

دراسة في البنيتين الإيقاعية والدلالية للقافية وطرائق استخدامها في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م

حسين كياني*

امين نظري تریزی**

الملخص

تعدّ القافية أهمّ مكوّنات النصّ الشعري حيث لا تقتصر وظيفتها في الإيقاع والتطريب ولا تعتبر مجرد محسن صوتي فحسب، بل إنّ لها وظيفة دلالية تبعدها عن هيمنة الوظيفة الصوتية، ومن هنا اكتسبت هذه التقنية أهمية خاصة في القصيدة العربية الحديثة عموماً والقصيدة المقاومة الفلسطينية خصوصاً لنقل لطائف المعنى وأحاسيس قائلها. يسعى البحث إلى الكشف عن أنماط القافية وطرائق استخدامها في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م ومدى إسهامها في البنيتين الإيقاعية والدلالية اعتماداً على المنهج التوصيفي - التحليلي والإحصائي. توصل البحث إلى أنّ شاعر النكسة كثيراً ما يوظّف التقفية البسيطة الموحدة لمركز إيقاعي سوى أنّنا نلاحظ أنّ الخطيب قد تسير مساراً آخر حيث تحاول تكوين الانسجام بين الإيقاع والدلالة في هذا النمط من القافية. إنّ توظيف القافية المتقاطعة بموازاة هندستها وانتظامها لا تؤديّ إلا تكوين النتائج

* أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز: hkyanee@shirazu.ac.ir

** دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان (الكاتب المسؤول)، aminnazari1369@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٣/١٧، تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٦/٠٢

الباهرة في المستوى الدلالي للقافية، غير أنّ معين بسيسو قد يحاول تكوين طرفة دلالية ولغوية وإيقاعية في هذا النمط من القافية بتوظيف تقنية موازنة لغوية وإيقاعية وجعل القافية بؤرة دلالية للقصيدة. إنّ شاعر النكسة قد خلق قوّة إيقاعية تعبيرية بتوظيفه النمطين من القافية المتغيرة والمقطعية وقد نجح في التلاؤم والانسجام بين الإيقاع والدلالة سوى أننا نجد سميح صباغ أحياناً قد يهتّم بالجانب الإيقاعي دون الدلالي حيث يخلق أجواء إيقاعية رتيبة بتوظيف القوافي المقحمة الزائدة الفقيرة دلاليّاً.

الكلمات الرئيسية: شعر النكسة، القافية، البنية الإيقاعية، البنية الدلالية.

١. المقدمة

إنّ الشعر الفلسطيني المقاوم لقد حاز مكانة هامة في مسيرة الشعر العربي المعاصر، وبمكنا القول أنّ الظروف المساوية التي تعيشها فلسطين هي لبنة هامة في تطوّر أدبها وتجديده عموماً وشعرها على وجه الخصوص فأصبحت فلسطين عنصراً أساساً وحاسماً في المواضيع الشعرية وفي تحديد ما يدور في خلجات الشعراء وأذهانهم؛ لذلك كان لا بد لنا من وقفة مع هذا النوع من الشعر، لتحليل ملامح التطور والتجديد في أساليبه. إنّ أبرز ملامح التطوّر والتجديد في الشعر الفلسطيني بعد النكسة قد ظهر في عنصر القافية بوصفها تاج العروض الشعري والتي لا يمكننا الاستخفاف بها.

«لا شك أنّ أدب المقاومة أو الأدب المقاوم بنوعيه الشعر والنثر يعدّ نوعاً من التصدي لكلّ أنواع الاستعمار والاستبداد؛ كما لا يخفى أنّ شعراء المقاومة يعبرون عن مشاعرهم الدفينة الصادقة من حبّ وغضب وحرمان بأجمل وأدقّ الصور؛ والشاعر المقاوم يجمع بين مصيره ومصير أمته ويتحمّل التشرّد والغربة والحرمان، إلى أن يجابه أعداء شعبه ولينفصّ عن أمته غبار التخلّف والعذاب والتوتّر» (روشنفكر وآخرون، ١٤٣٨ق: ٢٦)؛ انطلاقاً من هذا، مازال الشعر الفلسطيني يلعب دوره الأدبي والسياسي، بعد نكسة في عام ١٩٦٧م، ولقد ساهم في مختلف المجالات السياسية والنضالية مساهمة فعّالة ونضالياً حيث أصبحت أحداث هذه الفترة جزءاً لا يتجزأ من بنيته «فقد شارك الشعراء بشعرهم في هذه الفترة في كافة حروب الاستنزاف

العربية الإسرائيلية، وشاركوا بشعرهم وبنفسهم في المقاومة الفلسطينية ضد الصهاينة من أجل التحرير، وتابعوا معركة الكرامة، وحرب رمضان، والاحتياح الإسرائيلي للبنان، وغيرها، ولم ينسوا دورهم في حروب الخليج، وفي مفاوضات السلام العربية والفلسطينية مع إسرائيل، كما شاركوا بشعرهم وبأنفسهم في انتفاضتي الشعب الفلسطيني ضد العدو الصهيوني؛ رسداً وتسجيلاً وتحليلاً، مبيّنين رأيهم، ومتّخذين موقفهم بكل وعي» (عطوات، ١٩٩٨م: ٢٣٩).

أما سبب اختيارنا لخمسة الدواوين بدلاً من ديوان واحد، فهو أنّ التركيز على ديوان واحد وشاعر واحد لا يقدّم للمتلقي نتائج دقيقة باهرة من أحداث فترة؛ إضافة إلى ذلك، لاحظنا التشابهات الأسلوبية بين هؤلاء الشعراء في هذه الفترة من هذا المنطلق اخترنا خمسة الشعراء بدلاً من شاعر واحد. واخترنا من كلّ ديوان عشر قصائد وغضضنا البصر عن بعضها الآخر لأنّ بعضها كانت قصيرة للغاية ولم تكن لها علاقة بالمقاومة من ناحية المضمون وما يرتبط بها. لا يقتصر دور القافية في البنية الإيقاعية بل إنّ لها وظائف جوهرية أخرى فهي «ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة - أو ما يشبه الإعادة - للأصوات ... ويفوق ذلك أهمية أنّ لها معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري» (ويليك ووارن، ١٩٨٧م: ٧٨). فلهذا تسعى القافية إلى تحقيق وظيفة مزدوجة على البنية الإيقاعية والدلالية و«هي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى» (وقاد، ٢٠٠٣م: ٥١).

يتكوّن البحث من مقدّمة، تحدّثنا فيها عن الشعر الفلسطيني المقاوم بعد النكسة، والقافية ودورها في إثراء البنية الإيقاعية والدلالية وأهمية البحث وهدفه، و..، ثمّ يرصد في صميم البحث أنماط القافية (البسيطة الموحّدة، والمقطعية، والمتقاطعة، والمتغيرة)، ودورها الإيقاعي والدلالي ونسبة اشتغالها في شعر النكسة، وأخيراً يزوّد البحث بالنتائج التي توصل إليها.

١.١ منهج البحث

اختار البحث المنهج الوصفي التحليلي أساساً لدراسته وهو منهج يقوم على وصف ظاهرة من الظواهر للوصول إلى أسباب هذه الظاهرة والعوامل التي تتحكم فيها. ويهتمّ بتوصيف

البيانات والاصطلاحات والنتائج، وفي نفس الوقت يقوم بعمليات تحليلية لعرض معلومات ونتائج مضافة أو تنقيحية أو تفسيرية أو ما شابه ذلك. وإنّه يتميّز بطريقته الواقعية في التعامل مع مشكلة البحث، نظراً لوجود الباحث في قلب الميدان أو المكان المتعلّق بالدراسة، (مصطفى عليان، ١٩٩٩م: ٤٧-٤٨) «إنّ هذا المنهج لا يتمثّل فقط في جمع البيانات والمعلومات وتبويبها وعرضها، بل يشمل كذلك عملية تحليل دقيق لهذه البيانات والمعلومات وتفسير عميق لها، وسبر لأغوارها من أجل استخلاص الحقائق والتعميمات الجديدة التي تساهم في تراكم المعرفة الإنسانية. فضلا عن ذلك يقوم هذا المنهج على رصد ومتابعة دقيقة لظاهرة أو حدث معين بطريقة كمية أو نوعية في فترة زمنية معيّنة أو عدة فترات، من أجل التعرّف على الظاهرة أو الحدث من حيث المحتوى والمضمون، والوصول إلى نتائج وتعميمات تساعد في فهم الواقع وتطويره» (عبيدات، ١٩٩٧م: ٤٧).

اختار البحث خمسة دواوين وهي ديوان الآن حندي جسدي كيسان من رمل المعين بسيسو، ووطني داخل الحصار لسميح صباغ، والجرح الفلسطيني وبراعم الدم لزنب حبش، ولا تسرقوا الشمس لإبراهيم المقادمة وهي القلس لنبيلة الخطيب لأنّ هذه الدواوين تعدّ عيّنة تمثّل عصارة شعرية لهذه الفترة، وتدور في فلك واحد وهو المقاومة. وسبب اختيار هؤلاء الشعراء راجع إلى أنّه لا يجدر أولاً أن يكون الشعر المقاوم الفلسطيني بعد النكسة حصراً على أشعار سميح القاسم ومحمود درويش، فهذا يفقد هذا الشعر العديد من جماله وتنسى جهود شعراء آخرين. ثانياً بعد قراءة فاحصة في شعرهم حصل البحث على العديد من التشابهات في الخصائص الأسلوبية، ثالثاً الاهتمام بتعريف الشعراء المغمورين الذين لم تكن أعمالهم الشعرية موضع اهتمام الباحثين كما هو واضح بالنسبة إلى نظرائهم كسميح القاسم، محمود درويش، توفيق زياد، عزّ الدين المناصرة .. رابعاً حاول البحث اختيارهم من جيل واحد وعصر واحد تقريباً والذين تمثّل أشعارهم أهمّ الأحداث في هذه الفترة.

وفي هذه المقالة قد استقرّ الرأي على تقسيم أنماط القافية بناء على أساس نظرية نقاد كمحمد صابر عبيد في كتابه القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية اعتقاداً منّا أنّ الاعتماد عليه يؤدّي إلى انسجام بحثنا، حيث يقوم بتفريع القافية بصورة منتظمة (ينظر: عبيد، ٢٠٠١م: ٩٥-١٤٢).

٢.١ أسئلة البحث

يسعى البحث إلى الإجابة عن السؤالين التاليين:

- كيف تحقّق أنواع القوافي دوراً مميزاً في البنيتين الإيقاعية والدلالية؟
- ما هي الخلافات والتشابهات بين الشعراء في كيفية توظيفهم أنماط القافية؟

٣.١ فرضيات البحث

- إنّ القوافي بأنماطها تلعب دوراً حاسماً في البنيتين الإيقاعية والدلالية، إنّ القافية البسيطة تأتي غالباً لمرتكز إيقاعي والقافية المتنوّعة لها مرتكز دلالي.
- هناك تشابهات ملحوظة في تعاطي الشعراء مع أنماط القافية وقد يسير بعضهم منهجاً مختلفاً للقضاء على الجو الإيقاعي المهيمن.

٤.١ الدراسات السابقة

أما موضوع القافية فقد حظي بدراسات في مؤلّفات الشعراء القديم والحديث. قد تحدّث بلعباسي محمد (٢٠١٨م) في دراسته المعنونة *بجماليات القافية في الشعر العربي الحديث* بأخبار الروح التجديدية على مستوى القافية في التجارب الشعرية العربية الحديثة، وقد حاول إبراز موقعها وواقعها بفن المنجزة الإيقاعية. وما توصّل إليه المقال هو أنّ استعمال القافية تماثل صوتي نغمي يشع براءات إيقاعية ودلالية. فاللطافة فيها تكمن في حملها للمبدلات الدلالية والإيقاعية؛ مما يجعلها خاضعة لقانون إيقاعي منتظم، وبهذا فإنّها هي التي تحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّدها. فهي ببؤرتها الإيقاعية تشكّل نقطة تركيز وتدعم أركان النص الشعري وحركته الإيقاعية الداخليّة في سؤر التجربة الشعرية. تحدّث عبد المجيد دقياني (٢٠٠٧م) في مقالته *القافية في شعر بلقاسم خمار عن القافية وطرائق اشتغالها في شعر الشاعر الجزائري العمودي والحّرّ وتوصّل إلى أنّ الشاعر قد نوّع القافية والبحر وصارت من خصائص شعره إذ كانت القصيدة العمودية في مرحلتها*

الأولى بطيئة التأثير مقيّدة الأفعال إلا أنه في القصيدة الحرة المتنوعة في البحر والقافية التي هي استجابة لعق التجربة الشعرية وتلبية للذوق الجديد الذي أثار الحركة وتنوع الإحساس الداخلي وهذا ما بيّنه الباحث في هذا المقال الذي هو رصد للتجربة الشعرية والتي جسدها القافية في شعر الشاعر الجزائري وبصورة أخص في قصيدته الحرة التي سايرت الشعر الحر في الأقطار العربية.

وقد أعددنا أيضاً بعض دراسات هامة تناولها الباحثون من النواحي المختلفة، وموضوعاتها أدب الشعراء المختارين الأوّل نبدأ بالدراسات التي تتعلق بأدب معين بسيسو لسمعته التي يحظى بها من الشعراء المختارين وتقدمه في السن ثم يليه زينب حبش، وسميح صباغ، وإبراهيم المقادمة.

أحمد محمّدي نجاد باشاكي وآخرون في مقالة السيميائية في الشعر الفلسطيني في ضوء نظرية بيرس (أشعار هارون هاشم رشيد ومعين بسيسو نموذجاً) درسوا المستويات الفكرية والعلامات الموجودة في أشعار الشعراء ومنها: التناسخ، والزمان، والمكان، والشخصية، والرواية، والمؤلف، وتقنيات كشف المضمون الإضافي فضلاً عن الرموز. وكل هذا من أجل رسم الأفق الجديد في ضوء الهوية الفلسطينية وتصويرها في خاطر المتلقي لقصائدهما. قد حصل الباحثون على أنّ الرموز تظهر متعلّقة بخالق الأثر، وجمالية الكلام، والعلاقات الداخلية، وتروى في شعر كلّ منهما مجموعة من الصور والعلامات حدثت بينها صلة وثيقة والتي تمثّل عالم الحياة المضطرب وبعبارة أخرى تتراوح هذه العلامات بين المستحبّة والمكروهة. عالج أمين نظري تريزي (١٣٩٦ش) في مقالته المعنونة بأساليب التكرار وأتماطها في ديوان الجرح الفلسطيني وبراعم الدم، التكرار البسيط والتكرار المركب في ديوان لزينب حبش وتأثيرهما في البنيتين الإيقاعية والدلالية بناء على منهج نازك الملائكة في تقسيم التكرار. وما توصل إليه المقال هو أنّ التكرار في ديوان الشاعرة لم يأت اعتبارياً بل جاء مقصوداً منتظماً مع الإيقاع والدلالة لإظهار حبّها لفلسطين وبتّ ألمها لمصابها ولشهادة أعزائها وتكوين روح المقاومة والثورة للقضاء على الاحتلال. نسرين مسگری (١٣٩٣ش) في رسالتها المعنونة بـ ادبيات بايدارى و بازتاب آن در شعر سميح صباغ قامت باستخراج أهمّ مظاهر المقاومة ومضامينها

في الأعمال الشعرية للشاعر وتحليلها مثل؛ الوطن وحبّه، الحرب والنضال، الإشادة بالمناضلين وتشجيعهم على مواصلة الانتفاضة، العدو الصهيوني وتجسيد إجراماتهم، الكبت والفقر المستولي على المجتمع و... ماجد النعامي (٢٠٠٧م) في مقالة *توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة* تناول توظيف التراث في شعر المقادمة بأبعاده المختلفة وبيان قدرة الشاعر على التعبير عن رؤيته الفكرية والإنسانية واشتمل بحثه على المحاور التالية: مفهوم التراث، عوامل استخدام التراث في الشعر، توظيف التراث الديني، توظيف التراث التاريخي، توظيف التراث الأدبي.

هذه الدراسات تبين لنا جوانب مختلفة من ميزات أدب الشعراء المختارين. ولكن أصحاب هذه الدراسات كلّها لم يتطرقوا إلى دراسة أنماط القافية وتبيين دورها الإيقاعي والدلالي في شعرهم وعلى الرغم من كثرة الأبحاث والدراسات في شعرهم، إلا أنّها تؤدي غايات منفصلة ولكل منها منهجه الخاص، ولم تتطرق إلى هذا النوع من البحث. إضافة إلى أننا لم نلاحظ أية دراسة ترتبط بالشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م، فجاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على جانب لم يعن به الدارسون، إذن يمكننا القول بأنّ هذه الدراسة هي الأولى التي تختصّ بدراسة أنماط القافية وتبيين دورها الإيقاعي والدلالي في شعر بعد النكسة في عام ١٩٦٧م بالتركيز على أشعار الشعراء المختارين.

٢. المهاد النظري للبحث

١.٢ الأسلوبية نشأتها ومفهومها

استخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات وأريد به «منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية» (خفاجي، وآخرون، ١٩٩٢م: ١١). لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين عندما ظهرت الدراسات اللغوية الحديثة وخاصة منها الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية، حيث رفضت مجموعة من اللغويين «اعتبار اللغة جوهرًا مادياً خاضعاً لقوانين العالم

الطبيعي الثابتة إذ أنّها خلق إنساني ونتاج للروح البشري تتميّز بدورها كأداة للتواصل ونظام من الرموز المخصّصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية لكنّها ذات أصل نفسي واجتماعي» (فضل، ١٩٨٥م: ١٠).

والبحوث الأسلوبية التي تتناول النصوص الأدبية يجب أن تستوفي «دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية، باستخدام المقولات المتّصلة بالأدب، وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية ولعلّ نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكالات في مجال الأسلوب، تشبه ما وجدته العلماء من علاقة بين علمي اللغة النظري والتطبيقي، ولا يمكن إقرار هذه العلاقة ما لم تقم على أساس البحث الأسلوبي مثله في ذلك مثل البحث اللغوي التطبيقي يستمدّ بعض مقولاته من اللغة والأدب من جانب، واللغة والحياة من جانب آخر» (نفس المصدر: ١٠٠).

الأسلوبية أو الأسلوبيات كما سمّاها بعض الدارسين علم «يرمي إلى تخلص النصّ الأدبي من الأحكام المعيارية والدوقية ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلّل، واقتحام عالم الدّوق وهتك الحجب دونه، وكشف السرّ في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في مستقبله» (بوحوش، د.ت: ٠٢)، وإذا كان هذا التعريف يعدّ جامعاً نوعاً ما لمفهوم هذا المصطلح، فقد اختلف العديد من الأسلوبيين حوله باختلاف مشاربهم الثقافيّة، يرى عبد السلام المسدي أنّ الأسلوبية «علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني غير منهج عقلائي يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية» (المسدي، ١٩٩٧م: ٣٣).

تحدّث نور الدين السّد عن الأسلوبية ورأى أنّها «علم وصفي تحليلي، تهدف إلى دراسة مكّونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنّها قابلة لاستثمار المعارف المتّصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنّها مناهج متعدّدة ومتداخلة الاختصاصات» (السّد، د.ت، ج ١: ٧).

عرّف منذر عياشي الأسلوبية على أنّها «علم يدرس نظام اللغة ضمن نظام الخطاب» (الحري، ٢٠٠٣م: ١٤١).

الهادي الطرابلسي يعرف الأسلوبية على أنّها «ممارسة قبل أن تكون علماً أو منهجاً أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميّز النصوص وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلّف مدروس (...)»، ولا بدّ فيها من فحص للنصوص وتمثّل لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانية تختار منها على قواعد ثابتة لتكوّن للدارس صوراً واضحة وكلّية عن النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيه» (الطرابلسي، ١٩٩٢م: ٩).

وإذا حاولنا أن نقوم بمقارنة بين التعاريف الأربعة لمصطلح الأسلوبية سنجد أنّها متقاربة إلى حدّ بعيد، وأنّ وجه الاختلاف بينها راجع إلى أنّ كلّ باحث قدّم مفهومه من رؤية معيّنة ومحدّدة، واستند بحاصية واحدة في المفهوم الأسلوبي، فإذا كان منذر عياشي يشترط في دراسة المفهوم الأسلوبي أن تكون ضمن النظام الكلي للخطاب الأدبي فإنّ الهادي الطرابلسي اعتقد بأنّها دراسة الأسلوب المتفرّد في الخطاب الأدبي، ويضيف نور الدين السّد الشرط الثاني وهو أن تكون هذه الدراسة وفق منهج وصفي تحليلي يعدّه المسدّي المستوى الأنسب للكشف عن الانزياحات اللغوية لذلك الخطاب. بناء على ذلك فالأسلوبية هي دراسة الأسلوب المتفرّد ضمن النظام الكلي للخطاب الأدبي، وفق منهج وصفي تحليلي للكشف عن الانزياحات اللغوية لذلك الخطاب.

٢.٢ دور القافية في الإيقاع والدلالة

مازالت ولا تزال القافية رغم كلّ محاولات التطوّر والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً له علاقة بالإيقاع الذي هو روح الشعر تقول نازك الملائكة في هذا المضمّن: «تعتبر القافية عنصراً ضرورياً في إيقاع الشعر العربي، وركناً مهماً في موسيقية الشعر الحرّ نظراً لما تحدّثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء» (الملائكة، ١٩٨٣م: ١٩٢) لم تعد القافية إذن في إطار الشعر المعاصر، أحد عناصر بناء البيت المفرد وإنما أصبحت تحرص على التفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها، فلهذا إنّ القافية ليست شيئاً زائداً أو حلية متعمّدة وإنما هي عنصر من جملة العناصر الأخرى التي تزيد المعنى قوّة الوضوح وتعمّق تجربة الكشف (الطريسي، ١٩٨٧م: ٧٢).

«والقافية حديثاً لا تقتصر وظيفتها على حبس الصوت وإنما تأخذ أبعاداً لغوية مهمّة في الشعر العربي وهذا ما جعل القدماء يهتمون بأنواع القوافي واضعين نظاماً صارماً لها، فكان للقافية في التراث العربي مخزوناً ثقافياً وموسيقياً هاماً لم يستطع حتى المحدثون تجاهله فلم يغفلوها، ولم يستطع أحد القفز عنها سوى دعاة قصيدة النثر التي لم تترسخ ولم تعتمد على الأذن العربية بعد، وبالتالي تتجاوز أهمية القافية ما يمكن وصفه صوتياً إلى وظائف بنائية رئيسة في القصيدة العربية الحديثة، فهي حديثاً حبساً ضرورياً للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن لحظات ... ولكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية» (كوهين، ١٩٨٦م: ٥٥).

وكذلك لم يكتف رومان جاكسون بتبيان دور القافية الموسيقي الرائد، بل أظهر لها أيضاً علاقات دلالية فيما بينها فهي «تعتمد من حيث التعريف على التكرار المطرد للفونيمات، ومجموعات من الفونيمات المناسبة، فإن ذلك يعني ارتكاب تبسيط مفرط بدل معالجة القافية من جانب الصوت فحسب، فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها ويتحتم علينا في تحليل قافية ما، أن نتساءل عما إذا كان الأمر يتعلّق بالتسجيع، إذا كانت الكلمات التي تشكل القافية تنتمي إلى نفس المقولة النحوية أو إلى مقولات مختلفة» (جاكسون، ١٩٨٨م: ٤٦).

يربط "ابن الشيخ" بنية علائقية بين المعنى والقافية أساسها التكامل والتناسب المنطقي، فالمعنى هو الذي يحدّد القافية، والشاعر ملزم بمعرفة القافية انطلاقاً من النسيج الأول للبيت (ابن الشيخ، ١٩٩٦م: ٢٠٦) ولهذا يقول ابن رشيق كدارس سابق للقافية «فالصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته» (القيرواني، ١٩٧٢م: ٢١٠).

٣. أنماط التقفية في شعر النكسة

«إنّ الاهتزاز الكبير الذي تعرّضت له القافية بعد ثورة الحداثة في الشعر العربي، أخضعها لمقاييس ومقاربات جديدة تنسجم مع طبيعة هذه الثورة وقوانينها، لذلك لم تستطع الاحتفاظ بشكلها التقليدي الموحد الذي سارت عليه القصيدة العربية عدّة قرون» (عبيد، ٢٠٠١م: ٩٥)

ونتيجة لتأثيرات كثيرة - داخلية وخارجية - فقد تعددت أنماط القافية بتعدد مستويات أدائها، إذ إنّ «الشعراء لم يهتموا بالقافية في القصيدة الحرّة بل طوّروها لتكون أكثر مؤاتاة للبناء في القصيدة الحديثة» (أبو إصبع، ١٩٧٩م: ٢٤٠). لقد وجد الشاعر المعاصر أمامه «فرصة تفجير الطاقات الكامنة في القافية» (الغري، ٢٠٠١م: ٧٣) فأصبح يتعامل معها «في إطار من الحرية التي تخلق لوناً من الانسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة» (نفس المصدر: ٧٣).

استطاع البحث أن يكتشف أكثر أنماط التقفية استخداماً في شعر هذه الفترة، وهي نمط القافية البسيطة الموحدة، الحرّة المقطعية، الحرّة المتقاطعة، وأخيراً الحرّة المتغيرة. قبل الولوج في صميم البحث قمنا بإحصاء أنماط القوافي في الدواوين المدروسة ونسبها لانتظام دراستنا ودقّتها حسب الجدول التالي:

اسم الشاعر	القافية البسيطة (الموحدة)	القافية الحرّة المتقاطعة	القافية الحرّة المقطعية	القافية الحرّة المتغيرة
معين بسيسو	٠٪	٢٠٪	٣٠٪	٥٠٪
إبراهيم المقادمة	١٠٪	٠٪	١٠٪	٨٠٪
سميح صباغ	٠٪	٠٪	٤٠٪	٦٠٪
زينب حبش	٠٪	٢٠٪	٣٠٪	٥٠٪
نبيلة الخطيب	٢٠٪	٢٠٪	٢٠٪	٤٠٪
المجموع	٦٪	١٢٪	٢٦٪	٥٦٪

١.٣ القافية البسيطة (الموحدة)

إنّ هذا النمط من أنماط القافية هو «امتداد للموروث التقفوي في القصيدة التقليدية التي تركز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، تنسم هذه القافية ببساطتها لأنّها تقوم على قافية واحدة لا تتغيّر. أي أنّ بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من

التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقلّ في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم» (عبيد، ٢٠٠١م: ٩٦). «غالباً ما تكون الأسباب الغنائية والتطريية والإيقاعية الصرف هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من التقفية، مما يسبب إهمالاً في الجانب الدلالي الذي يجعل منها قافية فقيرة لأنها لا تحقّق موازنة بين القيمة الإيقاعية والقيمة الدلالية في التقفية» (نفس المصدر: ٧٨).

بما أنّ هذا النمط من القافية ظهر في قصائد المقادمة ونبيلة الخطيب فحسب فنأتي به من قصائدهما كنموذج؛ ففي قصيدة عياش للشاعر إبراهيم المقادمة تأتي التقفيات بصورة متلاحقة متسارعة، حيث تخلق نمطاً من الإيقاع المتكرّر الذي ينطوي على رتابة واضحة:

فجّر قنابلك انطلق/ وانزع عن الشمس الحجاب/ عياش أنت النور في دنيا / تسربلت الضباب / عياش أنت الليث في زمن/ تسوّدت الكلاب / فانشر ضياءك / إن هذا الشعب قد سئم العذاب/ فجّر بقايا بأسنا/ أطلق أمانينا العذاب/ وسواك أموات/ وإن حازوا المناصب والرغاب/ وحماس ترعى شبلها/ حتى يصير كليث غاب/ عياش لا ترحل/ فحولتنا غداً ودنا الحساب/ نشروا ببلدتنا الخراب فما لهم إلا الخراب/ لم يرحموا شيخاً ولا طفلاً/ تلقح بالثياب/ قد علّموه/ الحقد مع علم القراءة والحساب/ يا فتية القسام/ هذا دربكم شوك الصعاب (المقادمة، ٢٠٠٣م: ٤٦).

لا تتنوّع القوافي في صيغتها اللغوية فكّلها أسماء مؤلفة من صوتين على التوالي (الألف الممدودة، الباء المقيدة)؛ القافية هنا بتواليها المستمر والمتلاحق وبصيغة لغوية واحدة تخلق الرتابة في الإيقاع وشيئاً من الملل عند المتلقي، إلا أنّ تكرار بعض القوافي (الحساب - الحساب، الخراب - الخراب) يسهم بدرجة أعلى في تسرّب الرتابة إلى القصيدة التي اعتمدت على قافية مقيّدة تنتهي بالحرف الساكن يسبقه صوت مد، وتقوم في تركيبها اللغوي على الأسماء فقط. وتبلغ الرتابة أعلى مستوى لها في هذه القصيدة عندما يكرّر الشاعر التقفية نفسها في سطر واحد (نشروا ببلدتنا الخراب فما لهم إلا الخراب)، فهذا الأمر يعطي هيمنة كاملة للبعد الإيقاعي ويغيب البعد الدلالي إلى درجة كبيرة. وهذه هي المشكلة الكبيرة التي تعاني منها هذه القصيدة التي جرت على قواف متكرّرة متلاحقة وهذا ما يعدّه العروضيون عيباً

ويسمونه الإبطاء، وهو تكرار المعنى بذاته في نهاية الأبيات، يعتقد العروضيون بأنه «إذا قرب الإبطاء كان أقبح، وإذا تباعد كان أحسن» (التبريزي، د.ت: ١٦٣) فالواضح أنّ المفردات السابقة قد تكررت بالمعنى ذاته ولم يفصل بينها سوى الأسطر القليلة. يعدّ الإبطاء عيباً على كلّ حال، لأنّ إتيان الشاعر بتكرار كلمة القافية بعينها ومعناها في الأسطر السابقة يعبر عن ضعفه وقلة قدراته على العطاء اللغوي، كما يؤيد ادّعائنا ابن الدماميني في كتابه "العيون الغامزة على خبايا الرامزة" حيث يقول: «إنّ الإبطاء يدلّ على ضعف طبع الشاعر ونزارة مادته حيث أحجم طبعه وقصّر فكره أن يأتي بقافية غير الأولى واستروح إلى إعادة الأولى، والطبع موكل بمعادة المعادات» (الدماميني، د.ت: ٢٧٢).

وبعض هذه التقفيات ليس لها من وظيفة إلا تكريس حس إيقاعي، فإنّها مقحم وزائد ويمكن حذفه من دون أن يؤثر في البنية العامة للقصيدة، منها:

إن هذا الشعب قد سئم العذاب / وإن حازوا المناصب والرغاب / حتى يصير كليث غاب /
هذا دريكم شوك الصعاب.

في النموذج الأول يمكن حذف تقفية العذاب لدلالة القرينة عليها وهي لفظة "سئم". في النموذج الثاني إنّ تقفية الرغاب لا تقدّم إضافة دلالية إلى السطر الشعري بحكم وجود مفردة المناصب التي تدلّ على نفس المعنى دون الحاجة إلى مفردة "الرغاب"، في النموذج الثالث تقفية "غاب" زائدة يمكن حذفها لأنّ الليث لا يكون إلا في الغاب، في النموذج الرابع التقفية "الصعاب" التي أضيفت إلى شوك وهي إضافة تشبيهية وتركيب تقليدي لا حاجة إلى ذكرها لأنّ الشوك نفسه تدل على معنى الصعاب، وما جاءت هنا إلا لتحقيق تناسق صوتي وإيقاعي مع التقفيات السابقة واللاحقة دون أن تحقّق إضافة دلالية.

مهما يكن من أمر لقد حاول الشاعر التلاعب بالنظام التقفوي "السطري" للقصيدة من خلال تقسيم أكثر السطور الشعرية على سطرين، فبدت هذه السطور الشعرية وكأنّها خالية من التقفية؛ غير أننا إذا دققنا النظر فقد كشفنا عن هذه اللعبة مثل (فجّر قنابلك انطلق وانزع عن الشمس الحجاب / عيّاش أنت النور في دنيا تسربت الضباب / عيّاش أنت الليث في زمن تسوّدت الكلاب / فانشر ضياءك إن هذا الشعب قد سئم العذاب .. الخ) فالسطر الشعري

هنا لا يحدده رسم الشاعر لنظام كلمات القصيدة إنما يحدده واقع هذا السطر الذي يجتهد الشاعر أحياناً في جعله سطرًا واحدًا أو سطرين، لكنّه في كلّ الأحوال سطر شعري واحد من حيث بنية السطر وصيغته العامة. لا شك أنّ هذا التنوّع والتلاعب يساهم في التقليل من الرتابة الواضحة التي تخلقها التقفيات المتواصلة المنتظمة الهائلة ولو بمقدار قليل. كما أنّ القوافي كلّها تتألف من صوت مدّ مفتوح يمنحها مدى يُبعد عنها الرتابة.

قد نجىء القافية البسيطة الموحدة لوظيفة لا تنحصر في الوظيفة الإيقاعية وليست صدفة لتحقيق وإشاعة جو إيقاعي مجرد. ولعلّ قصيدة قدس المدائن للشاعرة نبيلة الخطيب تمثّل واحدة من أكثر بنى هذا النوع من التقفية تماسكاً ودقّة وإحكاماً في البناء والدلالة:

القدسُ تورقُ/ والزمانُ ييابُ/ وهي الحُضورُ/ إذا الزمانُ غيابُ/ القدسُ قافيةُ الكلام/
ويبئها../ بيتُ القصيدِ/ وقد علّته قبابُ/ المسجدُ الأقصى/ الذي يدنو بها/ من بلجة الأنوار/
فهو رحابُ/ تعامدُ الأنوارُ/ فوق قبابه/ تتهلّل الأركانُ..// والمحرابُ/ هو خلوة العبادُ/ حيثُ
يؤمُّه/ الزهادُ.. والأبرارُ.. والثّوابُ/ لله ما أبحى الصلاة بظله!/ وبه دعاءُ الساجدين..// محابُ/
تعانقُ الصلواتُ في أفيائه/ ليست لها دونَ السماء..// حجابُ..// تتكاشفُ الرؤيا/ بنور
بصيرة/ عبقاً تُسرِبُ سرّها/ الأطيابُ/ قدسُ المدائن/ لا يُكفُّ بهاؤها..// حتى ولو عمّ البلادُ/
ضبابُ/ للناس تبرُّ/ يجهدونَ لأجله..// ولنا بهاتيكِ الربوعُ/ ترابُ..// هو تبرنا/ لسنا نُبدّلُ
طبيّة/ حتى لو اجتمعتُ لنا الأسبابُ (الخطيب، ٢٠١٢م: ٧٣ - ٧٤).

تألف القصيدة من ١٢ قافية، القافية هنا تتألف من أربعة أصوات على التوالي (الباء، الألف الممدودة، الباء، الواو) فيأتي صوت الواو على شكل الإشباع الضمي. وهي تبدأ بالقافيتين "ياب" و"غياب" وتنتهي بـ"الأسباب"، إنّ هذه القوافي (ياب - غياب - الأسباب) على الرغم من وجود فاصلة كبيرة بينها، إلا أنّ التوازن الدلالي بينها قائم على نحو فعال. فاليباب والغياب للزمان اللذان يمثّلان الانعدام يرتبط دلاليّاً بالأسباب الذي يمثّل صورة للموت والانحلال والمغادرة. فضلاً عن ذلك، فإنّ القصيدة تدور رحاها حول مكان ديني وهو القدس وإن معظم القوافي جاءت معبّرة عن هذا المكان حيث تحمل بعداً دينياً وترتبط ارتباطاً شديداً به فالكلمات: الأركان، والمحراب، والثّواب، والأطياب، والحجاب وغيرها كلّها

تساهم في إبراز الدلالة المسيطرة. وتمارس الشاعرة الطريقة نفسها في تحويل السطر الشعري الواحد إلى سطرين أو ثلاثة أسطر أو أكثر في الرسم الكتابي من مثل (القدس تورق والزمان يباب/ وهي الحضور إذا الزمان غياب/ القدس قافية الكلام وبيتها بيت القصيد وقد علته قباب/ المسجد الأقصى الذي يدنو بها من لجة الأنوار فهو رحاب.. الخ). لعلّ الشاعرة اعتمدت تقسيم السطر الشعري الواحد إلى سطرين أو أكثر لكي تقضي على تسرب الملل والتعب في المتلقي الناجمين من توالي القوافي المستمرة المتلاحقة.

في هذه الأسطر الشعرية كثيراً ما نرى أنّ الخطيب قد وظّفت قبل الرّدف والروي حرف الباء وحركة الفتحة، (يباب، قباب، ضباب، الأسباب)، وحرف الزّاء والفتحة (تراب، محراب)، وحرف الجيم والفتحة (مجاب، حجاب)، فاكنتسبت القافية بذلك عدوية موسيقية وتوازناً إيقاعياً دقيقاً إضافة إلى أنّها جاءت متناسقة ومنسجمة مع المفردات الأخرى في التعبير عن المعنى وتبيين الدلالة كما أشرنا إليه آنفاً، فيمكننا القول بأنّ القافية هنا استطاعت أن تعبّر عن غاية دلالية فضلاً عن غايتها الإيقاعية.

وبعد الإحصاء الدقيق في الدواوين المدروسة لاحظنا أنّ هذا النمط من القافية ظهر في ديوان نبيلة الخطيب بنسبة ٢٠٪ وفي ديوان إبراهيم المقادمة بنسبة ١٠٪ ولم يكن له حضور في الدواوين الأخرى. فإنّ لهذه القافية أقل نسبة بنسبة ٦٪ وقلّ شعراء هذه الفترة استخدامها لأنّ هذا النوع من القافية ينتمي بالمرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرّة، «وهي مرحلة ما زالت الروح التراثية الفنية هي المهيمنة»، (عبيد، ٢٠٠١م: ٩٦) لكنّ شعراء فترة ١٩٦٧م مالوا عن استخدام هذا النمط من القافية غالباً، لأنّ روح التمرد من قيود الشكل بلغ إلى أعلى مستواه. وكثيراً ما تكون الأسباب التطريبية والإيقاعية هي من أكثر دواعي استخدام التقفية البسيطة الموحدة في شعر بعد النكسة وهو الذي يؤدي غالباً إلى الإهمال في الجانب الدلالي. بالنسبة إلى ما مضى لاحظنا أنّ الشاعر المقادمة قد قام بتوظيف هذا النمط من القافية لمرتكز إيقاعي وقد أهمل في الجانب الدلالي لكنّ الشاعرة الخطيب، قد نهجت خطة أخرى في توظيف القافية البسيطة حيث أنّها قد ركّزت جلّ اهتمامها على الجانبين الإيقاعي والدلالي معاً. فتمثّل قصيدتها أكثر دقة وإحكاماً وتماسكاً في الدلالة بالنسبة إلى المقادمة.

٢.٣ التقفية الحرّة المقطعية

إنّما «تكاد أولى أنماط القافية المركّبة المنوّعة وروداً في القصيدة العربية الحرّة المبنية على نظام المقاطع، إذ يتمّ فيها تنويع القوافي بحيث تقف كلّ قافية فيها عند حدود المقطع وتتغيّر مع كلّ مقطع جديد. بمعنى أنّ كلّ مقطع يأتي مستقلاً عن سابقه في الاستخدام التقفوي، ويتمثّل هذا الاستقلال بتكرار قافية أساسية في كلّ مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة» (أبو أصيب، ١٩٧٩م: ٢٤٩) «ووصف هذه التقفية بأنّها "حرّة" يأتي من إمكانية كلّ مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معينة عبر مقاطع القصيدة كلها أو تتوقف في مقطع معين، وقد يستقل كل مقطع بتقنياته الخاصة» (عبيد، ٢٠٠١م: ١١٨)

ظهر هذا النمط من القافية في ديوان سميح صباغ جلياً بنسبة ٤٠٪. فلماذا نختار قصيدة منه معنونة بـ رغم حزني حيث إنّها تنقسم مقطعيّاً على المقطعين، واعتمدت بين مقطع وآخر إشارة مكونة من نقطة واحدة "١*" تتوسط المسافة بين المقطعين المتلاحقين:

صور تؤلّطي، تقلق روعي .. / ورؤى دامية تعصر جرحي / وتعاسات المصير / هاتف بين
ضلوعي / يندب العيش المرير / وشقاء دائم يتبعني اني أسير / كلّ أحلامي حطام، / ومآسي الى
غير انتهاء، / أي عيش هو عيشي .. / كيف ضاعت كل أيامي هباء، / وإلى أي الدروب /
كنت أمشي / عكرت صفو حياتي / حرمتني كل أفراح الشباب / أي عيش هو عيشي / كل
أيامي خيالات حزينه / وانتفاضات سجينه / ونداءات ترجي / ومخاوف .. / مستفزة / ومداراتي
لبعض الناس إثم .. / يزرع البؤس بدنياي وآلام الضمير ..

*

ما الذي يخفيه هذا القدر .. / أيّها الكون الحزين؟؟ / هكذا تعبر أيّامي وبمضي العمر / وأنا
ماش على الدرب كسير / غير أني .. تحمل الريبة كفي / رغم حزني .. نحو أفراح المصير
(صباغ، ١٩٩٣م: ٣٠١).

القصيدة مكوّنة من المقطعين كما أشرنا سابقاً، تتجاوز عدد الأسطر الشعرية والقوافي في المقطع الأول من المقطع الثاني، لو فحصنا الواقع التقفوي لهذين المقطعين لعرفنا أنّ عدد

القوافي المنوّعة التي تتكرّر في القصيدة هو "ه" قواف، سنرمز لها حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية، بمعنى أن "أ" هو رمز القافية الأولى و"ب" هو رمز القافية الثانية وهكذا، وعلى هذا الأساس فإنّ تنوّع القوافي سيتوزّع حسب مقاطع القصيدة على النحو الآتي:

المقطع الأول: أ أ ب ب ب ج ج د د ه ه ب.

المقطع الثاني: ب ب.

فالمقطع الأول يتكوّن من خمس قواف منوّعة. فئة "أ" وهي (روحي، جرحي)، وفئة "ب" وهي (المصير، المرير، أسير، الضمير)، وفئة "ج" وهي (انتهاء، هباء)، وفئة "د" وهي (عيشي، أمشي، عيشي)، وفئة "ه" وهي (حزينة، سجيّنة). في حين لا يقدّم المقطع الثاني أية قوافي جديدة، فتتكرر القافية "ب" مرّتين (كسير، المصير). هذا يعني أن تداخلاً تقفويّاً بين المقطعين واضح، وقوافي المقطع الأول تكون مركزية، وقسم من هذه القوافي تنوّع في المقطع الأخير دون تقديم قوافي جديدة يستقل بها.

نلاحظ بوضوح في هذه القصيدة خاصة وفي القصائد المدروسة عامة توافق وانسجام كبيرين بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في ضوء القافية الحرّة المقطعية. إنّ البنية الدلالية في القصيدة تحققت عبر صورتين، فالمقطع الأول يقدّم صورة السقوط في دائرة الخيبة والأسى والتوتّر العارم، أما المقطع الثاني يقوم على تمثّل التآلف مع مرارة التجربة واللجوء إلى التفاؤل والرؤية المثالية في نهاية المصير ويقلل من نسبة التوتّر الذي بلغ أعلى حد له في المقطع الأول من القصيدة، ووعندما تكثرت نسبة التوتّر في القصيدة فهي بحاجة إلى غنائية أكثر وكثافة التقفيات، وهذا ما يدلّ على نزول نسبة التقفيات من المقطع الأول بقلة مستوى التوتّر فيها.

إنّ مضمون القصيدة تدور حول الحسرة والتهيب والضياع والانكسار للشعب الفلسطيني بعد النكسة فيرى الشاعر أحلامه حطام وعيشه هباء، وبالنظر إلى القوافي العالقة في القصيدة (جرحي، المرير، حزينة، سجيّنة، هباء، انتهاء و...) نستنتج أنّها تقدّم انسجاماً دلاليّاً مع المضمون المسيطر على القصيدة حيث تنطوي على تلك المعاني بعينها، فهذه القوافي لم تكتف بالدور الإيقاعي المجرّد ولا تبدو مفتعلة زائدة بل إنّها نجحت في تقديم تركيب دلالي

منسجم مع المضمون. ومن مظاهر الانسجام الإيقاعي والدلالي هو أنّ أكثر القوافي منتهية بصوت المدّ "الياء"، (روحي، جرحي، عيشي، أمشي)، أو مردوفة بهذا الصوت (كسير، مصير)، فأنشأ سميح صباغ من تكرار هذا الصوت في القوافي إيقاعاً حزيناً يخدم الدلالة المسيطرة على القصيدة وينسجم معها، لأنّ المدّ اليائي «يناسب التأوّه والصياح لاتساع مجرى النفس عند النطق به» (عباس، ١٩٩٨م: ٩٦). فإنّ هذا المظهر يفصح عن حالة الحزن والاضطراب التي تعتري الشاعر من أجل الاحتلال الصهيويني الذي استغرب كثيراً. النقطة الجديرة بالذكر هي أنّ القوافي (عيشي - أمشي - عيشي) فيها اختلاف تركيبّي غير أنّ القافية الأولى والثالثة تتطابقان، فإنّها تقدّم توازناً إيقاعياً دقيقاً فضلاً عن أنّها تحقّق الدلالة والمضمون المخيم على القصيدة.

في حين تنهج قصيدة غداً أغنيها لعينيك لهذا الشاعر خطة مختلفة، (من حيث التوافق والانسجام بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في ضوء القافية المقطعية) بالرغم من أنّها تعتمد التقفية التشكيلية نفسها التي اعتمدها القصيدة السابقة:

أجمل ما أحمل في قلبي من الشعر قصيدةٌ/ سوف أغنيها لعينيك غداً/ إذا يعرى
الشجر/ وتعصف الريح بأوراق الخريف/ وتكنس الأوساخ للزوايا/ وتهدأ العواصف/ فتبرد
الانسام في العشايا/ وتحبل السماء بالغيوم والمطر/ والأرض شوق جائع الى الحياة/ ويهطل
المطر/ فيستحم الكون بالمياه/ وتغسل الأمطار وجه الأرض، والهواء/ من شوائب الغبار
والقدر/ وترحل الغيوم عن سمائنا/ ويسكت المطر/ يخلف الصحو على التراب والحجر/
فتشرق الشمس على المروج والهضاب/ يزهّر الضوء على الحجار والتراب/ ويستفيق الكون
من غفوته/ يحسّ بالدفء وبالحياة/ ويعشب الثرى،/ وتزدان التلال بالزهر/ وينشط الماء
بأعراق الشجر/ ليستعيد مرج الربيع/ فيورق الغصن، ويعقد الثمر

*

هنا غداً/ على كروم التين والرمان والزيتون/ حبيتي، يصيّف القمر/ وبيتني له عرائشاً

ومرقداً ..

*

غداً على أجل أرضٍ / تحت أحلى عالم أحلى سما / نعانق الحياة يا حبيبتى / ونجمع الوجود والزمان / قصائداً، وموعداً .. / غداً / أغنيها لعينيك نشيداً خالداً .. (صباغ، ١٩٩٣م: ١١٠ - ١١١).

إن هذه القصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع، وتفصل بينها إشارة مكوّنة من نقطة واحدة، يتقارب المقطعين الأخيرين في عدد أسطرهما، ويتساوان في عدد التقفيات في حين المقطع الأول يتوقّف عليهما في عدد الأسطر والقافية. وتتنظم فيها القوافي - حسب النظام الذي اعتمدها في قصيدة "رغم حزني" - بالشكل الآتي:

المقطع الأول: أ ب ج ج ب د ب ب ب ه ه د ب ب ب

المقطع الثاني: أ ب أ

المقطع الثالث: أ أ أ

إذ يتكوّن المقطع الأول من الجزء الأول من القافية "أ" (غداً) التي لا تتحقّق إلا بورود تقفيتهما الثانية (غداً) في بداية المقطع الثاني، ومن القافية "ب" المؤلّفة من (الشجر - المطر - المطر - القدر - الحجر - الزهر - الشجر - الثمر)، ومن القافية "ج" المؤلّفة من (الزوايا - العشايا)، ومن القافية "د" (الحياة) التي تتكرر مرّتين، ومن القافية "ه" المؤلّفة من (المضاب - التراب). في حين المقطعين الثاني والثالث لا يقدّمان قافية جديدة بل تتكرر بعض القوافي السابقة، فيتكوّن المقطع الثاني من القافية "أ" المؤلّفة من (غداً - مرقداً)، ومن القافية "أ" الوحيدة المؤلّفة من (القمر)، والمقطع الثالث يتكوّن من ثلاث قواف من فئة "أ" المؤلّفة من (موعداً، غداً، خالداً).

الأمر الذي يشدّ انتباهنا هو كمية هائلة للتقفيات التي تستمرّ متواصلاً متسارعاً بحيث أنّها تشبه التقفية البسيطة الموحدة ولا تختلف عنها سوى أنّها جاءت منوّعة فكأنّ القافية تتحقّق في كل سطر من سطور مقاطع القصيدة، إضافة إلى تكرار ملفت من التقفيات (المطر، المطر، المطر/ الشجر، الشجر/ الحياة، الحياة/ غداً، غداً، غداً، غداً)، وهذا يؤدّي إلى التقليل من فرص نجاح الاستخدام التقفوي المنوّع في القصيدة، كما أنّ كثيراً من التقفيات جاء زائداً ومقحماً (التقفيات المسوّدة الغامقة في القصيدة) ولا يوجد لذلك أي مبرّر شعري سوى خلق التوافق

الإيقاعي المجرّد في القصيدة. إنّ التقفية الأولى «غداً» زائدة لأنّ حرف «سوف» يدلّ عليها، وكذلك قافية "مطر" لا تضيف دلاليّاً ونستغنى منها، لأنّ السماء إذا حبلت، فتمطر فلاحاجة إلى ذكر المطر بل جاء لتناسق صوتي وإيقاعي، أما التقفيات الأخرى (الحجر، الهضاب والتراب) فإنّها فقيرة دلاليّاً لأنّ المفردات السابقة عليها (التراب، المروج والحجار) تعوّض عنها دلاليّاً وتقدّم نفس المعنى والدلالة. رغماً عن سيطرة الجو الإيقاعي للقافية على القصيدة دون الدلالي، إنّ بعض التقفيات تعتبر حجر الأساس للإيقاع والدلالة وتنسجم معهما، فتقفية «المياه» تتصل دلاليّاً بالفعل «يستحم»، وتقفية «الزهر» تنسجم دلاليّاً مع عامله «تزدان» وفي الوقت نفسه تتوازن إيقاعياً مع التقفيات الأخرى (الحجر، المطر، و...) ومن مظاهر أخرى للانسجام بين الإيقاع والدلالة في القافية، هو تكرار حرف الرّاء في أكثر التقفيات (الحجر، المطر، الزهر، و...) فتتعاقد الإيحاءات الصوتية ودلالاتها المعنوية من خلال تكرار حرف الرّاء في القوافي، وهو حرف مجهور متوسط الشدّة والرخاوة، ومن خصائصه الترجيع والتكرار الذي يوحى بالتعاقب والحركة (أبو عامود، ٢٠٠٩م: ٢٩٠) يشير سميح صباغ بأنّه مهما حلّ به وما جرى له ولشعبه فإنّه لن يتخلى عن نزعتة المثالية بل ينظر إلى المستقبل نظرة متفائلة. فإنّ الشاعر الفلسطيني يبعث النشاط والحركة في وجود شعبه من خلال تكرار الرّاء في القوافي ويحثّهم على استمرار الانتفاضة والمقاومة، ونحن رغم هذا الجو الحزين الكئيب في فلسطين نرى التفاؤل في كلمات الشاعر في القصيدة بأسرها، وهو يستذكر استمرارية كفاحه ومرحه، الذي يقهر العدو، وهذا ما يميز أدب المقاومة؛ إننا نلاحظ حيّزاً كبيراً من الشعر المتشائم المطلق، ولا نعدم التفاؤل في ديوانهم، رغم الاحتلال وثقل السنين والتعذيبات.

وبعد الإحصاء الذي أجريناه في القصائد المدروسة لاحظنا أنّ هذا النمط من القافية ظهر في ديوان "وطني داخل الحصار" لسميح صباغ بنسبة ٤٠٪ وفي ديوان الآن خذي جسدي كيساً من رمل المعين بسيسو بنسبة ٣٠٪، وفي ديوان الجرح الفلسطيني وبراعم الدم لزينب حبش بنسبة ٣٠٪، وديوان هي القدس لنبيلة الخطيب بنسبة ٢٠٪. وأخيراً في ديوان لا تسرقوا الشمس لإبراهيم المقادمة بنسبة ١٠٪. ونسبته في المجموع ٢٦٪ فهذا النمط من القافية في الدواوين بما أنه يخضع لأشكال متعدّدة من التنوع لا يأتي للأسباب الإيقاعية الصرف بل تضفي قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي المشكل للقصيدة والتي

تمنح شاعر النكسة قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدالية للقافية بنحو أفضل بالنسبة إلى النوعين الآخرين (البسيطة الموحدة، والحرّة المتقاطعة).

٣.٣ التقفية الحرّة المتقاطعة

هي نمط من أنماط القافية المركبة المتنوعة و«يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً يقدم على أساس تحقيق نظام هندسي معيّن في توزيع القوافي، غير أنّ كلّ نظام ينتمي فقط بقصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزّع القوافي داخل القصيدة توزيعاً عفويّاً غالباً إنّما يتحكّم بها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسياً منتظماً، وحتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقاً من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدّمها كلّ قصيدة.» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٢٧) ويبين التقاطع abab تناوباً ما بين a و b أو هكذا aa bb cc (نفس المصدر: ١٠).

بما أنّ هذا النمط من القافية ظهر في ديوان معين بسيسو أكثر من نظرائه كإبراهيم المقادمة وسميح صباغ، وتحاشياً عن الرتابة في الإتيان بالنماذج عن شاعر تحدّثنا عن قافيته سابقاً، فبدأ من قصيدة معين بسيسو المعنونة بـ *برقية إلى تلّ الزعتر* التي يتحرّك نظام التقفية فيها على ثماني مجموعات بثلاثة أشكال:

"تلّ الزعتر" / صار جدارك للشعراء جريده / والقنبلة بكفك، تنفجر قصيدة / وضفائر كلّ نساء الأرض / تتمنى أن تصبح علماً لك / تلّ الزعتر / كلّ ينابيع وأشجار فلسطين دبايس / بشعر نساتك ... / كلّ شرايين الجنرالات الرّكع / فوق خرائطهم / أربطة لحذائك / والطائر والثمرّة والسّمكة، / وجميع دواوين الشعر / تحلم أن تصبح ألغاماً / تحت ترابك / تلّ الزعتر / يا جرحاً يتّسع ويصبع / هذا الوطن الأكبر / غنيث طويلاً للدالية على جبل "الكرمل" / وكتبث كثيراً للزيتونة في جبل "القسطل" / وحملتك يا غزّة / أه على غزّة / كان العنق يدوب كشمعة / والأطفال وراء المتراس "بتلّ الزعتر" / في جسر "الباشا" و "التّبعه" / يخترعون لطفل في تلّ الزعتر / ورده ... / كانت كفّ الوطن على الحائط ملصق / كان الوطن قميصي، / فوق شراييني، / كان الوطن معلق ... / ألبسه يلبسني / أكتبه يكتبني / أقترّب فيقتلني (بسيسو، ٢٠٠٨م: ٤٩٣).

يتحرّك نظام التقفية وفقاً للتقسيم الآتي - وحسب تسلسل القوافي في القصيدة مع الترميز لها بالحروف الهجائية:

- | | | |
|---------------------------|---|-------------|
| المجموعة الأولى: أ ب أ ب | ← | شكل رقم (١) |
| المجموعة الثانية: ج ج | ← | شكل رقم (٢) |
| المجموعة الثالثة: أ أ | ← | شكل رقم (٢) |
| المجموعة الرابعة: د د | ← | شكل رقم (٢) |
| المجموعة الخامسة: ه ه | ← | شكل رقم (٢) |
| المجموعة السادسة: و أ و أ | ← | شكل رقم (١) |
| المجموعة السابعة: ز ز | ← | شكل رقم (٢) |
| المجموعة الثامنة: ح ح ح | ← | شكل رقم (٣) |

المجموعة الأولى التي تمثّل الشكل الأول تتألف من قافيتين، الأولى "أ" وتتكوّن من (تلّ الزعتر - تلّ الزعتر) والثانية "ب" وتتكوّن من (جريده - قصيده). ويتحقّق الشيء نفسه في المجموعة السادسة (كشمعه "و" - تلّ الزعتر "أ" - النبعه "و" - تلّ الزعتر "أ"). أما المجموعة الثانية التي تضمّ القافية "ج" وتمثّل الشكل رقم "٢" وتقفياتها (نسائك - حذائك) فإنّها تناظر المجموعة الثالثة التي تضمّ القافية "أ" (تلّ الزعتر - الأكبر)، كما أنّها تناظر المجموعة الرابعة التي تضمّ القافية "د" وتقفياتها (الكرمل - القسطل)، والمجموعة الخامسة التي تتألف من القافية "ه" وتقفياتها (غزّه - غزّه)، والمجموعة السابعة تضمّ القافية "ز" وتقفياتها (ملصق - معلق) وتبقى مجموعة هي المجموعة الثامنة التي تمثّل الشكل رقم "٣" وتتكوّن من القافية "ح" (يلبسي - يكتبني - فيقتلني).

يلاحظ أولاً أن المجموعتين الأولى، والسادسة، تعتمدان على تداخل التقفيات والمجموعات الأخرى تعتمد على استقلالية التقفيات، ثانياً تعتمد المجموعات كلّها على انتظام خاص في ضوء هذا النمط من القافية. إنّ هذا الانتظام والهندسة التقفوية التي تتقاطع فيها التقفيات تقاطعاً منتظماً لا يمكن أن يأتي عفواً الخاطر، بل يأتي عن وعي الشاعر وتخطيطه،

فمن خلال الاستقراء الفاحص لهذه القصيدة نستنتج أنّ القوافي المنوّعة المتراكمة تخلق كثافة إيقاعية، لأنّ سطر واحد من أسطر القصيدة لا يكاد يخلو من تقفية معينة، وإنّ الاهتمام الكبير في تحقيق نظام خاص لقوافي القصيدة يؤدّي إلى افتعال بعض القوافي؛ حيث ينعكس انعكاساً سلبياً على البنية الدلالية فيها. فنجد في هذه القصيدة أنّ الاهتمام بتنظيم التقفية وهندستها بلغ إلى أعلى حدّه. تتوالى القافية في القصيدة هذه بصورة متلاحقة ومنتظمة وتحدث جوّاً من الرتابة والملل لدى القارئ، فللقضاء على هذه الميزة السلبية المنبعثة من توالى القوافي، يخلق معين بسيسو نوعاً من الإبداع والطرفة التي تتحلّى في موازنة لغوية معينة مع القافية مثل: (ألْبسه يلبسني/ أكتبه يكتبني)، فيمكننا القول بأنّ بسيسو في هذه القصيدة قد قدّم شكلاً جديداً لوظيفة القافية، وهي عبارة عن الوظيفة البلاغية، إضافة إلى الوظيفتين الإيقاعية والدلالية. ومن النقاط الإيجابية في هذه القصيدة أنّ القافية التي احتتمت بها القصيدة (تلّ الزعتر) هي التي تعدّ بؤرة أساساً تتمحور حولها القصيدة فضلاً عن أنّها تحقّق حضوراً مهماً في النسيج الدلالي للقصيدة بأسرها، إضافة إلى أنّ أكثر التقفيات (الكرمل، القسطل، جسر الباشا، النبعة، غزّة) تدور رحاها حول الأرض الفلسطينية حيث أنّها جاءت تعبيراً عن تمسّك الشاعر بالهوية الفلسطينية التي تعرّضت للانعدام، وللإشارة بالمذابح والمجازر في حق الشعب الفلسطيني، «يحلّ الوطن في المدونة الإبداعية عموماً والشعرية منها على نحو خاص، بوصفه ملهماً شعرياً أصيلاً من ملهمات المبدع وطلما تغنّى الشعراء بأوطانهم من باب تأكيد الهوية الوطنية والاعتزاز بالأرض والانتماء إليها» (فرهنگ نیا، ١٤٣٩ق: ١٢١) إذن طبعي أن تكون الأرض في الشعر الفلسطيني المقاوم، أكثر تردداً من أي موضوع يمكن أن تخطر على البال، ولا شك أنّ تكوين الشخصية الفلسطينية المقاومة، رهين بامتداد الأرض واستمرارها فهي تعتبر جزءاً من التكوين الإنساني، هناك مثل يؤيد قولنا «الأرض هي الفلسطيني والفلسطيني هو الأرض.» إذن يكون طبعياً أن يكتب شعراء جيل بعد النكسة عن الأرض بكلّ الحبّ والعشق إلى حدّ الانصهار فيها، وبهذا لا تكون القصيدة دلالية على الأقل بعيدة أو غريبة عن مسار القصيدة المقاومة خلال السنوات الماضية.

نحن لم نلاحظ فروقاً بين شعراء هذه الفترة في تعاطيهم هذا النمط من القافية حيث أنهم يركّزون جلّ اهتمامهم على الجانب الإيقاعي دون الدلالي لأنّ التركيز على الهندسة والانتظام في تكوين القافية المتقاطعة يبعدهم عن الدلالة ويسوقهم نحو الاتزان الإيقاعي، إلا أنّ معين سيسو قد وظّف التقفية المتقاطعة أكثر براعة من آخرين، حيث لاحظنا أنه لم يهتمّ بالمرتكز الإيقاعي فحسب، بل أسهم أحياناً في انسجام الإيقاع والدلالة في توظيفه هذه التقفية.

من خلال الإحصاء الذي أجريناه في الدواوين لاحظنا أنّ هذا النمط من القافية ظهر في ديوان معين سيسو، وزينب حبش، ونبيلة الخطيب بنسبة ٢٠%، ولم يكن له حضور في قصائد المقادمة، وصباغ. ومن خلال الاستقراء للتقفية الحرة المتقاطعة في القصيدة السابقة وقصائد أخرى للشعراء المختارين نستنتج أنّ هذا النمط من القافية يقوم على تنويع القوافي بأشكال منتظمة ومختلفة، وبموازاة هندسة القوافي وانتظامها لا يستطيع هذا النمط أن يقدم وظيفة دلالية للقافية بطريق أحسن، الأمر الذي يؤدي إلى تقليل فرص نجاح القصيدة وقوافيها. من هذا المنطلق لا يستطيع شاعر النكسة التعبير عما في صدره من مأساة ومصائب ونوائب يعيشها بشكل أحسن وتقتصر قدرته فيه، فمن أجل هذا إنّه يقلّل استخدامه في إنتاجه الأدبية.

٤.٣ التقفية الحرة المتغيرة

«يعدّ هذا النوع من التقفية أكثر أنواع القافية الحديثة حرية في التعامل مع النص الشعري، وإذا كانت التقفية المنوّعة عموماً هي أكثر أنواع التقفية تداولاً وانتشاراً بين الشعراء المحدثين فإنّ التقفية المتغيرة - خصوصاً - هي أكثر أنماط التقفية المنوعة استخداماً في الشعر الحديث لما تمنحه للشاعر من القدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية، وما تفرضه من توافق وانسجام موسيقي داخلي من خلال التوارد العفوي للقوافي دونما تخطيط أو هندسة مسبقة، فالشاعر قد يستعمل قافية ثم يتركها لا يعود إليها، وقد يعود إليها دونما قانون يتحكّم فيه» (وقاد، ٢٠٠٣م: ٩١). وهذا التوزيع العفوي للقوافي يضمني على القصيدة جوّاً موسيقياً داخلياً وهذا الجوّ الموسيقي غالباً ما يكون خافتاً هادئاً، أي ليس مجهوراً وواضحاً كما يحدث

في ورود القوافي بالطريقة التقليدية (أطميش، ١٩٨٢م: ٣٤٠). إضافة إلى أنّ «هذا التغيير الحرّ الذي تميّز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدالية للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنّه غير مضطرّ لاستخدام تقفية معينة ما لم تؤدّ وظيفة دلالية زائداً وظيفتها الإيقاعية» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٣٦).

نأتي بنموذج عن شاعر آخر في هذه الفترة وهي زينب حبش التي ظهر نمط القافية الحرة المتغيرة في شعرها جلياً بنسبة ٥٠٪. تقدّم قصيدة "فجر الانتصار" هذا النمط التقفوي، إذ تتوزّع القوافي فيها توزيعاً حرّاً غير منتظم دون الاعتماد إلى قاعدة واضحة، وفي حين ظهرت هذه القوافي متنوّعة ملحوظة، فضلاً عن كثافتها حيث حققت حضوراً في أكثر أسطر القصيدة:

الصنمُ/ والقضبَانُ/ والبرودَةُ المميّتَةُ/ ونظرةُ السجّانةِ المقيّتَةُ/ ولوَعَةُ الفؤادِ والعذابُ/
وصحنُ "البلاستيكِ"/ قَرَبِ البابِ/ ترنو جَميعها/ جميعها .. إلي/ ومقلّتي/ لنُ اعترفُ/ أحضرُ
جميعَ مخبريكِ لنُ اعترفُ/ لنا وسائلٌ كثيرة للاعترافِ/ لنُ اعترفُ/ بالضربِ بالتعذيبِ
بالتشويهِ/ لنُ اعترفُ/ بالحرقِ بالسجائرِ/ لنُ اعترفُ/ بالكهرباءِ/ لنُ اعترفُ/ بالاغتصابِ/
هاتوا جميع ما لديكم من وسائلِ العذابِ/ لنُ اعترفُ/ ألقوا بها في السجنِ/ في الزنزانةِ الرهيبةِ/
ألقوا بها/ للقمّلِ/ للديدانِ/ للرطوبةِ/ لا بأس من تهديدهمُ/ فهمُ ضعافُ/ لا بأس من
تعذيبهمُ/ فهمُ ضعافُ/ يا ظلمةُ السجنِ الرهيبةِ/ منك أقسمُ/ أني/ سأحيكُ فجرَ الانتصارِ
(حبش، ١٩٩٩م: ١٣-١٤).

تتكرّر القافية "أ" مرّتين (القضبان- الديدان)، تعقبها تقفية "ب" مرّتين (المميّتة - المقيّتة)، ثمّ القافية "ج" مرّتين (العذاب- الباب)، ثمّ القافية "د" مرّتين (لن اعترف - لن اعترف)، ثمّ القافية "هـ" مرّة (للاعتراض)، تتكرّر بعده تقفية "د" ثلاث مرّات بنفس اللفظة، ثمّ القافية "و" مرّة (بالكهرباء)، ثمّ تتكرّر تقفية "د" مرّة أخرى (لن اعترف)، تعقبها تقفية "ج" مرّة واحدة (العذاب)، وتعود تقفية "د" مرّة أخرى (لن اعترف)، ثمّ تتكرّر تقفية "ب" (الرهيبة) و(الرطوبة)، ثمّ تدخل تقفية جديدة "ط" (تهديدهم)، ثمّ تتأرجح القوافي بين "هـ" (ضعاف) و"ط" (تعذيبهم)، ثمّ تأتي مرّة أخرى (الرهيبة)، ثمّ تختتم القصيدة بتقفية "ي" (الانتصار).

إنّ أربع وثلاثين تقفية منوّعة في قصيدة قصيرة نسبياً يعدّ كثافة كبيرة فيها، إذ إنّ القافية تشبه في الهيكلية العامة بالتقفية البسيطة الموحّدة التي تظهر بصورة متلاحقة منتظمة متسارعة، فكأنّ القوافي هنا تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه. وإنّ الكمية اللافتة والهائلة للتقفيات وكثافة تكرارها هنا أبعدت القصيدة عن تحقيق نتائج باهرة على هذا المستوى، إذ سيطرت الإيقاعات الخارجية على القصيدة بأسرها واستولت على حيويتها بالرغم من وضوح وتألّق الأزمة البشرية التي تعيشها الحال الشعرية وقوّة وسيطرة إرادة المبادئ والقوّة وعدم الرضوخ للظلم. أقول بالرغم من ذلك فإنّ الشاعرة تنجح في توظيف التقفيات في أسطر القصيدة بما تتلائم وتناسب مع البنية الدلالية، تقوم التقفيات "لن أعترف" في تشكيلها على موازنات دلالية. ففي السطر الثاني عشر من القصيدة يأتي الطلب المشكل للتقفية "أحضر جميع مخبريك" طرفاً في معادلة طرفها الآخر الجواب والتقفية "لن أعترف"، أي إحجام عن إطلاق أداء الفعل، وكذلك الحال بالنسبة لسطر الثاني والعشرين الذي يتكوّن أيضاً من معادلة تعمل بنفس آلية المعادلة الأولى، طرفها الأول "هاتوا جميع ما لديكم من..". وطرفها الثاني "لن أعترف"، وبهذا فإنّ القافية أدّت دوراً دلالياً وتركيبياً مهماً في القصيدة، على الرغم من توزيعهما غير منظم على مساحة القصيدة. إضافة إلى أن تكرار تقفية "لن أعترف" تحمل بعداً دلالياً وإن يعدّه العروضيون عيباً في مسار القافية، فإنّه خلق تحدياً صارخاً للعدوّ المحتلّ تأكيداً على أنّ الشعب الفلسطيني مهما قيدوا وعذبوا وسجنوا فإنّهم لن يستكينوا ولن يلقوا سلاحهم و«سيتوقّف تقدّم المحتلّ على عتبة جهادهم وتضحياتهم» (العف، ٢٠٠١م: ١١). فترديد هذه القافية خلق إيقاعاً عالياً حاداً توافق البعد الدلالي المسيطر على القصيدة بأسرها.

إنّ أكثر التقفيات الموظّفة بنية أساسية تتلائم مع مضمون القصيدة وليست طارئة، إنّ المقاومة وعدم الرضوخ وعدم الاستسلام للعدوّ الصهيوني هي الروح المهيمنة على القصيدة بأسرها والقوافي (لن اعترف، ضعاف، القضببان، الانتصار و...) تخدم هذا البنى الدلالي المهيمن على القصيدة فضلاً عن ذلك إنّ التقفية الأخيرة هي التي تمثّل دلالياً عنوان القصيدة بعينه فجر الانتصار هذا ما يجعل التقفية أكثر تماسكاً ودقّة في بناء القصيدة.

من الظواهر الإيقاعية والدالية التي شدّت انتباهنا في القصيدة السابقة هي التزاوج بين الواو والياء في قافية (رهيبة، رطوبة) حيث يلعب دوراً مميّزاً في إثراء إيقاع القصيدة لأنّه «يولد من نعمات إيقاعية مزدوجة تتضافر فيما بينها مشكلة سيمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام، تارة وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى وهذا الازدواج الإيقاعي يمدّد القصيدة بالتناغم، ويحقّق لها قدراً كبيراً من الشعرية» (شريح، ٢٠٠٥م: ١٦٣). فقد ظهر الإرداف في قافية "رهيبة" بالياء المدية ينسجم مع دلالة الضعف والانكسار، وقد ظهر بالواو المدية في "رطوبة" تعبيراً عن دلالة القوّة والتحدّي في ثنايا الظروف الصعبة على نحو يصوّر الإرداف بالصوت حركة الدلالة، فقد خلق هذا الازدواج والتبادل الإيقاعي بين الواو والياء تنوعاً إيقاعياً حيث يؤدي إلى انزياح إيقاعي قادر على إثارة اهتمام المتلقي، ولفت نظره على ما تريد الشاعرة أن تعبّر عنه بموسيقاه المتنوّعة.

وتتوزّع تقفيات قصيدة *لماذا يطاردني الحزن* لزنب حبش توزيعاً عفويّاً لا يخضع لقاعدة واضحة:

يغوصُ بنا الدربُ في القاعِ / نَعْرِقُ / نفقدُ إحساسنا بالرجوعِ / نضيعُ / نحاولُ ما يأسنا أن
نلملمُ / خيطاً من الحزنِ / خيطاً من الدّمِ / خيطاً من الموتِ / آه من القلبِ حينَ يجفّ من
الحبِّ / آه من العينِ حينَ تجفّ من الدمعِ / آه من الروحِ حينَ تجفّ الحياةُ / لماذا يطاردني
الحزنُ؟! / يقهريّني / وينشبُ في أضلعي مَحَلْبِيّةُ / لماذا يجفّ الهواءُ من الأوكسجينِ؟! / يصيرُ
التنفّسُ عبثاً ثقيلاً / تصيرُ الثوابي سنيّ؟! / لماذا يطاردني الحزنُ / يَحْنُقني / فأغرُقُ في الحزنِ / أغرُقُ
في الدمعِ / أغرُقُ في الموتِ / أغرُقُ / من قمة الرأسِ / حتى القدمِ / كأنّ السعادةَ ليستْ لنا / كأنّ
الحياةَ بأحيائنا / تموتُ / تصيرُ عدمُ / لماذا تصيرُ الحياةُ عدم؟! (نفس المصدر: ٥٧ - ٥٨).

تبدأ القصيدة بالقافية "أ" وتقفيتها (الحزن)، وتعقبها القافية "ب" (الدمع، الدمع)، ثمّ تأتي التقفية الجديدة "ج" (الحزن)، وتدخل القافية "د" (يقهريّني - يحنقني)، تفصل بينهما القافية "هـ" (الأوكسجين - سنين) والقافية "ج" (الحزن)، ثمّ تتكرّر القافية "أ" مرّة واحدة (الحزن) والقافية "ب" (الدمع)، وتتوالى في نهاية القصيدة القافية "و" (القدم - عدم - عدم).

هذه القصيدة كما لاحظنا إنّها لا تكتفي بالتقفية الموحّدة، إنّما تقدّم القوافي المتنوّعة والمتغيّرة؛ أما معظم هذه القوافي فتتكرّر، وإنّ هذا التكرار يسهم بدرجة أعلى في تسرّب

الرتابة إلى القصيدة، فمما أضفى على التقفية هنا شيئاً من الحيوية هو استخدام أسلوب الاستفهام في عدد من التفقيات (لماذا يطاردني الحزن؟! / لماذا يجفّ الهواء من الأوكسجين؟! / لماذا تصيرُ الحياةُ عدم؟!).

الشاعرة تبكي أماً تجاه الظروف المأساوية المخيمة على الشعب الفلسطيني ولا تجد متنفساً سوى هذه الأسطر الشعرية التي تكون ملاذاً لها، وقد كان لاختيار الكلمات المعبرة وإيقاع بحر المتقارب دور بارز في إظهار هذه العاطفة الحزينة، إلا أنّ هذه الدلالات جاءت واضحة في كلمات القافية التي ترتبط ارتباطاً شديداً بهذه الإيقاعات الحزينة فالقوافي المستخدمة (الحزن، الدمع، يخنقني، يقهرني، سنين، عدم) كلّها تساهم في إبراز الدلالة المهيمنة وهذا ما يؤكّد أنّ «كلمات القافية في الشعر الجيد ذات معانٍ متّصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون القافية تاجاً لذلك المعنى، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون البيت مبنياً عليها» (هلال، ٢٠٠١م: ٤٦٩). إنّ السطر الشعري الأخير (لماذا تصيرُ الحياةُ عدم؟!) هو إضاعة بارقة تستكمل المدى الدلالي للجملة بطريقة ذكية وبارعة بعد أن كاد المعنى يقفل بالمفردة "عدم" في السطر الشعري السابق. فهذا النمط من أنماط القافية أتاح للشاعرة فرصة أكبر لأن تعني قوافيها بدلالات تجعلها أكثر رسوخاً وثباتاً في بنية النص.

قد لا تؤدي القافية الحرة المتغيرة إلى التلاؤم مع البنية الدلالية، هذا الأمر يمكن ملاحظته عند سميح صباغ الذي ظهر هذا النمط من القافية في ديوانه بنسبة ٦٠% وهو في قصيدة أقوى من الموت حيث تعتمد على ثلاث قوافٍ منوّعة تتوزّع أيضاً غير منتظم على مساحة النص:

أقوى من الموت المدبّر في ظلال الليل / أشعاري / أقوى من الصدمات / واليأس المؤمل
عندهم / أقوى من النكسات أشعاري / بدم الشباب كتبها / من بؤس أيامي وحرمانني / من فقر
شعبي وانتكاسة عيشه / من همّ فلاح ونقمة عامل / وحنين عاشقة وشكوى عاشق / من
سجن عاشقتي وبوح فؤادها / المتيمم العاني / أنا للحياة كتبها / قبلاً على الجرح المفتّح في
تشارين / وعت الحقيقة في النضال الحق، / حين انبتت في كلّ فاصلة ضميراً طيباً / وجبين

إنسان/ أنا للمجموع كتبها/ لا كي تكون بضاعة/ أنا في فؤادي ألف جرح/ لا ينام على المدلّة والهوان(صباغ، ١٩٩٣م: ٧٨ - ٧٩).

تبدأ القصيدة بالقافية "أ" وتقفيها (أشعاري- أشعاري)، ثم تأتي القافية "ب" (كتبها - كتبها) في حين تفصل بينهما القافية "ج" (حرماني، العاني، تشارين، انسان)، وتنتهي القصيدة أيضا بهذه التقفية (الهوان). من خلال استقراء دلالي متأمل لهذه القصيدة يمكننا التعرف على انحياز التقفية للجانب الإيقاعي على حساب الجانب الدلالي الذي جاء ضعيفاً في معظم التقفيات، لأنّ بعض التقفيات قد تحيء زائدة ولا تضيف شيئاً في هذا الجانب مثل (حرماني، والعاني، والهوان)؛ فإنّ هذه القوافي التي اختتمت بها الأسطر الشعرية يمكن أن لا تشكّل حضوراً مهماً في شبكة النسيج الدلالي، فهذه الأسطر الشعرية (من بؤس أيامي - المتيتم - لا ينام على المدلّة) قد قفل المعنى في هذا الاتجاه، ولم تأت هذه القوافي سوى لإحداث موازنة تقفوية. على الرغم من استخدام الشاعر القوافي المتنوعة في القصيدة نلاحظ أنّ النتيجة الإيقاعية أيضاً لا تختلف كثيراً، فإذا أضفنا إلى ذلك تكرار بعض القوافي (أشعاري- كتبها) التي تعبّر عن إحدى عيوب القافية "الإيطاء" فإننا سندرك تماماً حجم الرتبة التي تسيطر على إيقاع هذه التقفية، الأمر الذي يقلّل من جدّة التقفية وطرافتها؛ إلا أنّ تباعد التقفيات بفعل طول الجمل الشعرية يقلّل بعض الشيء من رتابتها.

لكن هذا لا يعني أن القوافي المتغيرة في القصيدة السابقة لم تتمثّل دوراً دلالياً منسجماً مع الإيقاع، على سبيل المثال فإنّ الإرداف بالألف في القوافي السابقة (حرماني، هوان، تشارين، انسان، العاني) بمداهما الصوتي الطويل ينمّ عن أحاسيس الحزن التي تسرّبت في مكثرات الشاعر، ويفصح عمّا في نفسه الأليمة من مصائب الشعب الفلسطيني الملهوف أمام ما واجهه من سلب ونهب، فقد وظّف الشاعر صوت الألف بامتداده في ردف القافية وانتشره انتشاراً ملفتاً في ثنايا القصيدة لكي يفضيء بوضعه النفسي العامر بمشاعر الشجن والحسرة، ويوصل صوته إلى القرّاء بنبرة واضحة مسموعة، فيشاركه أحاسيسه، كما أنّ توظيف النون رويماً للقافية مع الكسرة المنخفضة يناسب تماماً مع أجواء الحرقّة التي تعترى الشاعر، لأنّ «الصوت المنخفض المكسور يدلّ على الانخيار والحزن والحرقّة» (سليمان، ٢٠٠٢م: ٧٧)

كما أنّ صوت النون قد أطلق عليه "الحرف النواح" أي أنّه يرتبط بالبكاء وما كان سبباً فيه (نفس المصدر: ٨٥).

فالشاعر يصف في هذه الأبيات ما حل بالشعب الفلسطيني من ذلّ وتشريد، وفقر يعبر عن مشاعره الحافلة بالحرقة والألم والحسرة على ما يعانيه شعبه من ظلم واستبداد فهو يبكي مكلوم الفؤاد؛ وهذه معانٍ يشير إليها أكثر الأسطر الشعرية وانسجمت مع ما أتت الشاعرة بحروف فجاء صوت الروي والردف هنا ملائماً لدلالة القصيدة.

كما لاحظنا، إنّ زينب حبش لم تأت بالقافية المتغيرة لمرتكز إيقاعي فحسب، بل استطاعت ببراعة توظيف هذا النمط من القافية وإكسابها وظيفتين الإيقاعية والدلالية كأثما عنصران متلازمان متعانقان في قوافي قصائد الشاعرة، لكنّ سمح صباغ قد ينهج خطة أخرى بالنسبة إلى زينب حبش، حيث قد يجيء الجانب الدلالي في معظم التقفيات ضعيفاً، والرتابة الإيقاعية هي الروح المهيمنة على أكثر أجواء القصيدة بسبب كون التقفيات زائدة متلاحقة متسارعة، وإن لم ينس الشاعر الفلسطيني دور القافية في الإيقاع والدلالة وانسجامهما معاً في طيات القصيدة أحياناً.

ومن خلال إحصاءنا نلاحظ أنّ هذه القافية ظهرت في ديوان المقادمة بنسبة ٨٠٪، وفي ديوان صباغ بنسبة ٦٠٪، ويليها زينب حبش ومعين بسيسو حيث قاما بتوظيفها بنسبة ٥٠٪، وأخيراً تبلورت في ديوان خطيب بنسبة ٤٠٪، إضافة إلى أنّ أكبر نسبة لأنماط القافية هي تلك التي يمثّلها هذا النمط من القافية وتقدر بـ ٥٦٪، ويليها نمط القافية الحرّة المقطعية بنسبة ٢٦٪، وهذان النمطان المهيمنان في المدونة الشعرية ككلّ. ومرّد ذلك إلى أنّ هاتين القافيتين منتميتان بالقافية المركبة المتنوعة وشعراء المدرسة الحديثة عموماً «أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة، لأنّ القصيدة التي قطعت أشواطاً في مسيرة الحداثة لم تعد تسمح كثيراً باستخدام تقنيات بسيطة لا تتلائم مع روح التجربة وتعقيدها» (خلوصي، ١٩٧٧م: ٢٢٥). إضافة إلى أنّ هذين النمطين يقدران على التعبير عن غاياتهم المنشودة بالنسبة إلى الأنماط الأخرى فإنّهم يكثرون استخدامها في إبداعاتهم الأدبية. وبهذا نخلص إلى أنّ البنية التقفوية لهذه الدواوين مالت بصورة ملفتة نحو التنوّع مما يرينا أنّ البناء التقفوي بوصفه أحد أهم أركان

البنية الإيقاعية يدخل في تعالق مستمر - نسبياً - مع البناء الدلالي، عندما يتعد الشعر عن الحركة الموسيقية الحادة المتولدة عن الهندسة المنتظمة للقافية فتزيد نسبة التفاعل بين بناه، لأن الاهتمام ليس حصراً على الجانب الإيقاعي دون الجانب الدلالي.

٤. النتائج

ظهرت من هذا التطواف الذي قمنا به في شعر النكسة عدة نتائج منها:

- إن الأسباب التطريبية والإيقاعية هي من أكثر دواعي توظيف التقفية البسيطة الموحدة في شعر النكسة وهو الذي كثيراً ما يؤدي إلى الإهمال في الجانب الدلالي. لأنّ القوافي تتلاحق تلاحقاً متسارعاً في مسار القصيدة، وتخلق نمطاً من الإيقاع المتكرر الذي ينطوي على رتبة واضحة، كما أن تكرار بعض القوافي، ومجيئها مقحمة زائدة من حيث المعنى يزيد على الرتبة في هذا النمط من القافية، وهذا لا يعني أنّ هذه القافية وظيفة تهدف إلى إشاعة جو إيقاعي مجرد. على سبيل المثال قد توظّف نبيلة الخطيب تقنيات مثل التلاعب بالنظام التقفوي "السطري" للقصيدة من خلال تقسيم أكثر السطور الشعرية على سطرين، للقضاء على الرتبة وعلاقة القوافي بالمضمون المهيمن على القصيدة للحيلولة دون إشاعة الجوّ الإيقاعي وتنمية الجانب الدلالي. فتمثّل قصيدتها أكثر دقة وإحكاماً وتماسكاً في الدلالة بالنسبة إلى المقادمة.

- بما أنّ شاعر النكسة يهتمّ بالأتيان بالقوافي بصورة منتظمة من خلال هندسة معيّنة في إطار القافية المتقاطعة فإنّه لا يستطيع أن يقدم وظيفة دلالية للقافية بطريق أحسن، الأمر الذي يؤدي إلى تقليل فرص نجاح القصيدة وقوافيها. فإنّ الاهتمام الكبير في تحقيق نظام خاص لقوافي القصيدة يؤدي إلى إحباط بعض القوافي؛ حيث يخلق انعكاساً سلبياً على البنية الدلالية فيها. غير أنّ معين بسيسو بتوظيف تقنيات مثل موازنة لغوية معينة مع القافية، وجعلها بؤرة دلالية تتمحور حولها القصيدة، قد يخلق في هذا النمط من القافية نوعاً من الطرافة.

- والقوافي الحرة المتغيرة والمقطعية في الدواوين بما أنّها تخضع لأشكال متعدّدة من التنوع لا تأتي للأسباب الإيقاعية الصرف بل تمنح شاعر النكسة قدرة أكبر على استثمار الوظيفة

الدلالية للقافية بنحو أفضل بالنسبة إلى النوعين الآخرين، فشاعر النكسة بتوظيف تقنيات مثل موازنات دلالية تقفوية، وتباعد التقفيات وتنوعها وعلاقتها بالهيكل المضموني العام للقصيدة في إطار هذين النمطين يمنح القافية وظيفتها الرئيسة هي التلاؤم بين الجانب الدلالي والإيقاعي معاً. وهذا لا يعني أنّ هذين النمطين يأتيان للجانب الدلالي الصرف بل أحياناً نلاحظ أنّ سميح صباغ بوصفه شاعر النكسة قد ينهج خطة أخرى بالنسبة إلى زينب حبش، وقد يقوم بتوظيف القوافي توظيفاً مستمراً متسارعاً مكرراً مقحماً يخلق جوّاً إيقاعياً رتيباً في مساحة القصيدة بأسرها.

- أما الدلالات التي تجلبها هذه التقفيات بأتماطها فحب الوطن والانصهار فيه، وحلم العودة إلى الوطن، والحوازر العسكرية، والقدس الحريجة، والفقر والحرمات، وذبح وتهجير وضياح، والمجازر و...

المصادر والمراجع

الكتب

- ابن الدماميني (د.ت). العيون الغامرة على خبايا الرامزة، القاهرة: مطبعة المدني.
- أبو أصعب، صالح (١٩٧٩م). الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- أبو عامود، محمد أحمد أبوبكر (٢٠٠٩م). البلاغة الأسلوبية (تصوير الموت في القرآن الكريم نموذجاً)، القاهرة: مكتبة الآداب.
- أطميش، محسن (١٩٨٢م). دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- بسيسو، معين (٢٠٠٨م). الآن خذي جسدي كيساً من رمل، بيروت: دار العودة.
- بن الشيخ، جمال الدين (١٩٩٦م). الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي، المغرب: دار توبقال للنشر.
- بوحوش، رايح (د.ت)، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، عنابة الجزائر: مديرية النشر جامعة باجي مختار.
- التبريزي، الخطيب (د.ت). الكافي في العروض والقوافي، القاهرة: مكتبة الخانجي.

جاكسون، رومان (١٩٨٨م). **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي و مبارك حنون، المغرب: دار التوثيق للنشر.

حبش، زينب (١٩٩٩م). **الجرح الفلسطيني وبراعم الدم**، رام الله: مطبعة المستقبل.
الحريري، فرحان بدري (٢٠٠٣م). **الأسلوبية في النقد العربي الحديث - دراسة في تحليل الخطاب-**، د.م: مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.

الخطيب، نبيلة (٢٠١٢م). **هي القدس، الكويت**: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
خفاجي، محمد عبد المنعم، وآخرون (١٩٩٢م). **الأسلوبية والبيان العربي**، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
خلوصي، صفاء (١٩٩٧م). **فنّ النقطيع الشعري والقافية**، طه، بغداد: منشورات: مكتبة المثني.
السّد، نور الدين (د.ت). **الأسلوبية وتحليل الخطاب** (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردية)، ج٢، الجزائر: دار هصصة، بورزعة.

سليمان، أماني داوود (٢٠٠٢م). **الأسلوبية والصوفية - دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج-**، الأردن: عمان: دار مجدلاوي.

شرتج، عصام (٢٠٠٥م). **ظواهر أسلوبية في شعر بدوى الجبل**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
صباغ، سميح (١٩٩٣م). **وطني داخل الحصار**، د.م.

الطرابلسي، محمد الهادي (١٩٩٢م). **تحاليل أسلوبية**، تونس: دار الجنوب للنشر.
الطريسي، أحمد (١٩٨٧م). **الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب**، المغرب: الدار البيضاء.
عباس، حسن (١٩٩٨م). **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
عبيد، محمد صابر (٢٠٠١م). **القصيد العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عبيدات، محمود (١٩٩٧م). **منهجية البحث العلمي: القواعد والمراحل والتطبيقات**، عمان: دار وائل.
عطوات، محمد عبد الله (١٩٩٨م). **الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

عليان مصطفى، ربحي (١٩٩٩م). **مناهج وأساليب البحث العلمي: النظرية والتطبيق**، عمان: دار صفاء.
الغزني، حسين (٢٠١١م). **حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، المغرب: إفريقيا الشرق.
فضل، صلاح (١٩٨٥م). **علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
القيرواني، ابن رشيق (١٩٧٢م). **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج١، طه، بيروت: دار الجليل.
كوهين، جان (١٩٨٦م). **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، المغرب: دار توثيق للنشر.

٢٨٠ آفاق الحضارة الإسلامية، السنة ٢٢، العدد ١، ربيع و صيف ١٤٤٠ هـ.ق

المسدّي، عبد السلام (١٩٩٧م). الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس: الدار العربية للكتاب.

المقادمة، إبراهيم (٢٠٠٣م). لا تسرقوا الشمس منا، فلسطين: مجلس طلاب الجامعة الإسلامية.

الملائكة، نازك (١٩٨٣م). قضايا الشعر المعاصر، ط٨، بيروت: دار العلم للملايين.

ويليك، رينية، وارن، واستين (١٩٨٧م). نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الرسائل

مسگری، نسرین (١٣٩٣ش). ادبیات پایداری و بازتاب آن در شعر سمیح صباغ، رساله کارشناسی ارشد، استاد راهنما: سودابه مظفری، جامعة خوارزمی: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

وقاد، مسعود (٢٠٠٣م). البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، أستاذ مشرف: عبدالقادر داخمي، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

الدوريات

ابن يحيى، محمد (٢٠٠٩م). «قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ٥، (صص ١-٢٠).

بلعباسي، محمد (٢٠١٨م). «جماليات القافية في الشعر العربي الحديث»، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد ٣، (صص ٧٠-٧٤).

دقياني، عبدالمجيد (٢٠٠٧م). «القافية في شعر بلقاسم خمار»، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد ١١ (صص ١٥١-١٦٣).

روشنفكر، كبرى و آخرون (١٤٣٨ق). «الشهيد في شعر عزالدين المناصرة»، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة العشرين، العدد ٢ (صص ٢٥-٤٥).

العف، محمد عبد الخالق (٢٠٠١م). «تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم»، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد ٢، (صص ٢٧-١).

فرهنگ نیا، أمير (١٤٣٩ق). «تجليات الثورة والمقاومة في شعر عبدالعزيز المقالح»، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الحادية والعشرون، العدد ٢ (صص ١١٧-١٤٦).

دراسة في البنيتين الإيقاعية والدلالية للقافية وطرائق ... ٢٨١

الكلاب، محمد مصطفى (٢٠١٢م). «البطولة في شعر الشهيد إبراهيم المقادمة»، **مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية**، العدد ١، (صص ١ - ٣٩).

محمدى نژاد پاشاكي، احمد، و آخرون (١٣٩٦هـ). «السيمائية في شعر فلسطين في ضوء نظريه بيرس؛ أشعار هارون هاشم رشيد و معين بسيسو أنموذجاً»، **مجلة لسان مبین**، العدد ٣٠، (١٥٩-١٨١).
نظري تريزي، أمين (١٣٩٥ش). «أساليب التكرار وأماطها في ديوان المرح الفلسطيني وبراعم الدم للشاعرة زينب حبش»، **مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي جامعة كرج**، العدد ٢٦، (صص ١٣٣ - ١٥٧).

النعامي، ماجد (٢٠٠٧م). «توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة»، **مجلة الجامعة الإسلامية غزة**، العدد ١، (صص ٤٥-٩١).

