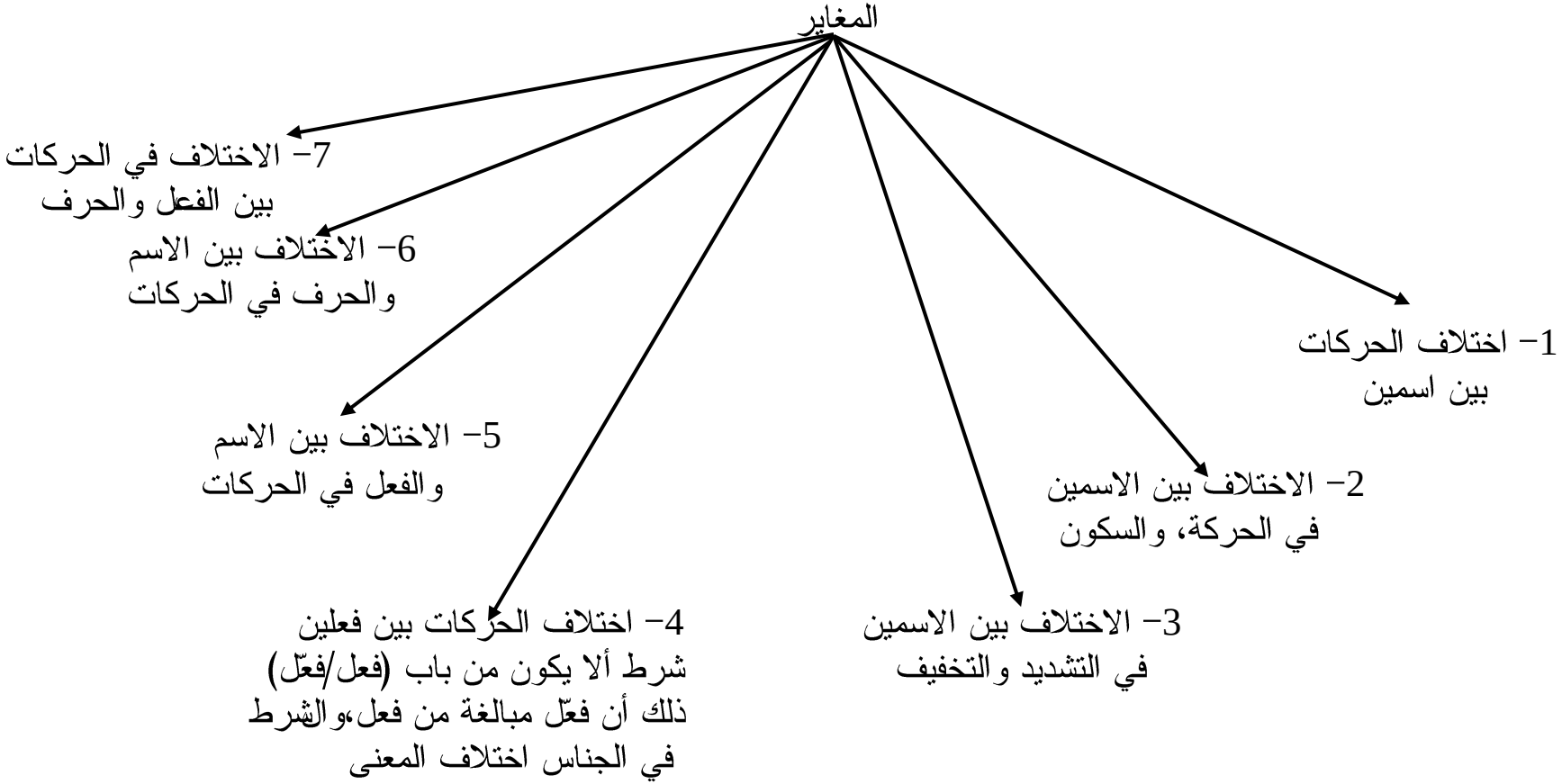
7- الجناس المخالف:

أن يختلف الركنان في كيفية تموضع الحروف فقط، بمعنى حصول تقديم وتأخير، وهو على صور:



مخطط13: يبين فروع الجناس المخالف عند "الصفدي".

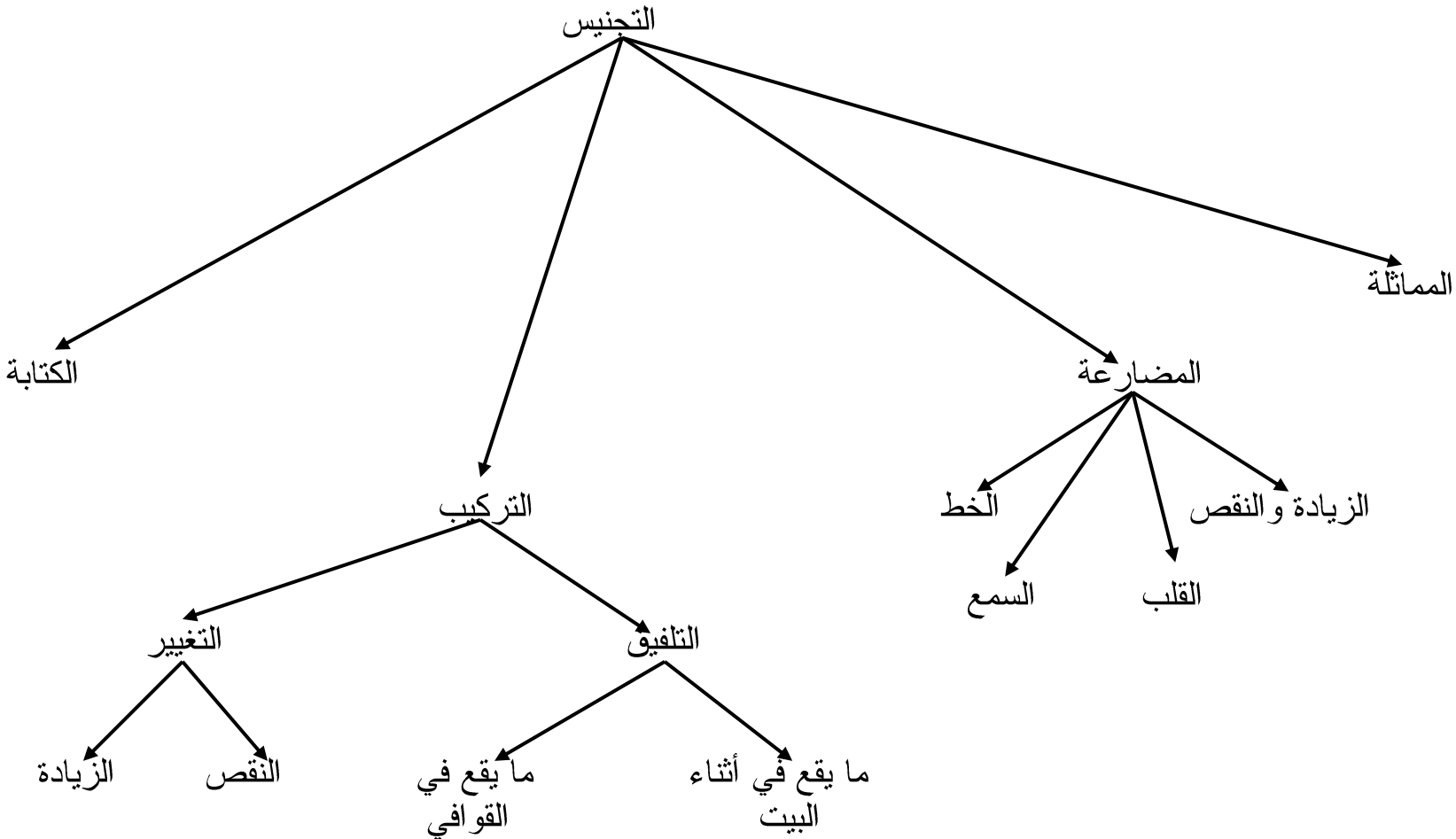
8- الجناس المغاير، وهو إذا اتفق ركنا الجناس في الحروف المركبة دون الحركات، ويتفرع إلى:



مخطط14: يبين فروع الجناس المغاير عند "الصفدي"[73] ص45

وينهي "الصفدي" هذه الأنواع "بالجناس المشوش"، الذي اصطلح عليه أرباب البديع ذلك في حالة وقوع جناس يتجاذبه، نوعان من الجناس، كالحاصل بين : البراعة، والبلاغة، حيث إنّ اتحاد عين الركنين يفضي إلى جناس التصحيف، واتحاد لا ميهما يفضي إلى جناس المضارع.

-يبدو على هذه التصنيفات كثير من التفصيل، وبشيء من الإيجاز يتحدث "السجلماسي" عن أضرب للتجنيس، تتوافق في معظمها مع تلك التي قدّمها "الصفدي"، يمكن اختصارها في المخطط التالي:



مخطط15: يبين فروع التجنيس كما يذكره "السلجماسي"[75] ص482

فتجنيس المماثلة، هو ما يسميه "الصفدي" التام[73] ص45

المضارعة: يقترب إلى كل من الجناس الخطي، والمزدوج، والمغاير، والمطمع، والمخالف عند "الصفدي"، بفروعه (الزيادة والنقص، القلب، السمع، الخط).

ويبدو أن تجنيس الكناية موحد عندهما.

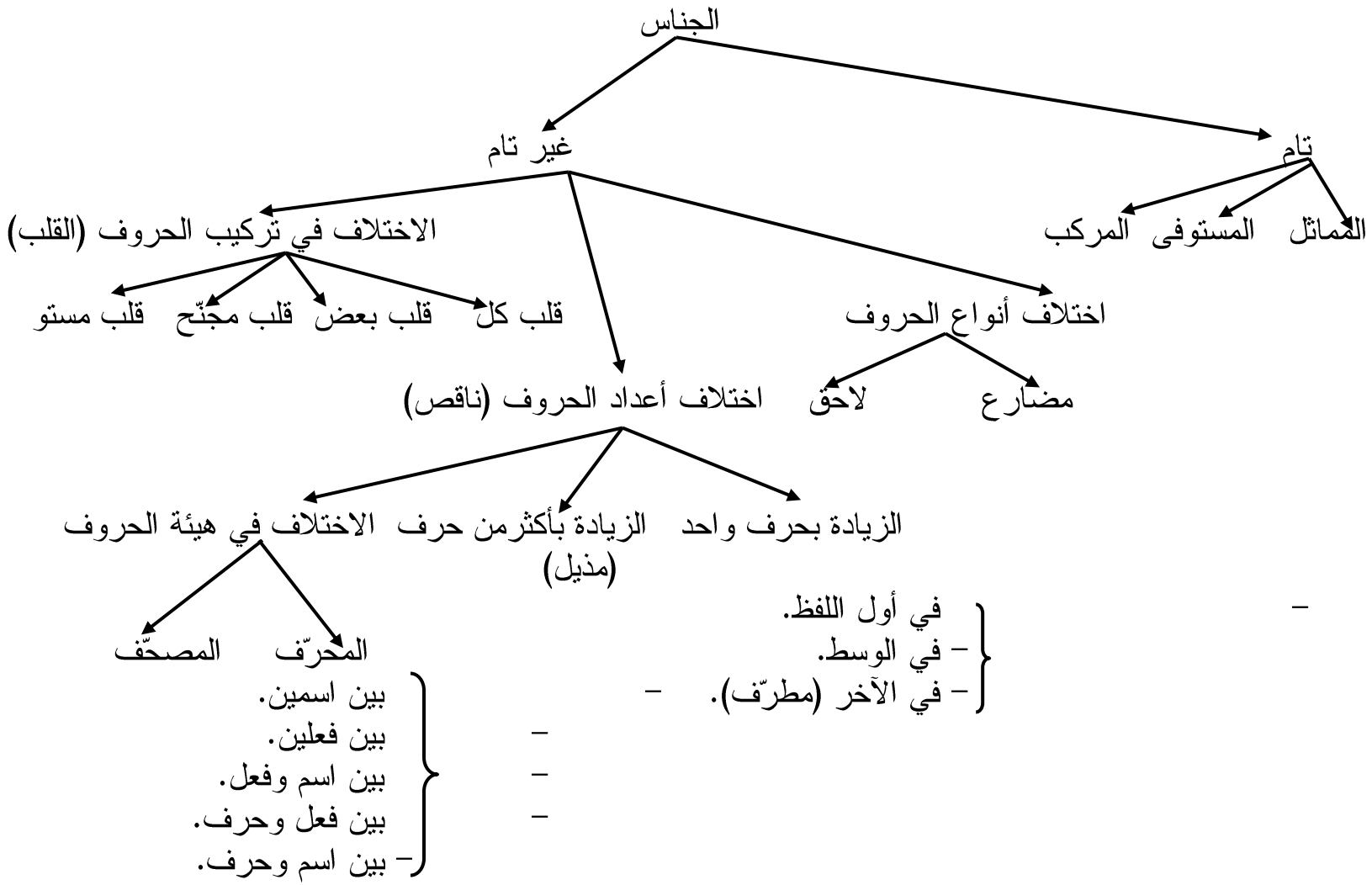
-أمّا المحدثون، فالظاهر أنّهم يعتمدون، هذه الأنواع في تحديدهم لأضرب التجنيس . فهذا "عبد العزيز عتيق" مثلا، ينطلق من الأمور التي انطلق منها الصفدي في تحديده لضروب التجنيس وهي:

- التماثل في الحروف.
- أو في بعضها.
- أو في الصورة.
- أو في زيادة في أحدهما.
- أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات[73] ص42

ليحدّد أنه إنطلاقا من أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، يكون الجناس:

1 -التام: وهو ما اتفق ركناه في هذه الأمور الأربعة.

2 -غير التام: عندما يختلف الركنان في أحد هذه الأمور، فإنّ ذلك يشكل إثر كل اختلاف نوعا من أنواع الجناس، يمكن توضيحها بالمخطط التالي:



مخطط16: يبين أنواع التجنيس عند "عبد العزيز عتيق"[68] ص197

ويلحق "عبد العزيز عتيق" بهذه الأنواع نوعين آخرين هما:

1 -الجناس الملفق.

2 -الجناس المزدوج (المكرر) أو(المردد).

1- الملفق، ويبدو وكأنه فرع عن التركيب، ذلك أنّ المركب ما تركب أحد ركنيه من كلمتين، أما الملفق فهو أن يتركب ركنا الجناس كل على حدة من كلمتين.

2- أما المردد فيتعلق بتتابع المتجانسين وتواليهما[68]ص214-215

إنّ ملاحظتنا لمختلف أضرب التجنيس عند مختلف البلاغيين تؤدي بنا إلى استنتاج أنّ هناك تقاربابينها في تحديد هذه الأضرب، حتى وإن اختلفت أحيانا اصطلاحاتهم عليها وحدث تداخل بينها، ولأنّ لهذا المبحث شق تطبيقي يهدف إلى الكشف عن أضرب التجنيس التي يوظفها "أحمد مطر" في شعره، ودورها في بناء الإيقاع، فإننا سنحدد مُسبقًا مجموعة من المصطلحات نلتزم بها وفاء بالمنهجية، في التحليل، ولتكن كمايلي:

1- التام: سنصطلح به على التجنيس الذي يتشابه ركناه في الصوامت، والصوائت، مع اختلاف المعنى.

2- تجنيس الاختلاف: سنصطلح به على التجنيس الذي يختلف ركناه في حرف واحد من الحروف، وقد يكون الحرف المختلَف بينهما واقعا أولا، فنسميه، اختلاف أول، وقد يكون في الوسط، فنسمّيه اختلاف وسط، أو في الآخر فنسميه اختلاف آخر.

3- التجنيس الناقص: كل تجنيس تشابه ركناه، وكانت هناك زيادة حروف في أحد الركنين، شرط ألا تتجاوز الزيادة الحرفين.

4- تجنيس التصحيف: إذا توافق الركنان رسما، واختلفا في النّقط.

5- تجنيس التحريف: إذا اختلف الركنان في توزيع الحركات، أو اختلفت الحركات بينهما اختلافا تاما، مع تشابههما في الرسم، والنقط.

6- تجنيس التقديم والتأخير: إذا كان الا ختلاف في أنّ أحد الركنين يقدم ويؤخر في الحروف ذاتها التي يتركب منها الركن الآخر.

7- تجنيس التركيب: عندما يكون أحد الركنين أو كلاهما، مركبابعوض أن يكون كلمة واحدة.

8- التجنيس المشوش: وسنطلقه على اللفظين اللذين يتجاذبهما نوعان من التجنيس، إذ ا أبطلنا نوعا منهما بتحقيق التشابه فيه كان التجنيس من النوع الآخر، ونشير إلى أنّه سيكون إذا توفر التشابه الكبير بين اللفظين، وسنستغني عن بحث تجنيس الكناية أوالمعنى لسببين:

- الأول: أنّنا نظن بأنّه أكثر حضورا في الشعر القديم.

- أما الثاني، فلأنّنا نظن بأنّه لا يؤدي في بناء الإيقاع، الدور الذي تُؤديه أضرب التجنيس الأخرى.

4.1.1.3. دور التجنيس في بناء الإيقاع:

يقوم التجنيس مهما تعددت أضربه على التكرار، وهذا التكرار الذي يكون على مستوى اللفظ يؤدي في الشعر دورا دلاليا حيث يريد الشاعر من خلال توظيفه أن يخالف توقع المتلقي ليحدث دهشته من أجل الوصول إلى معنى معين، ويؤدي بالإضافة إلى دوره الدلالي، دورا في بناء إيقاع القصيدة، إذ إنّه ذو بعد إيقاعي يتشكل من خلال ما يحدثه تكرار الحروف من جرس موسيقي، كأنه جرس الفواصل الموسيقية التي تعود بعد كل فترة زمنية.

2.1.3. إيقاع التجنيس في قصائد "أحمد مطر":

يقوم التجنيس بدور كبير في بناء الإيقاع الداخلي لقصائد "أحمد مطر"، من حيث هو تكرار على مستوى اللفظ دون المعنى، إذ يكثف الشاعر من توظيف المتشابهات لفظا المختلفات معنى، معتمدا على ما تولّده من جرس، في بناء موسيقية القصيدة، ولا تكاد تخلو قصيدة واحدة منه.

يوظف الشاعر التجنيس بالأنواع الآتية، التجنيس التام، تجنيس الإختلاف، تجنيس التصحيف، تجنيس التحريف، تجنيس التقديم والتأخير في الحروف، التجنيس الناقص، تجنيس الاشتقاق، تجنيس التركيب، التجنيس المشوش.

- التجنيس التام:

يوظف الشاعر التجنيس التام في قصائده، حيث تحمل الكلمتان المتشابهتان، دلالتين مختلفتين، ومن ذلك: صبرا/صبرا، الأولى من الصبر، والثانية تدل على المنطقة التي شهدت مجازر اليهود في لبنان في واقعة صبرا وشاتيلا.في قول الشاعر:

ويمّمنا إلى المسرى /وكدنا نبلغ المسرى /ولكن قام عبد الذات /يدعو قائلا صبرا /فألقينا بباب الصبر قتلانا/وقلنا: إنّه أدرى/وبعد الصبر /ألفينا العدا قد حطّموا /الجسرا/فقمنا نطلب الثأرا /ولكن قام

عبد الذات /يدعو قائلا صبرا /فألقينا بباب الصبر ألافا من القتلى /وآلافا من الجرحى /وآلافا من الأسرى/وهدّ الحمل رحم الصبر/حتى لم يطق صبرا/فأنجبا صبرنا: صبرا/.... [55] ص32–33

فحصل التجنيس بين صبرا، من السطر الشعري الرابع، التي تكررت بعد ذلك بالمعنى نفسه في السطرين 11 و 16، وصبرا الواقعة في السطر السابع عشر، والتي تختلف عن الأولى حيث تدل على صبرا اللبنانية، التي طالتها يد العدوان الإسرائيلي محدثة بها أبشع المجازر في واقعة "صبرا وشاتيلا".

ومثال التجنيس التام أيضا أسير /أسير الأول، السجين، الذي هو ضدّ الحرّ، والثاني، الفعل المضارع من السّير (المشي)، يقول في قصيدة "الحيّ الميّت":

المعجزات كلها في بدني /حيّ أنا /لكن جلدي كفني /أسير حيث أشتهي /لكنّني أسير ...[76] ص53

وبين، البادية/وبادية، الأولى، هي مقابل المدينة، والثانية من "بدت" بمعنى ظهرت، في قصيدة "سواسية"، يقول الشاعر:

سواسية/نحن كأسنان كلاب البادية /يصفعنا النباح/في الذهاب والإياب/يصفعنا التراب/رؤوسنا في كل حرب بادية ...[55] ص71

ويكثّف الشاعر من التجنيس التام في قصيدة "موال" فيكاد كل سطر شعري يحمل الركن الأول من التجنيس يتبعه ركنه الآخر في نهاية السطر الشعري الموالي، يقول:

نار بجوف الحشا في دمعتي سائلة / تنثال من مقلتي مذهولة سائلة/ هل في الدنا دولة .. رغم الغنى سائلة ؟!/جاوبتها: دولتي، ما دام فيها مال /يستقه حاكم عن كل خير مال /آلامنا أنبتت في يأسه الآمال/لكنما وحلنا أمسى به أوحل /يبيع أو يشتري فينا .. مضى أوحل /وهو الذي لم يكن ربط له أوحل/فالمال في أمسه قد كان رهن الهوى /ثم استوى مسندا للحكم لما هوى /وغارقا مثله .. في سوق شمّ الهوا/حتى دمانا لديه عملة سائلة/[55] ص307

فالتجنيس بين:

سائلة/سائلة/سائلة/سائلة.

الأولى من السيلان (الجريان)، والثانية، الاستفهام الذي يطلب إجابة، والثالثة من سؤال الفقير المستجدي، والرابعة، من الصّرف (صرف النقود).

وبين: مال/مال.

الأول، المال، الدراهم، والثاني ، الفعل الدال على تغيير الاتجاه، وهو هنا الميل عن الخير، العدول عنه.

وبين حل/حل.

الأول: حلّ ضدّ مضى، والثاني الحلّ، ضد الربط والعقد.

وبين الهوى/هوى/هوا.

الأول: العاطفة، والثاني هوى بمعنى السقوط، والثالث من الهواء، ولو أنه استخدم اللفظ مقطوع الهمز ولوظهرت الهمزة لكنا بصدد نوع آخر من التجنيس.

ومن التجنيس التام: العصا/عصى

يقول في قصيدة "مجلس": .../وصاحب السّيادة/يدور يحمل العصا لمن عصى ...[76] ص500

العصا (المطرقة)، عصى من العصيان، عدم الطاعة.

- تجنيس الاختلاف:

ويبدو أن الشاعر يوظفه أكثر من غيره من الأنواع: ويقع الاختلاف فيه بين حرفين من كلمتين متشابهتين في بقية الحروف، وقد يكون الاختلاف في بداية الكلمتين، ومثاله:

التجنيس بين: فمي/دمي،

يقول الشاعر: وضعوا فوق فمي كلب حراسة /وبنوا للكبرياء/في دمي، سوق نخاسه/...[55] ص60

وبين: الحمار/القمار في قوله:

قوت عيالنا هنا/يُهدره جلالة الحمار/في صالة القمار/.....[55] ص94

وبين المرقة/الورقة:

... ومضى يعرب عن إعجابه بالمرقه!/ ...../ ...../ فوق صحن الورقة/ ....[55] ص204

وبين الكريمة/الجريمة:

أيّ قيمة / للشرعوب المستقيمة / وسجاياها الكريمة / ... / أي قيمة / للقوانين العظيمة/ وهي قفاز حريري/ لذي الكف الأثيمة/ وأداة للجريمة/ [55] ص299-300

وبين قائم/نائم:

الكابوس أمامي قائمْ/ قم من نومك/ لست بنائمْ/[55] ص359

وبين النّوق / السوق:

وأدعو لحقوق البعران/ واستنكر إعدام النوق!/ .../ أي حقوق؟/ كل لمصير مخلوق/

النمر يعربد في الغابة/ والكبش يعلّق في السّوق ![55] ص512

وبين العادة/القادة:

.../ وأضحك إذ أرى حولي/ بساطا أحمر يمتد كالعادة/ لعز قيادة ... بالذل منقادة/...../ كل الذي يبقى من القادة/[55] ص542–543

وقد يكون موضع الحرف المختلف فيه في الوسط ومثال ذلك:

التجنيس بين: قلم وقدم،

يقول: .../ وقال لي:/ ليس سوى قلم/ فقلت: لا يا سيدي / هذا يد ... وفم/ رصاصة .. ودم/ وتهمة سافرة .. تمشي بلا قدم !/[55] ص21

العيال/العقال:

.../ فدمانا/ صبغت راية فرعون/ وموسى فلق البحر بأشلاء العيال/ ... / إنّني لا أعلم الغيب/

ولكن .. صدقوني:/ ذلك الطربوش/.. من ذاك العقال!/[55] ص140–142

أسيرا/ أخيرا:

حينما اقتيد أسيرا/ قفزت دمعته/ ضاحكة:/ها قد تحررت أخيرا!/[55] ص222.

وضيع/ وديع:

../ ألف لا ../يأبى ضميري أن أساوي عامدا / بين وضيع و رفيع/.../ وهنا كلب وديع /.. [55] ص361

الخوف/ الخلف:

طول أعوام الخصام/ لم نكن نشكو الخصام/ لم نكن نعرف طعم الفقد/ أو فقد الطعام/ لم يكن يضطرب الأمن من الخوف/ ولا يمشي إلى الخلف الأمام/ ...[55] ص361

وقد يكون الحرف المختلف بين المتجانسين أو المتجانسا ت واقعا في الأخير، وهو قليل جدا في شعر مطر ومثاله:

الأمر/ الأمس:

.../لست كذابا ../ فما كان أبي حزبا / ولا أمّي إذاعه / كل ما في الأمر / أنّ العبد/ صلى مفردا بالأمس/ ... [55] ص12

جائعين/ جائرين:

.../نزرع الأرض.. ونغفو جائعين/ نحمل الماء.. ونمشي ضامئين/ نخرج النفط/ ولا دفء ولا ضوء لنا/ إلا شرارات الأماني ومصابيح اليقين/ وأمير المؤمنين/ منصف في قسمة المال/ فنصف لجواريه/ ونصف لذويه الجائرين/ ...[55] ص312.

فالعبرة ليست بالواو، الأخيرة، ولو أن الأمر كذلك لكان تجنيس اختلاف وسط، ولكن العبرة بالعين من جائع، والراء من جائر ، فالاختلاف بينهما، وهما واقعان آخرا، أما الياء فإنها للجمع ولم نأخذ بتشابه اللفظين في غير الحروف الأصول.

ويشبه هذا ما حصل من تجنيس اختلاف آخر بين: صامتون/ صامدون، التاء مع الدال في قوله:

.../هم صامتون كالحجر/ وصامدون كالحجر/...[76] ص495.

– تجنيس التصحيف:

حيث تتشابه الكلمتان رسما وتختلفان في مواضع النقط لتعبّر كل واحدة منهما عن معنى مغاير لما تعبر عنه الأخرى، ومثاله التجنيس بين: النار/ الثّار (وهي كما يستخدمها بالهمزة المخففة)، يقول:

.../أدري بأن النّار /موقدة... من حطب الفقر / ليدفأ الدولار !/ أدري بأنّ الثّار/ سحابة تحبل بالأعذار/...[55] ص16.

وبين الدّاوي/ الداوي، في قوله:

.../ على أبواب حضرتكم/ جلالتكم/ سيادتكم/ معاليكم/ سأطرح رأسي الدّاوي/ وأطلق صوتي الداوي/ ....[55] ص104.

وبين: حديده/جديده:

.../ قلت له/شعبك ياسيّدنا/صار (على الحديده)/ شعبك يا سيّدنا / تهرّأت من تحته الحديده / شعبك ياسيدنا/ قد أكل الحديده!/ وقبل أن أفرغ من تلاوة القصيدة/ رأيته يغرق في أحزانه/ ويذرف الدموع/

وبعد يوم/ صدر القرار في الجريدة / أن تصرف الحكومة الرشيدة / لكلّ ربّ أسرة / .. حديدة جديدة!/[55] ص114–115

وبين أكبر/ أكثر:

.../"ثم ترم.. الله أكبر/ فوق كيد المعتدي"/ ... / بلدي.. يابلدي/ شئت أن أكشف ما في خلدي/ شئت أن أكتب أكثر/ ...[55] ص130

الأخير/ الأجير:

.../ كُتبت آخرتي في أول الشوط/ فماذا ظلّ للشوط الأخير؟!/ ... / تكتب الشعر لمن/ والناس مازالوا مطايا للحمير؟/ وأسارى/ يعتريهم خفر حين ملاقاة الخفير/ وشقاة.../ يستجيرون من الطغيان بالطاغي الأجير/...[55] ص316–317

الفارس/ القارس:

.../أرى حمارا راكبا/ برزعة الفارس!/ أرى حبيسا داعيا/ بالنصر للحابس!/ ألمح عريانا يقي بجلده القارس/ أحذية اللابس!/... [55] ص419

غنية/ غبية:

.../ الأرض ما عادت سوى/ عاهرة رسميّة/ قبيحة/ قاسية/ غنية/ غبية/ ...[55] ص459

العيب/ الغيب:

إنّ صواعق تنقض / السّاعة، من صوب الغيب /.../ لا ريب ستجعل من هذا النفط ضياء / في ليل جميع الشرفاء/ وتصيّره محرقة لملوك العيب[76] ص500.

– تجنيس التحريف:

وإذا كان التصحيف ينتج عن اختلاف النقط، فإنّ هناك تجنيسا آخر ينتج عن اختلاف الحركات بين المتشابهات في الرسم، وهو **تجنيس التحريف**، ومثاله التجنيس بين: العَذاب/ العِذاب، يقول:

حلم/في قبضتي سيف بطول الا غتراب/وصقيل كأماني العِذاب /وثقيل كالعَذاب/.../[55]ص318

وبين الصّغارا/ الصَّغارا:

.../ آه لو لم يطبقوا حولي الحصارا/ ولو احتلت على النفس فجاريت الصّغارا / وتناسيت الصَّغارا/ لتنزّلت بأشعاري على وجد الحيارى/....[55] ص334

رُكبه/ رَكبه:

.../ وإذا الدولة في يوم،/ ثنت للغرب رُكبه/ أو للغرب رَكبة/....[55] ص424.

قدْ / قُدَّ:

قال الدليل في حذر :/انظر .. وخذ من العبر / انظر ... فهذا أسد / له ملامح البشر / قَدْ قُدَّ من أقسى حجر/ ... [55] ص439

مِنَّا / مَنَّا:

مرّة قال أبي:/ إنّ الذباب / لا يعاب / إنّه أفضل مِنّا/ فهو لا يقبل مَنّا / ...[76] ص486

– تجنيس التقديم والتأخير:

وفيه تتشابه الكلمات في الحروف غير أنه يحدث تقديم وتأخير فيها، ومن ذلك التجنيس بين : الكفر / الفكر، في قوله:

.../ لأنّ الكفر في أوطاننا / لا يورث الإعدام كالفكر!/ ...[55] ص28

فالكلمة الثانية هي بالنسبة للأولى تقديم الحرف الثاني الذي هو الفاء من الكلمة الأولى وتأخير الأ ول الذي هو الكاف. ومثاله أيضا، الجمهور / المهجور في قوله:

.../وصفق الجمهور ! / .../ عاش إباء جوعنا / في المسرح المهجور / ويسقط الممثل المشهور / ويسقط الجمهور / ....[55]ص127-128

لماذا / ملاذا.

..../ ولماذا كل هذا / يا ملاذا / ...[55] ص317

تأمّلت / تألّمت.

.../ وتأمّلت مرارا/ وتألّمت مرار / .... [55]ص332

وتعتبر قصيدة "لعبة الحروف" من أكثر القصائد غناء بتجنيس التقديم والتأخير، والقلب في الحروف، وهي، وإن كانت دلالة في ذاتها تتمثل في موقف الشاعر من الغرب إلا أنها في شكلها أيضا لعبة حروف كما سماها صاحبها – يقول فيها:

من أحرف ثلاثة أشرق ألف سر / لست بشاعر أنا / لكن ما يجري هنا / يذهل حتى السّحر ! / العب معي / حاء وباء: (حبر) / .... / أنت هنا .. حاء وراء: (حر)!/ باء وحاء: (بح)/ قل ماتوده .. وعندما تبح / راء وحاء: (رُح)!/ باء وراء: (بَرْ)/ باء وراء: (بر)/باء وراء: (بُر)/ كم نعمة بكلمة!/ يا للحروف الغر/ باء وحاء ثم راء: (بحر)/ راء وحاء ثم باء: (رحب)/ أطفىء لهيب الحر/... حاء وباء : (حب)!/ راء وباء: (رب)/.../ هذي الحروف كيفما تحركت تحت يدي / جاءت بمعنى عذب !/مابال هذا الكلب ماحرّكتها يده/ إلا وقامت: (حرب)؟!/ [55]ص370-372

فتغيير مواقع الحروف، ولّد دلالة جديدة مع كل كلمة، وقد وقع بين:

حبر/ بحر/ رحب/ حرب.

حر/ رح.

بح/ حب.

رب/ (بَر، بر، بُر).

وتجدر الإشارة إلى حصول تجنيس تحريف في : بر، بُر، بَر، فالبرّ، الإيمان، والبُرّ، الشعير، والبَرّ، اليابسة، وبين: حُر/ الحَرّ.

وهناك أيضا تجنيس اختلاف أول بين: حر/ بو ، وحب/رب، وتجنيس اختلاف آخر بين: حُر/ حُب، وبين بُر/ وبحُ.

إنّ توظيف مثل هذا التجنيس (تجنيس التقديم والتأخير) يجعل إيقاع القصيدة الداخلي ناتجا عن التبادل بين مواقع الحروف، وكأن الشاعر يريد من إيقاعه أن ينطلق من الحرف ليشمله مرّة أخرى في الكلمة الأخرى، وعن هذه العودة المتكررة يتولد هذا الشكل من الإيقاع.

– التجنيس الناقص:

ويوظف الشاعر أيضا في بناء إيقاع القصائد "التجنيس الناقص"، متمثلا في زيادة حروف أحد ركني التجنيس، وقد تكون هذه الزيادة في الأول مثل: دم/قدم، في قوله:

.../ فقلت: لا يا سيدي / هذا يد ... وفم/ رصاصة ... ودم/ وتهمة سافرة ... تمشي بلا قدم!/[55] ص21

فالحرف الزائد في، قدم هو القاف في الأول.

نازل/ المنازل:

كان يحبو بين أنقاض المنازل / .../ كل صوت صاعد لن يسمع الآن / وهذا القصف نازل/...[55] ص163–164

البيد/ العبيد: ها هي ذي طائرة تغ شى سماء البيد / من فوقها مملكة الله / ومن أسفلها مملكة العبيد/...[55] ص498

وقد تكون الزيادة في الوسط ومثال ذلك:

حل/الحول:

../ قيل: جِنيّ مصاب بالحول!/ .../ إنّه لغز عجيب!/ ليس عندي أي حل/...[55] ص227

شك/ الشبك:

.../ أفي الروم شكّ/ .../ وترك الشبك!/....[55] ص354.

وقد تكون الزيادة في الآخر في مثل:

الهوى/ الهوان:

.../ فمتى ستوحي بالهوى شفة الهوان؟/...[55] ص105.

- تجنيس الاشتقاق:

ويوظف الشاعر تجنيس الاشتقاق، ولا نريد بالمشتقات تلك التي تعود إلى معنى واحد وإنما نقصد بها تشابه الكلمات في عدد كبير من الحروف، مع اختلاف الدلالة. ومثال ذلك:

أجيره/ مستجيرة:

.../ولا يرى فوهة بندقية / حين يرى الشفاه مستجيرة /.../ في زمن الآتين للحكم /على دبابة أجيره/..[55]ص93-94

استعِر/ السَّعير:

.../واستعِر بعض سعير الجوع/ واقذفه بآبار السعير/...[55] ص154

عقل/ معتقل:

..../ ومتى كان له شعب جميل معتقل؟!/ حار عقلي/ إنني أعترف الآن بجهلي/ ...[55] ص226.

- تجنيس التركيب:

وقد يكون التجنيس بين لفظين أحدهما مركب والآخر مفرد في قوله مثلا:

.../ ونومهم للغرب باختيارهم، إن جاز ... إنجاز/.....[55] ص565

فالتجنيس بين: "إن جاز"، المركب من حرف الشرط (إن)، والفعل (جاز).

و"إنجاز" لفظ واحد غير مركب. فهما يتشابهان في اللفظ، ويختلفان في المعنى.

- التجنيس المشوش:

وقد وظفه الشاعر بصفة قليلة جدّا، ومثاله، التجنيس بين : الأزلام/الإسلام في قصيدة "يوسف في بئر البترول".

حيث يتجاذب اللفظين نوعان من التجنيس، هما: تجنيس التحريف، وتجنيس الاختلاف، فهناك اختلاف في حركة الحرفين الأولين من اللفظين (الفتحة في الأول، والكسرة في الثاني)، مع تشابههما، فلو أنّ الحركتين متفقتين لكان التجنيس هو تجنيس الاختلاف، حيث إن اللفظين لا يختلفان إلا في حرف واحد (الزاي في الأول، والسين في الثاني)، ولو أنّ هذين الحرفين اتفقا لكان التجنيس، تجنيس تحريف ذلك أن الاختلاف سيكون في حركة الحرفين الأولين من اللفظين فقط.

وقد أحصينا هذه الأنواع من التجنيس في كل مجموعة شعرية، فكانت كمايلي:

أ. اللافتة الأولى:

التجنيس	نوعه	القصيدة
حتفي/حرف	اختلاف وسط	مدخل
فمي/دمي	اختلاف أول	قطع علاقة
نخاسة/النجاسة	تصحيف	//
لهب/ذهب	اختلاف أول	قلة أدب
اليوم/النوم	تصحيف	يقظة
كفّه/ضفّة	اختلاف أول	عدالة
الأمر/الأمس	اختلاف آخر	نبوءة
مرّه/سرّه	اختلاف أول	اللغز
النّار/العار	اختلاف أول	الحبل السري
صوت/صمت	اختلاف وسط	ثورة الطيف
الساعة/الباعة/ الطاعة/القاعة	اختلاف أول	رقاص الساعة
الألم/القلم	اختلاف أول	قلم!
قلم/قدم	اختلاف وسط	قلم!
قيد/قرد	اختلاف وسط	قمم باردة
الرّد/الرّعد	تجنيس ناقص	الأضحية
الفيل/فيه	اختلاف آخر	رؤيا إبراهيم
خالق/خانق	اختلاف وسط	الصحوفي الثمالة
الكفر/الفكر	تقديم وتأخير	//
عصر/العصر	تام	//
نذرا/نصرا	اختلاف وسط	القرصان
قبرا/صبرا	اختلاف أول	//
تكرّ/تفرّ	اختلاف وسط	أصفار
الكساد/الفساد	اختلاف أول	رماد

الجراد/الجماد	اختلاف وسط	رماد
إبائي/إناء	تصحيف	لا نامت عين الجبناء
طريفة/شريفة	اختلاف أول	شكوى باطلة
دما/فما/عمى	اختلاف أول	الأرمد والكحال
العميا		
صلوّا/سلوّا	اختلاف أول	كلمات فوق الخرائب
الشعر/الشعير	اشتقاق	الحي الميت
البدل/الجدل	اختلاف أول	المسرحية
السابله/الباسله	تقديم وتأخير	إنحناء السنبلة
غنم/صنم	اختلاف أول	بيت وعشرون راية
عدم/خدم	اختلاف أول	//
الكرم/الورم	اختلاف أول	//
مغترب/المغرب	اشتقاق	سطور من كتاب المستقبل
قاعدة/قاعدة	تام	قواعد
الجهاد/الاجتهاد	اشتقاق	اكتشاف
الكامن/الثامن	اختلاف أول	علامات على الطريق
العصر/القصر	اختلاف أول	إن الإنسان لفي خسر
القصر/القبر	اختلاف وسط	//
المرّة/مُرة	تحريف	تساؤلات
كفن/العفن	اختلاف أول	سواسية
المسلمة/مسيلمة	اشتقاق	اعترافات كذاب
البحر/البدر	اختلاف وسط	دوائر الخوف
الوثن/الوطن	اختلاف وسط	قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن

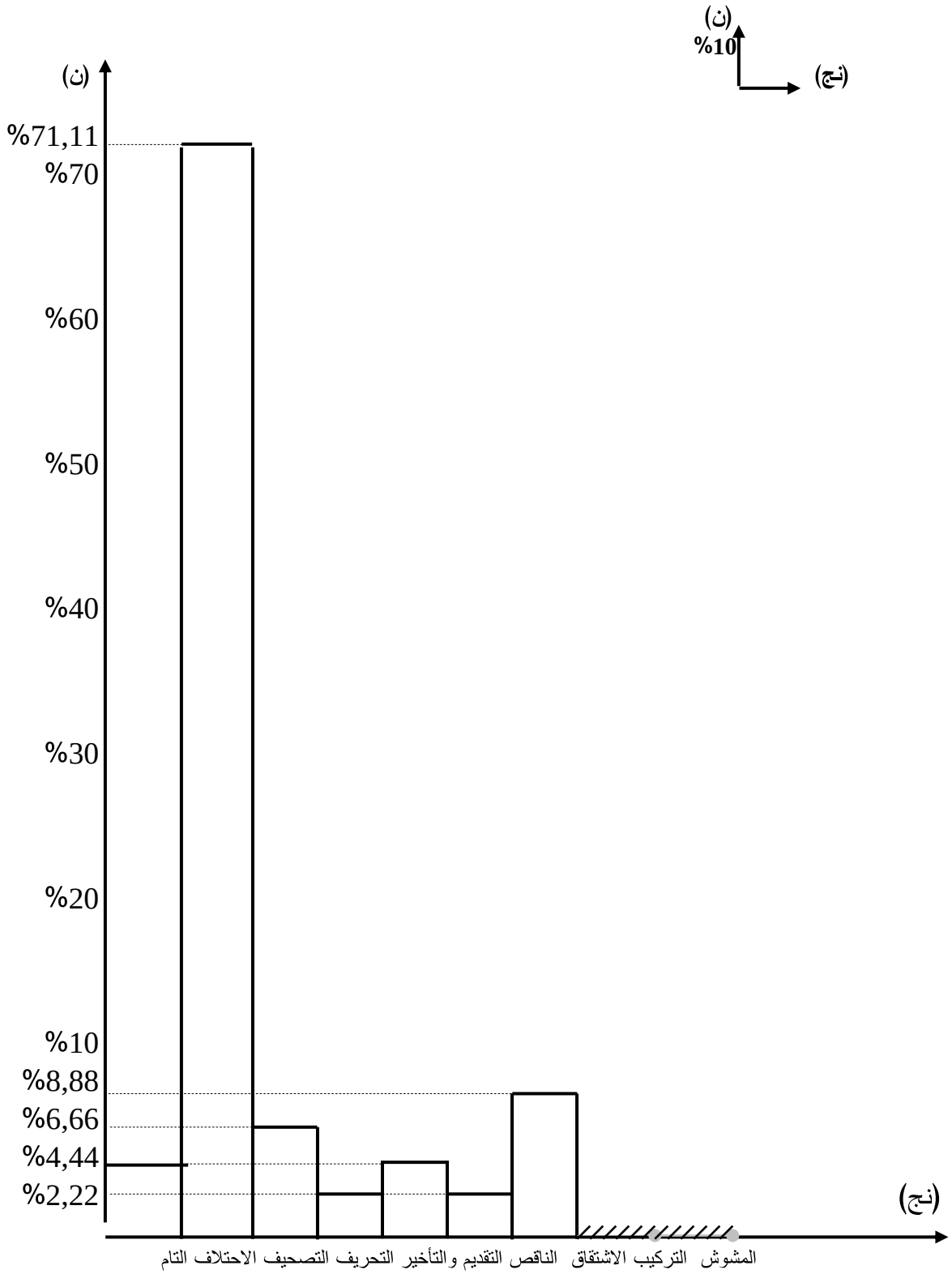
جدول50: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل1.

وقد جاء توظيف هذه الأنواع من التجنيس بالنسب التالية:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	الناقص	الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	2	32	3	1	2	1	4	0	0
النسبة المئوية	%4,44	%71,11	%6,66	%2,22	%4,44	%2,22	%8,88	%0	%0

جدول51: يمثل النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل1.

نلاحظ من الجدول أنّ الشاعر يميل في اللافتة الأولى، إلى توظيف تجنيس الاختلاف، إذ يحتل المرتبة الأولى بنسبة: 71,11% ، ويليه تجنيس الاشتقاق في المرتبة الثانية بنسبة : 8,88%، ثم تجنيس التصحيف في المرتبة الثالثة بنسبة : 6,66%، ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني21: يمثل أنواع التجنيس في ل1.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 -**تجنيس الاختلاف.**
2 -**تجنيس الاشتقاق.**
3 -**تجنيس التصحيف.**
4 -**التجنيس التام، تجنيس التقديم والتأخير.**
5 -**تجنيس التحريف، التجنيس الناقص.**

ب. اللافتة الثانية:

التجنيس	نوعه	القصيدة
المدى/سدى	اختلاف أول	البيان الأول
القصاص/الرّصاص	اختلاف أول	//
الرقيب/الرهيب	اختلاف وسط	العلّة
اللّعب/التعب	اختلاف أول	صندوق العجائب
أجيرة/مستجيرة	اشتقاق	التكفير والثورة
الأخيرة/أجيرة	تصحيف	//
الضمائر/الضفائر	اختلاف وسط	//
مستجيرة/مستديرة	اختلاف وسط	//
الحمار/القمار	اختلاف أول	اختلاف أول هذه الأرض لنا
القار/القمار	ناقص	//
غنى/الزّنى	اختلاف أول	//
ريقي/ضيقي	اختلاف أول	المتهم
ريقي/طريقي	ناقص	//
السّلام/الظّلام	اختلاف أول	//
الجوار/الجدار	اختلاف وسط	الجدار
دار/الجدار	ناقص	//
النّهار/ينهار	اشتقاق	//
البستان/النسيان	تصحيف	اضراب
المهان/مدان	اختلاف وسط	سلاح بارد
الجميل/عميل	اختلاف أول	إذا الضحايا سئلت
العويل/عميل	اختلاف وسط	//
الدمع/الدم	ناقص	//
رأسي/اليأس/كأسي	اختلاف أول	الرماد والعواصف
الذاوي/الداوي	تصحيف	//
الحواة/الحصاة	اختلاف وسط	النبات
الحصاة/حصان	اختلاف آخر	النبات
نار/العار	اختلاف أول	//
الغفاة/الرفات	اختلاف أول	//
الهوى/الهوان	ناقص	//

الحواة/الدّواة	اختلاف أول	//
الدواة/الذوات	تصحيف	//
النبات/النجاة	اختلاف وسط	//
متملّق/متسلّق	اختلاف وسط	لن أرافق
النّعام/تنعّموا	اشتقاق	//
زاهق/شاهق	اختلاف أول	//
المعالي/مقالي	اختلاف وسط	اعتذار
المعالي/نعالي	اختلاف أول	//
يتوب/يروب	اختلاف أول	ربّما
القصور/القبور	اختلاف وسط	المرتحرون
القصور/العصور	اختلاف أول	//
الصوت/موت	اختلاف أول	بلاد الكتمان
الصوت/الصمت	اختلاف وسط	//
الحس/الحس	تصحيف	مصادرة
الشّرق/الحرق/ الفرق	اختلاف أول	مأساة أعواد الثقاب
الفرق/الرّفق	تقديم وتأخير	//
الغلق/طلق	اختلاف أول	//
البرد/البدر	تقديم وتأخير	مكسب شعبي
الشّموع/الدّموع	اختلاف أول	//
الجريدة/جديدة	اختلاف وسط	//
الدّرب/الغرب	اختلاف أول	الهارب
الرّعب/العرب	تقديم وتأخير	//
الرعب/الرّحب	اختلاف وسط	//
العرب/الغرب	تصحيف	//
رب/الرّحب	ناقص	//
القلب/الكلب	اختلاف أول	//
الكلام/السلام	اختلاف أول	واعظ السلطان
رغيف/الرّصيف	اختلاف وسط	الطفل الأعمى
قوله/دوله	اختلاف أول	أنشودة
الطّعام/عام	ناقص	آه لو يجدي الكلام

جبان/سباني	اختلاف أول	//
الزّائرة/الطّائرة/ دائرة	اختلاف أول	بوابة المغادرين
الباخرة/الآخرة	اختلاف أول	بوابة المغادرين
فنّي/أنّي	اختلاف أول	الخلاصة
كلابه/كتابه	اختلاف وسط	//
الأصوات/الأموات	اختلاف أول	مؤهلات
اللاّت/الولاّة	ناقص	//
تأملوا/تعملوا	اختلاف أول	//
التقبيل/التطبيل	اختلاف أول	إعلان مبّوب
جرّة/مرّة	اختلاف أول	هتاف الرّحى
ثوره/دوره	اختلاف أول	//
يعيش/يطيش	اختلاف أول	//
جريش/ريش	ناقص	
أمير/الضمير	اختلاف أول	موازنة
البعير/السّعير	اختلاف أول	//
يطير/يصير/يسير	اختلاف أول	//
المعظّم/المعقّم	اختلاف وسط	رحلة علاج
تيمم/تحمم	اختلاف أول	//
المزاج/مساج	اختلاف وسط	//
شراك/شباك	اختلاف وسط	الجار والمجرور
هلاك/هواك	اختلاف وسط	//
زارك/جارك/دارك	اختلاف أول	//
مَن/مِن	تحريف	آمنت بالأقوى
تهوي/نهوى	تصحيف	//
بَلوى/يُلوى	تصحيف	//
يُلوى/يُشوى/يُروى	اختلاف أول	//
ربّنا/بنا	ناقص	//
الحلوى/السلوى/	اختلاف أول	//
العراء/الثراء/ الوراء	اختلاف أول	ليس بعد الموت موت
المطايا/عطايا/ الخطايا	اختلاف أول	//
البغايا/بقايا/البلايا	اختلاف وسط	//

المطايا/المرايا	اختلاف وسط	//
أن/من/عن	اختلاف أول	//
الضياء/الحياء	اختلاف أول	//
الوّعايا/الرزايا	اختلاف وسط	//
الأنامل/الأرامل	اختلاف وسط	تحت الأنقاض
فمه/دمه	اختلاف أول	//
نازل/المنازل	ناقص	//
خدّه/ضده/ شدّة/ودّه/	اختلاف أول	من المهد إلى اللحد
خدّه/مخدّة	ناقص	//
خدّة/حدّه	تصحيف	//
حدّه/لحده	ناقص	//
الوسن/الوهن/ وطن	اختلاف وسط	رؤيا
الزمن/ثمن	اختلاف أول	//
المحن/المنن	اختلاف وسط	أحرقي في غربتي سفني
الزمن/الثمن	اختلاف أول	//
الضواري/الطواري	اختلاف أول	القبض على مجنون ميت
داري/عار/جاري	اختلاف أول	//
جواري/جاري	ناقص	القبض على مجنون ميت
النهار/أنهاري	اشتقاق	//
القرار/القمار	اختلاف وسط	//
الحرب/الدرب/ الشرب	اختلاف أول	شؤون داخلية
الصف/دف	اختلاف أول	//
لدي/يدي	اختلاف أول	صفقة مع الموت
أجري/أدري	اختلاف وسط	//
أعوامي/إعدامي	مشوش	يوسف في بئر البترول

الأحلام/الإحرام	مشوش	//
أعوامي/الأعلام	اختلاف وسط	//
الأحلام/الأعلام	اختلاف أول	//
الأقدام/الإقدام	تحريف	//
الاسلام/الاستسلام	اشتقاق	//
الأزلام/الإسلام	مشوش	//
الدهر/ظهر	اختلاف أول	//
الحِمز/الحصر	اختلاف وسط	//
الخصر/الخضر	تصحيف	//
الكلام/الظلام	اختلاف أول	الوصايا
الفطن/الوطن	اختلاف أول	//
الحذر/خطر	مشوش	//
الابتهال/الاهتبال	تقديم وتأخير	صلاة في سوهو
حمير/أمير/الضمير	اختلاف أول	وحّملوها وطارت في الهوا الإبل
أمير/الأثير	اختلاف وسط	//
المضلل/المحلّل	اختلاف أول	//
تجمل/تجهل	اختلاف وسط	ياليل يا عين
الأرض/العرض	اختلاف أول	//
الثور/الثوره	ناقص	يا ليل يا عين
المطر/مطر	تام	حوار على باب المنفى
القمر/القدر	اختلاف وسط	//
حرّ/حرر	اشتقاق	//
حرر/درر	اختلاف أول	//
القمر/الثمر	اختلاف أول	//
مطر/بطر	اختلاف أول	//
تبدو/تعدو	اختلاف أول	//
بصر/بطر	اختلاف وسط	//

جدول 52: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل2.

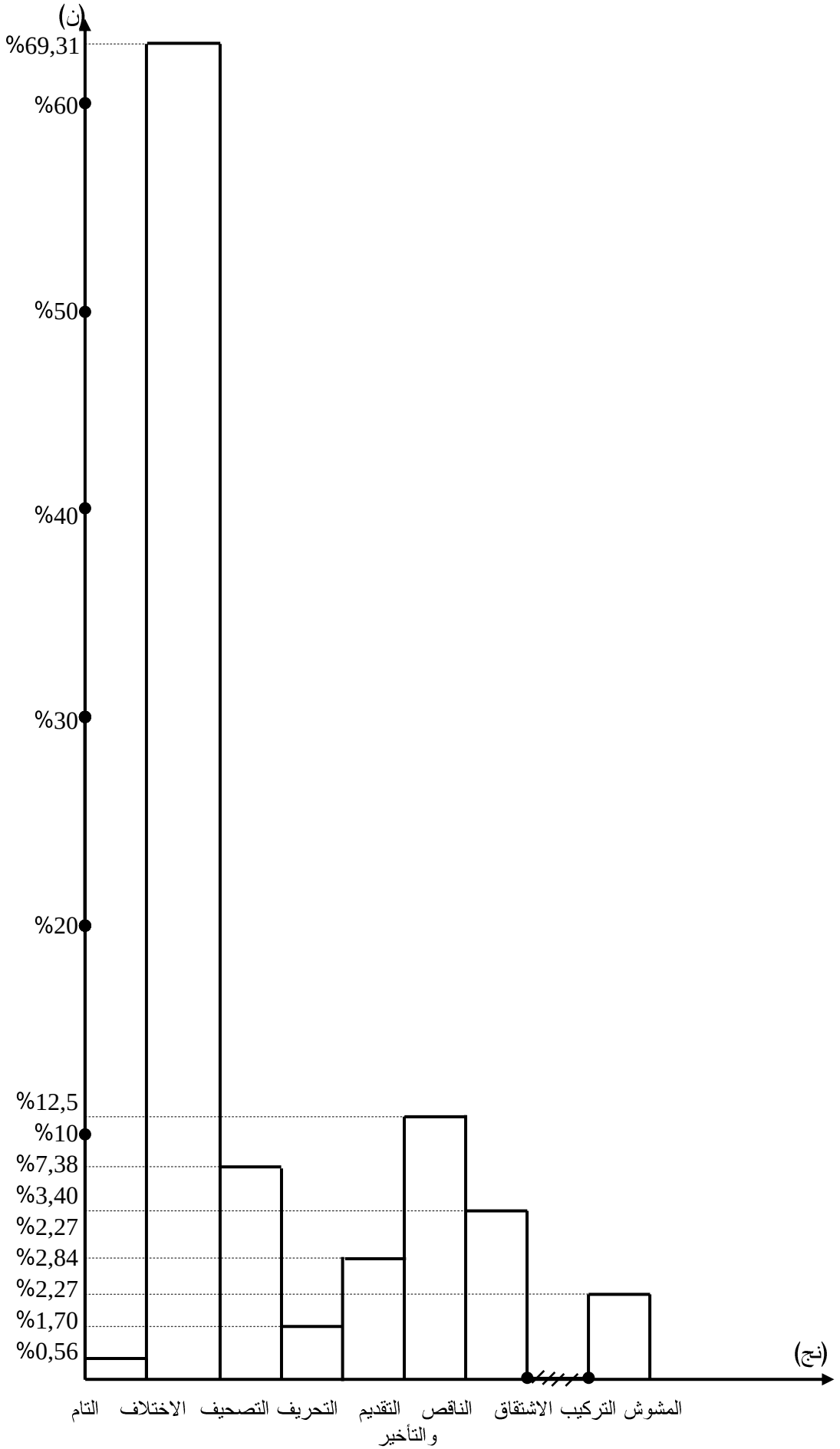
وقد وظّفت هذه الأنواع بالنسب التالية.

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	1	122	13	3	5	22	6	0	4
النسب المئوية	%0,56	%69,31	%7,38	%1,70	%2,84	%12,5	%3,40	%0	%2,27

جدول53: يمثل النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل2.

نلاحظ أن تجنيس الاختلاف يحتل المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة : 69.31 %، يليه التجنيس الناقص بنسبة : 12.50 %، ثم تجنيس التصحيف بنسبة :7,38%، ويليه تجنيس التقديم و التأخير، وبعده تجنيس الاشتقاق، وفي الأخير تجنيس التحريف، بنسب ضئيلة متقاربة.

ويمكن أن نضع هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني22: يمثل أنواع التجنيس في ل2.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 –تجنيس الاختلاف.

2 –التجنيس الناقص.

3 –تجنيس التصحيف.

4 –تجنيس الاشتقاق.

5 –تجنيس التقديم والتأخير.

6 –التجنيس المشوش.

7 –التجنيس التام.

8 –تجنيس التركيب.

ج. اللافتة الثالثة:

التجنيس	نوعه	القصيدة
كفّيه/فكيّه	تقديم وتأخير	الفاتحة
الندامة/النعامة	اختلاف وسط	طريق السلامة
الزيت/الزفت	اختلاف وسط	//
العمامة/القمامة	اختلاف أول	//
مطايا/الخطايا	اختلاف أول	//
القهر/الطهر	اختلاف أول	//
انتحابه/انتخابه	تصحيف	العليل
من/المهن	ناقص	مفقودات
من/ثمن	ناقص	//
بلدي/ولدي	اختلاف أول	//
جسد/مسد	اختلاف أول	مواطن نموذجي
ترى/الثرى	تصحيف	//
الفيل/النيل	اختلاف أول	استغاثة
الإقرار/إصرار	اختلاف وسط	إهانة
ذهني/دهني	تصحيف	مواعيد
بيتي/بيني	تصحيف	//
الورق/الغرق/ الأرق/عرق	اختلاف أول	وصلة نضال شرقي لشاعر ثوري في لندن
الغرق/عرق	تصحيف	//
شدّ/هدّ	اختلاف أول	عباس يستخدم تكتيكا جديدا
دقّ/دسّ	اختلاف آخر	//
خار/خوار	اشتقاق	//
الدّائرة/دابره	اختلاف وسط	//
الريف/التوريق	اشتقاق	صفت النية
التصنيف/التصديق	اختلاف وسط	صفت النية
الذات/اللات	اختلاف أول	انهيار المملكة
هات/هيهات	اشتقاق	//
العقل/الحقل/الثُقل	اختلاف أول	//
حبل/الطبل	اختلاف أول	//
أسيرا/أخيرا	اختلاف وسط	حرية
الأبيّ/النبي/	اختلاف أول	موعظة
مذهب/يذهب/ الدّهب	اشتقاق	موعظة

العجل/عسل	اختلاف وسط	الشيء
جعل/العجل	تقديم/تأخير	//
الأجل/الأزل	اختلاف وسط	//
الحيل/الحول	اختلاف وسط	//
خل/الخلل	اشتقاق	//
بصل/بل	ناقص	//
قَلّ/قُلْ	تحريف	//
حل/خل	تصحيف	//
الفشل/فعل	اختلاف وسط	//
أجل/الأجل	تام	//
التخوف/التخلق	اختلاف وسط	المشبوه
ما/من	اختلاف آخر	ابتهال
غذائي/غطائي	اختلاف وسط	الخل الوفي
الفدائي/ردائي	اختلاف أول	//
إزائي/عزائي	اختلاف أول	الخل الوفي
العراء/عزائي	تصحيف	//
إن/أن	تحريف	حيثيات الاستقالة
خفيفة/الخليفة	اختلاف وسط	//
الخليفة/الأليفة	اختلاف أول	//
اللطيفة/القطيفة	اختلاف أول	//
الدُّنا/هُنا	اختلاف أول	//
عنيفة/عفيفة	اختلاف وسط	//
خفيفة/عفيفة	اختلاف أول	//
القطيفة/قذيفة	اختلاف وسط	//
الجيفم/خيفم	تصحيف	//
خيفة/خفيفة	ناقص	//
خيفة/الخليفة	ناقص	//
نظيفة/الوظيفة	اختلاف أول	//
الجوخ/الجوع	اختلاف آخر	//
اليوم/النوم	تصحيف	سين جيم
لحمي/اللّطم	اختلاف وسط	//
فيل/جيل	اختلاف أول	الحافز

باب/السّباب	ناقص	فصل الخطاب
باب/ناب	تصحيف	//
إشاعة/الإذاعة	اختلاف وسط	شيطان الأثير
فينا/حينا	اختلاف أول	الأمل الباقي
المعترض/المفترض	اختلاف أول	//
المرض/الغرض	اختلاف أول	//
أقول/أقول	مشوش	قال الشاعر
أقول/الحقول	اختلاف أول	//
المحول/المغول	اختلاف وسط	//
الوصول/الفصول	اختلاف أول	//
الذبول/الذيول	تصحيف	//
الذبول/الذيول/ الذهول	اختلاف وسط	//
الأفول/القفول	اختلاف أول	//
الفرز/الفوز	اختلاف وسط	الاختيار
فمي/دمي	اختلاف أول	//
الزور/يزور	اشتقاق	لا أقسم بهذا البلد
الزور/الحور	اختلاف أول	
العور/شعور	ناقص	//
العور/العثور	ناقص	//
ثور/يزور	اختلاف أول	//
الطور/السور	اختلاف أول	//
السور/المأسور	ناقص	//
من/الثمن	ناقص	//
من/حن	اختلاف أول	يسقط الوطن
الوطن/الوثن	اختلاف وسط	//
من/الدّمن	ناقص	//
دمي/فمي	اختلاف أول	//
يهبوني/يرهبوني	ناقص	البغايا
عَرضي/عِرضي	تحريف	//
		//

العيال/الرّيال	اختلاف أول	كيف تتعلم النضال في 5 أيام بدون معلم
رغال/بغال	اختلاف أول	//
عمالة/عمامة	اختلاف وسط	//
بل/قل	اختلاف أول	//
محترمة/محتشمة	اختلاف وسط	//
مقاومة/مساومة	اختلاف أول	//
النضال/العضال	اختلاف أول	//
مضى/قضى	اختلاف أول	//
النضال/النغال	اختلاف وسط	//
الطبال/الجبال	اختلاف أول	//
أصيلة/الفضيلة	مشوش	أحزان أصيلة
الكتاب/الكلاب	اختلاف وسط	//
الدهون/الذقون	مشوش	//
العنا/الغنا	تصحيف	//
الغنى/العنا/الهنا	اختلاف أول	//
شَعرا/شِعرا	تصحيف	//
قوادة/قلادة	اختلاف وسط	اتركونا
الحَمل/الحِمل	تحريف	//
أحدا/أبدا	اختلاف وسط	طلب انتماء للعصر الحجري
سنسير/سنحير/ سنطير	اختلاف أول	//
نابحة/سابحة	اختلاف أول	//
الزار/التزوير	اشتقاق	//

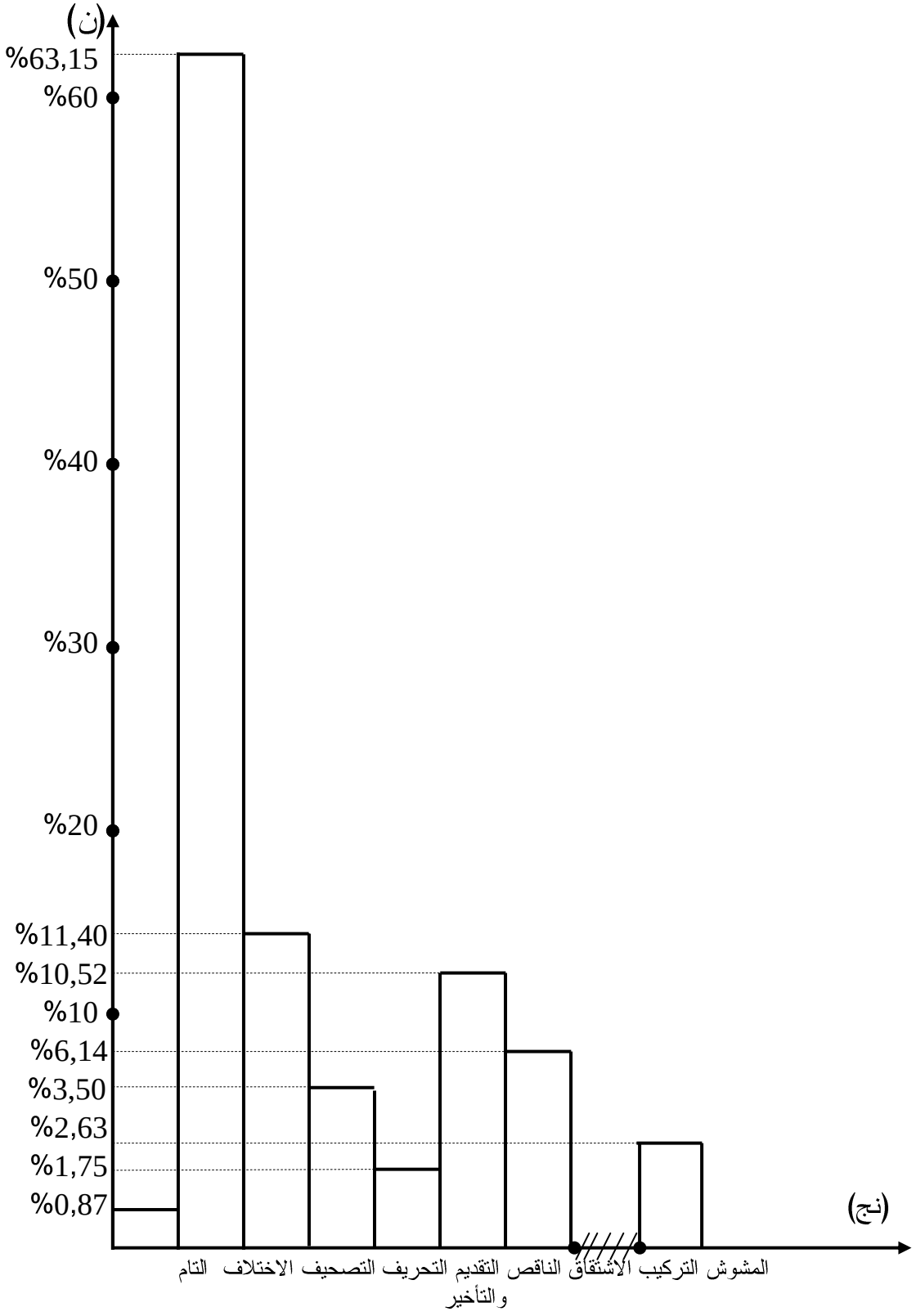
جدول 54: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل3.

والشاعر يوظف هذه الأنواع بالنسب التالية:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	**1**	**72**	**13**	**4**	**2**	**12**	**7**	**0**	**3**
النسبة المئوية	**%0,87**	**%63,15**	**%11,40**	**%3,50**	**%1,75**	**%10,52**	**%6,14**	**%0**	**%2,63**

جدول55: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل3.

في اللافتة الثا لثة أيضا، فإن تجنيس الاختلاف يحتل المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة:63,15%، ويليه تجنيس التصحيف بنسبة : 11,40% ثم التجنيس الناقص بنسبة : 10,52%، ويمكن أن نمثل نسبة كل نوع من أنواع التجنيس الموظفة في اللافتة الثالثة بهذا الشكل البياني:



شكل بياني23: يمثل أنواع التجنيس في ل3.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 - تجنيس الاختلاف.

2 - تجنيس التصحيف.

3 - التجنيس الناقص.

4 - تجنيس الاشتقاق.

5 - التجنيس المشوش.

6 - تجنيس التقديم والتأخير.

7 - التجنيس التام.

8 - تجنيس التركيب.

د. اللافتة الرابعة:

التجنيس	نوعه	القصيدة
قلمي/قدمي	اختلاف وسط	المبتدأ
المدى/المدافع	ناقص	القتيل والمقتول
عين/أين	اختلاف أول	//
دمي/فمي	اختلاف أول	المنحرف
ضفاف/الزّفاف	اختلاف أول	//
المسالك/المهالك/ الممالك	اختلاف وسط	حتى النهاية
حالك/هالك	اختلاف أول	//
هالك/المهالك	ناقص	//
هنا/أنا	اختلاف أول	الفاصلة
ولد/ورد	اختلاف وسط	تعاون
ولد/البلد	اختلاف أول	//
القيادة/الزّيادة	اختلاف أول	القصيدة المقبولة
العادة/الإعادة	ناقص	//
الإعادة/الإفادة	اختلاف وسط	//
شمعة/سمعة	تصحيف	درس حساب
رجعة/ربعة	اختلاف وسط	//
الفكر/المكر	اختلاف أول	هناك أيضا
الظُّهر/الظَّهر	تحريف	//
الدم/الفم/الذم	اختلاف أول	السيدة والكلب
الدم/الذم	تصحيف	//
قامة/الإقامة	ناقص	نكتة باكية
قامة/قلامة	ناقص	//
قادة/القيامة	ناقص	//
القلامة/القيامة	اختلاف وسط	نكتة باكية
النّكت/بكت	تصحيف	//
الأنين/الحنين	اختلاف أول	أين نمضي
القريب/الغريب	اختلاف أول	أوراق
القريب/الرّقيب	تقديم وتأخير	//
الرقيب/الرّطيب	اختلاف وسط	//
الدبيب/حبيب	اختلاف أول	//
ليلها/خيلها	اختلاف أول	فوق العادة
حنون/الجنون	تصحيف	//
مصون/المتون	اختلاف وسط	//
مصون/الحصون	اختلاف أول	//

حنون/الحصون	اختلاف وسط	//
ملّة/ظلّة/قلة/علّة	اختلاف أول	نحن
مستقلة/مستظلة	اختلاف أول	//
أين/دين	اختلاف أول	//
نخلة/نملة	اختلاف وسط	//
ملّة/مثله	ناقص	//
النعال/السّعال	اختلاف أول	مشاجب
هروب/الحروب الدروب	اختلاف أول	خيبة
نيوب/الجيوب	اختلاف أول	//
القيمة/مقيمة	ناقص	تحت الصفر
الكريمة/الجريمة	اختلاف أول	//
الشيمة/الشتيمة	ناقص	تحت الصفر
قيمة/القديمة	ناقص	//
الأمر/العمر	اختلاف أول	//
االشتيمة/يتيمة	اختلاف أول	//
محاورة/المجاورة	تصحيف	مبادئ الكتابة العربية
المقلوب/المطلوب	اختلاف أول	//
القافية/القاضية	اختلاف وسط	دور
القافية/الحافية	اختلاف أول	//
كائن/كمائن	ناقص	دعوة للخيانة
كائن/خائن	اختلاف أول	//
طين/دين	اختلاف أول	إنصاف الأنصاف
سلام/الكلام	اختلاف أول	الموسوم
عام/الطعام	ناقص	//
الكلام/كرام	اختلاف وسط	//
مصيري/مسيري	اختلاف وسط	المصير
شوط/سوط	تصحيف	//
الخفير/صفير	اختلاف أول	//
ضرير/حرير	اختلاف أول	//
الحمير/حرير	اختلاف وسط	//
الأجير/المستجير	اشتقاق	//
الأجير/الأسير/ الأمير/الأخير	اختلاف وسط	//

الهجير/الأجير	اختلاف أول	//
الأخير/الأجير	تصحيف	//
ضرير/ضميري	اختلاف وسط	//
صقيل/ثقيل	اختلاف أول	اعتصام
طاب/باب	اختلاف أول	//
باب/كباب	ناقص	اعتصام
كباب/الكلاب/ كتاب	اختلاف وسط	//
العِذاب/العقاب	اختلاف وسط	//
كباب/سباب	اختلاف أول	//
سباب/سحاب	اختلاف وسط	//
باب/سباب	ناقص	//
ثقاب/ثياب	اختلاف وسط	//
الحساب/سحاب	تقديم وتأخير	//
أنقى/أرقى	اختلاف أول	الدولة الباقية
الحول/الدول	اختلاف أول	//
الأمل/عمل	اختلاف أول	//
بدا/الردى/اليدا صدى/العدى	اختلاف أول	مبارزة
أحدا/أبدا	اختلاف وسط	//
الدّون/دون	تام	واحدة بواحدة
رهبة/رغبة	اختلاف وسط	//
القانون/قارون	اختلاف وسط	//
فشّا/غشا	اختلاف أول	احفروا البئر عميقا
جيشا/جحشا	اختلاف وسط	//
عطشى/عرشا	اختلاف وسط	//
عطشى/بطشا	اختلاف أول	//
نبشا/نعشا	اختلاف وسط	//
فشا/نفشا	ناقص	//
إعلامنا/إعلان	اختلاف آخر	صاحب الضخامة "محقان"المفدى!
إعلامنا/إعدامنا	إختلاف وسط	صاحب الضخامة "محقان" المفدى

الإحسان/الإنسان	إختلاف وسط	//
الأوطن/الأوطان	إختلاف وسط	//
الإنسان/الأسنان	تقديم وتأخير	//
الشّرج/الفرج	إختلاف أول	//
تأملت/تألمت	تقديم وتأخير	أعرف الحب ولكن!
أغانيك/أمانيك	إختلاف وسط	//
وثارا/نثارا	إختلاف أول	//
نارا/طارا/سارا	إختلاف أول	//
غارا/عارا	تصحيف	//
نارا/النهارا	ناقص	//
غارا/غبارا	ناقص	//
بيني/عيني	إختلاف أول	//
يطابقوا/يطلق	إختلاف وسط	//
الحصارا/الصحارى	تقديم وتأخير	//
الحصارا/الحجارا	إختلاف وسط	//
العِذارا/العَذارى	تحريف	//
انتظارا/انتحارا	إختلاف وسط	//
ثمارا/دمارا	إختلاف أول	//
الحب/الحر	إختلاف آخر	//
المختلفة/مختنقة	إختلاف وسط	المذبحة
السباب/الزباب	إختلاف أول	//
الشّبقة/اللّبقة	إختلاف أول	//
الناهقة/التافهة	إختلاف وسط	//
الناهقة/زاهقة/شاهقة	إختلاف أول	//
الرقّة/السرقة	ناقص	//
الرقة/الورقة	ناقص	المذبحة
الزّلقة/القلقة	إختلاف أول	//
بي/بيد	ناقص	//
قبل/قلبي	تقديم وتأخير	//
ناقد/راقد	إختلاف أول	//
الشفقة/الشبقة	إختلاف وسط	//
الجنود/الجلود	إختلاف وسط	بلاد ما بين النحرين
الجنود/البنود	إختلاف أول	//
غراما/الرّغام	تقديم وتأخير	//

الحزام/الحمام	إختلاف وسط	//
بغل/نعل/نغل	تصحيف	//
مطايا/المنايا	إختلاف وسط	//
البغايا/بقايا	إختلاف وسط	//
النّعام/الطّعام	إختلاف أول	//
بيت/بنت/نبت	تصحيف	//
اسرقوا/احرقوا	إختلاف أول	//
الفساد/الكساد	إختلاف أول	//
أتوا/عتوا	إختلاف أول	//
الصنم/الغنم	إختلاف أول	//
ألم!/الألم	تام	//
العلم/الألم	إختلاف أول	//
الألم/الأصم	إختلاف وسط	//
دم/عدم	ناقص	//
دم/فم	إختلاف أول	//
باد/العباد	ناقص	//
ظُلْم/ظُلَم	تحريف	//
دم/الخدم	ناقص	بلاد ما بين النحرين
عدم/الخدم	إختلاف أول	//
عن/من	إختلاف أول	//
المباني/المعاني	إختلاف وسط	//
الأشم/الأصم	إختلاف وسط	//
الشّعور/الشعور	تام	//
حَلْق/حَرْق	إختلاف وسط	//
العِلْم/العَلَم	تحريف	//
يحلمون/يحكمون	إختلاف وسط	//
لك/صك/شك/عك/دك	إختلاف أول	//
القروش/الكروش	إختلاف أول	//
لك/هلك	ناقص	//
هلك/ملك/الفلك	إختلاف أول	//
وصل/فصل	إختلاف أول	//
الحَمام/الحِمام	تحريف	//
شك/الشبك	ناقص	//
لك/ملك	ناقص	//

جدول56: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل4.

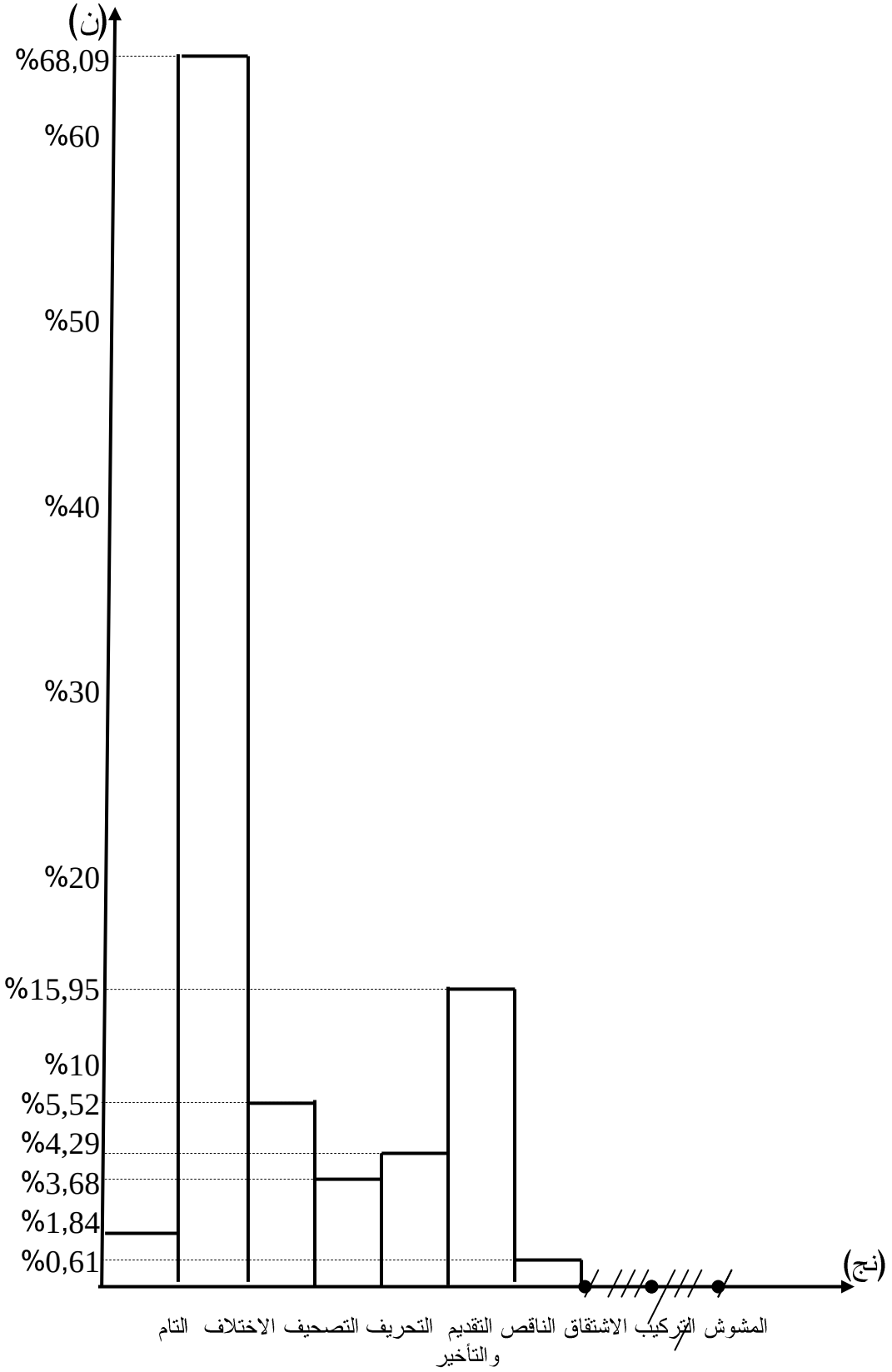
يظهر الجدول المتتابع أن الشاعر وظف في اللافتة الرابعة أنواع التجنيس التالية : التجنيس التام، تجنيس الاختلاف، تجنيس التصحيف، تجنيس التحريف، تجنيس التقديم والتأخير، التجنيس الناقص، تجنيس الاشتقاق، وقد كان ذلك بالنسب التالية:

نوع التجنيس	التجنيس التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	3	111	9	6	7	26	1	0	0
النسبة المئوية	%1,84	%68,09	%5,52	%3,68	%4,29	%15,95	%0,61	%0	%0

جدول57: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل4.

كذلك في اللافتة الرابعة، يحتل تجنيس الاختلاف المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة : 68,09%، ويليه التجنيس الناقص بنسبة : 15,95%، ويشكل تجنيس الاشتقاق ضمن الأنواع الموظفة النسبة الأخيرة، وهي نسبة ضئيلة جدا قدرت بحوالي،0.61%.

ويمكن تمثيل هذه النسب بالشكل البياني التالي:



شكل بياني24: يمثل أنواع التجريس في ل4.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 –تجنيس الاختلاف.

2 –التجنيس الناقص.

3 –تجنيس التصحيف.

4 –تجنيس التقديم والتأخير.

5 –تجنيس التصحيف.

6 –تجنيس التحريف.

7 –التجنيس التام.

8 –تجنيس الاشتقاق.

9–تجنيس التركيب، والتجنيس المشوش.

هـــ.اللافتة الخامسة:

التجنيس	نوعه	القصيدة
الكلام/الظلام	إختلاف أول	مذهب الفراشة
القدم/دم	ناقص	أوصاف ناقصة
دم/فم	إختلاف أول	//
دين/حين	إختلاف أول	مزايا وعيوب
القَطيع/قطيع	تصحيف	قطعان ورعاة
راع/رائع	ناقص	//
مطيع/مريع	إختلاف وسط	//
يديها/لديها	إختلاف أول	تصديرواستيراد
لونا/لحنا	إختلاف وسط	البلبل والوردة
تجنّا/تُجْنَى	تحريف	//
حنا/لحنا	ناقص	//
جنى/أنا	إختلاف أول	شموخ
بي/ربي	ناقص	عقوبة إبليس
الدار/نار	إختلاف أول	//
نعام/طعام	إختلاف أول	//
نهمك/ندمك	إختلاف وسط	قانون الأسماك
ندمك/دمك	ناقص	//
التوب/الثّوب	تصحيف	لعبة الحروف
القريب/الغريب	إختلاف أول	هذا هو الوطن
دوني/ديوني	ناقص	وسائل النجاة
دوني/جوني	إختلاف أول	//
ديوني/عيوني	إختلاف أول	//
فلان/علان	إختلاف أول	//
جان/آن	إختلاف أول	//
دكان/كان	ناقص	//
يدي/لدي	إختلاف أول	ضائع

نقدا/حقدا	إختلاف أول	الألثغ يحتج
عبدا/عمدا	إختلاف وسط	//
المحنة/المنة	ناقص	جواز
مالي/حالي/بالي غال/مالي	إختلاف أول	وردة على مزبلة
مالي؟/مالي	تام	//
مالي/معالي	ناقص	//
بالي/خبالي	ناقص	//
خبالي/خيالي	تصحيف	//
الولي/الموالي	ناقص	//
الليالي/لآلي	إختلاف وسط	//
الرثاثة/أثاثة/ الغثاثة	إختلاف أول	الكارثة
الحراثة/الوراثة	اختلاف أول	//
الحداثة/الحراثة	إختلاف وسط	//
أكثر/أكبر	تصحيف	الدولة
الأيسر/أيسر	تام	//
البغل/نغل	تصحيف	وصاياالبغل المستنير
بغيّا/غبيّا	تقديم وتأخير	//
شيّا/حيّا	إختلاف أول	//
دمي/فمي	إختلاف أول	مجاعة الشبعان
المرفوع/المدفوع	إختلاف أول	//
مِن/مَن	تحريف	الأبيض والأسود
الظّلام/السّلام	إختلاف أول	فتوى أبي العينين
الأمام/الإمام	تحريف	//
البركة/الحركة	إختلاف أول	قدر مشترك
الصوت/الموت	إختلاف أول	حبسة حرة

الرعية/الروية	إختلاف وسط	شاهد إثبات
يمنحها/يمنعها	إختلاف آخر	//
الآل/عال/ الحال/المال	إختلاف أول	نذالة
عال/سعال	ناقص	//
الحال/حبال	ناقص	//
المال/جمال	ناقص	//
أعدو/أدعو	تقديم وتأخير	غربة كاسرة
وحده/وهده	اختلاف وسط	وقال يمدح شاعرا
لولاه/مولاه	إختلاف أول	//
مات/متى	تقديم وتأخير	وفاة ميت
فتى/متى	إختلاف أول	//
الأجراس/الأغراس	إختلاف أول	قالت له الأجراس
هل/بل/حل	إختلاف أول	عاقبة الصراحة
وصل/حصل	إختلاف أول	//
عام/عام	تام	عفو مشروط
الأحلام/الأحكام	إختلاف وسط	//
راكضا/راكبا	إختلاف آخر	أمل أخير
الحارس/الفارس	إختلاف أول	//
الحارس/الحابس	إختلاف وسط	//
رنا/دنا	إختلاف أول	الجارح النبيل
الكرى/الورى/ جرى/درى	إختلاف أول	//
طائرا/حائرا	إختلاف أول	//
sرهبه/رحبه/رَكبه/رغبه /رُكبه	إختلاف وسط	الغزاة
النكسة/نكبة	إختلاف آخر	//

شَعبه/شُعبه	تحريف	الغزاة
ربه/رهبه	ناقص	//
ربه/رحبه	ناقص	//
عذبة/علبه	إختلاف وسط	//
رحبه/حربه	تقديم وتأخير	//
شُعبه/لُعبه	إختلاف أول	//
علبه/لعبه	تقديم وتأخير	//
غربة/رغبة	تقديم وتأخير	//
المجد/الوجد	إختلاف أول	دجاج الفتح
العبيد/البعيد	تقديم وتأخير	//
البليد/البعيد	إختلاف وسط	//
قرن/فرن	تصحيف	//
فرن/فن	ناقص	//
التليد/البليد/الجليد/وليد	إختلاف أول	//
القصيد/الرّصيد	إختلاف أول	//
العبيد/العقيد	إختلاف وسط	//
وليد/وحيد	إختلاف وسط	//
ثوره/ثروه	تقديم وتأخير	//
الواقع/واسع/	إختلاف وسط	شخص واقعي
وازع/وادع		
رادع/الراكع/	إختلاف وسط	//
الرّائع/رافع/راجع		
الطّالع/الظّالع	تصحيف	//
قانع/قاطع	إختلاف وسط	//
الطالع/الطابع	إختلاف وسط	//
خاشع/خاضع/خالع/	إختلاف وسط	//
سامع/الجامع/لامع	إختلاف أول	//
رابع/بارع	تقديم وتأخير	//
الواقع/واقع	تام	//

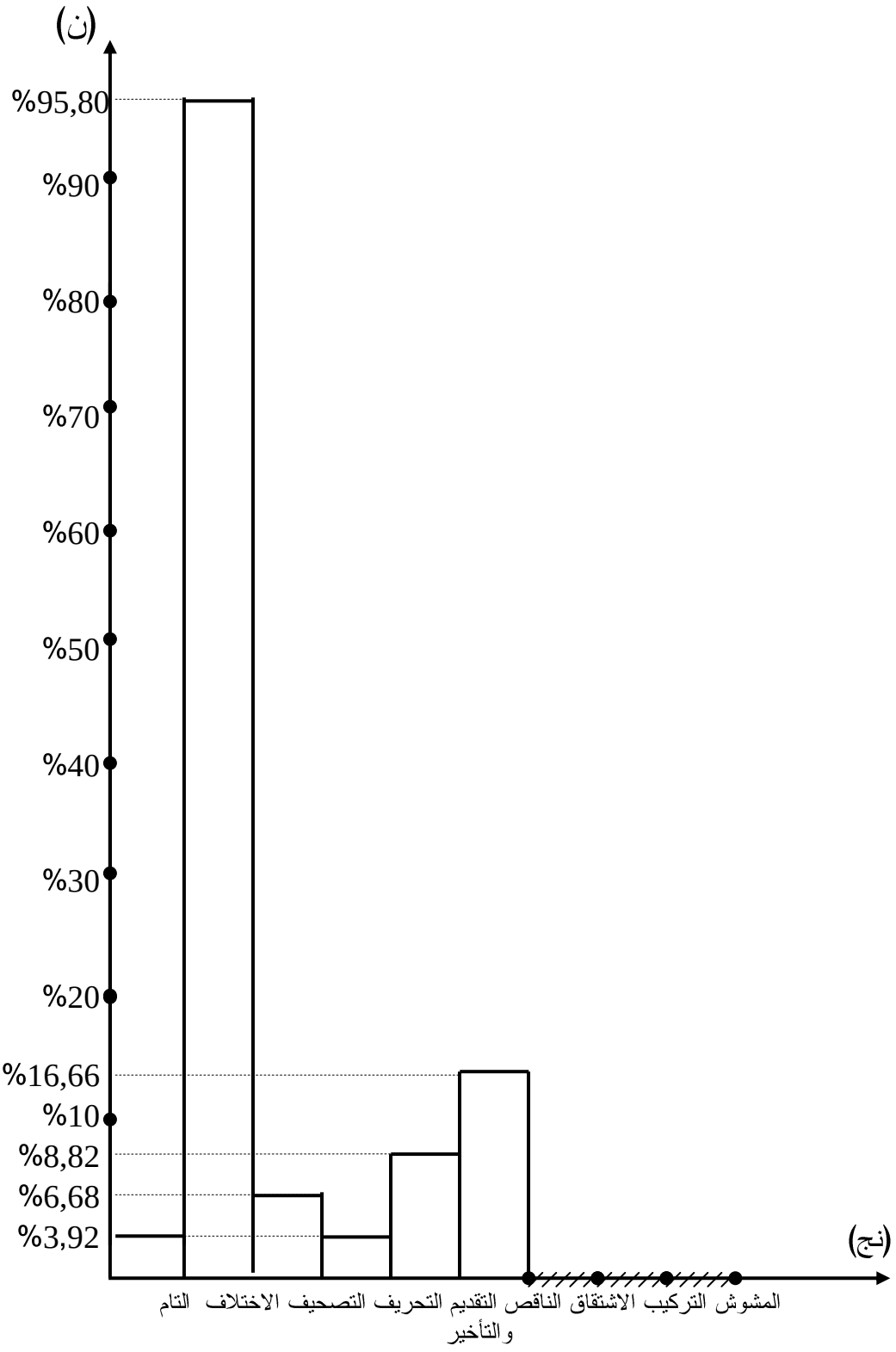
جدول58: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل5.

ويمكن وضع النسب المئوية لكل نوع من أنواع التجنيس الموظفة في اللافتة الخامسة في الجدول التالي:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	4	61	7	4	9	17	0	0	0
النسبة المئوية	%3,92	%95,80	%6,86	%3,92	%8,82	%16,66	%0	%0	%0

جدول59: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل5.

في اللافتة الخامسة، وكما يوضح الجدول، فإنّ الشاعر يوظف تجنيس الاختلاف أكثر من غيره من أنواع التجنيس، بنسبة :59.80%، يليه التجنيس الناقص، بنسبة :16.66%، أما الأنواع الأخرى (التام، التصحيف، التحريف، التقديم والتأخير)، فإنه يوظفها بنسب ضعيفة، ومتقاربة فيما بينها. نمثلها في الشكل البياني التالي:



شكل بياني25: يمثل أنواع التجريس في ل5.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 -تجنيس الاختلاف.

2 -التجنيس الناقص.

3 -تجنيس التقديم والتأخير.

4 -تجنيس التصحيف.

5 -تجنيس التحريف، والتجنيس التام.

6 -تجنيس الاشتقاق، وتجنيس التركيب، والتجنيس المشوش.

و. اللافتة السادسة:

التجنيس	نوعه	القصيدة
هواء/سواء	إختلاف أول	الباب
قطعوا/قلعوا	إختلاف وسط	ثارت
الجذور/البذور	إختلاف أول	//
الورى/الثرى	إختلاف أول	//
الانتظار/الانتصار	إختلاف وسط	مكاسب ثورية
العراقة/قرافة/ صرافة	إختلاف أول	كيف تأتينا النظافة
الحصافة/الصحافة	تقديم وتأخير	//
خرافة/الخلافة	إختلاف وسط	//
تحتمي/تحت	ناقص	سيرة ذاتية
دمي/الآدمي	ناقص	//
الرف/صف	إختلاف أول	نعال الأحذية
تكتب/تكبت	تقديم وتأخير	بحث في الأيدي
الإماء/الإنماء	ناقص	شيخان
ماء/السّماء	ناقص	//
ماء/الظماء	ناقص	//
امزح/امسح	إختلاف وسط	أجب عن 4 أسئلة فقط
الحَطّة/الحِطّة	تحريف	//
خان/كان	إختلاف أول	//
الإيمان/الأيمان	تحريف	أسباب النزول
الثورة/العوره	إختلاف أول	ديوان المسائل
مهما/مُهّما	تحريف	//
الحدّ/الحقد	ناقص	افتراء
المتون/منون	تصحيف	ماهية التاريخ
منون/جنون	إختلاف أول	//
حصون/الصحون	تقديم وتأخير	//
جاعوا/ضاعوا	إختلاف أول	السفينة
يرجى/يُزجى	تصحيف	//
مشاع/متاع	إختلاف وسط	//
أن/الآن	تام	الغاية
منية/غنية	إختلاف أول	//
النية/منية	ناقص	//
النية/غنية	ناقص	//
نُصاب/نِصاب	تحريف	أرجوزة الأوباش

الأرباب/الألباب	إختلاف أول	//
الزاد/المزاد	ناقص	//
هبّ/دبّ	إختلاف أول	//
دَب/الأدب	ناقص	//
الأشعار/الأبعار	إختلاف أول	//
الشوارب/الجوارب	إختلاف أول	//
الحديث/الحديث	تام	//
ديث/الحديث	ناقص	//
الأوصاف/الأصواف	تقديم وتاخير	//
الأظلاف/الأعلاف	إختلاف أول	//
العروبة/العقوبة	إختلاف وسط	إلحاح
عبارة/عبارات	تقديم وتأخير	قصة مدينة
دمعي/شمعي	إختلاف أول	مكابرة
الخناجر/الحناجر	تصحيف	//
الأصنام/الأصفار	إختلاف وسط	إحصائية
نار/العار/جار	إختلاف أول	//
منذ/منذور	ناقص	//
الحقل/العقل	إختلاف أول	العجائب السبع
حَب/الحُب	تحريف	مزرعة الدواجن
الفاقة/باقة/الطاقة	إختلاف أول	//
باقة/سباقة	ناقص	//
القلم/الألم	إختلاف أول	//
هم/فم/لم/ذم/دم	إختلاف أول	//
نم/يم		
لم/الألم	ناقص	//
لم/القلم	ناقص	//
القيم/الشيّم	إختلاف أول	//
دم/الندم	ناقص	//
دم/ذم	تصحيف	//
دم/القدم	ناقص	//
نم/نعم	ناقص	//
نم/الغنم	ناقص	//

لو/لم	إختلاف آخر	نحن بالخدمة
الزّحمة/الرحمة	تصحيف	//
الذمة/القمة	إختلاف أول	//
النّسمة/النقمة	إختلاف وسط	//
نام/قام	إختلاف أول	ليلة
الأبد/أحد	إختلاف وسط	المفقودة
البلد/الولد	إختلاف أول	//
الإبادة/الإرادة/ الإفادة	إختلاف وسط	//
أولاده/ولاده	ناقص	//
عتاده/عناده	تصحيف	//
القيادة/زيادة	إختلاف أول	//
زاده/زياده	ناقص	//
عاده/عناده	ناقص	//
عاده/عتاده	ناقص	//
القيادة/السيادة	إختلاف أول	//
المال/قال/حال	إختلاف أول	فروض المناسبة
مسدودة/محدودة	إختلاف أول	إعلانات
مسجورة/مسحورة	تصحيف	وراء قضبان الماء
مقرورة/مقهورة	إختلاف وسط	//
مبهورة/مقهورة	إختلاف أول	//
المكسورة/مأسورة	إختلاف أول	//
العتب/العجب/العرب	إختلاف وسط	هذاهو السبب
سب/السبب	ناقص	//
الرّكب/الرّتب	إختلاف وسط	//
سرب/النسب	ناقص	//
همّي/غمي	إختلاف أول	جدول الأعمال
معلوم/معدوم	إختلاف وسط	دود الخل
يعدو/يدعو	تقديم وتأخير	//
الخارف/المارق/ الفارق	إختلاف أول	بين نارين
الخارق/الخالق	إختلاف وسط	//
الروب/جوب	إختلاف أول	//
بَاسما/بِالسَّما	تحريف	احتياط
السما/سالما	تقديم وتأخير	//
كاسحة/الكادحة	إختلاف وسط	الحاكم الصالح

الأخطار/الأمطار	إختلاف أول	عكاظ
نار/جار/طار/العار	إختلاف أول	//
أعذار/أعمار	إختلاف وسط	//
رأسي/رفسي	إختلاف وسط	السّهل الممتنع
آتي/ذاتي	إختلاف أول	//
شمسي/همسي	إختلاف أول	//
رفسي/نفسي	إختلاف أول	//
كبير/كثير	تصحيف	المفترى عليه
عصير/الحصير	إختلاف أول	//
الحصير/الحقير/ الحمير	إختلاف وسط	//
فقير/الحقير	إختلاف أول	//
كبير/الخبير	إختلاف أول	//
الحمير/ضمير	إختلاف أول	//
جنبي/جيبي	تصحيف	الواحد في الكل
جنبي/ذنبي	إختلاف أول	//
القُرح/القَرح	مشوش	مكتوب
شبح/نبح	إختلاف أول	//
القُرح/قُزح	تصحيف	//
انفتح/انفضح	إختلاف وسط	//
النّوق/الموق/ السوق	إختلاف أول	مصائر
ماء/دماء	ناقص	//
المخفوق/المخلوق	إختلاف وسط	//
مسلوق/مخلوق	إختلاف أول	//
حديد/الجديد	تصحيف	تفاؤل
الشديد/شهيد	إختلاف وسط	//
وعيد/عيد	ناقص	//
أحبابا/ألبابا	إختلاف أول	من الأدب المقارن
خلاّبا/سلاّبا	إختلاف أول	//
طابا/عابا/بابا/ غابا	إختلاف أول	//
غابا/عابا	تصحيف	من الأدب المقارن
عتابا/كتابا	إختلاف أول	//
أنسابا/أحسابا	إختلاف أول	//

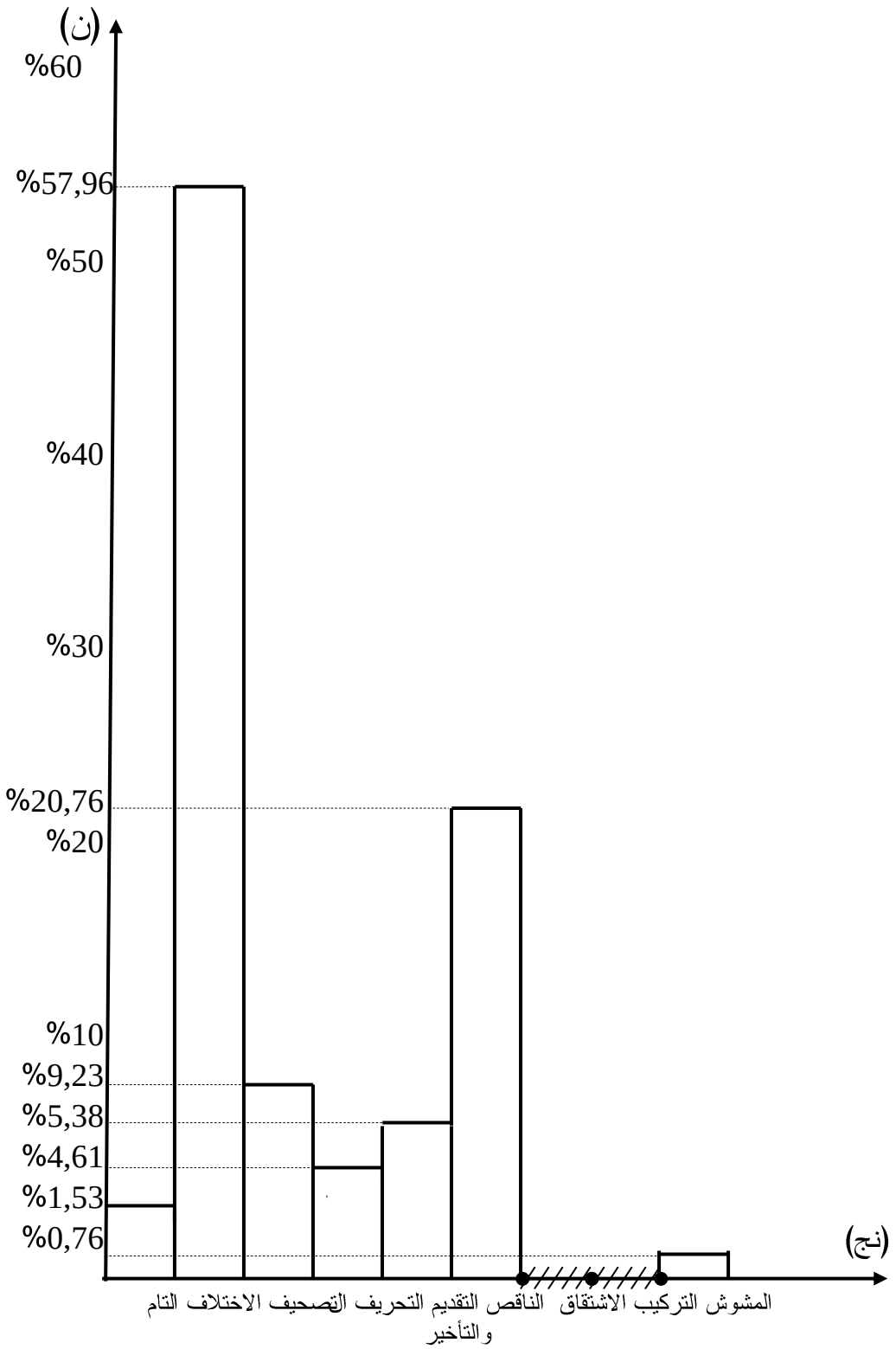
جدول60: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل6.

وبعد العملية الحسابية تبين أن نسبة كل نوع من أنواع التجنيس الموظفة في اللافتة السادسة كانت كمايلي:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	**2**	**75**	**12**	**6**	**7**	**27**	**0**	**0**	**1**
النسبة المئوية	**%1,53**	**%57,96**	**%9,23**	**%4,61**	**%5,38**	**%20,76**	**%0**	**%0**	**%0,76**

جدول61: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل6.

في اللافتة السادسة، يحتل تجنيس الاختلاف المرتبة الأولى في التوظيف كما يوضحه الجدول بنسبة:57,69%، ويليه التجنيس الناقص بنسبة :20,76%، وتعرف هذه اللافتة بنسبة توظيف ضئيلة لتجنيس التشويش، ويمكن أن نمثل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني26: يمثل أنواع التجريس في ل6.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 –تجنيس الاختلاف.

2 –التجنيس الناقص.

3 –تجنيس التصحيف.

4 –تجنيس التقديم والتأخير.

5 – تجنيس التحريف.

6 –التجنيس التام.

7 –التجنيس المشوش.

8 –تجنيس الاشتقاق، وتجنيس التركيب.

ر. اللافتة السابعة:

التجنيس	نوعه	القصيدة
العض/العرض	ناقص	طبق الأصل
فرض/رفض	تقديم وتأخير	طبق الأصل
خفض/رفض	إختلاف أول	//
الدار/النار	إختلاف أول	ضد التيار
عم/نعم	ناقص	تواصل
الغنم/نعم	تصحيف	//
كبتي/نبتي	إختلاف أول	بيعة الفاني
سمتي/صمتي	إختلاف أول	//
الرّمم/القمم	إختلاف أول	أوبة الحارس
العدم/القدم/الخدم/ ندم	إختلاف أول	//
القلم/القدم	إختلاف وسط	//
النظيفة/الوظيفة	إختلاف أول	أعذار واهية
جيفة/خيفة	تصحيف	//
السخيفة/خيفة	ناقص	//
الباسل/الباطل	إختلاف وسط	العروة الواعية
دست/طست	إختلاف أول	البقايا
مكدّبا/معذبا	إختلاف أول	تطوير مهني
الخبر/الخطر	إختلاف وسط	مواقع
صحيفة/صريفة	إختلاف وسط	//
بقر/بشر	إختلاف وسط	//
مقر/مطر	إختلاف وسط	//
واجب/الحواجب	ناقص	خذ وطالب
الشوارب/الجوارب	إختلاف أول	//
جدال/الجبال	إختلاف وسط	مسائل غير قابلة للنقاش
عليّا/جليا/مليّا	إختلاف أول	خارج السرب
خفيّا/وفيّا	إختلاف أول	خارج السرب
سنة/حسنة	ناقص	هزيمة المنتصر

مائي/دمائي	ناقص	عوائق
ردائي/ندائي	إختلاف أول	//
الأردان/الأدران	تقديم وتأخير	//
الخوف/الخلف	إختلاف وسط	سلاما أيتها الحرب
عام/الطعام	ناقص	//
كلام/سلام	إختلاف أول	//
النّوم/اللّوم	إختلاف أول	ملاحظات
مات/فات	إختلاف أول	حكمة الشيوخ
صالحوه/صافحوه/ صارحوه	إختلاف وسط	حكمة الشيوخ
قسرا/كسرا	إختلاف أول	الحائط يحتج
قسرا/قبرا	إختلاف وسط	//
كرّا/فرّا	إختلاف أول	//
ريفي/فيفي	إختلاف أول	بطالة
الفيل/قيل	تصحيف	دلال
الغاز/ألغاز	تام	منتهى الإيجاز
إن جاز/إنجاز	تركيب	//
الأعجاز/إعجاز	تحريف	//
إنجاز/إيجاز	تصحيف	//
الوالدة/واحدة	إختلاف وسط	العائلة الكريمة
فكي/شكي/مكي	إختلاف أول	كيف وأين وماذا؟
غبار/عيار	تصحيف	المستقل
غار/غبار	ناقص	//
غار/قار	إختلاف أول	//
الحوار/الحصار	إختلاف وسط	مؤامرة
الحوار/الجوار	تصحيف	//
الرئيس/البئيس	إختلاف أول	رقابة ذاتية
الهدى/سدى	إختلاف أول	//
الندا/اليدا	تصحيف	//
باطل/طبلا	تقديم وتأخير	//
العار/المار	إختلاف أول	ثمن الكتابة

الأحرار/الأحبار	إختلاف وسط	//
الراعي/الداعي	إختلاف أول	مذهب الرعاة
الحداد/الحياد	إختلاف وسط	من أنا
أهّلوا/سهّلوا	إختلاف أول	أغرب من الخيال
الحدودي/خدودي/ جدودي	تصحيف	//
العرب/العجب	إختلاف وسط	//
خلاق/حلاق	تصحيف	الفقر الغني
شِعر/شَعر	تحريف	//
يغري/غيري	تقديم وتأخير	//
الغار/عار	تصحيف	//
مساء/سماء	تقديم وتأخير	مجادلة
السادة/سعادة	ناقص	تجديد الذاكرة
العادة/سعادة	ناقص	//
زمن/ثمن	إختلاف أول	حزن على الحزن
الوهن/الوسن/ الوطن	إختلاف وسط	//
من/زمن	ناقص	//
من/ثمن	ناقص	//
القبور/القصور	إختلاف وسط	تحريض
البذور/البكور	إختلاف وسط	//
كسواها/سواها	ناقص	//
سداها/قواها		
مداها/دماها	تقديم وتاخير	//
الوصول/الأصول	إختلاف أول	حسب الأصول
جاري/داري/ثاري	إختلاف أول	وكيل الأسفار
أسفاري/أسراري	إختلاف وسط	//
الأسفار/الأسعار	إختلاف وسط	//
الغال/البغال	ناقص	فتى الأدغال
ترجموه/ترحموه	تصحيف	تشريح
خام/تام	إختلاف أول	أسباب للأرق
القدس/القوس	إختلاف وسط	البرج المفقود
النصوص/اللصوص	إختلاف أول	//
الأعداء/الادعاء	تقديم وتأخير	//
إبصار/إعصار	إختلاف وسط	//
الإقرا/الإصرار	إختلاف وسط	//

جدول62: إحصائي متتابع للمتجانسات في ل7.

يوظف الشاعر في قصائد اللافتة السابعة، التجنيس التام، وتجنيس الاختلاف، وتجنيس التصحيف، وتجنيس التحريف، وتجنيس التقديم والتأخير، والتجنيس الناقص، وتجنيس التركيب.

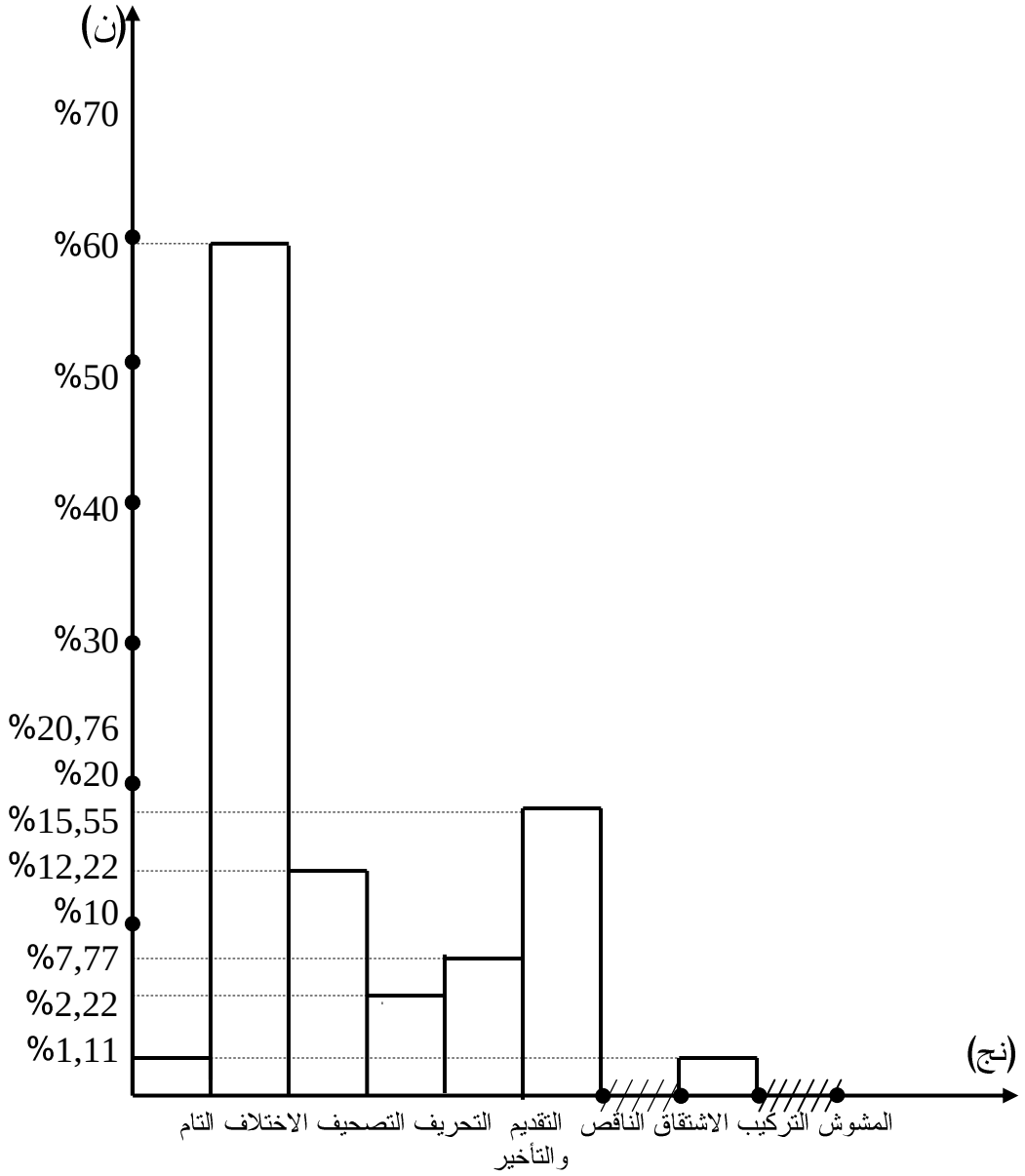
وقد وظّفت هذه الأنواع بالنسب التالية:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	1	54	11	2	7	14	0	1	0
النسبة المئوية	%1,11	%60	%12,22	%2,22	%7,77	%15,55	%0	%1,11	%0

جدول63: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في ل7.

يلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر يوظف تجنيس الاختلاف بنسبة:60%، وهي أكبر نسبة، ويليه التجنيس الناقص بنسبة : 15,55%، ثم تجنيس التصحيف بنسبة :12,22%، ثم تجنيس التقديم والتأخير بنسبة : 7,77%، أما التام وتجنيس التحريف، والتركيب فإن نسبها تتقارب، وهي نس ب ضئيلة.

ويمكن أن نوضح هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني27: يمثل أنواع التجنيس في ل7.

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 -تجنيس الاختلاف.
2 -التجنيس الناقص.
3 -تجنيس التصحيف.
4 -تجنيس التقديم والتأخير.
5 -تجنيس التحريف.
6 -التجنيس التام، وتجنيس التركيب.
7 -التجنيس المشوش، تجنيس الاشتقاق.

قصائد " إني المشرق أعلاه":

التجنيس	نوعه	القصيدة
نفّست/بنفسي	اشتقاق	ما قبل البداية
الهوان/ثوان	إختلاف أول	الخنان
الكتاب/تاب	ناقص	توبة
الثّراء/عراء	إختلاف أول	مرسوم
البِلاط/البَلاط	تحريف	تبليط
المِلاط/المُلاط	تحريف	تبليط
البلاط/البَلاط/المِلاط/ المُلاط	إختلاف أول	تبليط
ثراء/الثري	ناقص	مجهود حربي
تين/تلين	ناقص	//
طين/تين/حين	إختلاف أول	//
الدين/المدين	ناقص	//
تين/الوثين	ناقص	//
الشمس/الأمس	إختلاف أول	بدائل
منى/زنى	إختلاف أول	بدائل
ثُم/ثَم	تحريف	العهد الجديد
باب/ناب	تصحيف	//
باب/ناب/ذاب	إختلاف أول	//
ناب/نقاب	ناقص	//
الحارات/البارات	إختلاف أول	حبيب الشعب
عزل/الأعزل/ الانعزال	اشتقاق	صاحبة الجهالة
المدفع/تدفع	اشتقاق	//
قال/حال	إختلاف أول	//
القتال/استقال	اشتقاق	//
الخيال/خالي	اشتقاق	المعجزة!
الوفاق/الرفاق	إختلاف أول	المنشق
مَنّا/مِنّا	تحريف	الجريمة والعقاب
شراب/السراب	تصحيف	//
حد/أحد	ناقص	الغريب
أحد/الأبد	إختلاف وسط	//

الأبد/الزّبد	إختلاف أول	//
صوتي/موتي	إختلاف أول	//
الأمد/الرّمد/الكمد	إختلاف أول	//
البلد/البرد	إختلاف وسط	//
رقد/الرّصد	إختلاف وسط	//
مسد/مدد	إختلاف وسط	//
خرفي/خراف	اشتقاق	ما بعد النهاية

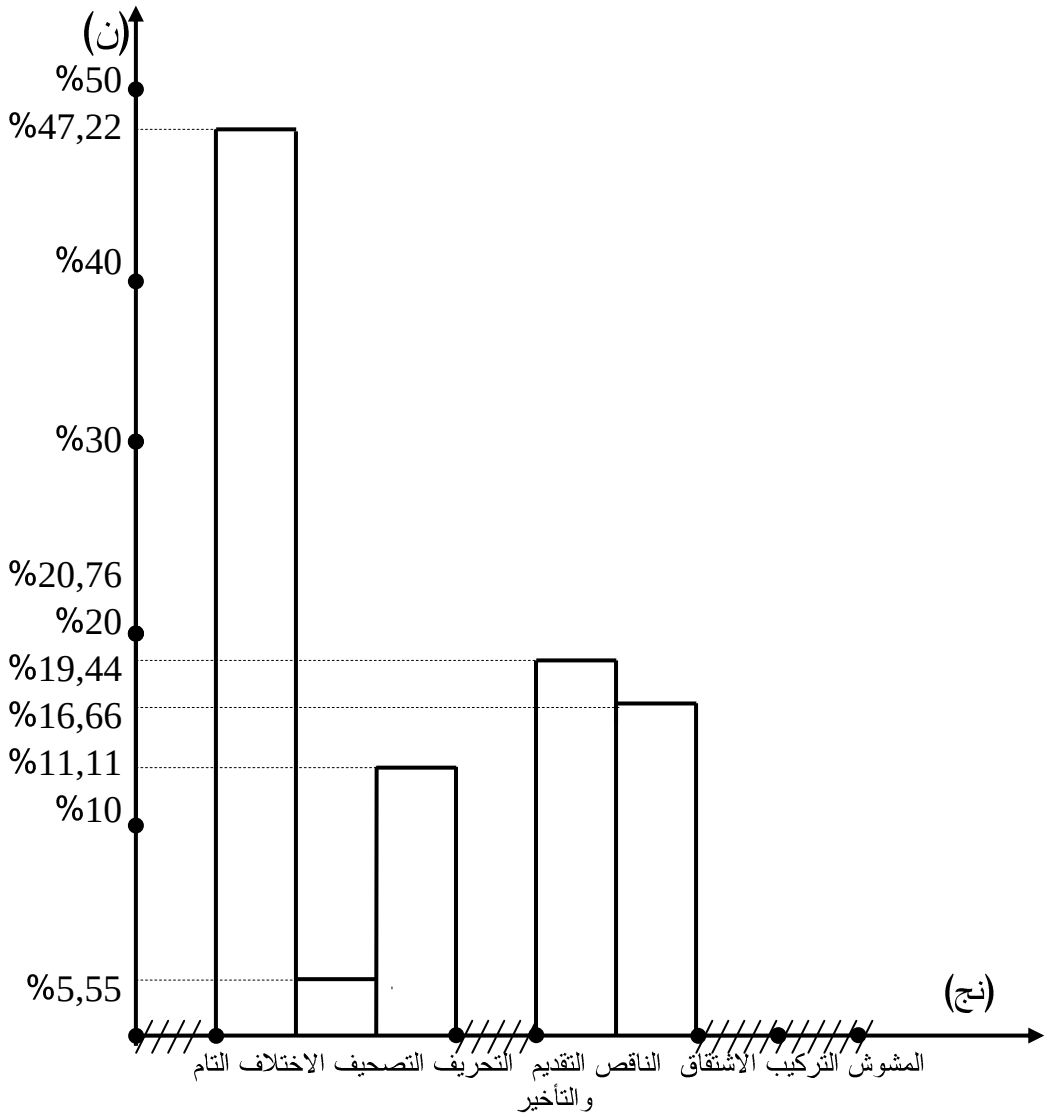
جدول64: إحصائي متتابع للمتجانسات في قصائد (م1).

وظف الشاعر في قصائد المجموعة الشعرية "إني المشنوق أعلاه " أنواع التجنيس التالية : تجنيس الاختلاف، وتجنيس التصحيف، وتجنيس التحريف، والتجنيس الناقص، وتجنيس الاشتقاق، وقد كان ذلك بالنسب التالية:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	0	17	2	4	0	7	6	0	0
النسبة المئوية	%0	%47,22	%5,55	%11,11	%0	%19,44	%16,66	%0	%0

– جدول65: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في قصائد (م1).

يبين الجدول أن تجنيس الاختلاف يحتل المرتبة الأولى في التوظيف بنسبة : 47,22%، يليه التجنيس الناقص بنسبة : 19,44%، ثم تجنيس الاشتقاق بنسبة : 16,66%، ويمكن تمثيل النسب المختلفة لأنواع التجنيس الموظفة في الشكل البياني التالي:



شكل بياني28: يمثل أنواع التجنيس في (م1).

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 -تجنيس الاختلاف.
2 -التجنيس الناقص.
3 -تجنيس الاشتقاق.
4 -تجنيس التحريف.
5 -تجنيس التصحيف.
6 -تجنيس التقديم والتأخير، تجنيس التام، وتجنيس التركيب، التجنيس المشوش.

قصائد "ديوان الساعة":

التجنيس	نوعه	القصيدة
العاشرة/عاهرة	إختلاف وسط	جدل
تمشط/تكشط	إختلاف أول	طوارئ
صامتون/صامدون	إختلاف آخر	انتفاضة
الحجر/غجر/الشّجر	إختلاف أول	//
إقدامه/أقدامه	تحريف	//
عبرية/عذرية	إختلاف وسط	//
السفر/الحفر	إختلاف أول	//
الفكر/الكفر	تقديم وتاخير	هدايا
جديد/الحديد	تصحيف	حصار
البيد/العبيد	ناقص	إعدام
البيد/البليد	ناقص	//
شعبه/الكعبه	إختلاف أول	//
الطبله/قبله	إختلاف أول	الحفلة
العصا/عصى	تام	مجلس
إفادة/إرادة	إختلاف وسط	//
هائم/بهائم	ناقص	//
الغيب/الشّيب/العيب/ريب	إختلاف أول	ويُرسل الصواعق
العيب/الغيب	تصحيف	//

جدول66: إحصائي للمتجانسات في قصائد (م2).

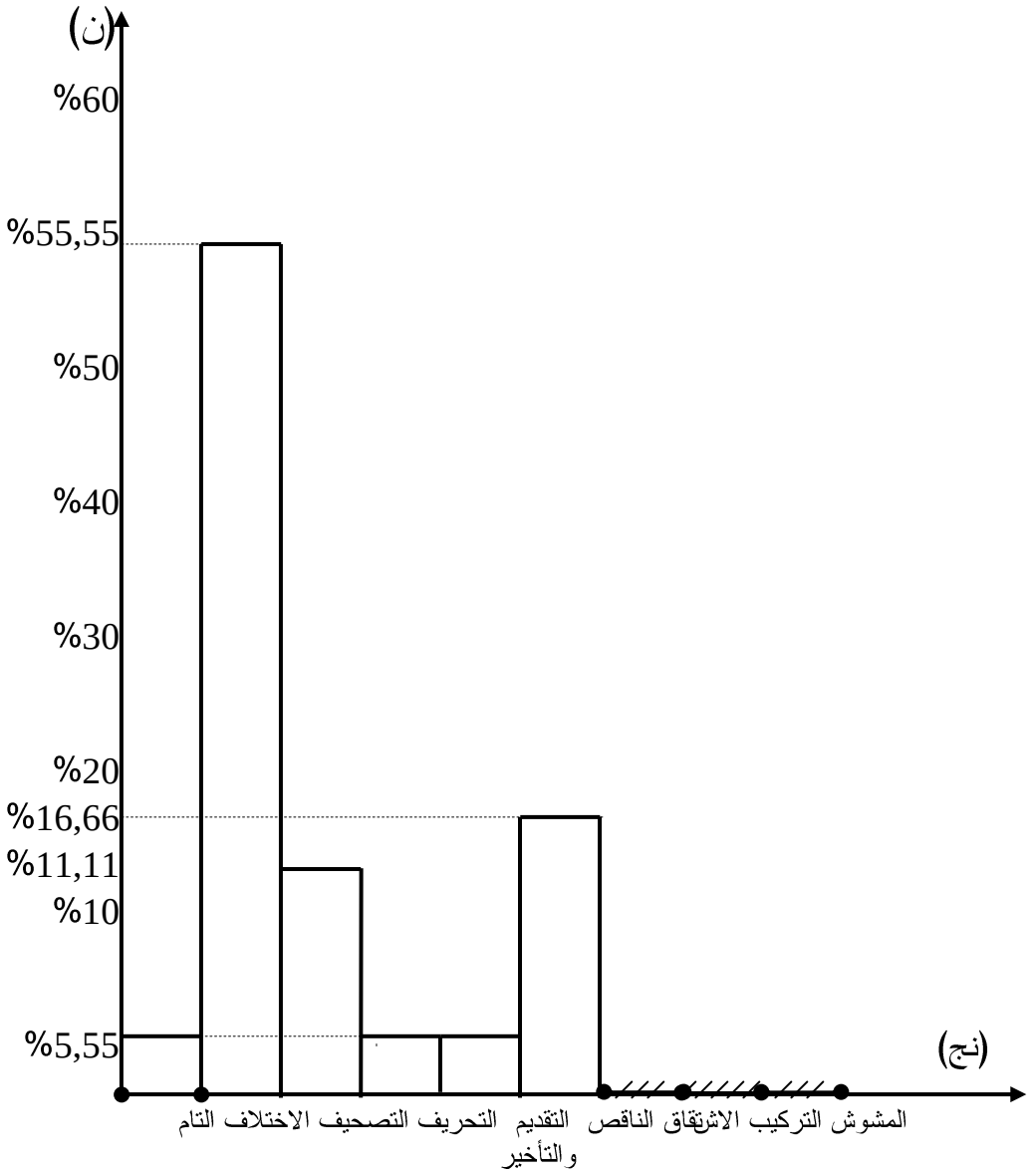
يوظف الشاع في هذه المجموعة الشعرية ، من أنواع التجنيس : التجنيس التام، وتجنيس الاختلاف، وتجنيس التصحيف، وتجنيس التحريف، وتجنيس التقديم والتأخير، والتجنيس الناقص، وذلك بالنسب التالية:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	1	10	2	1	1	3	0	0	0
النسبة المئوية	%5,55	%55,55	%11,11	%5,55	%5,55	%16,66	%0	%0	%0

جدول67: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في قصائد (م2).

يلاحظ من خلال الجدول أن قصائد "ديوان السّاعة" تعرف أيضا كثافة في توظيف تجنيس الاختلاف، مقارنة بغيره من أنواع التجنيس الأخرى حيث إن نسبة توظيفه تقارب 55,55 %، ويليه التجنيس الناقص بنسبة: 16,66%.

ويمكننا تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني29: يمثل أنواع التجنيس في (م2).

ويكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 -تجنيس الاختلاف.

2 -التجنيس الناقص.

3 -تجنيس التصحيف.

4 -تجنيس التقديم والتأخير، تجنيس التام وتجنيس التحريف.

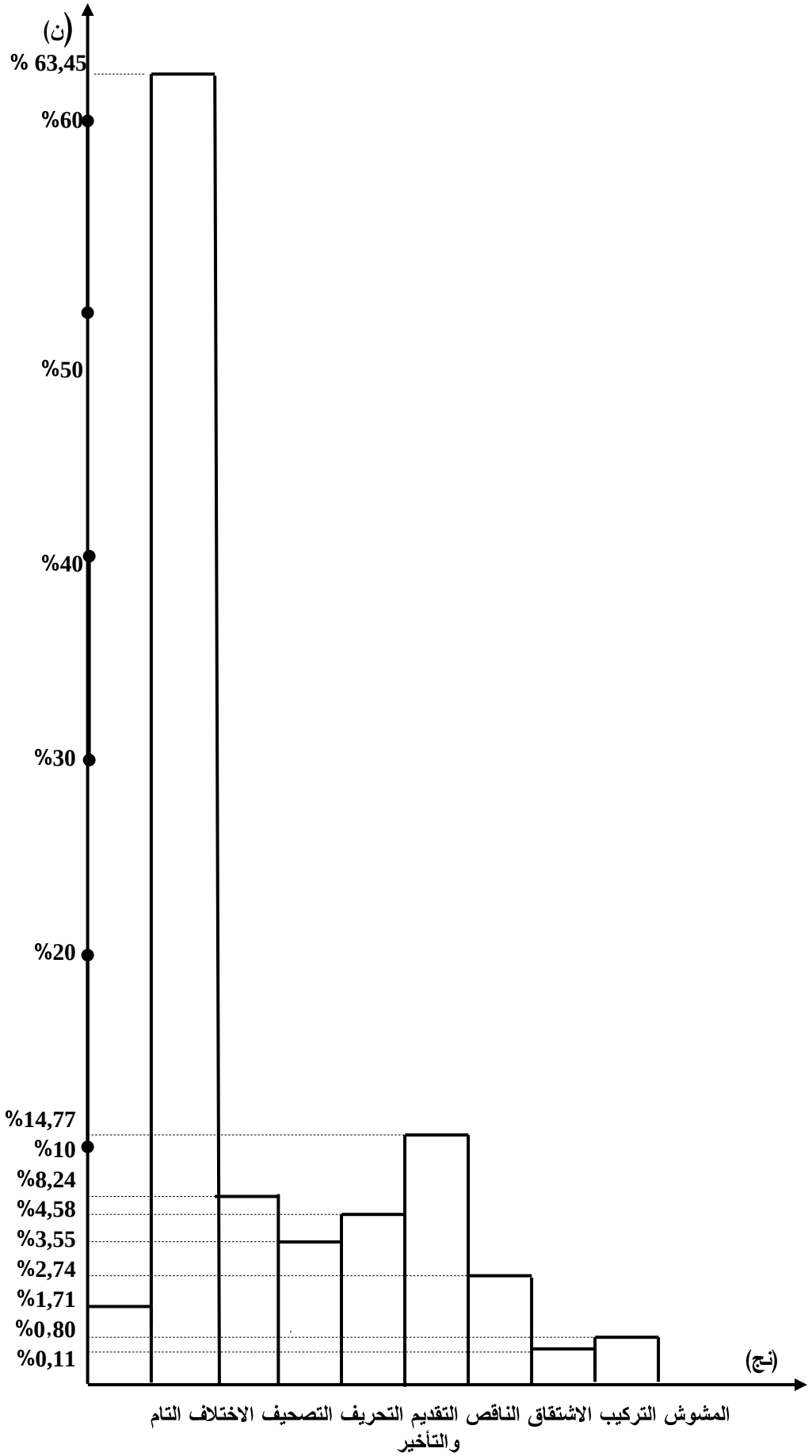
5 -تجنيس الاشتقاق، وتجنيس التركيب، والتجنيس المشوس.

أما النسب الكلية لتوظيف أنواع التجنيس في مدونة الشاعر، اللافتات السبعة والمجموعتين الشعريتين فيمكن أن نبينها في الجدول التالي:

نوع التجنيس	التام	تجنيس الإختلاف	تجنيس التصحيف	تجنيس التحريف	تجنيس التقديم والتأخير	التجنيس الناقص	تجنيس الاشتقاق	تجنيس التركيب	التجنيس المشوش
عدد المتجانسات في كل نوع	15	554	72	31	40	129	24	1	8
النسبة المئوية	%1,71	%63,45	%8,24	%3,55	%4,58	%14,77	%2,74	%0,11	%0,80

جدول68: يبين النسب المئوية لأنواع التجنيس في شعر "أحمد مطر".

تظهر الإحصائيات أنّه من حوالي خمسة وسبعين وسبعمائة (775) توظيف للتجنيس في اللافتات الربعة، والمجموعتين الشعريتين ، "إني المشنوق أعلاه"، و "ديوان الساعة"، هناك ثمانون وأربعمائة(480) توظيفا لتجنيس الاختلاف، قد يكون الاختلاف بين المتجانسين أو (المتجانسات) في حرف واحد يقع أولا أو وسطا أو آخرا، بنسبة: 63,45%، ويليه التجنيس الناقص الذي وُظّف بنسبة: 14,77%، ثم تجنيس التصحيف، بنسبة : 8,24%، وبعده تجنيس التقديم والتأخير في الحروف بنسبة: 4,58%، ثم تجنيس التحريف بنسبة : 3,55%، ويليه تجنيس الاشتقاق بنسبة :2,74%، ثم التجنيس التام بنسبة : 1,71%، وفي المرتبة الأخيرة كل من تجنيس التركيب، والتجنيس المشوش، بنسبتين متقاربتين، 0,11%، 0,80% على التوالي، ويمكن توضيح هذه النسب في الشكل البياني النهائي التالي:



شكل بياني30: يمثل أنواع التجنيس في شعر "أحمد مطر".

فيكون ترتيب توظيف الشاعر لأنواع التجنيس كمايلي:

1 -تجنيس الاختلاف.

2 -التجنيس الناقص.

3 -تجنيس التصحيف.

4 -تجنيس التقديم والتأخير

5 -تجنيس الاشتقاق

6 -التجنيس التام.

7 -التجنيس المشوس.

8 -تجنيس التركيب.

-خلاصة:

إنّ بحث أنواع التجنيس في قصائد "أحمد مطر"، تظهر أنه يوظف التجنيس بأنواعه المختلفة، وكل نوع، وإن اختلفت نسبته عن الآخر زيادة ونقصا له وقعه، وأثره في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة الواحدة، من خلال التكرار، إذ تضمن تلك العودة المتكررة بناء للإيقاع الداخلي، والإيقاع بصفة عامة، غير أنّ ما تجدر الاشارة إليه، هو أنّ التجنيس بمفرده لم تكن له القدرة على صنع إيقاع قصائد أحمد مطر، كما لا يمكن أن تكون له القدرة على فعل ذلك في أيّة قصيدة لشاعر ما ، إذ يتضافر التجنيس مع عناصر أخرى لأجل بناء الإيقاع، ومن تلك العناصر التي لاحظنا أثرها في بناء إيقاع قصائد الشاعر، "الطباق".

2.3. إيقاع الطباق في قصائد "أحمد مطر":

1.2.3. الطباق: مفهومه، وصوره وأقسامه:

الطباق من المحسنات المعنوية [77]ص200، وقد أطلقت عليه مصطلحات عديدة، من مثل المطابقة، والتكافؤ[78] ص65.

1.1.2.3. الطباق لغة:

جاء في لسان العرب : "طبق: الطَّبَقُ: غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقه وطبّقه، فانطبق وتطبق: غطاه وجعله مطبقا! ومنه قولهم: لو تطبّقت السّماء على الأرض ما فعلت كذا...

وقد طابقه مطابقة وطباقا. وتطابق الشيئان: تساويا والمطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق.
وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما. وهذا الشيء وفقُ هذا ووفاقه.
وطباقة، وطابقُه وطِبْقهُ ومُطبِقُهُ وقالبه وقالِبه بمعنى واحد . ومنه قولهم: وافق شن طبقه وطابق بين قميصين: لبس أحدهما على الآخر.

والسماوات الطباق : سميت بذلك لمطابقة بعضها ب عضا أي بعضها فوق بعض، وقيل : لأن بعضها مطبق على بعض، وقيل: الطباق مصدر طوبقت طباقا... والمطابقة: المشي في القيد وهو الرّسف.

والمطابقة: أن يضع الفرس رجله في موضع يده، وهو الأحق من الخيل،

ومطابقة الفرس في جريه: وضع رجليه مواضع يديه. والمطابقة: مشي المقيَّد"[2] مادة ط ب ق

يتضح من المفهوم اللغوي أن الأصل في المطابقة، هو وضع الفرس رجله في موضع يده أثناء السّير ثم ينصرف بعد ذلك إلى معنى الاتفاق، والموافقة، ومعظم الصّيغ من طبق في ذلك المعنى.

2.1.2.3. الطباق اصطلاحا:

يقول "ابن رشيق":"المطابقة عند جميع النّاس: جمعك بين الضدين في الكلام أوبيت شعرفعلى هذا اتفاق أرباب البديع" [40] ص5

ويوضع ذلك "عبد العزيز عتيق" فيقول:"المطابقة أو الطباق في اصطلاح رجال البديع هي: الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر، كالجمع بين اسمين متضادين من مثل: النهار والليل، والبياض والسواد، والحين والقبح، والشجاعة والجبن، وكالجمع بين فعلين متضادين

مثل: يظهر ويبطن، ويُسعد ويشقى، ويعز ويذل، ويُحي ويُميت، وكذلك كالجمع بين حرفين متضادين نحو قوله تعالى:"لها ماكسبت وعليها مااكتسبت" "[74] البقرة/286 . [68] ص77"

غير أن "قدامة بن جعفر"" شذّ عن هذا، فالمطابق عنده، هو المشترك اللفظي، "فامّا المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها"[39] ص162 بمعنى أن يتحد اللفظ ويتعدد المعنى.

أما المطابق الذي يريد به البلاغيون، الجمع بين الشيء وضدّه ، فإنه يضع له مصطلح "التكافؤ"[39] ص161.

ويرى "ابن رشيق، أنه "لم يسمّه التكافؤ أحد غيره وغير النحاس من جميع من علم [40]ص5

ولمّا كان المعنى اللغوي للمطابقة، ينصرف إلى الإتفاق، بينما ينصرف المعنى الاصطلاحي إلى الجمع بين المتضادين، فإنّ "عبد العزيز عتيق " رأى بأنه :"ليس بين التسمية اللغوية و التسمية الاصطلاحية أدنى مناسبة"[68] ص77

وقد أخذ عليه ذلك كل من "محمد أحمد قاسم"، و"محي الدين ديب" قائلين بأنّ:"استنتاجه لا يخلو من ضعف التفسير والتأويل . ولو رد المعنى الاصطلاحي إلى المعنى القاموسي بلطف الصنعة لوجد مناسبة كبيرة بين المعنيين ألا يرى د .عتيق في وضع الرّجل موضع القدم شيئا من الجمع بين المتضادين أو المعنيين المتقابلين في الجملة؟ ثم ألا يرى شبها بين مشي المقيّد راسفا في قيوده، وبين الكاتب والشاعر يطابقان في كلاهما؟"[78] ص66

وبالرغم من أن هذا القول لا يوضع تماما نسبة المطابقة في الاصطلاح إليها في اللغة إلاّ أنه يفتح الباب أمام بحث نوع من التقار ب، ولو أنه بسيط بين مفهوم المطابقة في اللغة، ومفهومها في الاصطلاح.

3.1.2.3. صور الطباق: - يأتي الطباق على ثلاث صور:

- الطباق الحقيقي : إذا كان ركناه متضادين في الحقيقة، وهما إمّا اسمين أو فعلين، أو حرفين أو مختلفين[79]ص66-67

- اسمين مثل: أيقاظا/ رقودا، من قوله تعالى:" وتحسبهم أيقاظا وهم رقود ...".[74]الكهف/18
- فعلين مثل: أضحك/ أبكي.

أمات/ أحيا.

يقول تعالى:"وأنّه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا" [74]النجم/43-43

– حرفين مثل: لهنّ/ عليهنّ.

من قوله تعالى:"... ولهنّ مثل الذي عليهن بالمعروف وللرّجال عليهن درجة والله عزيز حكيم ".[74] البقرة/228

– مختلفين: كأن يكون من اسم وفعل، مثل: أحيى/ الموتى.

يقول تعالى:".... وأحيى الموتى بإذن الله وأنبّئكم بما تأكلون وما تدخرون في بيوتكم إنّ في ذلك لآية لكم إن كنتم مؤمنين" [74]آل عمران/49

– الطباق المجازي:

وهو ما كان طرفاه متطابقين على سبيل المجاز، ويمثل له كل من "أحمد قاسم"، و"محي الدين ديب" بقوله تعالى:"أو من كان ميتا فأحييناه، وجعلنا له نورا يمشي، في الناس كمن مَثَلُه في الظلمات ليس بخارج منها كذلك زُيّن للكافرين ما كانوا يعملون" [74]الأنعام/122

حيث فسّر المفسرون الآية بقولهم: كان ضالاً فهديناه[78] ص67

– الطباق المعنوي:

وهو ماكانت فيه المقابلة بين الشيء، وضدّ ه في المعنى، لا في اللّفظ، ويمكن التمثيل له بقوله تعالى:" قالوا ما أنتم إلا بشر مثلنا وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون . قالوا ربُّنا يعلم إنّا إليكم لمرسلون " [74] يس/ 16– 15

إذ معنى الآية الثانية، إنّ الله يعلم إنّا لصادقون ، فتم التضاد بين الآيتين على مستوى المعنى ، ولو أنّه مقعود على مستوى اللفظ[78]ص67

4.1.2.3. أقسام الطباق (أنواعه): ينقسم إلى:

أ– طباق الإيجاب: حين تجتمع الكلمة، وضدّها من غير النفي.

ب– طباق السلب : يتحقق عندما يتم الجمع بين الفعل ونفيه، بمعنى أن يرد الفعل ذاته مرة مثبتا، وأخرى منفيّا[78]ص68.

نحو قوله تعالى :" ... قل هل يستوي الذين يعملون والذين لا يع ملون إنما يتذكّر أولوا الألباب " [74]الزمر/9

وقد يكون أحد الطرفين أمرا، والآخر نهيا[78]ص68

كقوله تعالى:" ... فلا تخشَوُا النّاس واخشون ... " [74]المائدة/44

وقد يلحق بالطباق أحد الأمرين: – الطباق الخفي.

– إيهام التضاد.

أما الخفي: فهو "ما تكون فيه المطابقة خفية لتعلق أحد الركنين بما يقابل الآخر تعلق السببية"[78]ص68 كقوله تعالى:" محمد رسول الله والذين معه أشدّ اء على الكفّار رُحماء بينهم .." [74]الفتح/29

إذ الرحمة ليست ضد الشدة غير أنها مسبّبة عن اللين الذي هو ضد الشدّة[78] ص68

إيهام التضاد:

" وهو ماجمع فيه بين معنيين غير متقابلين عُبّر عنهما بلفظين يتقابل معناهما الحقيقي "[78] ص69

وبحثنا عن الطباق، في قصائد "أحمد مطر" وعن مدى إسهامه في بناء إيقاعها أسفر عما يلي:

2.2.3. إيقاع الطباق في قصائد "أحمد مطر":

- إحصاء معظم المتطابقات في اللافتة الأولى:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	/	/
2	/	/
3	البائع/الشاري	الإيجاب
	الجوع/الشبع	الإيجاب
4	الكلام/السكوت	الإيجاب
5	/	/
6	اليقظة/النوم	الإيجاب
7	لا/نعم	الإيجاب
8	/	/
9	المفرد/الجمع	الإيجاب
10	النظافة/الأوساخ	الإيجاب
11	/	/
12	أمشي/لم أبرح	الإيجاب
13	الرائع/الغادي	الإيجاب
	الضحك/العبرة	الإيجاب
14	ميسرة/ميمنة	الإيجاب
	يدخل/يخرج	الإيجاب
	تحت/فوق	الإيجاب
15	السر/الجهر	الإيجاب
	الصوم/الإفطار	الإيجاب
	الفقر/(يدفأ الدولار)	الإيجاب
16	/	/
17	مضى/حل	الإيجاب
18	الموت/البقاء	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
	صمت/الكلام	الإيجاب

19	يسار/يمين الرقص/لا ترقص	الإيجاب السلب
20	نعم/لا	الإيجاب
21	/	/
22	/	/
23	/	/
24	/	/
25	ردّوا/خذوا كبرت/ لم يكبر	الإيجاب السلب
26	لم تذبحه/نذبح	السلب
27	الخير/الشر	الإيجاب
28	/	/
29	/	/
30	/	/
31	/	/
32	اليسار/اليمين	الإيجاب
33	تكر/تفر الشجاع/الجبان تموت/لا يموت	الإيجاب الإيجاب السلب
34	معذرة/ليس يعتذر ضعيف/(اللهيب/القوة) عاش/يسقط	السلب الإيجاب (العنوان)/الإيجاب
35	/	/
36	/	/
37	/	/
38	/	/
39	الأمام/الوراء	الإيجاب
40	/	/
41	الضحك/البكاء الذل/الكبرياء الرجل/النساء	الإيجاب الإيجاب الإيجاب
42	الأرض/السماء	الإيجاب
43	/	/

44	فوق/تحت الليونة/الخشونة الأحياء/الأموات	الإيجاب الإيجاب الإيجاب
45	الصمت/النطق	الإيجاب
46	أول/آخر	الإيجاب
47	/	/
48	/	/
49	/	/
50	ينهض/يقعي	الإيجاب
51	الحي/الميت الشهيق/الزفير	(العنوان)/ الإيجاب الإيجاب
52	المجان/(أسعار باهضة)	الإيجاب
53	يُرفع/يُسدل	الإيجاب
54	الأرض/السماء الذل/الكبرياء الصمت/(الجلجلة)	الإيجاب الإيجاب الإيجاب
55	تحت/فوق لاءات/نعم السّادة/الخدم	الإيجاب الإيجاب الإيجاب
56	المشرق/المغرب الحياة/الموت الصدق/الكذب عاش/يسقط	الإيجاب الإيجاب الإيجاب الإيجاب
57	قعدوا/تنهض	الإيجاب
58	/	/
59	من قال ماتت عندنا حرية الكلمة/يعني، (هي حية) (الحياة/الموت)	الإيجاب

60	البادي/الكامن	الإيجاب
	أمام/وراء	الإيجاب
	اليسار/اليمين	الإيجاب
61	انغلقت/انفتحت	الإيجاب
62	يولد/يحمل قبره (الموت)	الإيجاب
63	/	/
64	/	/
65	الموت/الحياة	الإيجاب
	العزاء/التهنئة	(العنوان)/الإيجاب
66	الذهاب/الإياب	الإيجاب
	استقامة/التواء	الإيجاب
	عارية/مكتسية	الإيجاب
67	الصدق/الكذب	الإيجاب
68	العبد/الحر	الإيجاب
	أبيع/أشتري	الإيجاب
	خلفي/قبلي	الإيجاب
	خلفي/قبالتي	الإيجاب
69	/	/
70	من نفسك/على نفسك	الإيجاب
	الجهر/ما يخفي	الإيجاب
	الإيمان/الكفر	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
	رفعت/هوت	

جدول69: إحصائي متتابع للمتطابقات في ل1.

المتطابقات في اللافتة الثانية:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	/	/
2	البدء/الخاتمة	الإيجاب
3	الرفع/الخفض	الإيجاب
	الخفض/الرفع	الإيجاب
4	الخلع/النصب	الإيجاب
5	/	/
6	اليمنى/اليسرى	الإيجاب
	العيش/الموت	الإيجاب
7	تحبل/عاقر	الإيجاب
	يرى/لا يرى (تكررت ثلاث 3مرات)	السلب
8	فوق/تحت	الإيجاب
	الماضي/الآتي	الإيجاب
	البرد/الدفء	الإيجاب
	الفقر/الغنى	الإيجاب
9	الصدر/الظهر	الإيجاب
10	/	/
11	/	/
12	الظلام/النهار	الإيجاب
	الاختيار/الاجبار	الإيجاب
13	تحت/فوف	الإيجاب
14	الشجاع/الجبان	الإيجاب
	أغلظ/أضعف	الإيجاب
15	الأموات/الأحياء	الإيجاب
16	/	/
17	تحت/فوق	الإيجاب
18	الكذب/الصدق	الإيجاب
	تهوي/يرقي	الإيجاب

18	المغارب/المشارق	الإيجاب
	الحق/الباطل	الإيجاب
	الخفض/العلوّ	الإيجاب
19	/	/
20	الشروق/الغروب	الإيجاب
21	فوق/تحت	الإيجاب
22	الصمت/الصوت	الإيجاب
23	/	/
24	الفتح/الغلق	الإيجاب
	الغرب/الشّرق	الإيجاب
	الموت/الحياة	الإيجاب
25	الدجى/البدر	الإيجاب
26	اليقظة/الغفوة	الإيجاب
27	/	/
28	/	/
29	/	/
30	/	/
31	/	/
32	فوق/تحت	الإيجاب
	الأرض/السماء	الإيجاب
33	/	/
34	القِصَر/الطول	الإيجاب
35	الصّبح/المساء	الإيجاب
	العاقل/المجنون	الإيجاب
36	الصبح/العشية	الإيجاب
37	الذكي/الغبي	الإيجاب
38	عاش/يسقط	الإيجاب
39	/	/
40	معروف/مُنكر	الإيجاب

41	/	/
42	/	/
43	الملاك/الشيطان	الإيجاب
44	/	/
45	/	/
46	/	/
47	يمين/شمال	الإيجاب
48	/	/
49	الدنيا/الاخرة	الإيجاب
50	النعيم/الجحيم	الإيجاب
51	الأحياء/الأموات	الإيجاب
52	التكذيب/التصديق	الإيجاب
	الدخول/الخروج	الإيجاب
53	/	/
54	يسقط/يعيش	الإيجاب
55	الصغير/الكبير	الإيجاب
56	/	/
57	الجار/المجرور	(العنوان)/الإيجا
58	المر/الحلو	ب
59	/	الإيجاب
60	الفقر/الثراء	/
	السواد/البياض	الإيجاب
	الزرع/الحصاد	الإيجاب
		الإيجاب
61	الحق/الباطل	الإيجاب
62	السماوات/الأرض	الإيجاب
	الشدة/الضعف	الإيجاب
	المهد/اللحد	الإيجاب
	رحم/لا رحم	السلب
63	الإفاقة/الوسن	الإيجاب
	الدجى/الصبح	الإيجاب
64	أعود/لن أعود	السلب
	السر/العلن	الإيجاب
	الموت/البقاء	الإيجاب

65	الجائع/المُتخم	الإيجاب
	النصف/النصف الثاني	الإيجاب
	الليل/النهار	الإيجاب
	اليمين/اليسار	الإيجاب
66	/	/
67	الموت/العيش	الإيجاب
	شيئا/لست بشيء	السلب
68	الموت/الحياة	الإيجاب
	اليمنى/اليسرى	الإيجاب
	الأسود/الأبيض	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
	الليل/الفجر	الإيجاب
69	الصحو/النوم	الإيجاب
70	البيت الحرام/ البيت الحلال	الإيجاب
	اليمين/الشمال	الإيجاب
	الطوال/القصار	الإيجاب
71	/	/
72	الصبح/الليل	الإيجاب
	أصبح/أمسي	الإيجاب
	المفتوح/المقفل	الإيجاب
	المجنون/العاقل	الإيجاب
	يأتي/يرحل	الإيجاب
	الغرب/الشرق	الإيجاب
73	قبل/بعد	الإيجاب
	سكتوا/جهروا	الإيجاب
	الموت/الميلاد	الإيجاب
	الصدق/الكذب	الإيجاب

جدول70: إحصائي متتابع للمتطابقات في ل2.

المتطابقات في اللافتة الثالثة:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	الإجابات/الأسئلة	الإيجاب
	تصحو/تغفو	الإيجاب
2	سود/بيض	الإيجاب
3	اليقظة/النوم	الإيجاب
4	/	/
5	النطق/الصمت	الإيجاب
	(القمامة)/الطهر	الإيجاب
6	/	/
7	/	/
8	/	/
9	/	/
10	السماء/الثرى	الإيجاب
	أغفو/أصحو	الإيجاب
11	/	/
12	لا نرفض/نرفض	السالب
13	/	/
14	لا تسلني/أسأل	السلب
15	النوم/الاستيقاظ	الإيجاب
16	علا/خفّ	الإيجاب
17	الشك/اليقين	الإيجاب
18	/	/
19	أمس/الغد	الإيجاب
	حر/معتقل	الإيجاب
	الفعل/رد الفعل	الإيجاب
	الصوت/السكوت	الإيجاب
	صوت/لا صوت	السلب

20	/	/
21	ملء/تفريغ	الإيجاب
	الإخلاص/الخيانة	الإيجاب
22	الأسر/الحرية	الإيجاب
23	أبيض/أسود	الإيجاب
24	المشرق/المغرب	الإيجاب
	مذهب/لا مذهب	السلب
25	شيء/لا شيء	السلب
26	/	/
27	/	/
28	أمام/وراء	الإيجاب
	الصيف/الشتاء	الإيجاب
	اليمين/اليسار	الإيجاب
29	لا أمسح/فلتمسح	السلب
	الصدق/الكذب	الإيجاب
30	/	/
31	/	/
32	/	/
33	القبح/الجمال	الإيجاب
34	النوم/الإفاقة	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
35	الشبع/الجوع	الإيجاب
	النفي/الإثبات	الإيجاب
36	الواعظ/المتعظ	الإيجاب
	المرض/الشفاء	الإيجاب
	الميلاد/الانقضاء	الايجاب
37	الصيف/الشتاء	الإيجاب
38	الأرض/السماء	الإيجاب
	معي/ضدي	الإيجاب
	الموت/العيش	الإيجاب

39	/	/
40	تحت/فوق	الإيجاب
	يَزور/يُزار	الإيجاب
41	الأب/الأم	الإيجاب
	الموت/الحياة	الإيجاب
	الأخذ/العطاء	الإيجاب
42	تفلح/لن تفلح	السلب
	الطول/العرض	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
43	كثير/قليل	الإيجاب
44	اليمين/الشمال	الإيجاب
45	/	/
46	الحق/الأباطيل	الإيجاب
	خاتمة/فاتحة	الإيجاب
	الأحياء/الأموات	الإيجاب
	سماء/الأرض	الإيجاب
	الجنة/النار	الإيجاب
	حكومات/محكومات	الإيجاب
	الصبح/الليل	الإيجاب
	تزرع/تحصد	الإيجاب
	الأخذ/العطاء	الإيجاب
	ملائكة/شيطان	الإيجاب
	ذكرنا/النسيان	الإيجاب

جدول إحصائي71: متتابع للمتطابقات في ل3.

المتطابقات في اللافتة الرابعة:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	الأرض/السماوات	الإيجاب
	سلطان/الخدم	الإيجاب
	مطلقة/ضيقة	الإيجاب
2	لازالوا/لا..زالوا	السلب
3	تبكي/ لاأبكي	السلب
4	يدافع/التراجع	الإيجاب
5	أحاف/لا أخاف	السلب
6	البناء/الهدم	الإيجاب
7	الدجى/الفجر	الإيجاب
	الضحك/البكاء	الإيجاب
8	لا/نعم	الإيجاب
9	الحياة/الممات	الإيجاب
10	/	/
11	تبدأ/تنتهي	الإيجاب
	الاتفاق/الخلاف	الإيجاب
12	الإيجاز/الإسهاب	الإيجاب
13	آخر/أول	الإيجاب
14	فوق/تحت	الإيجاب
15	/	/
16	البداية/النهاية	الإيجاب
	الدنيا/القيامة	الإيجاب
17	تحت/فوق	الإيجاب
	السماوات/الأرض	الإيجاب
18	البعد/القرب	الإيجاب
19	الخيانة/الإخلاص	الإيجاب
	القسوة/الحنان	الإيجاب
20	الضحك/الدمع	الإيجاب
21	الخلود/الزوال	الإيجاب
	تأتي/تروح	الإيجاب
22	/	/
23	ينجو/ تستشهد	الإيجاب

23	اعترضوا/أيّدوا	الإيجاب
	العبيد/السّيد	الإيجاب
	رقدنا/صحونا	الإيجاب
	هي الله/ليست الله	السلب
24	الشيمة/من غير شيمة	السلب
	القِدم/التجديد	الإيجاب
	القيمة/الرخص	الإيجاب
25	/	/
26	ظاهرة/مقدرة	الإيجاب
	الناصب/المنصوب	الإيجاب
	الأرض/السماء	الإيجاب
	المشي/الطيران	الإيجاب
	الراكب/المركوب	الإيجاب
	الدنيا/الآخرة	الإيجاب
27	شاتمة/مشتومة	الايجاب
	الفوز/الخسارة	الإيجاب
28	يبيع/يشتري	الإيجاب
	مضى/حل	الإيجاب
28	الربط/الحل	الإيجاب
29	/	/
30	الغفوة/الصحو	الإيجاب
31	/	/
32	السماء/الأرض	الإيجاب
33	لا/نعم	الإيجاب
34	/	/
35	تحت/فوق	الإيجاب
36	الإغفاء/الصحو	الإيجاب
	صبارة القر/رمضاء الهمير	الإيجاب
	شهيق/زفير	الإيجاب
	الموت/الحياة	الإيجاب
	الميلاد/الوفاة	الإيجاب
37	سؤال/جواب	الإيجاب
38	ليل/صباح	الإيجاب
	الحاضر/المستقبل	الإيجاب

39	مجرّد/(يمتشق خنجرة أو سيفه أو العصا)	الإيجاب
	المبتدأ/الخبر	الإيجاب
40	/	/
41	/	/
42	الكفر/الإيمان	الإيجاب
	افتتاح/اختتام	الإيجاب
	المغادرة/العودة	الإيجاب
	السماء/الأرض	الإيجاب
	رُفعت/سُطحت	الإيجاب
43	الليل/النهار	الإيجاب
	البرد/الحر	الإيجاب
	تُخفي/تُبدي	الإيجاب
	بدا/توارى	الإيجاب
44	الميلاد/الوفاة	الإيجاب
	المرض/الشفاء	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
	الراحة/الإرهاق	الإيجاب
45	يباع/يُشري	الإيجاب
	بيض/سود	الإيجاب
	يقود/يُقاد	الإيجاب
	تسامى/النزع الانخفاض)	الإيجاب
	الحياة/الموت	الإيجاب
	أغار/ولّى	الإيجاب
	البصير/الضرير	الإيجاب
	السميع/الأصم	الإيجاب
	وجود/عدم	الإيجاب
	اللئيم/الرؤوف	الايجاب
	العدو/الحليف	الإيجاب
	الوضيع/الأشم	الإيجاب
	وجود/عدم	الإيجاب
	الصباح/المساء	الإيجاب
	نام/لم تنم	السلب

جدول72: إحصائي متتابع للمطابقات في ل4.

المتطابقات في اللافتة الخامسة:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	/	/
2	/	/
3	النور/الظلام	الإيجاب
	الموت/العيش	الإيجاب
4	/	/
5	/	/
6	/	/
7	تحت/فوق	الإيجاب
	مزايا/عيوب	(العنوان)/الايجاب
8	يغفو/يصحو	الإيجاب
	رفيع/وضيع	الإيجاب
9	تصدير/استيراد	(العنوان)/الايجاب
10	الشكل/المعنى	الإيجاب
11	بعد/قبل	الإيجاب
12	/	/
13	/	/
14	/	/
15	/	/
16	الجنة/النار	الإيجاب
17	لم تلتهمه/التهمك	السلب
18	الانتقام/العفو	الإيجاب
19	أراك/لن تراني	السلب
	الملاك/الشيطان	الإيجاب
20	فوق/تحت	الإيجاب
21	/	/
2	/	/

23	/	/
24	توقن/لا توقن	السلب
	الإيمان/الكفر	الإيجاب
	الإنس/الجان	الإيجاب
25	سلّم لي/عليّ	الإيجاب
26	الشيء/الشيء الضد	الإيجاب
	الصدّقة/العمد	
		الإيجاب
	/	
27	النهار/الليل	/
28	سهل/صعب	الإيجاب
	رخيص/غال	الإيجاب
	الانطفاء/الاشتعال	الإيجاب
		الإيجاب
	/	
29	البناء/الهدم	/
30	الفارغ/الممتلء	الإيجاب
		الإيجاب
	الأيمن/الأيسر	
31	الأب/الأم	الإيجاب
32	الذكاء/الغباء	الإيجاب
	قوي/ضعيف	الإيجاب
		الإيجاب
	البعد/الاقتراب	
33	المجاعة/الشبع	الإيجاب
34	الهدم/البناء	(العنوان)/الايجاب
	الخفض/الرفع	الإيجاب
		الايجاب
	الأبيض/الأسود	
35	مكرر مرتين (2)	(العنوان)/الايجاب

36	السر/العلن	الإيجاب
37	الجهر/دعا في	الإيجاب
	قلبه/لا.. (لم يدع)	السلب
	جاهر بالتفكير	الإيجاب
	(لم يجاهر)/لا..	السلب
	هل شوهد	الإيجاب
	يمشي../لا..(لم يشاهد)	السلب
	صلى صلاة الشافعية/	الإيجاب
	لا.. لم يصل	السلب
	نام/لم ينم	السلب
38	الصباح/الليل	(العنوان)/الايجاب
	اكتفى/لم يكتف	السلب
39	/	/
40	الصبح/المساء	الإيجاب
	الحياة/الموت	الإيجاب
41	رضيَ/أبَى	الإيجاب
42	الضحك/البكاء	الإيجاب
	الطفل/الشيخ	الإيجاب
43	بقي/لم يبق	السلب
	حي/ميث	الإيجاب
	القرب/البعد	الإيجاب
	حياد/انحياز	الإيجاب
	الاتقاد/الانطفاء	الإيجاب
44	منبطح(أدنى)/أعلاه	الإيجاب
	أدناه/أعلاه	الإيجاب
45	عاش/مات	الإيجاب
46	سألت/لا تسأل	السلب
47	الضحك/البكاء	الإيجاب
48	الحلم/اليقظة	الإيجاب
49	الموت/العيش	الإيجاب

50	/	/
51	/	/
52	/	/
53	/	/
54	الوسخ/النظافة	الإيجاب
	أشتم/لن أشتم	السلب
55	/	/
56	حبيس/الحابس	الإيجاب
	العريان/اللاّبس	الإيجاب
57	يطير/يهبط	الإيجاب
	يُباع/يُشترى	الإيجاب
	السماء/الثرى	الإيجاب
58	المر/الحلو	الإيجاب
	تب/لا تقبل لهم توبة	السلب
59	يصعد/الأسفل	الإيجاب
	الداني/البعيد	الإيجاب
	النار/الجليد	الإيجاب
	رحمة الله علينا	الإيجاب
	(الموت)/ولكم من	
	بعدنا العمر	
	المديد(الحياة)	
	مُباد/مبيد	الإيجاب
	ينتهي/يبتدي	الإيجاب
60	الداخل/الطالع(الخارج)	الإيجاب
	لا ترفع/ترفع	السلب
	غاد/راجع	الإيجاب
	صاحٍ/هاجع	الإيجاب
	الخد/الخدالآخر	الإيجاب
	الرجل/المرأة	الإيجاب

جدول73: إحصائي متتابع للمتطابقات في ل5.

المتطابقات في اللافتة السادسة:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	/	/
2	المفتوح/المغلق	الإيجاب
3	/	/
4	ترسل/ما أرسلت	السلب
	أعطيك/لم تعطني	السلب
	يمين/يسار	الإيجاب
5	القاتل/القتيل	الإيجاب
6	/	/
7	/	/
8	يقظة/حلم	الإيجاب
	الجوهر/المظهر(الشكل)	الإيجاب
9	النوم/الاستيقاظ	الإيجاب
10	/	/
11	تعمل/لا تعمل	السلب
	أعلى/أدنى	الإيجاب
	الصمت/الصوت	الإيجاب
12	أطالع/أكتب	الإيجاب
	أذكر/أكتم	الإيجاب
	مِنه/عَليه	الإيجاب
13	النور/الظلام	الإيجاب
	الأهل/الغرباء	الإيجاب
	الأرض/السماء	الإيجاب
	الأهل/الأعداء	الإيجاب
	الري/الظمأ	الإيجاب
	الأخذ/العطاء	الإيجاب
	الضحك/البكاء	الإيجاب

14	الذهاب/العودة	الإيجاب
15	/	/
16	رخيصا/ثمينا	الإيجاب
	يسمو/الأسفل	الإيجاب
	الوسخ/النظافة	الإيجاب
	الليل/الصريح	الإيجاب
	العهر/الشرف	الإيجاب
	شيطان/ملاك	الإيجاب
	بعقل/بلا عقل	الإيجاب
17	/	/
18	(لست شجاعا)//(يعني جبان)	الإيجاب
	(يرجف الناس من الخوف)//(لا يبدو علي الارتجاف) يعني (لا أرتجف)	السلب
	(يصمت الناس من الخوف)//(ووحدي مستمر بالهتاف)	الإيجاب
19	/	/
20	/	/
21	قتلى/قاتلون	الإيجاب
	الحواشي/المتون	الإيجاب
	ماكان/ما سوف يكون	الإيجاب
22	الفرائس/السّباع	الإيجاب
	التعب/الراحة	الإيجاب
	يُرجى/يُزجى	الإيجاب
	اللقاء/الوداع	الايجاب
23	الصبح/العشيّة	الإيجاب
	النور/الظلام	الإيجاب
	الأمام/الخلف	الإيجاب
	يمين/يسار	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
	تبدأ/تنتهي	الإيجاب
	مفروشة/مطوية	الإيجاب

24	/	/
25	الصمت/الصوت	الإيجاب
26	/	/
27	طاح/قائم	الإيجاب
	الابتداء/المنتهى	الإيجاب
	الصحو/النوم	الإيجاب
	الصبح/الظلام	الإيجاب
	الموت/الميلاد	الإيجاب
	تقاعد/اشتغل	الإيجاب
28	أوقد/الانطفاء	الإيجاب
	أحدو/الصمت	الإيجاب
	الغياب/الحضور	الإيجاب
	صبح/مساء	الإيجاب
	الصبح/الليل	الإيجاب
	العيش/الموت	الإيجاب
29	/	/
30	الصوم/الفطر	الإيجاب
	الميلاد/الموت	الإيجاب
31	الخفض/الرفع	الإيجاب
	يبكي/لم يبك	السلب
32	/	/
33	فوق/تحت	الإيجاب
	خلف/قدام	الإيجاب
	الجنة/النار	الإيجاب
34	/	/
35	/	/
36	لا/نعم	الإيجاب
37	أدنى السفح/القمة	الإيجاب
38	تبدأ/الختام	الإيجاب
	الصحو/النوم	الإيجاب
	النوم/الأرق	الإيجاب
	الصدق/الكذب	الإيجاب
39	/	/
40	/	/

41	/	/
42	/	/
43	الحاضر/المستقبل	الإيجاب
44	راح/تعال	الإيجاب
45	مفتوحة/مسدودة	الإيجاب
46	لا ينام/ينام	السلب
	الصمت/الكلام	الإيجاب
	العري/الغطاء	الإيجاب
47	/	/
48	/	/
49	ساحرة/مسحورة	الإيجاب
	العطش/الارتواء	الإيجاب
50	/	/
51	/	/
52	/	/
53	الاتساع/الضيق	الايجاب
54	/	/
	مجهول/معلوم	الإيجاب
55	الليل/الصبح	الإيجاب
	الظالم/المظلوم	الإيجاب
	الحياة/الموت	الإيجاب
	النطق/الصمت	الإيجاب
56	نساء/رجال	الإيجاب
	صحوة/غفوة	الإيجاب
	السابق/اللاحق	الإيجاب
57	الفتح/الغلق	الإيجاب
58	الداء/معافى	الإيجاب
	سالم/منكسر	الإيجاب
59	الذم/المدح	الإيجاب
	فوق/تحت	الإيجاب
60	أبدي/أضمر	الإيجاب
	نسمة/إعصار	الإيجاب
	يطيل/يقصّر	الإيجاب

61	أخفّ/أقسى	الإيجاب
62	الصبح/الليل	الإيجاب
63	الحبس/الإطلاق	الإيجاب
	جرس/همس	الإيجاب
	أدنى/أرفع	الإيجاب
	الإكراه/الرغبة	الإيجاب
	مت/لا تمت	السلب
64	المدح/الشتم	الإيجاب
65	الحر/البرد	الإيجاب
66	يزرع/يحصد	الإيجاب
	اليقين/الرّيب	الإيجاب
	خارج/داخل	الإيجاب
	المنبع/المصب	الإيجاب
67	أؤمن/لن أومن	السلب
68	الأب/الأم	الإيجاب
	عامرة/أنقاضها	الإيجاب
69	/	/
70	/	/
71	/	/
72	/	/
73	الذهاب/الإياب	الإيجاب
	تغدو/تروح	الإيجاب
	النوم/الصحو	الإيجاب
	القيام/القعود	الإيجاب
	آخر/أوّل	الإيجاب
	الأم/الأب	الإيجاب

جدول74: إحصائي متتابع للمتطابقات في ل6.

المتطابقات في اللافتة السابعة:

القصيدة	الطباق	نوعه
1	/	/
2	/	/
3	الطول/العرض	الإيجاب
	الدفع/القبض	الإيجاب
	انطرحت/قامت	الإيجاب
4	أعلى/أدنى	الإيجاب
	الصرخة/الصمت	الإيجاب
	قام/أقعدته	الإيجاب
5	اللص/الشريف	الإيجاب
6	/	/
7	(القبر برغم قباحته (القبح))/يرضى بنمو الأزهار (الجمال) تبدأ/تختتم	الإيجاب
8	الأيمن/الأيسر	الإيجاب
9	/	الإيجاب
10	فوق/تحت	/
11	ذكرّتني/أنسيتني	الإيجاب
	الصوت/الصمت	الإيجاب
	العيش/الوفاة	الإيجاب
	الآتي/الماضي	الإيجاب
12	سيرضى/لن يرضى	الإيجاب
13	السماوات/الأرض	السلب
	لم أنم/نمت	الإيجاب
14	السيّد/الخدم	السلب
	/	الإيجاب
15	/	/
16	/	/
17	تسودّ/تبيضّ	/
18		الإيجاب

19	صاعد/نازل	الإيجاب
	اليمين/اليسار	الإيجاب
	خارج/داخل	الإيجاب
	الحق/الباطل	الإيجاب
	الضوء/الظلام	الإيجاب
20	عز/ذل	الإيجاب
	تحت/فوق	الإيجاب
21	/	/
22	تروح/تأتي	الإيجاب
	سطح/بطن	الإيجاب
	سماء/أرض	الإيجاب
23	/	/
24	انبطح/إرفع	الإيجاب
25	يغفو/لا يغفو	السلب
26	الوفاء/الخيانة	الإيجاب
27	الانتصار/الانهزام	(العنوان)/الإيجاب
	مكررة مرة أخرى	الإيجاب
28	/	/
29	الوسخ/النظافة	الإيجاب
30	الأمن/الخوف	الإيجاب
	الخلف/الأمام	الإيجاب
	النور/الظلام	الايجاب
31	/	/
32	أمس/اليوم	الإيجاب
	الإفطار/الصوم	الإيجاب
33	تخريب/الإصلاح	الإيجاب
	الخسارة/الربح	الإيجاب
34	السّتر/العري	الإيجاب
	الكر/الفرّ	الإيجاب

34	الصدر/الظّهر	الإيجاب
	الهزيمة/النّصر	الإيجاب
35	/	/
36	/	/
37	أصغر/أكبر	الإيجاب
38	/	/
39	يبدأ/ينهي	الإيجاب
	الصيف/الشتاء	الإيجاب
	الداخل/الخارج	الإيجاب
	السّهو/العمد	الإيجاب
	القيام/القعود	الإيجاب
40	اليقين/الشك	الإيجاب
	الأول/الآخر	الإيجاب
	الضّحك/البكاء	الإيجاب
41	/	/
42	الدجى/النهار	الإيجاب
	اليمين/اليسار	الإيجاب
43	اخفض/ارفع	الإيجاب
44	ممتلء/خال	الإيجاب
45	عفّة/عار	الإيجاب
46	/	/
47	أخرج/أدخل	الإيجاب
	الزرع/الحصاد	الإيجاب
	نقصان/ازدياد	الإيجاب الإيجاب
	لا حي (أموات)/لا ميت (أحياء)	
48	الحزن/المسّرة	الإيجاب
49	/	/
50	الفقر/الغنى	(العنوان)/الإيجاب

50	الفقر/الثراء	الإيجاب
	الجحيم/النعيم	الإيجاب
	الصوم/الإفطار	الإيجاب
51	الصبح/المساء	الإيجاب
	تحت/فوق	الإيجاب
52	/	/
53	/	/
54	/	/
55	/	/
56	الحزن/السّرور	الإيجاب
	الغياب/الحضور	الإيجاب
57	/	/
58	السّعد/النحس	الإيجاب
59	الهزيمة/الانتصار	الإيجاب
60	المالك/الخادم	الإيجاب
	ملوك/مملوك	الإيجاب
61	/	/
62	الجنوب/الشمال	الإيجاب
63	بعد/قبل	الإيجاب
64	/	/
65	/	/
66	الشبع/الجوع	الايجاب
	المجنون/العاقل	الإيجاب
	عزيز/ذليل	الإيجاب
	سماء/تراب	الإيجاب
67	النوم/الأرق	الإيجاب
68	فوق/تحت	الإيجاب
	يمين/شمال	الإيجاب
	أمام/وراء	الإيجاب
69	/	/
70	الموت/الميلاد	الإيجاب
	الأرض/السّماء	الإيجاب
	اليمين/اليسار	الإيجاب
	القوة/الضعف	الإيجاب
71	صلب/ما صار	السلب
	القوة/الضعف	الإيجاب

جدول75: إحصائي متتابع للمتطابقات في ل7.

المتطابقات في قصائد المجموعة الشعرية:"إني المشنوق أعلاه":

القصيدة	الطباق	نوعه
1	ليس في الناس آمان/ليس للناس أمان	الإيجاب
2	الأب/الأم	الإيجاب
3	الظلام/الضياء	الإيجاب
	البكاء/الضحك	الإيجاب
4	/	/
5	/	/
6	الفقر/الثراء	الإيجاب
	الأخذ/الرد	الإيجاب
	الصباح/المساء	الإيجاب
7	/	/
8	/	/
9	/	/
10	يذهب/يبقى	الإيجاب
	أسفل/أعلى	الإيجاب
	اليسرى/اليمين	الإيجاب
11	الغد/الأمس	الإيجاب
	لم نقل/قلنا	السلب
	لستم ذوي جاه ولا أهل غنى يعني، (فقراء)	الإيجاب
	الفتح/الغلق	الإيجاب
12	/	/
13	الصبح/الظلمة	الإيجاب
	تحت/فوق	الإيجاب
14	/	/
15	/	/
16	/	/
17	/	/
18	/	/
19	/	/
20	فيها/ما فيها	السلب
21	/	/

جدول76: إحصائي للمتطابقات في قصائد (م1).

المتطابقات في قصائد المجموعة الشعرية: "ديوان الساعة":

القصيدة	الطباق	نوعه
1	مخلصة/خائنة	الإيجاب
	ثائرة/مذعنة	الإيجاب
	مدينة/دائنة	الإيجاب
	الصمت/النطق	الإيجاب
2	أمامه/خلفه	الإيجاب
3	/	/
4	/	/
5	/	/
6	/	/
7	الصبح/المساء	الإيجاب
8	/	/
9	/	/
10	/	/
11	/	/
12	الليل/النهار	الإيجاب
13	ظلام/صبح	الإيجاب
14	/	/
15	/	/
16	فوق/أسفل	الإيجاب
17	/	/
18	/	/
19	ليل/ضياء	الإيجاب

جدول77: إحصائي للمتطابقات في قصائد (م2).

يمكننا أن نستخلص من الجداول ما يلي:

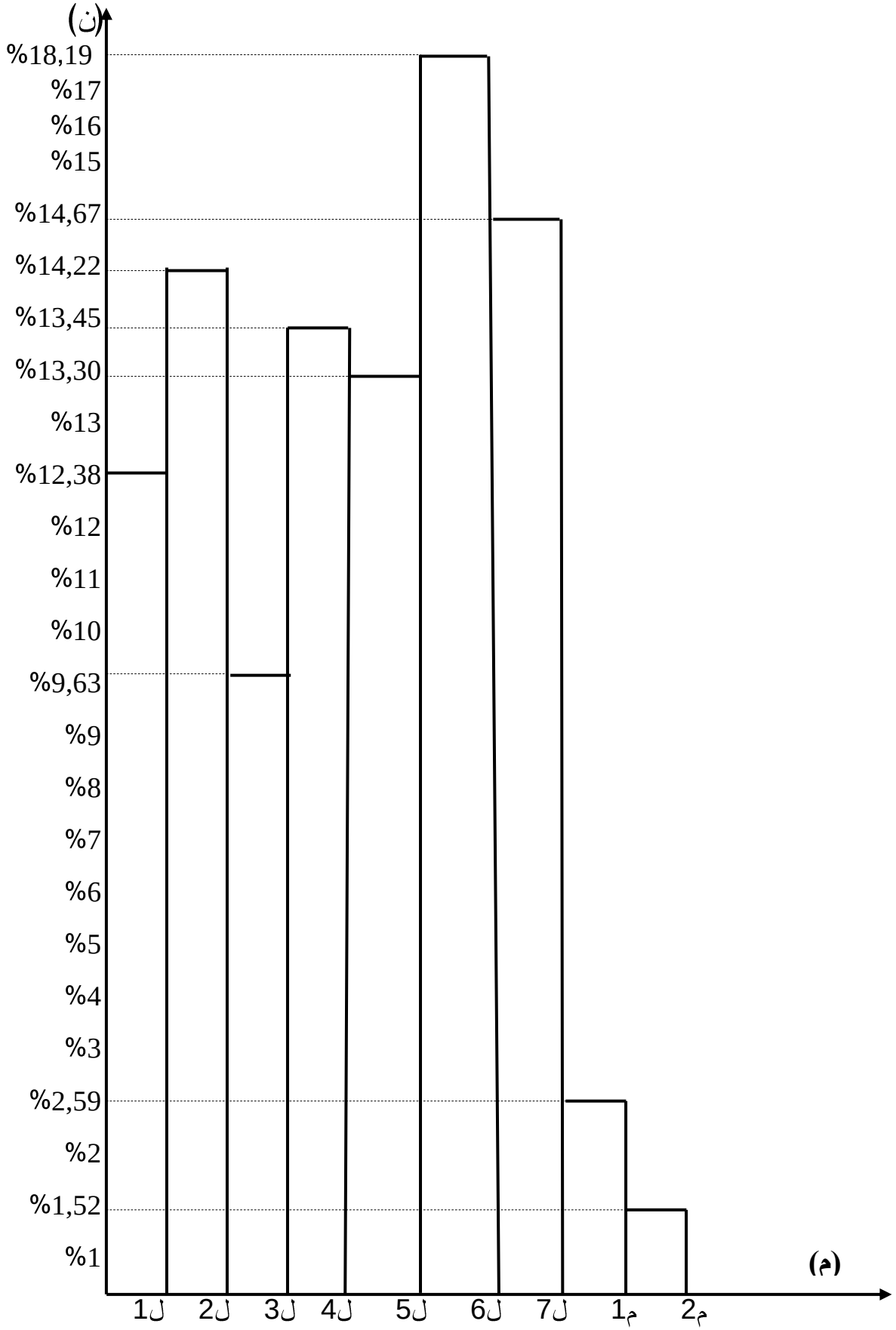
أن الشاعر يوظف الطباق في أغلب قصائده ، إذ القصائد التي يختفي فيها توظيفه له قليلة وهذا التوظيف تختلف نسبته من قصيدة إلى أخرى، ومن مجموعة شعرية إلى أخرى، ويمكن أن نضع نسب توظيف الطباق من مجموعة إلى أخرى كمايلي.

المجموعات الشعرية / عدد القصائد، والمتطابقات ونسبها المئوية	اللافتة الأولى	اللافتة الثانية	اللافتة الثالثة	اللافتة الرابعة	اللافتة الخامسة	اللافتة السادسة	اللافتة السابعة	إني المشنوق أعلاه	ديوان الساعة
عدد القصائد	71	73	46	46	60	70	71	21	19
نسبة القصائد	%14,79	%15,20	%9,58	%9,58	%12,5	%15,20	%14,79	%4,37	%95
عدد المتطابقات	81	93	63	88	87	119	96	17	10
نسبة المتطابقات	%12,38	%14,22	%9,63	%13,45	%13,30	%18,19	%14,67	%2,59	%1,52

جدول78: يبين نسبة القصائد في كل مجموعة، ونسبة المتطابقات فيها.

يُظهر الجدول أنّ عدد المتطابقات لا يتعلق بكثرة القص ائد وقلتها في كل مجموعة شعرية، فاللافتة الرَّابعة مثلا، رغم أنها تحوي ستا وأربعين(46) قصيدة ، غير أنّ نسبة المتطابقات فيها، تفوق نسبة المتطابقات في اللافتة الأولى مع أنها من واحدة وسبعين (71) قصيدة . أما عدد المتطابقات فيبدو أنه يتعلق بطول القصائد، إذ تظهر العملية الإحصائية، أن عدد المتطابقات قد يكثر بطول القصيدة.

ويمكن أن نمثل نسبة المتطابقات في كل مجموعة شعرية بالشكل البياني التالي:



شكل بياني31: يوضح نسب التطابق في كل مجموعة شعرية.

ويمكن ترتيب المجموعات الشعرية من حيث كثرة المتطابقات فيها كمايلي: ل6، ل7، ل2، ل4، ل1، ل3، م1، م2.

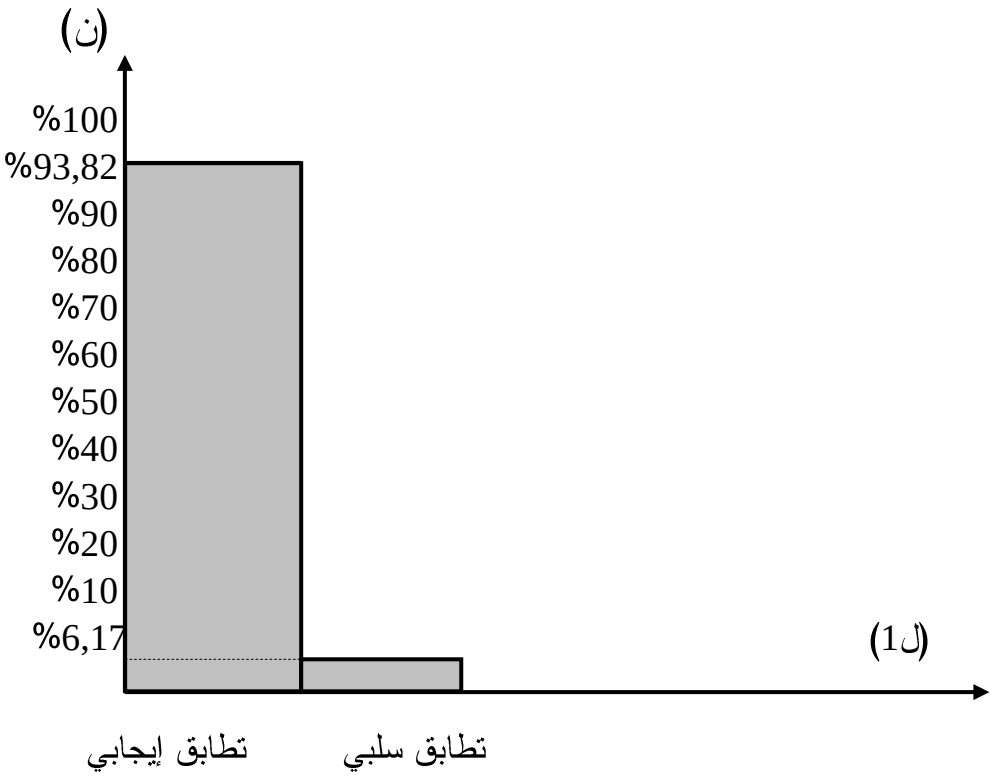
كما تظهر الجداول السابقة، أن الشاعر يوظف الطباق بنوعيه ، طباق الإيجاب، وطباق السلب كمايلي:

اللافتة الأولى:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	76	5
النسبة المئوية	%93,82	%6,17

جدول79: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في ل1.

ويمكن تمثيل هذا الجدول في الشكل البياني التالي:



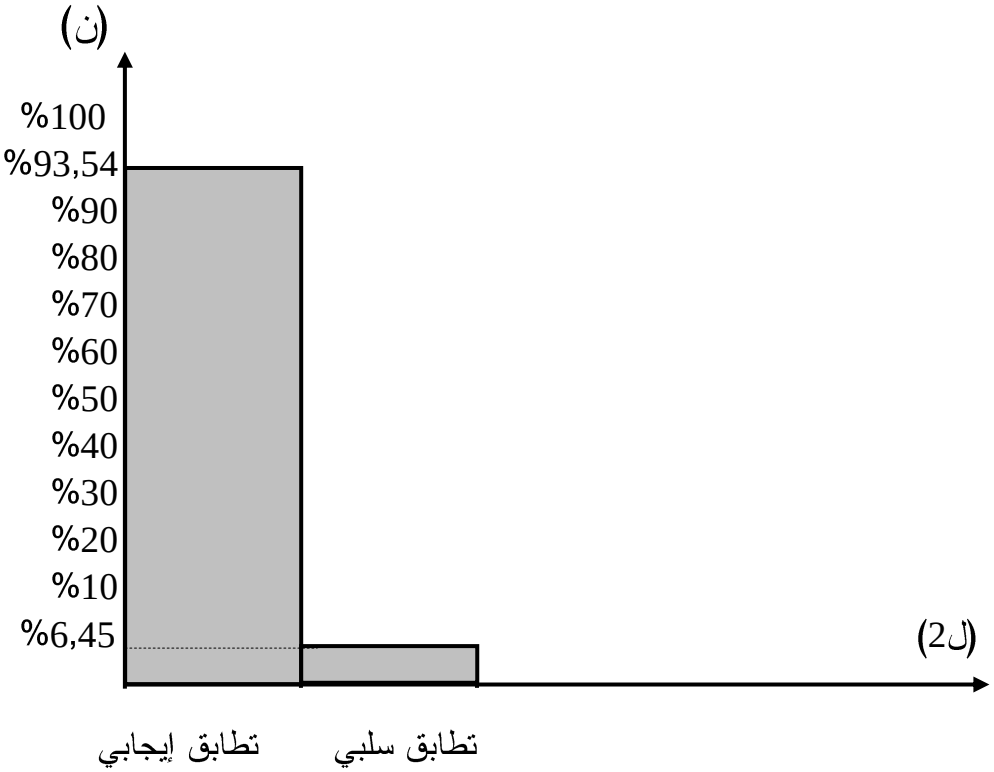
شكل بياني32: يمثل نسب التطابق في ل1.

اللافتة الثانية:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	87	6
النسبة المئوية	%93,54	%6,45

جدول80: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في ل2.

ويمكن تمثيل هاتين النسبتين بالأعمدة البيانية كمايلي:



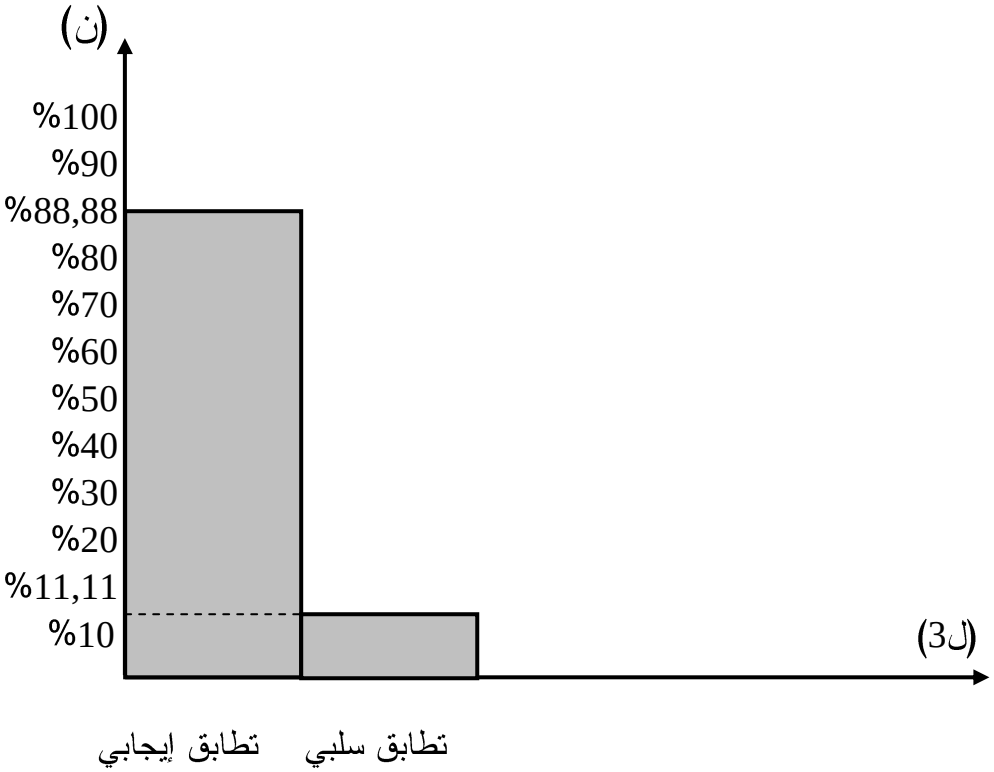
شكل بياني33: يمثل نسب التطابق في ل2.

اللافتة الثالثة:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	56	7
النسبة المئوية	%88,88	%11,11

جدول81: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في ل3.

ويمكن تمثيل هذا الجدول في الشكل البياني التالي:



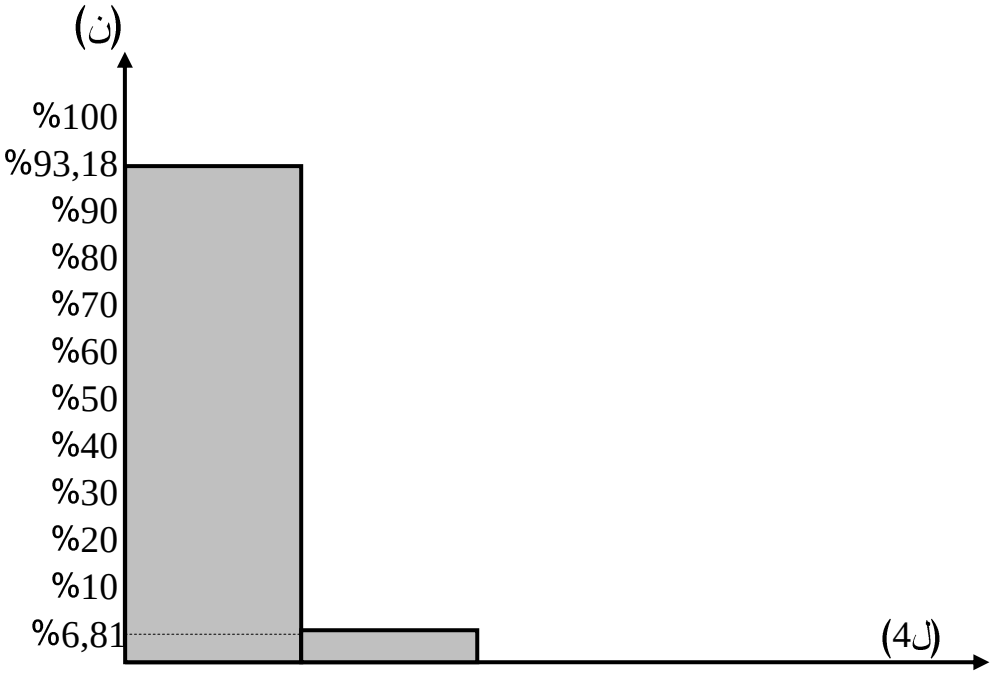
شكل بياني34: يمثل نسب التطابق في ل3.

اللافتة الرابعة:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	82	6
النسبة المئوية	%93,18	%6,81

جدول82: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في ل4.

ويمكن تمثيل النسبتين في الشكل البياني التالي:



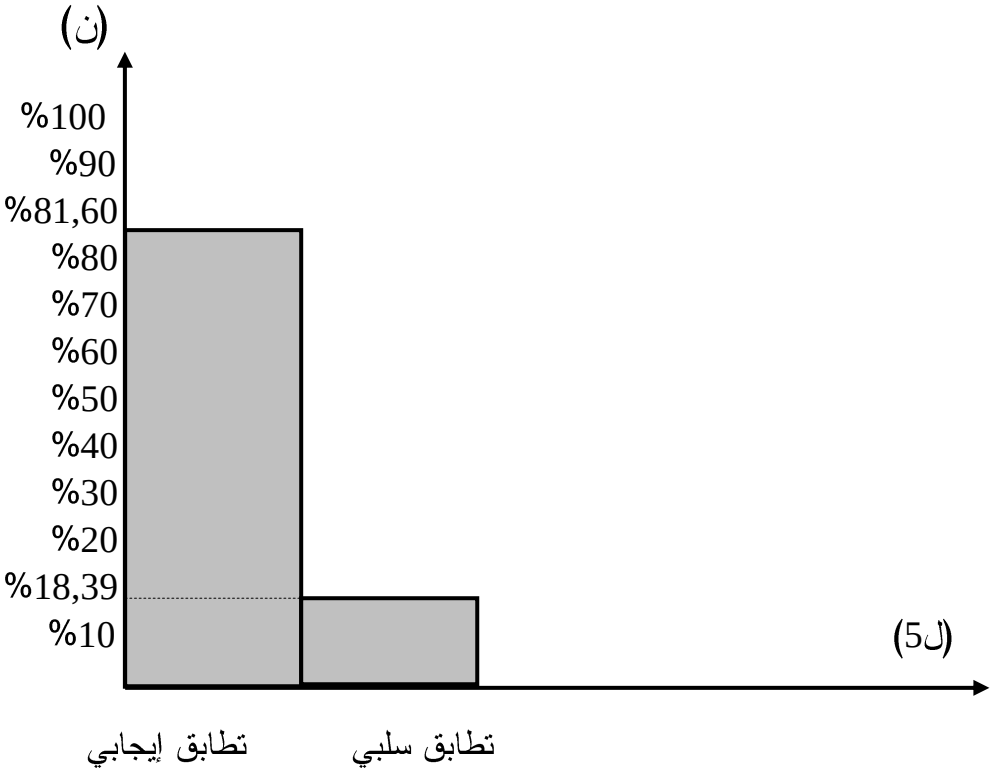
شكل بياني35: يمثل نسب التطابق في ل4.

اللافتة الخامسة:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	71	16
النسبة المئوية	81,60	%18,39

جدول83: يبين الرسب المئوية لنوعي التطابق في ل5.

ويمكن تمثيل هاتين النسبتين في الشكل البياني التالي:



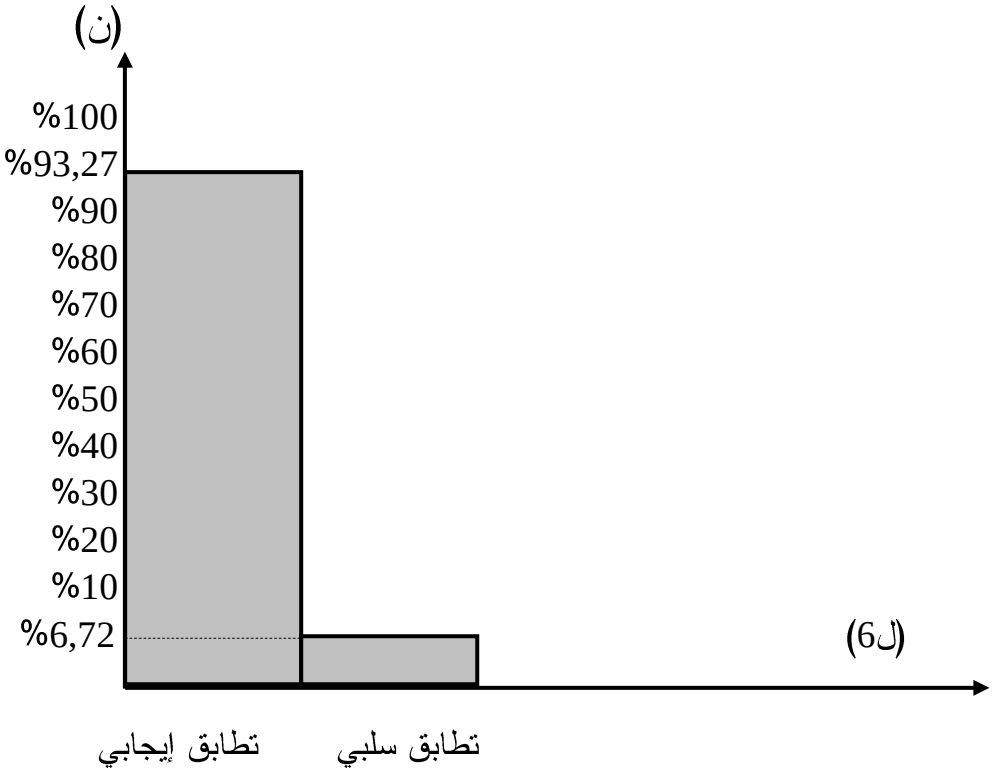
شكل بياني36: يمثل نسب التطابق في ل5.

اللافتة السادسة:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	111	8
النسبة المئوية	%93,27	%6,72

جدول84: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في ل6.

ويمكن تمثيل هذا الجدول في مخطط الأعمدة التالي:



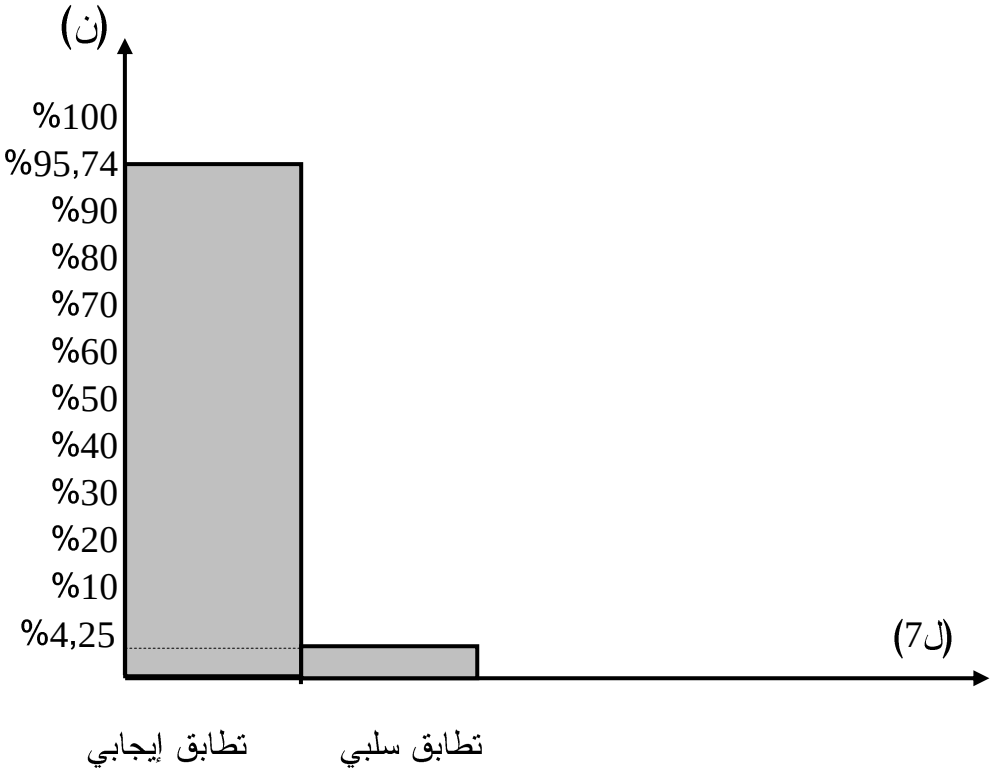
شكل بياني37: يمثل نسب التطابق في ل6.

اللافتة السابعة:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	90	4
النسبة المئوية	%95,74	%4,25

جدول85: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في ل7.

ويمكن تمثيل النسبتين في الشكل البياني التالي:



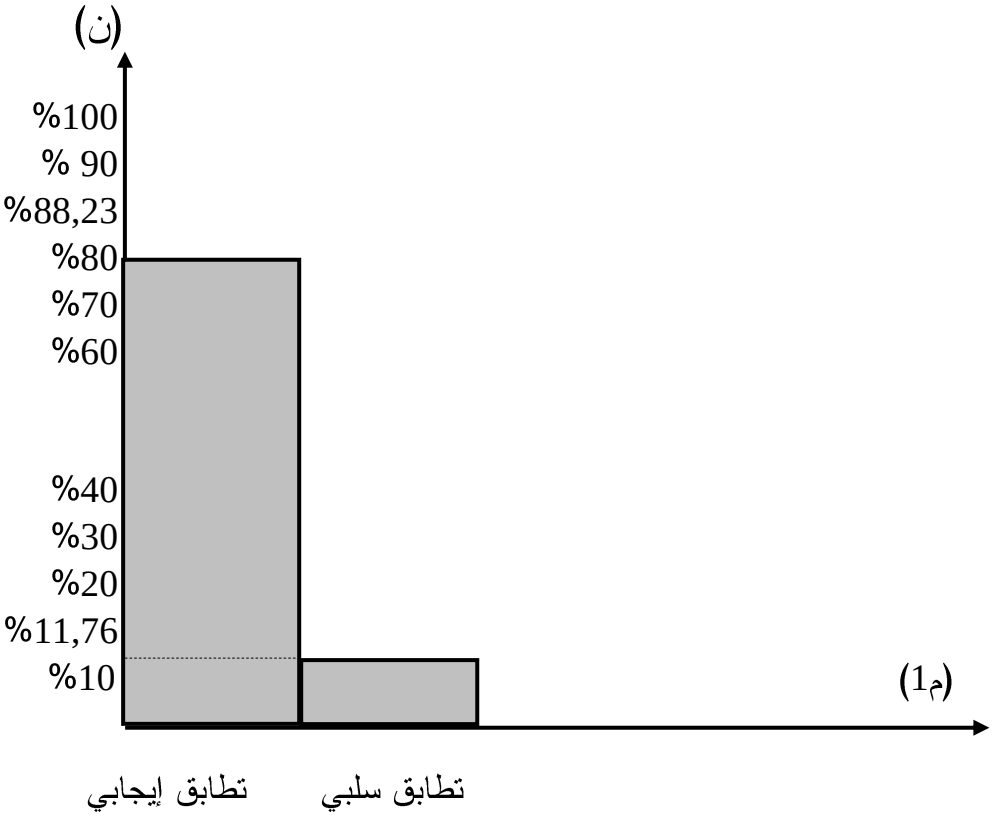
شكل بياني38: يمثل نسب التطابق في ل7.

المجموعة الشعرية "إني المشنوق أعلاه":

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	15	2
النسبة المئوية	%88,23	%11,76

جدول86: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في (م1).

ونمثل هذا الجدول في الشكل البياني التالي:



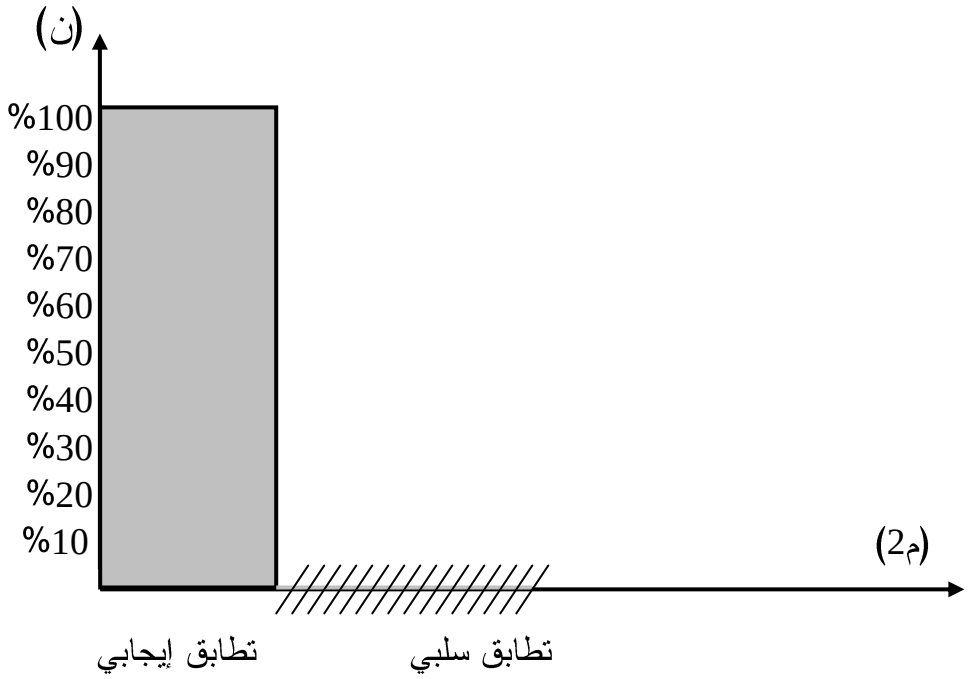
شكل بياني39: يمثل نسب التطابق في (م1).

المجموعة الشعرية "ديوان الساعة":

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	10	0
النسبة المئوية	%100	%0

جدول87: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في (م2).

ويمكن تمثيل النسبتين في الشكل البياني التالي:



شكل بياني40: يمثل نسب التطابق في (م2).

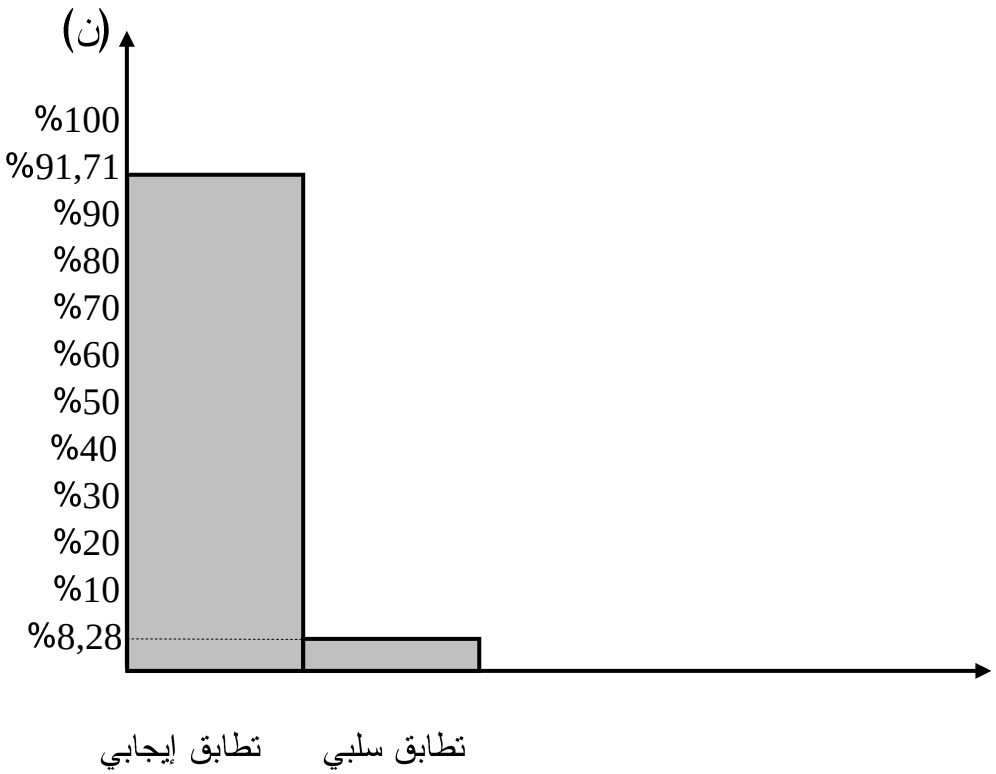
تظهر الجداول والأشكال البيانية أن الشاعر يوظف تطابق الإيجاب في كل مجموعة شعرية أكثر من توظيفه تطابق السلب إلى الدرجة التي يمكن فيها أن ينعدم توظيف تطابق السلب كما حدث في قصائد المجموعة الشعرية "ديوان الساعة".

ويمكننا أن نحصر النسب المئوية لنوعي التطابق الموظف في شعر "أحمد مطر" عامة في الجدول التالي:

نوع التطابق	تطابق الإيجاب	تطابق السلب
العدد	598	54
النسبة المئوية	%91,71	%8,28

جدول88: يبين النسب المئوية لنوعي التطابق في شعر "أحمد مطر" (جدول حصري)

ويمكن تمثيل هذا الجدول في الشكل البياني التالي:



شكل بياني41: يمثل نسب التطابق في شعر "أحمد مطر" (شكل بياني حصري).

– تحليل التطابق الإيجابي والسلبي في شعر "أحمد مطر" وأثرهما الإيقاعي:

أ– التطابق الإيجابي:

أمّا التطابق الإيجابي فإنّ توظيف الشاعر له، فاق بكثير توظيفه للتطابق السّلبي، إذ بلغت نسبته 92,59%. وهو أحيانا يوظفه مرّة واحدة في القصيدة كما فعل في قصيدة "قلم".

حيث طابق بين: نعم/ لا. وهو التطابق الوحيد فيها[55]ص21، وقصيدة "تحت الأنقاض" حيث طابق بين: الحق/ الباطل [55] ص163–164، وفي غيرهما من القصائد.

وقد يطابق الشاعر أكثر من مرّة في القصيدة الواحدة كما في ق صيدة "طلب انتماء للعصر الحجري"، من اللافتة الثالثة، حيث طابق الشاعر بين: الحق/ الباطل، خاتمة/ فاتحة، الأحياء/ الأموات، السّماء/ الأرض، الجنة/ النار، حكومات/ محكومات، الصبح/ الليل، الزّرع/ الحصاد، الأخذ/ العطاء، الملائكة/ الشياطين، ذكّرنا/ النّسيان[55] ص269–275

وقد يكون التعدد لطول القصيدة، رغم أنّ هنالك قصائد طويلة لا يوظف فيها الشاعر الطباق بكثرة، مثل قصيدة "1999"، من اللافتة السابعة[55] ص610–612

والشاعر قد لا يطابق في مواضع مختلفة من القصيدة، وإنّما يكثّف من المطابقة في موضع واحد من القصيدة كما فعل في قصيدة "فوق العادة" من اللافتة الرابعة، يقول:

أكتب عن عاهرة
.. عاهرة مصون!
خائنة .. مخلصة
قاسية .. حنون! [55] ص292

وفي قصيدة "موال" عندما يقول:

لكنما وحلنا أمسى به أوحل
يبيع أو يشتري فينا .. مضى أو حل
وهو الذي لم يكن ربط له أو حل.[55] ص307

وقد يكثف الشاعر من الطباق في موضع من القصيدة، جاعلا كل ركن من المطابقة، واقعا في سطر شعري على حدة، يقول، في قصيدة "لا ضير":

من فوق هامتي الغلط

وتحت رجليّ الغلط

وعن يميني الغلط

وعن شمالي الغلط

ومن أمامي الغلط

ومن ورائي الغلط[55] ص604.

فقد طابق بين اليمين/الشمال، الأمام/الوراء، وكلّ ركن من أركان التطابق موجود في سطرشعري.

والشاعر قد يطابق بين شيئين، ثم يكرر هذه المطابقة في موضع آخر، محتفظا فيها بركن، ومغيّرا من الركن الثاني بما يدل عليه ويحقق المطابقة فهو مثلا، يطابق بين:

الموت/ البقاء [55] ص92

ثم يعود فيطابق بين: الموت/ العيش[55] ص92

ثم بين: الموت/ الحياة[55] ص113

وكذلك بين: الصمت/ الكلام[55] ص19

ثم: الصمت/ النطق[55] ص203

ثم بين: الصمت/ الصوت[55] ص111

وأحيانا، لا يصرح الشاعر بالركن الثاني من الطباق، وإنما يبقى خفيا تدل عليه الجملة ، ومن ذلك قوله:

وليحمل الواحد منهم إن بدا / أيّ سلاح/ ماعدا/ سلاحه المستوردا/ ليمتشق خنجره/ أو سيفه/ أوالعصا/ أو اليدا/ وسوف ألقاه أنا.. مجرّدا!/ ....[455] ص323

فهو يطابق في البداية بين يحمل السلاح/ المجرّد منه.

ثم يقول، ليمتشق خنجره/ أو سيفه/ أو العصا. بمنزلة قوله، يحمل السلاح ما يقابل بقاءه مجرّدا.

وكذلك في قصيدة "فتوى أبي العينين" من اللافتة الخامسة، يطابق الشاعر بين "دعا في قلبه" بمنزلة السرّ، الذي يقابل الجهر، يقول:

.../ هل دعا – في قلبه – يوما إلى قلب النظام؟ / لا.../ وهل جاهر بالتفكير أثناء الصيام؟ /[55] ص394.

وقد يذكر الشاعر ركنا واحدا من المطابقة، يشير في نفسه إلى الركن الثاني، عن طريق وروده في سياق النفي يقول مثلا:

الحمد لله على النعمة/ من قال ماتت عندنا/ حرّية الكلمة!/[55]ص64

فقوله (من قال ماتت عندنا / حرية الكلمة) يحمل إشارة إلى الركن الثاني من المطابقة، حرية الكلمة حيّة، موجودة، وكأنه يطابق بين الموت/ الحياة، الوجود/العدم..

وقد يطابق الشاعر في العنوان – عنوان القصيدة – نفسه مثلا في قصيدة: عزاء على بطاقة تهنئة، مطابقة بين: العزاء/ التهنئة[55] ص69–70

وفي قصيدة: الأبيض والأسود، كذلك مطابقة بين: الأبيض/ الأسود[55] ص392–393

وقد يفتتح الشاعر القصيدة بالركن الأول من الطباق، وينهيها، بالركن الثاني منه، الشيء الذي يجعل من إيقاع القصيدة مرتبطا بنهايتها، عند موضع الركن الأخير من الطباق، يقول مثلا في قصيدة "الصدى":

صرخت: لا
من شدّة الألم
لكن صدى صوتي
خاف من الموت
فارتد لي: نعم![55] ص9

ومن مميزات المطابقة عند الشاعر، أنه قد يأتي بها رغبة منه في إنهاء السطر الشعري بما يوافق قافية الأسطر الشعرية الأخرى، إذا بنى قصيدته على قافية واحدة، أو بما يوافق بعضها إذا كان قد بناها على أكثر من قافية. ففي قصيدة "سلاح بارد" مثلا، يطابق الشّاعر بين: شجاع/ جبان، فيجعل الركن "جبان" في نهاية السطر الشعري، ليوافق على اعتباره منتهيا بقافية النون، القافية التي تنتهي بها الأسطر الشعرية في القصيدة، يقول:

أمّا إذا لم تستطع
فجرّد اللسان
قل: يسقط السلطان
أما إذا لم تستطع
فلا تدع قلبك في مكانه
لأنه مدان
فدقة القلب سلاح بارد
يتركه الشجاع بعد موته.
تحت يد الجبان .... [55] ص101

والشاعر لا يوظف الطباق لمجّرد رغبته في تشكيل إيقاع القصيدة على نحو معين فقط، وإنما يستدعيه أيضا ليعبر عن حالة يعيشها، مليئة بالمتناقضات، فيصف شعبا مستاء لما يلاقيه، ويريد أ ن يحسن من وضعه البائس لكنه يخاف السلطة، شعب يعيش مرارة الاحتلال الخارجي الذي ولّى معظمه بجيشه، وترك فكره، ومرارة الاحتلال الداخلي ممثلا في السلطة التي تقمع حريات الفرد، ولذلك تنتشر في أغلب قصائده المتطابقات بين:

الحياة/ الموت، الذل / الكبرياء، الخفض / العلو، فوق / تحت، اليقظة /النوم، الجوع /الشبع، الخيانة / الإخلاص، النور/ الظلام، النطق/ الصمت .... إلخ.

ويبدو للشاعر أن العدالة في الوطن العربي لن تتحقق مطلقا [55] ص109 لكن ذلك لا يمنعه أبدا من الحلم بتحققها يوما [55]ص160–163 ، ففي النهاية يبقى القصد من توظيف المتطابقات هو "العمل على بناء عالم مخالف لما هو قائم، حالم بالأفضل"[78] ص69

ب–التطابق السلبي:

وهو أن ترد الكلمة مرّه مثبتة، ومرة أخرى منفية في سياق واحد، وقد كان النفي بكل من : لا، نعم، لن، ما، ليس، من غير.

ويكثر النفي بـ "لا"، في مثل قوله:

..../ولا يرى فوهة بندقية / حين يرى الشفاه مستجيرة / ولا يرى رمانة ناسقة / حين يرى الأثداء مستديرة/ ولا يرى مشنقة/ حين يرى الضفيرة [55] ص93–94

فالمطابقة بين: يرى/ لا يرى.

وبين: نرفض/ لا نرفض في قوله:

.../ نحن حمير الدنيا، لا نرفض أن نتعب/ أو أن نركب/ أو أن نضرب/ أو حتى نصلب/ لكن نرفض في إصرار/ أن نغدو خدما للاستعمار/[55] ص210.

ويطابق في قصيدة واحدة بين: تعمل/ لا تعمل. تأكل/ لا تأكل. تكتب/ لا تكتب.

يقول: أيّها الشّعب/ لماذا خلق الله يديك؟ / ألكي تعمل؟/ لا شغل لديك / ألكي تأكل؟/ لا قوت لديك؟/ ألكي تكتب؟ /.../ أنت لا تعمل / إلا عاطلا عنك ../ ولا تأكل إلا شفتيك !/ أنت لا تكتب بل تُكتب/....[55] ص444

وقد يكون الركن الثاني من التطابق السلبي مقدرا تدل عليه نقاط الحذف كالحاصل في قصيدة "فتوى أبي العينين"، حيث يقول الشاعر:

يا أبا العينين.. مافتواك في هذا الغلام؟

- هل دعا – في قلبه – يوما إلى قلب النظام؟

. لا..

- وهل جاهر بالتفكير أثناء الصيام؟

. لا..

- وهل شوهد يمشي للأمام؟

. لا..

- إذن صلى صلاة الشافعيّة

. لا..

- إذن أنكر أن الأرض ليست كروية

. لا..

- ألا يبدو مصابا بالزكام؟

. لا.. [55]ص394-395

فتقدير النقاط بعد النفي "لا" هو "لم يفعل"، فيحصل التطابق بين فعل / لم يفعل، ويمكن تقدير نقاط الحذف في كل سطر شعري كما يلي:

- هل دعا في قلبه..؟/ لا لم يدع.
- هل جاهر بالتفكير..؟/ لا لم يجاهر.
- هل شوهد يمشي للأمام؟/ لا لم يشاهد.
- صلى صلاة الشافعية؟/ لا لم يصلّ.
- أنكر أن الأرض ليست كروية؟/ لا لم ينكر.
- ألا يبدو مصابا بالزكام؟/ لا لا يبدو.

- فيكون تطابق السلب حاصلا بين:

- دعا/ لم يدع.
- جاهر/ لم يجاهر.
- شوهد/ لم يشاهد.
- صلى/ لم يصل.

- أنكر/لم ينكر.
- يبدو/ لا يبدو.

ومن أمثلة النفي بـــ" لم" قوله:

لم أنم/ خفت/ أن يسرق مني أمتي/ كيد الأمم/ ... نمت../ لما لم يعد يوجد ما أحرسه/ إلا العدم/[55] ص535

وفي قوله:..../ وقامت ضجّة صامتة ما بيننا!/ لم نقل شيئا../ وقلنا كل شيء عندنا!/ ...[76] ص479

ومن أمثلة طباق السّلب الناتج عن النفي بـــ" لن" قوله:

..../ فسأؤمن في صحّة هذا / وأقرّ و أبصِمُ بالعشرة / لكن.. لن أؤمن بالمرّة أنّ بأوطاني أوطانا/...[76] ص509

وبين يرضى/ لن يرضى:

.../ هو لن يرضى عنّي حتّى / أتلوّن ألوانا شتّى / ليس بها شيء من لوني !/ يوم سيرضى الحاكم عنّي/ أقسم أني أتبرّأ منّي!/[76] ص534.

ومن أمثلة النفي بـــ "ما" قوله:

ثلاثة أشرار/ تفرّدوا بواحد/ ليس لديه قوة/ ولا له أنصار/ (صر عبدنا،/ أو إننا..)/ لكنّه ما صار/ [55] ص610

وقوله في قصيدة "الغريب":

.../ بلدتي غربة روح وجسد / غربة من غير حد / غربة فيها الملايين / وما فيها أحد/[55] ص487-488

ومن أمثلة توظيفه للنفي بـــ" ليس"، وهو قليل جدّا، قوله:

.../ إنّني في وطني ما دمت شيئا/ فأنا لست بشيء[55] ص178

ويبدو أنه يستخدم للنفي أيضا، "من غير"، مرّة واحدة محدثا طباق السلب بين: الشّيمة/ من غير شيمة.

يقول: أيّ قيمة/ لجيوش يستحي من وجهها/ وجه الشّتيمة/ غاية الشّيمة فيها/ أنّها من غير شيمة[55] ص 300

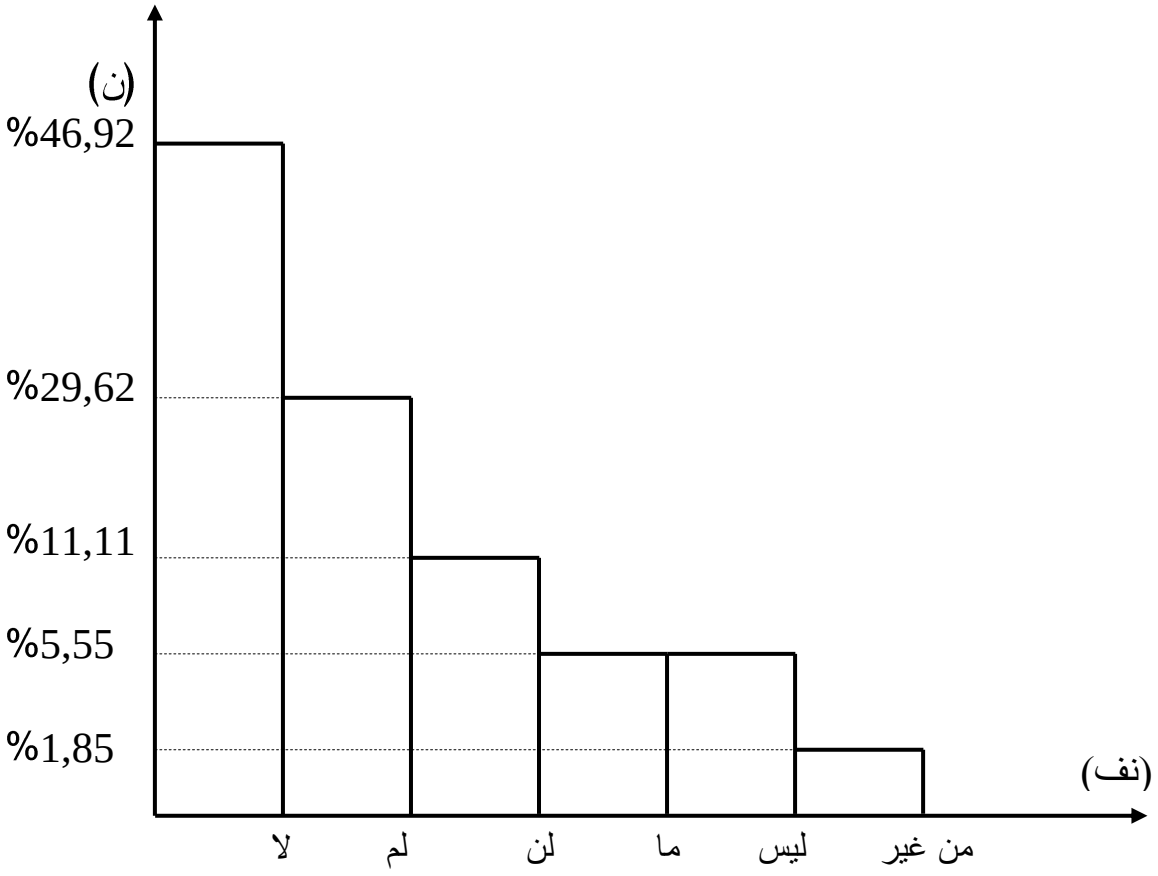
وقد كانت نسب توظيفه لطرائق النفي كمايلي:

صيغة النفي	لا	لم	لن	ما	ليس	من غير
العدد	25	16	6	3	3	1
النسبة	%46,29	%29,62	%11,11	%5,55	%5,55	%1,85

جدول89: يبين النسب المئوية لطرائق النفي في طباق السّلب.

ويظهر الجدول أن الشاعر يميل إلى توظيف التطابق السلبي المتحقق عن طريق النفي بـــ "لا"، حيث يشكل حسب الجدول أكبر نسبة في التوظيف، يليه التطابق المتحقق عن طريق النفي بـــ: لم، لن، ما، ليس، من غير.

ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني التالي:



شكل بياني42: يمثل طرائق النفي في تطابق السلب.

3.3. إيقاع التكرار في قصائد "أحمد مطر":

1.3.3. تعريف التكرار:

1.1.3.3. لغة:

جاء في اللسان:"كرر: الكَرُ: الرّجوع. يقال: كَرَّه، وكَرَّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى والكَرُّ: مصدر كرَّ عليه يَكُرُّ كرًّا وكُر وُرًا، وتَكْرَارًا: عطف وكَرَّ عنه : رجع، وكرّ على العدو يكُرُّ، ورجل كَرَّار ومِكَرّ، وكذلك الفرس. وكرّر الشيء وكَرْكَره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكَرَّةُ: المرَّةُ، والجمع الكَرَّات. ويقال: كرّرت عليه الحديث وكَرْكَرْتُه إذا ردّدته عليه . وكركرتُه عن كذا كركرة إذا رددته . والكَرُّ: الرجوع على الشيء ومنه التَّكْرارُ"[2] مادة ك ر ر

فالتكرار في اللغة، ينصرف إلى معنى الإعادة، وهو "بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ماتكثر فيه المصادر من فعّلت بلحاق الزيادة، وهي التاء المفتوحة من أوّله لقصد المبالغة فصار بناؤه بناء آخر على غير ما يجب للفعل كالتَّهْدَار، والتّلعَاب، والتَّ صرفاق، والتَّرد اد، والتّجوال ، والتَّقتال، والتيسار...."[75] ص476

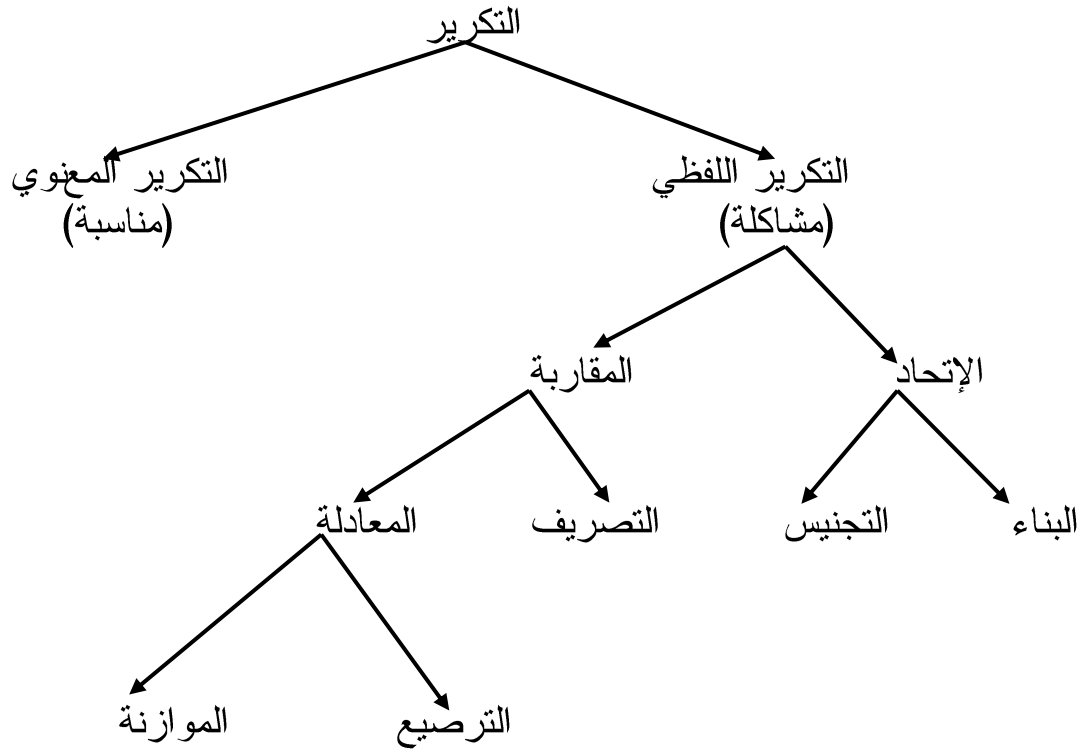
2.1.3.3. إصطلاحا:

ومعناه الإصطلاحي، يطابق معناه اللغوي إذ يستفاد منه في الاصطلاح أيضا معنى الإعادة والترديد، يقول "السّجلماسي" بأنّه:"... إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع) في القول مرّتين فصاعدا"[75] ص476

وإذا كان كذلك في البلاغة العربية، فلا ضير بعد ذلك أن نعتبر كل ما تحدث عنه البلاغيون القدامى "من سجع، وتقفية، وجناس، وترديد، ورد الأ عجاز على الصّدور، وغيرها من المسمّيات البلاغية التي تدل على تضمن اللفظ حرفا/ حروفا مكررة أو تضمن العبارة لفظا/ ألفاظا مكررة"[79] ص25 يدخل في باب التكرا ر. بما أنّ كل هذه ا لعناصر، هي في حقيقتها ، تنبني على إعادة كل مكونات اللفظ أو بعضها.

فباب التكرار واسع، وهذا "السّلجماسي"، عندما يعالج التكرار، يجعله في قسمين كبيرين . التكرير اللفظي، ويسميه "المشاكلة"، والتكرير المعنوي ويسميه "المناسبة"، ثم إن التكرير اللفظي يتفرع إلى الإتحاد، والمقاربة، وفي الاتحاد هناك

البناء والتجنيس، وهكذا أيضا تتفرغ المقارنة إلى التصريف، والمعادلة، وتتفرغ المعادلة إلى الترصيع والموازنة، ويمكن التمثيل لهذه الفروع من التكرير بالمخطط الآتي:



مخطط17: يبين فروع التكرير عند "السّجلماسي"[75] ص476

فكل فرع من هذه الفروع منبنٍ على تكرار، للألفاظ ، إمّا على مستوى المادة والمعنى معًا (البناء)، أو على مستوى المادة دون الصورة (التصريف)، أو على مستوى الصورة دون المادة (المعادلة)....

وما نريده في هذا المبحث، هو أن نبحث إيقاع التكرار في قصائد أحمد مطر ، في شكله الذي يسمّيه "السجلماسي" (البناء) من حيث هو : "إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المتحد المعنى كذلك مرتين فصاعدًا " [75] ص476 وسنوسع منه ليشمل التكرار (البناء) على مستوى العبارة، والمقطع الشعري.

2.3.3. إيقاع التكرار في قصائد "أحمد مطر":

تظهر قصائد "أحمد مطر" أنه يكرر على مستوى الحرف، والكلمة، والعبارة، والمقطع الشعري. ومن صور التكرار عنده:

- تكرار حروف المعاني:

في بعض القصائد يكرر الشاعر بشكل لافت حرف المعنى الذي يوظفه ، من مثل تكراره لـــ: ربّما، في قصيدة يضع لها هذا الاسم عنوانا، يقول فيها:

ربّما الزاني يتوب / ربّما الماء يروب !/ ربّما يُحمل زيت في الثقوب!/ ربّما شمس الضحى / تشرق من صوب الغروب!/ ربّما يبرأ إبليس من الذّنب/ فيعفو عنه غفار الذنوب!/ إنّما لا يبرأ الحكام/ في كل بلاد العرب/ من ذنب الشعوب!/[55] ص109

ومن حروف المعاني التي يكررها الشاعر عند توظيفها، حرف الجرّ، "في"، الذي يتكرر ليوجّه إيقاع قصيدة "حبيب الشعب"، إذ يتكرر أربع عشرة (14) مرّة، خلال أربعة وثلاثين (34) سطرا شعريّا.[55] ص482-483

وتكرار حرف الجر، "عن"، في قصيدة "صاحبة الجهالة"، يقول فيها:

مرّة، فكرت في نشر مقال / عن مآسي الاحتلال/ عن دفاع الحجر الأعزل / عن مدفع أرباب النضال!/ وعن الطفل الذي يحرق الثورة/...[55] ص484

كما يكرر حرف الجر "على"، في قوله:

.../ يوزع الساعات والأقلام / على دمى الإعلام / على زناة الفكر / على حواة الشّعر / على أساطين الهوى/ على حماة الكفر/....[55] ص55

و يكرر، حرف المعنى، "قد"، ثلاث مرّات، في قصيدة "المسرحية"[55] ص497.

- تكرار الأسماء:

مثل: تكرار لفظ "سواسية"، مرتين في قصيدة (سواسية)[55] ص72-73

وتكرار "الوطن"، في قصيدة "يسقط الوطن"، ثلاثين (30) مرّة خلال واحد وستين (61) سطرا شعريا [55] ص248-251

تكرار "أمريكا"، في قصيدة "الحصاد"، خمس مرّات في (30) سطرا شعريا، فضلا عن الضمير العائد عليها أيضا[55] ص298-299

- تكرار ضمائر الرفع المنفصلة:

ومن ذلك تكرار الضمير (نحن)، في قصيدة "سواسية"، ست(6) مرات خِلال (49) سطرا شعريا [55] ص72-73

وتكرار الضمير (أنا)، في قصيدة "بوابة المغادرين"، تسع (9) مرات[55] ص144-146

- تكرار أسماء الأعلام:

مثل، تكرار اسم العلم "عباس"، في قصيدة "حكاية عبّاس"[55] ص17-19

- تكرار الجمل:

كتكراره للجملة الفعلية " فلتسقط المؤامرة"، بالشكل:

فلتسقط المؤامرة/ فلتسقط المؤامرة/ فلتسقط المؤامرة[55] ص216.

وقد تتكرر الجملة، في بداية كل مقطع شع ري من القصيدة، كما حدث في قصيدة، "على باب الحضارة"، حيث تتكرر جملة "يريدون مني بلوغ الحضارة" في مطلع المقطع الثاني، والقصيدة مكونة من مقطعين[55] ص30-31

وقد لا يفتتح الشاعر المقاطع الشعرية بالجملة المكررة، وإنما يختتقها بها، كما فعل في قصيدة "فبأي آلاء الشعوب تكذبان"، حيث يستلهم الآية القرآنية "فبأي آلاء ربّكما تكذبان " [74]الرحمان. ليصوغ جملة "فبأي آلاء الشعوب تكذبان " ويكررها في نهاية كل مقطع من قصيدة تتكون من ثمانية (8)مقاطع [55] ص80-82، والتكرار على هذا الشكل، يجعل القارئ يتوقع عودة الجملة المكررة بعد عدد من الأسطر الشعرية، انطلاقا من ثاني تكرار لها.

- تكرار النداء:

وقد يكرر الشاعر النداء على سبيل الاستغاثة، كما فعل في قصيدة، "دوائر الخوف"، حيث يكرر النداء "يا الله"، يقول:

أهرب نحو الله/ أدور حول بيته/ أسمر اليدين فوق بابه/ أقول .. يا لله/ أصيح: يا الله/ أصرخ: يا الله/ ... [55]ص79-80

وكذلك تكرار النداء، "يا محمد":

.../ قمّة أعلى ... وأبرد/ يا محمد/ يا محمد/ يا محمد/ ابعث الدفء/ فقد كاد لنا عزى .../ وكدنا نتحمّد!/[55] ص25.

- تكرار النفي:

وقد يوظف الشاعر النفي، ويكرّر ه، على طول القصيدة، مثلما فعل فـي قصيدة "حالة خاصة" ،التي يقول فيها:

نعم، أنا حطام/ جلد على عظام/ لا، لم أعذب أبدا/ لا ليس بي سقام/ لا، لست في صيام/ لا، إنّني أنام/ لا، لست أشكو مطلقا/ من شدة الغرام/ لا، حالة الجيب على أحسن ما يرام /... [55] ص 311، وكل هذا النفي، هو إجابة عن سؤال محذوف في كل مرّة.

وفي قصيدة "مقيم في الهجرة"، فإن النفي يتكرر، للإجابة عن أسئلة، ظاهرة في هذه المرة، يقول:

.../ أين غدا أصبح؟/ لا أدري/ هل حقا أصبح؟/ لا أدري/ هل أعرف وجهي؟/ لا أدري/ كم أصبح عمري؟/ لا أدري/ عمري لا يدري كم عمري!/....[55] ص366

وفي قصيدة "وسائل النجاة" يُكرر الشاعر النفي بـــ "لا" و "كلا"، يقول:

.../ لم تزل تؤمن بالإسلام/ كلاّ/ .../ لا .. لقد أصبحت "جوني"!/ لم تزل عيناك سوداوين../ لا.. بالعدسات الزرق أبدلت عيوني/- ربّما سحنتك السمراء/ كلا.. صبغوني/- لنقل لحيتك الكثة.. - كلاّ../ حلقوا لي الرأس/ واللحية والشارب/ لا .. بل نتفوا لي حاجب العين / وأهداب الجفون!/ - عربي أنت/No, don't be silly, thay / ....[55] ص377-378

فهو عندما لا يكرر "لا" أو "كلاّ"، يأتي بمقابلهما الأجنبي "No".

وقد ينفي بـــ "لم:، ويكرّره في قوله:

لم أكن أعرف جنسية أمي/ لم أكن أعرف ما دين أبي/ لم أكن أعلم أنّي عربي!/...[55] ص474

ويقول في قصيدة العهد الجديد مكررا "لم":

../ بعد شهر/ لم نعد نخرج للشارع ليلا/ لم نعد نحمل ظلا/ لم نعد نمشي فرادى/ لم نعد نملك زادا/ لم نعد نفرح بالضيف/ إذا ما دق عند الفجر باب/ لم يعد للفجر باب [55] ص481

فهذا مقطع من قصيدة، تتركب من أربعة مقاطع، وهو في معظم أسطره يبتدئ بالنفي بـــ (لم).

- تكرار الاستفهام:

التساؤل بـــ "أين"، في قصيدة، مفقودات،[55] ص206-207

وقد يُكرر التساؤل بغير "أين"، بـــ "ما" مثلا، كما فعل في قصيدة "خيبة"، يقول:

الشعوب؟/ ما الشعوب؟/ أهي الشيء الذي أنقض ظهري/ .. / ما الشعوب/ أهي الشيء الذي أسكنته قلبي/ ...[55] ص296-297

أو بـــ "كيف"، في قصيدة "تساؤلات"، مثلا، إذ يقول:

كيف سندخل حربا هذي المره/ ... / كيف سنجني ثمرا/ والبذرة مازالت بذرة؟/ كيف سنجني شهدا/ ... / كيف ستسلم هذي الجرّة/...[55] ص65-66

وقد يحذف الشّاعر كل الجملة المكررّة، مكتفيا بقرينة تدل عليها، كأن يقول مثلا:

"كرّرت مقالي"، ثم لا يكرّره، في قصيدة "اعتذار":

صحت من قسوة حالي: / فوق نعلي/ كل أصحاب المعالي!/ قيل لي: عيب/

فكرّرت مقالي/ قيل لي: عيب/ وكررت مقالي/...[55] ص108

فهو عندما يقول: فكررت مقالي، وكأنه أعاد مقاله الأو ل "فوق نعلي/ كلّ أصحاب المعالي!، دون أن يذكره.

كذلك هناك نوع آخر من التكرار، وظفه مطر في قصائده، يمكن أن نسميه "تكرارا بالقلب"، حيث يقلب مواقع الكلمات عند تكرارها. يقول في قصيدة "نذالة":

يسقط طفل

شيخ يضحك

طفل يسقط

يضحك شيخ [55] ص401

والحقيقة أنّه أيّا كان نوع التكرار الذي وظفه "أحمد مطر" في قصائده، سواء أكان تكرارا على مستوى الحروف أم الجمل أم حتى المقاطع الشعرية [55] ص206-207، فإنّه يبقى العنصر البارز في تشكيل الإيقاع الداخلي، إلى جانب التجنيس، على اعتباره تكرارا على مستوى الشكل، لأن الإيقاع الداخلي، وحتى الخارجي ينبنيان أساسا على عنصر التكرار.

وفضلا عن بعده الإيقاعي، فإنّ له - التئوار- في جميع مستوياته بعدا دلاليا، أو أبعادا دلالية، إذ يكرّر الشاعر مُريدا تأكيد رسالة معينة، ومعبّرا عن حاجة نفسية ملحّة، ففي قصيدة "استغاثة"، مثلا، يكرر الجملة الفعلية "اشتقنا"، ليعبّر عن شدة القهر والظلم، التي تجعله يشتاق ويشتاق ويشتاق .. ليس

للعيش بسلام ولكن للموت الهادىء، يقول : والله اشتفنا للموت بلا تنكيل / والله اشرقفنا/ واشتقنا/ ثم اشتقنا/....[55] ص209

والشاعر يشتاق إلى الموت لأن الحرية أصبحت لا تشترى حتى بأبهض الأثمان، أصبحت صعبة المنال، يقول في قصيدة "الأضحية":

حين ولدت/ ألفيت على مهدي قيدا/ ختموه بوشم الحرية/ ... / كي أفهم معنى الحرية/ وأموت فداء الحرية/ أعطوني بعض الحرية/ ...[55] ص26-27

4.3. إيقاع الترصيع في شعر "أحمد مطر":

1.4.3. الترصيع في اللغة، والاصطلاح:

1.1.4.3 لغة:

جاء في اللّسان:"رصع: الرَّصَع" دقة الألية... والرَّصَع: تقارب ما بين الركبتين ... والرَّصْع، بسكون الصّاد: شدّة الطعن ... ورصع الشيء: عقده عقدا مثلثا متداخلا كعقد التميمة ونحو ها. وإذا أخدت شيئا فعقدت فيه عُقدً ا مثلثه فذلك التّرصيع وهو عقد التميمة وما أشبه ذلك ... والتّرْصيعُ: التركيب، يقال : تاج مُرَصَّع بالجوهر وسيف مُرَصَّع أي محلّى بالرصائع، وهي حلل يُحَلَّى بها، الواحدة رصيعة ورصّع العِقْدَ بالجوهر : نظمه فيه وضمّ بعضه إلى بعض، وفي حديث قس : رصيع أيْهُقانٍ، يعني أن هذا المكان قد صار بحسن هذا النّبت كالشيء المحسّن المزيّن بالتَّرصيع، الأيْهُقان، نبت، ويروى: رضيع أيْهُقان، بالضاد المعجمة.

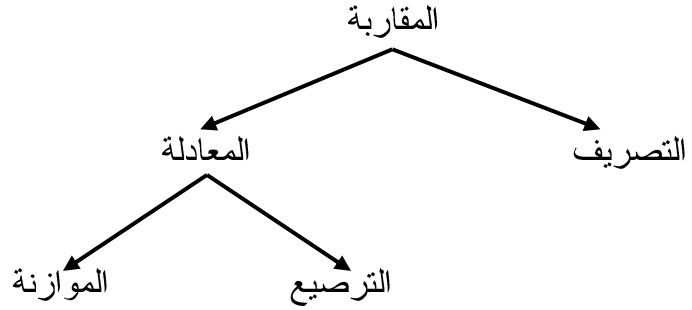
ورصع الحبّ: دقّه بين حجرين"[2] مادة ر ص ع.

2.1.4.3 اصطلاحا:

ويبدو أنّ المصطلح دخل الحقل البلاغي ليبحث الدّارسون في ترصيع الألفاظ، كترصيع الجوهر في التّاج، يقول ابن الأثير في ذلك، " هو مأخوذ من ترصيع العِقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلىء مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية كل لفظة من ألفاظه الفصل الثاني، في الوزن والقافية "[48] ص361.

ويحبّذ ابن الأثير، وقوعه في النّثر دون الشّعر، بل إنّ استقراءه لوجوده في الشعر أفضى به إلى أنّ وقوعه في شعر القدامى والمحدثين نادر، يقول: "... وهذا لا يوجد في كتاب الله تعالى، لما هو عليه من زيادة التكلّف، وأمّا الشّعر فإنّي كنت أقول إنّه لا يتزن على هذه الشّريطة، ولم أجده في أشعار العرب، لما فيه من تعمّق الصنعة، وتعسّف الكلفة، وإذا جيء به في الشعر لم يكن عليه محض الطلاوة التي تكون إذا جيء به في الكلام الم ثور ثم إنّى عثوت عليه في شعر المحدثين، ولكنّه قليل جدا "[48] ص361-362

والحقيقة في الترصيع أنّه ينبني على التكرار غير أنه تكرار على مستوى الصّوائت (الحركات) بين ركني التّرصيع، دون الصّوامت (الحروف)، ويضعه السجلماسي فرعا من المعادلة، التي هي بدورها فرع من المقاربة، كمايلي:



مخطط18: يبين موقع الترصيع من التكرير عند "السجلماسي".

فالمقاربة عند "السجلماسي":

"إعادة اللفظ الواحد بالنوع مرتين ... ومعنى كون الواحد هنا بالنّوع هو أنّ كل واحد من اللفظين المكرّرين يساوي الآخر بقوة كلية يقتسمانها، وذلك أنّهما يكونان متفقي المادة أو الصورة... جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما التصريف، والثاني المعادلة "[72] ص498-499

ويوضح السجلماسي كلا من التصريف ، والمعادلة، قائلا بأنّ الإعادة إذا كانت في ا لمادة دون الصورة، فذلك هو التصريف، وإذا كانت في الصورة دون المادة، فتلك هي المعادلة[72] ص499.

والترصيع هو فرع عن المعادلة، بمعنى إنّ الأصل فيه، هو إعادة الصورة لا المادة، يقول "السجلماسي": " النوع الثاني من قسمة نوع المقاربة، المعادلة ... إعادة اللفظ الواحد بنوع الصورة فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء مرتين فصاعدا، وهذا النوع هو جنس متوسّط تحته نوعان، أحدهما التّرصيع، والثاني الموازنة "[72] ص506

وإعادة الصورة، بمعنى إعادة الصوائت ، يقول العمري: " الترصيع هو : تكرار الصوائت أساسا"[37] ص64.

2.4.3. إيقاع الترصيع في قصائد "أحمد مطر":

وقد رصّع "أحمد مطر" في مواطن من قصائده، فشكل التّوافق في الحركات بين اللفظين، أو الألفاظ نغما موسيقيا، أسهم في بناء الإيقاع الداخلي للقصائد، ومن ذلك نذكر الألفاظ المرصّعة الآتية:

القصيدة	الألفاظ المرصّعة
نكتة	الخَرِيطة / اللَّقِيطه
الثورة والحظيرة	الحَظِيرَه / المَسِيره
الصحو في الثمالة	القَهْر / الخَمْر / العَصْر / النَّحْر / السَّطْر
القرصان	نَدْرَا / صَبْرَا
علامة النصر	النَّحر / القبْر / الفَجْر
قومي احبلي ثانية	الغَبَاء / الهَوَاء / الحَيَاء / الرَّجَاء
انحناء السّنبلة	البَقَاء / الهَوَاء / السَّمَاء / العَنَاء
الرمضاء والنار	حَيَائِي / رَجائي / وَرَائي
إعلانات	مَلْحُوظَة/مَوْجُودَة/مَفْتُوحة/مَسْدُودَة/مَحْدودَة
أسباب البقاء	سُدُود/جُلُود/نُقُود
البقايا	أوْتَاده/أقْرَادَه/أمْجَادَه
الرحمة فوق القانون	الثَّمَالة/العَدَالة/الجَلالَة
ما بعد النهاية	ارْتِجَافي/انْحِرَافي/اعْتِرافي
درس	الاسْتِلاب/الانْقِلاب
مجلس	المُعْتَاده/المُنْقَادَه

جدول90: يبين بعض الألفاظ المرصعة في قصائد "أحمد مطر".

يمكننا أن نلاحظ من الجدول ، أنه يُرصّع بأكثر من لفظين أحيانا . ثم إن الحرف الأخير فقط من الألفاظ المرصعة يأتي متوافقا، أما الحروف الأخرى فإنها تتوافق حركة فحسب.

5.3.عناصر أخرى في بنية الإيقاع الداخلي:

بالإضافة إلى التجنيس والطباق، والبناء، والترصيع، هنالك عناصر أخرى غير عروضية أسهمت في بناء الإيقاع الداخلي للقصائد، وأعطته في بعض الأحيان شكلا مميزا، ومن هذه العناصرأو الصيغ التي أسّست للإيقاع الداخلي:

1.5.3.المحاكاة الصوتية:

تلك التي تتعلق توظيفه لألفاظ هي نتاج محاكاة لأصوات طبيعيّة، ومن ذلك توظيفه لـــ: هق، وهو محاكاة لصوت الشهق – وهو حالة عابرة– وقد ورد هذا في قصيدة "وصلة نضال شرقي لشاعر ثوري في لندن " إذ يقول: صبّ كأسا، واحتسي / ثم مطق/ جفنة انشد إلى الأعلى ببطء / ... وانزلق/ وتمطى/ وتراخى/ واحتسى/ ثم شهق:/ (يا .. صد يـــ...قي/ ما الذي تحسب "هق"/ أوصلنا اليوم إلى هذا النفق؟)/ واحتسى/ ثم مطق:/ ("هق"... هو الغفلة والنوم/ ولن نخرج إن ... لم .. نستفق/ من هنا ... "هق"/ من هنا/ سوف يكون الـــ.. منطلق)!/ وتمطى، وبصق/ وتراخى/ فارتخت راحته فوق الورق/ وتغطى بغطيط/ واختنق!....[55] ص213–214

فالقارىء لكلمة "هق" في القصيدة، تتجسد أمامه اللحظة التي يشهق فيها الشخص ، ثم إن الشاعر يجعل من القاف رويا لقصيدته فيأتي بالألفاظ التي تنتهي بهذا الحرف وتؤدي الدلالة : شهق، النفق، المنطلق... إلخ.

كما وظف الشاعر لفظ "تك"، صوت عقارب الساعة، وهي تتحرك، والحقيقة أنّ تواليها يشكل نغمة موسيقية، أراد الشاعر استغلالها لتصنع إيقاعا مميزا في قصيدة "لبّان".

يقول فيها:

ماذا نملك/ من لحظات العمر المضحك؟ / ماذا نملك؟/ العمر لبان في حلق الساعة / والساعة غانية تعلك/ تك.. تك/ تك.. تك/ تك/ تك ! [76] ص491–492

فهو كذلك يستخدم "تك" إثراء للإيقاع، وكذلك للدلالة على أنّ العمر أصبح لا شيء، أصبح هو الزمن فقط، يمر دون أدنى أثر فيما يفترض أنه ليس الزمن فحسب، وإنما هو كل ما نفعله خلال الزمن.

وفي قصيدة "الحفلة"، يقول أيضا:

في باحة قصر السلطان/ راقصة كغصين البان/ يقتلها إيقاع الطبلة/ (تك تك .. تك تك)/[76] ص499

ولو أنّ تك هنا ليس صوت عقارب الساعة، وإنما هو صوت إيقاع الطبلة.

ويوظف الشاعر أيضا الصوت الذي تحدثه الآلات الموسيقية قبل بدء النشيد "ثُم تِرم" يقول:

تنتهي الحرب لدينا دائما/ إذ تبتدي/ بفقاقيع من الأوهام ترغو/ فوق حلق المنشد: "ثم ترم .. الله أكبر/ فوق كيد المعتدي"/ [55] ص129-130

وفي قصيدة العهد الجديد، حيث يقول:

../ ذات فجر/ مادت الأرض/ وساد الاضطراب/ واستفز الناس من مرقدهم/ صوت مجنزر/ (ثم ترم الله أكبر / ثم تِرم الله أكبر)/ انقلاب/ تم تِرم تم ../ وانتهى عهد الكلاب !/ ... / تم/ ترم/ تم/...[76] ص481-482

وكذلك يستخدم الفعل "يطن"، ومصدره "الطنطنة [80]ج2 ص168، يقول:

.../ولم تطن طلقة واحدة/ وسط حروب الطنطنة/ ...[55] ص14

وقد وظف الشاعر أيضا لفظ "الطبطبة"، مع فعله، وهو صوت راحة اليد على الظهر، يقول:

لا ترتكب قصيدة عنيفة / لا ترتكب قصيدة عنيفة / طبطب على أعجازها طبطبة خفيفة / ...[55] ص231

وكذلك صوت الختم "طب"، في قصيدة "تطبيق عملي"، يقول فيها:

.../ من غير التواء/ حسنا... (طب)/ ها هو الختم.. تفضل/...[55] ص490

وما يمكن، ملاحظته من الأمثلة الثلاثة التي وظف فيها الشاعر (الطنطنة، الطبطبة، طب)، هو اشتمالها معا على حرف "الطاء"، وهو صوت لغوي، مخرجه ، أسناني، لثوي، أمّا صفته كما يحدّدها المحدثون، فهي الهمس و التفخيم[81] ص79.

والهمس ضد الجهر، فإذا كان الجهر ينتج عن انحباس مجرى النّفس عند النطق بالصوت، نتيجة قوته، فإنّ الهمس ينتج عن انطلاق الهواء عند النطق، إذ لا يعوق مروره في الحنجرة أيّ عائق فلا تحدث ذبذبة في الوتر ين الصوتيين كالذي يحدث عند النطق بالأصوات المجهورة، وكلّ ذلك لضعف الاعتماد في موضعه [82] ص197

أمّا التفخيم فهو، "أثر سمعي ينتج عن عوامل فـزيولوجية متداخلة، ندرك منها عاملين مهمّين أوّلهما: ارتفاع مؤخر اللسان تجاه أقصى الحنك The Velum أو The Soft Palate (الحنك اللين) فيحدث تغير في التجويف الفموي، محدثا رنينا مسموعا Resonance.

ثانيها: (على ما يقال): رجوع اللسان إلى الخلف بصورة أسرع ممّا يحدث له في أثناء النّطق بالأصوات المرققة ...."[64] ص394

ويبدو أنّ الشاعر اختاره، أو إختار – على الأصح – اللفظ الذي يهرمه، لتوظيفه في القصائد الثلاثة السابقة الذكر، لسببين:

– الأول منهما، أنّه أراد نقل صوت غير لغوي إلى صوت لغوي، عن طريق المحاكاة، تجسيدا للحركة الطبيعية، يريد أن ينقل للقارىء المظهر الطبيعي، ليعيشه في القصيدة.
– أما الثاني، فإنّ الشّاعر ربّما أراد أن يجعل إيقاع القصائد الثلاثة، يصب في هذا الصوت لما يجمعه من صفتي الهمس مع التفخيم، وما تحدثانه من رنين.

2.5.3. الآيات القرآنية:

وقد اعتمد الشاعر ، في بعض الأحيان ، على الآيات القرآنية ليجعل من إيقاعها إيقاعا عاما للقصيدة تحاول أن تذهب في اتجاهه.

ففي قصيدة "قلة أدب" مثلا، يوظف الشاعر الآيتين الأولى والثانية من سورة المسد، ليجعل من حرف الباء الذي تنتهي به كل آية من آيات السورة وحركة الفتحة المتتالية ثلاث مرات مركزا للإيقاع، الذي يريد للقصيدة أن تسير فيه فيحرص على إنهاء باقي أسطر القصيدة بذلك دون أن يخل بالدلالة العامة للقصيدة يقول:

" قرأت في القرآن :/ "تبت يدا أبي لهب "/ فأعلنت وسائل الإذعان:/ "إن السكوت من ذهب "/ أحببت فقري .. لم أزل أتلو :/ "وتب/ ما أغنى عنه ماله وما كسب "/ فصودرت حنجرتي/ بجرم قلة الأدب/ وصودر القرآن/ لأنه .. حرّضني على الشّغب !/[55] ص8

وفي قصيدة "إن الإنسان لفي خسر " يوظف الشاعر الآيتين الأولى والثانية من سورة العصر جاعلا من حرف الراء محورا إيقاعيا تدور حوله القصيدة، يقول:

"والعصر/ إنّ الإنسان لفي خسر"/ في هذا العصر / فإذا الصبح تنفس/ أدّن في الطرقات نباح كلاب القصر/ قبل آذان الفجر/ وانغلقت أبواب يتامى../ وانفتحت أبواب القبر !/[55] ص65

3.5.3. الأغاني الفولكلورية:

ويوظف الشاعر بعض المقاطع من أغاني الفولكلور معتمدا إيقاعها في بناء الإيقاع العام للقصيدة، يقول مثلاً في قصيدة "الرماد والعواصف":

../سأطرح رأسي الذاوي/ وأطلق صوتي الداوي:/ "أريد الله يبين حوبتي بيكم/ أريد الله على الفرقة يجازيكم" !/[55] ص104.

ويقول في قصيدة "إشاعات مغرضة":

.../ والحكومات تراني/ وأنا مازلت أحيا، رغم هذا/ في أمان/ هاكم الآن مثالا:/ (يا حبيبي عد لي تاني/ أنت عمري اللّي ابتدا بنورك صباحه/ أنت عمري/ خدري.. خدري الشاي خدري/ مرّ ظبي .. وسباني) !/ أرأيتم؟/ ها أنا عبرت عن رأيي/ وغنيت/ ... ولم يقطع لساني !/[55] ص143.

4.5.3. حروف المعاني:

وقد يكثف الشاعر في قصيدة معينة من توظيف حروف المعاني كحروف الجر والنصب وغيرهما ليبني إيقاعا يعتمد كذلك على تشابه نهايات الأسطر، يقول في قصيدة "الأرمد والكحال": "هل، إذا، بئس، كما / قد، عسى، لا، إنما / من، إلى، في، ربّما / هكذا سلمك الله- قل الشعر/ لتبقى سالما/...[55] ص44

فالشاعر يوظف حروف المعاني ضاما بعضها إلى بعض، ويحرص على أن يُنهي الأسطر بحرف المبنى نفسه الذي انتهى به في الأسطر الثلاثة الأولى .

5.5.3. اللغة الأجنبية:

وقد يحدث أن يمزج الشاعر بين إيقاع العربية، وإيقاع اللغة الأجنبية، من خلال توظيفه لبعض العبارات الأجنبية، يقول مثلا في قصيدة "يوسف في بئر البترول":

.../ تشجب ذلّ الاستسلام/ وتنادي لجهاد عذري/ MADE IN USA/.... [55] ص181

ويقول في قصيدة موعظة:

.../ فهيّأ الفتوى لقتلى عامدا،/ وقال لي العربي:/? You want to be really happy / صلّ، إذن، على النبي !/[55] ص224.

وقد يوظف اللفظ الأجنبي منقولا في الكتابة إلى الرموز العربية، كلفظ مساج، والديا لكتيك يقول:

.../ قلت: والأنثى التي ... ؟/ قال: مساج !.[55] ص155

وأيضا: .../ وينظرون لـــ (فائض القيم) المشبّح بالدّهون / ويدلّكون به (ديالكتيكهم) حتى الذقون !/...[55] ص266

6.5.3. التشذير:

وفي قصائد قليلة من لافتاته، يوظف الشاعر التشذير في بناء الإيقاع وكذلك الدلالة، والتشذير هو "تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، إنه تشكيل بصري موازٍ لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي ... "[28] ص181

وقد اعتمد الشاعر تشذير الكلمات، رغم أنه لم يفكك الكلمة كليا، وإنما فكك جزء منها على حسب ما اقتضاه السياق، والدلالة ومثاله قوله:

.../ ثم شهق :/ (يا .. صد يـــ ... قي/ من هنا / سوف يكون الـــ ... منطلق) !/...[55] ص213

حيث:

يا صديقي ← تشذير ← يا ... صد يـــ...قي.

المنطلق ← تشذير ← الـــ .. منطلق !

وكأن الشاعر يجسد فعليّا صعو بة أداء الكلمات عند من يتكلم وقد انتابته حالة "الشهق" والذي يقرأ موضع التشذير يلمس تمددا في الإيقاع بتمدد الكلمة.

ويعتمد التشذير في قصيدة "الحفلة"، إذ يقول:

.../ ويراودها../ (ليس الآن)/ ويراودها .. (ليس الـــ.. آن)/ ويرا.. ودها/[55] ص499

7.5.3. القطع :

وقد يعمد الشاعر إلى حذف الجزء الأخير من الكلمة أو العبارة محدثا ما يسمى بالقطع، "وهو أسلوب بلاغي قديم، لجأ إليه الشاعر المعاصر، استغلالا لإمكانياته الإيحائية " [83] ص139، من حيث إنه يجعل المتلقي في اتصال دائم مع القصيدة، يريد معرفة وتوقع عناصرها المحذوفة.

من أمثلته ما جاء في قصيدة "سطور من كتاب المستقبل":

وطن/ لم يبق من آثاره / غير جدار خرب / لم تزل لاصقة فيه / بقايا/ من نفايات الشعارات / وروث الخطب:/ "عاش حزِب الـــ.../ يسقط الخا../ عائدو.../ والموت للمغتصب!/...[55] ص61.

ويتكثف عنصر القطع في قصيدة "عاقبة"، إلى الحد الذي قد يجعلها غامضة مستفزة حاسة التوقع لدى القارئ ، يقول فيها:

نجلس في المقهى ونمضي في الجدل ../ يسأل: هل أنت مع الـــ...؟/ أقول: بل أنا مع الـــ../ وأنت؟ هل؟/ يقول: بل../أسألهُ: هب أنّهم ../ يقول لي: على الأقل../ أسأله: وما عسى ..؟/ يقول: لا أدري .. لعل../ وهكذا نسير في جدالنا/ وكل من سار على الدرب وصل !/ ...[55] ص416 .

وفي قصيدة المتكتّم، يغيب الجواب تماما مشكلا قطعا كليا في حوار مع أبكم ، الذي يجعله الشاعر في العنوان متكتّما، وفي ختامها يجعله أبكما، يقول فيها:

* ألقيت خطابا في النادي،
وتلوت قصائدَ في المقهى.
ونقدت السلطة في المطعم.
هل تحسب أنّا لا نعلم ؟!
– ..... !
* في يوم كذا ...
حاورتَ مذيعا غربّيا
وعرضت بتصريحٍ مبهم
لغباوة قائدنا الملهم.
هل تحسب أنّا لا نعلم ؟!
– ..... !
* في يوم كذا..
جارك سلّم.
فصرختَ به: أي سلام
وكلانا، يا هذا، نعش
ينتقّل في بلد مأتَم ؟
هل تحسب أنّا لا نعلم ؟!
هذي أمثلة .. والخافي أعظم
إن ملقك هذا مُتخَم !
هل عندك أقوال أُخرى ؟
لا تكتم.
– ..... !
دافع عن نفسك .. أو تعدم !

– ..... !

افعل ما تهوى .. لجهنّم.

شنق الأبكم [55] ص414–415

فالنقاط المتتابعة في السّطر الذي يعقب الاستفهام، هو ما يُفترض أن يكون حيّزا يجيب فيه الأبكم، الذي لا يفعل، ربّما لأنّه يخاف السلطة فهو متكتم، وربما لأنه أبكم لا يستطيع الكلام، والمعنى في الحالتين واحد، ذلك أن الشاعر في كثير من قصائده، يقول بأنه يلوذ بالصمت لينجو بنفسه فيلبي في الوقت ذاته رغبة السلطة بأن تجعل من الكل صامتا، فالكلام في قصيدة "مفقودات" هو الذي قضى على صديقه "حسن"، يقول الشاعر:

زار الرئيس المؤتمن/ بعض ولايات الوطن/ وحين زار حيّنا/ قال لنا:/ هاتوا شكاواكم بصدق في العَلن/ ولا تخافوا أحدا.. فقد مضى ذاك الزمن ./ فقال صاحبي "حسن":/ يا سيّدي/ أين الرغيف واللّبن؟/ وأين تأمين السّكن؟/ وأين توفير المهن؟/ وأين من/ يوفّر الدواء للفقير دونما ثمن؟/ .. / قال الرئيس في حزن:/ أحرق ربّي جسدي/ أكلّ هذا حاصل في بلدي ؟!!/ شكرا على صدقك في تنبيهنا يا ولدي/ سوف ترى الخير غدا/ وبعد عام زارنا/ ومرة ثانية قال لنا:/ هاتوا شكاواكم بصدق في العلن/ ولا تخافوا أحدا/ فقد مضى ذاك الزمن / لم يشتك الناس !/ فقمت معلنا:/ أين الرغيف واللبن؟/ وأين تأمين السكن؟/ وأين توفير المهن؟/ وأين من يوفّر الدواء للفقير دونما ثمن؟/ معذرة يا سيّدي/ ... وأين صاحبي "حسن"؟!/[55] ص206–207.

لكن صمت "أحمد مطر"، وإن كان يريده، لا يستمر طويلا.

يقول في قصيدة "دمعة على جثمان الحرية":

أنا لا أكتب الأشعار / فالأشعار تكتبني/ أريد الصمت كي أحيا / ولكن الذي ألقاه ينطقني / ولا ألقى سوى حُزن/ على حُزن/ على حُزن/...[55] ص47.

ويبقى مثل هذا القطع في الكلام يشكل ما يمكن نسميّه بإيقاع القطع، "التقطيع، والقطع الذي ليس القطع النحوي في باب النعت، ولا القطع البلاغي في باب الحذف، [83] ص142 ولكنه "أسلوب جديد لجأ إليه الشاعر المعاصر بقصد التنو يع في الأداء وإبراز الإيقاع في اللغة فضلا عن الإيحاء بمعان أخرى وراء بنية النص ...."[83] ص142

خلاصة:

إنّ التجنيس، على اعتباره تكرارا على مستوى المبنى دون المعنى أدى دورا رئيسا في بناء الإيقاع الداخلي لقصائد مطر، من خلال تردد العناصر، وقابليتها للظهور في كل مرّة مرتبطة بمعنى معين (البعد الدلالي)، ومؤسسة للبعد الإيقاعي، وقد أ ظهرت العملية الإحصائية لأنواع التجنيس (الجناس كما يصطلح عليه البعض)، أنّ الشاعر يميل إلى توظيف تجنيس الإختلاف، المتحقق من تشابه رُكني التجنيس (أو مجموعة الأركان، على اعتبار أن التجنيس قد يحصل بين أكثر من لفظين)، مع اختلافهما في حرف واحد سواء في الأول أ م في الوسط أم في الآخر ، وإلى جانب تجنيس الاختلاف، وظف الشاعر التجنيس التام، وتجنيس التقديم والتأخير ، والتجنيس الناقص ، وتجنيس التصحيف، وتجنيس التحريف، وتجنيس الاشتقاق وتجنيس التركيب، والتجنيس المشوش.

وقد أسهم في بناء الإيقاع ، "البناء"، الذي هو فرع عن التكرار ، وهو على مستوى المبنى و المعنى معا. والتكرار على مستوى المعنى من عدمه هو الذي يفرّق البناء عن التجنيس.

والبناء في قصائد "مطر"، تم على عدة مستويات، أبرزها الجملة، سواء تكرّرت في بداية كل مقطع شعري من قصيدة تحوي عدة مقاطع ، أو في نهاية كل مقطع شعري من القصيد ة، أو حتى في ثنايا القصيدة.

وقد كان للطباق دور في بناء إيقاع قصائد الشاعر، ومن خلال بحثه فيها، تبين لنا أنّه في أغلبه كان طباق إيجاب، قد يظهر في مواطن مختلفة من القصيدة الواحدة، كما قد يتكثف في زاوية منها محدثا أثرا إيقاعيا بارزا.

والترصيع نو ع آخر من التكرار، يكون على مستوى صورة اللفظ لا مادته، أي في الصوائت دون الصّوامت، والتكرار على مستوى الصوائت أيضا يحدث في القصيدة نغما يعضد الإيقاع، وينوّعه وقد نال حظه من التوظيف في شعر مطر.

وإلى جانب التجنيس ، والبناء، والطباق، والترصيع، برزت بعض الظواهر الإيقاعية في قصائد "أحمد مطر"، تركت أثرا في بناء إيقاعها العام، ومن جملة هذه الظواهر اعتماده على، إيقاع بعض الآيات القرآنية، مثلا إيقاع الآيتين الأولى والثانية من سورة العصر في قصيدة: "إنّ الإنسان لفي خسر". بالإضافة إلى إيقاع اللغة الأجنبية، في لفظها، أو كما تنطق في اللغة العربية، فضلا عن المحاكاة الصوتية، كاستخدام (طب)، محاكاة لصوت الختم، وإيقاع بعض الأغاني الفولكلورية، التي

يوظفها لهدف دلالي، غالبا ما يكون موقفا من قمع الحكومات العربية، أو تظلما من الغزو الأجنبي، العسكري والفكري في فلسطين وفي باقي بلاد العُرب.

الفصل 4
آليات تشكل الإيقاع في "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول"

"العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول [56]ص158.157عنوان قصيدة عمودية من خمسة وعشرين ومائة بيت من الشعر، مقسمة إلى مقاطع شعرية، عددها اثني عشر مقطعا، تتفاوت عدد الأبيات فيها، وقد تتفق كمايلي:

المقطع الشعري	عدد الأبيات
الأول	8
الثاني	11
الثالث	9
الرابع	13
الخامس	20
السادس	10
السابع	15
الثامن	10
التاسع	8
العاشر	4
الحادي عشر	9
الثاني عشر	8

جدول91: يوضح عدد الأبيات في كل مقطع شعري من القصيدة العمودية في العشاء الأخير.

كتبها الشاعر بمناسبة اعتداء العراق على الكويت. يصور فيها الكويت كفريسة تبكي لها العقيان، بمعنى إن حالها كان يرثى له حتى العدو، حتى مفترس الفريسة، يقول في مطلعها:[55]ص54

وَنْنٌ تضيقُ بوجْهِهِ الأوْطانُ وفريسةٌ تبكي لهَا العُقْيانُ![84]ص9

غير أن الشاعر لا يتوقف عند هذه الحادثة، وإنما يجعل من القصيدة مجالا فسيحا يتحدث فيه عن الوضع العربي الذي يميزه، حكام عرب، موالون للغرب، وشعب عربي يعاني من آثار حكم فاسد،

الفقر، والتشتت، وحالة الضياع، لكنه لا يثور لأنه يخاف، فيلوذ بالصمت، وحتى في صمته يخاف أيضا. الشاعر يبدي كثيرا من الغضب على ما يحدث فيثور على الحكومات العربية، وعلى الشعب العربي، وعلى نفسه أيضا، ولا يخفي بغضا يكنه للعدو الأجنبي، أمريكا، على وجه الخصوص، ويصل إلى نتيجة مفادها أن الوطن العربي الضائع لن يعود إلا إذا عادت إلى الإنسان العربي، إنسانيته، بكل ما تحمل من معنى، يقول الشاعر في ختام القصيدة:

سَتَعُود أَوْطَانِيْ ِإلى أَوْطَانِهَا ِإنْ عَادَ إنْسَانًا بِهَا الإنْسَان.[84]9

1.4. إيقاع المدخل:

1.1.4. إيقاع المدخل: التحليل العروضي للقصيدة (الإيقاع العروضي):

تحتوي القصيدة على خمسة وعشرين (25) سطرا شعريا، تتوزع عليها تسع وخمسون (59) تفعيلة بين تفعيلة واحدة في السطر الواحد وإلى غاية أربع تفعيلات كأقصى حد لعدد ها في السطر الواحد.

1.1.1.4.التقطيع العروضي: (ينظر ملحق هذا البحث ص 409 وما بعدها).

2.1.1.4. التغيرات العروضية (الزحافات والعلل):

الرمل من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة "فاعلاتن"، وقد أصابها، في بعض المواضع من القصيدة، زحاف الخبن، متمثلا في حذف الثاني الساكن من التفعيلة حيث:

فَا عِلا تُنْ ← خبن ← فعِلا تُنْ[57]ص56

0ا 0اا 0ا — — —

س و س

0ا 0اا 0ا — — —

س و س

السطر الشعري	التفعيلة	حالتها
سط1	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
سط2	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
	ت3	سالمة
سط3	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
سط4	ت1	مخبونة
	ت2	مخبونة
	ت3	سالمة
سط5	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
سط6	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
سط7	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
	ت3	مخبونة
سط8	ت1	مخبونة
سط9	ت1	مخبونة
	ت2	مخبونة
سط10	ت1	مخبونة
	ت2	سالمة

سرط11	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
	ت3	مخبونة
	ت4	سالمة
سرط12	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
	ت3	مخبونة
سرط13	ت1	مخبونة
	ت2	مخبونة
سرط14	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
سط15	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
	ت3	مخبونة
سط16	ت1	مخبونة
	ت2	سالمة
سط17	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
سط18	ت1	مخبونة
	ت2	سالمة
سط19	ت1	مخبونة
	ت2	مخبونة
	ت3	مخبونة
	ت4	سالمة
سط20	ت1	مخبونة

سط21	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
	ت3	سالمة
سط22	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
	ت3	سالمة
سط23	ت1	سالمة
	ت2	مخبونة
سط24	ت1	سالمة
	ت2	سالمة
	ت3	مخبونة
سط25	ت1	سالمة

جدول93: متابع يوضح التغيرات (الزحاف) في تفعيلات المدخل.

ويمكن توضيح النسب المئوية للزحاف والعلة كما يأتي:

نوع التفعيلة	سالمة	مزاحفة بالخبن
العدد	32	27
النسبة المئوية	%54,23	%45,76

جدول92: يوضح نسبة الزحاف في المدخل.

وبالرغم من أنّ أغلب تفعيلات المدخل كانت سالمة، إلا أنّ مزاحفة بعض تفعيلاته بزحاف الخبن خفف من رتابة إيقاع الرمل الذي بني عليه (المدخل)، وأعطاه شكلا آخر هو غير شكله لوكانت تفعيلات المدخل، كلها، سالمة.

3.1.1.4. الروي:

لم يأت المدخل على روي واحد، وإنما تعدد الروي فيه بين الباء والتاء والراء والهمزة محدثا انتقالا في الإيقاع وتنوعا فيه.

4.1.1.4. التدوير:

وقع التدوير في الأسطر الشعرية 4/3، 7/6، 10/9، 16/15 كما يلي:

3- كَمْ تَحَمَّلْتُ مِنَ الْقَهْرِ

فَاعِلاتُنْ فَعِلاَتُنْ فَ

4- وَكَمْ مِنْ لَيْلِ الْهَوَى حَوَيْتُ

عِلاتُنْ فَعِلاَتُنْ فَاعِلاتنْ

6- كَمْ هَوَى السوَّطُ عَلَى ظَهْرِيْ

فَاعِلاتُنْ فَعِلاَتُنْ فَا

7- وَكَمْ حَاوَلَ أَنْ أُنْكِرَ صَبْرِيْ

عِلاتُنْ فَعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ

9- وَهَوَى ثُمَ هَوَى ثُمَ هَوَى ..

فَعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ فَعِلاَ

10- حَتَى هَوَيْتُ

ثُنْ فَاعِلاتنْ

15- حِيْنَمَا سِرْتُ إِلَى طَائِرة النَقْي

فَاعِلاتُنْ فَعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ فَ

16- إِلَى الأَرْض الْغَرِيَةْ

عِلاَتُنْ فَاعِلاتُنْ

وقد مثل نسبة 16%، وهي نسبة بالرغم من ضآلتها طبعت الإيقاع العام للمدخل بطابع الاستمرار والتتابع فيه، وجعلته أكثر غنائية.

5.1.1.4 تطابق التفعيلات مع الكلمات في المدخل:

في المدخل طابق الشاعر بين الكلمات والتفعيلات في المواضع التالية:

اللفظ أو التركيب	التفعيلة	رقم السطر الشعري
غَيْرَ أَنِّيْ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	5
مَا اِنْحَنَيْتُ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	5
فَأَبَيْتُ:	ا11ا0 (فَعِلاَتُنْ)	8
غَيْرَ أَنِّي:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	11
بِدِمَائِيْ:	ا11ا0 (فَعِلاَتُنْ)	12
وَبَخِيْلْ:	ا11ا0 (فَعِلاَتُنْ)	13
بِبُكَائِيْ:	ا11ا0 (فَعِلاَتُنْ)	13
غَيْرَ أَنِّيْ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	14
يَاحَبِيْبِة:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	14
كِبْرِيَائِيْ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	19
وَبَكَيْتُ:	ا11ا0 (فَعِلاَتِنْ)	20
كَمْ بَكَيْتُ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	21
كَمْ بَكَيْتُ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	22
يا كُوَيْتُ:	ا0ا11ا0 (فَاعِلاَتُنْ)	25

جدول 94: مواضع التطابق في المدخل.

والملاحظ على مواضع التطابق أنها تصنع في الإيقاع العام للمدخل مواطن ارتكاز تبدو وكأنها توقيعات فيه.

2.1.4. عناصر غير عروضية في بناء إيقاع المدخل:

1.2.1.4. التكرار:

يشكل التكرار عنصرا بارزا في تشكيل الإيقاع الداخلي للمدخل، والشاعر كان يكرر تار ة، الكلمة بلفظها ومعناها محدثا البناء، ومن ذلك:

- تكرار (كم) خمس مرات، وهو يصف شقاءه، ومعاناته، ومدى صبره، وتحمله:

كم على السّيف مشيت/ كم بجمر الظلم والجور اكتويت/كم تحملت من القهر / وكم من ثقل البلوى حويت/ غير أني ما انحنيت/ كم هوى السوط على ظهري/ وكم حاول أن أنكر صبري/ ... / ... كم بكيت!/ ... كم بكيت!

وتكرار الفعل هوى:

وهوى، ثم هوى، ثم هوى ...

والفعل بكيت: .../ وبخيل ببكائي/..../ وبكيت/ آه.. يافتنة روحي كم بكيت !/ آه.. يافتنة روحي كم بكيت!/ كنت من فرط بكائي/...

وفي هذا المقطع الشعري، نلاحظ أنه يكرّر أيضا، "آه"، للتأوّه، ويكرر النداء يافتنة روحي التي يوضّح فيما بعد أنها "الكويت"، التي عانى بسببها، وتحمل في سبيلها الظّلم والقهر.

وقد يكرر الشاعر الكلمة باللفظ دون المعنى، محدثا التجنيس، الذي وظف من أنواعه، تجنيس اختلاف الأول، مرّة واحدة بين الفعل : حويت/ والاسم: كويت، وكذلك تجنيس الاشتقاق، بين كويت / اكتويت. ورغم قلة التجنيس إلا أنّ أثره الإيقاعي كان بيّنا في القصيدة

2.2.1.4 الطباق:

يلاحظ أن التطابق بين الكلمات لم يؤدّ دورا مهما في بناء إيقاع المدخل، وقد ورد فيه بصفة قليلة، بين: الكرم/ البخل، المطاوعة/العصيان، انحنيت/ما انحنيت مثلا.

خلاصة:

يتضح من خلال دراسة إيقاع المدخل بشقيه العروضي وغير العروضي، أنّ ا لشاعر أراد من المدخل أن يكون غنائيا، ولو أنه تعبير عن معاناة، فبناه على وزن الرمل، وقد اعتمد التعدد في الروي مستغلا الطاقة الإيقاعية التي يتمتع بها من أجل إثراء موسيقية القصيدة، ولم يُبق على تفعيلاته سالمة جميعها، وإنما زاحف في بعض المواضع وفاء بالمعنى وتن ويعا في إيقاع الوزن الواحد، ويبدو أن التكرار، البناء بصفة خاصة، إن على مستوى الأصوات، أو الكلمات، أو الجمل، كان العنصر البارز في شكل الإيقاع الداخلي للمدخل، حيث إنّ الشاعر تعمده دون غيره من العناصر التي تصنع الإيقاع الداخلي في القصيدة.

2.4. إيقاع القصيدة العمودية:

1.2.4 التحليل العروضي للقصيدة (الإيقاع العروضي):

1.1.2.4. التقطيع العروضي: (ينظر ملحق هذا البحث ص 414 و ما بعدها).

القصيدة من الكامل ويوضح التقطيع العروضي لها أنها من خمسين وسبعمائة تفعيلة (750) بين سالمة ومزاحفة،

2.1.2.4 التغييرات العروضية (الزحافات والعلل):

1.2.1.2.4. الزحافات:

اعترى معظم تفعيلات القصيدة زحافان: الإضمار، والوقص كما يلي:

رقم البيت	ت1	ت2	ت3	ت4	ت5	ت6
1	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
2	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
3	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
4	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
5	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
6	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
7	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
8	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
9	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
10	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
11	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
12	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
13	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
14	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
15	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
16	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة

17	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
18	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
19	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
20	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
21	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
22	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
23	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة
24	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
25	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
26	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
27	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
28	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة
29	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
30	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
31	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
32	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
33	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضرة	مضمرة
34	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
35	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
36	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
37	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
38	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
39	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
40	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
41	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
42	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
43	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة

44	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة
45	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
46	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
47	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
48	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
49	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة
50	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
51	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
52	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة
53	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
54	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
55	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
56	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة
57	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
58	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
59	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
60	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
61	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
62	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
63	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
64	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
65	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
66	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
67	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
68	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
69	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
70	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة

71	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
72	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
73	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
74	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
75	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
76	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
77	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
78	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
79	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
80	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة
81	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
82	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
83	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
84	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
85	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
86	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
87	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
88	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
89	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
90	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
91	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
92	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
93	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة
94	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة
95	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
96	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
97	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة

98	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
99	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
100	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
101	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
102	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
103	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة
104	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
105	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
106	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
107	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
108	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
109	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة
110	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة
111	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
112	مزاحفة بالوقص	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
113	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة
114	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
115	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
116	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
117	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
118	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
119	مضمرة	مضمرة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
120	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
121	مضمرة	سالمة	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة
122	مضمرة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة
123	سالمة	سالمة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة

124	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة
125	سالمة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة

جدول95: متابع بين توزع التفعيلات حسب سلامتها ومزاحفتها في القصيدة العمودية.

الملاحظ من الجدول السابق ، أ ن معظم تفعيلات القصيدة مزاحفة بزحافين: الإضمار، والوقص.

– الإضمار، متمثلا في تسكين الثاني المتحرك من السبب الثقيل، حيث، مُتَفَاعِلُنْ تصبح مُتْفَاعِلُنْ كمايلي:

مُتَفَاعلن ← إضمار ← مُتْفَاعلن، وتنتقل إلى مستفعلن (ا0 ا0 ا10)[57] ص56.

ا ا 0 ا ا0 ا0 ا ا0 ا0

ـَ ـ س و ـَ ـ س ـ و

– الوقص: ومن مجموع خمسين وسبعمائة (750) تفعيلة، هناك تفعيلة واحدة مصابة بزحاف الوقص وهي التفعيلة الأولى من البيت إثني عشر ومئة (112)، والوقص هو حذف الثاني المتحرك من متفاعلن فتصير مفاعلن:

متفاعلن ← وقص ← مفاعلن[57] ص56

ا ا 0 ا ا0 ا ا 0 ا ا0

ـَ س ـ و ـَ س ـ و

أما النسب المئوية لنوعي الزحاف فهي كما يلي:

نوع التفعيلة	سالمة	مزاحفة بزحاف الإضمار	مزاحفة بزحاف الوقص
عدد التفعيلات	349	400	1
نسبة التفعيلات	% 46,53	% 53,33	% 0,13

جدول96: يوضح نسبة الزحاف في القصيدة العمودية.

يبين الجدول أن نسبة التفعيلات المزاحفة بزحاف الإضمار أكبر من نسبة التفعيلات السالمة، ويبدو أن هذا الزحاف ترك أثرا واضحا في إيقاع الكامل، حيث يلاحظ على إيقاع القصيدة، خفتة، التي تولدت عن الانتقال من حركة إلى سكون، بعد أن كان الأصل في إيقاع البحر انتقاله من حركة إلى حركة أخرى في بداية التفعيلة: ا ا 0 ا ا0.

يقول "إميل بديع يعقوب" عن الكامل إنه "يمتاز بجرس واضح يتولد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار، فيصير "متفاعلن" مستفعلن ...."[54] ص89.

ويتوزع الإضمار عبر الأبيات الشعرية بين إضمار واحد في البيت، كما هو شأن البيت الثمن والعشرين (28) ، أو الخمسين (50) مثلا إلى أن تكون تفعيلات البيت كلها مزاحفة بزحاف الإضمار، كما حدث في البيت العاشر (10) مثلا. فالبيت في أصله بهذا الشكل:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ، مسدّس تام[57] ص89.

0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1

وعندما يدخل الإضمار كل تفعيلات البيت، بما فيها تفعيلة الضرب كما حدث في البيت العاشر (10) من القصيدة يصبح البيت بالشكل التالي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ.

0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1 0ו10ו1

ففي كل تفعيلة، هناك انتقال من الحركة إلى السكون في بدايتها :

مُتَ ← مُتْ (ו← 01) فيحدث بذلك، انتقال في إيقاع الكامل الأصلي، والجدول التالي يبين توزع الإضمارفي الأبيات الشعرية:

عدد الإضمارات	الأبيات
إضمار واحد	18، 27، 28، 50، 81، 97، 110، 115، 116.
إضمارين	2، 3، 25، 34، 39، 41، 43، 44، 45، 49، 54، 57، 61، 62، 64، 66، 71، 76، 94، 95، 96، 98، 103، 106، 108، 113، 119.
ثلاثة إضمارات	1، 4، 7، 13، 15، 17، 19، 23، 24، 29، 30، 31، 36، 40، 42، 47، 48، 51، 53، 55، 59، 60، 65، 68، 69، 70، 73، 74، 75، 77، 79، 80، 82، 84، 85، 92، 93، 101، 107، 112، 144، 118، 120، 122، 123.
أربعة إضمارات	8، 11، 14، 16، 21، 24، 33، 35، 38، 46، 52، 63، 72، 78، 83، 86، 87، 88، 91، 100، 102، 104، 105، 109، 111، 121.
خمسة إضمارات	5، 6، 9، 12، 20، 37، 56، 67، 89، 99، 124، 125.
ستة إضمارات	10، 22، 32، 58، 90، 117.

جدول 97: يوضح الإضمار حسب عدده في الأبيات.

بالنسب الآتية:

الإضمار	إضمار 1	إضمارين	3 إضمارات	4 إضمارات	5 إضمارات	6 إضمارات
عدد الأبيات الشعرية	9	27	45	26	12	6
النسب المئوية	%7,2	% 21,6	% 36	% 20,8	% 9,6	% 4,8

جدول 98: النسب المئوية للإضمار حسب عدده في الأبيات الشعرية.

نلاحظ من الجدول أنّ أكبر نسبة للإضمارات، ثلاثة إضمارات في البيت الشعري.

وتجدر الإشارة إلى أنّ زحاف الإضمار أصاب أضرب الأبيات الشعرية، في إثني عشر ومئة (112) بيت بنسبة: 89,6%.

أما الأضرب الباقية، فهي سالمة، ونقصد بسالمة، أنه لم يُصبها زحاف الإضمار، لكنها ليست سالمة من العلة، وتمثل نسبة: 10,4 %.

2.2.1.2.4. العلل:

أصيبت أضرب الأبيات الشعرية ب الإضافة إلى عروض البيت الشعري الأول بعلة القطع، متمثلة في حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين المتحرك قبله حيث:

مُتَفَاعِلُنْ علة القطع مُتَفَاعِلْ[57]ص60.

0ا ا0 ا ا0 ا ا0 ا ا0

سَ س و سَ س و

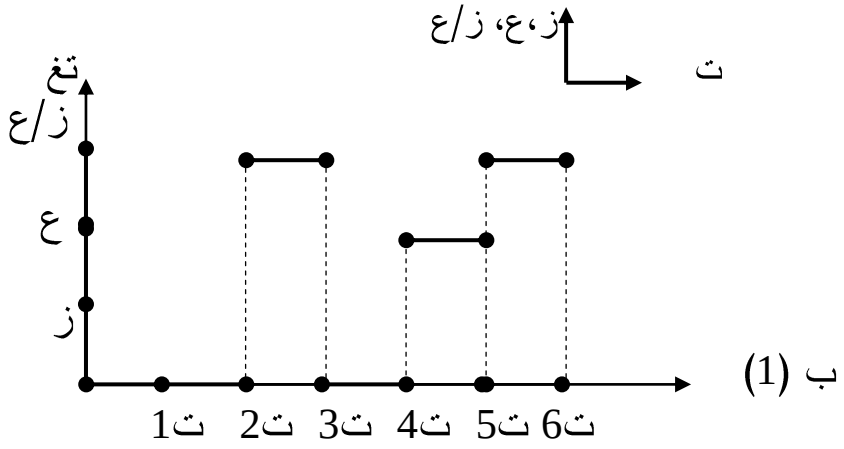
وتنقل التفعيلة مُتَفَاعِلْ إلى فَـعِلاتُنْ [43]ص87 وفي بعض التفعيلات، صاحب علّة القطع، زحاف الإضمار فتحولت مُتَفَاعِلْ إلى مفَاعِلْ، وتنتقل إلى فِعْلاتُنْ (فَعْلاتُنْ).

كما يلي:

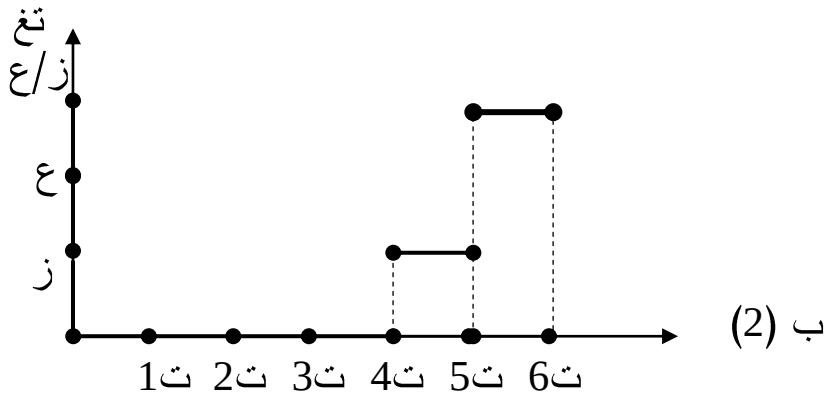
- عدد التفعيلات المعلولة: ست وعشرون ومئة (126)، منها خمس وعشرون ومئة (125) تفعيلة ضرب ، بالإضافة إلى تفعيلة العروض من البيت الأول.
- عدد التفعيلات المعلولة بدون زحاف: إثنتي عشرة (12) بنسبة: 9,52%.
- عدد التفعيلات المعلولة والمزاحفة بزحاف الإضمار في آن واحد : أربع عشرة ومئة (114) بنسبة 90,47 %.

وبالإمكان أن نمثل للتغييرات الحاصلة في كل بيت، سواء أكانت تغييرات بسبب زحاف أم علة، بشكل بياني توضيحي، فيكون معنا خمسة وعشرون ومائة (125) شكل بياني كما يلي:

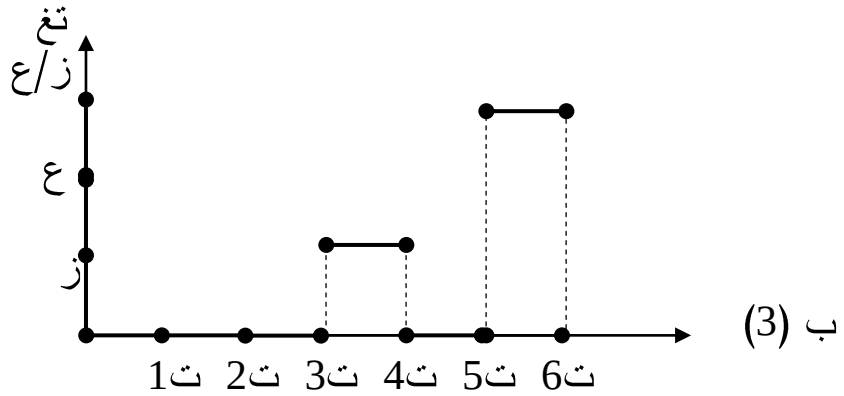
3.1.2.4. الأشكال البيانية للزحاف والعلة في كل بيت:



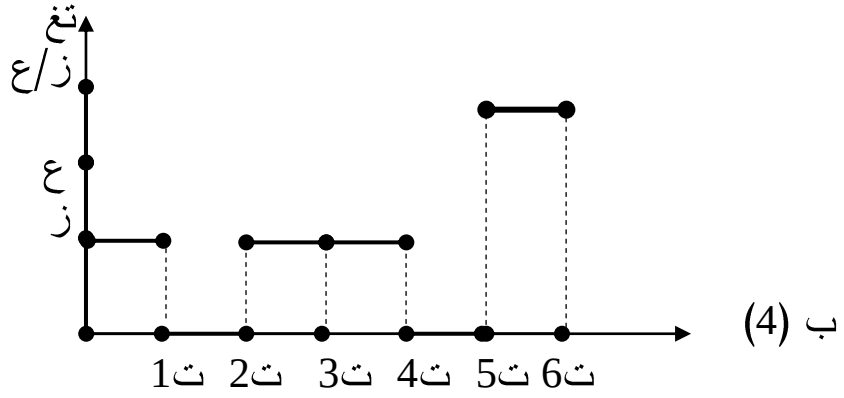
شكل بياني43: يمثل التغييرات في ب1.



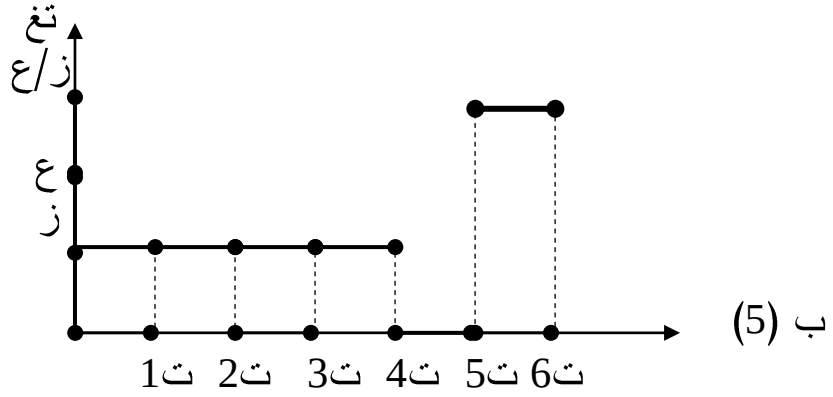
شكل بياني44: يمثل التغييرات في ب2.



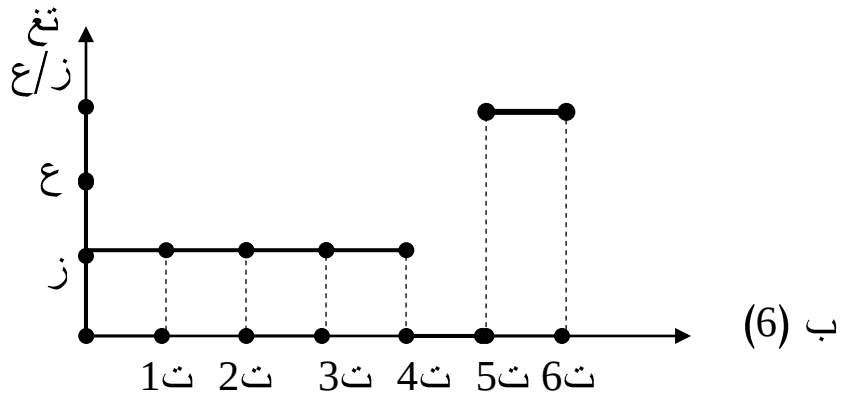
شكل بياني45: يمثل التغييرات في ب3.



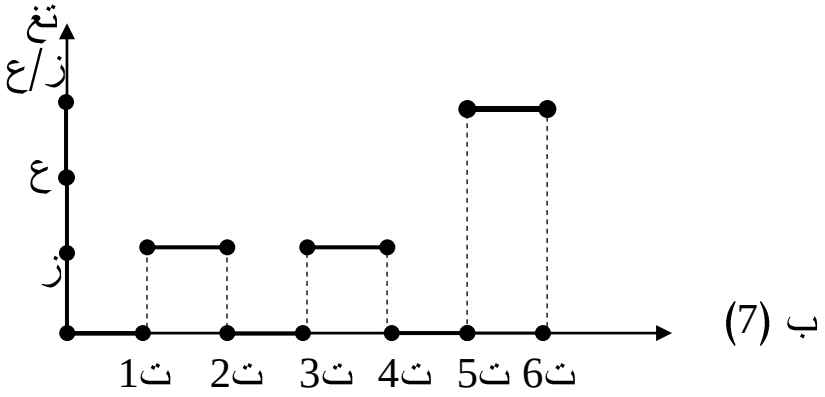
شكل بياني46: يمثل التغييرات في ب4.



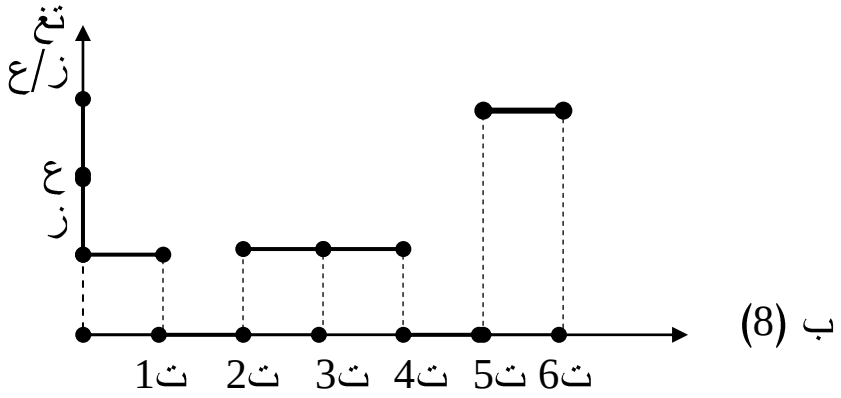
شكل بياني47: يمثل التغييرات في ب5.



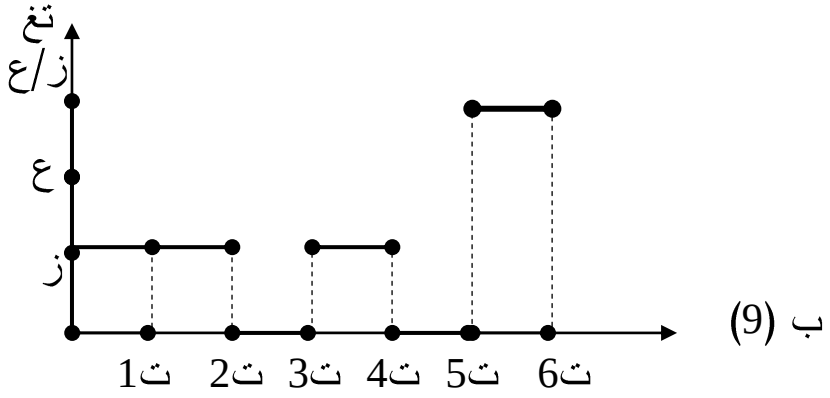
شكل بياني:48 يمثل التغييرات في ب6.



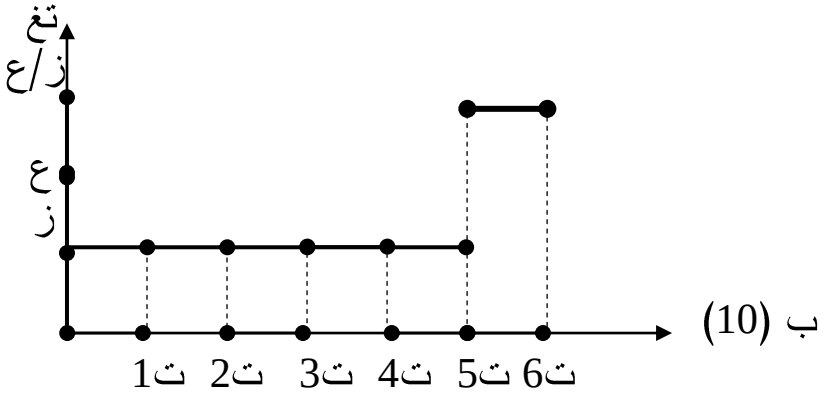
شكل بياني49: يمثل التغييرات في ب7.



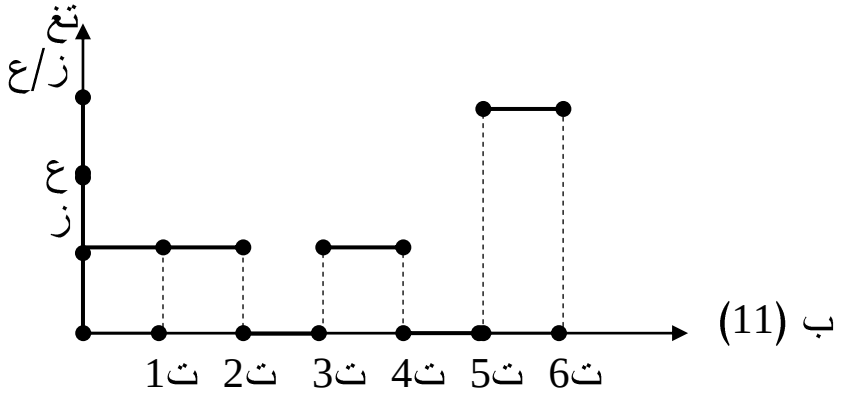
شكل بياني50: يمثل التغييرات في ب8.



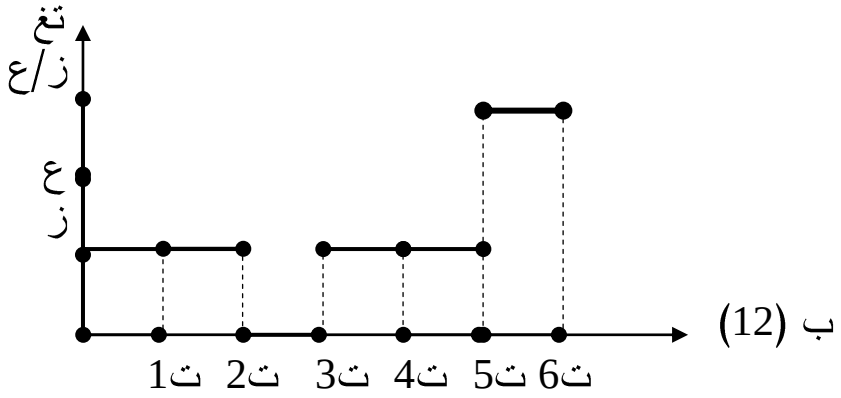
شكل بياني51: يمثل التغييرات في ب9.



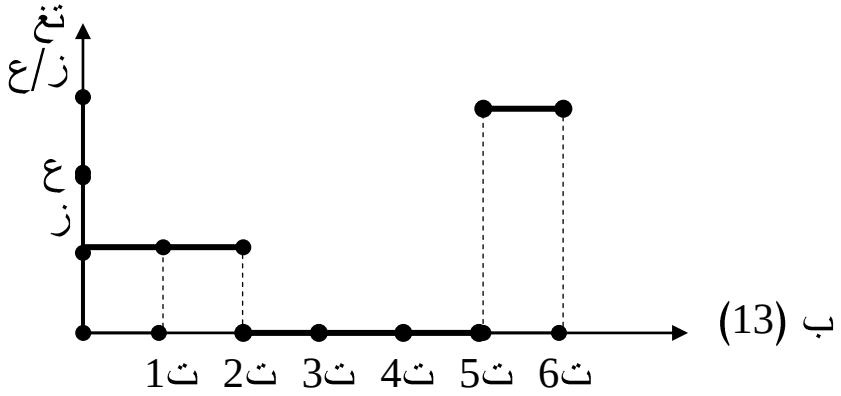
شكل بياني52: يمثل التغييرات في ب10.



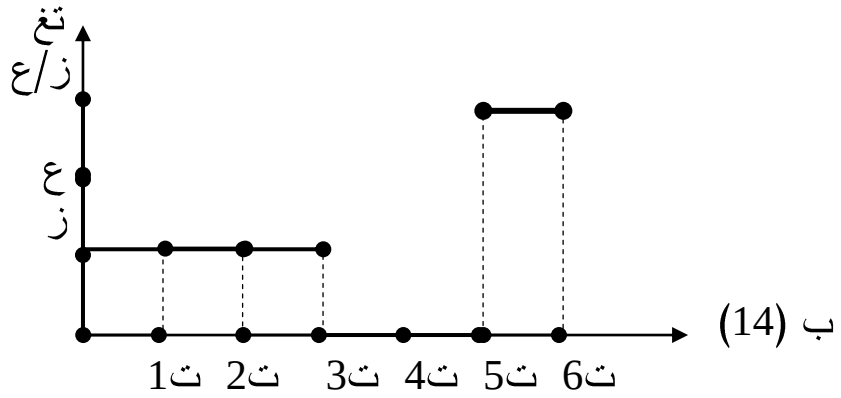
شكل بياني53: يمثل التغييرات في ب11.



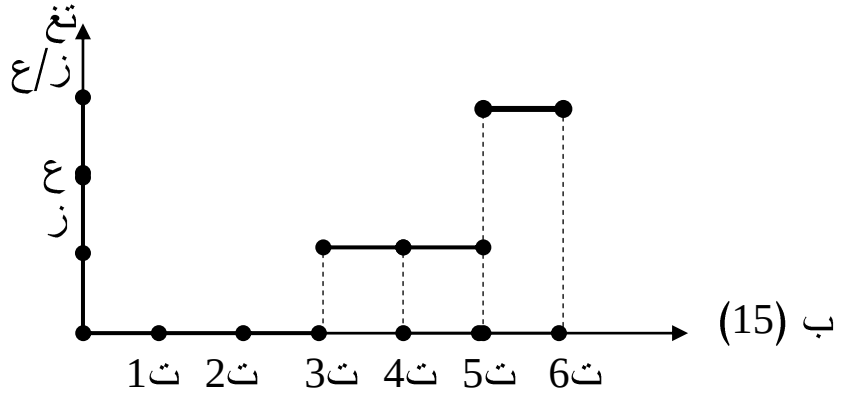
شكل بياني54: يمثل التغييرات في ب12.



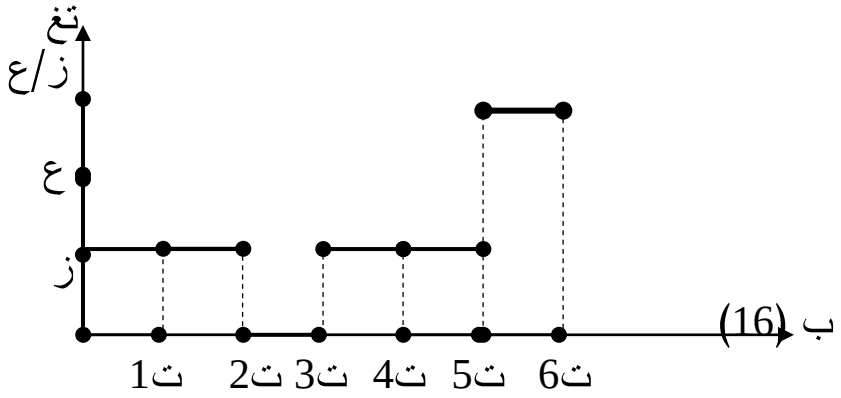
شكل بياني55: يمثل التغييرات في ب13.



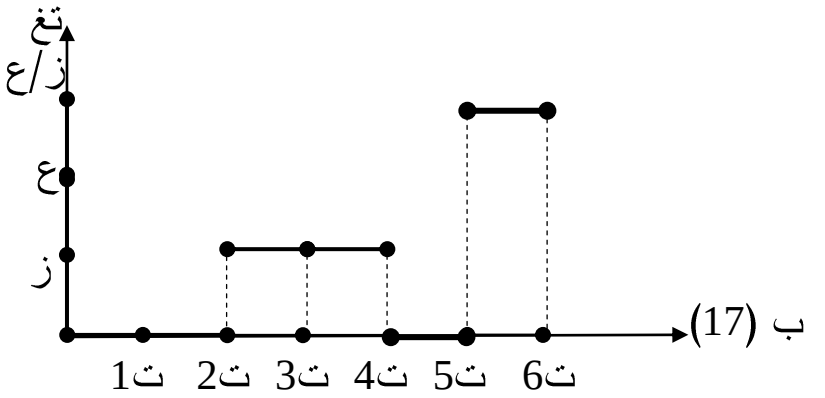
شكل بياني56: يمثل التغييرات في ب14.



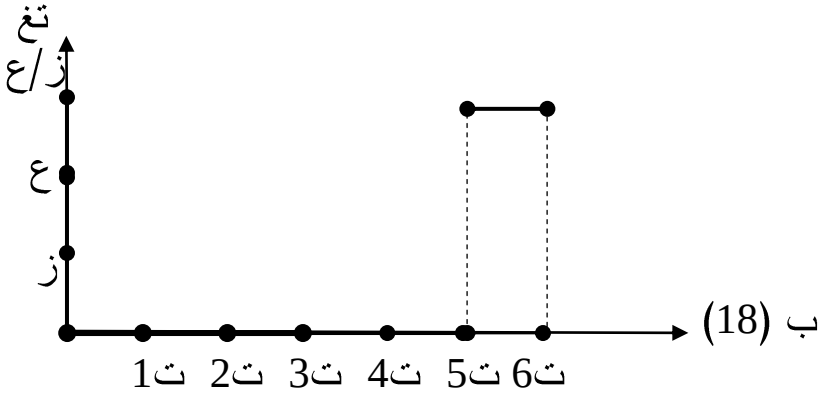
شكل بياني57: يمثل التغييرات في ب15.



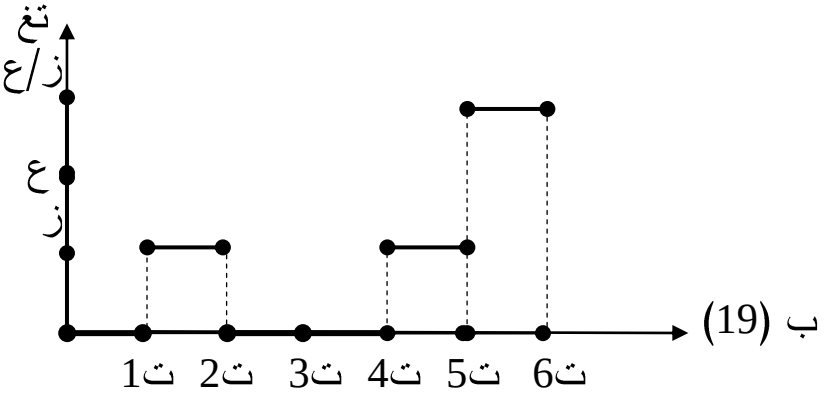
شكل بياني58: يمثل التغييرات في ب16.



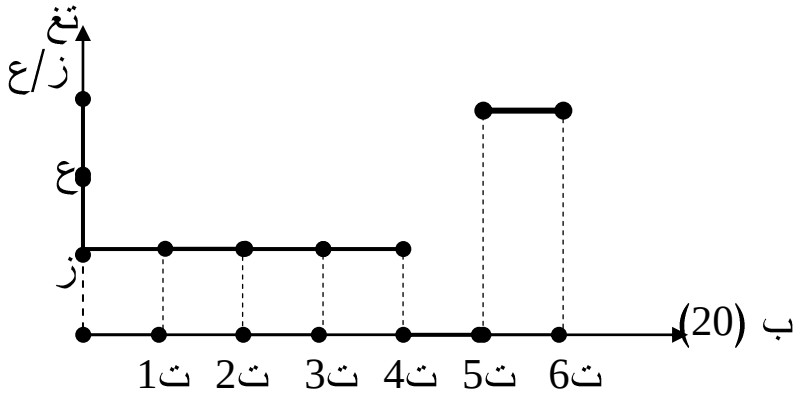
شكل بياني59: يمثل التغييرات في ب17.



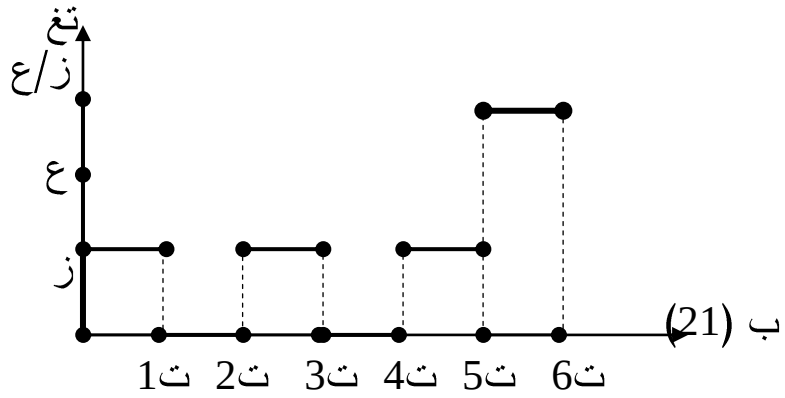
شكل بياني 60: يمثل التغييرات في ب18.



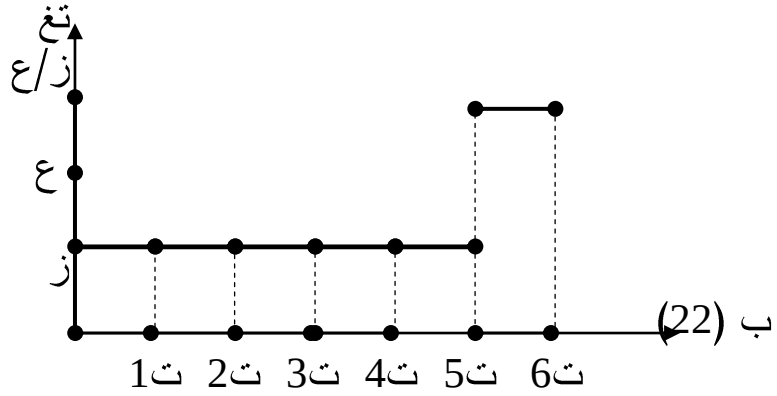
شكل بياني61: يمثل التغييرات في ب19.



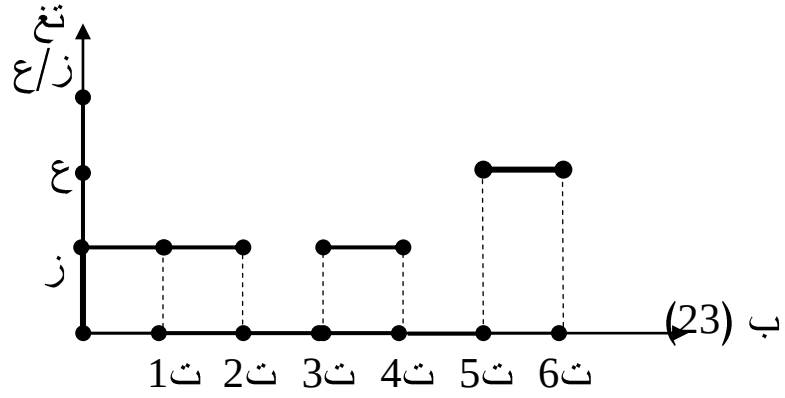
شكل بياني62: يمثل التغييرات في ب20.



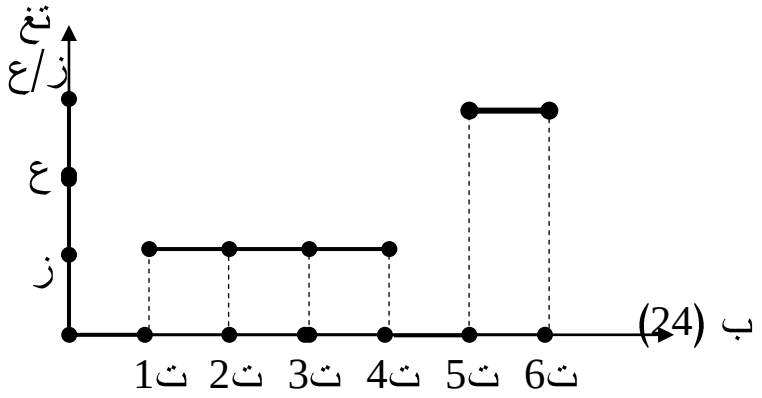
شكل بياني63: يمثل التغييرات في ب21.



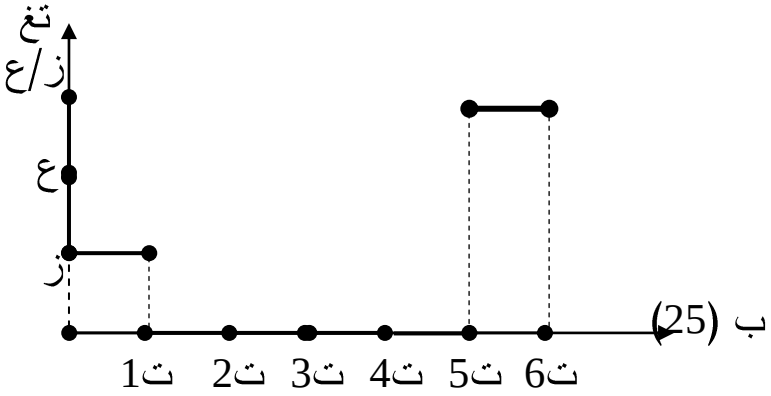
شكل بياني64: يمثل التغييرات في ب22.



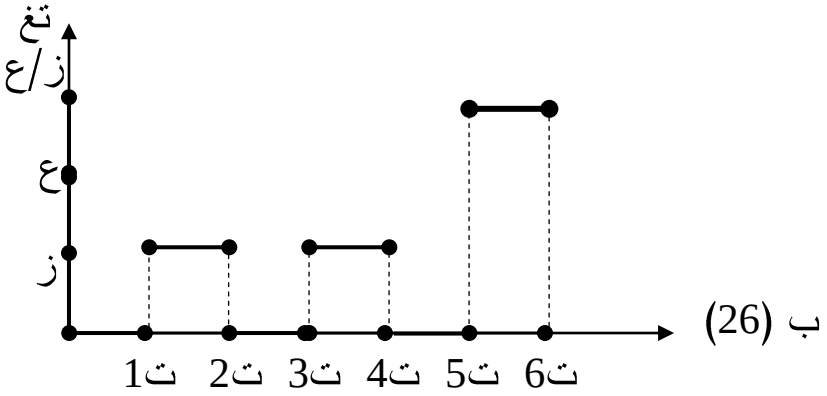
شكل بياني65: يمثل التغييرات في ب23.



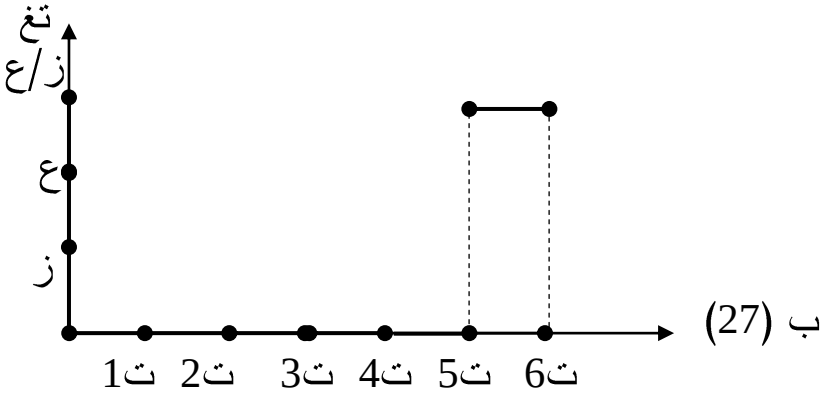
شكل بياني66: يمثل التغييرات في ب24.



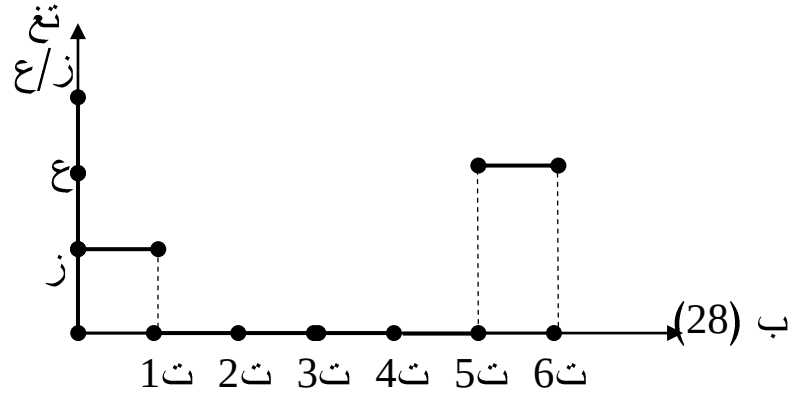
شكل بياني67: يمثل التغييرات في ب25.



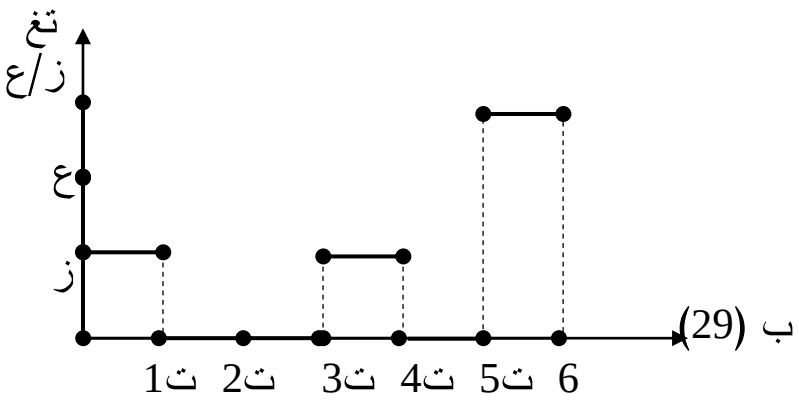
شكل بياني68: يمثل التغييرات في ب26.



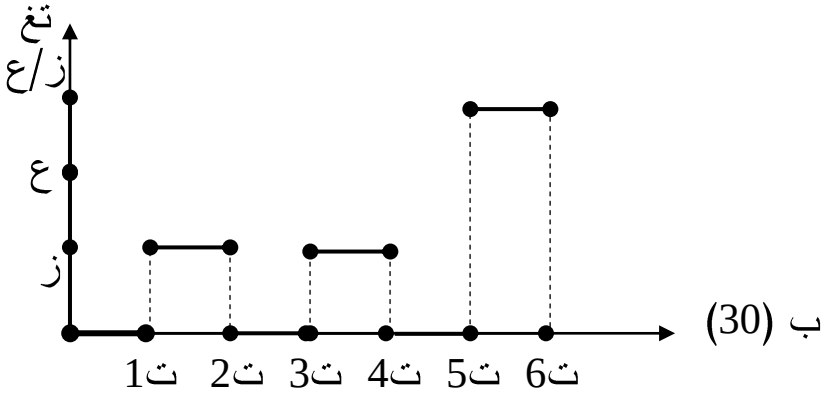
شكل بياني69: يمثل التغييرات في ب27.



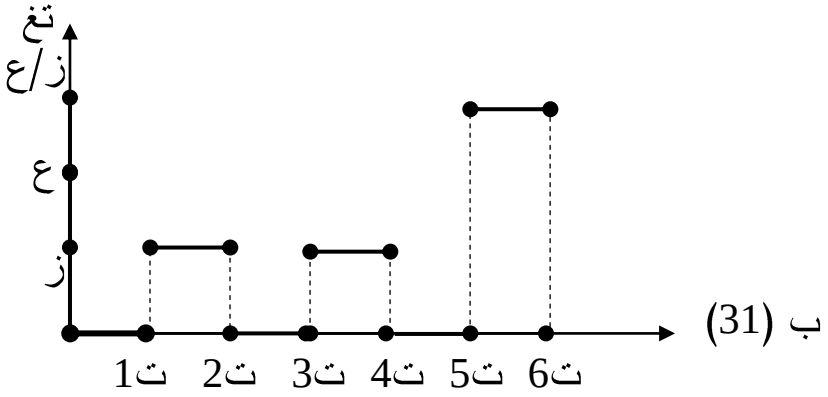
شكل بياني70: يمثل التغييرات في ب28.



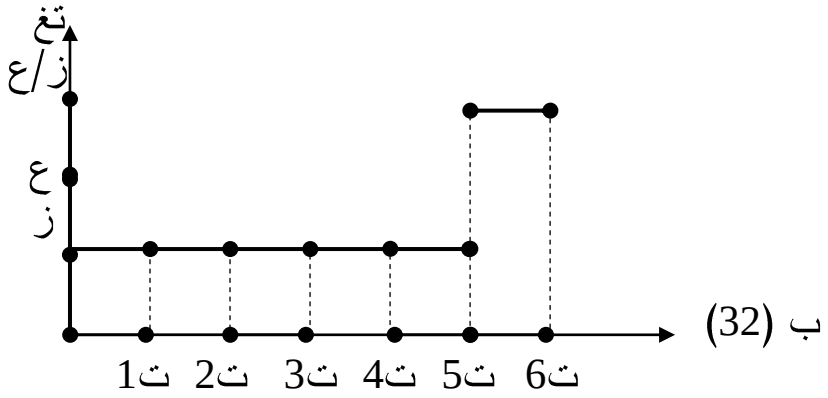
شكل بياني71: يمثل التغييرات في ب29.



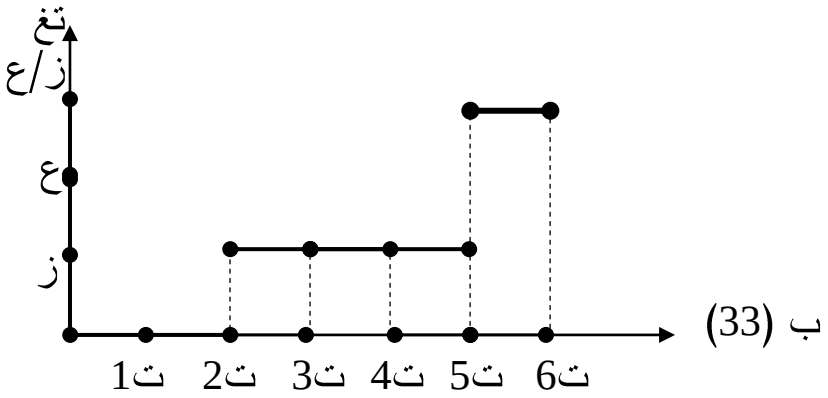
شكل بياني72: يمثل التغييرات في ب30.



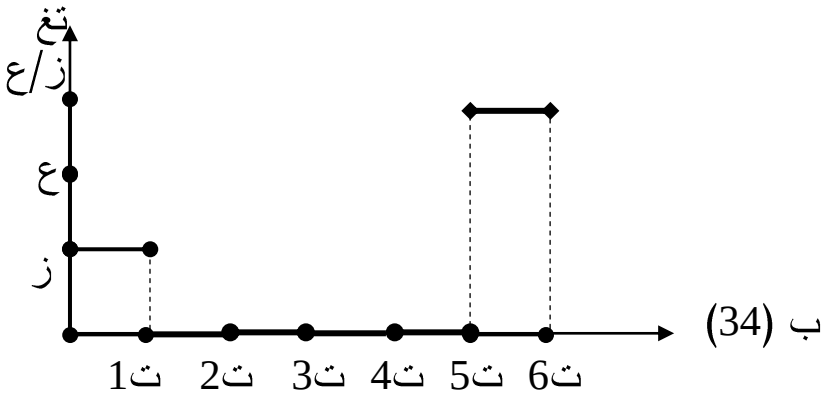
شكل بياني73: يمثل التغييرات في ب31.



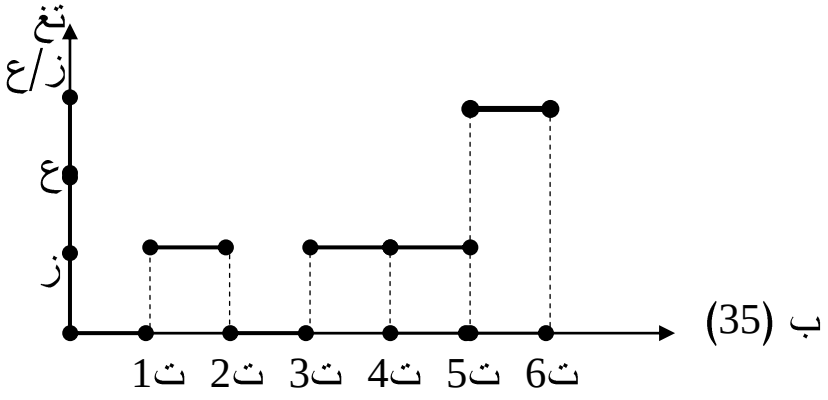
شكل بياني74: يمثل التغييرات في ب32.



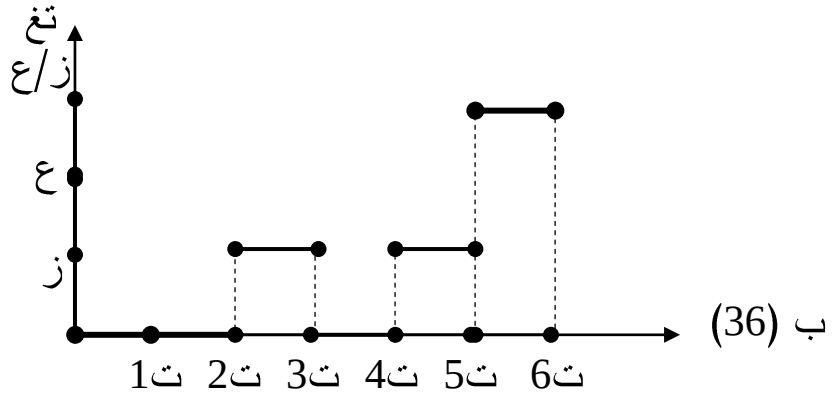
شكل بياني75: يمثل التغييرات في ب33.



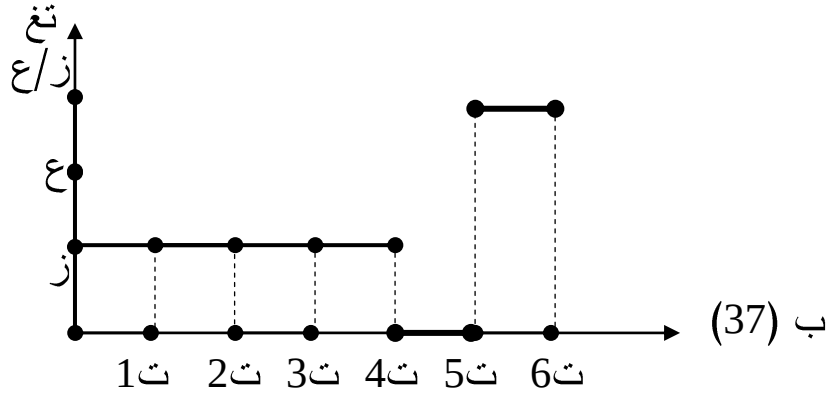
شكل بياني76: يمثل التغييرات في ب34.



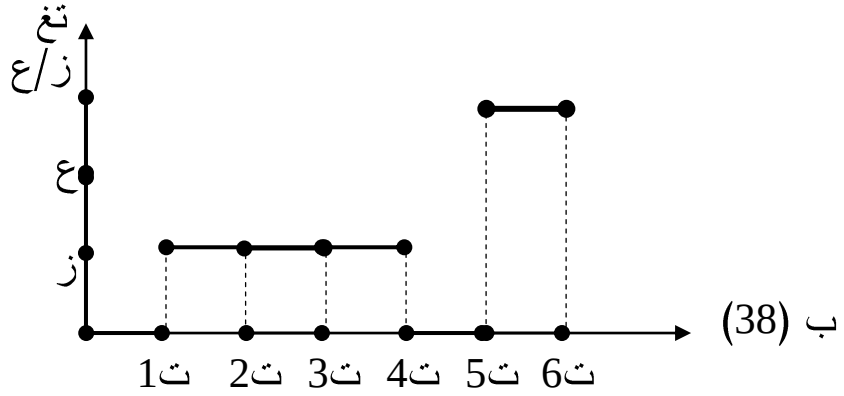
شكل بياني77: يمثل التغييرات في ب35.



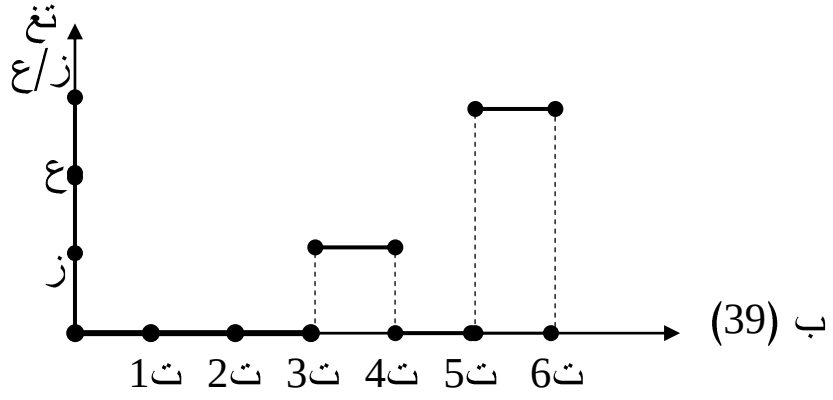
شكل بياني78: يمثل التغييرات في ب36.



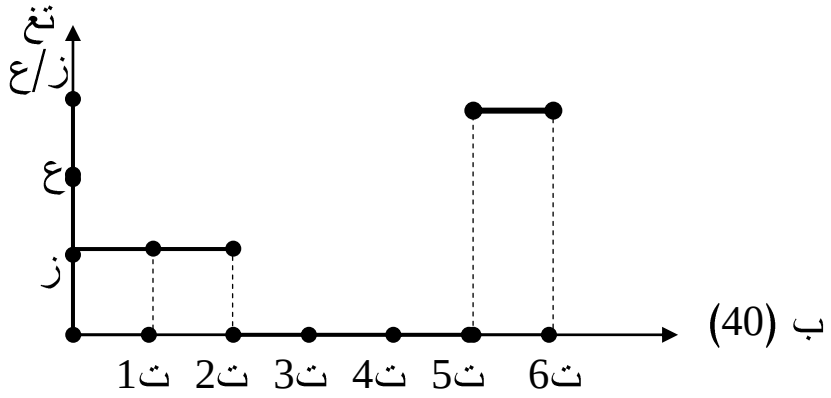
شكل بياني79: يمثل التغييرات في ب37



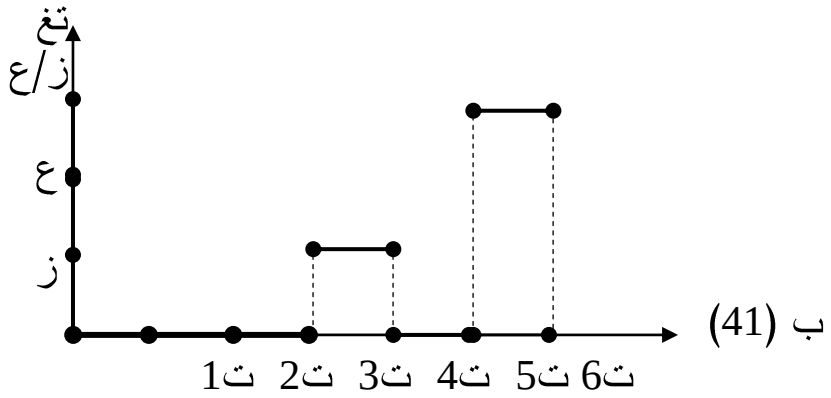
شكل بياني80: يمثل التغييرات في ب38



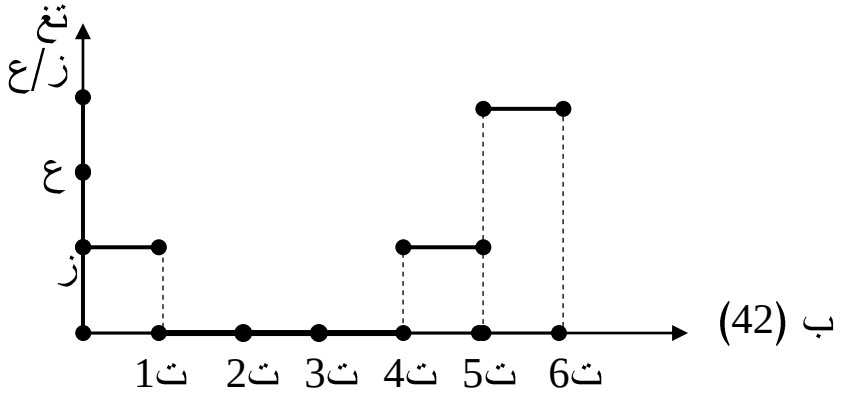
شكل بياني81: يمثل التغييرات في ب39.



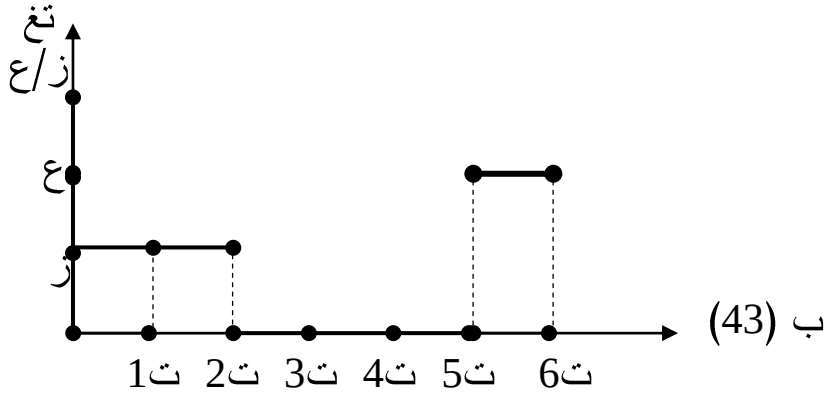
شكل بياني82: يمثل التغييرات في ب40.



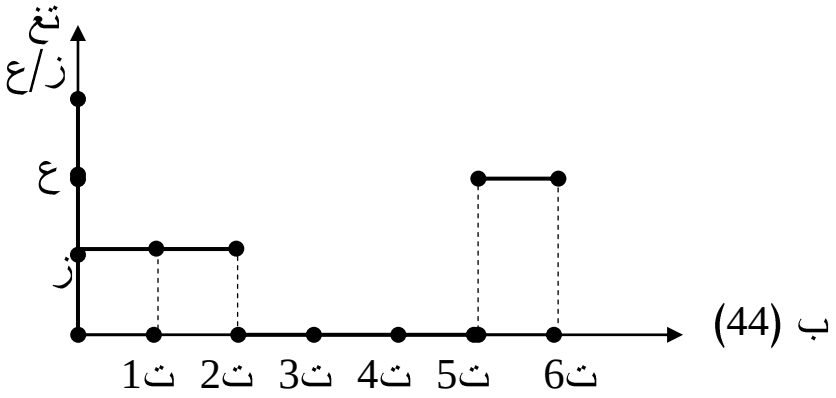
شكل بياني83: يمثل التغييرات في ب41.



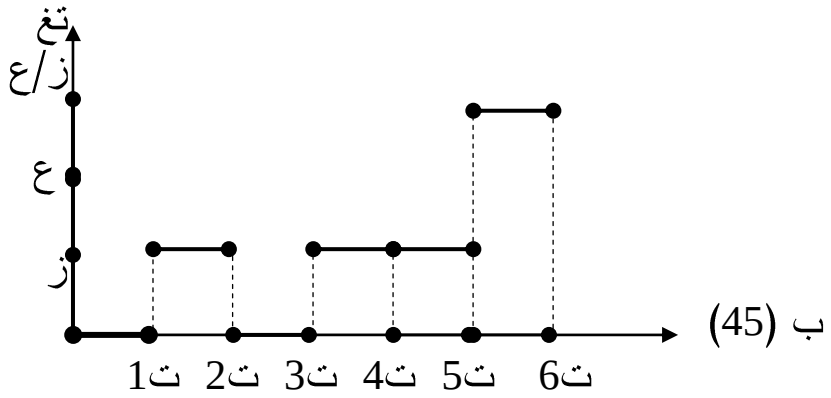
شكل بياني84: يمثل التغييرات في ب42.



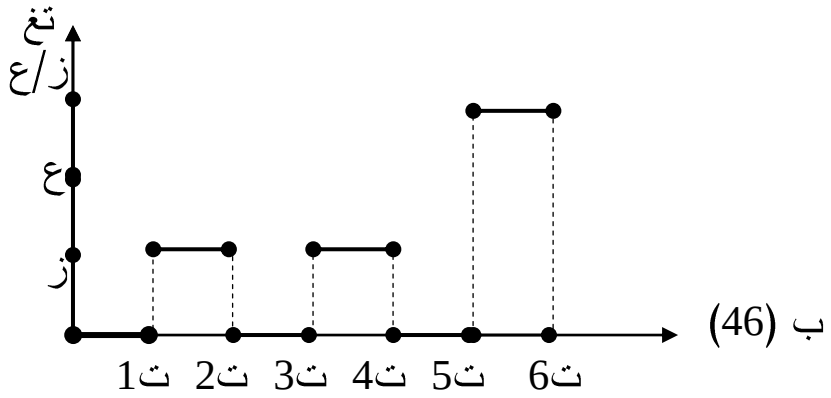
شكل بياني85: يمثل التغييرات في ب43.



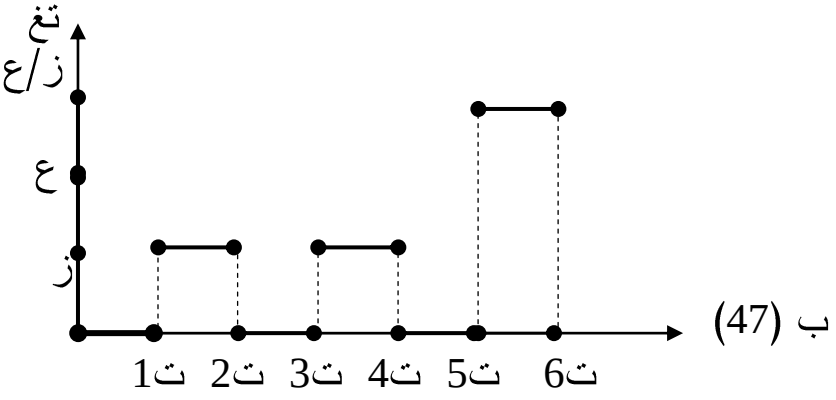
شكل بياني86: يمثل التغييرات في ب44.



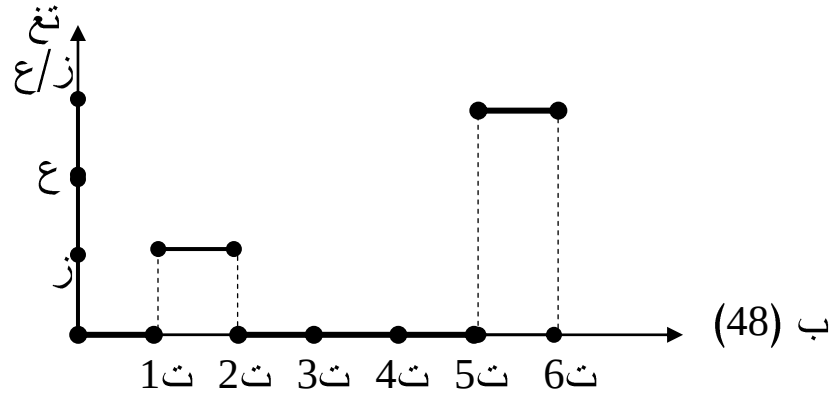
شكل بياني87: يمثل التغييرات في ب45.



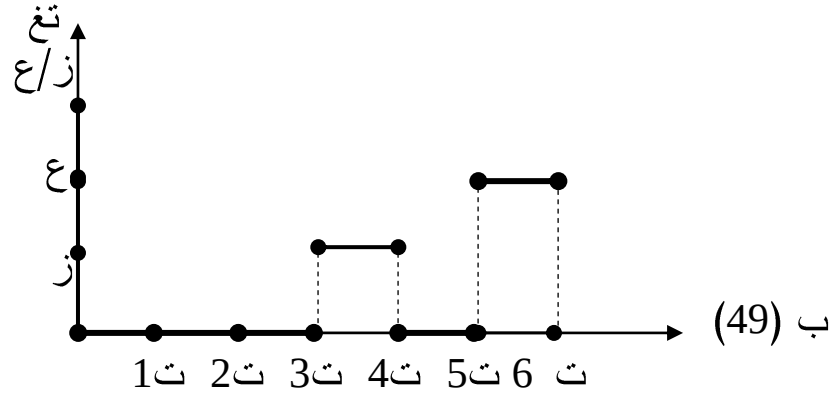
شكل بياني88: يمثل التغييرات في ب46



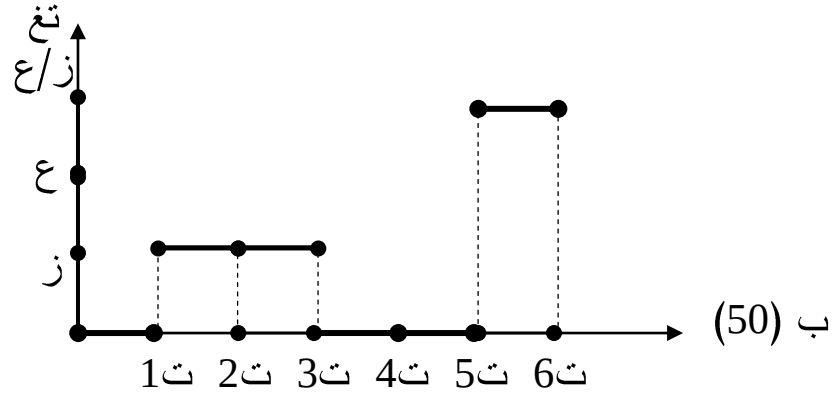
شكل بياني89: يمثل التغييرات في ب47.



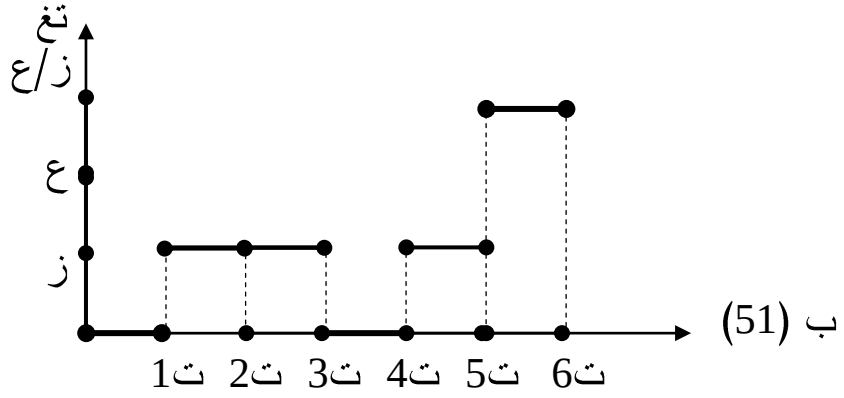
شكل بياني90: يمثل التغييرات في ب48.



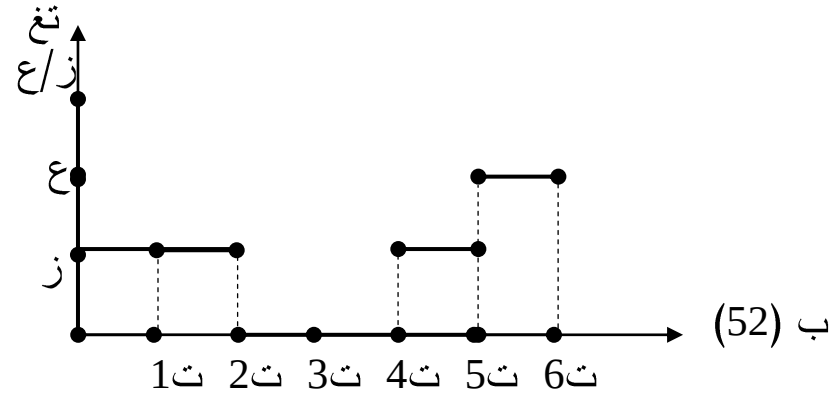
شكل بياني91: يمثل التغييرات في ب49.



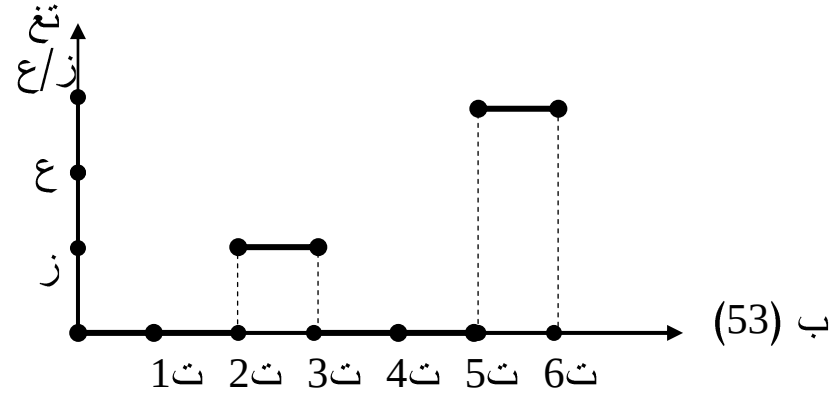
شكل بياني92: يمثل التغييرات في ب50.



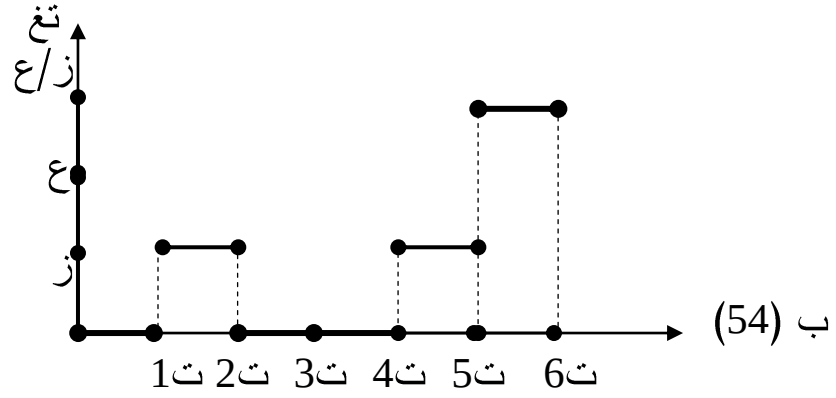
شكل بياني93: يمثل التغييرات في ب51.



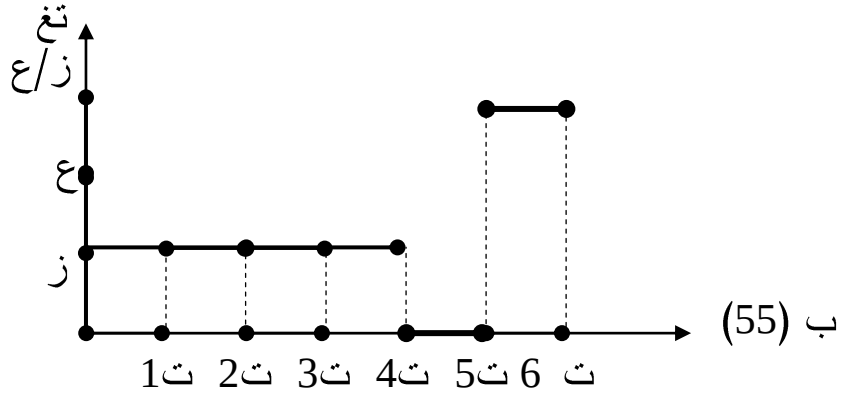
شكل بياني 94: يمثل التغييرات في ب52.



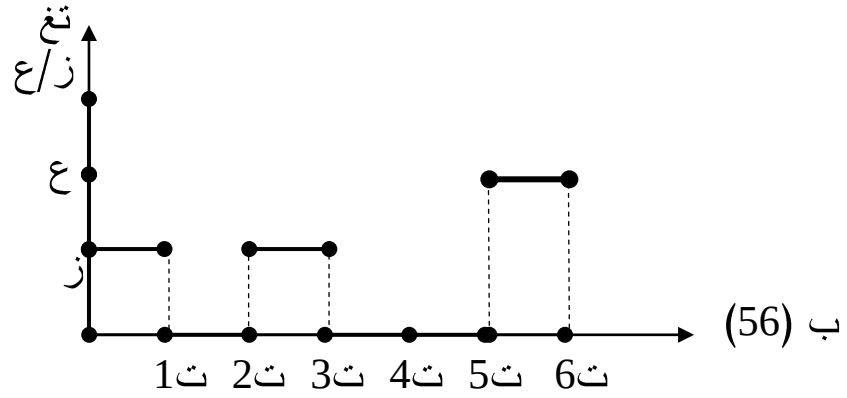
شكل بياني95: يمثل التغييرات في ب53.



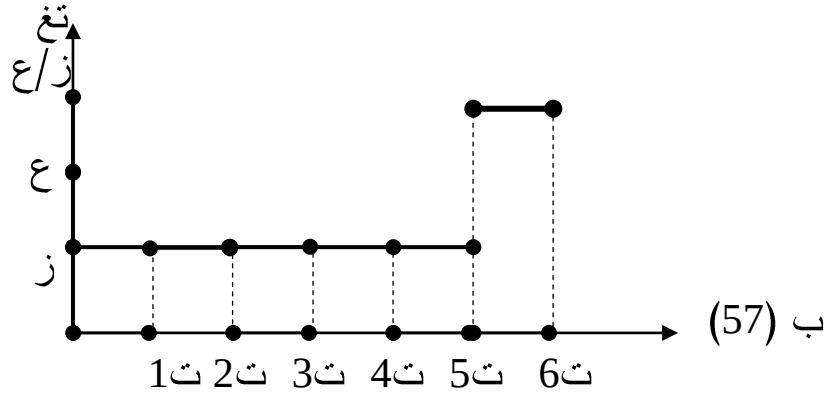
شكل بياني96: يمثل التغييرات في ب54.



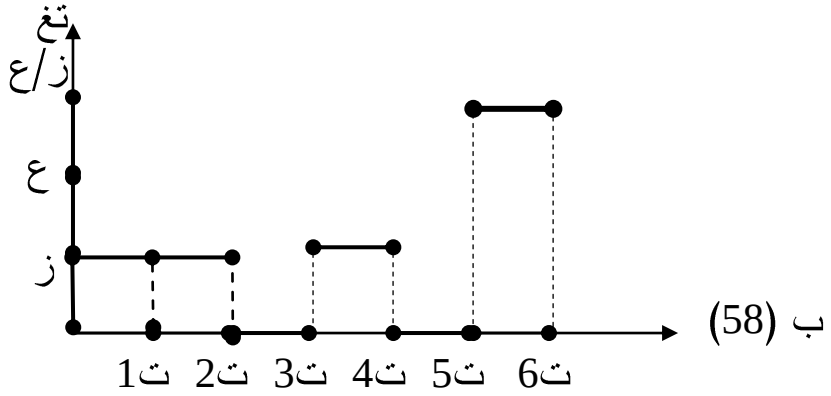
شكل بياني97: يمثل التغييرات في ب55.



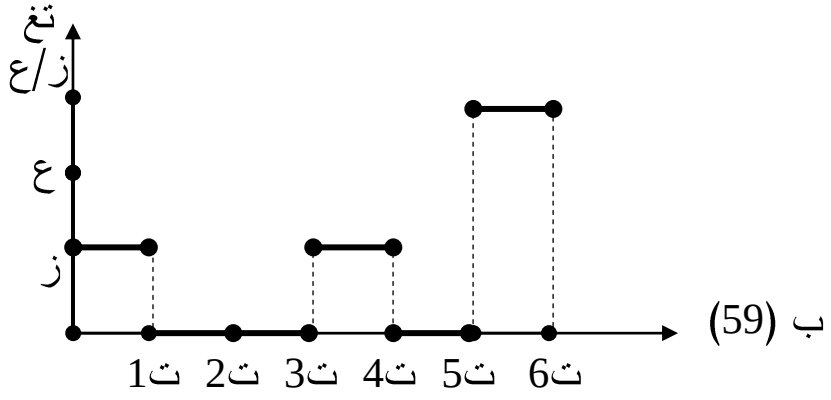
شكل بياني98:يمثل التغييرات في ب56.



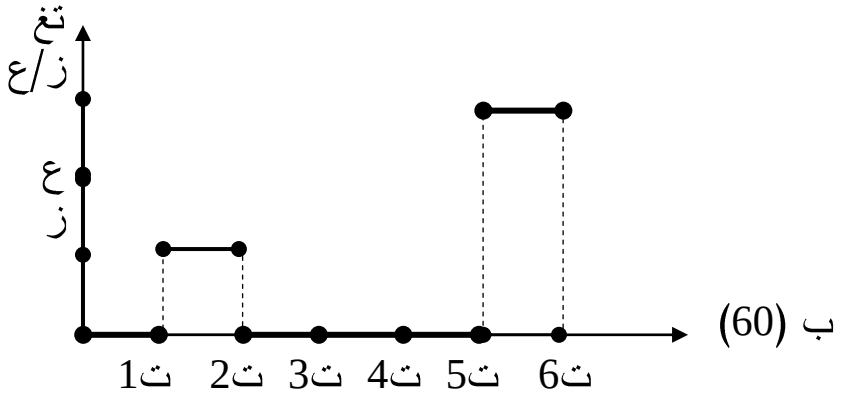
شكل بياني99: يمثل التغييرات في ب57.



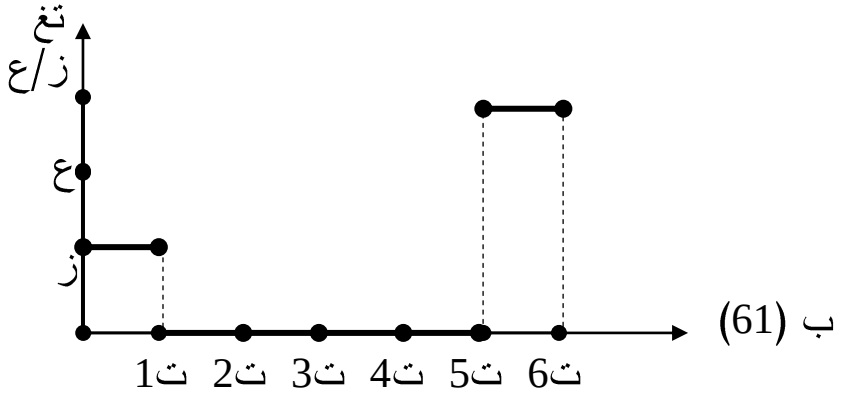
شكل بياني100: يمثل التغييرات في ب58.



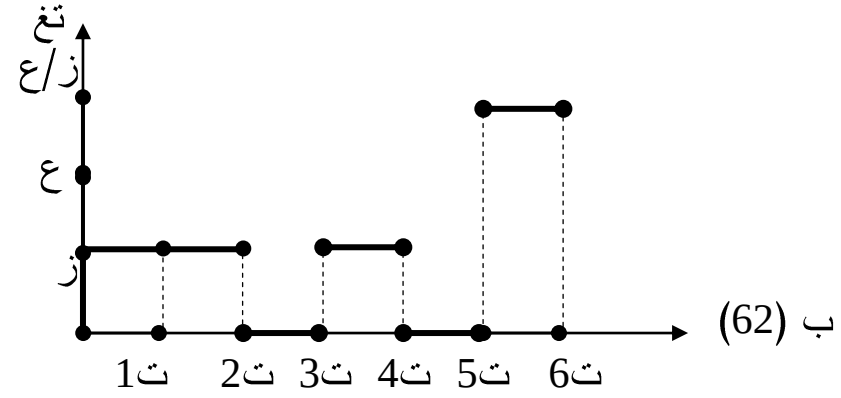
شكل بياني101: يمثل التغييرات في ب59.



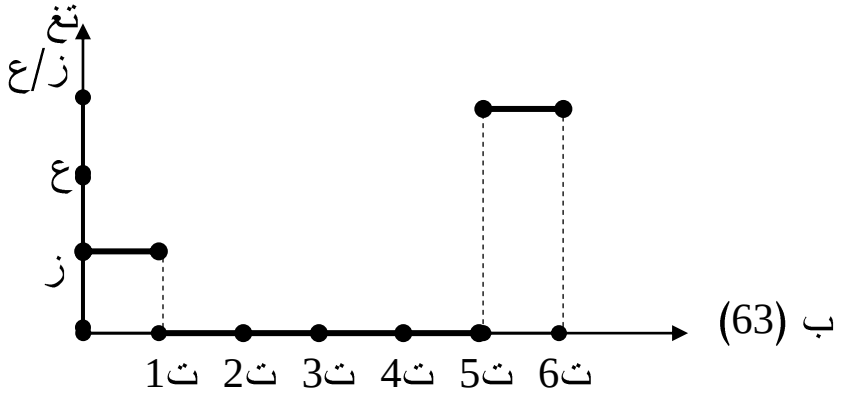
شكل بياني102: يمثل التغييرات في ب60.



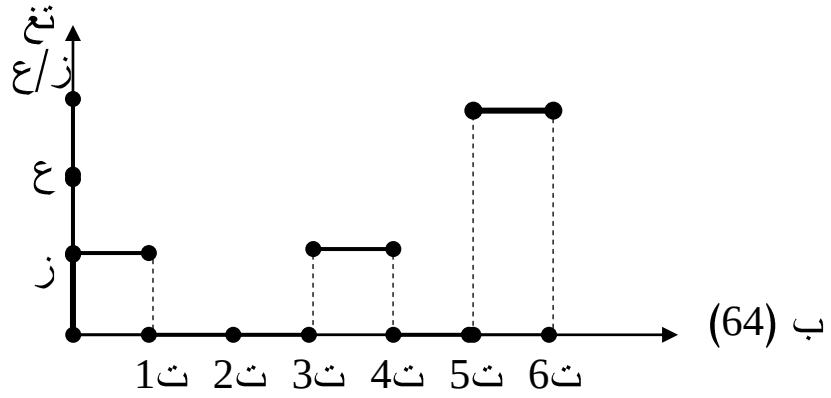
شكل بياني103: يمثل التغييرات في ب61.



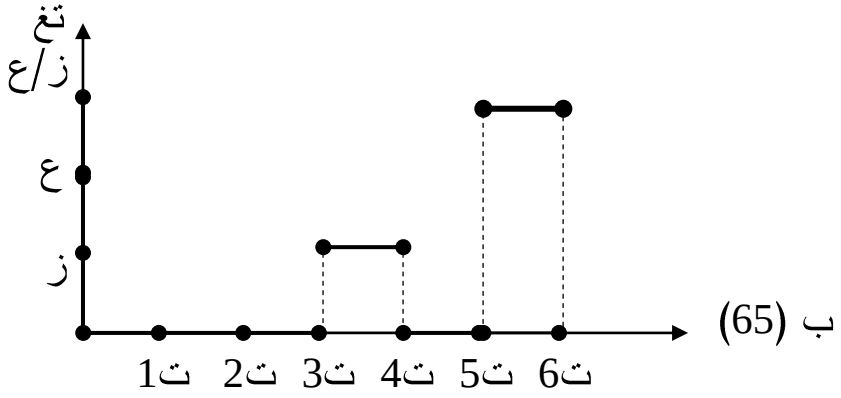
شكل بياني104: يمثل التغييرات في ب62.



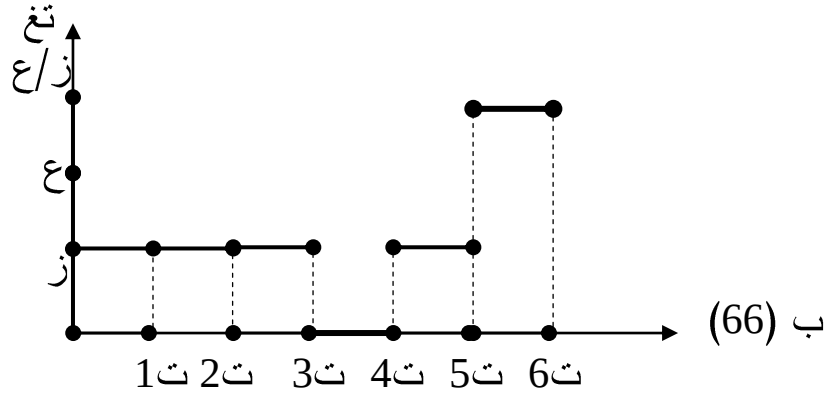
شكل بياني105: يمثل التغييرات في ب63.



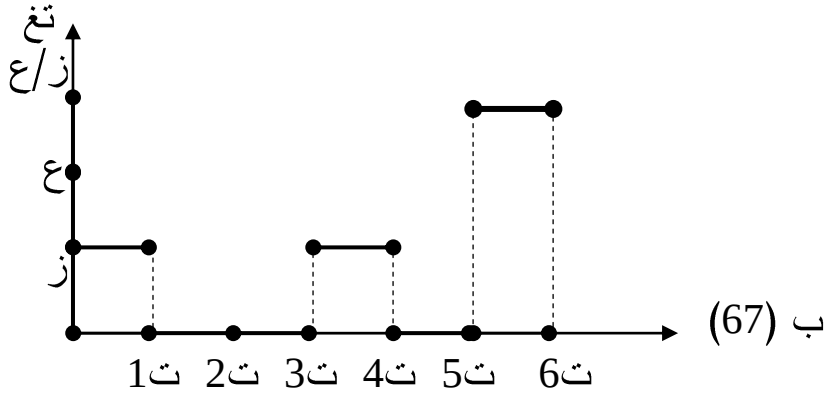
شكل بياني106: يمثل التغييرات في ب64.



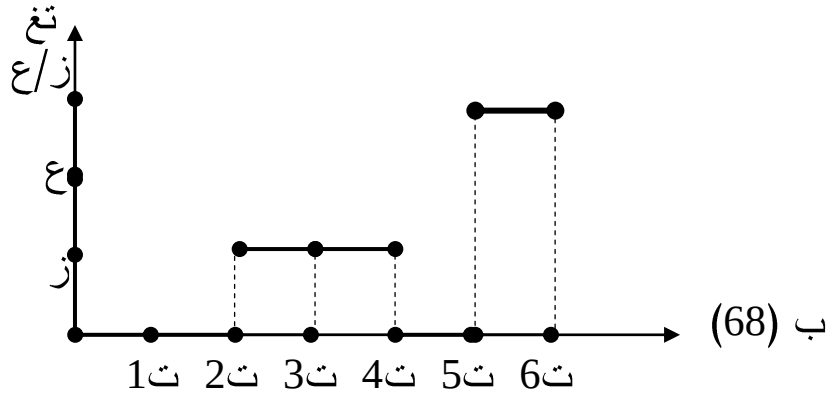
شكل بياني107: يمثل التغييرات في ب65.



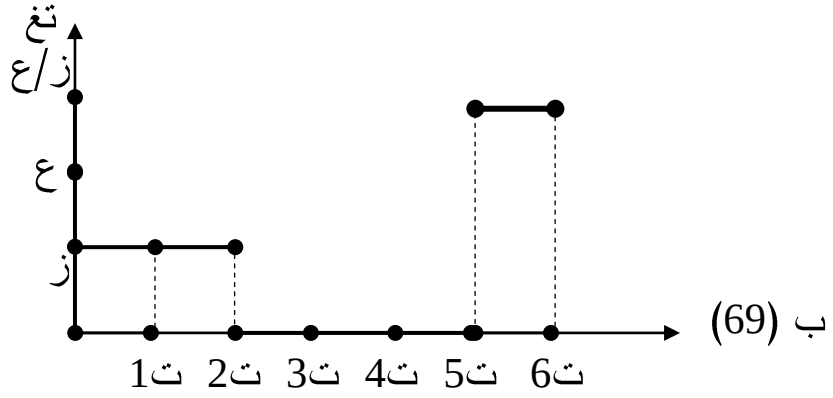
شكل بياني108: يمثل التغييرات في ب66.



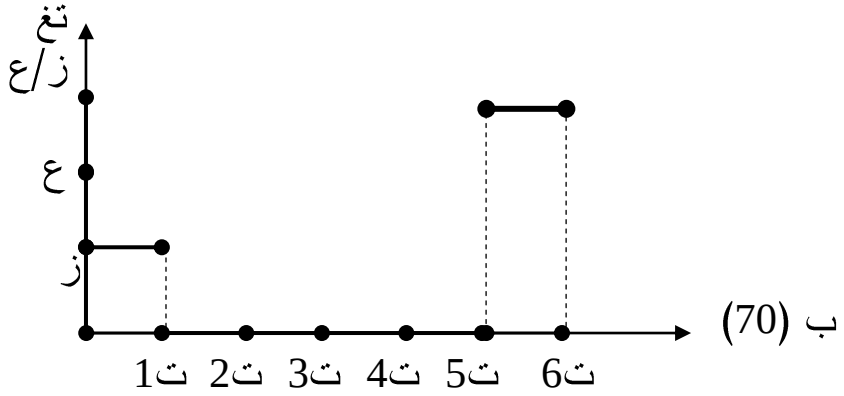
شكل بياني109: يمثل التغييرات في ب67.



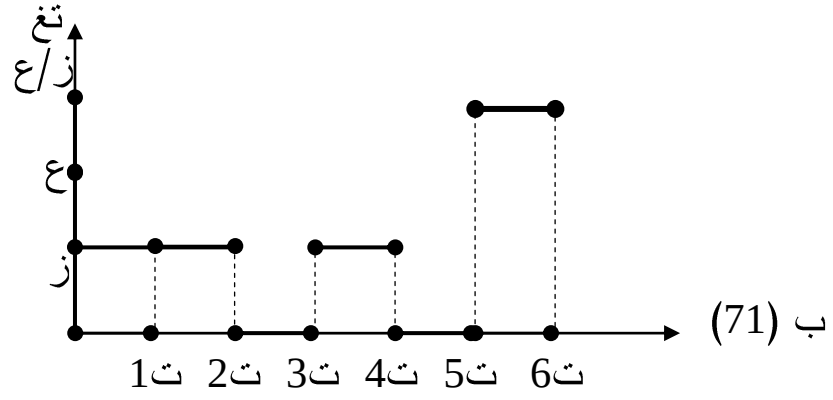
شكل بياني110: يمثل التغييرات في ب68.



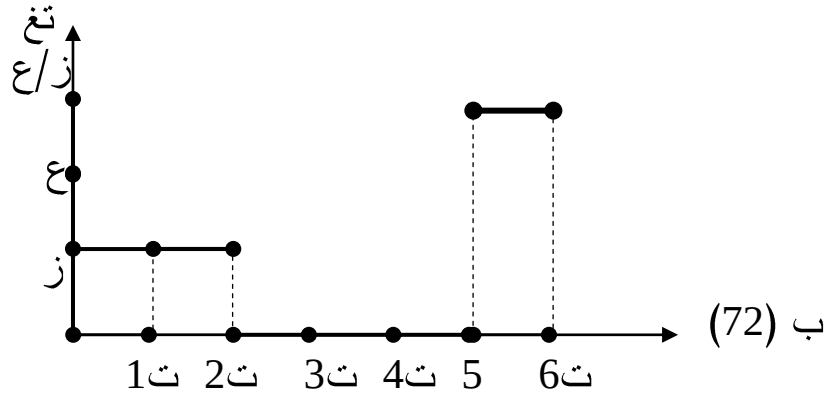
شكل بياني111: يمثل التغييرات في ب69.



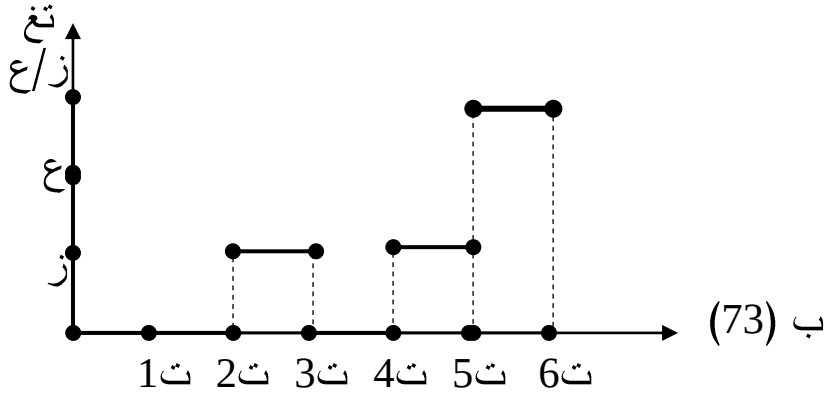
شكل بياني112: يمثل التغييرات في ب70.



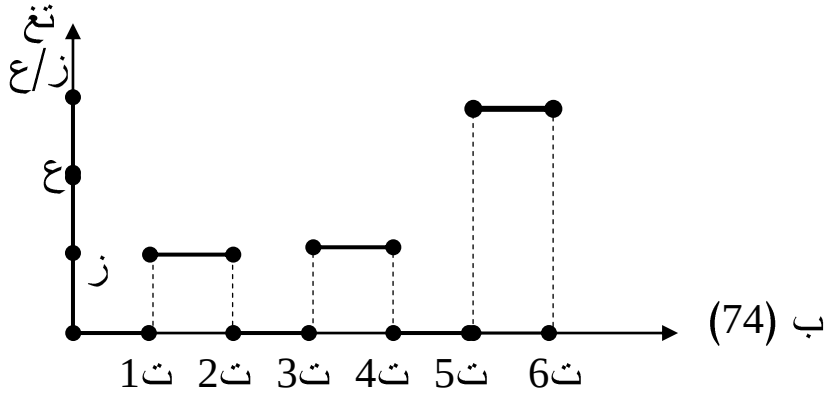
شكل بياني113: يمثل التغييرات في ب71.



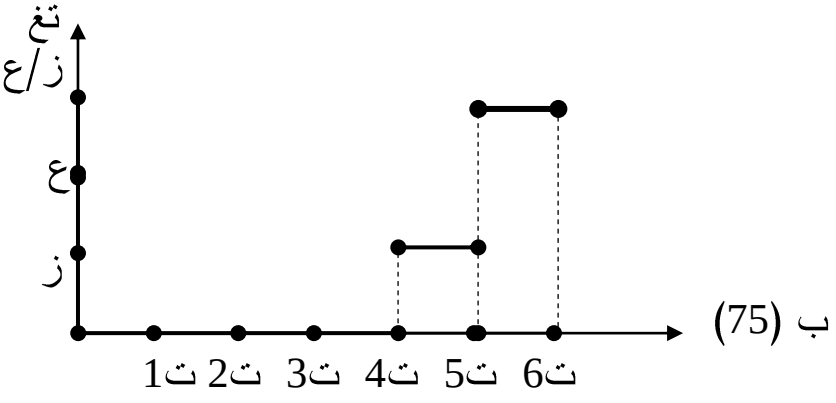
شكل بياني114: يمثل التغييرات في ب72.



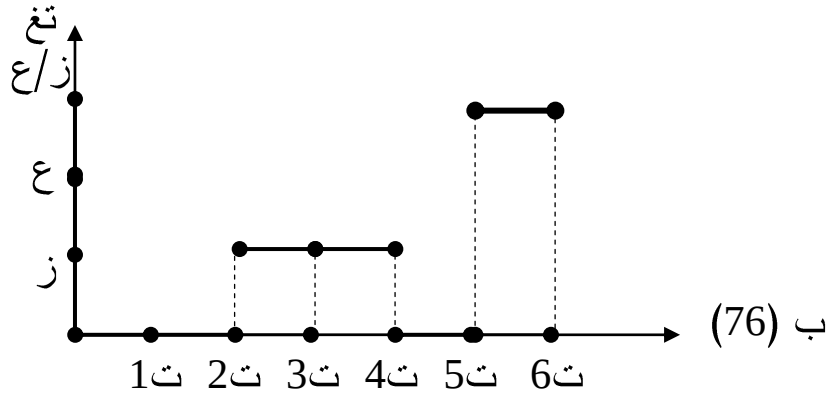
شكل بياني115: يمثل التغييرات في ب73.



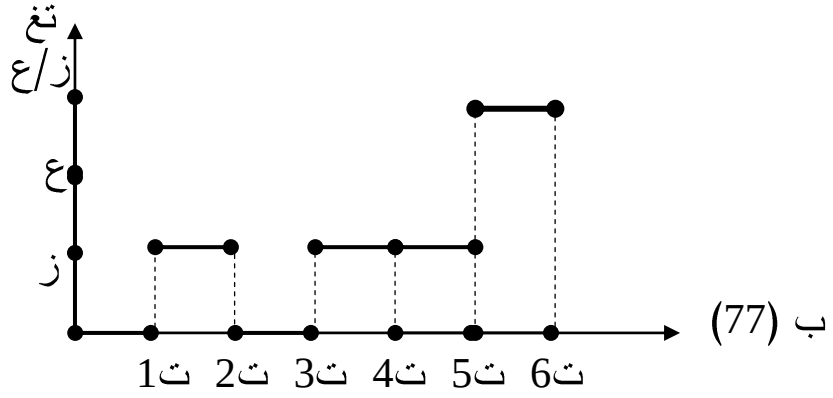
شكل بياني116: يمثل التغييرات في ب74.



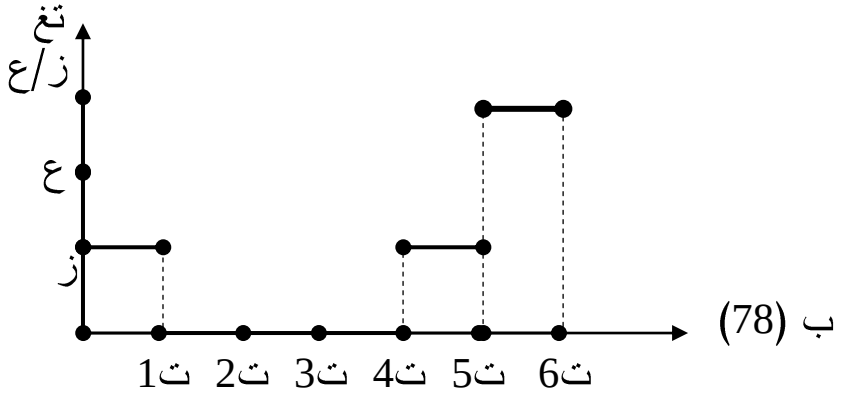
شكل بياني117: يمثل التغييرات في ب75.



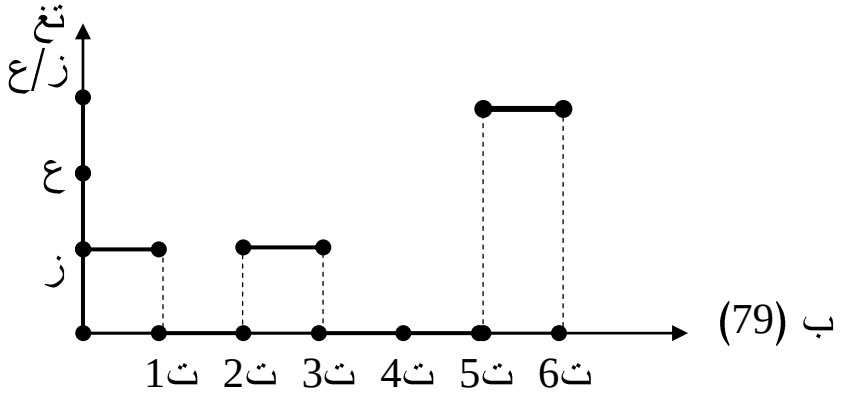
شكل بياني118: يمثل التغييرات في ب76.



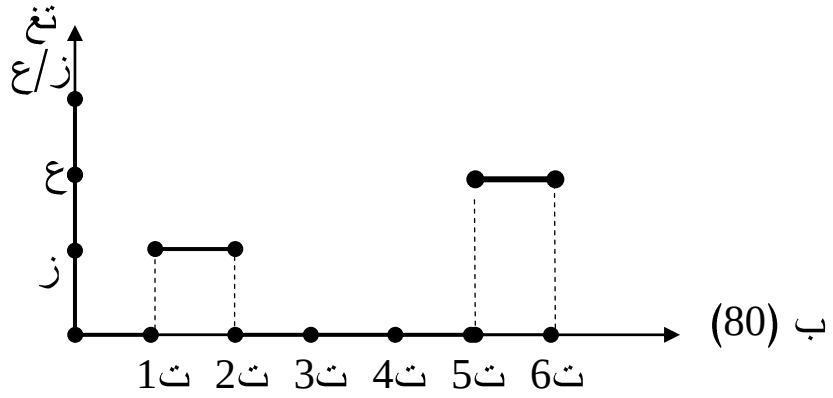
شكل بياني119: يمثل التغييرات في ب77.



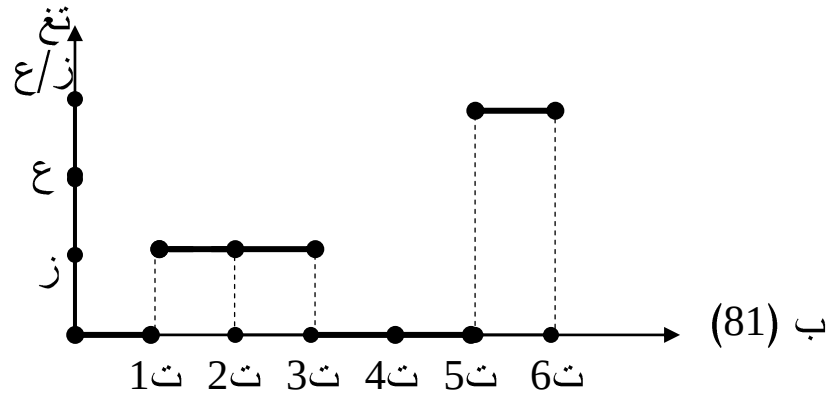
شكل بياني120: يمثل التغييرات في ب78.



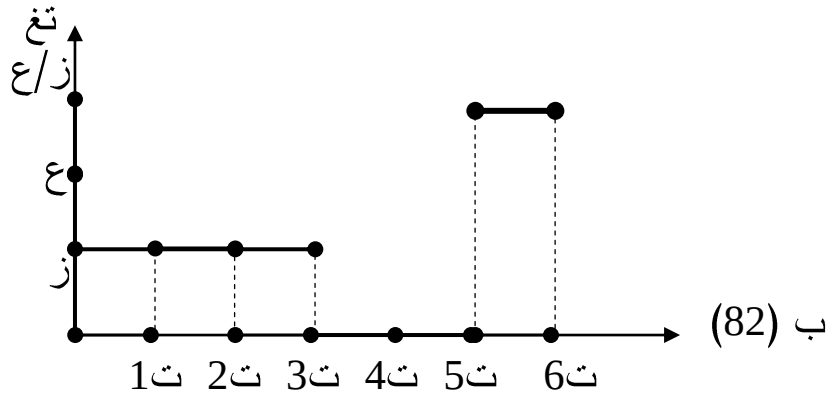
شكل بياني121: يمثل التغييرات في ب79.



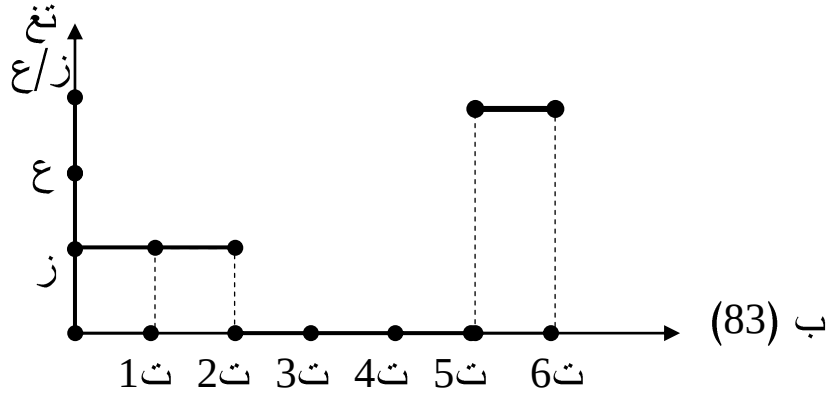
شكل بياني122: يمثل التغييرات في ب80.



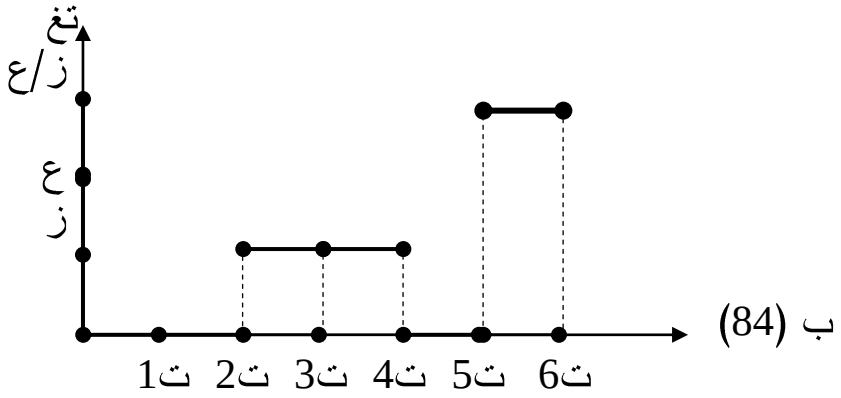
شكل بياني123: يمثل التغييرات في ب81.



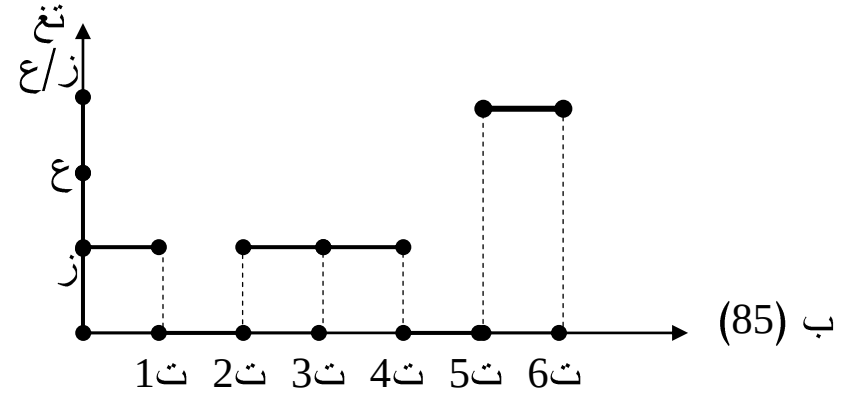
شكل بياني124: يمثل التغييرات في ب82.



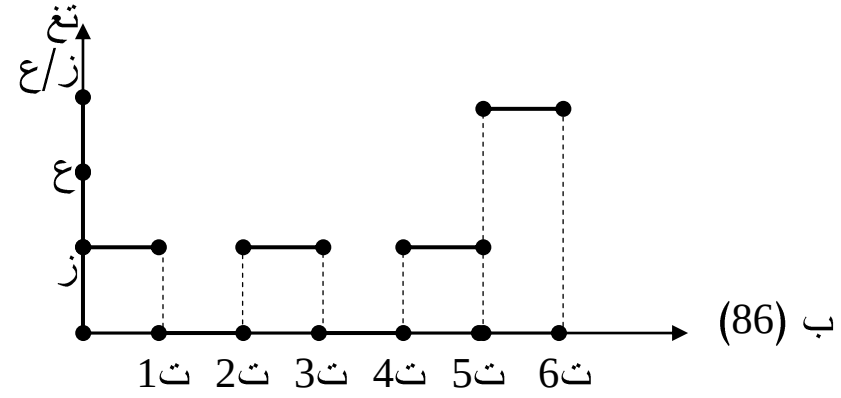
شكل بياني125: يمثل التغييرات في ب83.



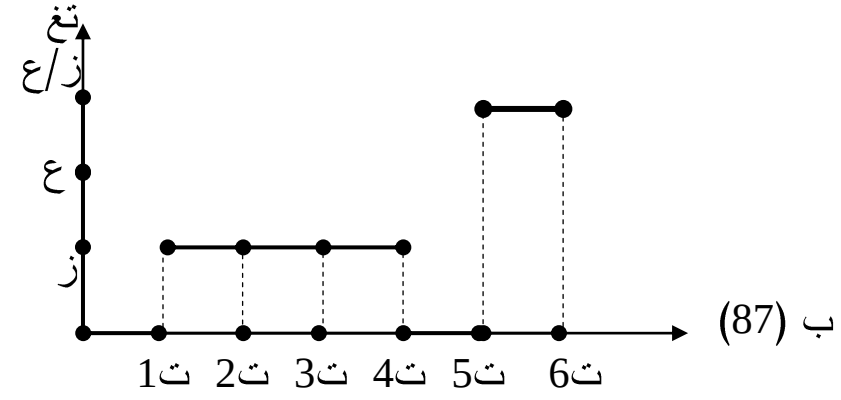
شكل بياني126: يمثل التغييرات في ب84.



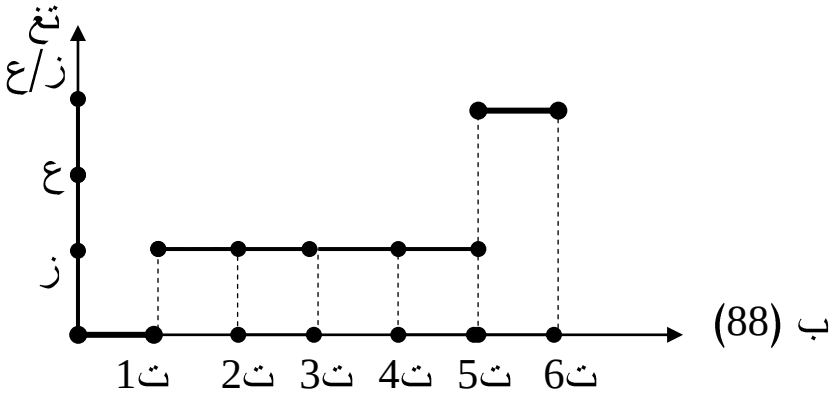
شكل بياني127: يمثل التغييرات في ب85.



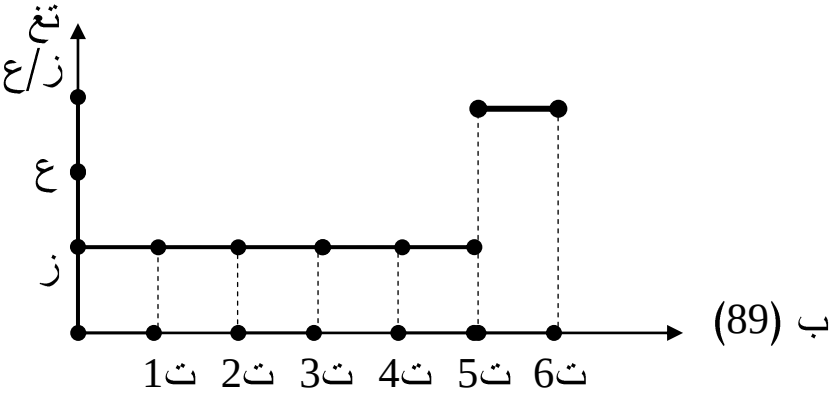
شكل بياني128: يمثل التغييرات في ب86.



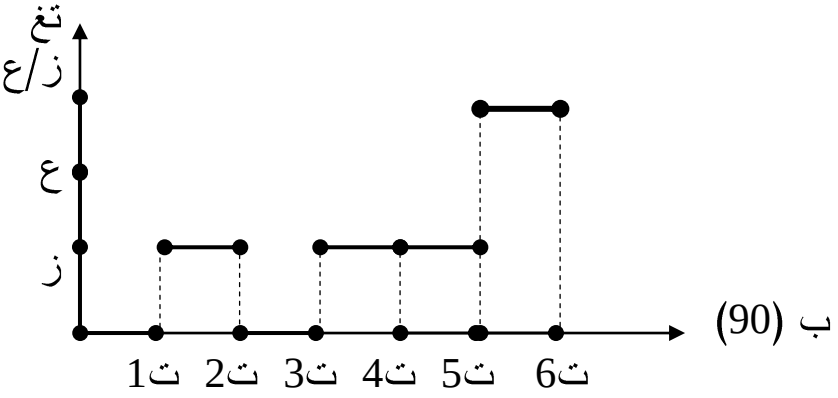
شكل بياني129: يمثل التغييرات في ب87.



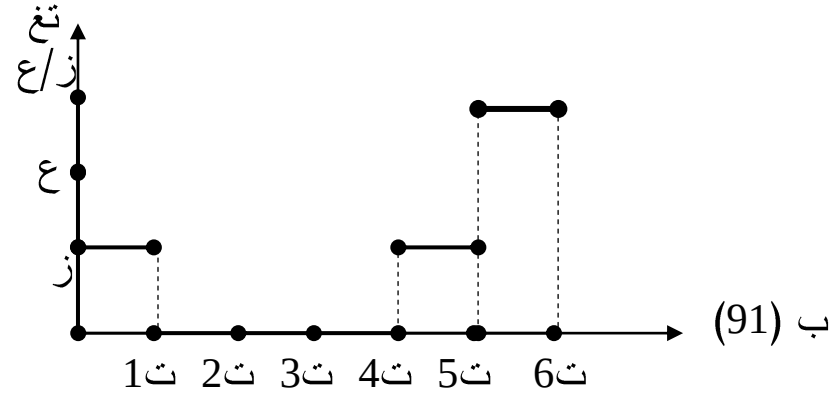
شكل بياني130: يمثل التغييرات في ب88.



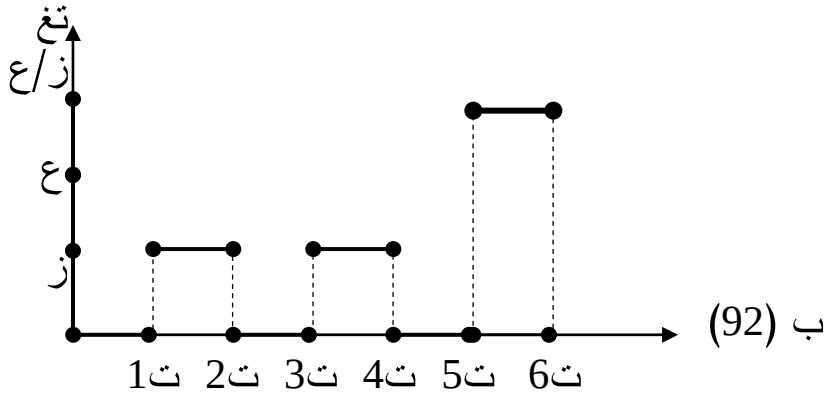
شكل بياني131: يمثل التغييرات في ب89.



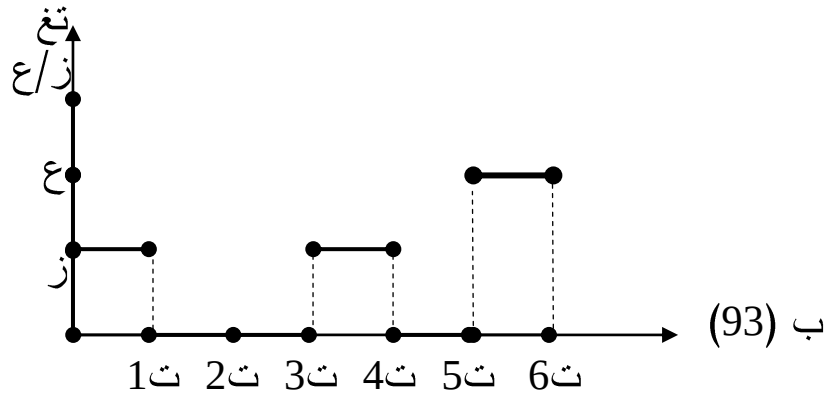
شكل بياني132: يمثل التغييرات في ب90.



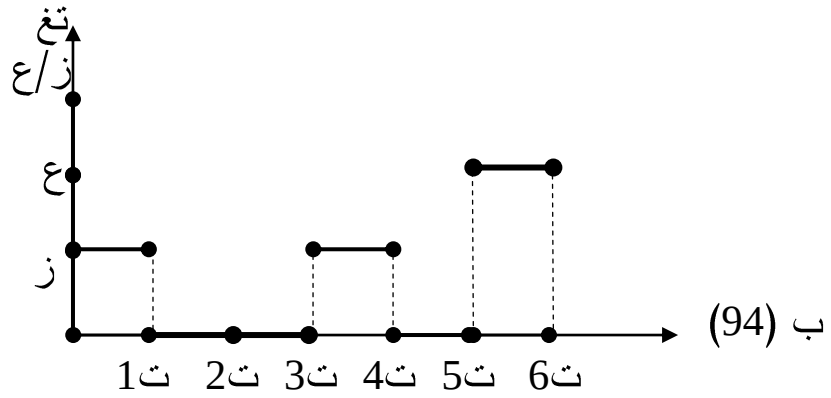
شكل بياني133: يمثل التغييرات في ب91.



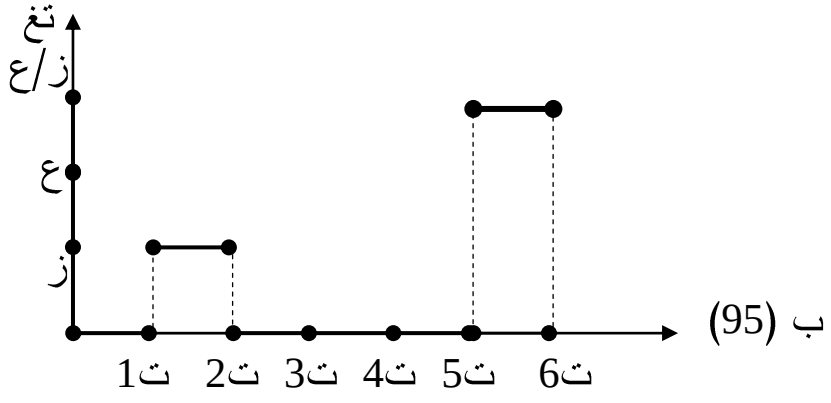
شكل بياني134: يمثل التغييرات في ب92.



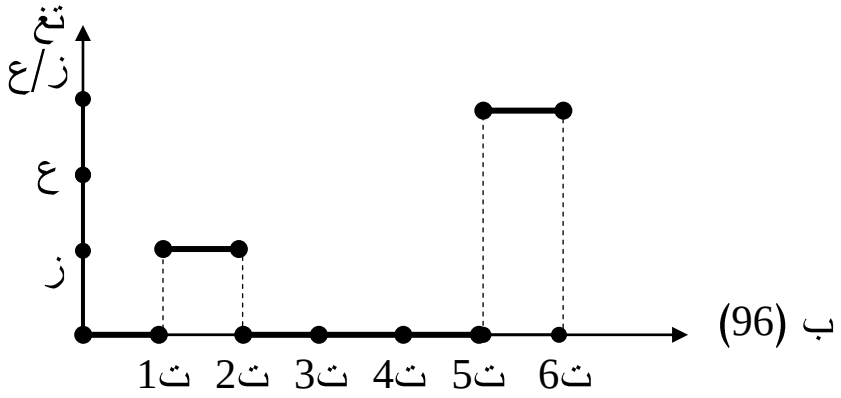
شكل بياني135: يمثل التغييرات في ب93.



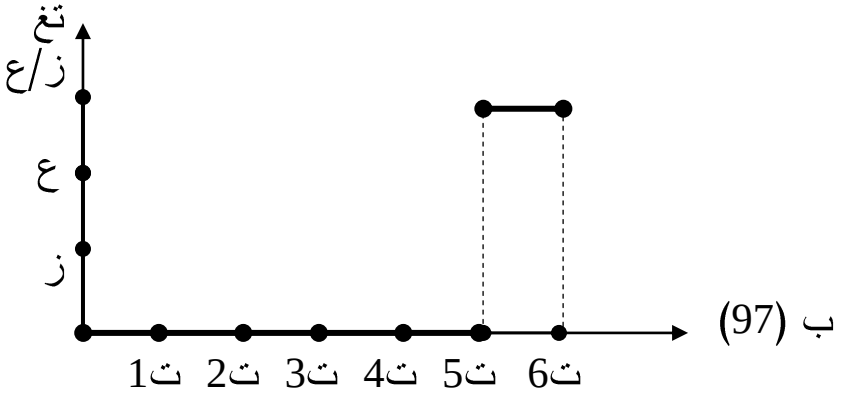
شكل بياني136: يمثل التغييرات في ب94.



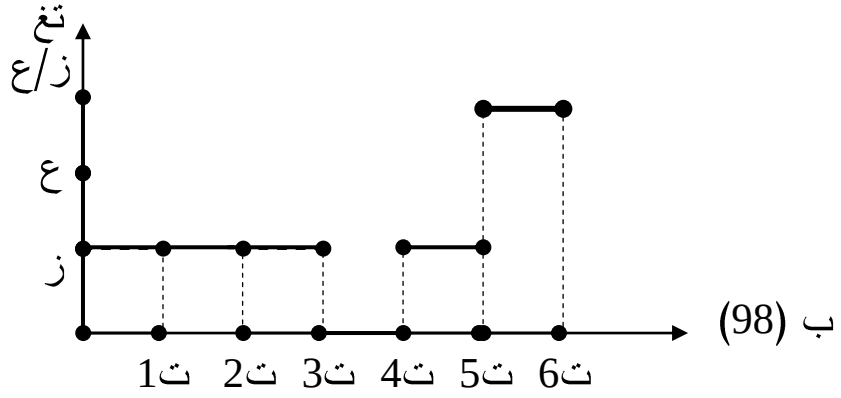
شكل بياني137: يمثل التغييرات في ب95.



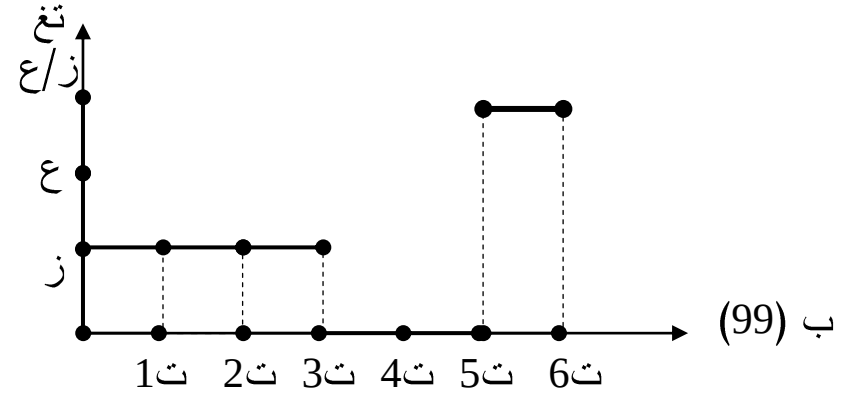
شكل بياني138: يمثل التغييرات في ب96.



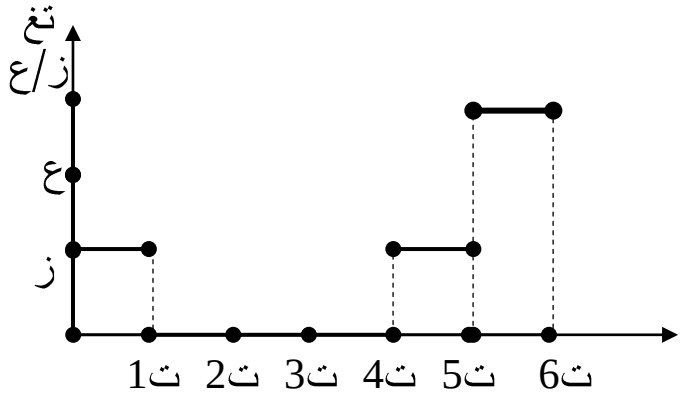
شكل بياني139: يمثل التغييرات في ب97.



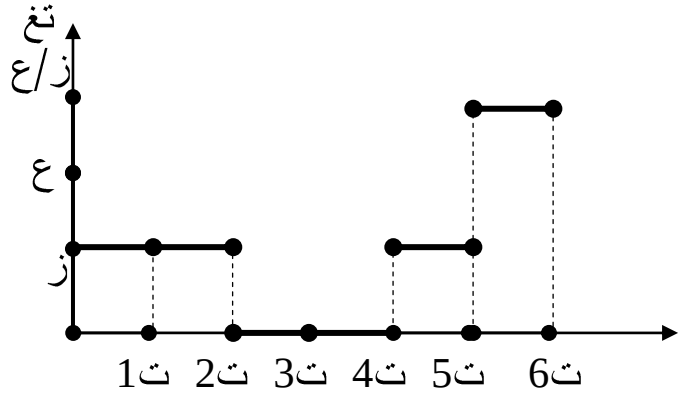
شكل بياني140: يمثل التغييرات في ب98.



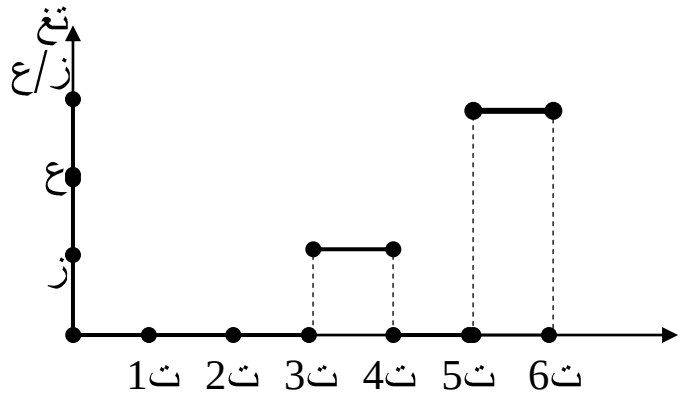
شكل بياني141: يمثل التغييرات في ب99.



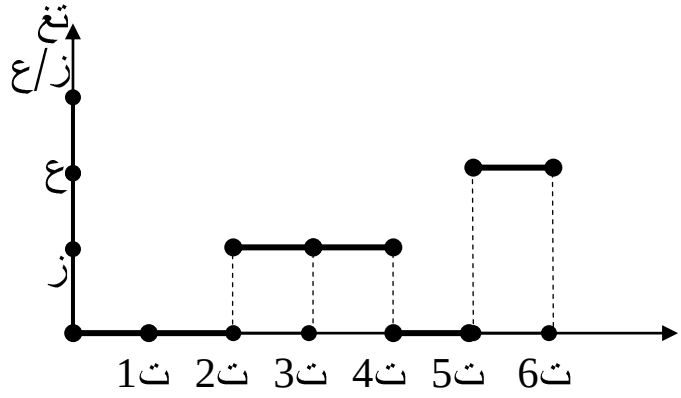
شكل بياني142: يمثل التغييرات في ب100.



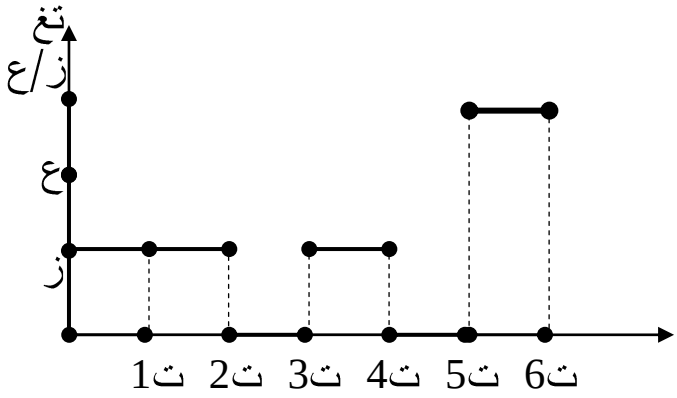
شكل بياني143: يمثل التغييرات في ب101.



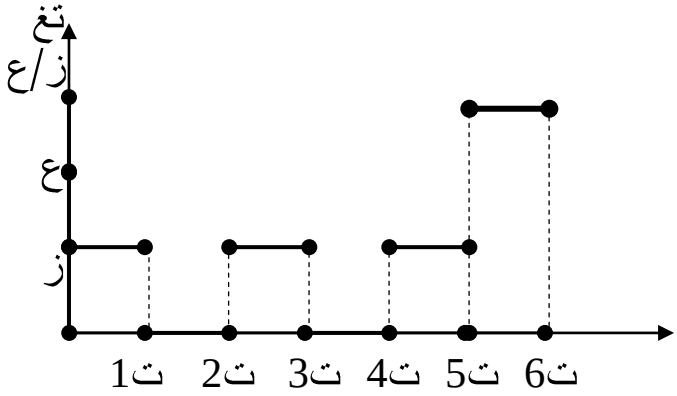
شكل بياني144: يمثل التغييرات في ب102.



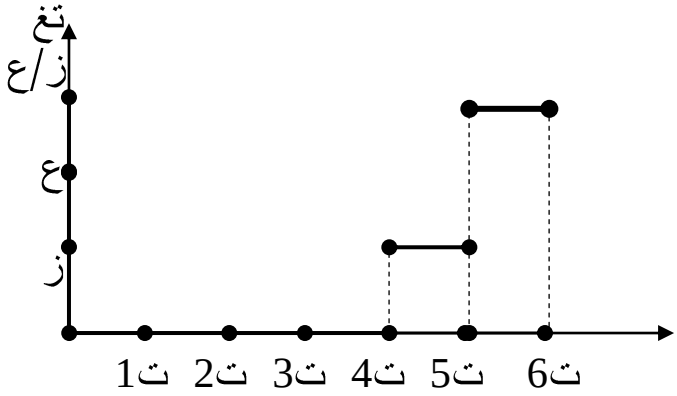
شكل بياني145: يمثل التغييرات في ب103.



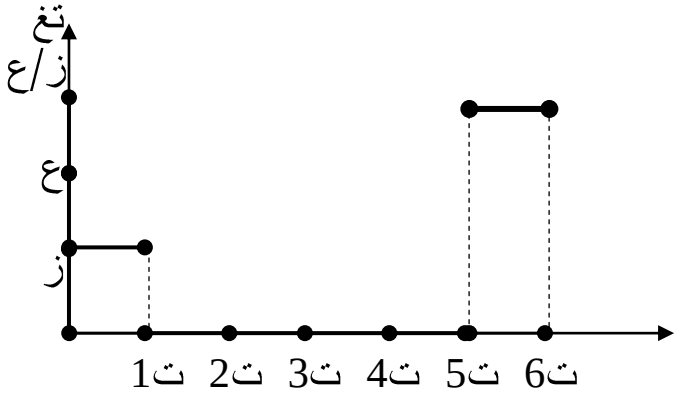
شكل بياني146: يمثل التغييرات في ب104.



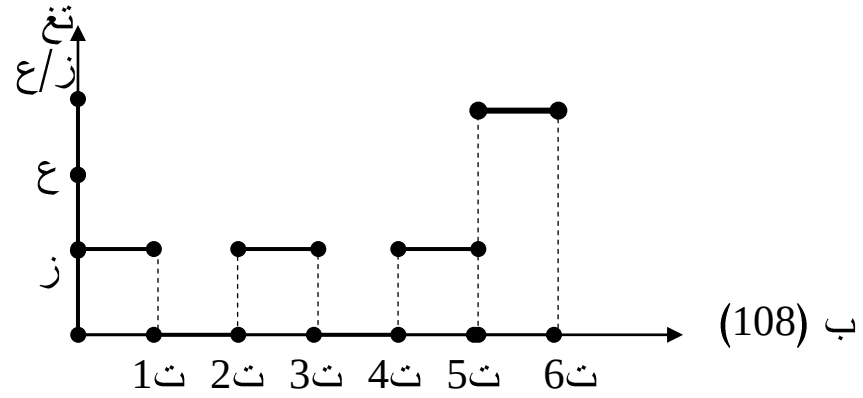
شكل بيان147: يمثل التغييرات في ب105.



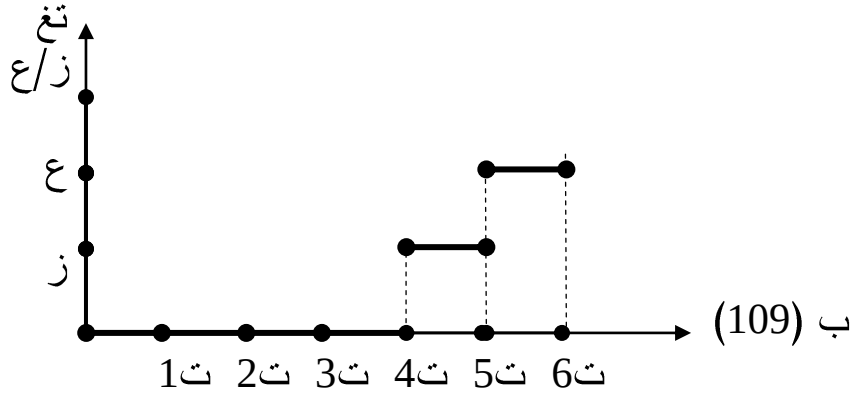
شكل بياني148: يمثل التغييرات في ب106.



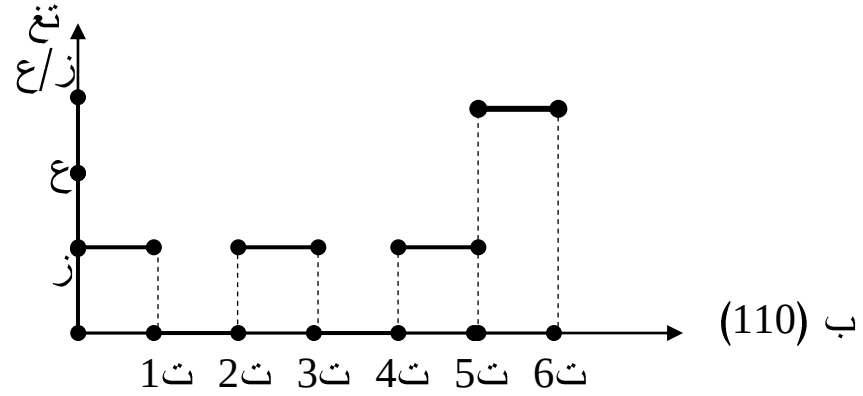
شكل بياني149: يمثل التغييرات في ب107.



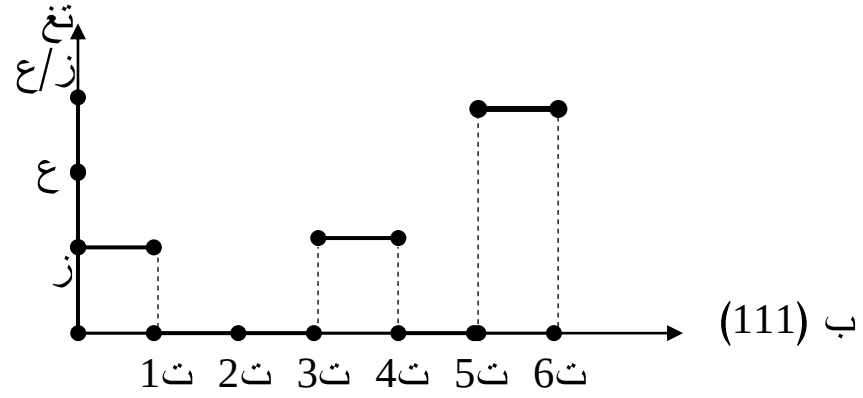
شكل بياني150: يمثل التغييرات في ب108.



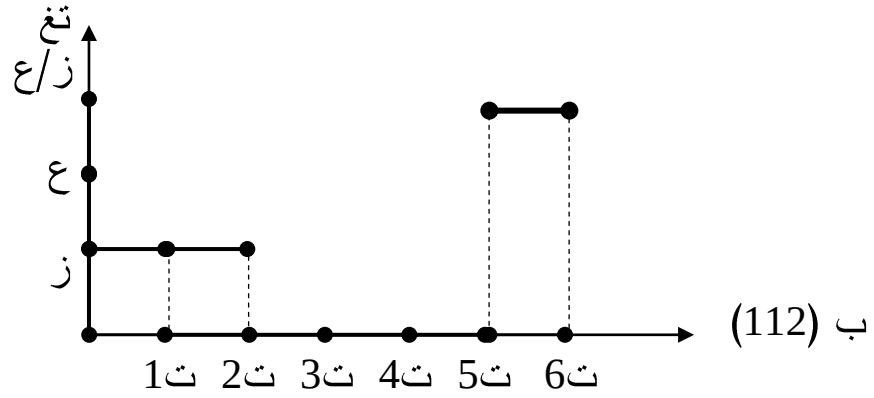
شكل بياني151: يمثل التغييرات في ب109.



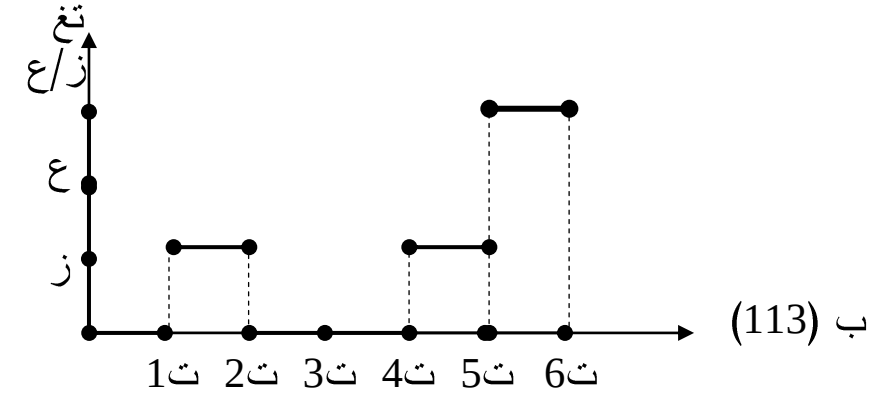
شكل بياني152: يمثل التغييرات في ب110.



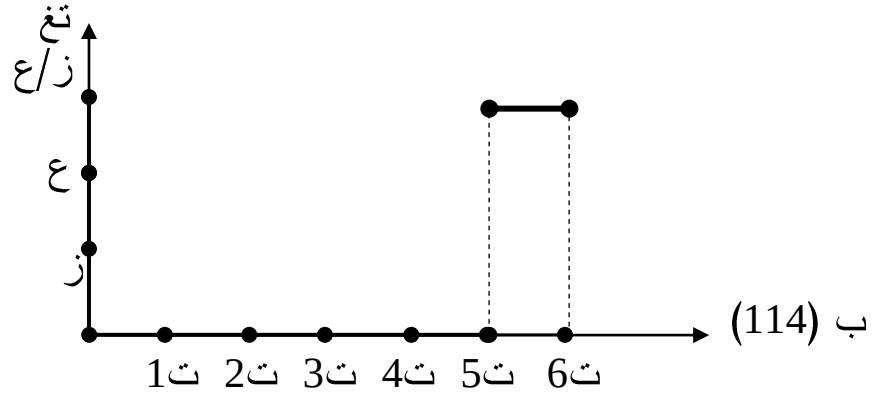
شكل بياني153: يمثل التغييرات في ب111.



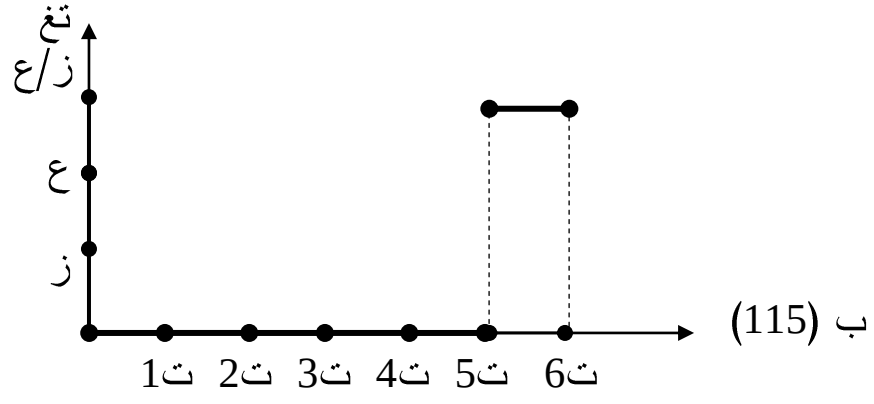
شكل بياني154: يمثل التغييرات في ب112.



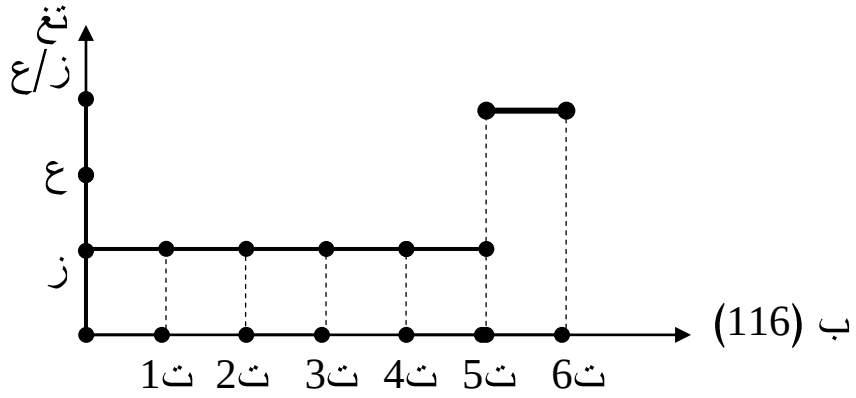
شكل بياني155: يمثل التغييرات في ب113.



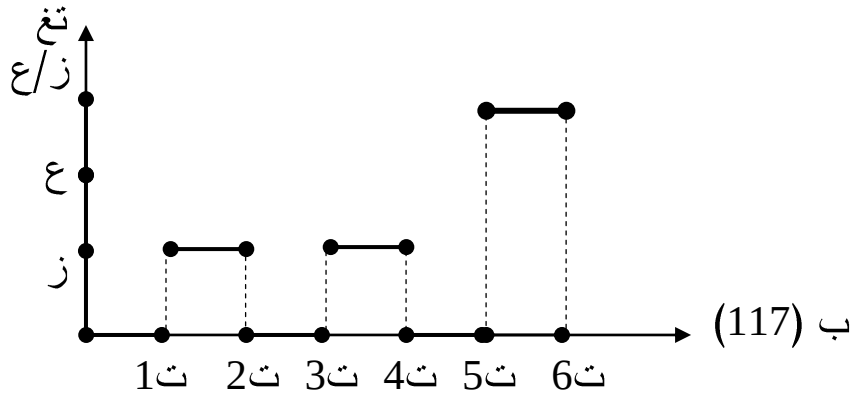
شكل بياني156: يمثل التغييرات في ب114.



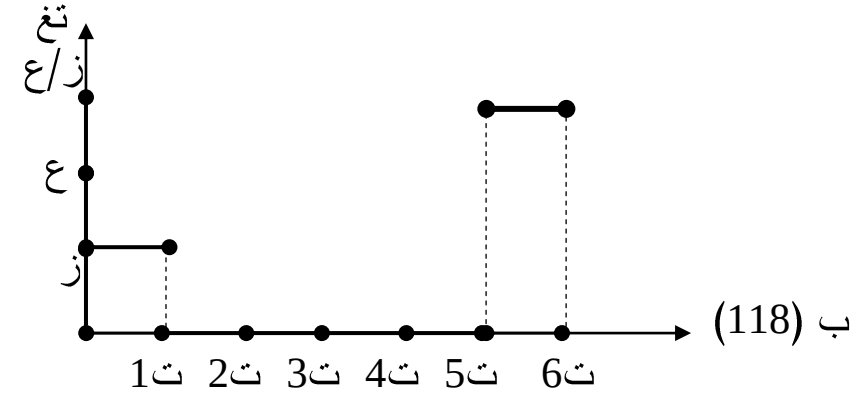
شكل بياني157: يمثل التغييرات في ب115.



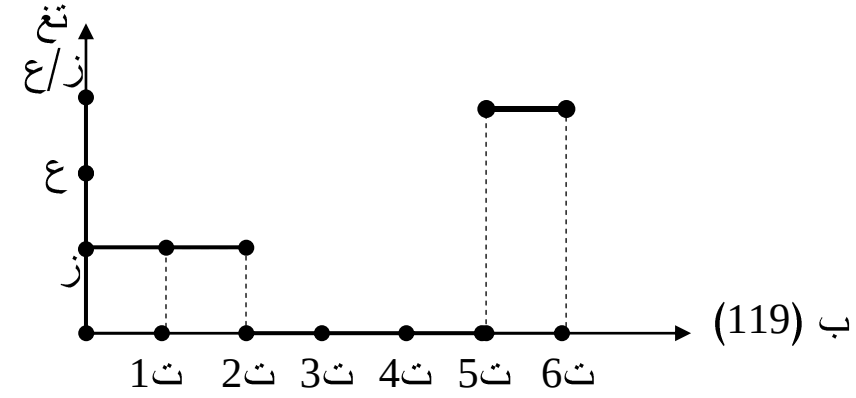
شكل بياني158: يمثل التغييرات في ب116.



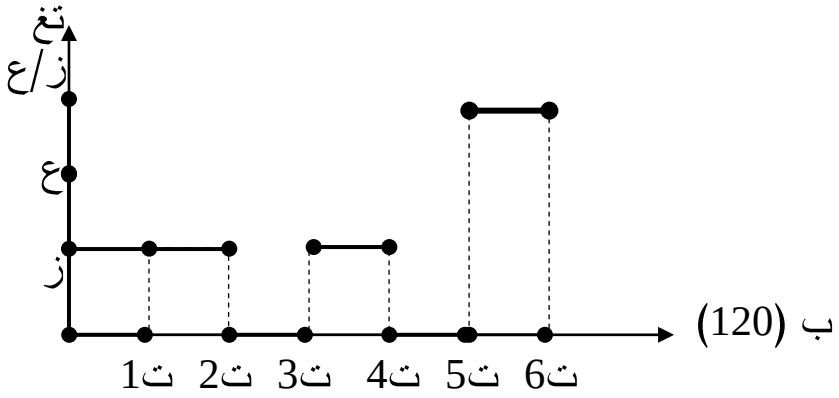
شكل بياني159: يمثل التغييرات في ب117.



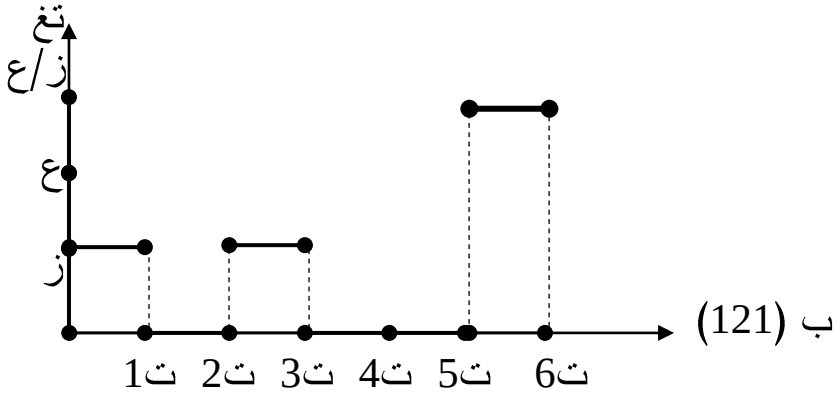
شكل بياني160: يمثل التغييرات في ب118.



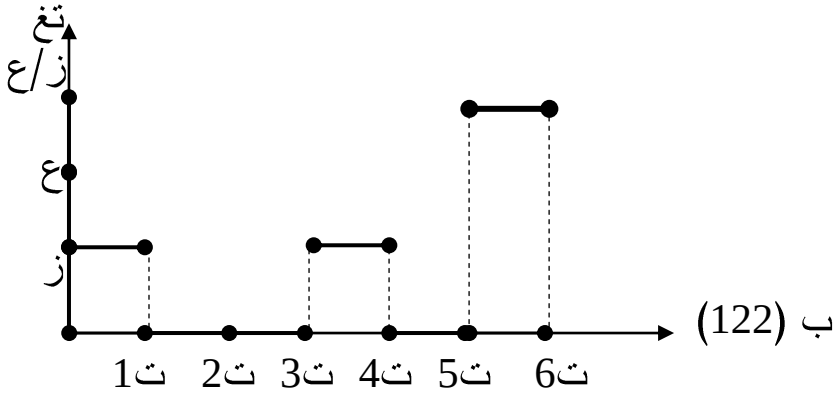
شكل بياني161: يمثل التغييرات في ب119.



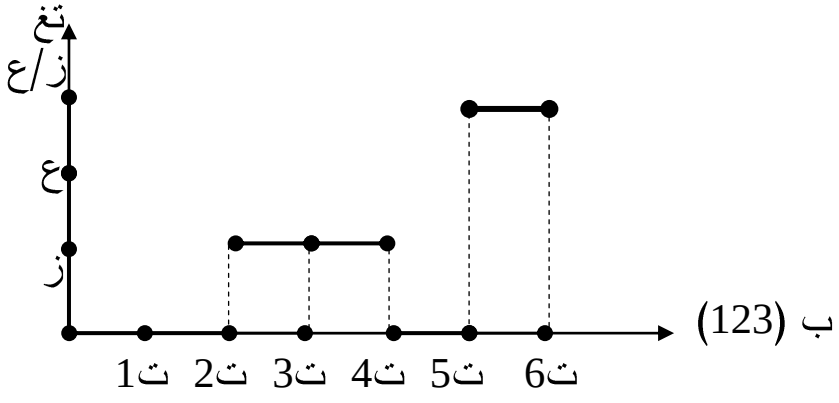
شكل بياني162: يمثل التغييرات في ب120.



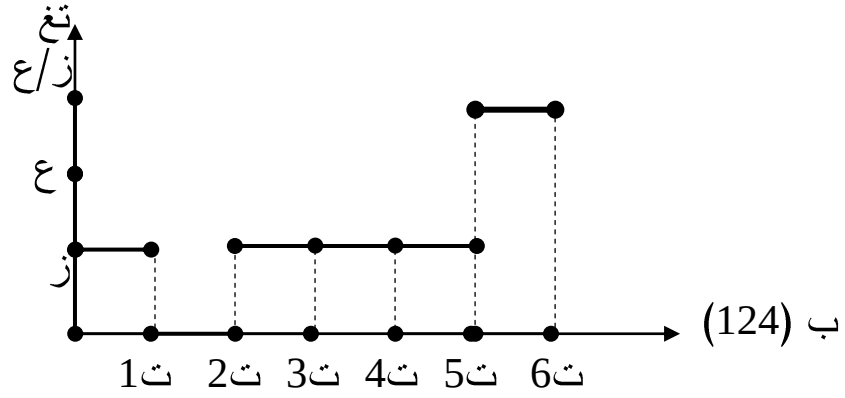
شكل بياني163: يمثل التغييرات في ب121.



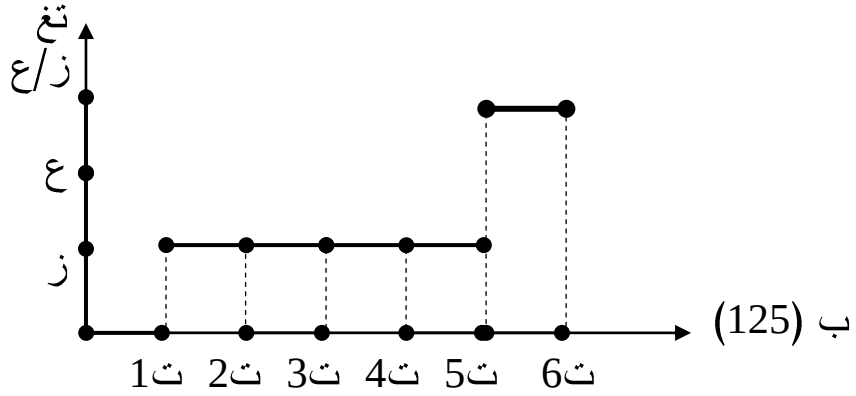
شكل بياني164: يمثل التغييرات في ب122.



شكل بياني165: يمثل التغييرات في ب123.



شكل بياني166: يمثل التغييرات في ب124.



شكل بياني167: يمثل التغييرات في ب125.

كل شكل بياني يمثل نوع التفعيلة من حيث السلامة والمزاحفة والاعتلال في كل بيت على حدة، والملاحظ أن بعض الأشكال البيانية تتشابه كالحاصل بين الشكلين البيانيين الخامس (5) والسادس (6) حيث إن هناك تطابقا بين شكليهما البيانيين لأن تفعيلاتهما تسير معا، سالمة ومزاحفة ومعلّولة على الشكل:

ب (5): ت1 (مضمرة) – ت(2) (مضمرة) – ت3 (مضمرة) – ت4 (مضمرة) – ت5 (سالمة) – ت6 (مضمرة– معلولة).

ب(6): ت1 (مضمرة) – ت2 (مضمرة) – ت3 (مضمرة) – ت4 (مضمرة) – ت5(سالمة) – ت6(مضمرة – معلولة).

وكذلك الأمر بين الأشكال: (4) و (8)، (9) و (11)، (12) و (16)، (10) و(22) و (32)، وغيرهم من الأشكال البيانية.

إن التغيرات التي أصابت تفعيلات القصيدة، متمثلة في الزحاف، والعلة، والتي وضحناها بهذه الأشكال البيانية، كان لها أثر بارز في التخفيف من رتابة إيقاع الكامل، المتأتية من تكرار التفعيلة "متفاعلن" بالشكل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

4.1.2.4التدوير:

حصل التدوير في الأبيات التالية من القصيدة: 5، 8، 10، 13، 37، 49، 63، 66، 69، 70، 77، 82، 83، 89، 93، 107، 111 114، 121، 122.

ففي البيت الخامس (5) مثلا يدور الشاعر كمايلي:

5- مكر؟ وهل حلفت بالقرآن قرآنا لينكر أنه قرآن؟![84]ص9

مستفعلن مستفعلن مستفعـــــــــــلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتُنْ

يمكننا أن نضع الرمز (م) للدلالة حصول التدوير في البيت فنكتب:

مكر؟ وهل حلفت بالقرآن(م) قرآنا لينكر أنه قرآن؟!

وفي البيت السبعين (70) مثلا يدور الشاعر كمايلي:

لكنما قضت الرواية أن يبدّل مشهد فيتبدّل البنيان [84]ص13

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متـــــــــفاعلن متفاعلن فِعْلاَتُنْ

والملاحظ على التدوير هنا أنه يتحقق أحيانا بعدم تمام التفعيلة في صدر البيت، وأنّها تستكمل جزءها الناقص منها في أول عجز البيت، وذلك يتعلق بالتفعيلة الثالثة، وأحيانا أخرى تكتمل التفعيلة الثالثة في الشطر الأول من البيت، وفيه (أي في صدد البيت) تبدأ التفعيلة الرابعة من البيت، أي الأولى من الشطر الثاني للبيت الشعري (عجز البيت)، وتكون نهايتها في عجز البيت، محدثة التدوير، كما حدث في البيت التاسع والأربعين (49) مثلا في بداية السطر، و على كلٍّ فإن التدوير الذي بلغت نسبته16,0% أسهم في إثراء إيقاع القصيدة من حيث إنّ ظهوره بعد عدد معين من الأبيات الشعرية الخالية منه، يحدث رقله في الإيقاع تنتج عن التواصل والتلازم بين شطري البيت الشعري المتداخلين فيما بينهما [54]ص173 عن طريق التدوير.

5.1.2.4تطابق الكلمات مع التفعيلات:

كثرت مواضع التطابق بين الكلمات، والتفعيلات (تفعيلة الكامل "متفاعلن")، وقد كانت كمايلي:

اللفظ أو التركيب	التفعيلة	رقم البيت
وفريسة	ااا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	1
ويُعيذها	ااا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	2
هي فتنة	ااا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	3
صنها فقد	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	4
مكر وهل	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	5
قرآن	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	5
أمسى بلا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	6
كذب ألا	ااا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	7
بهتان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	7
تيجان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	8
قف جانبا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	10
للإنس أو	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	10
إنس هنا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	10
أوجان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	10
قف جانبا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	11
أسيادها	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	14
خصيان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	14
تاريخهم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	15
روح ولا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	15
ريحان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	15
لو حرّكت	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	16
سطو على	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	17
غلمان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتٌ	17
بدنانهم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	18
سكران	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	18
في ظلهم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	20
ظلّ ولا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	20
بوجودهم	ااا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	20
وجدان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	20
عن نفسها	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	21
ولنا على	ااا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	21
إدمانها	ااا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	21
إدمان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	21
أعناقنا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	22
نير وفي	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	22
أعماقنا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	22
نيران	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	22

مقلوبة	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	24
فوراءنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	25
متعقب	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	25
وأمامنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	25
سجّان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	25
فيخاف من	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	26
ونخاف أن	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	27
فكأنّما	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	27
لسكوتنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	27
آذان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	27
بشرا هنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	28
كم باسمنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	29
رأي لنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	29
بنشوبه	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	29
أوشان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	29
وهواؤنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	31
آهاتنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	31
وترابنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	31
دمع دم	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	31
وسماؤنا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	31
أجفان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	31
صحنا فلم	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	32
نحنا ولم	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	32
يرفق بنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	32
ثعبان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	32
أقدارنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	33
إذ لم يجد	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	35
دمعاتنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	36
وتكدرت	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	36
حتى إذا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	37
ما سكرة	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	37
ألحانها	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	38
وهوى الهوى	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	39
متضرجا	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	39
بهوانه	ا110ا10 مُتَفَاعِلُنْ	39
وانهدمن	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	39
لكننا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	40
في لحظة	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	42

وتبرأت	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	42
قدم فم	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	43
وفصاحة	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	43
هذيان	0101010 فِعْلاَتُنْ	43
فزبالة	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	45
واستبدات	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	45
بزبالة	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	45
أخرى ولم	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	45
بتراثه	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	46
فنجان	0101010 فِعْلاَتُنْ	46
في كرشه	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	47
فمه صدى	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	48
وضميره	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	48
دكّان	0101010 فِعْلاَتُنْ	48
ومفكر	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	19
متخصّص	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	49
سيلان	0101111 فَعِلاَتُنْ	49
وشواعر	0111010 مُتَفلعَِلُنْ	50
عريان	0101010 فِعْلاَتُنْ	50
فيميل من	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	51
في كفّه	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	52
تسبيلة	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	52
ودراهم	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	52
وبكفة	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	52
تفعيلة	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	52
وبيان	0101111 فعَِلاَتُنْ	52
متفاعلن	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	53
متفاعلن	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	53
علاّزة	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	53
متفاعلن	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	53
متفاعلن	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	53
علاّن	0101010 فِعْلاَتُنْ	53
لمبادىء	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	54
ليست لها	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	54
أوزان	0101010 فِعْلاَتُنْ	54
غيلان	0101010 فِعْلاَتُنْ	55
في ساعة	0101110 مُتْفَاعِلُنْ	56
وبساعة	0111010 مُتَفَاعِلُنْ	56

هو غادر	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	56
وجبان	ااا0ا0 فَعِلاَتُنْ	56
جرم وهل	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	57
تّرتد عن	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	57
ورم وإن	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	58
نقصان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	58
متناسقا	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	59
واللون في	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	59
صفحاتها	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	59
ألوان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	59
هو فارس	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	60
قرصان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	60
وحدي ولو	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	61
من دونها	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	66
عمّان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	66
فمياهنا	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	67
غدران	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	67
كانت هنا	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	68
قد كانوا	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	68
لكنّما	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	70
عن بعضكم	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	71
فجميعكم	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	71
خلان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	71
قيل الهوى	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	72
أسنان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	72
وأسيرة	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	74
قد حرّرت	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	74
وعجبت من	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	74
حريّة	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	74
نسماتها	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	74
قضبان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	74
وشريدة	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	75
إخوانها	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	76
هي سنّة	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	77
قد سنّها	ا0ا0ا10 مُتْفَاعِلُنْ	77
صنوان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	78
وبمن جرت	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	79
لخرابها	ااا0ا10 مُتَفَاعِلُنْ	79

نجران	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	79
وبكفّ من	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	80
من ذا الذي	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	81
رهبان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	81
هل عندنا	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	82
لا بل قضى	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	83
يقضي بأن	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	84
إجهادنا	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	85
أو عصرنا	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	85
وثوابنا	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	85
خسران	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	85
وتُخاط من	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	86
أن تنقضي	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	87
أنا ضدها	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	88
حتى وإن	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	88
رقّ الحصى	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	88
في الأرض من	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	90
من غيرها	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	91
سرطان	اا10ا0 فَعِلاَتُنْ	94
خرفان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	95
من آخر	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	98
شطآن	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	98
في مدمعي	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	99
وبأدمعي	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	99
لي منك ما	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	101
للقلب من	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	101
خفقاته	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	101
ومكان	اا10ا0 فَعِلاَتُنْ	103
ما ذاب من	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	104
فرط الهوى	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	104
بك عاشق	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	104
مثلي ولا	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	104
عرف الأسى	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	104
إنسان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	104
هي موطني	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	106
أتقّر من	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	106
ماذا على	ا0ا0اا0 مُسْتَفَاعِلُنْ	107
شجر إذا	اا10اا0 مُتَفَاعِلُنْ	107

في الكحل لا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	108
تجد الأذى	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	108
إلاّ إذا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	108
عملت على	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	108
لا تنكري	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	110
تعبي ولا	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	110
تستنكري	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	110
بطنينهم	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	112
وسلاحهم	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	112
أطنان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	112
وإذا بهم	اا0اا0 مُتَفلعَلُنْ	113
عند الردى	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	113
حملان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	113
ولطالما	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	115
خذلان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	115
لم يمتشق	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	116
سيف ولم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	116
تسرج لهم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	116
خيل ولم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	116
تقطع لهم	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	116
أرسان	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	116
فجميعهم	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	117
قد كذّبوا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	117
وجميعهم	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	117
قد مثّلوا	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	117
وجميعهم	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	117
قد خانوا	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	117
كم عبرة	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	118
ونوازل	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	118
وبضربها	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	119
محتلة	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	123
لا فرق إن	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	123
رحل العد	اا0اا0 مُتَفَاعِلُنْ	123
أورانوا	ا0ا0ا0 فِعْلاَتُنْ	123
أوطانها	ا0ا0اا0 مُتْفَاعِلُنْ	125

جدول99: متتابع يبين مواضع التطابق في القصيدة العمودية.

ولا شك في أن التطابق بين الكلمة والوزن له دور في بناء إيقاع القصيدة، بشكل معين، يوحي بالانقطاع ثم الاستمرار في الإيقاع في كل مرّة يحصل فيها ، وقد تأتي بعض الأبيات على شكل مجموعة من المتطابقات وكأن بناء البيت الشعري يعتمد على نوع من التساوي بين الأجزاء، كما حصل في البيت الشعري:

وهواؤنا آهاتنا وترابنا دمع دم وسماؤنا أجفان[84]ص12

فالبيت بستّ تفعيلات، وستة متطابقات كما يلي:

وهواؤنا: (0ا11ا0) مُتَفَاعِلُن

آهاتنا: (0ا1ا1ا0) مُتْفَاعِلُنْ

وترابنا: (0ا11ا0) مُتَفَاعِلُنْ

دمع دم: (0ا1ا1ا0) مُتْفَاعِلُنْ

وسماؤنا: (0ا11ا0) مُتَفَاعِلُن

أجفان: (0ا1ا0) مُتْفَاعِلْ (فِعْلاتُنْ)

وزيادة على التطابق، فإنّ أجزاء البيت تحمل ارتفاعا نغميّا مميّزا، حقّقته ألف المدّ التي ظهرت في كل الكلمات من بداية البيت الشعري إلى نهايته.

وكذلك نجد التطابق الكلي في البيت الشعري:

في كفةّتسبيلة ودراهم وبكفّة تفعيلة وبيان[84]ص13.

كما يلي:

في كفّة: (0ا1ا1ا0) مُتْفَاعِلُنْ

تسبيلة: (0ا1ا1ا0) مُتْفَاعِلُنْ

ودراهم: (0ا11ا0) مُتَفَاعِلُنْ

وبكفّه: (0ا11ا0) مُتَفَاعِلُنْ

تفعيلة: (0ا1ا1ا0) مُتْفَاعِلُنْ

وبيان: (0ا1ا0) مُتَفَاعِلْ (فَعِلاتُنْ)

وكذلك في البيت الشعري:

متفاعلن متفاعلن علاّنة متفاعلن متفاعلن علاّن[84]ص14

علاّنة: (0ا1ا1ا0) مُتْفَاعِلُنْ

علاّن: (0ا1ا0) مُتْفَاعِلْ (فِعْلاتُنْ)

والبيت الشعري:

ماذاب من فرط الهوى بك عاشق مثلي ولا عرف الأسى إنسان![84]ص19

ماذاب من: (ا0ا0ا0) مُتْفَاعِلُنْ

فرط الهوى:(ا0ا0ا0) مُتْفَاعِلُنْ

بك عاشق: (ا0ا0ا0) مُتَفَاعِلُنْ

مثلي ولا: (ا0ا0ا0) مُتْفَاعِلُنْ

عرف الأسى: (ا0ا0ا0) مُتَفَاعِلُنْ

إنسان: (ا0ا0) مُتْفَاعِلْ (فِعْلاتُنْ)

ومواضع التطابق سواء أكانت في البيت كله، أم تخلّلت بعضه فقط، تنحو بالإيقاع منحى معينا. ويمكننا اعتبارالتطابق من هنا عنصرا عروضيا يتداخل مع غيره من أجل تشكيل البنية العامة لإيقاع القصيدة.

2.2.4. العناصر غير العروضية للتشكيل الإيقاعي في القصيدة:

تقوم بنية الإيقاع في القصيدة العمودية من العشاء الأخير على التكرار، سواء ما تعلق منه بالتكرار الوزني المتمثل في تكرار التفعيلة "متفاعلن" بما يعتريها من زحاف، وعلة أو ما تعلق منه بالتكرار غير العروضي، متمثلا في التكرار على مستوى الأصوات، والكلمات.

1.2.2.4 التكرار على مستوى الأصوات والكلمات:

1.1.2.2.4 التكرار على مستوى الأصوات:

تكررت بعض الأصوات بصفة بارزة خلال القصيدة، ضمن صيغ، يبدو وكأن الشاعر يقصد إليها قصدا ، ومن هذه الأصوات، النون، فبالإ ضافة إلى كونها صوتا رويا في القصيدة فإنّها تكررت كثيرا في الحشو، أصلية في الكلمة وزائدة، مما جعل القصيدة مرثية حزينة[64]ص349 ومن الكلمات التي يرد فيها صوت النون والتي يعمد الشاعر إلى توظيفها في الحشو: وثن، فتنة، فانفذ، نفسها، القرآن، نفوسنا، قرنان، عشرون، الشيطان، الإنس، الجنّ، جانبا، ذنبا، يحوينا، أنبيك، آذانها، متدينون، دنارهم، يكن، إدمانها، الدنيا، أعناقنا، نير، بعيوننا، فكأنما، الحيوان، هنا، نشب، النزاع، السّرحان، ألحان، انّحطت، انهّد، رتم، رشكّ، رشيكي، رياع، لعنت، مصانعها، انساب، القبّان، علانة، علاّن ، الأوزان، ابن، عن، الأنا، متناسقا، اللون، الأنام، آمنت، لنبلك، ونعلم، دونها، كانت، تنسى، نصبوك، أتنبت، قنبلة، نسماتها، أينالها، إخوانها، سنّة، تنتمي، صنان، الجفون، معنى، بعصرنا، عثمان، تنقضي،

إن، الأكوان، من، انقشع، الدخان، أصنام، الأجانب، ناري، حزني، شراييني، النوى، الجفون، موطن، تنكري، تستنكري، طنينهم، منسكب، الندّى، عند، النّفس، بنصرك، نوازل، نشر، تترنّم، الجبناء، رفيد. بالإضافة إلى الكلم ات التي ورد فيها صوت النون رويا وهي : العقبان، الشريان، الشيطان، السلطان، قرآن، الإيمان، بهتان، تيجان،الميدان، جان، الديّان، الغفران، الحرمان، خصيان، ريحان، الفئران، غلمان، سكران، أمريكان، وجدان، إدمان، نيران، ختان، البلدان، سجّان، الأذهان، آذان، الحيوان، شان، الأكفان، أجفان، ثعبان، الجيران، السّندا ن، السّرحان، الكيزان، النّعسان، الحيطان، النّدمان، الربان، الأثمان، الأد ران، هذيان، الغثيان، الجرذان، فنجان، النّيران، دكّان، سيلان، عريان، القبّان، بيان، علاّن، أوزان، غيلان، جبان، الفرسان، نقصان، ألوان، قرصان، الطوفان، الديدان، الفرقان، إيران، المعدان، عمّان، غدران، كانوا، النّسيان، البنيان، خلاّن، أسنان، العدوان، قضبان، الزكران، الإخوان، الأوثان، صنوان، نجران، أمان، رهبان، البعران، الصّلبان، السّي قان، خسران، القمصان، الميزان، الصوان، الأكوان، الأغصان، الطّغيان، الفتّان، الغليان، سرطان، خرفـان، القربان، النيران، شطآن، الأ حزان، الظّمآن، العنوان، الوسنان، مكان، إنسان، الهجران، الأوطان، الغربان، العميان، الخفقان، الولهان، الريّان، أطنان، حملان، الألحان، خذلان، أرسان، خانوا، السّلوان، العيدان، الإذعان، الشّبعان، الشّجعان، رانوا، الأبدان، الإنسان، وكذلك الكلمات ذات النون المتبوعة بألف المد مثل: أنّا، فوراءنا، سكوتنا .. وغيرهم، ويكثر الشاعر من توظيف ألف المد متصلة بحرف النون، أو سابقة له. وكأن الشاعر يريد أن يتخلص من حبسة أوقعته[85]ص171.

ومن الأصوات التي تكررت الكاف (ك)، ويتكثف ظهوره في الأبيات الشعرية الأولى من القصيدة، في الكلمات: تبكي، كيدك، كلّه، لديك، مكر، ينكر، كفر، كفره، كذب، ويلك.

ومن الأصوات المتكررة أيضا: السين والشين والقاف والهاء.

وفي بداية الفقرة التاسعة يكثّف الشاعر من استخدام الكلمات الـتي يضم بناؤها حرف الضاد، فيتكررظهوره بشكل بارز، ولعلّ الشاعر يريد من خلال ذلك تأدية دلالة البغض و الضغينة، لأمريكا على وجه الخصوص، يقول:

أنا ضد أمريكا إلى أن تنقضـــــي هذي الحياة ويوضع الـمـيـــــــــــــزان
أنا ضدها حتى وإن رق الحصـرى، يوما، وسال الجلمد الـصـلّـــــــــــوان!
بغضي لأمريكا لو الأكـــــــــوان ضمت بعضه لانهارت الأكـــــــــــوان
هي جذر دوح الموبقات، وكل مـا في الأرض من شر هو الأغـــــــصـان!

من غيرها زرع الطغاة بأرضنـا؟ وبمن سواها أثمر ال ـــطـــغـــيـــان؟

[84]ص17

فالضاد تكرر، ثماني مرّات في خمسة أبيات شعرية، حملته الكلمات:(ضِدّْ، تَرْفَضِي، يُوضِعُ، ضِدَّهَا، بُغْضِيْ، ضَمَّتْ، بَعْضَهُ، الأَرْضَ، بِأَرْضِنَا).

وتكرار الأصوات عن طريق تكرار الصيغ التي تضمّها من شأنه أن يعطي القصيدة بعدا إيقاعيا مميزا حيث إنّ العودة المتكررة للصوت بين الحين والآخر يولّد في القصيدة نغما موسيقيا يألفه القارئ ، ويصبح من المتوقع لديه أن يّتكرر بعد مدة معينة.

2.1.2.2.4 التكرار على مستوى الكلمات:

أما التكرار على مستوى الكلم ات، فإنه جاء على شكلين، الأول، أن تتكرر الكلمة سواء أكانت اسما، أم فعلا، أم حرفا، بالمعنى نفسه، أي البناء، والثاني هو أن تتكرر الكلمة في بنائها دون أن يتكرر معناها وهو التجنيس، يضاف إلى ذلك حالة تكرر المعنى بلفظ مختلف، وقد ندر وقوعه في القصيدة.

1.2.1.2.2.4.البناء:

– تكرار الأسماء: ومن الأسماء المتكررة: الغواية، القرآن، في قول الشاعر

ماذا لديك؟ غواية؟ صنها فقد أغوى الغواية نفسها السلطان!

مكر؟ وهل حلّفت بالقرآن قرآنا لينكر أنّه قـــــــــــرآن؟![84]ص9

فالغواية تكررت مرة واحدة، بالإضافة إلى تكررها مرّة في شكل الفعل "أغوى"، وتكررها على شكل ضمير يعود عليها وهو الهاء من" صنها" و"نفسها"، وتكرّر الاسم ،"القرآن" مرّتين.

ومن الأسماء المتكررة أيضا : الشيطان، الإنس، الجنّ، الحيوان، السرّحان، زبالة، متفاعلن، بعضكم، الضمُّ.

وقد يرد الاسم مفردا، ويتكررّ جمعا مثل، وثن الذي يتكرر بالشكل : أوثان، في قول الشاعر:

وثن تضيق برجسه الأوثان وفريسة تبكي لها العقبان![84]ص9

وفي موضع آخر:

هي سنّة قد سنّها وثن فما ذا لو قفت آثاره الأوثـــان![84]ص16

وقد يتكرر بناء اللفظ ومعناه، لكنه يرد مرّة اسما، وأخرى فعلا، مثل سنّة / سنّها في البيت الشعري السابق، وكذلك : حبكت/حبكة، في قوله:

حبكت فصول المسرحية حبكة يعيابها المتمرّس الفنّـان[84]ص20

وكذلك: نوازل/نزلت، في قوله:

كم عِبرة عبرت بهيأة عَبـرة ونوازل نزلت هي السّلوان[84]ص20.

– تكرارالفعل: كتكرار فعل الأمر "قف" في المقطع الشعري الثاني:

قف جانبا للإنس أو للجـــــنّ واتركنا، فلا إنس هنا أوجان

قف جانبا كي لا تبوء بذنـبنا أو أن يدينك باسمنا الـديان[84]ص10.9

والفعل "أنبيك" في المقطع الشعري ذاته:

أنبيك أنّا أمة أمـــــة تباع وتشتري ونصيبها الحرمان

أنبيك أنّا أمة أسيادها خدم، وخير فحولهم خصـيـان[84]ص10.

– ومنه تكرار حروف المعاني، مثل تكرار حرف الجر "في"، في المقطع الشعري الثالث، في قوله: في ظلّهم، وفي أعناقنا، وفي أعماقنا.

وكذلك، تكرار "حتّى": حتى المرارة، حتى لا ترى.

تكرار أن: أن تمرّ، أن يشي.

2.2.1.2.2.4.التجنيس:

وقد يتكرر بناء الكلمة، دون المعنى، وهو ما يشكل التجنيس، ويوظف الشاعر من أنواعه:

– التجنيس الناقص:

قرآن/قرنان

آذان/أذهان.

دمع/دم

الأنا/الأنام

قنبلة/قبلة

صنان/صنوان

هوى/الهوان.

– وتجنيس الاختلاف فيما يلي:

أعناقنا/أعماقنا

الألفان/أجفان

صحنا/نحنا

يشفق/يرفق

النّدى/الرّدى

سكرة/فكرة.

– ومن أنواع التجنيس أيضا، يوظف الشاعر تجنيس التحريف:

أُمَّة/أمة.

عَصْرِنَا/عَصْرُنَا.

– وتجنيس التحريف الثلاثي في قوله:

كم عِبرة عَبرت بهيأة عَبرة ونوازل نزلت هي السُّلوان[84]ص20.

فالتجنيس بين: عِبرة/عبرت/عَبرة.

العِبرة ، وعبرت بمعنى مرّت، والعَبرة: الدمعة.

غير أن الشاعر يوظف تجنيس الاشتقاق بنسبة كبيرة تجعله يطغى، كنوع من أنواع التجنيس، على غيره من أنواع التجنيس ، وهو يجانس عن طريق الاشتقاق مع اختلاف المعنى بين المتجانسين فيما يلي:

روح/ريحان،بوجودهم/وجدان، المجير/جرت/يجور/الجيران، انحطت/الحيطان، ندم/النّدمان، نشك/نشريكي[2]باب الشين، ثوري/الثيران،وادع/مودعون،فارس/يفترس، قرصت/قرصان، بحدّك/اتّحد، تخلّى/خلاّن، تحمي/حماك، تفرّق/الفرقان.

ومن جميل تجنيس الاشتقاق، التجنيس الذي يشتق فيه الشاعر من اسم منطقة عربية فعلا يناسب الحادثة التي شهدتها المنطقة، كالخراب، والدمار، وتعسّر الأمان في شابه المتجانسان بناء فيما أنّهما مختلفان معنى يقول الشاعر:

قل للجزيرة كيف حالت حائـــــــل؟ وبمن جرت لخرابها نجـــــران؟

وبكف من كف القطيف تقطفـــــت؟ وبمن تعسر في عسير أمـــــان

ومن احتسى الإحساء؟ أومن ذا الذي حجز الحجاز، وجنده رهبان[84]ص16.

فالشاعر يدعو إلى سؤال الجزيرة العربية عن سبب هلاك مناطقها : حائل ونجران، القطيف، عسيرَ، الإحساء، الحجاز، فيشتق من كلّ منها فعلا، مشكلا التجانسات الآتية:

حالت/حائل،جرت لخرابها/نجران،القطيف/تقّطفت،تعسّر/عسير،احتسى/الإحساء، حجز/الحجاز.

ومن المتجانسات عن طريق الإشتقاق أيضا: الجهاد/إجهاد، حلّ /محلّة، كُويت /اكتويت، الأسى/إنسان، طنينهم/أطنان، فالتقارب في البناء بين المتجانسين، واضح وجلي على أنّهما ي ختلفان معنى.

وبالإضافة إلى توظيف ال شاعر للتجنيس الناقص، وتجنيس الاختلاف، وتجنيس التحريف، وتجنيس الاشتقاق، في بنية الإيقاع الشعري للقصيدة، فإن ه قد وظّف أيضا، التجنيس التام، وتجنيس القلب، وتجنيس التركيب، غير أن كل ذلك كان بنسبة قليلة:

– أما التام:

الذي يتحدد عندما يكون التشابه مطلق ا بين المتجانسين على مستوى البناء دون المعنى ففي قوله: ظلّهم/ظلّ، يقصد بالأولى (في ظلّهم)، في وجودهم، أمّا ظل، الثانية، فهي الظل الطبيعي. الحان (مفرد الحانات، بيوت الخمر واللهو)/ألحانها (من النغم)، هوى (سقط)/الهوى (العاطفة).

– تجنيس القلب في قوله:

ومفكّر متخصص بعلوم فرك الخصيتين، ففكره سيلان[84]ص13

فالتجنيس بين: فرك/فكر، ولعلّه التجنيس الوحيد من هذا النوع في القصيدة.

– وكذلك ما يشبه **تجنيس التركيب** فإنه ظهر مرّة واحدة، في قول الشاعر:

في الكحل لا تجد الأذى إلاّ إذا عملت على تكحيلك العميان![84]ص19

فالتجنيس بين الأذى/إلاّ إذا.

الأول من الطرفين لفظ، والثاني منهما مرَكّب من حرفين، وبناؤه هو بناء الأول نفسه رغم أنّه مركب.

وتؤدي هذه التجنيسات، بوصفها تكرار اً على مستوى البناء، دورها في بناء الإيقاع، بفضل ما تحدث من جرس موسيقي في القصيدة.

– تكرار المعنى دون اللفظ:

وقد يكرر الشاعر المعنى من دون تكرار اللفظ من قبيل الترادف مثل توظيفه للألفاظ الثلاثة: كذب/زور/بهتان. يقول:

كذب؟ ألا تدري بأنّ وجوهنا زور، وأنّ نفوسنا بهتان؟[84]ص9

فالألفاظ الثلاثة تشترك في معنى عام واحد، وهو الكذب، ولعلّ الشاعر يكرّره بألفاظ مختلفة في بيت شعري واحد، لأنه يريد التأكيد على فكرته ، فهؤلاء العرب الذين يقصدهم يتصفون بهذه الصفة، في وجوههم، وفي أنفسهم.

ومن المواضع التي يكرر فيها الشاعر بالمعنى دون اللفظ ، البيت الشعري رقم ثلاثة ومئة في : موضع/مكان.

وعندما يريد الشاعر التأكيد على فكرة ما أيضا، يستخدم أداة أخرى غير الترادف، وهي استخدام لفظي التأكيد: "نفسه و كله"، في قوله:

هي فتنة عصفت بكيدك كلّـــه فانفذ بجلدك أيّها الشّـيـطـــــان!

ماذا لديك؟ غواية؟ صِـنها فقد أغوى الغواية نفسها السُّلطـــــان ![84]ص9

– وإلى جانب التكرار بأنواعه المختلفة، يسهم الطباق بوصفه عنصرا غير عروضي في بناء إيقاع القصيدة العمودية من العشاء الأخير، حيث اعتمده الشاعر وهو يريد أن يترجم حالة الحسرة، والألم الممزوج بالغضب جراء تأزّم الوضع العربي، الذي أصبح يتسم عموما بالمشاحنات، والاعتداءات، التي يمثلها اعتداء العراق على الكويت بصفة خاصة ، ورسالته عموما هي الثورة على الحكام العرب الذين ظلموا محكوميهم، وحققوا خيبتهم، وضعفهم، وخوفهم. يجد الشاعر في دلالات التناقض ما يؤدي هذه المعاني، وما يصنع الإيقاع، خاصة وأنّ الطر ف الثاني من الطباق، يرد أحيانا، في آخرالبيت الشعري ليكون بعضه قافية له.

2.2.2.4 الطباق في القصيدة العمودية من العشاء الأخير: يطابق الشاعر بين:

الكفر/الإيمان، الإنس/الجن، تباع/تشترى، الأسياد /الخدم، الصبح /الليل، الوراء /الأمام، تراب/سماء،الضحك/الدموع،راحت/جاءت،السّتر/العري،الزيادة/النقصان،التناقص/التناسق، اتحد /تفرق، النسيان/التذكر،الأسر/الحرية،اللواحق/السّوابق،تطوى/تفتح،يكرّ/يفرّ،مضى/حلّ، الضّحك/البكاء،الوصل/الهجران، الهرم /الشباب، النصر /الخذلان، الجبناء /الشجعان، استقلت /احتلت، اللقاء/النّوى، فهود/حملان، الطاوي/الشبعان، رحل/ران، الروح/البدن.

هذه المتطابقات، متطابقات إيجاب، ويمكن أن نعدّ من الطباق أيضا طباقا بين كلمة واحدة، وجملة معناها ضد هذه الكلمة، وهو: الفقر/مياهنا تروي المياه ونفطنا غدران، بمعنى الطباق بين : الفقر/الغنى.

كما يوظف الشاعر النوع الثاني من الطباق، وهوطباق السلب بين:

استقبلت/لم تستبدل، مسّهدا/لا يسّهد.

ويمكن أن نعدّ البيت الشعري:

في الكحل لا تجد الأذى إلاّ إذا عملت على تكحيلك العميان![84]ص19

متوقّرا على طباق السلب، بين لا تجد، كطرف من الطباق ظاهر، وبين (إلا إذا عملت على تكحيلك العميان) كطرف ثان من الطباق، بمعنى إنّنا سنجد الأذى إذا كان الأعمى هو الكحّال ، فتوفر هذا الشرط يحقق الطباق بين: لا تجد/تجد.

3.2.4. عناصر أخرى في بنية إيقاع القصيدة:

وفي بنية إيقاع القصيدة العمودية من "العشاء الأخير"، يمكننا أن نلاحظ ما يلي:

– أن الشاعر عمد في بيت من أبياتها الشعرية إلى توظيف تفعيلات العروض من وزن الكامل محدثا ما يمكننا اعتباره تناصا عروضيا، هو في الحقيقة تناص إيقاعي، في قوله:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن علاّن [84]ص14

لا يشكل تغييرا في بنية الإيقاع الأصلية سواء بالتفعيلات السالمة أو المزاحفة، ذلك أنّ البيت الشعري أيضا من وزن الكامل، وإنّما يمكننا اعتباره تنويعا في إيقاع وزن واحد عن طريق تلك النقلة المفاجئة من أبيات تتبني على وزن الكامل إلى وزن الكامل نفسه.

– وكذلك فقد عمد الشاعر إلى إحداث تناص إيقاعي من نوع آخر، في بيت من القصيدة، هو تناص مع بيت شعري قاله عنترة بن شداد، وقد شكل ذلك التداخل إيقاعا نغميا مميزا، إيقاع القصيدة العمودية من العشاء الأخير الذي يذكّر بإيقاع قصيدة من قصائد الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد.

يقول "أحمد مطر":

وبدوا فهودا عند منسكب النّدى وإذا بهم، عند الرّدى حملان[84]ص20

ويقول "عنترة": في بيت من أبيات قصيدته "قالوا: اللقاء غدا"، المعروفة بالقصيدة العقيقية:

قالوا: اللقاء غدا بمنعرج اللّوى وأطول شوق المستهام إلى غد[86] ص 122

– ويبدو أن الشاعر، أراد في موضع واحد من القصيدة، ليتم الدلالة التي يرمي إليها، أن ينقل الشيء المحسوس إلى القصيدة، في توظيفه لفظ "قرقع":

وتقرقع الأوزان دون مبادىء لمبادىء ليست لها أوزان[84]ص 14 .

من القرْع: "قرْع: دقّ، رنين "قرْع أجراس"/ دويّ:"قرْع طبول"... قَرْقَعَ: أسمَع صوتا جافيا كصوت وُقُوع الحديد على الحديد ونحو ذلك..."[87] باب القاف.

– كما أنّ إيقاع القصيدة يتخلّله ما يمكن أن نسّميه إيقاعا خطابّيا، وهو في حقيقته إيقاع نثري يمكن للقارىء أو السامع أن يكتشفه بسهولة في قول الشاعر:

أنا ضد أمريكا إلى أن تنقضـــــــي هذي الحياة و يوضع الميـــــــزان
أنا ضدها حتى وإن رق الحصـــــى، يوما، وسال الجلمد الصـــــــوان!
بغضي لأمريكا لو الأكـــــــــوان ضمت بعضه لانهارت الأكـــــوان
[84]ص17.

– وقد شكلت سلسلة الاستفهامات، والتعجبات، وتكثيفها في بعض الأبيات الشعرية بنية إيقاعية مميزة تدل على الإنفعال، والقلق المستمرين وينقل إيقاعها حالة الشاعر إلى السامع وهو يتعلق أكثر بالجانب الآدائي ضمن ظاهرة التنغيم، ومن المواضع التي يتكثف فيها التعجب والاستفهام بداية القصيدة في قوله:

ماذا لديك؟ غواية؟ صنعـــا فقد أغوى الغواية نفسها السّلطان!
مكر؟ وهل حلّفت بالقـــرآن قرأنا لينكر أنّـــه قـــــــرآن ؟!
كفر؟ بماذا! ديننا أمس بـدلا دين، وأعلن كفره الإيمـــان!
كذب؟ ألا تدري، بأنّ وجوهنا زور، وأن نفوسنا بـــهـــتـــان؟
قرنان؟ ويلك، عندنا عشرون شيطانا، وفوق قرونهم تيجـــان![84]ص9

فهذه خمسة أبيات متتابعة يتكثف فيها التعجب، والاستفهام دلالة على التوتر الكبير الذي يرافق بعد ذلك الشاعر إلى نهاية القصيدة، وإن خفّت التعجبات، والاستفهامات، وهو ما شكل إيقاع القصيدة العام، الذي يمكن وسمه بإيقاع الحيرة والتوتر، والسّأم في أحيان كثيرة.

- خلاصة:

دراسة العناصر التي تشكل إيقاع القصيدة العمودية من "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول" تكشف عن أنّ بنيته تقوم أساسا على التكرار، متمثلا في تكرار التفعيلة ، وهو مايشكل بنية الإيقاع العروضي، وتكرار الوحدات، تارة لفظا ومعنى (البناء)، وأخراة لفظا دون معنى (التجنيس)، وهو ما يشكل بنية الإيقاع غير العروضي، على أنّ هناك عناصر غير عروضية أخرى ساهمت بحظ ولو قليل في بناء الإيقاع نذكر منها الطباق بنوعيه، الإيجابي، والسلبي، والتناص العروضي الذي يتمثل في توظيف الشاعر لتفعيلات وزن الكامل صراحة في بيت شعري، والتناص الشعري، متمثلا في حدوث نوع من التناغم مع بعض شعر عنترة بن شداد في بناء بيت شعري غير منفصل عن إيقاع القصيدة العام ولا عن المعنى.

ولم تكن العناصر التي وظفها الشاعر ذات بعد إيقاعي صرف، و إنما كان لها أيضا بعد دلالي، مرتبط بمقصدية الشاعر من كتابته "العشاء الأخير"، وتبعا لتلك الدلالة أيضا تشكل الإيقاع فكان إيقاع غضب، وثورة على الأوضاع العربية، وعلى الحكام العرب الذين يسوسون بلادهم وفق لأهواء الأجنبي، إنّ العملية هنا تكاملية، بين إيقاع الدلالة، ودلالة الإيقاع، فالدلالة التي يريدها الشاعر تصنع إيقاعا معينا، والإيقاع بدوره يشير إلى الدلالة التي يريدها الشاعر.

خاتمة

أفضى البحث في الإيقاع وآليات تشكله في المدونة الشعرية "لأحمد مطر"، لافتاته السبعة ومجموعتيه الشعريتين "إني المشنوق أعلاه" و "ديوان الساعة"، وقصيدة "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول" إلى استخلاص النتائج التالية:

– الإيقاع مصطلح ذو أصل طبيعي عبر ما تثيره حركة تدفق المياه وحركة الأمواج.

– ارتبط في بداية الأمر بالموسيقى والغناء، وذلك ما أثبتته معظم المعاجم.

– أصبح الإيقاع ظاهرة عامة في الطبيعة، والفنون، والحياة عامة فكان لكل من هذه الحقول إيقاعه الخاص: إيقاع موسيقي، وإيقاع لغوي، وإيقاع فني، وإيقاع بيولوجي وإيقاع حياة.

– ورغم أنه اكتسب خصائص كل حقل على حدة إلا أن مفهومه العام فيها جميعا تعلق بوجود ظاهرة معينة تتردد على مسافات محددة.

– الإيقاع الشعري حافظ على هذا المعنى العام أيضا وهو يتفرع إلى فرعين، الإيقاع الخارجي، وتشكله الأوزان والقوافي، فهو إيقاع عروضي بحت، والإيقاع الداخلي.

– وإذا كان الإيقاع الخارجي واضحا محددا فإن الإيقاع الداخلي غير ذلك، إذِ الدراسات المختلفة لم تضع له حدودا وضوابط معينة.

– ورغم ذلك أمكننا أن نلاحظ التفاف مختلف الدراسات حول ظواهر معينة تصنع جرسا موسيقيا في النص الشعري كالتكرار بنوعيه، البناء، بوصفه تكرارا على مستوى اللفظ والمعنى معا، والتجنيس باعتباره تكرارا على مستوى اللفظ دون المعنى.

– النقد العربي القديم عرف الشقّ الأول من الإيقاع، وهو الخارجي ممثلا في الوزن والقافية، ويمكن أن نلاحظ بذور الوعي بالإيقاع الداخلي في النقد العربي القديم في حديث النقاد من أمثال

"الجاحظ"، و"قدامة بن جعفر"، و"ابن الأثير" عن الألفاظ، اختيارا وتأليفا، واختيار الألفاظ والتأليف بينها هو ما يؤسس موسيقى القصيدة في اعتقاد النقد العربي الحديث.

-غير أنه لا يمكن الجزم بأن هذه البحوث كانت تصب في فلك موسيقى القصيدة.

- تأخر مصطلح "الإيقاع" ظهورا في التراث النقدي والبلاغي، ولعله ظهر لأول مرة عند "ابن طباطبا العلوي".

- يمكن أن نحدد للإيقاع الشعري أهم ثلاث وظائف وهي: الوظيفة البنائية ، والوظيفة الدلالية، والوظيفة الجمالية (التأثيرية).

- وقد كشفت الدراسة العروضية لشعر "أحمد مطر "، اللافتات السبعة، والمجموعتين الشعريتين "إني المشنوق أعلاه " و"ديوان الساعة" أن الشاعر بنى القصائد على إيقاع البحور البسيطة، الصافية التي تتألف من تكرار تفع يلة واحدة وهي : الوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك. ولم يعتمد من البحور الممزوجة غير البسيط الذي بنى عليه نتفة، بعنوان "برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي"، وقصيدة واحدة بعنوان "موال".

- ومن جملة البحور الصافية، احتل الرمل المرتبة الأولى، وتلاه الرجز في المرتبة الثانية ثم المتدارك في المرتبة الثالثة وربما كان الشاعر يُسقط حالته الشعورية في وضع معين، فيناسبها قالب الرمل أكثر من غيره من البحور.

- أغلب عناوين قصائد الشاعر موزونة، وأحيانا يكون هناك تواصل إيقاعي بين ال عنوان ومتن القصيدة حين يكو ن بنا ؤهما على بحر واحد، ويحدث أحيانا أخرى انتقال في الإيقاع بين عنوان القصيدة ومتنها حين يكون بناءهما على بحرين مختلفين.

- من حيث الروي، قد يكون الروي في قصائد الشاعر، واحدا، وقد يتعدد في القصيدة الواحدة، وهو الغالب على شعره، أما الحرف الذي احتل المرتبة الأ ولى من حيث وروده رويا فهو النون، الذي يعدّ مناسبا للمرثيات، وحالة الحزن، وهو لا شك ناسب في كل مرّة حالة الاكتئاب الممزوج بالغضب التي عاشها الشاعر من جراء وضع عربي يراه مزريا يستحق الرثاء، وإن كان يجعل كل ذلك، وفي معظم الأحيان، في قالب ساخر، ذا بعد دلالي عميق.

– لم تكن أوزان القصائد تامة كما تتمثل في الدوائر العروضية ، وإنّما اعترتها الزحافات والعلل، وبصفة كبيرة في بعض الأحيان، ولا يعدّ ذلك عيبا عروضيا، وإنما هو تطويع للبحر من أجل التعبير الشعري الذي قد لا يناسبه، توظيف البحر على أصله، لعل تلك الزحافات، والعلل قد تركت أثرها في إيقاع الوزن الواحد، فنوعته، ووسّعت من دائرته، ومن تلك الزحافات، الإضمار، والخبن، ومن العلل، القطع والقصر.

– يُعد التدوير عنصرا بارزا في تكوين الإيقاع، وبحثه في شعر أحمد مطر كشف عن تواجده فيه مع تفاوت من قصيدة إلى أخرى، وقد حقق ذلك التدا خل والتمازج بين الأسطر الشعرية المدورة تواصلا، وامتدادا في إيقاع القصيدة.

– تطابق الكلمات مع التفعيلات، هو أن تتوافق التفعيلة مع الكلمة في البيت أو السطر الشعريين، وللأمر أيضا بعد إيقاعي، وقد تحقق ذلك في شعر "أحمد مطر" بصفة غير قليلة.

– يتشكل الإيقاع، من إ يقاع خارجي يكشفه العروض، وإيقاع داخلي تشكله عناصر غير عروضية، من تجنيس، وطباق، وترصيع، وغيرهم من العناصر ذات الوقع الموسيقي الخاص.

– التجنيس أو الجناس، نوع من التكرار، على مستوى المادة، لا المعنى، وقد يكون بين عنصرين، كما قد يكون بين أكثر من عنصرين، ويتحدد التجنيس طبقا لعوامل هي:

- التماثل في الحروف.
- التماثل في بعض الحروف.
- التماثل في الصورة.
- زيادة أحد ركني التجنيس على الآخر.
- الاختلاف بينهما أو(بينهم) في الترتيب أو الحركات.

– قد تختلف ضروب التجنيس من بلاغي إلى آخر، خاصة على مستوى المصطلح ، غير أنّ ما يمكن اعتماده، أن من التجنيس : التام، وتجنيس الاختلاف، والتجنيس الناقص، والمصحّف، والمحرّف، و المشتق والمركب، وتجنيس تقديم وتأخير، وتجنيس مشوش.

فالتام: عندما يحصل تماثل تام بين ركني التجنيس، مع اختلاف المعنى الذي يؤديه الركن عن الآخر، الاختلاف: إذا اختلف الركنان في حرف واحد، في البداية، أو الوسط، أو النهاية و تشابها في باقي الحروف.

الناقص: عندما تحصل زيادة في أحد طرفي التجنيس (أو أطرافه)، مع تماثل الحروف المتبقية.

المصحّف: عندما يتماثلان في الرسم، ويختلفان في موضع النقط.

المحرّف: عندما يتفقان رسما ونقطا، وتختلف حركات أحدهما عن الآخر أو تختلف توزيع الحركات.

المشتق: إذا كانا يعودان إلى جذر واحد، أو إذا تشابها في أكبر عدد من الحروف.

المركب: إذا تركب الركن، أو الركنان معا من عنصرين، عوض كونهما مفردين.

التقديم والتأخير: إذا تشابهت الحروف، بينهما، واختلفت موقعا فيهما.

المشوش: إذا تجاذب الركنان نوعان من التجنيس، يصح منهما نوع واحد كلّما زدنا من المشابهة في موقع معيّن.

– يؤدي التجنيس، بوصفه نوعا من التكرار، دورا مهما في بناء الإيقاع، إذ الإيقاع في أصله يقو م على التكرار.

– أعمال "أحمد مطر"، تحوي كمّا كبيرا من المتجانسات، التي يبدو أنّه قصد إليها قصدا من أجل إثراء إيقاع قصائده، وتظهر الإحصائيات لمعظم المتجانسات في أعماله الشعرية، ميله إلى توظيف تجنيس الاختلاف أكثر من غيره من أنواع التجنيس.

– إلى جانب التجنيس، يؤدي الطباق، دورا في بناء إيقاع قصائد "أحمد مطر"، وهو يوظف الإيجابي، والسلبي منه، غير أن الأول منهما يتكثف ظهوره عن الآخر.

– البناء، وهو أحد فروع التكرار، وسميناه دائما بالتكرار نظرا لشيوع هذه التسمية، يكون على مستوى المادة، والمعنى معًا، والعنصر الثاني هو الذي يفصله عن التجنيس كنوع أيضا من التكرار.

– البناء في قصائد "أحمد مطر"، يتم على مستويات متعددة، أبرزها السطر الشعري ويؤدي دورا مهما في التأسيس للإيقاع، نظرا لقابلية الظهور لديه، وتشكيل تردّده لعنصر التوقع.

– ونحسب أنّ لهذه العناصر الأربعة، على تفاوت بي نها دورا بارزا في بناء الإيقاع، ويمكن عدّها عناصر أساسية في مقابل عناصر ثانوية يمكن حصرها فيما يلي:

– بعض القصائد من أعمال الشاعر، يوظف فيها ألفاظا هي نِتاجُ محاكاة صوتية لما في الواقع الخارجي كلفظ "الطنطنة"، وهي تترك على قلتها، أثرا في الإيقاع العام لشعر"أحمد مطر"

– في بعض القصائد أيضا، يستعير الشاعر ما يمكن أن نسمّيه إيقاع الآيات القرآنية، محاولا تشكيل إيقاع القصيدة وفقه.

– ثم إنه أحيانا، يوظف أغانيَ شعبية، تثري من إيقاع بعض القصائد، حيث تمتزج فيها الروح الشعرية، بالروح الشعبية لتأسيس إيقاع جديد.

– وقد يكون المزج بين إيقاعين، إيقاع اللغة الأم، وإيقاع ناتج عن توظيف مصطلحات وحتى عبارات اللغة الأجنبية.

– وقد يكثف الشاعر من توظيف حروف المعاني في بعض القصائد ليشكل نوعا مختلفا من الإيقاع، يجمع بين القطع، والاستمرار.

– ويشكل التشذير، المتمثل في تقطيع الألفاظ إلى وحداتها الصغرى، أحد العناصر البانية للإيقاع في بعض قصائده، وهي في شكلها، توحي بحالة الشاعر النفسية.

– ويميز إيقاع بعض القصائد ما يمكن أن نصطلح عليه بإيقاع القطع، حيث إن بعض قصائد الشاعر محذوفة الأجزاء، تعوضها نقاط متتابعة، على قدر ما تنتظر من القارئ ملأها، وتستفزّ حاسّة التوقّع لديه، على قدر ما تشكل بعدا إيقاعيا بين الانقطاع، والعودة، أو الاستمرار ثم الانقطاع من دون عودة.

– لا شك في أنّ هذه العناصر أسهمت في تشكيل إيقاع بعض القصائد، لكن دورها بمقابل الدور الذي أداه التجنيس، والبناء، يبقى ثانويا، ويمكن استغلاله أكثر في تقصي الأبعاد الدلالية المختلفة للقصائد.

– ليس الغرض، من توظيف جملة هذه العناصر بناء إيقاع القصائد فحسب، وإنّما للأمر أيضا علاقة ببناء الدلالة، التي غالبا ما تكون تعبيرا عن صراعات داخلية لشاعر يحسّ المأساة، ويعيش المأساة، مأساة العرب جميعا الذين يُعانون ضغط الأجنبي بفكره، يعانون مرارة الواقع وذلّ الاستسلام، والهزائم المتتابعة. فيعبّر الشاعر، ويسترد ثقته بنفسه، ليفقدها مرّة أخرى يائسا، ويعود ثانية داعيا إلى الثورة، على فكر الأجنبي الذي أصبح ينخر الأمة العربية من داخلها ويخلف حكاما عربا غربيين وشعوب ا عربية سقيمة ذليلة.

– تقوم بنية إيقاع القصيدة العمودية، على التكرار، متمثلا في التكرار على مستوى التفعيلات، وهو ما يشكل الوزن الشعري، والتكرار على مستوى الوحدات، إمّا تكرار ا على مستوى المبنى والمعنى معا وهو البناء، أو تكرار على مستوى المبنى دون المعنى وهو التجنيس.

1. التكرار على مستوى التفعيلات:

– الوزن الذي قام عليه المدخل، هو "الرمل"، فالقصيدة تشكلت من تكرار "فاعلاتن" عبر أسطر شعرية (لأن القصيدة حرّة)، بلغ عددها خمسة وعشرين (25) سطرا شعريا، توزعت فيها التفعيلات بين تفعيلة واحدة إلى أربع تفعيلات في السطر الشعري الواحد.

– أما الوزن الذي بنيت عليه القصيدة العمودية فهو الكامل، الذي يتألف من تكرار التفعيلة متفاعلن بالتساوي بين شطري البيت الشعري، ثلاثة في مقابل ثلاثةٍ، وقد حدّ زحاف الإضمار الذي أصاب معظم تفعيلات القصيدة، من رتابة إيقاع الكامل، حيث كان للتفع يلة المزاحفة بزحاف الإضمار "مُتْفَاعِلُنْ" أو "مُسْتَفعلنْ" أثر واضح في تحقيق خفة الإيقاع وانسيابيته.

2. التكرار على مستوى الوحدات:

– عمد الشاعر إلى التكرار على مستوى الوحدات يُريد إثراء موسيقية القصيدتين، المدخل والقصيدة العمودية، ولشدة تكثيفه هذا العنصر، بدت القصيدة العمودية، وكأنها تتحرك نغميّا وفق تكرار الوحدات، ومن ثمة الأصوات التي تؤلفها، وقد كرّر الشاعر، تارة باللفظ، والمعنى، وأخرى باللفظ دون المعنى، موظفا التجنيس بأنواعه : التام، وتجنيس الاختلاف، والتجنيس الناقص، وتجنيس الاشتقاق، وتجنيس التركيب، وتجنيس التحريف، وتجنيس القلب، وقد وظف الشاعر تجنيس الاشتقاق أكثر من غيره من الأنواع، فشكل ذلك إيقاعا متناسقا، خاصة عندما عمد إلى بعض مناطق الجزيرة العربية، كـــ "حائل"، "عسير"، "الحجاز"، وغيرهم من المناطق، يشتق من أسمائها أفعالا كـــ : حالت المناسبة لـــ "حائل"، تعسرّ، المناسبة لـــ "عسير"، حجز، المقابلة لـــ "الحجاز"...

– وبالإضافة إلى التكرار، هناك عناصر أخرى أدت دورا في بناء إيقاع "العشاء الأخير"، لكنها لم تبلغ مبلغ التكرار، ومن هذه العناصر، الطباق، بنوعيه، الإيجابي والسلبي، وتوظيف الاستفهامات، والتعجبات، وكذلك ما حدث من تناص عروضي، متمثلا في توظيف تفعيلات الكامل، وتناص شعري متمثلا في تداخل مع بيت شعري للشاعر الجاهلي "عنترة بن شداد، وكذا توظيف الفعل "قرقع".

– وقد امتزج الإيقاع الشعري للقصيدة العمودية أحيانا بالإيقاع الخطابي فتشكل بذلك تداخل بين لونين من الإيقاع في نص شعري واحد.

– إيقاع شعر "أحمد مطر" في عمومه يتميز بنوع من الخفة في جميع الحالات النفسية التي يعبر عنها، ولعلّها متأنية عن قدرته على الاختيار، والتأليف على مستوى اللغة، وعلى مستوى الصورة الشعرية وهو على خفته، قد كان إيقاعا حزينا وإيقاعا يجمع بين اليأس والتمرد في معظم القصائد.

ملاحق

1. العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول.

1.1 القصيدة المدخل.

كَمْ عَلَىَ السَّيفِ مَشَيْت
كَمْ بِجَمْرِ الظُّلْمِ وَالْجُورِ اكْتَوَيْت
كَمْ تَحَمَّلْتُ مِنَ الْقَهْــرِ
وَكَمْ مِنْ ثِقْلِ الْبَلْوَى حَوَيْت
غَيْرَ أَنِيّ مَا اَنْحَنَيْت
كَمْ هَوَى السَّوْطُ عَلَى ظَهْــرِي
وَكَمْ حَاوَلَ أَنْ أُنْكِرَ صَبْرِي
فَأَبَيــْت
وَهَوىَ. ثُمَّ هَوىَ. ثُمَّ هَوىَ
حَتَّى هَوَيْــت
غَيْرَ أَنِّي عِنْدَمَا طَاوَعَنِي دَمْعِي .. عَصَيْت
مَذْهَبِي أَنِّي كَرِيمٌ بِدِمَائِي
وَبَخِيلٌ بِبُكَائِي
غَيْرَ أَنِّي لِحَبِيبه
حِينَمَا سِرْتُ إِلَى طَائِرةِ النَّفْي
إِلَى الأَرْضِ الْغَرِيبَه
عَامِدًا طَأْطَأْتُ رَأْسِي
وَلِعَيْنَيْكِ اِنْحَنَيْت
وَعَلَى صَدْرِكِ عَلَّقْتُ بَقَايَا كِبْرِيَائِي.
وَبَكَيْت
آهِ .. يَا فِتْنَةَ رُوحِي كَمْ بَكَيْت!

آهِ .. يَا فِتْنَةَ رُحِي كَمْ بَكَيْت!
كُنْتُ مِنْ فَرْطِ بُكَائِي
دَمْعَةً حَيْرَى عَلَى خَدِّك تَمْشِي
يَا كُوَيْت!

2.1.القصيدة العمودية:

وَثَنٌ تضيقُ بِوِجْرِهِ الْأَوْثَـــــانُ ... وفريسةٌ تبكِي لهَا الْـعِـقْـبَـانُ!
ودَمٌ يُضَرِّدُ للسُّيُوفِ جَـراحَـهَـا ... ويُعِيذُهَا مِنْ شرِّهِ الْـشَّـرْيَـــانُ!
هيَ فتنةٌ عَصَفَتْ بِكَيْكَ كُـلِّـــهِ ... فانْفَذْ بِجِلْدِكَ أَيُّهَا الشَّـيْـطَـــانُ!
مَاذَا لَدَيْكَ؟ غَوَايَةٌ؟ صُـنْـعَـا ... فَقَدْ أَغْوَى الْغَوَايَةَ نَفْسَهَا السُّلْطَانُ!
مَكْرٌ ؟ وَهَلْ حَلَفَتْ بِـالْـقُرْآنِ ... قُرْآنَ لَيْكُو أَنَّـهُ قُـــرْآنُ؟!
لُغَةٌ؟ بِمَاذَا؟ دِينُنَا أَمْـسَـى بِلَا ... دِينٍ، وَأَعْيَا كُـفْـرَهُ الْإِيمَـانُ!
لُغَةٌ؟ أَلَا تَرَي بِأَنَّ وُجُوهَـنَـا ... زُورٌ،وَأَنَّ نُـفُوسَـنَا بُهْـتَانُ؟
قُرْآنِ؟ وَيْلَكَ، عِدْنَا عِـشْـرُونَ ... شَيْطَاناً، وَفَوْقَ قُرُونِهِمْ تِـيجَـانُ!

* * *

يَا أَيُّهَا الشَّيْطَانُ إِنَّكَ لَـمْ تَـــزَلْ ... غِـرًّا،وَلَـيْسَ لِمِثْلِكَ الْـمَـيْدَانُ
قَفْ جَانِبًا لِلْإِنْسِ أَوْ لِلْـجِـــنِّ ... وَاتْرُكْ،فَلَا إِنْـسٌ هُـنَـا أَوْجَـانُ
قَفْ جَانِبًا كَيْ لَا تَوَدِّيَ بِنَا ... أَوْ أَنْ يَـدِينَـكَ بِـاسْـمِنَا الدَّيَّانُ
إِنْ يَرْفَعِ الْغَلَوُّ عَنْكَ فَإِنَّـنَـا ... لَا يَـحْـتَـوِينَا الصَّرْعُ وَالْـغُـفْرَانُ!
أُنْبِيكَ أَنَّ الْأُمَّـــةَ أَمَـــةٌ ... تُـبَـاعُ وَتُشْتَرَى وَتُصَادِرُهَا الْحِرْمَانُ
أُنْبِيكَ أَنَّ أُمَّةً أَسْـيَـادُهَـــا ... خَـدَمٌ، وَخَـيْـرُ فُحُولِهِمْ خِـصْيَانُ
قِطَعٌ مِنَ الْكَذِبِ الصَّقِيلِ، فَلَيْسَ فِي ... تَـارِيخِـهِـمْ رَوْحٌ وَلَا رَيْـحَـانُ.
أُسُدٌ، وَلَكِنْ يُحْدِثُونَ بِـبَـثْـوَبِـهِـمْ ... لَـوْحَـرَّكَتْ أَذْنَـابَـهَـا الْـغِزْلَانُ!
مُتَغَفِّنُونَ، وَصَرْبُهُمْ سَـطْـوٌ عَلَى ... قُـوتِ الْعِـبَـادِ، وَلَيْسَ غِـلْمَـانُ
مُتَدَيِّنُونَ، وَدِينُهُمْ بِـدِنَـانِـهِـــمْ ... وَمُـسَـوِّدُونَ، وَسِكْوُهُمْ سَـكْـرَانُ
عَرَبٌ، وَلَكِنْ لَوْ نَزَعْتَ قُشُورَهُـمْ ... لَوَجَدْتَ أَنَّ اللُّـبَّ أَمْـرِيكَانُ!

* * *

جِيلَانِ مَرَّا، لَمْ يَكُنْ فِي ظِلِّـهِـمْ ... ظِـلٌّ،وَلَا بِـوُجُـودِهِـمْ وِجْـدَانُ
حَتَّى الْحَرَارَةُ أَقْلَعَتْ عَـنْ نَفْسِهَـا ... وَلَـنَـا عَلَـى إِدْمَانِهَا إِدْمَـــانُ
نَأْتِي إِلَى الدُّنْيَا وَفِي أَعْـنَـاقِـنَا ... نَـيْـرٌ،وَفِـي أَعْـمَـاقِـنَا نِـيرَانُ

تخْصرَى لنَا الأَسْرَاعُ مُرْتَ مَجِيئِنَا ... شَرْعًا، وَيُعْجِلُ لِلشِّفَاهِ خِتَانُ
وَنَسِيرُ مَقْلُوبِينَ حَتَّى لَا تُرَى ... مَقْلُوبَةً بِعُيُونِنَا الْبُلْدَانُ
وَالدَّرْبُ مُنْضَرِجٌ لَنَا، فَوَرَاءَنَا ... مُتَغَرِّبٌ،وَأَمَامَنَا سَجَّانُ
فَيَخَافُ مِنْ فَرْطِ السُّكُوتِ سُكُوتُنَا ... مِنْ أَنْ تَمُرَّ بِنَا الْأَذَى انُ
وَنَخَافُ أَنْ يَشْرِي السُّكُوتُ بِصَمْتِنَا ... فَكَأَنَّمَا لِسُكُوتِنَا آذَانُ!
لَوْ قِيلَ لِلْحَيَوَانِ:كُنْ بِشَرَاهُ نَا، ... لَبَكَى وَأَعْلَنَ رَفْضَهُ الْحَيَوَانُ!

* * *

كَمْ بِاسْمِنَا نَشِبَ النِّزَاعُ،وَلَمْ يَكُنْ ... رَأْيٌ لَنَا بِشُرُوطِهِ، أَوْشَانُ
وَعَدَتْ عَلَيْنَا الْعَادِيَاتُ،فَلَمْ يَلُنَا ... ثَوْبُ الْحِدَادِ، وَصَرْبُنَا الْأَكْفَانُ
وَهَوَاؤُنَا آهَاتُنَا، وَتُرَابُنَا ... دَمْعٌ دَمٌ، وَسَمَاؤُنَا أَجْفَانُ
صَرْحًا فَلَمْ يُشْفِقْ عَلَيْنَا عَقْرَبٌ ... نَحْلٌ وَ لَمْ يَرْقُ بِنَا ثُعْبَانُ
وَمَنِ الْمُجِيرُ وَ قَدْ جَرَتْ أَقْدَارُنَا ... فِي أَنْ يَجُورَ الْأَهْلُ وَالْجِيرَانُ؟
قُلْنَا،وَمِطْرَقَةُ الْعَذَابِ تَدُقُّنَا ... سَيَجِيءُ دَوْرُكَ أَيُّهَا السِّنْدَانُ
وَسَيَأْكُلُ السُّرْحَانُ لَحْمَ صِغَارِهِ ... إِنْ لَمْ يَجِدْ مَا يَأْكُلُ السُّرْحَانُ!
فَتَعَثَّرَتِ الضَّحِكَاتُ فِي دَمْعَاتِنَا ... وَتَكَدَّرَتْ مِنْ صَحْوِنَا الْكِيزَانُ
حَتَّى إِذَا مَا سُكْرَةٌ رَاحَتْ ... وَجَاءَتْ فُكْرَةٌ، وَتَلَهَّبَ الْمِنَّ عْرَانُ
غَفَلَتْ زَوَايَا الْحَانِ عَنْ أَلْحَانِهَا ... وَانْحَطَّتِ الشُّرُفَاتُ وَالْحِيطَانُ
وَهَوَى الْهَوَى مُتَضَرِّجًا بِهَوَانِهِ ... وَانْهَدَّ مِنْ رَدَمٍ بِهَا الْمِنْدَانُ
لَكِنَّ فِي الْحَالَتَيْنِ سَفْسِينَةٌ ... غَرِقَتْ، فَقَلَّمَ يَلُومُهَا الرُّبَّانُ
أَمِنَ الْعَدَالَةِ أَنْ نُشَكَّ وَنُشْتَكَى؟ ... أَوْ أَنْ نُبَاعَ وَجِدْنَا الْأَثْمَانُ؟

* * *

فِي لَحْظَةٍ .. لَعِبَتْ مَصَانِعَ الدُّمَى ... وَتَوَأَّمَتْ مِنْ نَفْسِهَا الْأَدْرَانُ!
وَانْسَابَ "سِرْبُكُ" الْمُجَزَّأُ،فَمَاهُنَا ... قَدَمٌ فَمٌ، وَفَصَاحَةٌ هَذَيَانُ
يُلْقِي بِهَا الْإِعْلَامُ فَوْقَ رُؤُوسِنَا ... صُحُفًا يَقِيءُ،لِعِهْرِهَا الْغَثَيَانُ!
فَزُبَالَةٌ وَ اسْتُبْدِلَتْ بِزُبَالَةٍ ... أُخْرَى،وَلَمْ تُسْتَبْدَلْ الْجِرْذَانُ!
وَهُنَا مَلِيكٌ مُغْرَمٌ بِتُرَاثِهِ ... يَحْسُو الْخُمُورَ وَ كَأْسُهُ فِنْجَانُ!
وَهُنَاكَ ثَوْرِيٌّ يُؤَسِّسُ دَوْلَةً ... فِي كَرْشِهِ، فَتُصَفِّقُ الثَّرْثَارَانُ
وَهُنَا مَلِيكٌ لَيْسَ يَمْلِكُ نَفْسَهُ ... فَمُهُ صَدَى، وَضَمِيرُهُ دُكَّانُ
وَمُفَكِّرٌ مُتَخَصِّصٌ بِعُلُومِ فَرْكِ ... الْخِصْيَتَيْنِ، فَفِكْرُهُ سَيَلَانُ
وَشَوَاعِرٌ، كَيْ لَا أُسَمِّي وَاحِدًا، ... يَتَسَتَّرُونَ وَسِتْرُهُمْ عُرْيَانُ!

يَزِنُونَ بِالْقَبَّانِ أَبْيَاتًا لَـــهُـــــمْ ... فَيَمِيلُ مِنْ أَوْزَارِهِ الْـقَـبـبّـَـانُ
فِي كِفَّةٍ تَسْبِيلَةٌ وَدَرَاهِـــــــمٌ ... وَبِكَفَّةٍ تَفْعِيلَةٌ وَبَـــيَـــــانُ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ عِـــــلَّانَـةٌ ... مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ عِـــــــلَّانُ
وَتُقَرْقِعُ الْأَوْزَانُ دُونَ مَـبـَـادِئٍ ... لِمَبَادِئٍ لَيْسَتْ لَـهَـــا أَوْزَانُ
فَالْحَاكِمُ الْمُغْتَالُ طِـفـْـلٌ وَادِعٌ ... وَالْمُودَعُونَ بِسِجْنِهِ .. غِـــيلَانُ!
وَابْنُ الشَّوَارِعِ فَارِسٌ فِـي سَاعَةٍ، ... وَبِسَاعَةٍ هُوَغَادِرٌ وَجَـــبَـــانُ!
هَلْ يَنْثَنِي الْجَزَّارُ عَنْ جُرْمٍ ، وَهَلْ ... تَرْتَدُّ عَنْ أَخْلَاقِهَا الْـفُـرْسَـــانُ؟!
كَـلَّا، وَلَـكِـــنَّ "الْأَنَا" وَرَمٌ،وَإِنْ ... زَادَتْ فَكُلُّ زِيَادَةٍ نُـقْـصَـــانُ
يَبْدُو التَّنَاقُضُ عِـنْدَهَا مُـتـَنَاسِقًا ... وَاللَّوْنُ فِي صَفَحَاتِـهَـا أَلْـــوَانُ
هُوَ فَارِسٌ مَادَامَ يَفْتَرِسُ الْـوَرَى ... فَإِذَا قُرِصْتُ فَإِنَّهُ قِـرْصَـــانُ!
وَحْدِي .. وَلَوْ ذَهَبَ الْأَنَامُ جَمِيعُهُمْ ... وَإِذَا ذَهَبْتُ فَبَعْدِيَ الطُّـوفَـــانُ!

* * *

يَا آيَةَ اللهِ الْجَدِيدَ، وَمَنْ لَـــقِـيَ ... آيَاتِهِ الْحَشَرَاتُ وَالدِّيـــــــدَانُ
آمَنْتُ أَنَّكَ آيَـةٌ، فَـبِـحَـــدِّكَ ... اتَّحَدَ الْهَوَى وَتَفَرَّقَ الْفُرْقَـــانُ
طُوبَى لِنُبْلِكَ فِي الْجِهَادِ، فَـمَـرَّةً ... أَرْضُ الْكُوَيْتِ، وَمَرَّةً إِيـــرَانُ
وَكَأَنَّ خَارِطَةَ الْجِهَادِ أَعَـــدَّهَا ... "مِيخَا"وَأَكَّدَ رَسْمَهَا "الْمَـعْـدَانُ"!
اَلْقُدْسُ لَيْسَتْ مِنْ هُنَا تـُـــؤْتَى ... وَنَعْلَمُ أَنَّهَامِنْ دُونِهَا عَـمَّـــانُ
وَالْفَقْرُ لَيْسَ بِأَرْضِنَا،فَمِيَاهُ ــنَـــا ... تُرْوِي الْمِيَاهَ، وَنِفْطُنَا غُـــدْرَانُ
وَبَوَارِجُ الْغُرَبَاءِ قَدْ كَانَتْ هُــنَـا ... تَحْمِي حِمَاكَ، وَهُمْ هُنَا قَدْ كَـانُوا
إِنْ كُنْتَ تَنْسَى أَنَّهُمْ نَـصَـبُـوكَ ... مِحْرَقَةً لَنَا، فَسَيَذْكُرُ النِّـسْـيَـانُ
لَكِنَّمَا قَضَتِ الرِّوَايَةُ أَنْ يُـبَدَّلَ ... مَشْهَدٌ،فَتَبَدَّلَ الْـــبـُنْـيَـــانُ
مَهْمَا تَخَلَّى،فِي الرِّوَايَةِ، بَعْضُكُمْ ... عَنْ بَعْضِكُمْ، فَجَمِيعُكُمْ خِـــلَّانُ!

* * *

قِيلَ الْهَوَى. فَالضَّمُّ ضَمُّ حَبِيبَـــــةٍ ... عَجَبًا، أَتَنْبُتُ لِلْهَوَى أَسْـنـَانُ؟!
أَتُعِدُّ قُنْبُلَةً فَتُدْعَى قُـبـْـلَـــــةً ... وَيُعَدُّ عِيدًا ذَلِكَ الْـعُـــدْوَانُ؟!
وَأَسِيرَةٌ قَدْ حُرِّرَتْ.وَعَجِبْتُ مِـــنْ ... حُرِّيَّةٍ نَسَمَاتُهَا قُـضـْبـَـانُ!
وَشَرِيدَةٌ رَجَعَتْ لِمَنْزِلِ أَهْـــلِـهَا ... أَيَنَالُهَا الْإِعْرَاضُ وَ الـنُّـكْرَانُ!
أَيَمُوتُ دُونَ عَفَافِهَا إِخْـوَانُهَـــا ... أَمْ يَسْتَبِيحُ عَفَافَهَا الْإِخْـــوَانُ؟!
هِيَ سُنَّةٌ قَدْ سَنَّهَا وَثَـنٌ فَـمَـاذَا ... لَوْقَفَتْ آثَارَهُ الْأَوْثَـــــانُ!
إِنَّ اللَّوَاحِقَ لِلسَّوَابِقِ تَـنْـتَمِـــي ... وَ صُنَانُ أَتْبَاعِ الْعِدَا صُنْـــوَانُ

قُلْ لِلْجَزِيرَةِ كَيْفَ حَالَتْ حَائِـــلٌ؟ وَبِمَنْ جَرَتْ لِخَرَابِهَا نَجْـــرَانُ؟
وَبِكَفّ مَنْ كَفُّ الْقَطِيفِ تَقَـطَّفَتْ؟ وَبِمَنْ تَعَسَّرَ فِي عَسِيرَ أَمَـــانُ؟
وَمَنِ احْتَسَى الْإِحْسَاءَ؟أَوْمَنْ ذَا الَّذِي حَجَزَ الْحِجَازَ، وَجُنْدُهُ رُهْـبَانُ؟
هَلْ عِنْدَنَا شَيْخٌ يُسَمَّى "شِـكْسِبِير"؟ وَهَلْ تَطِيرُ وَتَقْصِفُ الْـبُعْـرَانُ؟!
لَا.بَلْ قَضَى شَرْعُ الْأَهِـلَّـــةِ أَنْ تَخُوضَ جِهَادَهَاوَسُيُوفُهَاالصُّلْبَانُ
كَرَمُ الضِّيَافَةِ دَائِمًا يَقْضِي بِـــأَنْ تُطْوَى الْجُفُونُ ، وَتُفْتَحَ السِّيقَـانُ!
مَعْنَى الْجِهَادِ بِعَصْرِنَا، إِجْهَـادُنَـا أَوْ عَصْرُنَا، وَثَوَابُنَا خُسْـــرَانُ
عُثْمَانُ يُقْتَلُ كُلَّ يَوْمٍ بِاسْـمِـنَـا وَتُخَاطُ مِنْ أَطْمَارِنَا الْقُمْصَانُ!

* * *

أَنَا ضِدَّ أَمْرِيكَا إِلَى أَنْ تَـنْـقَضِي هَذِي الْحَيَاةُ وَيُوضَعَ الْمِيـــزَانُ
أَنَا ضِدَّهَا حَتَّى وَ إِنْ رَقَّ الْحَصَى، يَوْمًا، وَسَالَ الْجَلْمَدُ الصَّـــوَّانُ!
بُغْضِي لِأَمْرِيكَا لَوِ الْأَكْـــوَانُ ضَمَّتْ بَعْضَهُ لَانْهَارَتِ الْأَكْـوَانُ
هِيَ جِذْرُ دَوْحِ الْمُوبِقَاتِ، وَكُلُّ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَرٍّ هُوَ الْأَغْصَانُ!
مَنْ غَيْرُهَا زَرَعَ الطُّغَاةَ بِأَرْضِنَا؟ وَبِمَنْ سِوَاهَا أَثْمَرَ الـطُّـغْـيَانُ؟
حَبَكَتْ فُصُولَ الْمَسْرَحِيَّةِ حَبْكَـةً يَعْيَا بِهَا الْمُتَمَرِّسُ الْـفَـنّـــانُ
هَذَا يَكِرُّ،وَذَا يَفِرُّ،وَذَا بِهَـــــذَا يَسْتَجِيرُ، وَيَبْدَأُ الْـغَـلَـيَـــانُ
حَتَّى إِذَا انْقَشَعَ الدُّخَانُ، مَضَى لَنَا جُرْحٌ، وَحَلَّ مَحَلَّهُ سَـرَطَـــانُ؟
وَإِذَا ذِئَابُ الْـغَرْبِ رَاعِـيَـةٌ لَنَا وَإِذَا جَمِيعُ رُعَاتِنَا خِـــرْفَـانُ!
وَإِذَا بِأَصْنَامِ الْأَجَانِبِ قَـــدْ رَبَتْ وَإِذَا الْكُوَيْتُ وَأَهْلُهَا الْقُـرْبَـانُ!

* * *

أَنَا يَا كُوَيْتُ قَدِ اكْتَوَيْتُ، وَرُبَّمَـا بِشُوَاظِ نَارِيَ تَكْتَوِي النِّـيرَانُ
صَحْرَاءُ هَمِّي مَالَهَا مِنْ آخِـرٍ وَبِحَارُ حُزْنِي مَالَهَا شُـطْـــآنُ
تَبْكِي شَرَايِينِي دَمًا فِي مَدْمَعِـي وَبِأَدْمُعِي تَتَضَاحَكُ الْأَحْـــزَانُ
أَنْتِ الْقَرِيبَةُ فِي اللِّقَاءِ وَفِي النَّوَى وَأَنَا بِحُبِّي الْغَارِقُ الـظَّـمْـآنُ
لِي مِنْكِ مَا لِلْقَلْبِ مِنْ خَـفَـقَاتِهِ وَلَدَيْكِ مِنِّي الْوَجْهُ وَالْـعُـنْوَانُ
فَلَقَدْ حَمَلْتُكِ فِي الْجُفُونِ مُـسَهَّدًا كَيْ لَا يُسَهَّدَ جَفْنُكِ الْـوَسْـنَانُ
وَمَلَأْتُ رُوحِي مِنْكِ حَتَّى لَمْ يَـعُدْ مِنِّي لِرُوحِي مَوْضِعٌ وَمَـكَـانُ!
مَاذَابَ مِنْ فَرْطِ الْهَوَى بِكِ عَاشِقٌ مِثْلِي، وَلَا عَرَفَ الْأَسَى إِنْـسَانُ!

* * *

قَالُوا هَجَرْتِ، فَقُلْتُ إِنَّا وَاحِـــدٌ وَكَفَى وِصَالًا ذَلِكَ الْهُجْـــرَانُ
هِيَ مَوْطِنِي، ولَهَا فُؤَادِيَ مَوْطِنٌ أَتَفِرُّ مِنْ أَوْطَانِهَاالْأَوْطَـــــانُ؟!
مَاذَاعَلَى شَجَرٍ إِذَا طَرَدَ الْخَرِيفُ هَزَارَهَا لِتُغَرِّدَ الْغِرْبَـــــانُ؟
فِي الْكُحْلِ لَا تَجِــدُ الْأَذَى إِلَّا إِذَا عَمِلَتْ عَلَى تَكْحِيلِكَ الْعُـمْيَـانُ!

* * *

أَنَا لَا أَزَالُ أَدُقُّ قَلْبِيَ خَـائِفـًـا وَيَكَادُ يُخْفِي دَقَّتِي الْخَـفـَقَـانُ
لَا تُنْكِرِي تَعَبِي،ولَا تَـسْـتَنْكِـرِي غَضَبِي،فَإِنِّيَ الْعَاشِقُ الـوَلْهَـانُ
نُبِّئْتُ أَنَّكِ قَدْ هَرِمْتِ،وَغَـــــاضَ مِنْ غِيظِ الْخُطُوبِ شَبَابُكِ الرَّيَّانُ
عَلِمْتُ أَنَّ الدَّارِعِينَ تَـدَرَّعُـــوا بِطَنِينِهِمْ، وَسِلَاحُهُمْ أَظْـــنَـــانُ!
وَبَدَوْا فُهُودًا، عِنْدَ مُنْسَكَبِ النَّـدَى، وَإِذَا بِهِمْ، عِنْدَ الرَّدَى، حُـمْـلَانُ
صَمَتُوا لَدَيْكِ لِتَلْفِظِي النَّفَسَ الْأَخِيرَ، وَبَعْدَهَا عُزِفَتْ لَكِ الْأَلْـحَـــانُ
وَلَطَالَمَا وَعَدُوا بِنَصْرِكِ فِي الْوَغَى وَعَدُوا وَأَبْلَغُ نَصْرِهِمْ خِـــذْلَانُ
لَمْ يُمْتَشَقْ سَيْفٌ، وَلَمْ تُسْرَجْ لَهُـمْ خَيْلٌ، وَلَمْ تُقْطَعْ لَهُمْ أَرْسَـــانُ
فَجَمِيعُهُمْ قَدْ كَذَّبُوا،وَجَـمِيعُهُـــمْ قَدْ مَثَّلُوا، وَجَمِيعُهُمْ قَدْ خَـانُـوا
كَمْ عِبْرَةٍ عَبَرَتْ بِهَيْأَةِ عَبْـــرَةٍ وَنَوَازِلٍ نَزَلَتْ هِيَ الـسُّـلْـوَانُ
يَضْرَى بِحَرْقِ الْعُودِ رِشْرُعَـبِيرِهِ وَبِضَرْبِهَا تَتَرَنَّمُ الْـعِـيـدَانُ
قَالَتْ لِيَ الْمَأْسَاةُ أَنَّ وَلِـيَّـهَـا ظُلْمُ الْوُلَّاةِ، وَأُمُّهَا الْإِذْعَـــانُ
قَالَتْ: وَيَحْمِلُ جُثَّتِي الـطَّـاوِي وَيَهْرُبُ مِنْ حَفِيفِ ثِيَابِيَ الشَّبْعَانُ
قَالَتْ:وَيَقْدَحُ نَارِيَ الْـجُـبَنَـاءُ لَكِنْ يَكْتَوِي بِحَرِيقِي الـشُّجْعَانُ!
وَأَقُولُ: كُلُّ بِلَادِنَا مُـحْـتَـلَّـةٌ لَا فَرْقَ إِنْ رَحَلَ الْعِدَا أَوْرَانُـوا!
مَاذَا نُفِيدُ إِذَا اسْتَقَلَّتْ أَرْضُـنَـا وَاحْتُلَّـتِ الْأَرْوَاحُ وَالْأَبْـــدَانُ؟!
سَتَعُودُ أَوْطَانِي إِلَى أَوْطَـانِـهَا إِنْ عَادَ إِنْسَانًا بِهَا الْإِنْـسَـــانُ!

2. التقطيع العروضي

1.2.التقطيع العروضي للمدخل:

القصيدة من بحر الرمل ، وقد جاءت تفعيلاتها كمايلي:

1- كَمْ عَلَى السَّيْفِ مَشَيْتُ

كَمْ عَلَسْسَيف مَشَيْتُوْ

0ا0 ا0ا0ا ا0ا0

فَا عِلاتُنْ فعَلاتُنْ

2- كَمْ بِجَمْرِ الظُّلْمُ وَالْجُوْرَ اِكْتَوَيْتُ

كَمْ بِجَمْرِ ظُّظُلْمِ وَلْجُوْرِ كْتَوَيْتُوْ

0ا 0ا0 ا0 ا0 ا 0ا0 ا0ا0 0ا

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

3- كَمْ تَحَمَّلْتُ مِنَ الْقَهْرِ

كَمْ تَحَمْمَلْتُ مِنَلْقَهْرِ

ا0ا0ا0 ا 0ا0ا ا

فَاعِلاتُنْ فِعَلاتُنْ فَ

4- وَكَمْ مِنْ ثِقْلِ الْبَلْوَى حَوَيْتُ

وَكَمْ مِنْ ثِقْلِلْبَلْوَىْ حَوَيْتُوْ

0ا0ا ا0 ا0ا0ا ا0 0ا0ا

عِلاتُنْ فعَلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

5- غَيْرَ أَنِّي مَا انْحَنَيْتُ

غَيْرَ أَنِّيْ مَنْحَنَيْتُوْ

ا0ا ا0ا0 ا0ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

6- كَمْ هَوَى السَّوْطُ عَلَى ظَهْرِي

كَمْ هَوَسْسوْطُ عَلَىْ ظَهْرِيْ

0ا 0ا0ا ا 0ا0ا ا0

فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ فَا

7- وَكَمْ حَاوَلَ أنْ أنْكِرَ صَبْرِي

وَكَمْ حَاْوَلَ أنْ أنْكِرَ صَبْرِي

0ا0 ا ا0 ا0 ا ا0 ا0 ا

عِلاتُنْ فعَلاتُنْ فعَلاتُنْ

8- فَأَبَيْتُ

فَأَبَيْتُــوْ

0ا0ااا

فَعِلاتُنْ

9- وَهَوَى ثُمَّ هَوَى ثُمَّ هَوَى ..

وَهَوَى ثُمْمَ هَوَىْ ثَمْمَ هَوَىْ..

0ااا ا0 ا ا0 ا0 ا ا0

فعَلا ثُنْ فعَلاتُنْ فعَلا

10- حَتَّىَّ هَوَيْتْ

حَتْتَىْ هَوَيْتُوْ

ا0 ا0 ا0ا0

ثُنْ فَاعِلاتُنْ

11- غَيْرَ أنِيّ عِنْدَمَا طَاوَعَنِي دَمْعِي .. عَصَيْتُ

غَيْرَ أنْنِيْ عِنْدَمَا طَاوَعَنِيْ دَمْعِيْ عَصَيْتُوْ

ا0ا ا0ا0 ا0ا0ا ا0 ااا0 ا0 ا0 ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ فَاعِلاتُن

12- مَدْهَبِي أنِي كَرِيمٌ بِدِمَائِيْ

مَدْهَبِيْ أنْنِيْ كَرِيْمُنْ بِدِمَائِيْ

ا0ا0ا ا0 ا0 ا0ا0 ا ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ

13- وَبَخِيلٌ بِبُكَائِي

وَبَخِيْلُنْ بِبُكَائِيْ

0ا0ااا ا0ا0

فعَلاتُنْ فعَلاتُنْ

14- غَيْرَ أنّي يَاحَبِيْبَهْ

غَيْرَ أنْنِيْ يَاْحَبِيْبَهْ

0ا0ا ا0ا0 ا0ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

15- حِينَمَا سِرْتُ إلى طَائِرَةِ الرّقّي

حِيْنَمَاْ سِرْتُ إِلَىْ طَاْئِرَ تِتْنَقْي

0ا0ا ا0 ا ا0 ا0 اا0ا0 ا

فَاعِلاتُنْ فعْلاتُنْ فعْلاتُنْ فَ

16- إلى الأَرْضِ الْغَرِيْبَهْ

إِلْاَرْضِلْغَرِيْبَهْ

0ا0ا0ا ا0ا0

عْلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

17- عَامِدًا طَأْطَأْتُ رَأسِي

عَاْمِدَنْ طَأْطَأْتُ رَأْسِيْ

0ا0ا ا0 ا0ا ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

18- وَلِعَيْنَيْكِ اِنْحَنَيْتُ

وَلِعَيْنَيْكِ نْحَنَيْتُوْ

0ا0ا0ا ا0ا0ا0

فعْلاتُنْ فَاعِلاتُن

19- وَعَلَى صَدْرِكِ عَلّقْتُ بَقَايَا كِبْرِيَائِي

وَعَلَى صَدْرِكِ عَلّلْقتُ بَقّايَا كِبْرِيَاْئِيْ

0ا0ا0ا ا0ا0 ا ا0ا0 ا0ا0ا0

فعْلاَتُنْ فعْلاَتُنْ فعْلاَتُنْ فاعِلاَتُنْ

20- وَبَكَيْتُ

وَبَكَيْتُوْ

0ا0ا

فعْلاتُن

21- آهِ يَا فِتْنَة رُوحِي كَمْ بَكَيْتُ !

اَاْ هِ يَافِتْنَة رُوْحِيْ كَمْ بَكَيْتُوُ

ا0ا ا0ا0 ا ا0ا0 ا0 ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ فَاعِلاتُن

22- آهِ يَا فتْنَة رُوحِي كَمْ بَكَيْتُ !

اَاْهِ يَافِتْنَة رُوْحِيْ كَمْ بَكَيْتوُ

ا0ا ا0ا0 ا ا0ا0 ا0 ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ فَاعِلاتُن

23- كُنْتُ مِنْ فرْطِ بُكَائِي

كُنْتُ مِنْ فرْطِ بُكَائِيْ

ا0ا 0 ا0 ااا 0ا0

فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ

24- دَمْعَةٌ حَيْرَى عَلَى خَدِّكِ تَمْشِي

دَمْعَتَنْ حَيْرَىْ عَلَىْ خَدْدِكِ تَمْشِيْ

ا0ا0 ا0 ا0 ا0 ا ا0ا0

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فعَلاتُنْ

25- يَا كُوَيْتُ

يَاْ كُوَيْتُوْ

ا0 ا0ا0

فَا عِلاتُن [84]ص7

2.2. التقطيع العروضي للقصيدة العمودية [الكامل]:

1- وَثنٌ تضيقُ بوِجْرِهِ الأَوْثَـــــانُ وفريسةٌ تبكِي لهَا الغُزْيَـانُ!
وَثنٌ تضَيقُ بوِجْرِهِ لأَوْثَنُـــــوْ وَفرِيْسَتٌ تبكِي لهَا لغُزْيَـانُوْ
0111 1011 11 10 11 0101010 1111011 011 0101 0101010
مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِـلْ مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلْ

2- ودَمٌ يضُرِّجُ للسُّيُوفِ جِرَاحَـــا ويُعِيذُهَا مِنْ شرِّهِ الشَّرْيَـانُ!
وَدَمُنْ يضُرِّمِدُ لسِسْيُوفِ جِرَاحَاْ ويُعِيْذُهَاْ مِنْ شرَرِ هِشَشْرِيْانُوْ
111 0 11 0 11 0111 0111011 0111011 1 1 11 11 0 11 0101010
مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلْ

3- هِيَ فتنةٌ عَصفَتْ بكَيْكَ لكُلِّـــهِ فارفَقْ بجِلْدِكَ أَيُّا الشَّرْيَـانُ!
هِيَ فتنَتُنْ عَصفَتْ بكَيْكَ لكُلِّهِيْ فرفَقْ بجِلْدِكَ أَيِيْشَشْرِيَانُوْ
1 1 0111 0111 011 0111111 0101 011 11 0111 0101010
مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلْ

4- مَاذَا لدَيْكَ؟ غوَايَةٌ؟ صرَفَتْهَـــا فتَقَ أَغْوَى الغَوَايَةَ نفسَهَا السُّلْطَانُ!
مَاذَاْ لدَيْكَ غوَايَتُنْ صرَفَتْهَاْ فـَقَدْ أَغْوَ لغَوَايَةَ نفسَهَسسُلْطَانُـوْ
0101 011 0 1111011 0101 011 0101 011 11 0111011 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلْ

5- مَكْوٌ؟ وَهَلْ حَلَفَتْ بلقُرْآنِ قـَبْـرْ آنَا لعِيْكُوَ أَنَّهُ قَبْـــــــرْآنُ؟!
مَكْوُنْ وَهَلْ حَلَفَتْ بلقُرْآنِقـَبْـرْ آنَنْ لعِيْكُوَ أَنَّهُوْ قَبْـــرْآنُـوْ
0101 011 0 1 10101 011010 0101 011 0 11 0111 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلْ

6- كفُرٌ؟ بمَاذَا؟ دِينُهُ أَمْسَـى بلَا دِينٍ، وَأَعْلَنَ كفْرَهُ الإِيمَـــانُ!
كفُرُنْ؟ بمَاذَاْ؟ دِينُهُ أَمْسَىْ بلاْ دِيْنِنْ، وَأَعْلَنَ كفْرَهُ لإِيْمَانُـــوْ!
0101 011 01 0101 0101 011 0101 011 01 1011 011 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَاعِلُنْ مُتفْعِلْ

7- لكذِبٌ؟ أَلاَ تَرْي بِأَنَّ وُجُوهَنَا زُورٌ،وأَنَّ نفُوسَنَا بجُبْتَـــانُ؟
لكذِبنْ أَلاَ تَرْيِ بِأَنِنْ وُجُوْهَنَاْ زُوْرُنْ وَأَنْنَ نفُوْسَنَاْ بجُبْنَانُـوْ
0111 011 0101 011 0111111 0101 011 1011 0111011 0101010
مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلْ

8- قَرْنَانِ؟ وَيلَكَ، عِنْدَنَا عِشْرُونَ شَرِيـ طَانَاً، وَفوْقَ قرُونِهِمْ تيجَـــانُ!
قَرْنَانِ وَيلَكَ عِنْدَنَا عِشْرُونَ شَرِيـ طَانَنْ وَفوْقَ قرُونِهِمْ تيجَانُـوْ
0101 011 11 1101 101010 01 0101 011 11 1101 0111011 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلْ

9- يَا أَيُّهَا الشَّيْطَانُ إِنَّكَ لَمْ تَـــزَلْ غِرًّا،ولَيْسَ لِمِثْلِكَ الْمَيْـــدَانُ
يَا أَيُّهَشْشَيْطَانُ إِنَّكَ لَمْ تَـــزَلْ غِرْرَنْ وَلَيْسَ لِمِثْلِكَلْمَيْدَانُـوْ
01 0111 0101 011 0111 011 0101 011 1 0111011 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلْ

10- قِفْ جَارِيَا لِلْإِنْسِ أَوْ لِلْجِنِّ وَاتـ رُكْنَا، فَلاَ إِنْسٌ هُنَا أَوْ جَـــانُ
قِفْ جَارِيَنْ لِلْإِنْسِ أَوْ لِلْجِنِّ وَتـ رُكْنَاْ فَلاَ إِنْسُنْ هُنَاْ أَوْجَانُـوْ
01 0111 0101 101 0101 01 0101 011 0101 011 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلْ

11- قِفْ جَارِيَا كَيْ لاَ تَبُوءَ بِذَنْبِنَـا أَوْ أَنْ يَدِيكَ بِسِرْنَا الدَّيَّـانُ
قِفْ جَارِيَنْ كَيْ لاَ تَبُوْءَ بِذَنْبِنَاْ أَوْ أَنْ يَدِيْكَ بِسِرْنَدَدَيَّانُـــوْ
01 0111 01 01 011 1 0111011 01 01 011 11 0111 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلْ

12- إِنْ يَصْرَعِ الْغَلَوَاءُ عَنْكَ فَإِنَّنَـا لاَ يَحْتَوِينَا الصرَّعُ وَالْغُوَانُ!
إِنْ يَصْرَعِلْغَلَوَاْ عَنْكَ فَإِنَّنَـاْ لاْ يَحْتَوِيْنَصْرَعُ وَلْغُوَانُـوْ
01 0111 0101 011 0111111 01 0111 0101 1011 0101010
مُتفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفَعِلُنْ مُتفْعِلْ

13- أُرَيْكَ أَنَّ أُمَّةً أَمَةٌ تَسُبَا ... عُ وَتَشْتَرِي وَتَصِيبُهَا الْحِرْمَانُ
أُرَيْكَ أَنَّ أُمَّ مَتَى أَمَتَنْ تَبَلُّعَ ... وَتَشْتَرِي وَتَصِيبُلْ حِرْمَانُوْ
0110101 01 0110 1111 0110 1111 ... 1 0110 1111 0110 1010
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ ... مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

14- أُرَيْكَ أَنَّ أُمَّةً أَسَرَتْ هَا ... خَدَمٌ، وَخَيْلٌ فَحُولُهُمْ خِصْيَانُ
أُرَيْكَ أَنَّ أُمَّ مَتَى أَسَرَتْ هَا ... خَدَمُنْ وَخَيْلُ فَحُولُهُمْ خِصْيَانُوْ
0110101 0101 0110 1010 1101 ... 1111 0 1111 0110 1010
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ ... مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

15- قِطَعٌ مِنَ السَّحَابِ الصَّيْفِ، فَالْعَيْنُ فِي ... لَوْنِهَا مِنْ رَوْحٍ وَلَا رَيْحَانُ.
قِطَعُنْ مِنَسْسَحَابِ صَيْفِنْ فَلْعَيْنُ فِيْ ... لَوْنِهَا مِنْ رَوْحُنْ وَلَا رَيْحَانُوْ
01 1011 1101 11 0111 01 ... 0101 011 0101 0110101
مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ ... مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

16- أُسْدٌ، وَلَكِنْ يَحْدِقُونَ بِبَيْضِهِمْ ... لَوْ حَرَّكَتْ أَذْنَابَهَا الْفِئْرَانُ!
أُسْدُنْ وَلَاكِنْ يَحْدِقُنَ بِبَيْضِهِمْ ... لَوْ حَرَّكَتْ أَذْنَابَهَلْ فِئْرَانُوْ
0110 111 01 0110 1 0111 ... 01 0110 1010 111 0101 0101
مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ ... مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

17- مُتَعَفِّفُونَ، وَصَرْبُهُمْ سَطْوٌ عَلَى ... قُوتِ الْعِبَادِ، وَلَيْهُمْ غِلْمَانُ
مُتَعَفِّفُوْنَ وَصَرْبُهُمْ سَطْوُنْ عَلَى ... قُوْتِلْعِبَادِ وَلَيْهُمْ غِلْمَانُوْ
0110111 1 0110 1010 0110101 ... 1 0111 0110 1010
مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ ... مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

18- مُتَخَوِّفُونَ، وَدِينُهُمْ بِلِسَانِهِمْ ... وَمُسَرَّدُونَ، وَسَلْوَهُمْ سِلْوَانُ
مُتَخَوِّفُوْنَ وَدِينُهُمْ بِلِسَانِهِمْ ... وَمُسَرَّدُوْنَ وَسَلْوَهُمْ سِلْوَانُوْ
0110111 1 0110 1111 0110 ... 1111 0110 1 0111 1010
مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ ... مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

19- عَرَبٌ، ولَكِنْ لَوْ نَزَعْتَ قُشُورَهُمْ لَوَجَدْتَ أَنَّ اللُّبَّ أَمْرِيكَانُ!

عَرَبٌنْ وَلَاكِنْ لَوْ نَزَعْتَ قُشُوْرَهُمْ لَوَجَدْتَ أَنَّلُبَّبَ أَمْرِيكَانُوْ

0111 111 01 01 11 0 1 1101 1111 10 101 01 101 01

مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِلْ

20- جِبَالَنِ مَرَّا، لَمْ يَكُنْ فِي ظِلِّهِمْ ظِلٌّ، وَلَا بِوُجُودِهِمْ وِجْدَانُ

جِبَلَانِ مَرْرَا لَمْ يَكُنْ فِيْ ظِلِّهِمْ ظِلُّنْ وَلَابِوُجُوْدِهِمْ وِجْدَانُوْ

101 101 01 01 01 111 01 1101 101 01 1110 111 01 101

مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِلْ

21- حَتَّى الْمَرَارَةُ أَقْلَعَتْ عَنْ نَفْسِهَا وَلَنَا عَلَى إِدْمَانِهَا إِدْمَانُ

حَتَلْمَرَارَةُ أَقْلَعَتْ عَنْ نَفْسِهَاْ وَلَنَاْ عَلَىْ إِدْمَانِهَاْ إِدْمَانُوْ

0111 101 11 1101 01 1101 1111 011 1101 1101 101

مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِلْ

22- رَأْتِي إِلَى الدُّنْيَا وَفِي أَعْنَاقِنَا نَهَمٌ، وَفِي أَعْمَاقِنَا نِيرَانُ

رَأْتِيْ إِلَدْدُنْيَاْ وَفِيْ أَعْنَاقِنَاْ نَهَمُّنْ وَفِيْ أَعْمَاقِنَا نِيرَانُوْ

101 011 101 011 1101 1101 101 011 1101 1101 101

مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِلْ

23- تَخْصَى لَنَا الْأَسْمَاءُ مُذْ مَجِيئِهَا، شَرْعًا، وَيُجْعَلُ لِلشَّفَاهِ خِتَانُ

تَخْصَىْ لَنَلْأَسْمَاْءُ مُذْ مَجِيْئِهَاْ شَرْعَنْ وَيُجْعَلُ لِشَّشَفَاهِ خِتَانُوْ

101 011 1101 01 1 1101 101 011 11 1101 1110

مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِلْ

24- وَنَسِيرُ مَقْلُوبِينَ حَتَّى لَا تُرَى مَقْلُوبَةً بِعُيُونِنَا الْبُلْدَانُ

وَنَسِيرُ مَقْلُوبِيْنْ حَتَّىْ لَا تُرَىْ مَقْلُوبَتَنْ بِعُيُوْنِنَلْبُلْدَانُوْ

1111 01 1101 01 101 011 1101 1111 1101 101

مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِنُنْ مُقَلْعِلْ

25- وَالدَّرْبُ مُنْضَرِّجٌ لَنَا، فَوَرَاءَنَا مُتَعَقِّبٌ، وَأَمَامَنَا سَجَّانُ
وَدْدَرْبُ مُنْتَضَرِّجُنْ لَنَاْ فَوَرَاْءَنَاْ مُتَعَقِّبُنْ وَأَمَاْمَنَاْ سَجْجَانُوْ
0110111 011 0111 01 1010 0110111 0110111 0101010
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ

26- فَيَخَافُ مِنْ فَوْطِ السُّكُوتِ سُكُوتَهُ مِنْ أَنْ تُمَرَّ بِذِهْنِنَا الْأَذْهَانُ
فَيَخَاْفُ مِنْ فَوْطِسْسُكُوْتِ سُكُوْتَتُ مِنْ أَنْ تُمَرْرَ بِذِهْنِنَلْأَذْهَاْنُوْ
0111 01 1 0 01 011 0110111 1 0110111
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ

27- وَنَخَافُ أَنْ يَشْرِيَ السُّكُوتُ بِصِرْمَتِنَا فَكَأَنَّمَا لِلسُّكُوتِ آذَانُ!
وَنَخَاْفُ أَنْ يَشْرِيَسْسُكُوْتُ بِصِرْمَتِنَاْ فَكَأَنَّمَاْ لِلسُّكُوْتِ اَذَانُوْ!
1011 01 1110111 0 1 0110111 0110111 0101010
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ

28- لَوْ قِيلَ لِلْحَيَوَانِ: كُنْ بَشَرًا هُنَا، لَبَكَى وَأَعْلَنَ رَفْضَهُ الْحَيَوَانُ!
لَوْ قِيْلَ لِلْحَيْوَاْنِ:كُنْ بَشَرَنْ هُنَاْ لَبَكَىْ وَأَعْلَنَ رَفْضَهُلْحَيَوَاْنُوْ!
0110101 1011 01 0111 011 0111 11 0110 0111
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ

29- كَمْ بِسِرْنَا نَشْرَبُ الزِّرَاعُ، وَلَمْ يَكُنْ رَأْيٌ لَنَا نَشُوبُهِ، أَوْ شَانُ
كَمْ بِسِرْنَاْ نَشْرَبُزْزِرَاْعُ، وَلَمْ يَكُنْ رَأْيُنْ لَنَاْ نَشُوْبُهِيْ، أَوْشَاْنُوْ
0110101 111 0 1 01 1 011 0101 0110111 0101010
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ

30- وَعَدَتْ عَوَادِيَ الْعَادِيَاتُ، فَلَا يَنَالُ ثَوْبُ الْحِدَادِ، وَصُبْحُ الْأَكْفَانُ
وَعَدَتْ عَوَاْدِيَلْعَاْدِيَاْتُ، فَلَاْ يَنَاْلُ ثَوْبُلْحِدَاْدِ، وَصُبْحُنَلْأَكْفَاْنُوْ
0111 011 0110101 1 0110111 0110101 0101010
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ

31- وَهَوَاؤُنَا آهَا ابتِلَا، وَتَبُرَابُنَـــا دَمْعٌ دَمٌ، وَسَمَاؤُنَا أَجْـــفَـــانُ
وَهَوَاؤُنَا آهَا ابْتِلَا، وَتَبُرَابُنَـا دَمْعُنْ دَمُنْ، وَسَمَاؤُنَا أَجْفَانُـــوْ
0111111 0111010 0111111 0101 111 0101 1111110 010101
مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلْ

32- صِحْنَا فَلَمْ يُشْفِقْ عَلَيْنَا عَقْرَبٌ نُحْنَا وَلَمْ يَرْفِقْ بِنَا ثُعْبَانُ
صِحْنَا فَلَمْ يُشْفِقْ عَلَيْنَا عَقْرَبُنْ نُحْنَا وَلَمْ يَرْفِقْ بِنَا ثُعْبَانُـــوْ
0101 111 0101 0111010 0101 0101 111 0101 111 010101
مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلْ

33- وَمَنِ الْمُجِيرُ وَقَدْ جَرَتْ أَقْدَارُنَـا فِي أَنْ يَجُورَ الْأَهْلُ وَالْجِيرَانُ؟
وَمَنِـلْمُجِيرُ وَقَدْ جَرَتْ أَقْدَارُنَـا فِيْ أَنْ يَجُورَ لأَهْلُ وَلْجِيرَانُوْ؟
1 1 0111 1 111 0111010 01 01 111 1 0101 01 010101
مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلْ

34- قُلْنَا، وَمِطْرَقَةُ الْعَذَابِ تَدُقُّنَـــا سَيَجِيءُ دَوْرُكَ أَيُّهَا السَّنْدَانُ
قُلْنَا، وَمِطْرَقَتُلْعَذَابِ تَدُقُّنَـــا سَيَجِيْءُ دَوْرُكَ أَيُّهَسَّنْدَانُـوْ
0101 111 0111111 1 0111010 11111 01 11 01 111 010101
مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلْ

35- وَسَيَأْكُلُ السَّرْحَانُ لَحْمَ صَغَارِهِ إِنْ لَمْ يَجِدْ مَا يَأْكُلُ السَّرْحَانُ!
وَسَيَأْكُلُ سَرْحَانُ لَحْمَ صَغَارِهِ يْ إِنْ لَمْ يَجِدْ مَا يَأْكُلُسَّرْحَانُـوْ!
1 111 0 10101 01 1 11 0 111 01 01 111 0111010 010101
مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلْ

36- فَتَعَثَّرَتِ الضَّحَكَاتُ فِي دَمْعَاتِنَا وَتَكَدَّرَتْ مِنْ صَحْوِنَا الْكِيزَانُ
فَتَعَثَّرَتِضْضَحَكَاتُ فِيْ دَمْعَاتِلْ وَتَكَدَّرَتْ مِنْ صَحْوِنَـلْكِيزَانُوْ
0111 111 0 1 1 1 0 1 01 0111010 1 11 0110 01 101 01 010101
مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلْ

37- حَتَّى إِذَا مَاسِرْكُوَةٌ رَاحَتْ وَجَا ... عَتْ فِكُوَةٌ، وَنَتَلَهَّبَ النَّعْرَانُ
حَتْتَىْ إِذَاْ مَاسِرْكُوَتُنْ رَاْحَتْ وَجَاْ ... عَتْ فِكُوَتُنْ، وَنَتَلْهَبَنَّعْرَاْنُوْ
0ا0ا0ا 0ا0ا0ا 0ا ا0ا0 0ا ا0ا0
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ ... مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلْ

38- غَفَلَتْ زَوَايَا الْحَانِ عَنْ أَلْحَانِهَا ... وَانْحَطَّتِ الشُّرُفَاتُ وَالْحِيطَانُ
غَفَلَتْ زَوَاْيَلْحَاْنِ عَنْ أَلْحَاْنِهَاْ ... وَانْحَطْطَشْشُرُفَاْتُ وَلْحِيطَاْنُوْ
ا0 ا0 ا0ا 0ا0ا ا0 0ا ا0ا0 ... 0ا0ا0ا 0ا ا ا 0 ا 0ا 0ا0ا0ا
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ ... مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلْ

39- وَهَوَى الْهَوَى مُتَضَرِّجًا بِهَوَانِهِ ... وَانْهَدَّ مِنْ رَتَمٍ بِهَا النِّسْوَانُ
وَهَوَلْهَوَىْ مُتَضَرِّرَجَنْ بِهَوَاْنِهِيْ ... وَانْهَدْدَ مِنْ رَتَمِنْ بِهَنِنْتِسْوَانُوْ
ا ا 0ا0ا ا0ا 0 ا0 ا 0ا0ا ... ا0ا0ا ا0 0ا ا0ا 0ا0ا0ا
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ ... مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلْ

40- لَكِنَّنَا فِي الْحَالَتَيْنِ سَفِينَةٌ ... غَرِقَتْ، فَقَلَّمَ يَلُومُهَا الرُّبَّانُ
لَاْكِنَّنَاْ فِلْحَاْلَتَيْنِ سَفِيْنَتُنْ ... غَرِقَتْ، فَقَلَّمَ يَلُوْمُهَرْرُبَّاْنُوْ
0ا0ا0ا 0ا0ا0ا ا 0ا0ا0ا ... ا0ا 0 0ا0ا 0ا0ا0ا 0ا0ا0ا
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ ... مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلْ

41- أَمِنَ الْعَوَالَةِ أَنْ تُشَكَّ وَتُشْتَكَى؟ ... أَوْ أَنْ تُبَلَّعَ وَجْدُنَا الْأَشْجَانُ؟
أَمِنَلْعَوَاْلَةِ أَنْ تُشَكَّكَ وَتُشْتَكَىْ؟ ... أَوْ أَنْ تُبَلَّعَ وَجْدُلْأَشْجَاْنُوْ؟
0ا0ا0ا 0ا0ا0ا ا0 0ا0ا0ا ... 0ا ا0 0ا0ا ا0 0ا0ا0ا
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ ... مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلْ

42- فِي لَحْظَةٍ..لَعَبَتْ مَصَانِعَهَا الدُّمَى ... وَتَوَرَّأَتْ مِنْ نَفْسِهَا الْأَدْرَانُ!
فِيْ لَحْظَتِنْ..لَعَبَتْ مَصَاْنِعَهَدْ دُمَىْ ... وَتَوَرْرَأَتْ مِنْ نَفْسِهَلْأَدْرَاْنُوْ!
0ا ا0ا0ا 0ا0ا ا0 0ا0ا ا ا 0ا0ا ... 0ا0ا0ا 0ا ا0ا0ا 0ا0ا0ا
مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ ... مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلُنْ مُقَلْعِلْ

43- وَانْسَابَ سِرْبُكَ الْمُعْجِزَاتِ فَمَاهُنَـ ... قَدَمٌ فَمٌ وَفَصَاحَةٌ هَذَيَـــانُ
وَنْسَلْبَ سِرْكُلْمُعْجِزَاْتِ فَمَاهُنَـاْ ... قَدَمُنْ فَمُنْ، وَفَصَاْحَتُنْ هَذَيَاْنُوْ
0ا0 ا0 ا 0ا0ا0 ا ا0 0ا1 ... 0ا0 ا0 ا0 0 ا0 ا0ا0
مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ ... مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلْ

44- يُلْقِي بِهَا الْإِعْلَامُ فَوْقَ رُؤُوسِنَـا ... صُحُفًا يَقِيءُ، لِعِهْرِهَا الْغَثَيَـانُ!
يُلْقِيْ بِهَلِإِعْلَاْمُ فَوْقَ رُؤُوْسِنَـاْ ... صُحُفُنْ يَقِيْءُ، لِعِهْرِهَـلْغَثَيَانُوْ!
0ا0ا 0ا0 ا0ا0 ا0 ا ... ا ا 0ا 0ا0 ا ا0ا0ا0ا
مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ ... مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلْ

45- فَزُبَالَةٌ وَاسْتُبْدِلَتْ بِزُبَالَـــــةٍ ... أُخْرَى، وَلَمْ تُسْتَبْدَلْ الْجِـرْذَانُ!
فَزُبَاْلَتُنْ وَسْتُبْدِلَتْ بِزُبَاْلَتِـــنْ ... أُخْرَىْ، وَلَمْ تُسْتَبْدَلْـلْجِرْذَانُـوْ!
0ا0ا0ا ا0ا0ا0 0ا0 0ا0ا ... 0ا0ا0ا 0ا0ا0ا 0ا0 0ا0ا
مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ ... مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلْ

46- وَهُنَا مَلِيكٌ مُغْرَمٌ بِتُرَاثِـــهِ ... يَحْسُو الْخُمُورَ وَكَأْسُهُ فِنْجَـانُ!
وَهُنَاْ مَلِيكُنْ مُغْرَمُنْ بِتُرَاْثِهِيْ ... يَحْسُـلْخُمُوْرَ وَكَأْسُهُوْ فِنْجَاْنُوْ!
0ا0ا ا0ا 0ا ا0ا0ا ... ا ا0 0ا0 ا ا0ا0ا 0ا0ا0ا
مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ ... مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلْ

47- وَهُنَاكَ ثَوْرِيٌّ يُؤَسِّسُ دَوْلَـــةً ... فِي كَرْشِهِ، فَتُصَفِّقُ الثِّيـرَانُ
وَهُنَاْكَ ثَوْرِيُنْ يُؤَسْسِسُ دَوْلَتَنْ ... فِيْ كَرْشِهِيْ، فَتُصَفِّقُثْثِيْرَاْنُـوْ
0ا0ا0ا 0ا0ا0 0ا0ا ا0 0ا0ا ... 0ا0ا 0ا0ا 0ا0ا0ا0ا0ا0ا
مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ ... مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلْ

48- وَهُنَا مَلِيكٌ لَيْسَ يَمْلِكُ نَفْسَـهُ ... فَمُهُ صَدَىً، وَضَمِيرُهُ دُكَّـــانُ
وَهُنَاْ مَلِيكُنْ لَيْسَ يَمْلِكُ نَفْسَهُوْ ... فَمُهُوْ صَدَنْ، وَضَمِيرُهُوْ دُكَّاْنُوْ
0ا0ا0ا 0ا0ا0 0ا0 ا ا0ا0ا ... 0ا0ا 0ا0 ا ا0 ا0ا0ا0ا
مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ ... مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلُنْ مُقَلْعَلْ

49- وَمُفَكّرٌ مُتَخَصِّصٌ بِعُلُومِ فَـرْ كِ الْخِصْيَتَيْنِ، فَفِكْرُهُ سَيَـلَانُ
وَمُفَكْكِرُنْ مُتَخَصْصِصُنْ بِعُلُومْ فَرْ كِلْخِصْيَتَيْنِ، فَفِكْرُهُوْ سَيَلَانُـوْ
0111111 0111111 1 1011 10 1011101 1 1111011 1011111
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

50- وَشَوَاعِرٌ، كَيْ لَا أُسَمِّي وَاحِـدًا، يَتَسَتَّرُونَ وَسِتْرُهُمْ عُرْيَـانُ!
وَشَوَاْعِرُنْ، كَيْلاْ أُسَمْمِيْ وَاْحِدَنْ، يَتَسَتْتَرُوْنَ وَسِتْرُهُمْ عُرْيَاْنُوْ!
1 1011 01 1010 1111 01 01111 1111 0111 1 1111 01 1010101
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

51- يَزِنُونَ بِالْقَبَّانِ أَبْيَاتًا لَـهُـــــمْ فَيَمِيلُ مِنْ أَوْزَارِهِ الْقَـبّـَانُ
يَزِنُوْنَ بِلْقَبْبَاْنِ أَبْيَاْتَنْ لَـهُـــمْ فَيَمِلْ مِنْ أَوْزَاْرِهِـلْقَبْبَاْنُـوْ
1 1011 01 1010101 01 0111010 11111 01 10101 01 1010101
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

52- فِي كِفِتَّسْبِيلَةٌ وَدَرَاهِ ـــــــمٌ وَبِكَفَّةٍ تَفْعِيلَةٌ وَبَـــيَـــانُ
فِيْ كِفْفِتَنْ تَسْبِيلَتُنْ وَدَرَاْهِمُـــنْ وَبِكَفْفِتَنْ تَفْعِيلَتُنْ وَبَيَاْنُـــوْ
01 1011 0111 1011011 1111 011 1 1111011 1011011 1111011
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

53- مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ عِلَّانَـــــةٌ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ عِـــلَّانُ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ عِلْلاْنَتـُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ عِلْلاْنُـوْ
0111111 0111111 1011011 0111111 0111111 1011011
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

54- وَتُقَرْقِعُ الْأَوْزَانُ دُونَ مَبَادِئٍ لِمَبَادِئٍ لَـيْسَتْ لَهَا أَوْزَانُ
وَتُقَرْقِعُلأَوْزَاْنُ دُونَ مَبَاْدِئِنْ لِمَبَاْدِئِنْ لَيْسَتْ لَهَاْ أَوْزَاْنُـوْ
0111 11 0 1010 1011 01 1 1111011 1111011 1010 1011 01 1010101
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

55- فللْحَاكِمُ الْمُغْتَالُ طِفْلٌ وَادِعٌ وَالْمُودَعُونَ بِسِجْنِهِ ..غِيلَانُ!
فَلْحَاْكِمُــلْمُغْتَاْلُ طِفْلُنْ وَاْدِعُنْ وَلْمُوْدَعُوْنَ بِسِجْنِهِيْ..غِيلَّاْنُوْ!
0ا0ا0ا 0ا11ا0 ا11 0 ا0ا0ا ا0 0ا11ا0
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ

56- وَابْنُ الشَّوَارِعِ فَارِسٌ فِي سَاعَةٍ، وَبِسَاعَةٍ هُوَ غَادِرٌ وَجَبَانُ!
وَبْنُشْشَوَاْرِعِ فَاْرِسُنْ فِيْ سَاْعَتِنْ، وَبِسَاعَتِنْ هُوَ غَاْدِرُنْ وَجَبَاْنُوْ!
ا0ا 0 ا11 ا1 ا0ا1ا 0ا ا0ا1ا ا 0ا11ا1 ا1 ا0ا1ا
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ

57- هَلْ يَنْثَنِي الْجَزَّارُ عَنْ جُرْمٍ، وَهَلْ تَرْتَدُّ عَنْ أَخْلَاقِهَا الْفُرْسَانُ؟!
هَلْ يَنْثَنِــلْجَزْزَاْرُ عَنْ جُرْمِنْ،وَهَلْ تَرْتَدْدُ عَنْ أَخْلَاْقِهَــلْفُرْسَاْنُوْ؟!
0ا ا0ا1ا0 ا0ا1ا ا0 ا0ا1ا 0ا1 0ا0ا1ا 0ا1ا0ا1ا
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ

58- كَلَّا، وَلَـكِـنَّ "الْأَنَا" وَرَمٌ، وَإِنْ زَادَتْ فَكُلُّ زِيَادَةٍ نُقْصَانُ
كَلْلاْ، وَلاْكِنْنَلأَنَاْ وَرَمُــنْ، وَإِنْ زَاْدَتْ فَكُلْلُ زِيَاْدَتِنْ نُقْصَاْنُوْ
0ا1ا0ا 0ا1ا0ا ا111 0ا1ا0 ا1 0ا11 0ا1ا
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ

59- يَبْدُو التَّنَاقُضُ عِنْدَهَا مُتَنَاسِقًا وَاللَّوْنُ فِي صَفَحَاتِهَا أَلْوَانُ
يَبْدُ تْتَنَاْقُضُ عِنْدَهَاْ مُتَنَاْسِقَــنْ وَلْلَوْنُ فِيْ صَفَحَاْتِهَاْ أَلْوَانُوْ
ا0ا 0ا10 ا1 ا0ا1ا 0ا111ا1 ا0ا1ا 0 ا ا1 0ا10 ا0ا1ا
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ

60- هُوَ فَارِسٌ مَادَامَ يَفْتَرِسُ الْوَرَى فَإِذَا قُرِصْتُ فَإِنَّهُ قُرْصَانُ!
هُوَ فَاْرِسُنْ مَاْدَاْمَ يَفْتَرِســلْوَرَىْ فَإِذَاْ قُرِصْتُ فَإِنْنَهُوْ قُرْصَاْنُوْ!
ا1 ا0ا1 0ا1ا ا0ا1ا 0ا ا11 0ا11 ا0ا1ا 0ا1ا0ا1
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ

61- وَحْدِي .. وَلَوْ ذَهَبَ الْأَنَامُ جَمِيعُهُمْ وَإِذَا ذَهَبْتُ فَبَعْدِيَ الطُّوفَانُ!
وَحْدِيْ .. وَلَوْ ذَهَبَـلْأَنَامُ جَمِيعُهُمْ وَإِذَا ذَهَبْتُ فَبَعْدِيَـطْطُوْقَانُوْ!
0101 011 1 1 0111 1 0111 1111 0 011 1 011 011 0101
مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلْ

* * *

62- يَا آيَةَ اللهِ الْجَدِيدَ، وَمَنْ لَقِـــى آيَاتِهِ الْحَشَرَاتُ وَالدِّيدَانُ
يَاْ اَيْتَـــلْلاَهِلْجَدِيْ، وَمَنْ لَقِـىْ اَيْاَتِهِـــلْحَشَرَاْتُ وَدْدِيدَانـوُ
0111010 0101 1011 011 011 0111010 1111 011 011 0101
مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلْ

63- آمَنْتُ أَنَّكَ آيَةٌ، فَبِحَدِّكَ اتَّـــ حَدَ الْهَوَى وَتَفَرَّقَ الْفُرْقَـانُ
اَمْنَتُ أَنْنَكَ اَيْتُنْ، فبِحَدْدِكتْ تَحَدَ لْهَوَىْ وَتَفَرْرَقَـــلْفُرْقَانُوْ
0101 0 11 0111 1111 0 0111 1111 0 111 0101 0101
مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلْ

64- طُوبَى لِنبْلِكَ فِـي الْجِهَادِ، فَمَـرَّةً أَرْضُ الْكُوَيْتِ،وَمَرَّةً إِيـرَانُ
طُوْبَىْ لِنبْلِكَ فِـــلْجِهَادِ، فَمَرْرَتَنْ أَرْضُلْكُوَيْتِ، وَمَرْرَتَنْ إِيِيْانُوْ
0101 011 0 11 1 0110 1 0111 0101 011 0 1 0111 0101
مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلْ

65- وَكَأَنَّ خَارِطَةَ الْجِهَادِ أَعَدَّهَ ـــا "مِيخَا" وَأَكَّدَ رَسْمَهَا "الْمَعْدَانُ"!
وَكَأَنْنَ خَارْطَتَـــلْجِهَادِ أَعَدْدَهَ ـــاْ مِيخَاْ وَأَكْكَدَ رَسْمَهَـــلْمَعْدَانُوْ!
1111 01 1 0111 1 0111 0101 011 0 11 101 1 0 0101
مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلْ

66- اَلْقُدْسُ لَيْسَتْ مِنْ هُنَا تُؤْتَى وَنَعْـ لَمُ أَنَّهَا مِنْ دُونِهَا عَـمّـَانُ
اَلْقُدْسُ لَيْسَتْ مِنْ هُنَاْ تُؤْتَىْ وَنَعْـ لَمُ أَنْنَهَاْ مِنْ دُوْنِهَاْ عَمْمَاْنُـوْ
1010 01 01 01 011 0101 011 11 0101 0111 0101 0101
مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلُنْ مُقلَعِلْ

67- وَالْفَقْرُ لَيْسَ بِأَرْضِنَا، فَمِيَاهُـنَـا تُرْوِي الْمِيَاهَ، وَنِفْطُنَا غُـدْرَانُ
وَلْفَقْرُ لَيْسَ بِأَرْضِنَاْ، فَمِيَاْهُـنَـاْ تُرْوِلْـمِـيَاْهَ، وَنِفْطُنَاْ غُدْرَاْنُـوْ
0ا0ا0ا 0ا ا 0ا11ا 1111 0ا11ا0 ا ا 0ا11ا 0ا0ا0ا
مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

68- وَبَوَارِجُ الْغُرَبَاءِ قَدْ كَانَتْ هُـنَا تَحْمِي حِمَاكَ، وَهُمْ هُنَا قَدْ كَانُوا
وَبَوَاْرِجُـلْغُرَبَاْءِ قَدْ كَاْنَتْ هُـنَاْ تَحْمِي حِمَاْكَ، وَهُمْ هُنَاْ قَدْ كَاْنُوْا
0ا0ا 0ا11 ا 0ا11 0ا1ا 0ا 0ا0ا 0ا11
مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

69- إِنْ كُنْتَ تَنْسَى أَنَّهُمْ نَصَبُوكَ مِحْـ رَقَةً لَنَا، فَسَيَذْكُرُ الـحَـسَّـنْـيَانُ
إِنْ كُنْتَ تَنْسَىْ أَنَّهُمْ نَصَبُوكَمِحْـ رَقَتَنْ لَنَاْ، فَسَيَذْكُرُ نْحَسَّيَانُـــوْ
0ا 0ا1ا 0ا 0ا 0ا11ا0 1111ا 0ا 0ا0ا0ا 0ا11 0ا11 1111
مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

70- لَكِنَّمَا قَضَتِ الرِّوَايَةُ أَنْ يُـبَ دَّلَ مَشْهَدٌ، فَتَبَدَّلَ الـحَـبْـنُـيَانُ
لاْكِنَّنَمَاْ قَضَتِرْرِوَاْيَةُ أَنْ يُـبَـدْ دَلَمَشْهَدُنْ، فَتَبَدْدَلَلْـبُنْيَانُـــوْ
0ا0ا0ا 0ا11ا0 1111 ا1 0ا 0ا11 1111 0ا11ا0 1111ا0 0ا0ا0ا
مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

71- مَهْمَا تَخَلَّى، فِي الرِّوَايَةِ، بَعْضُكُمْ عَنْ بَعْضِكُمْ، فَجَمِيعُكُمْ خِـلَّانُ!
مَهْمَاْ تَخَلْلَىْ، فِرْرِوَايَةِ، بَعْضُكُـمْ عَنْ بَعْضِكُمْ، فَجَمِيعْكُمْ خِلْلاْنُوْ!
0ا0ا 0ا11 0ا 0ا0ا 0ا11 ا1 0ا1ا0 0ا 0ا0ا 0ا11ا0 0ا0ا0ا
مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

72- قِيلَ الْهَوَى. فَالضَّمُّ ضَمُّ حَبِيبَـةٍ عَجَبًا، أَتَنْبُتُ لِلْهَوَى أَسْنَـانُ؟!
قِيْـلَلْهَوَىْ فَضْضَمْمُ ضَمْمُحَبِيبَتِنْ عَجَبَنْ، أَتَنْبُتُـلِلْهَوَىْ أَسْنَانُوْ؟!
0ا0ا0ا 0ا0ا 0 ا 0ا ا 0ا11ا0 111ا 0 ا11 0ا11ا0 0ا0ا0ا
مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

73- أَتُعِدُّ قُنْبُلَةً فَتُدْعَى قُـنْـبُـلَـــــــةً وَيُعَدُّ عِيدًا ذَلِكَ الْعُـــدْوَانُ؟!
أَتـعِـدُّ قُـنْـبُـلَـتَـنْ فَـتُـدْعَـىْ قُـنْـبُـلَـتَـنْ وَيُـعَـدْ عِـيْـدَ ذَلْـكَـلْـعُـدْوَانُـوْ؟!
/0111 10 111 0 111 0 10 1101 /1111 10 11 101 0110 1010
مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلْ

74- وَأَسِيرَةٌ قَدْ حُرِّرَتْ. وَعَجِبْتُ مِنْ حُرِّيَّةٍ نَسَمَاتُهَا قُضْبَـــانُ!
وَأَسِـيْـرَتُنْ قَدْ حُـرْرِرَتْ وَعَـجِـبْـتُ مِـنْ حُـرْرِيْـيَـتِـنْ نَـسَـمَـاتُـهَـاْ قُـضْـبَـانُـوْ!
/0110 10 1101 0 /1111 0 1010 1010 /0110 1111 0 1010
مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلْ

75- وَشَرِيدَةٌ رَجَعَتْ لِمَنْزِلِ أَهْـلِـهَـــا. أَيَنَالُهَا الْإِعْرَاضُ وَالنُّكْرَانُ!
وَشَـرِيْـدَتُنْ رَجَـعَـتْ لِـمَـنْـزِلِ أَهْـلِـهَـاْ. أَيَـنَـالُـهَـــلِإِعْـرَاْضُ وَنُـكْـرَاْنُـوْ!
/0110 1111 0 11 1101 /1111 1010 10 1010
مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلْ

76- أَيَمُوتُ دُونَ عَفَافِهَا إِخْـوَانُـهَـــا أَمْ يَسْتَبِيحُ عَفَافَهَا الْإِخْوَانُ؟!
أَيَمُوْتُ دُوْنَ عَفَاْفِهَاْ إِخْـوَانـنَـاَ أَمْ يَسْتَبِيْحُ عَفَاْفَهَـــلِإِخْوَاْنُوْ؟!
/1111 10 1 1101 0110101 /10 101 0111 1 1101 1 0 1010
مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلْ

77- هِيَ سُنَّةٌ قَدْ سَنَّهَا وَثَنٌ فَـــمَـــا ذَا لَوْقَفَتْ آثَارَهُ الْأَوْثَـانُ!
هِيَ سُنَّنَتُنْ قَدْ سَنَنَهَاْ وَثَنُنْ فَـمَـاْ ذَاْ لَوْقَفَتْ اَاْثَاْرَهُـــلأَوْثَاْنُوْ!
/11 1101 01 1101 1111 011 /10 1011 1101 0 1010
مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـاعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلْ

78- إِنَّ اللَّوَاحِقَ لِلسَّوَابِقِ تَنْتَمِـــــي وَصُنَانُ أَتْبَاعِ الْعِدَا صُنْوَانُ
إِنْنَـــلْلَوَاْحِقَ لِسْسَوَاْبِقِ تَنْتَمِـــيْ وَصُنَاْنُ أَتْبَاْعِلْعِدَاْ صُنْوَاْنُوْ
/1010 11 1101 11 1101 /111 10 10 101 0110 1010
مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلُـنْ مُـتْـفَـعِـلْ

79- قُلْ لِلْجَزِيرَةِ كَيْفَ حَالَتْ حَائِلٌ؟ وَبِمَنْ جَرَتْ لِخَرَابِهَا نَجْـرَانُ؟
قُلْ لِلْجَزِيْرَةِ كَيْفَ حَالَتْ حَائِلُـوْ؟ وَبِمَنْ جَرَتْ لِخَرَابِهَاْ نَجْرَانُـوْ؟
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

80- وَبِكَفِّ مَنْ كَفُّ الْقَطِيفِ تَقَطَّفَتْ؟ وَبِمَنْ تَعَسَّرَ فِي عَسِيرَ أَمَـانُ؟
وَبِكَفْفِ مَنْ كَفَفُلْقَطِيْفِ تَقَطْطَفَتْ؟ وَبِمَنْ تَعَسْسَرَ فِيْ عَسِيْ أَمَانُوْ؟
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

81-وَمَنِ احْتَسَى الْإِحْسَاءَ؟أَوْ مَنْ ذَا الَّذِي حَجَزَ الْحِجَازَ، وَجُنْدُهُ رُهْبَانُ؟
وَمَنِ احْتَسَلِإِحْسَاءَ؟ أَوْ مَنْ ذَلْلَذِيْ حَجَزَ لْحِجَازْ، وَجُنْدُهُوْ رُهْبَانُوْ؟
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

82- هَلْ عِنْدَنَا شَيْخٌ يُسَمَّى شِكْسِبِيـــ رَوَهَلْ تَطِيرُ وَتَقْصِفُ الْبُعْرَانُ؟!
هَلْ عِنْدَنَاْ شَيْخُنْ يُسَمْمَىْ شِكْسِبِيْـ رَوَهَلْ تَطِيْ وَتَقْصِفُـلْبُعْرَانُوْ؟!
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

83- لا بَلْ قَضَى شَرْعُ الْأَهِلَّةِ أَنْ تَخُوضَ جِهَادَهَا وَسُيُوفُهَا الـصُّلْبَـانُ
لاْ بَلْ قَضَىْ شَرْعُلأَهِلَّةِ أَنْتَخُـــوْ ضَ جِهَادَهَاْ وَسُيُوْفُهَصْصُلْبَانُوْ
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

84- كَرَمُ الضِّيَافَةِ دَائِمًا يَقْضِي بِـأَنْ تُطْوَى الْجُفُونُ، وَتُفْتَحَ السِّيقَانُ!
كَرَمُضْضِيَافَةِ دَائِمَنْ يَقْضِيْ بِأَنْ تُطْوَ لْجُفُونُ،وَتُفْتَـحَسْسِيْقَانُـوْ!
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

85- مَعْنَى الْجِهَادِ بِعَصْرِنَا، إِجْهَادُنَا أَوْ عَصْرُنَا، وَثَوَابُنَا خُسْرَانُ
مَعْنَلْجِهَادِ بِعَصْرِنَاْ، إِجْهَاْدُنَـــا أَوْ عَصْرُنَاْ، وَثَوَابُنَاْ خُسْرَاْنُـوْ
0110101 0111 0111 1 0110 101 01 0111 0111101 0101010
مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

86- عُثْمَانُ يُقْتَلُ كُلَّ يَوْمٍ بِاسْمِنَـــا وَتُخَاطُ مِنْ أَطْمَارِنَا الْقُمْصَـانُ!
عُثْمَاْنُ يُقْتَلُ كُلْلَ يَوْمِنْ بِسْمِنَـاْ وَتُخَاْطُ مِنْ أَطْمَاْرِنَـــلْقُمْصَاْنُـوْ!
0110101 01 11 101 01 01 0111 0111 1 01 1101 0101010
مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

87- أَنَا ضِدَّ أَمْرِيكَا إِلَى أَنْ تَنْقَضِـي هَذِي الْحَيَاةُ وَ يُوضَعَ الْمِيـزَانُ
أَنَضِدْدَ أَمْرِيكَاْ إِلَىْ أَنْ تَنْقَضِـيْ هَاذِ لْحَيَاْةُ وَ يُوْضَعَـــلْـــمِيْزَاْنُـوْ
0111 10 01 0101 011 01 0111 101 0110 1 1011 01 0101010
مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

88- أَنَا ضِدَّهَا حَتَّى وَإِنْ رَقَّ الْحَصَى، يَوْمًا، وَسَالَ الْجَلْمَدُ الصَّـــوَّانُ!
أَنَضِدْدَهَاْ حَتْتَىْ وَإِنْ رَقَقَـلْحَصَىْ، يَوْمَنْ، وَسَاْلْلْجَلْمَدُ صْصَوْوَاْنُـوْ!
0111 0110 011 0101 0111010 0101 011 0101 0 0101010
مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

89- بُغْضِي لِأَمْرِيكَا لَوِ الْأَكْـــوَانُ ضَمَّتْ بَعْضَهُ لَانْهَارَتِ الْأَكْوَانُ
بُغْضِيْ لِأَمْرِيكَاْ لَوِلأَكْوَاْنُ ضَمْـــ مَتْ بَعْضَهُوْ لَنْهَاْرَتِـــلأَكْوَانُـوْ
0101 011 0101 011 0101 101 01 0111 0101 101 0101010
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

90-هِيَ جِذْرُ دَوْحِ الْمُوبِقَاتِ،وَكُلُّ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَرٍّ هُوَ الْأَغْصَانُ!
هِيَ جِذْرُ دَوْحِـــلْمُوْبِقَاْتِ،وَكُلْلِمَاْ فِـــلأَرْضِ مِنْ شَرْرِنْ هُوَلأَغْصَاْنُوْ!
11 101 01 1 0110 1 1011 01 1 10 10 01 0101 011 0101010
مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

91- مَنْ غَيْرُهَا زَرَعَ الطُّغَاةَ بِأَرْضِنَا؟ وَبِمَنْ سِوَاهَا أَثْمَرَ الطُّغْيَانُ؟
مَنْ غَيْرُهَاْ زَرَعَطُّطُغَاْةَ بِلَرْضِنَاْ؟ وَبِمَنْ سِوَاْهَاْ أَثْمَرَ طُّطُغَيْلُوْ؟
0ا 0ا0ا ا ا ا0ا0 ا ا0ا0 0ا0ا 0ا0ا
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

92- حَبَكَتْ فُصُولَ الْمَسْرَحِيَّةِ حَبْكَةً يَعْيَا بِهَا المُتَمَرِّسُ الْفَنّانُ
حَبَكَتْ فُصُولَلْمَسْرَحِيِّيَةِ حَبْكَتَنْ يَعْيَاْ بِهَلْمُتَمَرْرِسُلْفَنْنَانُوْ
ا 0ا0 ا 0ا 0ا ا0ا 0ا ا0 0ا0ا
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

93- هَذَا يَكِرُّ، وَذَا يَفِرُّ، وَذَا بِهِ هَذَا يَسْتَجِيرُ، وَيَبْدَأُ الْغَلَيَانُ
هَاْذَاْ يَكِرْرُ، وَذَاْ يَفِرْرُ،وَذَاْ بِهَاْ ذَا يَسْتَجِيْ، وَيَبْدَأُ لْغَلَيَانُوْ
0ا0ا 0ا0 ا 0ا0 ا0ا ا 0ا0 ا0ا0ا0 0 ا0ا0ا
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

94- حَتَّى إِذَا انْقَشَعَ الدُّخَانُ،مَضَى لَنَا جُرْحٌ، وَحَلَّ مَحَلَّهُ سَرَطَانُ؟
حَتَنْ إِذَ نْقَشَعَدْدُخَاْنُ، مَضَىْ لَنَاْ جُرْحُنْ، وَحَلْلَ مَحَلْلَهُوْ سَرَطَاْنُوْ؟
0ا0ا 0ا0 ا ا 0ا0ا ا 0ا0 0ا0 ا0ا0ا
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

95- وَإِذَا ذِئَابُ الْغَرْبِ رَاعِيَةٌ لَنَا وَإِذَا جَمِيعُ رُعَاتِنَا خِرْفَانُ!
وَإِذَا ذِئَاْبُلْغَرْبِ رَاْعِيَتُنْ لَنَاْ وَإِذَا جَمِيْعُ رُعَتْنَاْ خِرْفَاْنُوْ!
0ا0ا 0ا0 ا 0ا0ا 0ا 0ا0ا 0ا0ا
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

96- وَإِذَا بِأَصْنَامِ الْأَجَانِبِ قَدْ رَبَتْ وَإِذَا الْكُوَيْتُ وَأَهْلُهَا الْقُرْبَانُ!
وَإِذَاْ بِأَصْنَاْمِلأَجَاْنِبِ قَدْ رَبَتْ وَإِذَ لْكُوَيْتُ وَأَهْلُهَلْقُرْبَاْنُوْ!
0ا0ا 0ا0 ا0ا0 ا ا0 0ا0ا
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ

97- أَنَا يَا كُوَيْتُ قَدِ اكْتَوَيْتُ،وَرُبَّمَـــا بِشُوَاظِ نَارِيَ تَكْتَوِي النّيرَانُ
أَنَـ يَاْ كُوَيْتُ قَدِ كْتَوَيْتُ،وَرُبَمَا بِشُوَاْظِ نَاْرِيَ تَكْتَوِنْـنِيْرَاْنُوْ
0ا0ا0ا ا0ااا 0ا ااا0 ا0 ا0ااا ا0ا0ا0 ا0ااا0 ا0 ااا0 0ا0ا0ا
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ

98- صَحْرَاءُ هَمِّي مَالَهَا مِنْ آخِـرٍ وَبِحَارُ حُزْنِي مَالَهَا شُطْـآنُ
صَحْرَاءُ هَمْمِيْ مَاْلَهَاْ مِنْ اَاْخِرِنْ وَبِحَارُ حُزْنِي مَالَهَا شُطْاانُوْ
ا0ا0 ا0ا0ا0 ا0 ا0ا0ا0 ا0ا0ا0 ا0 ا0ا0 0ا0ا0ا
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ

99- تَبْكِي شَرَايِينِي دَمًا فِي مَدْمَـــعِـي وَبِأَدْمُعِي تَتَضَاحَكُ الْأَحْزَانُ
تَبْكِيْ شَرَاْيِنِيْ دَمَنْ فِيْ مَدْمَـــعِـيْ وَبِأَدْمُعِيْ تَتَضَاْحَكُـــلأَحْزَاْنُوْ
0ا0ا ا0ا ا0ا0 ا0ا ا0 ا0ا ا0 0ا0ا0ا0 ا0ا0ا0 ا0ا ا0ا 0ا0ا0ا
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ

100-أَنْتِ الْقَرِيبَةُ فِي اللّقَاءِ وَفِي النَّوَى وَأَنَا بِحُبِّي الْغَارِقُ الظَّمْـآنُ
أَنْتِلْقَرِيبَةُ فِـالِقَاْءِ وَفِـــرنْـنَـوَىَ وَأَناْ بِحُبِّيِلْغَاْرِقُـظَمْظَمْاَانُـوْ
0ا0ا0ا ا0 ا 0ا0ا ا ا0ا0 ا0ا ا0 ا0ا0 ا0ا0ا0 ا0 ا0ا ا0ا0ا
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ

101- لِي مِنْكِ مَا لِلْقَلْبِ مِنْ خَفَقَاتِـهِ وَلَدَيْكِ مِنّي الْوَجْهُ وَالْعُنْـوَانُ
لِي مِنْكِ مَا لِلْقَلْبِ مِنْ خَفَقَاْتِهِيْ وَلَدَيْكِ مِنْنِـلْوَجْهُ وَلْعُنْوَاْنُـوْ
0ا0 ا0ا ا0 ا0ا0ا ا0 0ا0ا0ا ا0ا0ا0 ا0 ا0ا ا0ا0ا
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ

102- فَلَقَدْ حَمَلْتُكِ فِي الْجُفُونِ مُسَهَّدًا كَيْ لَا يُسَهَّدَ جَفْنُكِ الْوَسْنَـانُ
فَلَقَدْ حَمَلْتُكِ فِـــلْجُفُوْنِ مُسَهْهَدَنْ كَيْـــلاْ يُسَهْهَدَ جَفْنُكِـــلْوَسْنَاْنُوْ
0ا0ا0ا ا0 ا ا 0ا0ا ا ا0 0ا0ا ا0ا0ا0 ا0ا ا0 ا0ا0ا
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ

103–وَمَلَأْتُ رُوحِيَ مِنْكِ حَتَّى لَمْ يَعُدْ مِنِّي لِرُوحِيَ مَوْضِعٌ وَمَكَـانُ!
وَمَلَأْتُ رُوحِيَ مِنْكِ حَتْتَىْ لَمْ يَعُدْ مِنْرِيْ لِرُوْحِيَ مَوْضِعُنْ وَمَكَانُوْ!
0111 10 11 01 101 01 0 1101 0101 011 0 11 1 01 10 1 1101
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

104–مَاذَابَ مِنْ فَرْطِ الْهَوَى بِكِ عَاشِقٌ مِثْلِيَ، وَلَا عَرَفَ الْأَسَى إِنْسَانُ!
مَاذَابَ مِنْ فَرْطِلْهَوَىْ بِكِ عَاشِقُنْ مِثْلِيْ، وَلاْ عَرَفَـــلأَسَى إِنْسَانُوْ!
01 101 01 101 0110 11 1101 0101 011 111 0110 10101
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفْاعِلْ

105– قَالُوا هَجَرْتِ، فَقُلْتُ إِنَّا وَاحِـدٌ وَكَفَى وِصَالًا ذَلِكَ الْهُجْـــرَانُ
قَالُوا هَجَرْتِ، فَقُلْتُ إِنْنَاْ وَاْحِدُنْ وَكَفَىْ وِصَالُنْ ذَالْكَـــلْهُجْرَانُـوْ
0101 011 0 1 1011 01 01 1101 1111 011 01 01 011 0 10101
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفْاعِلْ

106– هِيَ مَوْطِنِي، وَلَهَا فُؤَادِيَ مَوْطِنٌ أَتَفِرُّ مِنْ أَوْطَانِهَا الْأَوْطَـــانُ؟!
هِيَ مَوْطِنِيْ، وَلَهَاْ فُؤَاْدِيَ مَوْطِنُنْ أَتَفِرْرُ مِنْ أَوْطَانِهَـــلأَوْطَانُوْ؟!
1 1 0110 1111 011 11 1101 1111 01 10111 0110101 0101
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفْاعِلْ

107– مَاذَا عَلَى شَجَرٍ إِذَا طَرَدَ الْخَرِي فُهَزَارَهَا لِتُغَرِّدَ الْغِرْبَـانُ؟
مَاْذَاْ عَلَىْ شَجَرِنْ إِذَاْ طَرَدَ لْخَرِيْ فُهَزَاْرَهَاْ لِتُغَرْرِدَ لْغِرْبَانُـوْ؟
0101 011 0 1 1 01 011 111 0110 0111011 1111 0 11101 0101
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفْاعِلْ

108– فِي الْكُحْلِ لَا تَجِدُ الْأَذَى إِلَّا إِذَا عَمِلَتْ عَلَى تَكْحِيلِكَ الْعُمْيَانُ!
فِـــلْكُحْلِ لاْ تَجِدُ لأَذَىْ إِلْلاْ إِذَاْ عَمِلَتْ عَلَىْ تَكْحِيلِكَـــلْعُمْيَانُوْ!
1 0101 01 111 0110 0110101 1111 011 10110101 0101
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفْاعِلْ

109- أَنَا لا أَزَالُ أَدُقُّ قَلْبِيَ خَائِفـاً وَيَكَادُ يُخْفِي دَقَّتِي الْخَفَقَـانُ
أَنَـ لاْ أَزَالْ أَدُقُّ قَلْبِيَ خَائِفَنْ وَيَكَادُ يُخْفِيْ دَقَّتِـلْخَفَقَانُـوْ
11 01 110 1 1011 01 11 1011 1111 0101
مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلْ

110- لا تُنْكِرِي تَعَبِي، وَلَا تَسْتَنْكِرِي غَضَبِي، فَإِنِّيَ الْعَاشِقُ الْوَلْهَانُ
لاَ تُنْكِرِي تَعَبِي، وَلاْ تَسْتَنْكِرِيْ غَضَبِيْ، فَإِنْنِـلْعَاشِقُـلْوَلْهَانُوْ
01 1011 1111 011 1011011 1 11 0 111 0101 011 10101
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلْ

111-نُبِّئْتُ أَنَّكِ قَدْ هَرِمْتِ،وَغَاضَ مِنْ غِيَظِ الْخُطُوبِ شَبَابُكِ الرَّيَّـانُ
نُبِئْتُ أَنْنَكِ قَدْ هَرِمْتِ،وَغَاْضَ مِنْ غِيَظِـلْخُطُوْبِ شَبَابُكِرْرَيْيَانُـوْ
1011 01 11 01 11 0 1 11 01 101 01 11 0111 0101
مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلْ

112- عَلِمْتُ أَنَّ الدَّارِعِينَ تَدَرَّعُوا بِطَنِينِهِمْ، وَسِلَاحُهُمْ أَطْنَـــانُ!
عَلِمْتُ أَنْنَـــدْدَارِعِيْنَ تَدَرْرَعُوْا بِطَنِيْنِهِمْ، وَسِلاْحُهُمْ أَطْنَانُـوْ!
1011 01 10101101 1 111 011 0101 011 0111 0101
مَفَاعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفْعِلْ

113-وَبَدَوْا فُهُودًا،عِنْدَ مُنْسَكَبِ النَّدَى، وَإِذَا بِهِمْ، عِنْدَ الرَّدَى،حُمْـلَانُ
وَبَدَوْا فُهُودَنْ،عِنْدَ مُنْسَكَبِنْنَدَى، وَإِذَاْ بِهِمْ، عِنْدَ الرْرَدَىْ،حُمْلاَنُوْ
111 0 110 01 101 01 111 0110 1111 011 1011 0101
مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلْ

114-صَمَتُوا لَدَيْكِ لِتَلْفِظِي النَّفَسَ الأَخِيـ رَوَبَعْدَهَا عُزِفَتْ لَكِ الْأَلْحَـانُ
صَمَتُوْا لَدَيْكِ لِتَلْفِظِـــنْنَفَسَـلأَخِيْـ رَوَبَعْدَهَاْ عُزِفَتْ لَكِلأَلْحَانُـــوْ
1 111 011 1 1011 111 0110 1 1101 0111 011 10101
مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفَعِلُنْ مُـتَفْعِلْ

115- وَلَطَالَمَا وَعَدُوا بِنَصرِكِ فِي الْوَغَى وَعَدُوا وَأَبْلَغُ نَصرِهِمْ خِـــذْلَانُ
وَلَطَالْمَاْ وَعَدُوا بِنَصْرِكِ فِـــلْوَغَىْ وَعَدُوْا وَأَبْلَغُ نَصْرِهِمْ خِذْلاْنُـوْ
0110 1 0111 0111 0111 11 0111 0111 0101 0111 11 0111 0111
مُتَفلَعِلُنْ مُسْتَفلَعِلُنْ مُسْتَفلَعِلُنْ مُسْتَفلَعِلُنْ مُسْتَفْلَعِلُنْ

116- لَمْ يُمْتَشَقْ سَيْفٌ،وَلَمْ تُسْرَجْ لَـهُـمْ خَيْلٌ، وَلَمْ تُقْطَعْ لِهُمْ أَرْسَـانُ
لَمْ يُمْتَشَقْ سَيْفُنْ،وَلَمْ تُسْرَجْ لَـهُـمْ خَيْلُنْ، وَلَمْ تُقْطَعْ لَهُمْ أَرْسَاْنُـوْ
0111 0101 0111 0101 0101 0111 0101 0111 0101
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

117- فَجَمِيعُهُمْ قَدْ كَذَّبُوا،وَجَـمِيـعُـهُمْ قَدْ مَثَّلُوا، وَجَمِيعُهُمْ قَدْ خَانُـوا
فَجَمِيعُهُمْ قَدْ كَذْذَبُوْا، وَجَـمِيْـعُهُمْ قَدْ مَثَّلُوْا، وَجَمِيعُهُمْ قَدْ خَلْنُـوْا
0111 0111 01 0111 0111 0111 0101 0111 01 0101
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

118- كَمْ عِبْرَةٍ عَبَرَتْ بِهَيْأَةِ عَـبْـرَةٍ وَنَوَازِلٍ نَزَلَتْ هِيَ السُّلْـوَانُ
كَمْ عِبْرَتِنْ عَبَرَتْ بِهَيْأَةِ عَبْرَتِنْ وَنَوَاْزِلِنْ نَزَلَتْ هِيَسْسُلْوَاْنُـوْ
0111 0111 01 0111 0111 0111 0101 0111 0101
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

119- يَضْرَى بِحَرْقِ الْعُودِ نَشْرُ عَبِيرِهِ وَبِضَرْبِهَا تَتَرَنَّمُ الْـعِـيـدَانُ
يَضْرَىْ بِحَرْقِلْعُوْدِ نَشْرُ عَبِيْرِهِيْ وَبِضَرْبِهَاْ تَتَرَنْمُلْعِـيـدَاْنُـوْ
0111 0111 0101 0111 0111 0101 0111 0101
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

120- قَالَتْ لِيَ الْمَأْسَاةُ أَنَّ وَلِـيَّـهَـا ظُلْمُ الْوُلَّاةِ، وَأُمُّهَا الْإِذْعَـانُ
قَالْتْ لِيَلْمَأْسَاةُ أَنْنَـوَلِـيْـيَـهَاْ ظُلْمُلْوُلَاْةِ، وَأُمْمُهَـلاِذْعَاْنُـوْ
0111 0111 0101 0111 0111 0101 0111 0101
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

121–قَالَتْ:وَيَحْمِلُ جُثَّتِي الطَّاوِي وَيَهْـ رُبُّ مِنْ حَفِيفِ ثِيَابِيَ الشَّبْعَانُ
قَالْتَتْ:وَيَحْمِلُ جُثْتَتِـطْطَاْوِيْ وَيَهْـ رُبُّ مِنْ حَفِيفِ ثِيَابْيَـشْشَبْعَانُوْ
0ا0ا 0ا1 ا1 0ا 0ا1 0ا1 0ا1 ا1 0ا 0ا1 0ا1
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلْ

122– قَالَتْ: وَيَقْدَحُ نَارِيَ الْجُبَنَاءُ لَـ كِنْ يَكْتَوِي بِحَرِيقِي الشُّجْعَانُ!
قَالْتَتْ: وَيَقْـدَحُ نَاْرِيَـلْجُبَنَاْءُ لاْ كِنْ يَكْتَوِيْ بِحَرِيقِيَـشْشُجْعَانُوْ!
0ا0ا 0ا1 ا1 0ا 0ا1 ا1ا1 0ا ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا1
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلْ

123– وَأَقُولُ: كُلُّ بِلَادِنَا مُـحْتَـلَّـةٌ لا فَرْقَ إِنْ رَحَلَ الْعِدَا أَوْرَانُوا!
وَأَقُوْلُ: كُلُّ بِلاْدِنَاْ مُـحْـتَـلْلَتُنْ لاْ فَرْقَ إِنْ رَحَلَـلْعِدَاْ أَوْرَاْنُوْا!
0ا1ا1 0ا ا1ا1ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا ا1ا1 0ا1ا1 0ا1
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلْ

124– مَاذَا نُفِيدُ إِذَا اسْتَقَلَّتْ أَرْضُـنَـا وَاحْتُلَّتِ الْأَرْوَاحُ وَالْأَبْـدَانُ؟!
مَاذَا نُفِيْ إِذَ سْتَقَلْلَتْ أَرْضُـنَـاْ وَحْتُلْلَتِـلأُرْوَاْحُ وَلأَبْدَاْنُـوْ؟!
0ا0ا 0ا1 ا1ا1 0ا1 ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا1
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلْ

125– سَتَعُودُ أَوْطَانِي إِلَى أَوْطَـانِـهَـا إِنْ عَادَ إِنْسَانًا بِهَا الْإِنْـسَـانُ!
سَتَعُوْدُ أَوْطَاْنِيْ إِلَىْ أَوْطَـاْنِـهَـاْ إِنْ عَاْدَ إِنْسَاْنَنْ بِهَـلإِنْسَاْنُـوْ!
0ا1ا1 0ا1 ا1 0ا1 0ا1 ا1ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا1ا1 0ا1
مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلْ[84]ص12–9

وبإمكانية نقل : التفعيلة مُـقْلَعِلُنْ إلى مستفعلن.

والتفعيلة مُتَفَاعِلْ إلى فَعِلاَتُنْ.

والتفعيلة مُتْفَاعِلْ إلى فعَّلاَتُن أو فِعْلاَتُنْ

يمكننا أن نكتب تفعيلات القصيدة بالشكل التالي:

1- متفاعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ	متفاعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
2- متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
3- متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
4- مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
5- مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن(م)	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
6- مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
7- متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	ِعْلاتنْ
8- مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن(م)	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
9- مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
10-مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن(م)	مستفعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
11-مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
12-مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
13-مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
14-مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
15-متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
16- مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
17- متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
18- متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
19- متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
20- مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
21- مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
22- مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	فِعْلاتنْ
23- مستفعلن	مسرتفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	فَعِلاتنْ
24-متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	مسرتفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
25- مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
26- متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
27- متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	فِعْلاتنْ
28- مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	فعِلاتنْ

29- مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

30- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

31- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

32- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

33- متفاعلن مفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

34- مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

35-متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

36-متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

37-مستفعلن مستفعلن مستفعلن (م) مستفعلن متفلعلن فِعْلاتنْ

38-متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

39-متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فعِلاتنْ

40-مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

41-متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

42-مستفعلن مفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

43-مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فَعِلاَتنْ

44- مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فَعِلاَتنْ

45- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

46- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فعِلاتنْ

47- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

48- متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

49- متفاعلن متفلعلن متفاعلن(م) مستفعلن متفاعلن فَعِلاَتنْ

50- متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

51- متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

52- مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فَعِلاَتنْ

53- متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

54- متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

55- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

56- مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فَعِلاَتنْ

57- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاَتنْ

58- مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

59- مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

60- متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

61- مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

62- مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

63- مستفعلن متفاعلن متفاعلن (م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

64- مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاَتنْ

65- متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعل فِعْلاتنْ

66- مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

67- مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

68- متفاعلن متفلعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

69- مستفعلن مستفعلن متفاعلن(م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

70- مستفعلن متفاعلن متفاعلن(م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

71- مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

72- مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن مْتفاعلن فِعْلاتنْ

73- متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

74- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

75- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

76- متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

77- متفاعلن مستفعلن متفاعلن(م) مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

78- مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

79- مستفعلن مستفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فعْلاتنْ

80- متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فَعِلاتنْ

81- متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

82- مستفعلن مستفعلن مستفعلن(م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

83- مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

84- متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

85- مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

86- مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

87- متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

88- متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

89- مستفعلن مستفعلن مستفعلن(م) مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

90- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

91- مستفعلن مفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فعِْلاتنُْ

92- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فعِْلاتنُْ

93- مستفعلن متفاعلن متفاعلن(م) مستفعلن متفاعلن فَعِلاتنُْ

94- مستفعلن مفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فَعِلاتنُْ

95- متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفلعلن فِعْلاتنْ

96- متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

97- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

98- مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

99- مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

100- مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

101- مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فعِْلاتنُْ

102- متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

103- متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فَعِلاتنُْ

104- مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنُ

105- مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

106- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

107- مستفعلن متفاعلن متفاعلن(م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

108- مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

109- متفاعلن متفلعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن فَعِلاتنُْ

110- مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن فعِْلاتنُْ

111- مستفعلن متفاعلن متفاعلن (م) مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

112- مفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

113- متفاعلن مستفعلن متفلعلن متفاعلن مستفعلن فَعِلاتُنْ

114- متفاعلن متفاعلن متفاعلن (م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

115- متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

116- مستفعلن مستفعلن مسرتفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

117- متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

118- مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

119- مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

120- مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

121- مستفعلن متفاعلن مستفعلن(م) متفاعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

122- مستفعلن متفاعلن متفاعلن(م) مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

123- متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن فِعْلاتنْ

124- مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

125- متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلاتنْ

3.مواضع التدوير في القصيدة العمودية:

5- مكر؟ وهل حلفت بالقرآن قرأنا لينكر أنه قـــــــــــرآن؟!

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِـــــــــــــــــــــلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

8- قرنان ويلك عندنا عشرون شيطانا وفوق قرونهم تيجـــــان

مُتْفَاعِلُنْ مُـفَاعِلُنْ مُتْفَاعِـــــــــــــــــــــلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

10- قف جانبا للإنس أو الجن واتركنا فلا إنس هنا أو جـــــان

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِـــــــــــــــــــــلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

13- أنبيك أنّا أمّة أمـــــــــة تباع وتشترى ونصيبها الحرمَان

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَـــــــا عِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُـفَاعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

37- حتى إذا ما سكرة راحت وجاءت فكرة وتثاءب الـنعسان

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَـــــــــــــــــــــــاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـفَاعِلُنْ فَعِلاَتُنْ(م)

49- ومفكر متخصص بعلوم فرك الخصيتين ففكره سـيـلان

مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـــــــــــــــــتْفَاعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

63- آمنت أنّك آية فـبـدّك اتحد الهوى وتفرّق الـفرقان

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُـــــــــــــــــــــنْ مُـفَاعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ فَعِلاَتُنْ (م)

66- القدس ليست من هنا تُؤتى ونعلم أنها من دونها عـمّان

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفلعَلُنْ مُتْفَـــــــــــــــــــــــاعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فِعْلاَتُنْ

69- إنّ كنت تنسى أنّهم نصبوك محرقة لنا فسيذكر النـسيان

مُتْفاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـفَاعِـــــــــــــــــــــلُنْ مُـقْلَعِلُنْ مُـقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

70- لكنما قضت الرواية أن يبدّل مشهد فتبدل الـبـنـيـــان

مُتْفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ مُتَـــــــــــــــــفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ فِعْلاَتُنْ(م)

77- هي سنّة قد سنّها وثن فماذا لوقفت آثاره الأوثـــــــان

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُتْـــــــــــــــــفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

82- هل عندنا شيخ يسمى شكسبير وهل تطير وتقصف البعران

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـــــــــــــــــفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ(م)

83- لا بل قضى شرع الأهلـة أن تخوض جهادها وسيوفها الصلبان

مُتْفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُفَـــــــــــا عِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

89- بغضي لأمريكا لو الأكوان ض مت بعضه لانهارت الأكـوان

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِـــــــــــــــــلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

93- هذا يكر وذا يفر وذا بـــهـــذا يستجير ويبدأ الـغـلـيـــان

مُتْفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُتـــــــــــــــــْفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فَعِلاَتُنْ (م)

107-ماذا على شجر إذا طرد الخريف هزارها لتغرد الـغـــربـان

مُتْفاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُفَاعِلُنْ مُـــــــــــــــــفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

111- نبّئت أنك قد هرمت وغاض من غيظ الخطوب شبابك الـريـان

مُتْفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُفَاعِـــــــــــــــــلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

114-صمتوا لديك لتلفظي النفس الأخير وبعدها عزفت لك الألـحـان

مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُـــــــــــــــــفَاعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

121- قالت ويحمل جثتي الطّـــــاوي ويهرب من حفيف ثيابي الشبعان

مُتْفَاعِلُنْ مُفَاعِلُنْ مُتْفَـــــــــــا عِلُنْ مُقْلَعِلُنْ مُقْلَعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

122- قالت ويقدح ناري الـجـبـنـاء لكن يكتوي بحريقي الـشجعان

مُتْفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفَاعِـــــــــــلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلاَتُنْ (م)

المراجع

1. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي، مجمل اللغة. د.ر وتح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986 .

2. ابن منظور، لسان العرب. تح: مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي. بيروت، ط3، 1993.

3 .صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، دار الشّهاب، الجزائر، د.ط، 1982.

4.الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين. تر وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية . بيروت، منشورات محمد علي بيضون، د.ط.د.ت، م1(أ-خ).

5.مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، دار المعار ف، القاهرة، ط 2، 1972، ج 1، ص1950.

6.جبران مسعود، معجم الرائد ، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.

7.هيئة الأبحاث والترجمة ، الأداء (القاموس العربي الشامل عربي- عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، 1997.

8.علي بن هادية . بلحسن البليش. الجيلالي بن الحاج يحيى ، القاموس الجديد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991.

9 .أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكندي ، الكليات. تح: عدنان درويش، محمد المصري. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1993.

10.منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.

11 .مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب (انكليزي – فرنسي – عربي) ، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1983.

12. عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي (اللامعقول، الهجاء، التصور والخيال، الوزن والقافية والشعر الحر)، مجموعة مقالات، المؤسسة العربية، بيروت، د.ت.

13 .محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989.

14 .عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني. تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2001 .

15. محمود المسعدي ، الإيقاع في السرحع العربي (محاولة تحليل وتحديد)، مؤسسات عبد الكريم، تونس، د.ط، 1996 .

16 . محمود المسعدي بين الإبداع والإيقاع (مجموعة دراسات)، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، د.ط، 1997.

17 . إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.

18. جودت فخر الدين ، الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر)، دار الحرف العربي – دار المناهل، بيروت، ط1، 1995 .

19. أبوحيان التوحيدي، المقابسات. تح: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط 1، 1929.

20. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)، دار الأديب، الجزائر، د.ط، 2005.

21. رمضان الصبّاغ، في نقد الشع ر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998.

22. سيّد البحراوي ،العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1993 .

23 . صلاح فضل ،أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء، القاهرة، د.ط، 1998،

24 . محمد أحمد وريث، في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهيرية، ليبيا، ط1، 2000،

25. محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2003،

26. حسين أبو النجا ، الإيقاع في الشعر الجزائري . دراسة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2003،

27 .أحمد كشك، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر، مطبعة المدينة، القاهرة، ط1، 1985.

28 . مجلة فصول (أفق الشعر)، م16، عد1 ، 1997.

29 . شوقي ضيف ،الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف، مصر، ط10، د.ت

30.محمد فتوح أحمد ، الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب، القاهرة، د.ط،2006.

31. عبد الله محمد الغذام ي ،تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987.

32 .يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1999.

33. عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران/الجزائر، ط1، 1993.

34. فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة ، دار مجدلاوي، بيروت، ط1، 2006.

35 .يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العر بي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس ، بيروت، ط2، 1982 .

36 .عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي (دراسة)، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2002.

37 .محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر. الكثافة. الفضاء. التفاعل، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ط1، 1990.

38 .محمد عبد العظيم ، في ماهية النص الشعري. إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1994

39. أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر . تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، د.ت، ص17.

40. أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده. تح: الزيوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

41. أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3، 1966.

42 .عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة. تح: عبد السلام الشدادي ، بيت الفنون وا لعلوم والآداب،الجزائر، د.ط، 2006 .

43 .يوسف بكار، في العروض والقافية، دار الرائد. دار المناهل، بيروت، ط3، 2006،

44 .عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989،

45 .أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين. تح وش: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، د.ت،

46 .أحمد حساني ،الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي: (رسالة دكتوراه الدولة). مخطوط، 2005-2006.

47 .أبو الفرج قدامة بن جعفو الكاتب البغدادي ، جواهر الألفاظ . تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985،

48 . ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تق وتح وتع : أحمد الحوفي. بدوي طبانه ، دار نهضة مصر، مصر، د.ط.د.ت.

49 .عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، .

50 .أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز. تق: علي أبو زقيّة، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 1991

51 . أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر. تح: عبد العزيز بن ناصر المانح. دار العلوم، الرياض، 1985،

52. أبو محمد القاسم الأنصاري السلجماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع . تح: علال الغازي. مكتبة المعارف. الرباط، ط1، 1980.

53. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صوره، موسيقاه ولغته)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1986.

54 .عدنان حقي ،المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان. دار الرشيد، بيروت، ط1، 1987،

55. أحمد مطر، لافتات أحمد مطر (الأعمال الكاملة)، لندن، ط1، 2000

56. كمال أحمد غنيم ، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998.

57. لوحيشي ناصر، الميسر في العروض والقافية ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2007 .

58. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان. دار الرشيد، بيروت، ط1، 1987.

59. نور الدين السد ، الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.

60. حسن ناظم، البني الأسلوبية (دراسة في " أنشودة المطر " للسياب)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

61. أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي ، الجامع في العروض والقوافي . تح وتق، زهير غازي زاهد .هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.

62. صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (دراسات وقضايا)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

63. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

64. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000.

65. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1981.

66. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري. دراسة نقدية، دار الشروق، الأردن، ط1، 2003.

67. أحمد كشك ، التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، دار غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.

68. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1985.

69. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي، مقاييس اللغة. تح وض: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

70. عبد الله بن المعتز، كتاب البديع. ش وتع: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، 1954 .

71. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تص، تح وض: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.

72. أبو محمد القاسم الأنصاري السلجماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.

73. صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي ، جنان الجناس في علم البديع . تح: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.

74. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

75. أبو محمد القاسم الأنصاري السلجماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع . تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.

76. أحمد مطر ،الأعمال الشعرية الكاملة، دار العرب، لندن، ط2، 2001.

77. فيصل حسين طحمير العلي ، البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع ، دار الثقافة، الأردن، ط1، 1990.

78. محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب ، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2003.

79. فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر مح مود درويش ، المؤسسة العربية لـلدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

80. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة. تق: مختار نويرات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. موفم، الجزائر، د.ط، 1989.

81. تمام حسّان ، اللغة العربية معناها، ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998.

82. عصام نور الدين ، علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، س الألسنية، ط1، 1992.

83. مصطفى السّعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2006

84. أحمد مطر، العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول، لندن، ط1، 1990.

85. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، القاهرة، د.ط، 2001.

86. كرم البستاني، ديوان عنترة بن شداد، دار الهدى، الجزائر، د.ط، د.ت.

87. صبحي حموي، المنجد الوسيط في العربية المعاصرة (الضاد)، دار المشرق، بيروت ط1، 2003