# بناء الجملة في شعر

# الدكتورة طلعت الرفاعي

تأليف


الدكتورة منيرة محمد علي حجازي

الأستاذ المساعد بقسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - فرع الفيوم



الناشر

مكتبة الثقافة الدينية

الطبعة الاولى
1431هـ-2010
حقوق الطبع محفوظة للناشر
الناشر
مكتبة الثقافة الدينية
526 شارع بورسعيد – القاهرة
25938411-25922620 / فاكس: 25936277
E-mail: alsakafa_aldinay@hotmail.com

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

حجازى ، منيرة محمد على
بناء الجملة في شعر الدكتورة طلعت الرفاعي / منيرة محمد على حجازى
القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية ،2010
144ص ، 24 سم
تدمك : 978-977-341-469-6
ا- الشعر العربي – تاريخ ونقد
2- الرفاعي ، طلعت –النقد
- العنوان

ديوى:811.009

رقم ايداع : 2010/3132

## تمهيد

باسم الله الذي به تتم الصالحات، والصلاة والسلام على محمدٍ النبي الأمي، وعلى آله وسحبه وسلم تسليمًا كثيرًا.

عندما شرعت في البحث عن شاعر أو شاعرة لأقوم بدراسة أسلوبية، دلني بعض الزملاء على شعراء وشواعر مهرجان الشعر الذي أحيته لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في نهاية الخمسينيات وبدايات الستينيات من القرن الماضي[١].

ووجدتني مشدودة إلى قصيدة بعنوان (عبير الرصاص)، وعجبت هل للرصاص عبيرٌ؟! وهل تستهوي رائحته ربيبات الخدور؟! فصاحبة القصيدة (الدكتورة طلعت الرفاعي) وقد جمعت من شعرها من مطبوعات مهرجان الشعر، فكان حصادي خمس قصائد، وهذا لا يكفي لاستيفاء الدراسة، ولكن طول القصائد، وغزارة ما بها من مادة تخدم العمل، جعلني أسير مع البحث في اتجاهين.

الأول: أن أبدأ في خطوات البحث مستعينة بما لدي من قصائد.

الثاني: البحث عن دواوين الشاعرة، وهي سورية الجنسية فأين دواوينها؟

---

(١) أقيم أول مهرجان في دمشق كانت مدته خمسة أيام من يوم السبت ١٦ مايو عام ١٩٥٩، انظر: خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص٣، تأليف الشاعر على الجندي- مكتبة نهضة مصر بالفجالة.

وقد علمت من (الشبكة العنكبوتية) أن لديها دواوين، وأنها عملت بمصر في الجامعة العربية، وفي جامعة القاهرة، فبحثت في كلٍّ ولم أجد أية مؤلفات أو دواوين، وكذلك في المكتبات العامة وبعض المكتبات الخاصة، ولم أفد من الاستعلام من السفارة السورية، وأرسلت فاكسا لوزارة الثقافة السورية، ولم أنل ردًّا.

وفي الدورة الرابعة والسبعين لمجمع اللغة العربية بالقاهرة (المنعقد في أبريل ٢٠٠٨) أكد لي الأستاذ الدكتور محمد إحسان صالح النص (عضو عامل بالمجمع من سوريا) أن الدكتورة طلعت الرفاعي تقيم حاليا بدمشق. ولم يعد أمامي إلا أن أستعين بصديقة لي سورية تقيم في دمشق، واستطاعت مشكورة بعد عناء أن تحصل على هاتف الدكتورة طلعت الرفاعي، واتصلتُ بها مساء نفس اليوم، بعد أكثر من أربعة أشهر أبحث عن أي خيط، وكم كانت فرحتي، وكم كانت فرحتها بهذا اللقاء بعد أن أعلمتها صديقتي بأمر هذا البحث، ظللنا على الهاتف ما يقترب من الساعة، ولم أكن أدري أن دواوينها تقطن هنا بجانبي على ضفاف النيل حيث تقيم ابنتها المصرية السيدة (هيفاء) ابنة المهندس المصري (سيد ذهني)، وقد أمدتني مشكورة بالدواوين ودوريات وصور لوالدتها مع بعض زعماء الأمة العربية وأدباء مصر الكبار.

### الدكتورة طلعت الرفاعي

الدكتورة طلعت الرفاعي لها نشاطها العلمي والسياسي والأدبي البارز في الستينات والسبعينات من القرن الماضي.

ولدت بدمشق في سوريا، وأتمت بمدارسها المراحل الدراسية، ثم التحقت بكلية الحقوق بجامعة دمشق، وبعد أن نالت إجازة الحقوق سافرت إلى باريس عام ١٩٥١ لإتمام دراستها العليا، فلبثت هناك خمس سنوات، نالت بعدها شهادة الدكتوراه في القانون والاقتصاد عام ١٩٥٦[١].

«وفي مدة إقامتها بباريس قامت بدراسات أدبية مختلفة في (السوربون) ووضعت كتابًا باللغة الفرنسية عن المرأة كان بمثابة رسالة قدمتها إلى جامعة باريس»[٢].

وعندما عادت إلى سوريا شغلت منصبًا كبيرًا بوزارة الشئون الاجتماعية، ثم انتقلت إلى الوزارات المركزية بالقاهرة عام ١٩٦٠ أثناء الوحدة بين مصر وسوريا.

وقد عينت عام ١٩٦٤ بإدارة الشئون الاجتماعية والعمل بجامعة الدول العربية بالقاهرة بدرجة وزير مفّوض، وهي أول امرأة تعمل بالجامعة العربية[٣].

ثم انتقلت إلى تونس من انتقال الجامعة العربية بعد اتفاقية السلام عام ١٩٧٩، ثم عادت إلى موطنها دمشق.

---

(١) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٥١، ١٥٢.

(٢) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٥٢.

(٣) (الوثبة) جريدة- أبو ظبي- العدد ١٧ بتاريخ ١١/ ١/ ١٩٧٥.

وقد حصلت الدكتورة طلعت الرفاعي على عدة أوسمة وألقاب:

فقد قرر مؤتمر قادة التعبئة المنعقد بالإسكندرية في أغسطس ١٩٥٩ اختيارها (شاعرة القومية العربية)[١].

وهي حاصلة على ميدالية العبور والتشكيل المقاتل من القوات المسلحة المصرية[٢].

وحائزة على وسام الاستحقاق الثقافي من الجمهورية التونسية.

دُرِّس شعرها في بعض المناهج في المدارس المصرية.

وهي تنتمي إلى عدة هيئات[٣]:

الاتحاد الدولي لخريجي جامعة باريس.

الهيئة الدولية للاتحاد النسائي العالمي.

عدد من الهيئات الثقافية والأدبية العربية والعالمية.

وهي ترأس الآن (رابطة الحكمة)، وهي رابطة وليدة ذات نشاط ثقافي عام

---

(١) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٤٥.

(٢) (الوثبة) جريدة- أبو ظبي- العدد ١٧ بتاريخ ١١/ ١/ ١٩٧٥.

(٣) انظر: ديوانها (حسناء قاهرتي) ص٢٧٥ في التعريف بها، منشورات د. طلعت الرفاعي ص.ب ١٥٤ - الجزيرة القاهرة الرقم البريدي ١١٥٦٨ ط. الأولى ١٩٩٠.

يضم أعضاء على مستوى العالم العربي ممن يهتمون بالثقافة[١].

والشاعرة طلعت الرفاعي شاعرة مطبوعة، نَظَمَتْ الشعر في سن التاسعة، وقد ذكرتْ لي أنها تكتب الشعر المنظوم عروضيًّا بالسليقة وأنها تعلمت عروض الشعْر فيما بعد، (وقد تجلت موهبتها في الخطابة أيضًا التي هي من لوازم الحقوقيين، (وقد تجلت موهبتها هذه في المهرجانات المختلفة التي كانت تقيمها الكلية)[٢].

آراء بعض الأدباء في شعرها:

أولًا: الشاعر علي الجندي:

كتب عنها الشاعر علي الجندي في كتابه (خمسة أيام في دمشق الفيحاء) بعد أن التقى بها في مهرجان الشعر الأول، الذي أقيم بدمشق في مايو ١٩٥٩، وأهداها هذا الكتاب قائلًا «إلى ريحانة غسّان، ووردة عدنان، وزنيقة قريش، إلى الفتاة النبيلة المثالية، والشاعرة الملهمة العبقرية، ووارثة الخنساء و(ليلى الأخيلية) إلى الفتاة التي جمعت بين كرم الخلق، ونبل العاطفة وسمو الوجدان، وشرف العلم، ورفعة الأدب، وكبرياء الشعر، وعزة الحسب»[٣]، إلى ورقاء

(١) هذه المعلومة عرفتها منها مشافهة.

(٢) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٥١.

(٣) ذكر الشاعر علي الجندي أنها تنتمي إلى (أسرة هاشمية علوية أصلها في مدينة حمص... يرتقي نسبها إلى سيدي أحمد الرفاعي، أحد الأقطاب الأربعة المشهورين في دنيا الصوفية، وهم السادة أحمد الرفاعي، وعبد القادر الجيلاني أو الكيلاني، وأحمد البدوي، وإبراهيم الدسوقي؛ فهي شريفة فاطميَّة من العترة النبوية الطاهرة) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٥٥.

جلّق وكروان الغوطة، وهزار بردي، وبلبل قاسيون...)[١].

وقد أفرد الكلام عنها في نفس الكتاب من (ص١٠٤-١٧٢) إلى جانب ما ذكره في مواضع متفرقة منه.

وقد كتب فيها قصيدتين طويلتين ألحقهما بكتابه، الأولى (إلى صاحبة المعطف الأحمر) يقول في مطلعها:

قد حماني من المطر ... ووقاني من الخطر

معطف أحمر نضر ... لمهاةٍ من الحضر

وجهها نزهة البصر ... كوكب نوره ازدهر[٢]

والقصيدة الثانية بعنوان (إلى ورقاء جِلّق) يقول في بعض أبياتها:

شكرنا (لفيحاء الجنان) صنيعها ... وبعد ثنائي إنني أتعتّب

سأشكو إليها ما جنى -غير عامدٍ- ... عليَّ بها ظبي أسنٌّ مُربَّبُ

رقيق محيّاه بزنبق (دُمّر) ... مُحلّي بورد (الغوطتين) منقّب

رمي حاسرًا بادي المقاتل دارعٌ ... دروع الصبا، شاكي السلاح مدرّب

---

(١) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص(ز). جلّق: الاسم القديم لدمشق. وهزار طائر غرد، قاسيون جبل مشجر ناضر يحتضن دمشق. انظر: نفس المرجع ص٤٩.

(٢) انظر: خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص٢٢٩، وما بعدها، وانظر: ص٨٣ من نفس الكتاب لتتوقف على قصة معطفها الأحمر الذي وقاه من مطر كاد يهلكه نظرًا لإصابته بحساسية الصدر.

إذا جحدت عيناه ما سال من دمي (فمعطفه) قانٍ به، متخضب [١]

ويذكر رأيه في شعرها فيقول: «وشعرها غني بالصور المتحركة السريعة المستفادة من المعارف العلمية لديها، والتي تحسن استخدامها دون أن تكظ الفن وتجمده، ومن ثم فإن شعرها شعر المثقفين، يحتاج إلى تأمل وتبصر، ويلذه المثقفون أكثر من غيرهم، ويسود شعرها الوحدة والانسجام والترابط؛ لأنه يجري مجرى القصص في أكثر الأحيان، وهو إما منتزع من مشاهداتها في الحياة أو من تجارب نفسية عميقة هزت كيانها هزًّا عنيفًا، ولصدقها في الأداء تعْدِي القارئ والسامع بحرارته فيتأثر به كأنه صاحبه! وقد أبكتني بعض مقطوعاته، بكيت لذات الشعر اللافح بالتباريح واللواعج، وبكيت لهذه القمرية البيضاء التي تشجي في عمرها الذهبي![٢].

وتأمينًا على كلام الشاعر علي الجندي، فإنني كلما قرأت شعرها أبكاني! سواء أكان وطنيًّا أم عاطفيًّا، ولست أدري ما السبب!!

ويصفها الشاعر علي الجندي وهي تلقي الشعر فيقول:

إذا ما شدا شعرًا تراءيتَ وجهه يُفَضَّض أحيانًا، وحينا يُذَهّبُ

فتخشي عليه من توهُّج رُوحه ووقْد حِجاهُ أنه يتلهّبُ

كأن له من (جنّ عبقرَ) صاحبا يفيض عليه باللحون ويَهْضِب[٣]

(١) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص٢٣٥.

(٢) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٤٦، ١٤٧.

(٣) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص٢٣٧، ويهضب: يمطر.

**ثانيًا: الشاعر عزيز أباظة:**

في طائرة أقلت وفد الشعراء من القاهرة إلى تونس بمناسبة انعقاد مؤتمر الأدباء ومهرجان الشعر، سرت حمى نظم وإلقاء الشعر بين شعراء القوقعة الفضائية ومن بينهم أحمد رامي وصالح جودت وكوكبة من ألمع حملة الأقلام في النثر والشعر، وتلقي الشاعرة طلعت الرفاعي أبياتًا من شعرها تقول:

**بقُربك نهرُ العطر في خافقي يسري فأنساب عبْر الكون أدري ولا أدري**
**وتقبضُ في كفّي على قطرة الشذا وفي كفك النشوان بحرٌ من العطر**
**ويعرفني عطِري إذا ما عرفته فأغدو فضاءً من عبير ومن جَمْر** (١)

ويشحذ شعرها آفاق الإبداع عند عزيز أباظة، فيخط في دفتر معه أبياتا يرسلها للشاعرة في لحظتها يقول:

**تحدّثت عن عطر الزهور وإنه ليذكو فيخبو، إنما عطرك العطرَ**
**حباك به ربٌّ وأكمل فضله عليك بروحٍ ملؤها السحر والخمرُ** (٢)

**ثالثًا: الطبيب الأديب الدكتور محمد مصطفى:**

كتب مقدمة ديوانها (حسناء قاهرتي) وقد قدَّم تقديمًا أدبيًّا لقصائد الديوان. ومما ذكره عن الدكتورة طلعت الرفاعي «كثيرون هم المواطنون العرب وغير العرب الذين عرفوا طلعت الرفاعي ممن درس شعرها في المعاهد

---

(١) ديوان (حسناء قاهرتي) للدكتورة طلعت الرفاعي ص١٧.

(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٤٧، وقد نشرت الشاعرة الورقة المكتوب عليها البيتان بخط الشاعر عزيز أباظة بالديوان ص٤٩.

الرسمية واستشهد به في المجالس والمؤتمرات أو ممن احتفى بها من قادة العالم وزعمائه، أو ممن أصغى إليها في المحافل تلهب الجموع وتبهر العقول والقلوب...»[١].

ويقول عن شاعريتها: «ولسوف يظل من غير اليسير الإلمام بأبعاد تلك الشعرية الفذة لدى طلعت الرفاعي. إنك تصغي إليها في الشعر القومي فتحلّق معها في الأوج، وتهمس في سمعك بشعرها العاطفي، فتنطلق معها في حدائق الوجدان إلى أبعد مدى...»[٢].

ويتحدث عن صراحتها في مواطن الفساد والداء في معاطف أمتها العربية فيقول: «وقد يتراء لدى الشاعرة أن صراحتها قد تثير بعض الحساسية، ولكن ماذا تفعل، وهي التي لا تملك إلا البوح بما تحس، وإلا الصدق مع النفس، بل ألا يشفع لها ذلك الانتماء القوي للوطن الكبير الواحد الذي هي في صدره الوجع وهو في صدرها الهوى الأكبر»[٣].

رسالة الشعر عند طلعت الرفاعي:

للشعر عندها رسالة مقدسة «لأنه ذلك الفيض النوراني النابض في كيان الكون كله، وما الذات المبدعة لدى الشاعر سوى المرآة الخالصة التي ينعكس من خلالها أعظم الحقائق مثلما تنعكس البقعة المضيئة على أثر توجيه المرآة نحو

(١) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٣٦.

(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٣٨.

(٣) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٤٤.

قرص الشمس وما على الشاعر إلا بذل الجهد والكد في الاكتساب المعرفي لصقل المرآة المؤهلة لتلقي الضوء...»[١] وفي ذلك تقول:

ما خطبُنا إلا ضميرُ ثقافة ... بغيابه مادتْ بنا الأركانُ
لا كان للحرف المجنح سرُّهُ ... إنْ لم يَبُحْ بالمقتضي يقْظانُ
والشعر إن لم يشتعل حُمما فلا ... كانت به الأقوال والأوزانُ
سرُّ انفجار النجم في إشعاعِه ... أن تستبد بحبسه الأزمانُ[٢]

وشعرها يزخر بالنظرة الصوفية. تقول في صنع المهيمن وتصاريفه في خلقه:

والنور في علم المهيمن بدؤه ... لم يرق فيه للحساب زمانُ
من ذا الذي للنحل أنزل وحْيه ... حتى زهت بشفائها الأبدانُ
من قال للشلال امض ضفيرةً ... من قِمّة لتحُلّها الوديانُ
من بثّ في العنقود ملحمة الطلى ... فإذا القصيدة كرمةٌ ودِنانُ
من قبل نوحٍ والقصائد خُرّدٌ ... نظم النخيلُ بيوتها وألبانُ
من يوم عاد والعيون قصائد ... تشدو بها عند المهى الألحان
من لقّن الشحرور بحر عروضه ... فقصيدهُ نايٌ به وكمانُ
من ألهم الورقاء ديوان الهوى ... حتى اكتوتْ من وجدها الأفنانُ
لا تنكروا عملاق (عبقر) مذ أتى ... لم يُبق إلا صرْحهُ القرآنُ

---

(١) حسناء ص٢١، ٢٢.

(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٦١، ١٦٢.

والمبـدع الأعـلى المهـيمن شـاعرٌ أسـمى قـصائد فيـضه الإنـسانُ[١]

وتقول عن علاقة الشعر بالمعارف عامة «الشعر بالنسبة لي لم يكن له بعد واحد، وإنما كان عبارة عن حقل تصب فيه عدة أنهار... فلا يوجد فاصل يفصل بين الشعر والأدب والجمال والعلوم سياسية كانت أم اقتصادية أم قانونية أم ثقافية. أنا أتطلع للفكر كوحدة متجانسة لها وجوه كلها مرتبطة بمركز واحد هو مركز الإشعاع الذي تتم فيه عمليات التجميع...»[٢].

(١) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٦٩-١٧٥.

(٢) (القبس) جريدة كويتية، العدد الصادر بتاريخ ٢٧ يناير ١٩٧٥. مقال بعنوان (الدكتورة طلعت الرفاعي شاعرة وأديبة وفنانة وسياسية).

## مقدمة البحث

الأداء الشعري أداء منظم محكم يسمو بالمعنى واللفظ معًا لتحقيق حالة من الألمعية الإبداعية.

ولا تتألق هذه الألمعية الإبداعية إلا إذا تضافرت الجوانب اللغوية التي يتكون منها هذا العمل الإبداعي تضافرًا حميًا. يقول عبد القاهر الجرجاني: «...لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل، ولا يخفى على أحد من الناس، وإذا كان كذلك فـ(يجدر)[1] بنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء. وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله»[2].

وهذا الذي ذكره عبد القاهر الجرجاني يلخص منهج الأسلوبيين الذي عبر عنه اللغوي الفرنسي جون كوين Jean Cohen «إنّ القوى الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء، هكذا كتب (جاكو بسون) «أن المصادر الشعرية الكامنة في البناء الصرفي والتركيبي للغة، أي شعر النحو ونتاجه الأدبي، ونحو الشعر، لم يعترف بها من قبل النقاد إلا نادرًا، وأهملت إهمالًا لا يكاد تامًا من قبل اللغويين، وعلى العكس فإنّ الكتاب المبدعين عرفوا

---

(١) النص في دلائل الإعجاز (كذلك فبنا) انظر: ص٥١ دلائل الإعجاز في علم المعاني لعبد القاهر الجرجاني، ط. السادسة، ١٣٨٠/ ١٩٦٠، مكتبة صبيح.

(٢) دلائل الإعجاز ص٥١.

غالبًا الاستفادة بجانب عظيم منها»[١].

وأتوقف عند عبارة «...فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها» فبقدر تماسك الأداء اللغوي في العمل الأدبي، وتضافر مستوياته المختلفة يكون قدر الإبداع، ولا يكون هذا إلا من الكتاب المبدعين.

وهذه الدراسة تعنى بالمنظور اللغوي في تحليل شعر طلعت الرفاعي من خلال الدراسة الأسلوبية التي «تعني الوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص ولا تكاد تتعداها إلى غيرها من المجالات»[٢].

وستكون الدراسة -بإذن الله- على مستويين:

المستوى الأول: وسائل النظم الإبداعي، وهو ما يعرف عند الأسلوبيين بـ(الانحرافات الاختيارية) مما يكون له الأثر في الأداء المجازي.

المستوى الثاني: التغيير في المستويات التقنينية أو ما يسمى (بالانحرافات الإجبارية) مما يكون فيه خروج على البنية الصرفية، أو الاستعمال اللغوي أو التقنين النحوي أو كسر النظام العروضي أو عيوب القافية.

---

(١) بناء لغة الشعر ص٢٩، جون كوين ترجمة وتقديم وتعليق أ.د/ أحمد درويش، ط: الثالثة، ١٩٩٣، دار المعارف.

(٢) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص٢٠ أ.د/ أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط ١٩٩٨.

وقد آثرت استخدام التعبير (وسائل النظم الإبداعي) بدلًا من (الانحرافات الاختيارية) وفاءً للعالم العربي عبد القاهر الجرجاني الذي يحملُ كلامه إرهاصات وبعض معالم الأسلوبية[1].

و(التغيير في المستويات التقنينية) بدلًا من (الانحرافات الإجبارية) إذ أجده أكثر تعبيرًا عن الموقف اللغوي.

**منهج البحث:**

يعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي يقوم على رصد الظواهر اللغوية في النص المدروس لمحاولة:

١- تحديد السمات التي يتسم بها أسلوب الشاعرة، وذلك من خلال وسائل النظم عندها من تقديم وتأخير والعلاقة بين طرفي الجملة الاسمية والجملة الفعلية، والتوافق اللفظي، والقيم التقابلية للمفردات والتراكيب، وذلك للوصول إلى جماليات الأثر الأدبي.

٢- تحديد التغيرات التقنينية (التجاوزات) النصية وتسجيلها وتصنيفها بغرض الوقوف على مدى شيوع الظاهرة أو ندرتها باعتماد الجانب الإحصائي في تحليل الظاهرة الأسلوبية وذلك في الجانب الصرفي، والنحوي، والعروضي والقافوي.

---

(١) يقول أ.د/ محمد حماسة: «...أجد أن صنيع عبد القاهر يفيد في دراسة القصيدة على المستوى الأفقي لا الرأسي». ذلك لأنه «...لم يتناول نصًا متكاملًا» الإبداع الموازي. التحليل النصي للشعر ص٣١، أ.د/ محمد حماسة عبد اللطيف. دار غريب.

٣- الكشف عن الأثر الدلالي لهذه التجاوزات ومدى مبرر استخدام الشاعرة لها، ومدى خدمة هذه التجاوزات للدلالات الإبداعية.

ويعد شعر طلعت الرفاعي مجالًا خصبًا لهذا النوع من الدراسة، فهي شاعرة عربية مجيدة مبدعة، تمتلك ناصية اللغة ووسائل الإبداع الفني الراقي، وقد حباها الخالق -تعالى- ببديهة صافية تقيم علاقات وطيدة بين ما يبدو للوهلة الأولى متنافرًا.

وتنطلق شاعريتها بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وهي حين تنطلق إلى شعر التفعيلة تحتمي بأركان الشعر العمودي؛ إذ تتخير تفعيلة من بحوره تلتزمها في كل الأسطر الشعرية مع ملامح من التجديد يذكرها البحث في مواضعها.

المادة التي اعتمد عليها البحث:

أولًا: القصائد التي ألقتها الشاعرة في مهرجان الشعر الذي كان يرعاه (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية) بجمهورية مصر العربية، وهي خمس قصائد، طبعت ضمن مجموعات الشعر التي كانت تلقى في المهرجانات، وأخرجها المجلس تحت عنوان (مهرجان الشعر) والقصائد:

١- (ثورة) ألقيت في مهرجان الشعر الأول المنعقد في دمشق عام ١٩٥٩ وتبلغ القصيدة سبعة وأربعين بيتًا [١].

(١) مهرجان الشعر (الأول) ص٦٧-٦٩ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم

٢- (أم عربية) ألقيت في مهرجان الشعر الثالث المنعقد بدمشق عام ١٩٦١[١] وتبلغ القصيدة أربعة وأربعين سطرًا شعريًا.

٣- تحية إلى بغداد. مهرجان الشعر السادس المنعقد في بغداد عام ١٩٦٥[٢]. وتبلغ القصيدة ثمانية وثلاثين بيتًا.

٤- تحية البطولة. مهرجان الشعر السابع المنعقد بغزة عام ١٩٦٦، وتبلغ القصيدة واحدًا وعشرين بيتًا[٣].

٥- عبير الرصاص. مهرجان الشعر الثامن المنعقد بالقاهرة عام ١٩٨٦، وتبلغ القصيدة ثلاثة وثلاثين بيتًا[٤].

---

الاجتماعية، الجمهورية العربية المتحدة، وهذه القصيدة ورد منها ثلاثة وثلاثون بيتًا تحت نفس العنوان في ديوانها (مهرجان الشروق) ص٤٤-٥٩.

(١) مهرجان الشعر (الثالث) ص١١٢-١١٥.

(٢) مهرجان الشعر (السادس) ص١٢٠، ١٢١.

(٣) مهرجان الشعر (السابع) ص٥٨، ٥٩. وقد وردت هذه القصيدة في ديوانها (مهرجان الشروق) ص٦٠ تحت عنوان (عيد الحرية) وعدد أبياتها ثلاثون بيتًا.

(٤) مهرجان الشعر (الثامن) ص١٥٩، ١٦٠، وقد ورد من هذه القصيدة تسعة أبيات في ديوانها مهرجان الشروق ص١٧ تحت عنوان (وهج ابتسامة).

## ثانيًا: دواوينها:

للشاعرة أربعة دواوين مطبوعة[١]:

١- مهرجان الشروق[٢].

٢- فتاة من القدس[٣].

---

(١) وقد أعلمتني الشاعرة أن لديها مجموعات من الشعر الوطني والشعر العاطفي لم تطبع بعد.

(٢) مهرجان الشروق. شعر الدكتورة طلعت الرفاعي. الناشر دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا.

(٣) يتكون الديوان من قسمين متصلين، يحكى القسم الأول بأسلوب نثري عن فتاة من القدس فقدت والديها تحت بطش الاستعمار الصهيوني وتفرق أخوتها بين صفوف المقاومة، وفارقت وطنها حيث تدرس في باريس، ومع اقتراب الذكرى الأولى لمأساتها، وفي لحظة شرود مع القمر، يتجسد لديها موطنها بكل حناياه وتتجسد الذكرى فتناجي وطنها... وأمتها العربية، وتناجي مجدها، ويتجسد أمام عينيها الفدائي الذي على سواعده نصر الأمة، ويدور بينهما حوار هادئ من الفدائي، مأمول رجاؤه من الفتاة فيكون القسم الثاني من الديوان وهو قصيدة من شعر التفعيلة بلغت ١٠١ سطر شعري.

ومن خلال القصة تبلور الدكتورة طلعت الرفاعي فكرها الوطني متى نشأ، وكيف تبلور على لسان (فتاة من القدس)، وكيف عرفت من خلال دراستها للقانون معنى (سيادة الوطن وحقوقه). وتعجبت عندما رسمت بيدها خريطة لوطنها العربي أن وجدت فلسطين في كان القلب ...فاعذروا الجسم الذي لا يحيا بدون قلب. فتاة من القدس ص١٧، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م.

٣- ثائرة[١].

٤- حسناء قاهرتي.

(١) الديوان قصيدة واحدة مكونة من تسعة وستين بيتًا، تحكي قصة ثائرة وقعت في قبضة المحتل، فأذاقها في السجن صنوف الاضطهاد والتعذيب. وكأن الشاعرة أرادت أن تقوم بمحاولة كتابة (القصة الشعرية) أو (الشعر القصصي) لكن القصيدة تفتقد بعض أدوات هذا الفن، إذ تفتقد إلى المواقف والأحداث والصراع والحوار والعقدة والحل.

إنما القصيدة مزيج من وصف اللحظة الحالية خلف القضبان تقصها الفدائية لحبيبها الفدائي الذي تحمله أمانة خلاصها وخلاص بلادها من الظلم، مع تداعيات الفكر والمشاعر من خلال المونولوج الداخلي. ديوان (ثائرة) شعر الدكتورة طلعت الرفاعي. دار الفكر.

## أولًا: وسائل النظم الإبداعي
## (الانحرافات الاختيارية)

الفكرة نواة العمل الفني، وفي فلكها تدور مستويات الأداء اللغوي من بنية صرفية، وتماسك نحوي ودلالي. وقيمة النص تكمن في أنه يحترم العلائق الحية بين المستويات اللغوية الثلاثة، وذلك بأن يقيم علاقات جيدة بين الألفاظ عن طريق تجديد الأداء النحوي فيما يندرج تحت علم المعاني، مؤديًا إلى المجاز في العلاقة بين المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، أو الصفة والموصوف، أو المضاف والمضاف إليه أو الجار والمجرور.

والعلاقات المجازية بين هذه الأطراف يترتب عليها تغيير دلالي ليس مألوفًا في العرف الاستعمالي غير الفني. وبقدر ما تنصهر الجوانب اللغوية في بوتقة الإبداع بقدر ما تتولد الدلالات والإيحاءات في العمل الأدبي.

ويوضح ليوسبتزر دواعي هذه التجاوزات أو (الانحرافات) في الأسلوب لأن «الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية، لا بد أن يكون لها انحراف لغوي»[1].

والشاعرة طلعت الرفاعي لديها طاقة إبداعية ينصهر بداخلها أدوات العمل الفني، فيخرج كائنًا جديدًا قشيب الثياب، متلاحقة صوره، جديدة

---

(١) نظرية الأدب ص٢٣٦ تأليف أوستن وارين، ورينيه ويلك. ترجمة محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. سوريا.

أطرافها، يقول الشاعر علي الجندي: «وشعرها غني بالصور المتحركة السريعة المستفادة من المعارف العلمية لديها التي تحسن استخدامها دون أن تكظ الفن وتجمده»[١].

ففي قصيدتها الطويلة (حسناء) إذ بلغت أبياتها مائتين وسبعة وخمسين بيتًا[٢]. تقول مخاطبة القاهرة[٣]:

ما بال طرفك كلما عاتبتهُ ... ضحك الدلال به وفاض حنانُ

مذ غبتُ تاهتْ في المياه مراكبي ... وجفا جميع رسائلي العنوانُ

كم قلت لي لا ترحلي وطغي النوى ... ومتى استجاب مع الهوى الحسبانُ

كم قلتُ إنّ الصبر يمكن جرعهُ ... لكن خَسرْتُ وخانني السلوانُ

ما رحتُ من عينيك أهربُ مرة ... إلا رجعتُ يهدُّني الإدمانُ

لا تعذليني إنّ حزمتُ حقائبي ... فجوانحي ما زارها الهجرانُ

ما زال عطرك فوق كل معاطفي ... ويكل خفق فيّ منك دِنانُ[٤]

---

(١) خمسة أيام في دمشق الفيحاء ص١٤٦.

(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) من ص٥٣-٢٢٦ والشاعرة تصف في هذه القصيدة حبها الفياض لموطنها الثاني (مصر) ثم تستعرض صور الفساد التي تنخر في جسد محبوبتها والضمير الدواء.

(٣) هذه الأبيات قالتها الشاعرة بعد أن انقضت الوحدة بين مصر وسوريا، مما اضطر الشاعرة لمغادرة مصر التي عشقتها حتى النخاع وفي المطار ألهاها ذهول الوداع عن موعد الطائرة فسافرت حقيبتها وحدها، وانتظرت الشاعرة في المطار موعدًا آخر للإقلاع. انظر: (حسناء قاهرتي) ص٢٦، ٢٧.

(٤) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٥٥-٥٧.

فعلى مستوى العلاقات الأفقية[١] أقامت الشاعرة علاقات جديدة بين المسند والمسند إليه في (ضحك ودلال) و(فاض حنان) و(تاهت مراكبي) و(جفا العنوان) و(طغى النوى) و(متى استجاب الحسبان) و(الصبر يمكن جرعةُ) و(خانني السلوان) و(يهدني الإدمان) و(ما زارها الهجران)، والشاعرة تجعل التقديم والتأخير بين الأطراف التكميلية في الجمل المتعاقبة ركيزة لهذه الدوامة التصويرية؛ كي تتيح للعمل الفني رحابة الرؤية الفنية إلى جانب ما يوفره التعبير غير المباشر من دلالات.

فقد قدمت الجملة الاستفهامية التي تحمل معنى التعجب (ما بال طرفك)، وهي جزء من الجملة التي تحمل معنى الجواب لقولها (كلما عاتبته)، لكنها قدمت الاستفهام التعجبي لتجسد الحيرة التي تسوقها؛ لتضمن تكرار (طرفك) في الضمير (عاتبته) استحضارًا لمعشوقتها القاهرة.

و(مُذْ) ظرف زمان، وقد يليها جملة اسمية أو جملة فعلية، وفي كلتا الحالتين لا يكون لها حق الصدارة، إنما تُذّيُل بها الجمل.

وقد قدمتها الشاعرة لتحدد لحظة الضياع. تؤكد هذا الضياع بتقديم متعلق الفعل على الفاعل (تاهت في المياه مراكبي)، وتقديم المفعول به على الفاعل (وجفا جميع رسائلي العنوانُ)، واختيارها للمُركّب الإضافي (جميع

---

(١) المقصود بالعلاقات الأفقية العلاقات النحوية بين الجمل. انظر: الجملة في الشعر العربي أ.د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص٧٢، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، وانظر: شعر المتنبي قراءة أخرى أ.د/ محمد فتوح أحمد ص١٦، ١٧، دار المعارف.

رسائلي) بدلًا من الاكتفاء بالمضاف إليه (رسائلي) لتوحي بشمول الضياع.

و(كم) الخبرية اسم يفيد معنى الكثرة، وإن كان لها حق الصدارة في الموقع، إلا أن دلالتها تتأخر عن موقعها، فهي في تقدير المفعول به المتقدم على عامله (كم قلت لي) وغلبة الحوار النفسي وتنازع النفس بين رغبة البقاء ومتطلبات الرحيل يحملها تكرار (كم) في (كم قلتُ إن الصبر)، والاستدراك بـ(لكن) يسفر بخيبة الرجاء.

والفعل الناقص (ما زال) يدخل على الجملة الاسمية فيحولها إلى جملة فعلية، ودلالته «ملازمة الخبر للمخبر عنه ملازمة جارية على ما يقتضيه الحال»[١].

وقد امتدت دلالة (ما زال) دون عملها إلى الجملة الاسمية التي تمثل الشطر الثاني في البيت:

ما زال عطرك فوق كل معاطفي ويكل خفق فيّ منك دِنانُ[٢]

ولفظ (كل) في (كل معاطفي) وتكراره (وبكل خفق) مُعينٌ على دلالة الملازمة التي بثها الفعل الناقص في أوصال الحروف.

ويظل التقديم والتأخير مرتكز الإبداع في الأبيات السابقة؛ فقد قدمت جواب الشرط[٣] (لا تعذليني إن حزمت حقائبي...) ويأتي التعليل بعدم العذل

(١) الجملة العربية دراسة نحوية ص٧٤، د/ محمد إبراهيم عبادة، منشأة المعارف ١٩٨٨.

(٢) حسناء قاهرتي ص٥٧.

(٣) انظر: ص٥٦ وما بعدها من هذا البحث في تقديم جواب الشرط.

العذل بجملة اسمية (فجوانحي ما زارها الهجران) هذه الجملة ما هكذا يعبر عنها في الكلام المنثور، بل يقال: (ما زار الهجرانُ جوانحي) لكن الشاعرة آثرت الجملة الاسمية لتقديم المتوجع منه (جوانحي) ولتحافظ على ترديد المتوجع منه في صورة الضمير (ما زارها).

وعلى المستوى الرأسي، أي البناء الإيقاعي[1] فإن الموسيقى الداخلية النابعة من التوقد العاطفي، ومن التوافق الكمي بين (مراكبي) (رسائلي) (حقائبي) (جوانحي) (معاطفي) معين مع حرف الروي النون المشبعة بالضم، المردوفة بحرف الألف في الإلحاح على التوازي الإيقاعي والانسجام اللفظي، مما يحدث هذه الموسيقى الداخلية التي يكون لها دور في النهوض بالجانب التصويري.

والشاعرة تستلهم بعض صورها من المركبات اللغوية المصرية الشائعة، مثلما نقول: (عيني في عينك) تقول:

عينـايَ في عينيـك تكتـبُ قـصة ومـن اللهيـب عـلى اللمـى ديـوانُ[2]

يرسم الصورة في البيت جملتان اسميتان، يحسن بالجملة الأولى (عيناي في عينيك) أن يكون طرفاها المبتدأ (عيناي) وشبه الجملة (في عينيك) الخبر؛ إذ لو جعلنا الخبر الجملة الفعلية (تكتب) لكان المعنى (عيناي تكتب قصة في

(١) هذا ما عناه أ.د/ محمد فتوح أحمد، انظر شعر المتنبي قراءة أخرى ص١٧، والعلاقات الرأسية عند أ.د/ محمد حماسة تعني (ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد، فإنها تكون مسئولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص (الجملة في الشعر العربي) ص٧٢.

(٢) (حسناء قاهرتي) ص٦١.

عينيك)، وما هكذا أرادت الشاعرة، وما هكذا يكون جمال الصورة التعبيرية، إذ جملة (تكتب قصة) جملة حالية من (عيناي)؛ فالشاعرة تريد أن تستبقي عينيها في كل مناحي قاهرتها تستبقيها في عينيها؛ لتستوحي قصة من أسرارها.

وتسترسل الشاعرة في نسج التدفق التشبيهي، فتقول:

حتى على زنديك طوّحنى الهوى وطغى العبابُ ولفنى الطوفان[1]

فالتصوير بالجمل الفعلية المتلاحقة (طوحنى الهوى) (طغى العباب) (لّفني الطوفان) ما كان يعمق تأثيره دون أن يكون له مرتكز من (حتى) الابتدائية التي تفيد معنى التخصيص، وما أحدثه تقديم متعلق الفعل (على زنديك) لتجسيد عصف لحظات الفراق بجوانحها قبل وقوع الفراق حقيقة؛ ما تزال في أحضان قاهرتها يلفها زنداها، وتقول:

أمضى وحرزي من شفاهك قبلةٌ فوق الجبين بلاغةٌ وبيانُ[2]

فإذا كانت القيمة اللغوية للمبدَل منه (قبلة) أن يمهد لذكر البدل (بلاغة وبيان)، فإن القيمة اللغوية للبدل هنا تفصيل وبيان ودعم للتصوير؛ إذ تصبح القبلة من قاهرتها بيانًا وبلاغة تطير عبر الأمكنة والأزمنة باقية ببقائها.

وتقول في موضع آخر عن الوحدة التي سلبت من مصر والشام:

مهما الخرائط تختلف ألوانها في الشمس لا تتعدد الأوطان[3]

---

(١) (حسناء قاهرتي) ص٦٢.

(٢) (حسناء قاهرتي) ص٦٣

(٣)(حسناء قاهرتي) ص٧٣.

فجواب الشرط (في الشمس لا تتعدد الألوان) يجري مجرى الحكمة، ليبرز قيمة المغايرة والمفارقة الذهنية بين وحدة الكون إذ الشمس لا تعرف حدودًا حين إشراقها وسطوعها وغروبها، وبين شتات ما صنع الإنسان بالحدود الجغرافية، وتقول:

سـلع الحقـوق ملابـس طبقيـة ومتى اكتسى؟ بحقوقه الإنسان[1]

تنهض بالصورة جملتان خبرية وإنشائية يكتسب فيها الاستفهام الإنكاري دلالة النفي، فتتحول الجملة دلاليًا إلى جملة خبرية تسهم في تدعيم معنى سابقتها، وتسلب -في نظام الطبقية- البسطاء حقًا متدنيا في ظل الحقوق التي أصبحت سلعًا يعزّ على البسطاء وسائلها، وملابس طبقية تنتزع من على أجساد البسطاء استهوانًا.

وفي لمحة تصويرية أخرى تصف ما آل إليه حال أصحاب القرار في أمتنا العربية.

طحـسن الميـاه مهمـةٌ عربيـةٌ نجحتْ بها الطاحون والطحانُ[2]

فجواب الصورة تئن بها الألفاظ؛ إذ تحمل حملًا ثقيلًا (طحن. مهمة. نجحت. الطاحون. الطحان) ولكن الأمر يئول إلى السخرية عند لمح المركب الإضافي (طحنِ المياه)، ثم يئول إلى الأسى عندما تخصصُ الصفةُ المسند إليه في (مهمة عربية).

---

(١)(حسناء قاهرتي) ص١٠٨.

(٢)(حسناء قاهرتي) ص١١٥.

وتصور حال الرعية، فتقول:

يـا مـوطن الـصبار هـل بقيـت كـلي  للـصابرين تلوكهـا القـضبانُ[١]

فالنداء يفقد هنا غرضه اللغوي (الاستدعاء)، (يا موطن الصبار) إنما هي مناجاة لآلامه، والاستفهام يفقد غرضه في استقطاب الجواب، إنما هو استرجاع صدى آهات موطن الصبار وجملة الصفة (تلوكها القضبان) تحوِّل الموصوف (كلي) إلى ممضوغ ما ينفك عن ذلك.

وتصور الشاعرة تعفن خيانة الأمانة:

لـيس الأمانـة أخطبوطـا جَوْفُـهُ  فيـه التـسكُّعُ منحـةٌ وضـمانُ[٢]

فالعلاقة بين المشبه (الأمانة) والمشبه به (أخطبوطا) تقوم على السلب، إذ (ليس) تنفي (العلاقة الإسنادية بين المركب الإسنادي)[٣] فالنفي يدعم انفكاك جهتي المشبه والمشبه به.

والجملة الوصفية (جوفه فيه التسكع منحة) جملة متداخلة[٤] تتكون من جملتين اسميتين متداخلتين، تجسد فداحة الواقع المحموم بالخيانة، فالتسكع في جوف أخطبوط الخيانة (منحة) مصكوكة بخاتم الفساد (وضمان) للصلاحية

---

(١)(حسناء قاهرتي) ص١٢٧.

(٢)(حسناء قاهرتي) ص١٣٥.

(٣) الجملة العربية ص٧٤.

(٤) الجملة المتداخلة: المكونة من مركبين إسناديين أو متضمنين لجملتين إسناديتين بينهما تداخل تركيبي (الجملة العربية) ص١٦٠.

والنفاذ.

وتقول:

حتف الشعوب على قصاصة رشوةٍ خلفَ البرود تنـزّه الأعيانُ[١]

تحمل الألفاظ التي تشكل الصورة متناقضات تعمق الإحساس بمفارقات الواقع فإضافة (الشعوب) إلى المصدر (حتف) مما يعظم في ميزان الإنسانية، وإضافة (رشوة) إلى قصاصة خلل في ميزان الضمير يجسد حقارة المستبدل به.

ويظن القارئ غير المدقق أن الشطر الثاني لا علاقة له بالشطر الأول، لكن الشطر الثاني يسير في منظومة الأول ويتفتق من معانيه مشيرًا بأصابع الاتهام إلى من يتخفون خلف ثراء الرشوة بعيدًا عن المساءلة.

وتقول في قصيدة (فتاة من القدس)[٢]:

بكل الحب أعلم أن ليْ أرضي..
وأن مياهها يروي حكايا الشوق في نبضي..
فبعض مياهها عطري... وبعض ترابها بعضي...
وطيف ربوعها في العين لن يمضي
ولن يمضي...

(١)(حسناء قاهرتي) ص١٨٤.

(٢) القصيدة من شعر التفعيلة، من وحدة (مفاعلتن) العروضية، مع مظاهر من التجديد في أضرب القصيدة. انظر: هذا البحث، وقد آثرت كتابة السطر الشعري كاملًا، لكنه موزع في عدة أسطر في الديوان. انظر: ديوان فتاة من القدس ص٥٢.

ولا أرضى وإن مـــدّوا لي الـــدنيا ســـوى أرْضي

ســـــــــــــــــوى أرضِي...

من الوهلة الأولى تستعرض خطوط الفكرة معلنة عن نفسها: (الحب) أو (بكل الحب) ومن هنا ينطلق محور هذا المقطع. فالحب يستدعي ذكر مقدرات المحبوب (المياه- التراب- الربوع- الأرض) وهذا الترقي من الجزء إلى الكل، ومن السبب إلى المسبِّب، (فالمياه) حياة (الربوع) و(الأرض) تضم المقدرات والشخوص.

وتنغلق دائرة الحب على مقدرات موطنها عندما تقدم جزءًا من جملة جواب الشرط (ولا أرْضَى) على أداة وفعل الشرط (وإن مدّوا لي الدنيا) حسما للموقف. وتتخذ وسيلة التكرار للجزء المتبقي من جملة جواب الشرط (سوى أرضي) لتأكيد الخصوصية.

وحرف العطف (الواو) يقوم في هذا المقطع بوظيفة لغوية وأخرى دلالية، ولا تنفك الجهتان؛ فالواو حرف عطف يفيد مطلق الجمع من حيث الحدث، والمقطع جملة مزدوجة أو متعددة[1] قامت فيها الواو بعطف الجمل بعضها على بعض، مما ساعد على الترقي في تعميق الفكرة واستيفاء جوانب الصورة.

وعلى المستوى الرأسي، فالأثر البارز للقافية المختومة بحرف الروي

---

(١) هي (الجملة المكونة من مركبين إسناديين أو أكثر، وكل مركب قائم بنفسه وليس أحدهما معتمدًا على الآخر، وكل مركب مساوٍ للآخر في الأهمية ولا يربطها إلا العطف». الجملة العربية ص١٥٤.

(الضاد) الموصولة بياء المتكلم، لها إيقاع مؤثر في الأسماع لما في القافية من تناسب النغمة بالتكرار المنظم لنهايات السطر الشعري، وما يتيحه التقدير المتوقع انتظاره من اطراد القافية.

ولكن، لماذا حرف (الضاد) في هذا المقطع؟ فالضاد صوت شديد مجهور[١] مستثقل في القوافي، فهل استدعت هذه الأضرب كلمة (أرْضي)؟ في الشطر الأول لا أرى ذلك؛ إنما هو ما أطلق عله موريس جرامون مصطلح (التناسق الشعري) يعني ما تجد فيه علاقة بين الصوت والمعنى[٢] فهو يقين الحقّ (أعلم أن لي أرضي) والإصرار على الإعلان عن هذا الحق ومسئولية البوح بأولوية استقطابه، هذا الذي أشاع حرف الضاد مضافًا لياء المتكلم (أرْضى... نبضي... بعضي... لن يمضي...) ليحمل هذا الحرف الشديد الحقّ المثقّل.

(١) الأصوات اللغوية أ.د/ إبراهيم أنيس ص٤٦، مكتبة الأنجلو المصرية. الطبعة الثالثة، ١٩٦١.

(٢) بناء لغة الشعر ص٢٧.

## أبرز السمات الأسلوبية لشعر طلعت الرفاعي

يعالج المبدع المستويات اللغوية بطريقة إرادية ولا إرادية في آن واحد، وذلك من خلال الممارسة الإبداعية والمخزون الثقافي، في سياق يحمل الملامح الإبداعية لصاحبه.

وسأعرض فيما يأتي أبرز السمات في شعر الدكتورة طلعت الرفاعي:

### أ- الضمائر:

العمل الأدبي تجربة ذاتية، تظل ملكًا لصاحبها، طالما احتبسها في أدراجه. فإن أطلقها سرت في الأزمنة والأمكنة معبرة عن الذوات الشائعة في كل زمان ومكان، وبنفس المقدار حبيسة إسقاطات كلِّ متلقٍ. يقول جون كوين «فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية، ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفردٍ ما، وإلا كانت تهمّ فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين»[١].

وضمائر الذات، التي تعبر عن ذات المبدع أنا، تاء الفاعل، ياء المتكلم في شعر طلعت الرفاعي تفقد مدلولها في التقنين النحوي؛ إذ تنطلق هذه الضمائر من إسقاط الذات الفردية إلى (أنا) الإنسانية التي تجمع كل متطلبات النفس الإنسانية... نزعاتها، ميولها، آمالها، طموحاتها، بل هي تذيب طموح الإنسان في طموح الوطن، تقول في مطلع قصيدتها (تحية إلى بغداد)[٢]:

---

(١) بناء لغة الشعر ص١٨٢.

(٢) مهرجان الشعر (السادس) ص١٢٠.

يا جامع الشمل شملي من يجمّعه ومَنْ أنيني خلف البيد يسمعُهُ
أبحرتُ واليمُّ في صحوٍ وفي الِقٍ وفي فميَ نغمٌ ينسابُ أروعُهُ
يسيرُ في خيلاءَ زورقي مرحا وذائبُ الماسِ في رفقٍ يرصعُهُ
يُلقِي له الشفق المحموم أوشمةً خمريةً بسنا الياقوتِ تلفعُهُ
أمضي وفي خافقي حلمٌ يهدهدني تدنى له الشمسُ زنديها وترضعُهُ

فضمائر الذات في (شملي) (أنيني) (أبحرتُ) (فمي) (زورقي) (أمضي) (خافقي) (يهدهدني) تمتطي مهرة عربية أصيلة تجمحُ بها الشاعرة في آفاق أمتها العربية تلملم أطراحها؛ أفراحها، تنسجها على منوال قلبها، فيندفع صوت (أنا) أو (تاء الفاعل) أو (ياء المتكلم)، فتصبح الضمائر الثلاثة صوت الأمة بأطرافها المترامية المكونة لوحداتها من البلدان العربية المختلفة.

ثم تقرّب الشاعرة الأضواء من الضمير (أنا)، تستوضح ملامحه وتستنطق هذه الملامح في تضاريس الوطن. تقول في قصيدة (ثورة)[1]:

أنا كل شبرٍ في رحابك ساهر وعلى رباك.. أنا النخيلُ مخيّمُ
أنا صخرُكِ العاتي الصمودُ وبرُّه وأنا عليه الجدولُ المترنّمُ

وتعمق الشاعرة دوامة الـ(أنا) العربية فيتردد الضمير ثلاث مرات في البيت التالي:

وأنا... أنا (أوراس)[2] يقذف باللظى حقدًا... أنا الأرز الشموخ يحوّمُ

(١) مهرجان الشعر (الأول) ص٦٧، وديوان (مهرجان الشروق) ص٤٨.
(٢) أوراس: جبال في تونس.

وفي قصيدة (أم عربية) تقترب الشاعرة أكثر من (أنا) فتشخصها وتجسدها أسماء:

(أنا من سقيت المجد

ألحان العلاء... أنا رجاء

أنا جميلة»[١]

وتقول:

(أنا أختُ أبطال الوغى

أنا أخت عبد الناصر)[٢].

فـ(أنا) هنا ليست مقيدة بالمسند إليه (رجاء) و(جميلة)؛ إذ تسافر بالضمائر إلى رموز البطولة في آفاق عالمها العربي،بل ينطلق الضمير من المقيد إلى المطلق، فالذوات هنا رموز ممتدة في كل الأزمان. يقول جون كوين «... فكما ترى لم تعد (أنا) مجرد مرسل للرسالة. فالضمير هنا يعود إلى معنى جديد ليس مدونًا في قانون العرف اللغوي، وهو مع ذلك منبعث منه»[٣].

ب- أسلوب الاستفهام:

الاستفهام من أساليب الإنشاء التي تعتمد على الإثارة، والشاعرة طلعت الرفاعي تعتمد دائمًا في عرض فكرتها على هذا العنصر الذي يشد الانتباه،

---

(١) مهرجان الشعر (الثالث) ص١١٥.

(٢) مهرجان الشعر (الثالث) ص١١٥.

(٣) بناء لغة الشعر ص١٨٣.

ويشحذ الفكر بمداومة الكر والفر مع الإصرار على دوامة التساؤلات.

وقد احترتُ؛ أي الأبيات أعرض؟ وعنصر الاستفهام قابعٌ في كل السطور، لكن أصحبك إلى تلك الفكرة التي عبّرت فيها الشاعرة عن مهزلة شركات الأموال متمثلة في (مجموعة الرّيّان) تقول في قصيدة (حسناء)[1]

ما عاد في الكوب المسَكَّن قطرةٌ ... أو كيف تصبُرُ في اللظى الأبدانُ

وإلى متى التحقيق يقرع طَبْلَهُ ... أو نستَمِيتُ، لتُجْهِزَ الحيتانُ

حق الودائع في الرقاب جميعها ... فإلام يطغى البغيُ والبهتانُ؟

ما في القبيلة نابهٌ ومغفّلٌ ... كلٌّ بقانون الحياة مُدانُ!

إن كان وحش المال غادر أرضه ... أو ليس للوحش الظعين عِنانُ؟!

والسيل يمضي للمصبّ فكيف لا ... تدري البنوكُ بما بها، وتصانُ

بل أين تكمن (شُرْطة دولية) ... تزِنُ الأمورَ ويصدقُ الميزانُ

شكرًا لأبطال النيابة إن يكن ... للفضل يرقى الحمدُ والشكرانُ

شُفِيَتْ حروقٌ مذ أوت (شكريّةٌ)[2] ... للسجن.. ولِيّ الغمُّ والأحزانُ!

ولِمَ الودائعُ تُستَرَدُّ لأهلها ... (شكريةٌ) سجنتْ.. خبا الغليانُ!

فدوائر الحيرة والتهكم التي يرسمها الاستفهام المتلاحق الأنفاس، يحمل مسار الفكرة، ويذكي نبض الشعور العاطفي، وهو كذلك معين على رسم ملامح الصورة الجدية والهزلية في اتجاهين يلتقيان في أعماق النبض الموجوع.

---

(١) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٢١١-٢١٦.

(٢) (شكرية) زوجة (الريان) رئيس شركة توظيف الأموال.

والقيمة التجاورية التي تتفجر من ملازمة ما يجري مجرى المثل للاستفهام، مثل قولها (حقُّ الودائع في الرقاب جميعها) و(والسيل بمضي للمصب) معين على تفجير دلالة الإثارة المنوط بها الاستفهام.

وتستغل الشاعرة دائمًا الوظيفة الترابطية بين أجزاء الجملة الشرطية، فتجعل الاستفهام جملة جواب الشرط، مما يكثّف دلالة طرفي الجملة، مثلما جاء في البيت السابق:

إن كان وحش المال غادر أرضه أو ليس للوحش الظعين عنانُ؟

وتقول أيضًا:

إن كان أصبح في الجوار ثعالبٌ فعلام تستُر ذيلها الجيران[1]

ويقع الاستفهام أيضًا جوابًا لما تضمن دلالة الشرط، مثل قولها:

ما دام عنده للمواءِ صحيفةٌ فعلام لا يطفو بها الغثيان[2]

ووقع الاستفهام في جواب الشرط ورد في القرآن الكريم[3]. في قوله تعالى: {قل أرأيتم إن أتاكم عذابه بياتا أو نهارا ماذا يستعجل منه المجرمون} [يونس: ٥٠] وقوله تعالى: {قل أرأيتم إن أصبح ماؤكم غورا فمن يأتيكم بماء معين} [الملك: ٣٠].

---

(١) انظر: (حسناء قاهرتي) ص١١٢، ونماذج أخرى ص١٠١، ١٠٣.

(٢) حسناء قاهرتي ص١٤٩.

(٣) انظر: أساليب الاستفهام في القرآن ص١٨٤، ٣٦٢ وما بعدها، تأليف عبد العليم السيد فودة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

ج- تقديم المتعلق (شبه الجملة) على عامله وتقديم شبه الجملة على غيره من المتعلقات:

مناط التقديم فيما حقه التأخير- كتقديم خبر على المبتدأ والمفعول على الفاعل... عند عبد القاهر الجرجاني (العناية والاهتمام)[١].

وقد يتقدم المتعلق (شبه الجملة) على عامله. وقد تكون المتعلقات متعددة في الجملة فيتقدم بعضها على بعض ولكلٍ من الحالتين أغراض بلاغية يوفرها هذا التقديم[٢].

وتقدُّمُ شبه الجملة على عامله، أو على غيره من المتعلقات سمة أسلوبية من سمات شعر طلعت الرفاعي، تقول في قصيدة (الكُمّ المفجوع)[٣]:

وأتيـتَ تحمـل لي بيمنـاك الكتـابْ

---

(١) دلائل الإعجاز ص٨٣.

(٢) يقول الدكتور محمد أبو موسى: (أما تقديم المتعلق على العامل فإنه غالبًا ما يكون للاختصاص» و«أما تقديم بعض المتعلقات على بعض فإنه يجري على نسق دقيق من مراقبة المعاني ومتابعة الأحوال وهو متشعب الناحي». انظر: ص٢٩١، ٢٩٣ وما بعدها. خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني د/ محمد أبو موسى. ط: الثانية. مكتبة وهبة.

(٣) قدمت الشاعرة لهذه القصيدة بكلمات تقول فيها: «إلى ابن بلدي العامل الكادح الذي بترتْ ذراعه في المصنع أثناء العمل، وأتاني في وزارة الشئون الاجتماعية والعمل يسألني عن تعويض الحادث» ديوان (مهرجان الشروق) ٨٢ والقصيدة من شعر التفعيلة الوحدة العروضية فيها (متفاعلن) وقد زاوجت الشاعرة بين الأضرب المذيلة والمرفلة.

وجلستَ لي تروي المصابْ[١]

فالإصرار على تقديم شبه الجملة (لي) على غيره من المتعلقات في البيت الأول، وعلى عامله في البيت الثاني يقع (وفق تدرج أحوال النفس)[٢]؛ إذ يركِّز على المتلقي وأثر فجيعة الحدث عليه.

تقول:

بالأمس من زهو امتلاء...
كمْ عليه حطّ نجم[٣]

فقد تقدم متعلقات (بالأمس، من زهو. عليه) على عاملها (حطّ)، وتصدرهن (بالأمس) تعلُّقًا باللحظة الضائعة حيث (امتلاء) الكمّ.

ووقوع الجار والمجرور (منكَ) في صدر جملة (إنْ) الشرطية يفيد الاختصاص في قولها:

لا يا صديقي.. أنت لم تخسر يدا... ما دمت تبني
أو كيف يزهو موطنٌ... إن منك لم يوهب ومنّى[٤]

وكاف الخطاب في (منك) تجسد الإرادة والعزيمة التي لا تعرف إعاقة.

---

(١) مهرجان الشروق ص٨٥.
(٢) خصائص التراكيب ص٢٩٧.
(٣) مهرجان الشروق ص٨٤.
(٤) مهرجان الشروق ص٨٩.

وتقديم (منك) وتأخر (ومني) والتراخي بالفصل بين المعطوف والمعطوف عليه بالعامل (لم يوهب) استئناس ذكي يعلو بهمته ويجعلها فوق كل إرادة.

وتقدِّم الشاعرة متعلقات وتأخّر متعلقات في نفس القصيدة:

وكـذاك يـسقى الأرض قطـرٌ... مـن دموعـك.. مـن دمـوعي

ومن الورود القانيات يضوع عطرٌ... مـن جراحـك.. مـن جراحـي

وعلى الربوع الغاليات... من السنا مـن ذراعـك... مـن ذراعـي[1]

تقدِّم التفاؤل (ومن الورود القانيات) (وعلى الربوع الغاليات من السنا). وتؤخر الإحباط (من دموعك من دموعي) (من جراحك من جراحي). وتؤخر المفقود (من ذراعك) وتمد يدها ليتكامل مع المفقود (من ذراعي).

وتصدّر بشبه الجملة (غدًا) وتقدمه على غيره من المتعلقات (به وبعزمنا)، وتقدم الجميع على العامل (يصل) في قولها:

وغـدًا بـه وبعزمنـا... لا بـد أن يـصل الـشراع[2]

استشرافًا وحثًا على المضي صوب الأمل: «ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان»[3].

(١) مهرجان الشروق ص٩٠، ٩١.

(٢) مهرجان الشروق ص٩٣.

(٣) دلائل الإعجاز ص٨٢.

التوافق اللفظي

ليس بالضرورة أن يكون اللفظان المتفقان في الحروف من باب التكرار غير الواعي. فاللفظ المتكرر إن كان يعني نفس المعنى، فهو توكيد لفظي له وظيفته اللغوية التي يحملها لفظ (توكيد).

وقد يكون اللفظان متجانسين. ويتحقق التجانس بين الألفاظ على ثلاثة مستويات «أن يكون بعض الألفاظ مشتقًا من بعض إن كان معناهما واحدًا[١] أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفًا[٢]. أو تتوافق صيغتا اللفظين مع اختلاف المعنى»[٣].

وقد يكون تكرار اللفظ على سبيل (التصدير) وهو رد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بتكرار لفظ من ألفاظ البيت في مقام المقطع[٤].

وقصدتُ هنا بالتوافق اللفظي ما تكرر من الألفاظ متفقة حروفه ومعناه، والشاعرة تكثر من هذا النوع من التكرار ولكنها تكسبه معاني مختلفة بالوسائل اللغوية.

---

(١) مثل قوله تعالى: {فأقم وجهك للدين القيم} [الروم: ٤٣].

(٢) مثل قوله تعالى: {قال إني لعملكم من القالين} [الشعراء: ١٦٨].

(٣) سر الفصاحة ص١٨٥، لعبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي. شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي. مكتبة صبيح، ط١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

(٤) انظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص٦٠، ٦١ تأليف د/ فتح الله أحمد سليمان، ط ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، مكتبة الآداب.

ففي قصيدة (ثورة) تتحدث في المقطع الأخير عن حلم الصحراء، تقول:

حلمتْ على مرّ العصور بمارد ... والجوفُ يشوبه الهجيرُ ويضرمُ
حلمتْ بأسمر... عبقريٍّ... كفُّهُ ... تشفى الجراحات الجسامَ وتلئمُ
حلمتْ به... يروي الغليل بقحطها ... ريًّا... ويجمعُ شَملَها... ويُلملمُ [1]

فقد اكتسب الفعل (حلمت) إيحاءات جديدة بالجار والمجرور المتعلق به. فمُجسَّدُ الحلم في البيت الأول (بمارد). ثم تتضح بعض ملامح هذا المارد (بأسمر) في البيت الثاني. ثم جُسِّدُ شخصه وكيانه بالضمير في (به) في البيت الثالث.

وفي نفس القصيدة تقول:

باسم الذين على المشانق علِّقوا ... باسم الملايين الذين تيتموا
(بالموصل) الزهراء تغرق بالدِّما ... باسم البيوت على بنيها تردم [2]

فالمقسم به (باسم) يتَّحد في كل المواضع على دلالة القسم، ولكن تعددت مدلولاته بالمضاف إليه؛ لكي يتأتى عرض النتائج المترتبة على الحدث.

---

(١) مهرجان الشعر الأول ص٦٩، وفي ديوان مهرجان الشروق ص٥٦ (تأسوا الجراحات).

(٢) مهرجان الشعر الأول ص٦٨، وفي ديوان مهرجان الشروق ص٥٢:

باسم الذين على الرمال تشرَّدوا ... باسم الذين على الدروب تيتموا
بالمسجد الأقصى يضجُّ أنينه ... باسم البيوت على بنيها تُرْدَمُ

صيدة (أم عربية) تقول:

ت عـلى اللحـن الطـروب

حت عـلى لحـن الأمومـة

صحو وهـذا الليـل يثـر

ي غـدائرها نجومـه[1]

فتكرار مادة الفعل الماضي (صحت) تغذيها الشاعرة بتكرار الجار والمجرور (على اللحن الطروب) و(على لحن الأمومة). وقد جاءت كلمة (اللحن) معرفة بـ(أل) وموصوفة بـ(الطروب) إلا أنها شائعة المعنى بالقياس لـ(لحن الأمومة) المعرَّفة بالإضافة، وكأن الشاعرة أرادت الترقي من حالة إلى أخرى أشد خصوصية. ثم يأتي الفعل المضارع (تصحو) لينقل الحدث إلى اللحظة الحاضرة التي تستشرف منها الشاعرة الفجر المأمول:

والفجـرُ يرسـل نـوره

في خـدها الوضـاء تـبرًا[2]

ولا يخفى ما يشيعه هذا التكرار من توافق لفظي يشيع نوعًا من الموسيقى الداخلية.

وتعرّف الشاعرة الأمانة مستجمعة مساراتها، مراعية الكم العروضي بين الجمل الاسمية المبدوءة بالحرف الناسخ (إنّ) حيث يكتسب التكرار قيمة

---

(١) مهرجان الشعر الثالث ص١١٢.

(٢)مهرجان الشعر الثالث ص١١٢.

إيقاعية تقول:

إن الأمانـــة قـــوةٌ في مـــدّها ... يتـــوهج الإبـــصار والإمعـــانُ
إن الأمانـــةَ صـــحوةٌ علويـــة ... فيهـــا يـــضيءُ العقـــلُ والوجـــدانُ
إن الأمانـــةَ طاقـــةٌ ببروقهـــا ... يتـــألقُ الإبـــداع والبرهـــانُ
إن الأمانـــةَ وثبـــةٌ في عَزْمِهـــا ... يتعلـــقُ الإنجـــاز والبنيـــانُ
إن الأمانـــةَ رحمـــةٌ ومحبـــة ... بـــسطوعها يتمثّـــلُ الـــرحمن[1]

وهذا التوافق اللفظي والكمي بين التراكيب يؤدي إلى خلق إيقاع موسيقي مؤثر إلى جانب استقصاء المعنى والسعي خلف مناحيه من أجل التأمُّل.

### د- القيمة التقابلية للمفردات والجمل

من البديهي أن الألفاظ يستدعي بعضها بعضًا، ولا يكون ذلك بين نظائر الألفاظ، إنما يكون بين الألفاظ المتناقضة، والأمر كذلك بين الجمل.

فإذا كانت الجمل المترادفة تعمق ثراء الدلالة وخصوبة الإيحاء، فإن الجمل المتقابلة يكون لها كما يقول أرسطو (تأثير الحجة المنطقية)[2]؛ وذلك «لأن معنى الأفكار المتقابلة يُدرك بسهولة لا سيما إذا وضعت هكذا بعضها إلى جوار بعض»[3].

---

(١) (حسناء قاهرتي) ص١٣١-١٣٣.

(٢) الخطابة لأرسطو ص٢١٧، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، ط. بغداد ١٩٨٠م.

(٣) الخطابة لأرسطو ص٢١٧.

والشاعرة طلعت الرفاعي لديها وعي حقيقي بوظيفة الكلمة في أداء الدلالة، وأثر اللفظ المتناقض في تفجير الدلالات الكامنة داخل الحروف. تقول في قصيدة (ثورة):

حمـــراءُ كـــل سريـــرة أودعتهـــا سود الكهوف اليوم باتت تَعْلَمُ [1]

فالتقابل الدلالي بين (حمراء) و(سود)، يوازي التقابل التركيبي بين الجملتين الاسميتين (حمراء كل سريرة) و(سود الكهوف باتت تعلم). ففي الجملة الأولى تقدم الخبر المفرد (حمراء) على المبتدأ (كل سريرة)، في حين كانت الجملة الثانية على الترتيب، المبتدأ فالخبر، وكان خبرها جملة فعلية (باتت تعلم)، وتباين الاستعمال النحوي بين الخبر المقدم (حمراء) والمبتدأ (سود) يقابله تباين دلالي فالانتقام الدموي الأحمر يلاحق سود الكهوف المتقوقعة في سواد الضمير والنيات.

وتقول في قصيدة (أم عربية)[2]:

والـــــصبيةُ الزغـــــبُ الجيـــــاعْ
تلهـــــو بهـــــم ريـــــحُ الدجيـــــةِ
في فطـــــــــام في رضـــــــــاعْ
جلـــــسوا عـــــلى عـــــرض الطريـــــقْ

(١) مهرجان الشعر الأول ص٦٨، وهذا البيت لم يرد في قصيدة (ثورة) بديوان مهرجان الشروق. انظر: الديوان ص٤٤-٥٩.

(٢) مهرجان الشعر الثالث ص١١٣.

جلـــــــسوا وكـــــــل في الثيـــــــابِ
وعريـــــــه... مـــــــضنى غريـــــــقْ

فالتدفق التشبيهي هنا يغري الأبعاد الإبداعية بالاسترسال، وبناء الصورة على المتناقضات يجمعها على صعيد واحد يولِّد ضربًا من المفاجأة للمتلقي، فيثير مشاعره. وقاموس الشاعرة هنا يغري بعضه بعضًا، فـ(الصبية الزغب) يناسبهم (يلهو) (الفطام) (الرضاع).

لكن الفعل (يلهو) ليس مسندًا للصبية، إنما أسند لـ(ريحَ)، ولفظ (ريح) مفرد له في موروثنا العقائدي مدلول (العذاب) قال تعالى: {وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم} [الذاريات: ٤١] وقال تعالى: {إنا أرسلنا عليهم ريحا صرصرا في يوم نحس مستمر} [القمر: ١٩].

وإضافة (ريح) لـ(الدُّجية) لا ينفي مدلولها العقائدي، بل يزيد من مدلولها المفجع الذي تحمله صيغة التصغير (الدجية) المعبرة عن أول الليل الذي يهجع فيه (الصبية). والفطام ليس عن اكتمال عدة الرضاع، إنما (فطام) ساقط في زمن الرضاع، وذلك ما أفاده حرف الجر المتكرر (في فطام) (في رضاع).

وتنطلق الصورة مكملة ومعبرة عن أبعاد المأساة:

**جلسوا وكل في الثياب وعريه...**

فالجدل الإبداعي بين المتناقضين (في الثياب وعريه) يكمِّل بعضه بعضًا فلا تناقض؛ فكلٌّ في ثيابه عارٍ عن الأمان عارٍ عن حضن الدار ودفئه. وتقول

في مطلع قصيدة (عبير الرصاص):

يا موطني تعب الزمان من المسير... وما تعبنا

وتململ الموج الصبور على الصخور... وما سئمنا

رقّ الحديـــد لهـــول مـــا نلقـــى.. ومـــــا يومـــــا وهنّـــــا [1]

فتبادل الحدث بين الإثبات والنفي (تعب الزمان وما تعبنا) و(تململ الموج وما سئمنا) و(رق الحديد وما وهنّا)، يجسد المخالفة التي تستمد أسبابها من القوة النفسية في التكييف مع الواقع المتجمد القاهر، والقدرة على التصالح مع الصعاب، والإيمان بحتمية تحقيق الهدف مهما كانت المقدمات. والشاعرة تتخذ من الوسائل الإيقاعية ما يغذي هذا الجو النفسي، فالتناسب الكمي بين (وما تعبنا) (وما سئمنا)، وحرف الروي النون المطلقة بحرف الوصل الألف الذي التزمته الشاعرة في المقطع الأول من القصيدة، واستطالة التفعيلة الأخيرة للضرب المرفل يعين على إظهار روح الصمود وطول المعاناة.

واستعانت أيضًا الشاعرة بما يجري مجرى الحكمة لإبراز التقابل الدلالي عن طريق المخالفة بين المعقول وغير المعقول عقليًّا. تقول في قصيدة (تحية إلى بغداد):

وللوفـــاء طريـــق لـــيس يجهلـــه إلا الـذي بـات في الأدران مـضجعُهُ

يبقى الصفاء وتمضي السُّحْبُ خائبة لا لن يضير اندفاعَ النهر ضفدعُهُ [2]

(١) مهرجان الشعر الثامن ص١٥٩.

(٢) مهرجان الشعر السابع ص١٢٠.

فلم يأتِ الإبداع في هذا المقطع من القصيدة فقط من الإلحاح على إشباع التصوير بل أيضًا من بناء الصورة على المتناقضات، والجمع بينها في ثوب واحد، فـ(طريق) الوفاء، يقابل مضجع الأدران، وإسناد (الصفاء) للفعل (يبقى) يقابله إسناد (السحب) للفعل (يمضي)، ووصف (السحب) بـ(خائبة) فيه فشل المحاولة.

وتأتي الحكمة فتؤكد المعقول وتنفي غيره (لا لن يضير اندفاع النهر ضفدعه). وتقديم المفعول (اندفاع النهر) على الفاعل (ضفدعه) يحمل جموح الجريان وسرعته وتقدمه السريع، وتكرار حرف النفي (لن) في (لن يبرح الطين) دون تكرار حرف النفي (لا) وهما يستويان في المقطع العروضي استشرافًا للغد المأمول.

«إن استخدام الأدوات اللغوية لا يكون عبثًا، فلا تأتي أداة من غير أن يكون لها مقابل دلالي تحتاج إليه القصيدة في بنائها»[1].

ويُعد أسلوب الشرط في شعرها من الظواهر الأسلوبية التي تؤدي دورًا من أدوار التباين الدلالي، إلى جانب ما يؤديه أسلوب الشرط من انسجام في النسق واستدعاء للألفاظ نظرًا لطول جملة الشرط، وترتُّب جملة الجواب على المقدمات التي تتيحها جملة فعل الشرط.

تقول في قصيدة (تحية إلى بغداد):

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) ص٤٨، أ.د/ محمد حماسة عبد اللطيف. دار غريب ط٢٠٠١.

وإن أســاء أخــي يبقــى لــديَّ أخــي ومــوطني إن يُـضِعْني لا أُضــيِّعُهُ[١]

فالمقدمات تحكم النتائج، والشاعرة هنا تأتي بنتائج تخالف المقدمات، وذلك من خلال تعاقب جمل الشرط للإلحاح على دلالة الوفاء والثبات على المبدأ الذي تبلوره كلمتا (أخي) و(موطني)، ومن ثم يتحول الإحساس بالتناقض من القراءة الأولى إلى الاقتناع بالنتائج.

وتؤكد الشاعرة نفس المعنى في الجملة الشرطية المتعاقبة للسابقة؛ وذلك بتقديم (موطني) على أداة الشرط (إن) لتضمن تكراره في صورة الضمير المستتر في الفعل (يضعني) ليتوازى التكرار بين (أخي) و(موطني).

وحرف الشرط «إن في الجزاء مبهمة لا يستعمل إلا فيما كان مشكوكًا في وجوده»[٢]. فالشك واقع في إساءة الأخ، والشك واقع في تضييع الوطن لأبنائه. وهكذا تتخير الشاعرة أدواتها اللغوية لتكون معينًا على الدلالات المرادة.

والتقابل الدلالي بين فعل الشرط (يضعني) والجواب (لا أضيعه) تستحثه لتلاحق الإحساس الجاري في قلبها وضميرها بالنتائج الحتمية للمقدمات

---

(١) مهرجان الشعر السابع ص١٢٠.

(٢) يقول سيبويه في الفرق بين (إذا) و(إن) الشرطيتين «فإذا فيما تستقبل بمنزلة (إذ) فيما مضى. ويبين هذا أنّ (إذا) تجيء وقتًا معلومًا، ألا ترى أنك لو قلت: آتيك إذا احمرّ البُسْرُ، كان حسنا. ولو قلت: آتيك إن احمرَّ البُسْرُ كان قبيحًا، فـ(إن) أبدا مبهمة وكذلك حروف الجزاء» الكتاب (٣/ ٦٠).

(أخي) و(موطني).

وتقول في قصيدة (ثورة):

وإذا غـــدا شرع الـــذئاب عقيـــدة رحنـــا عليـــه بالنعـــال نحطّـــمُ[1]

فالنتيجة هنا مقبولة؛ لأن الدلالة المضمرة في جملة فعل الشرط ترشحها وتمهد لها، فإضافة (شرع) للذئاب يبيح النتائج التي يعنيها الجواب.

(١) مهرجان الشعر الأول ص٦٩، ولم يرد هذا البيت في القصيدة في ديوان مهرجان الشروق، انظر: ص٤٤-٥٩.

## ثانيًا: التغيير في المستويات التقنينية اللغوية (الانحرافات الإجبارية)

لا يعمد المبدع الخروج عن التقنينات اللغوية، لكن السيل الإبداعي أو الفيض الإبداعي ينحو به مناحي المخالفة، إذ «تتميز لغة الأدب بأنها قد تتحول عن النمط العادي للغة إلى صورة منحرفة تقوم على خرق ما هو شائع من نظم لغوية. والانحراف اللغوي يتولد أساسًا من الخروج على الأطر المرسومة للغة، ومخالفة العرف اللغوي المرتضى، والجور على النظم النحوية والصرفية دون الإخلال بالبنى الأساسية للغة. فالانحراف هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللامعقول واللامنتظر من التغيير يعوّل عليه المنشئ لغايات جمالية وفنية»[1].

والخروج على التقنينات اللغوية له حدود يلتزمها مَن عنده محصول جيد من العلوم اللغوية وخبرة بالممارسة الإبداعية. يقول ابن جني: «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف الأصل بها، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجهٍ آخر مؤذن بصياله وتخمطه[2]. وليس بقاطع دليل على ضعف لغة، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثلُهُ في ذلك عندي مثل مُجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام، فهو وإن

(١) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٢٥.

(٢) يقال: تخمط الفحل: هدر وثار. وتخمط: تكبّر.

كان ملومًا في عُنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته»[١].

وسأعرض فيما يلي التغيير على المستويات التقنينية اللغوية في شعر الدكتورة طلعت الرفاعي، التغييرات الصرفية، والنحوية والعروض والقافية وأثر هذه التغييرات في الأداء الصوتي وتأثيره الدلالي من خلال السياق الواقع فيه التغيير.

## أ- التغيير الصوتي:

وهو ما وقع في بنية الكلمة محدثًا تغيرًا في أدائها الصوتي، إذ يكون له أثر في وزن الشعر.

### ١- تسهيل الهمزة في الفعل المهموز آخره:

الأصل أن الهمزة المتحركة وقبلها متحرك، إذا أريد تليينها، فلا تسكن، ولكن تنطق بين بين من جنس حركتها، وقد ورد تسكينها في بعض أشعار العرب. قال الفرزدق:

راحت بمَسْلَمَة البغال عشيةً فارعَي فزارةُ لا هَنَاكِ المرْتعُ

قال السيرافي: «أراد: لا هَنَاك المرتع، فقلب الهمزة ألفًا حين احتاج إلى تسكينها»[٢].ويجعلها من الضرائر فيقول: «وإنما جعلنا هذا في ضرورة الشعر؛

---

(١) الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدي، بيروت، لبنان (٢/ ٣٩٢)..

(٢) ما يحتمل الشعرَ من الضرورة، ص١٦٠ لأبي سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، تحقيق وتعليق أ.د/ عوض بن حمد القوزي، ط الثانية، ١٤١٤هـ/ ١٩٩١م.

لأن الهمزة المتحركة إذا كان ما قبلها فتحة أو كانت مضمومة وقبلها كسرة فإن تليتها أن تُجعل بين بين ولا تبطل حركتها»[١].

وقد ورد تسهيل الهمزة في تسعة مواضع في شعر طلعت الرفاعي مع اختلاف الغرض من التسهيل باختلاف المواضع.

ففي قصيدة أم عربية تقول:

أظـــما وأنهلهـــم نجيـــع القلـــب

مـــن روحـــي وجِـــسّي[٢]

فالتسهيل هنا ذو قيمة إيقاعية؛ إذا حذفت الهمزة لتضمن تسكين موضعها من أجل استقامة التفعيلة العروضية (متفاعلن) (أظما وأن). وأرى أن حذف الهمزة واستطالة الصوت بالحركة الطويلة (الألف) إظهار للقدرة على التحمل واستمرار ومواصلة العطاء والتضحية.

ويكتسب تخفيف الهمزة قيمة أخرى في شعر طلعت الرفاعي غير قيمة الحرص على الإيقاع.

فقد سهلت همزة (ثأر) في خمس مواضع في قصيدة (فتاة من القدس) تقول على لسان الفدائي.

نحـــن الحتـــف...

---

(١) ما يحتمل الشعر من الضرورة، ص١٦١.

(٢) مهرجان الشعر الثالث ص١١٤.

نحـــــــــنُ الثـــــــــار

ثـــــــــارٌ... ثـــــــــارٌ

ثـــــــــارٌ... ثـــــــــارٌ [١]

فالتسهيل هنا ليس ذا قيمة إيقاعية؛ فالتفعيلة العروضية (مفاعلتن) التي بُنى عليها السطر الشعري يستوي فيها التسهيل والتحقيق في هذه المواضع، لكن الشاعرة آثرت التخفيف؛ إذ الألفاظ تجري على لسان الفدائي كهدير الثورة على قلوب البنادق فجاء اللفظ سريعًا مخففًا.

وحذفت همزة (الكأس) في قصيدة (فجر الوحدة) تقول في مطلع القصيدة:

لا تـسقني فالكـاسُ بعـدُ مليئـةٌ فاضَ الرحيقُ بها ندىً وخزامى [٢]

فالتفعيلة العروضية (فالكاسُ بعـ) (متْفاعلن) يستوي فيها الكم الإيقاعي مع تحقيق أو تخفيف الهمزة. ولكن أرادت الشاعرة أن تقرِّب جرس الكلمة من نطق العامة؛ إذ إن القصيدة تخاطب بها قاعدة عريضة من الشعبين (المصري والسوري) اللذان بزغ عندهما فجر الوحدة.

وتخفف كلمة (الظمأ) في نفْس القصيدة (فجر الوحدة):

ودمُ الجزائـر لـن يجـفّ عـلى الظّـما حتـى يحيـلَ الغاصـبين رِمامـا [٣]

---

(١) فتاة من القدس ص٧٢.

(٢) مهرجان الشروق ص٧٤.

(٣) مهرجان الشروق ص٨٠.

فالتفعيلة العروضية (فَ على الظّما) يستوي فيها التحقيق والتسهيل، ولكن إطالة الصوت مع حرف الألف يوحي بطول المعاناة وعدم انقطاعها بعد..

٢- قطع همزة الوصل:

قطع همزة الوصل ظاهرة قديمة في الشعر العربي. وكثيرًا ما تقع هذه الظاهرة في أول النصف الثاني من البيت. يقول السيرافي: «وأكثر ما يكون في أول النصف الثاني من البيت»[١].

والشاعرة طلعت الرفاعي قطعت همزة الوصل في واحد وعشرين موضوعًا. ففي قصيدة (عبير الرصاص) قطعتها في أربعة مواضع في كلمة (اليوم) تقول:

عفـــوا صـــديقي.. اليـــوم مـــا ... وقـــت الحـــساب ولا الملامـــة
أليـــوم كـــل يـــدٍ تـــشدُّ ... عـــلى يـــد تمحـــو الندامـــة[٢]

وتقول:

يـــا مـــوطني... أليـــوم... عينـــي ... لا تطيـــــق رؤى الحريـــــر[٣]

وتقول:

(١) ما يحتمل الشعر من الضرورة للسيرافي ص٧٦، وانظر: ضرائر الشعر لابن عصفور الأشبيلي ص٥٣، تحقيق السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس ١٩٨٠م.

(٢) مهرجان الشعر الثامن ص١٥٩، ديوان مهرجان الشروق ص١٩.

(٣) مهرجان الشعر الثامن ص١٦٠، ولم ترد الأبيات الثلاثة في ديوان مهرجان الشروق.

أليـــوم أصـــنع مـــن عبـــير رصاصـــه أغـــلى عطـــوري
أليـــوم أهـــواه، ففيـــه منيـــة البـــــاغي المغـــــير[1]

فقطع همزة الوصل له تأثير على الأداء الصوتي،؛ إذ يقسِّم البيت إنشاديًّا بإحداث سكتة قبل نطق الهمزة المقطوعة، يقول سيبويه: «واعلم أن هذه الألفات، ألفات الوصل تحذف جميعها إذا كان قبلها كلام»[2]. «...إلا أن تقطع كلامك وتستأنف كما قالت الشعراء في الأنصاف؛ لأنها مواضع فصول، فإنما ابتدءوا بعد قطع»[3].

فقطع همزة الوصل في هذه المواضع يُحدثُ تركيزًا صوتيًّا يسبقه وقفة. ولا مجال للقول بأن همزة الوصل قطعت هنا؛ لأنها في بداية الكلام، فقد كان بإمكان الشاعرة أن تسبق الكلمات بفاء الاستئناف دون أن يختل المقطع العروضي، لكن الزمان هنا مقيّد بلحظة الالتحام مع الرشاش في أرض المعركة، لحظة استرداد الشرف والكرامة فالشاعرة تلحُّ على اللحظة الحالية تلقي حولها ألف هالة لتعمق الإحساس باللحظة الحاضرة. والمداومة على قطع الهمزة في (اليوم) لتوسِّع مساحة التركيز الدلالي على اللحظة التي يقع فيها

(١)مهرجان الشعر الثامن ص١٦٠، ولم ترد الأبيات الثلاثة في ديوان مهرجان الشروق.

(٢) الكتاب سيبويه (٤/ ١٥٠) لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق: أ.د/ عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٧٣.

(٣) الكتاب سيبويه (٤/ ١٥٠) لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق: أ.د/ عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٧٣.

الحدث.

وتقطع الشاعرة همزة الوصل في فعل الأمر الثلاثي في قصيدة (ثورة):

شعب العراق أفقْ فإنك ظافرٌ مهما استبدَّ بك العميلُ المجرمُ

إطرَبْ إلى صوت القيود ولذعها ودعِ السجون على نهارك تُظلمُ[1]

كان بإمكان الشاعرة أن تعطف بالواو (واطرب) على الفعل (أفق) كما عطفت الفعل (ودَعْ) ويصح المقطع العروضي، ولكنها تعني أدواتها، فلا تريد أن تعطف (إطربْ) على (أفق)، ولكنها تقطع الحدث لتركز على درجة جديدة من درجات الصحوة، قوة العزيمة، وقوة التحمل، حيث يطرب شعب العراق للقيود، لا مهانة، إنما استعلاء على الضعف والاستكانة واستعذاب التضحية، لذلك قطعت الهمزة احتراسًا من العطف على (أفق).

وفي قصيدة (حسناء) تقطع همزة الوصل في ثمانية مواضع:

فتقطع همزة فعل الأمر من الثلاثي:

من قال للشلال إمض صفيرةً من قمّةٍ لتحُلَّها الوديانُ[2]

فقطعت الهمزة من أجل التفعيلة العروضية (شَلال إم) (متفْاعلن) وتقطع همزة الوصل في (البهلوانيون) تقول:

---

(١) مهرجان الشعر الأول ص٦٨، وفي مهرجان الشروق ص٥٣ (شعب العروبة قم).

(٢) مهرجان الشعر الأول ص١٦٩.

ألبهلوانيـــون جِـــنسٌ آخـــر ولهـم يحـقُّ العفـو والإذعـانُ[١]

فالبيت بداية انطلاقة جديدة في القصيدة تبدأ عندها عرض صور الفساد في مجتمعنا العربي لذلك لم تستأنف بواو الاستئناف وقطعت همزة الوصل.

وتقطع همزة الوصل في (الكاتب) في قولها:

ألكاتـب الـورقي يعبُـدُ حَرْفَـه مـا غـيرُ ريـشتِهِ لهـا ألـوانُ[٢]

لتوحي بمدى تقوقع هذا الصنف من الكتَّاب على نفسه فلا يرى إلا ما يكتب، فهو البداية وهو النهاية، هذا إلى جانب ما يحققه قطع همزة الوصل من استقامة التفعيلة العروضية.

وفي نفس القصيدة (حسناء) تقطع همزة الوصل في (الشعر) في موضعين على الرغم من أنها تحاشت هذا القطع في مواضع أخرى بواو الاستئناف «والشعر إن لم يشتعل حمما...»[٣]، «والشعر صدقٌ في الرؤى ومحبة...»[٤] تقول:

ألـــشعر آدمُ، كـــلُّ إبـــداع بـــه يطغـي الجـمال ويَـنجلي البرهـانُ[٥]

أرادت أن تكوّن جملة اسمية غير مستأنفة، طرفاها (الشعر آدم) يكتسب

(١) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٠١.
(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٤٩.
(٣) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٦٢.
(٤) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٦٥.
(٥) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٦٥.

فيها المسند عمق الدلالة التي يحملها المسند إليه (آدم). وكذلك في قولها:

ألشعرُ قبل الوحي وحيٌ من علٍ يُملي صبيبَ ضيائِهِ المنّانُ[١]

أرادت أن تستجمع مفردات الكلمة تستدعيها من قلب الأزمان فهو وحي قبل الوحي.

وتقطع همزة (الكيمياء) و(الوقت) و(الأرض):

أليكيمياءُ بها السلاحُ مُحرَّمٌ لكن يَحِلُّ إذا رأى الفُرْقانُ[٢]

وتقول:

ألوقت من تِبْرِ الكواكبِ كنزُهُ لو كان يُشرى بالنضارِ زمانُ[٣]

وتقول:

ألأرض لا تعطي وتُملِكُ زرعها إنْ نام فوق ضلوعها كَسْلانُ[٤]

وفي قصيدة (ساحرة عيناك)[٥] تقطع همزة الوصل في موضعين، تقول:

ألحبُّ يا صديقتي شريعةُ الثوّارْ

والحب في روعته حدائقٌ من نارْ

(١) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٦٩.

(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٨٧.

(٣) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٩٥.

(٤) ديوان (حسناء قاهرتي) ص١٩٩.

(٥) ذكرت الشاعرة مناسبة هذه القصيدة فقالت (في ليلة قطع الأضواء خلال حرب أكتوبر) (حسناء قاهرتي) ص٢٢٧.

ألحـــــبُّ يـــــا ســـــاحرتي إذا صـــــــفا انتـــــــصارْ[١]

فقد تجنبت الشاعرة قطع همزة الوصل في (والحب في روعته...) وقطعتها في الموضعين: السابق واللاحق؛ لتحقق كل حروف الكلمة التي تجسد حبها الجامح في صدرها وكيانها لموطنها الثاني (مصر).

وفي قصيدة (بائعة الجمال)[٢]. تقطع همزة الوصل في موضعين، فتقول:

ألحـــــسنُ والإبـــــداع كَـــــرْ مُ الحـــــبّ في عُـــــرْس الخيـــــال

ألحـــــبُّ كيـــــف يُبـــــاع كيـــــ ـــف يكـــونُ ســـعرُ الحـب مـــال[٣]

فقطع الهمزة ينحو بالكلمات منحى التجريد (الحسن) (الحب) لتجسد مدى الحيرة والتعجب من أمر من يبيعون مقدرات وحضارات الشعوب.

وفي قصيدة (ثائرة) تقتطع همزة الوصل على لسان الثائرة التي سارت في المظاهرات ثم وقعت في يد المحتل الغاضب:

ألغرفـــــة الـــــسوداء خـــــا نقـــــة.. معفَّـــــرةٌ.. صـــــغيرةْ[٤]

وتقول:

---

(١) (حسناء قاهرتي) ص٢٣٥.

(٢) ذكرت الشاعرة مناسبة القصيدة «قيلت هذه القصيدة بمناسبة الحملة التي أثيرت حول بيع اللوحات الأثرية من أجل تسديد الديون» ديوان (حسناء قاهرتي) ص٢٦٣.

(٣) (حسناء قاهرتي) ص٢٦٨.

(٤) ديوان (ثائرة) ص١٣.

أليـــــوم في هـــــذا الـــــصبا ح مـــشيت في عـــرض الطريـــق[١]

وتقول:

أللهُ أكـــــبر يـــــا بـــــلا دي هلـــــلي. أللهُ أكـــــبر[٢]

ففي هذه القصيدة الطويلة التي بلغت تسعة وستين بيتًا، لم تقطع الشاعرة همزة الوصل إلا في هذه المواضع الثلاثة، وكأن الشاعرة تربط على لسان الفدائية بين المكان (الغرفة) والزمان (اليوم) والمهيمن عليهما (الله) تجسد فكر الثائرة، واقعها ولحظاتها التي تشرئب فيها إلى (الله أكبر).

وأرى أن ظاهرة قطع همزة الوصل في الشعر محاولةٌ من الشاعر نقل النبر[٣]. إلى المقطع الأول من الكلمة زيادة في الاهتمام والتأكيد على المقطع. يقول الدكتور إبراهيم أنيس: «وزيادة نبر الكلمة في الجملة لا يعدو أن يكون زيادة في المقطع الهام من هذه الكلمة»[٤].

وفي إمكانية انتقال النبر من مقطع إلى مقطع يقول: «قد يطرأ على الكلمة من الأحكام اللغوية ما يستوجب انتقال النبر من موضعه إلى مقطع قبله أو آخر بعده من الكلمة»[٥]، ويقول: «...ويلحظ في كل هذا أن انتقال النبر لا يتجاوز

(١) ديوان (ثائرة) ص٢٠.

(٢) ديوان (ثائرة) ص٢٥.

(٣) (النبر وضوح سمعي يميز مقطعًا عن المقاطع الأخرى في الكلام) من وظائف الصوت اللغوي: ص٥٣. أ.د/ أحمد كشك، دار غريب ط٢٠٠٧.

(٤) الأصوات اللغوية ص١٤٢.

(٥) الأصوات اللغوية ص١٤٣.

مقطعًا واحدًا. على أنه في بعض الأحيان قد ينتقل النبر مقطعين»[١].

### ٣- قصر الممدود:

أجاز النحاة قصر الممدود؛ لأن المقصور أصل والممدود فرع. غير أن الفرّاء لم يقصر من الممدود إلا ما كان في بابه مقصورًا، بمعنى أن يكون فعلُهُ ينتهي بحرف علة، نحو: الحَدَاء؛ لأنه من (حدا الإبل يحدو). و(الدعاء) لأنه من (دعا يدعو)، و(البكاء) لأنه من (بكى يبكي). ولم يجزه في مثل (حمراء)؛ لأنه مؤنث مذكره (أفعل) ولا يكون المؤنث منه إلا فعلاء. ولا يقصر (فقهاء) لأنه جمع (فقيهٌ) وما كان على (فعيل) فلا يكون جمعه إلا على (فُعلاء)[٢].

ويوضح القزاز القيرواني علة قصر الممدود «وذلك أنك إذا قصرته حذفت منه، والعرب من كلامها الحذف استخفافًا»[٣].

وقد جاء قصر الممدود في شعر طلعت الرفاعي في ثلاثة مواضع وفي كل المواقع كانت وظيفته إيقاعية.

ففي قصيدة (تحية البطولة) تقول:

لله تلك الأضاحي الطهر ما عبثتْ في (الدردنيل) بها عند البغاة ظُبا[٤]

---

(١) الأصوات اللغوية ص١٤٤.

(٢) ما يحتمل الشعر من الضرورة للسيرافي ص١٠٩، ١١٠.

(٣) ما يجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني ص٢٩٢، تحقيق أ.د/ رمضان عبد التواب، د/ صلاح الدين الهادي. دار العروبة، الكويت.

(٤) مهرجان الشعر السابع ص٥٨، ديوان مهرجان الشروق ص٦٦.

قصرت (ظُبا) من (ظُباء)[١].

وهذا القصر يحقق غايتين، إذ يوافق حرف الروي الباء المفتوحة المطرد مجيئها في القصيدة. ويضبط الوزن العروضي (فعلن) من بحر البسيط.

وفي قصيدة (ثورة) تقصر كلمة (الدماء) تقول:

(بالموصل) الزهراءَ تغرقُ بالدَّما  باسم البيوتِ على بنيهَا تردمُ[٢]

فالقصر في (الدَّما) يضبط الإيقاع العروضي (متفاعلن) من بحر الكامل.

وفي قصيدة فتاة من القدس تقول:

تنشر في السما الشهبا[٣]

فقصر (السما) يقيم التفعيلة العروضية (سما الشهبا) (مفاعلتن) في السطر الشعري.

---

(١) (ظُباء) جمع ظبَة: منعرج الوادي. و(ظُباء): وادٍ بتهامة، وقيل: اسم كثيب بعينة. انظر: اللسان (ظبا).

(٢) مهرجان الشعر الأول ص٦٨. وفي ديوان مهرجان الشروق ص٥٢.

بالمسجد الأقصى يضج أنينه  باسم البيوت...

(٣) ديوان (فتاة من القدس) ص٧٠.

### ٤- تحريك عين (فَعْل) في المصدر بالفتح

يقال: نَذِر بالشيء وبالعدوّ، بكسر الذال نَذْرا: علمَهُ فحذره[١].

ولم يرد تحريك عين المصدر الساكنة إلا في موضع واحد في كلمة (نَذْر) تقول في قصيدة تحية إلى بغداد:

ثم انفجار وزلزال بلا نَذَر يروِّعُ الكون منه ما يروعه[٢]

فقد حرّكت عين (فَعْل) لأجل الوزن العروضي. ويقول أبو سعيد السيرافي في هذه الضرورة: «ولكنهم قد يضطرون فيفتحون الساكن كما تقدم ذكرنا له من قولهم في (خَفْق) (خَفَق) وفي (حَشْك) (حَشَك)»[٣].

### ٥- إشباع فتحة (أنا) في الوصل

النطق بألف (أنا) في الوصل ظاهرة لغوية وردت في قراءة ابن عامر ونافع[٤]. في قوله تعالى: {لكنا هو الله ربي}[الكهف: ٣٨] والأصل (لكن أنا) ألقيت حركة الهمزة على نون (لكن) وحذفت الهمزة وأدغمت النون في النون[٥].

---

(١) لسان العرب لابن منظور (نذر) دار المعارف.

(٢) مهرجان الشعر السادس ص١٢١.

(٣) ما يحتمل الشعر من الضرورة للسيرافي ص١٣٨.

(٤) كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد ص٣٩١، تحقيق أ.د/ شوقي ضيف. ط. الثانية، دار المعارف.

(٥) انظر: إعراب القرآن المنسوب للزجاج (٢/ ١٤٢)، تحقيق ودراسة: إبراهيم الأنباري،

ولم يختلف السبعة في النطق بالألف في الوقف، إنما اختلفوا في الوصل، وبنو تميم يثبتونها وصلًا، قال أبو حيان: «وأما في الوصل فبنو تميم يثبتونها فيه في الكلام وغيرهم في الاضطرار»[(١)].

والنحاة يجيزون للشاعر إثبات الألف من (أنا) في الوصل، يقول القزاز القيرواني: «وذاك أن الاسم من (أنا): (أن)، وإنما زيدت الألف للوقف، فيجعل الشاعر الوصل في هذا كالوقف مثل قوله [جذيمة الأبرشي]:

فكيـف أنـا وانتحـالي القوافـي بعـد المشيب كفـى ذاك عـارا[(٢)]

والشاعرة طلعت الرفاعي تزاوج في استعمالها اللغوي للضمير (أنا) بين ما يتناسب مع المعيار اللغوي الذي حدده اللغويون فتحذف الألف وصلًا، وبين تحقيقها وصلًا.

وقد وردت (أنا) مشبعة الفتحة في الوصل في ثمانية مواضع جاء ثلاثة منها في قصيدة (ثورة) تقول:

وأنـا.. أنـا أوراس يقـذف بـاللظى حقـدا.. أنـا الأرز الشموخ يحـوّمُ[(٣)]

---

الأنباري، دار الكتاب اللبناني، ط: الثالثة، بيروت، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، وانظر: إعراب القرآن للنحاس، أحمد محمد بن إسماعيل (٢/ ٤٥٧)، تحقيق: د/ زهير غازي زاهد، عالم الكتب.

(١) تفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي (٦/ ١٢٨)، دار الفكر، ط: الثانية، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.

(٢) ما يجوز للشاعر في الضرورة ص١٦٠.

(٣) مهرجان الشعر الأول ص٦٧، وديوان مهرجان الشروق ص٤٨.

وتقول في قصيدة (أم عربية):

أنـــا مـــن ســـقيتُ المجـــد

الحـــان العـــلاء.. أنـــا (رجـــاء)

أنـــــــا جميلـــــــة [1]

فلم تشبع الشاعرة الفتحة إلا في الضمائر التي تلاها أعلام (أنا أوراس) (أنا رجاء) (أنا جميلة) فإن كان إشباع الألف في تلك المواضع يقيم التفعيلة العروضية، إلا أن للظاهرة بعدًا دلاليًّا؛ إذ يجسد الضمير الرموز الوطنية. ولا أرى أن يكون ثمة وقفة قبل النطق بالعلم تبيح نطق الألف وكأنها موقوف عليها؛ إذ إن الشاعرة تطلق الألف وصلًا ليستطيل الصوت بإشباع الفتحة مقرونة بالعلم للتركيز على صفة التميز والتفرد.

وفي قصيدة (فتاة من القدس) تبدأ القصيدة على لسان الفتاة الفلسطينية التي عانت من الاحتلال تقول:

أنا:

لو كنت تسال...

مرة عني...

فتاة...

(١) مهرجان الشعر الثالث ص١١٥.

من ربوع القدس...

تهوى الليل والقمرا...[١].

فالضمير (أنا) هنا موقوف عليه، لذلك حُقِّقت الألف... وهكذا أرادت لها الشاعرة أن تُنطق موقوفًا عليها؛ لتستجمع داخل حروفها شحنة انفعالية، تجذب إليها بؤرة الضوء ليجتمع في (أنا) كل فتاة عربية عاشت نفس المحنة.

ولكن في آخر هذه القصيدة ترد كلمة (أنا) مشبعة فتحة الألف في الوصل على لسان الفدائي الذي يخاطب فتاة القدس ويزرع الأمل في نفس كل فتاة:

قال بلهجة الزلزال

أنا من موكب الثوار

نحن النور

نحن النار...[٢]

فالفدائي ليست لديه فسحة من الوقت ليستوقف الكلام إنما قوله عمل، لكن محتوى (أنا) يستجمع كل فدائي، لذلك حققت الشاعرة الألف في الوصل كما حققتها في الوقف عندما استجمعت (أنا) -الموقوف عليها- كل فتاة فلسطينية.

---

(١) ديوان فتاة من القدس ص٤٩.

(٢) فتاة من القدس ص٧٢.

وإذا كانت هذه هي الضلال الدلالية لإشباع فتحة الألف، فأيضًا إشباعها يقيم التفعيلة العروضية (أنا منْ موْ) (مفاعلْتن).

وفي قصيدة (فجر الوحدة) تشبع فتحة (أنا) في الوصل لتتم التفعيلة العروضية:

لا تسقني... سكري أنا في موكب الـ إشراق ألمسُ في يدي الأجراما[1]

فـ(سكرى أنا) تمثل التفعيلة العروضية (متفاعلن).

وكذلك في قصيدة (لقاء في الفرلّق):

أنا مثل هذى الجموع الحيارى بها الظرفُ تاه عن المورِدِ[2]

فقد أشبعت فتحة (أنا) لتتم تفعيلة (أنا مث) (فعولن) من بحر المتقارب.

وكذلك في قصيدة (حسناء):

فإذا أنا في خيمة جوّيّةٍ خطرتْ بها حورٌ ومُدّ خُوانُ[3]

فإشباع الفتحة يتناسب مع لحظات استرجاع الصور والمواقف بعد الوداع، وإشباعها يقيم التفعيلة العروضية (فإذا أنا) (متفاعلن) من بحر الكامل. وفي قصيدة (حرّية الضياء) تقول:

فاتنتي لا تحسبي أن الهوى يموتْ

---

(١) ديوان مهرجان الشروق ص٧٥.

(٢) مهرجان الشروق ص١٢٢، وقد نثرت الكلمات في أسطر وأردت كتابتها بهذه.

(٣) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٦٤.

رسـائل الحـب التـي بخطـه أنـا هنـا

في شالك المشغول بالفيروز والياقوتْ

فإشباع فتحة (أنا) يتناسب مع استجماع أقطاب النفس وهي تحيا كل جوانب الذكرى، تترجمها لحظات شوق للحاضر المرجو. وإشباعها يقيم تفعيلة (أنا هنا) (متفعلن).

(١) (حسناء قاهرتي) ص٢٤١، وقد نثرت الكلمات في أسطر وأردت كتابتها بهذه الطريقة.

## ب- التغيير النحوي

وهو ما يتلعق بالعلامات الإعرابية من خلال العلاقات النحوية بين أطراف الجملة، وما يتعلق بالتراكيب النحوية.

### ١- تعدي الفعل اللازم إلى مفعول:

الفعل (أجّ) لازم، يقال: أجّت النار تئج وتؤجُّ أجيجًا. والفعل (أجّجَ) متعدٍ لمفعول، تقول: أجّجْتُ النار تأجيجًا[١].

وقد استعملت بناء (أجّ) اللازم متعديًا في قصيدة (أم عربية) وهي تتحدث عن علم الوحدة:

أجّـــتْ بـــه طهـــرَ الـــدماءْ[٢]

فقد تعدى الفعل (أجّ) إلى المفعول به (طهر)، وأرى أن الشاعرة اختزلت الفعل (أجّجَ) إلى (أجّ) لتحافظ على المقطع العروضي أجّت (متْفا)، ولتستعجل الوصول إلى المعنى المنشود في (طهر الدماء)[٣].

### ٢- تسكين الفعل المرفوع (صحيح الآخر):

ذكر السيرافي أن من وجوه الإنشاد في القافية المرفوعة أن تسكّن. كما في

---

(١) اللسان (أجج).

(٢) مهرجان الشعر الثالث ص١١٢.

(٣) انظر: هذا البحث.

بيت جرير:

متـى كـان الخيـامُ بـذي طلـوع سُـقِيتِ الغيـثَ أيتهـا الخيـام

قال السيرافي: «فيُسكّنُ الميم إذا وقف، ويضمُّها بلا واوٍ إذا وصل فيقول: أيتها الخيامُ»[١].

ولم يرد تسكين المرفوع في شعر طلعت الرفاعي إلا في موضع واحد بقصيدة (أم عربية):

وتبـسمت للـصبح يـشرقْ
بعـد لـيلات طويلـةْ[٢]

ولكن الفعل (يشرقْ) لم يسكَّن كوجه من وجوه الإنشاد في القافية؛ لأنه ليس نهاية السطر الشعري، فنهايته عند الضرب المرفل (لات طويلة) (متفاعلاتن)[٣] فقد سُكّن الفعل (يشرق) لاستقامة التفعيلة العروضية (رقْ بعد لي).

٣- حذف فتحة الإعراب من الفعل المعتل الآخر بالياء:

أجاز النحاة حذف فتحة الإعراب عن الفعل المعتل الآخر بالواو والياء. وقد جعله القزاز القيرواني أسهل من حذف الإعراب عن الأفعال الصحيحة

(١) ما يحتمل الشعر من الضرورة ص٣٧، وانظر: أيضًا ص١٤٤.
(٢) مهرجان الشعر الثالث ص١١٣.
(٣) انظر القافية من هذا البحث.

أو الأسماء صحيحة الآخر، قال: «وأسهل من هذا حذف الإعراب في النصب عن الياء والواو في قولك (لن يرمِيَ) و(لن يَغْزُوَ) ولو جاء في شعر ساكنًا لجاز، وذلك أنه يشبِّه بغيره في الرفع والجر الذي يكون فيه الياء والواو ساكنة فيُجري في النصب على ذلك»[١].

وقد وردت هذه الظاهرة في موضع واحد من شعر طلعت الرفاعي في قصيدة (تحية البطولة):

لا تطلبـي أن نعـادي في ضـمائرنا  مـن لم يُكِـنّ عِـداءً، لم نَـزلْ عربـا[٢]

فقد حذفت الفتحة من الفعل (نعادي) لأجل المقطع العروضي (دي في ضما) ليمثل التفعيلة (مستفعلن).

### ٤- صرف الممنوع من الصرف:

التنوين نون ساكنة زائدة تلحق آخر الاسم لفظًا لا كتابة، وتكون دليلًا على اسمية الكلمة إذ التنوين لا يدخل الأفعال ولا الحروف...

وقد أجاز السيرافي تنوين الاسم الممنوع من الصرف في الاضطرار، يقول: «وهو جائز في كل الأسماء مطرد فيها؛ لأن الأسماء أصلها الصرف ودخول التنوين عليها، وإنما تمتنع من الصرف لعلل تدخلها، فإذا اضطر الشاعر ردها إلى أصلها ولم يحفل بالعلل الداخلة عليها»[٣].

---

(١) ما يجوز للشاعر في الضرورة ص٢٢٧.

(٢) مهرجان الشعر السابع ص٥٠، وديوان مهرجان الشروق ص٦٨.

(٣) ما يحتمل الشعر من الضرورة ص٤٠، ٤١.

والتنوين في اللغة له وظائف متعددة، فيعدّ علامة من علامات الأسماء، ويعد فارقًا بين المصروف وغير المصروف منها، وله دلالة تنكير الاسم المعرب، ودلالة في تنكير الأسماء المبنية المختومة بـ(ويه)، وأسماء الأفعال. وللتنوين تأثير على المستوى الإيقاعي إذ «... يمثل رنة تحدث قوة إسماع حاملة ترددا زمنيًّا طويلًا»[١].

وصرف الممنوع من الصرف في شعر الدكتورة طلعت الرفاعي يكتسب قيمة صوتية إيقاعية تخدم الزمن العروضي للوحدة التفعيلية.

وقد ورد صرف الممنوع من الصرف في أحد عشر موضعًا ورد تسعة مواضع منها في قصيدة (حسناء):

و(زنوبيا) في (تدمرٍ) لَمّا تَزَلْ شُهْبٌ تُرصِّع تاجها وجُمانُ[٢]

صرفت (تدمرٍ) وجرتها بالكسرة، وحقها المنع من الصرف والجر بالفتحة للعلمية والعجمة، لكن الصرف جاء لعلة إيقاعية لتتم التفعيلة (متفاعلن) (في تدمرٍ).

وتقول:

كلُّ الجراحِ بقلب (جِلْنِقٍ) وقْدُها سيّان فيها (تونسٌ)، و(عُمانُ)[٣]

(١) من وظائف الصوت اللغوي ص١٧.

(٢) ديوان (حسناء قاهرتي) ص٧٠.

(٣) (حسناء قاهرتي) ص٧٩.

صرفتْ (تونس) وحقها المنع للعلمية والعجمة، لكن للتتم تفعيلة (متفاعلن) (هاتونسٌ).

وصرفتْ (جحافل) وهي ممنوعة من الصرف صيغة منتهي الجموع:

لـيس العدالـة أن تجـوع جحافِـلٌ فـوق الـسُّراط وينهَـبُ الـشبعان[١]

فالتنوين له قيمة صوتية ووظيفة إيقاعية تتم به تفعيلة (ع جحافل) وتقول:

تيهـوا عـلى ظهـر القـصائد واكتفـوا بزوابـــعٍ ميـــدانها الفنجـــانُ[٢]

وصَـــوامعٌ في تيههـــا مَـــسبيَّةٌ تـــدُعى الثقافـــةُ داســـها الرُّكبـــانُ

فالتنوين في الموضعين أقام التفعيلة العروضية، وكذلك في قولها:

والأشـقياء عـلى الـدروب قوافـل تـشوى بنـار سـياطها وتهـانُ[٣]

وكذلك في قولها:

بل كيف تسرج للضيوف مراكبٌ وجيوبهـا يلهـو بهـا القرصـانُ![٤]

وكذلك في قولها:

شُـفيتْ حـروفٌ مـذ أوتْ شـكريةٌ للـــسجن ولّى الغـــمُّ والأحـــزانُ

---

(١)(حسناء قاهرتي) ص١٢٤.

(٢)(حسناء قاهرتي) ص١٥٣.

(٣)(حسناء قاهرتي) ص٢٠٧.

(٤)(حسناء قاهرتي) ص٢٠٧.

ولِمَ الودائـــع تُـــسْتردُّ لأهلهـــا شـكريةٌ سـجنتْ.. خبـا الغليـانُ[١]

وفي قصيدة (ساحرة عيناك) جاء الصرف في موضع واحد في كلمة (حدائق):

والحب في روعته حـدائقٌ مـن نـارْ [٢]

فقد أتم التنوين تفعيلة (حدائقٌ) (متفعلن) في شعر التفعيلة التي اتخذت الشاعرة من (مستفعلن) وحدة لها.

وكذلك أتم التنوين تفعيلة (متفاعلن) في كلمة (بجميلة) من قصيدة (ثورة):

بجميلـــةٍ والنـــارُ تمـــضغ عظمهـــا بالخلـد تحرسـهُ (رجـاءُ ومـريمُ)[٣]

٥- منع صرف ما ينصرف:

أجاز الكوفيون ترك صرف ما ينصرف من الأسماء في ضرورة الشعر؛ لأنه جاء كثيرًا في أشعار العرب. قال حسان بن ثابت:

نـــصروا نبـــيهم وشـــدوا أزره بحنـــينَ يـــوم تواكُـــلِ الأبطـــال

فقد ترك صرف (حنين) وهو منصرف.

---

(١)(حسناء قاهرتي) ص٢١٦.

(٢)(حسناء قاهرتي) ص٢٣٥.

(٣) (حسناء قاهرتي) ص٦٨.

وبعض البصريين لم يجزه وبعضهم أجازه، مثل أبي الحسن الأخفش وأبي علي الفارسي وأبي القاسم بن برهان[١]. والسيرافي يجعل منع صرف ما لا ينصرف أقبح في الضرورة من حذف الواو من (هو)، يقول: «غير أنّ حذف التنوين عندي وإن كان زائدًا، أقبح من حذف الواو في (هو)؛ لأن التنوين علامة تفرق بين ما ينصرف وما لا ينصرف وسقوطه يوقع اللبس، وحذف الواو من (هو) لا يوقع لبسًا»[٢].

وفي شعر الدكتورة طلعت الرفاعي سبعة مواضع منع فيها صرف ما ينصرف، ستة منها في قصيدة (فتاة من القدس) وواحدة في قصيدة (ثورة). وجميع المواضع منع فيها صرف المنصرف مراعاة للوزن العروضي.

ففي قصيدة (ثورة) تقول:

وتمخضت... فإذا الحقيقة.. مارد جبارُ... أسمرُ.. عبقريٌّ... ملهمُ [٣]

حذف التنوين من (جبار) لاستقامة الوزن (جبار أسـ) متفاعلن. وفي قصيدة (فتاة من القدس) تقول:

فقلت حرامُ

(١) الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين المسألة (٧٠) تأليف عبد الرحمن بن محمد الأنباري تعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي- القاهرة.

(٢) ما يحتمل الشعر من الضرورة ص٥٢.

(٣) مهرجان الشعر الأول ص٩٦، وفي ديوان مهرجان الشروق (كالطود أسمر) ص٥٨.

كيف ينام

عمر الليل [١]

فكلمة (حرام) منعت من الصرف لتقيم تفعيلة (مُ كيف ينا) (مفاعلتن). وتقول في نفس القصيدة:

مضتْ أعوامُ

يا بطلُ

مضت أعوامُ

والذكرى [٢]

فـ(أعوامُ) في الموضعين منع صرفهما يحقق التفعيلتين (مُـ يا بطلُ) و(مُ والذكرى) مفاعلتن.

وكذلك منعت كلمة (ثار) مخففة الهمزة من الصرف في موضعين من قولها:

نحن الثار..

ثارٌ.. ثارٌ..

ثارٌ.. ثارٌ..

(١) ديوان (فتاة من القدس) ص٥٠.

(٢) (فتاة من القدس) ص٧١.

لا تبقي ولا تذرُ...[١]

ومنع الصرف هنا يحقق التفعيلتين (رُثارُثا) و(رُ لا تبقي) مفاعلتن. وكلمة (فتح) ممنوعة من الصرف في:

فتى من فتح

من بلدي [٢]

من أجل التفعيلة (ح من بلدي) مفاعلتن.

٦- خبر (لاتْ) جملة فعلية فعلها ماضٍ:

(لات) هي (لا) العاملة عمل (ليس)، دخل عليها تاء التأنيث، وهي ترفع المبتدأ وتنصب الخبر، ويكون أحد طرفي جملتها محذوفًا إما المبتدأ أو الخبر، فقد جاءت قراءة الجمهور في قوله تعالى: {ولات حين مناص} [ص: ٣] بفتح (حين) على خبر (لات) فيكون اسمها محذوفًا وقرأ أبو السمال بالضم (حينُ) على اسم (لات) فيكون خبرها محذوفًا [٣].

ولا يكون معمولها إلا كلمة دالة على (الحين) يقول سيبويه: «ولا يجاوزون بها هذا الحين، رفعت أو نصبت، ولا تمكَّن في الكلام كتمكن (ليس)، وإنما هي

(١) (فتاة من القدس) ص٧٢.

(٢) (فتاة من القدس) ص٧٤.

(٣) تفسير البحر المحيط (٧/ ٣٨٤).

مع الحين كما أن (لدن) إنما ينصب بها مع (غدوة)...»[١].

وقد جاء خبر (لات) جملة فعلية فعلها ماضٍ في موضع واحد من شعر طلعت الرفاعي في البيت الثامن والعشرين بعد المائة من قصيدة (حسناء) تقول:

والمنطــق العــربيُّ مــا أودى بــه إلا الحثالــة لات ضــل زمــانُ[٢]

فـ(ضلّ زمان) خبر (لات).

ولكن (لات) في البيت تكتسب دلالة (ليت)، ولو وضعتها الشاعرة بدلا من (لات) لصح المقطع العروضي ولكن إصرار الشاعرة على (لات) يشعِّبُ الدلالة في اتجاهين:

الأول: (لات) التي تحمل الموروث الدلالي في قوله تعالى: {ولات حين مناص} حيث لا فائدة مرجوة.

والثاني: (لات) التي تكتسي في البيت دلالة (ليت) حيث لا أمل في النتائج المجهض سعيُها.

٧- المركب الشرطي:

يتضمن هذا الموضوع ثلاث مسائل خرجت فيها الشاعرة عن الأطر

(١) الكتاب لسيبويه (١/ ٥٨، ٥٩).

(٢) (حسناء قاهرتي) ص١٢٣.

العامة التي قدّرها اللغويون للجملة الشرطية المركبة[١] وإليك تفصيلها:

أ- وقوع الجملة الاسمية بعد (إمَّا) الشرطية:

(إما) تتكون من (إنْ) الشرطية الجازمة و(ما) الزائدة «كما زيدت في نحو أينما وحيثما وما أشبه ذلك»[٢].

ولم يقع بعد (إمَّا) التي للجزاء في القرآن الكريم إلا الجملة الفعلية، قال تعالى: {وإما نرينك بعض الذي نعدهم أو نتوفينك فإلينا مرجعهم} [يونس: ٤٦].

وقوله تعالى: {وإن ما نرينك بعض الذي نعدهم أو نتوفينك فإنما عليك البلاغ وعلينا الحساب} [الرعد: ٤٠]، وقوله: {قل رب إما تريني ما يوعدون * رب فلا تجعلني في القوم الظالمين} [المؤمنون: ٩٣، ٩٤]، وقوله تعالى: {فإما نرينك بعض الذي نعدهم أو نتوفينك فإلينا يرجعون} [غافر: ٧٧].

وقد وقعت الجملة الاسمية بعد (إمَّا) الشرطية في شعر طلعت الرفاعي في موضع واحد، في قصيدة (تحية البطولة):

دم الشهيد على ثغر الرصاص لظًى يواصلُ الزودَ إما غاصبٌ ضربا[٣]

---

(١) الجملة المركبة المكونة من مركبين إسناديين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه) الجملة العربية دراسة لغوية نحوية ص١٥٥.

(٢) كتاب معاني الحروف ص١٣١ لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني، تحقيق: د/ عبد الفتاح إسماعيل شلبي - دار نهضة مصر.

(٣) مهرجان الشعر السابع ص٥٩ ديوان مهرجان الشروق ص٦٤.

ب- تقديم جواب الشرط على أداة أو اسم الشرط:

لم يجز النحاة تقدم جواب الشرط على اسم الشرط أو أداته؛ لأن (الشرط كالاستفهام في أن شيئًا مما في حيزه لا يتقدمه. ونحو قولك: آتيك إن تأتني، وقد سألتك لو أعطيتني، ليس ما تقدم فيه جزاء مقدمًا، ولكن كلامًا واردًا على سبيل الإخبار، والجزاء محذوف»[١].

هذا تقنين النحاة، ويبقى الشاعر عرفه الذي من خلاله يبدع.

والشاعرة طلعت الرفاعي تُعنَى دائمًا بتقديم ما فيه معنى جملة جواب الشرط لما توفره من اصطفاء للمعنى المراد التركيز عليه، ويُعدُّ هذا التقديم سمة أسلوبية تكاد تجدها في معظم أساليب الشرط في شعرها.

ومما يدل على أن الشاعرة تقدم جواب الشرط وهي تعني هذا التقديم قولها في قصيدة (ثورة):

شعب العراق أفق فإنك ظافر مهما استبد بك العميل المجرمُ[٢]

فقد قدمت جواب الشرط مقترنًا بفاء الجزاء (فإنك ظافر) ولا يخفى ما في تقديم الجواب من روح التفاؤل والظهور على الصعاب.

---

(١) شرح المفصل (٩/ ٧) موفق الدين ابن يعيش بن علي بن يعيش. عالم الكتب، بيروت.

(٢) مهرجان الشعر الأول ص٦٨، وفي مهرجان الشروق (شعب العروبة قم...) ص٥٣.

وتقول في قصيدة (تحية إلى بغداد):

أديــن بالــصدق أيــا كــان قائلُــه وأعبـدُ الحـقَّ أنّـى كـان موضـعه[1]

فالمعنى المتضمن للشرط في أحد طرفي الجملة المركبة في الشطر الأول ومثيلتها في الشطر الثاني، يضمن القول بأن جملة (أدين بالصدق) وجملة (أعبد الحق) تضمنتا معنى جملتي جواب الشرط، بل يمكن أن تكونا أحد طرفي الجملة الشرطية.

وقد أدى التركيب التوافقي بين الجملتين المركبتين الشرطيتين إلى تكثيف الإيقاع الموسيقي الداخلي النابع من التوافق الإعرابي لاسمي الشرط (أيا. أنّى) الواقعين خبرين مقدمين لـ(كان) في الموضعين الدالين على الزمن العام للعلاقة الإسنادية بين اسميهما وخبرهما، وينبع الإيقاع أيضًا من توافق الكم العروضي بين (قائله) و(موضعه) وينبع من ابتداء الشطرين بالفعلين المضارعين المبدوئين بهمزتي المضارعة.(أدين) (أعبد).

وتقول في قصيدة (ثورة):

عــربٌ وإن لم تَبْــقَ منّــا قَطْــرَةٌ عربيــة بغــداد مهــما هــدّموا[2]

فبإمكانك أن تقول نائرًا: (وإن لم تبق منا قطرة فنحن عرب) و(مهما هدموا فبغداد عربية) ولكن عمليات التقديم والاختزال التي يقوم بها المبدع لها دور

(١) مهرجان الشعر السادس ص١٢٠.

(٢) مهرجان الشعر الأول ص٦٨، وفي مهرجان الشروق (لن يهدموا الإيمان مهما هدّموا) ص٥٢.

في تركيز الدلالات. ويتمثل الاختزال في الشطر الأول بحذف فاء الجزاء في جواب الشرط المقدم وحذف المبتدأ فالتقدير (فنحن عرب) والاكتفاء بالخبر (عرب)، مقابل جملة فعل الشرط المستطالة لإبراز انفراد الذات العربية ووضوح معالمها.

وتقديم الخبر في الجملة الشرطية الثانية على المبتدأ في جملة جواب الشرط (عربية بغداد) بعد حذف فاء الجزاء، لإعلاء الانتماء العربي (عرب. عربية) والتوافق اللفظي والدلالي للحروف يتبعه توافق في المدلول النحوي إذ هما خبران، وكأن تلك الحروف (ع. ر. ب) في أول كل شطر سدٌّ منيع يقف حارسًا لمقدرات وعراقة هذا الشعب.

ولا يخفى ما في تقديم معنى الجواب على الشرط من مساحة التركيز على المعنى المقدّم. يقول عبد القاهر الجرجاني «كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم وهم بشأنه أعنى، وإن كانا جميعًا يهمانهم ويعنيانهم»[1].

ج- حذف فاء الجزاء من جواب الشرط:

ورد حذف فاء الجزاء في أشعار العرب ومنه قول أبي ذؤيب الهذلي:

فقلتُ تحمَّلْ فوقَ طَوقِكَ إنها مُطبَّعةٌ من يأتِها لا يَضيرُها

برفع (يضيرها)، وقد جعله سيبويه من باب الضرورة قال: «وسألته عن قوله: إن تأتني أنا كريم، فقال: لا يكون هذا إلا أن يضطر شاعر، من قبل أن

(١) دلائل الإعجاز ص٨٣.

(أنا كريم) يكون كلامًا مبتدأ، والفاء وإذا لا يكونان إلا معلقتين بما قبلهما، فكرهوا أن يكون هذا جوابًا، حيث لم يشبه الفاء وقد قاله الشاعر مضطرًّا»[١].

ويقول الزمخشري في رفع (يضيرها): «فرفع على إرادة التقديم أو إرادة الفاء»[٢].

وقد ورد حذف الفاء في شعر طلعت الرفاعي في موضعين:

ففي قصيدة (عبير الرصاص) ورد حذف فاء الجزاء في موضع واحد:

مهما العواصفُ طوحتْ لن يحني العربي هامةْ[٣]

فقد حذفت فاء الجزاء من أجل استقامة الوزن العروضي، ولا يقف الأمر عن هذا الحد، بل الشاعرة تحذف الفاء استعجالًا للنتائج[٤] التي تناقض المقدمات، إذ الدلالات الشرطية مقبولة طردًا وعكسًا على حد المعنى الذي مهدت له جملة فعل الشرط حين يتحكم الميزان العقلي فلا انحناء لعاصفة تذهب بالكرامة.

---

(١) الكتاب سيبويه (٣/ ٦٤).

(٢) شرح المفصل (٨/ ١٥٨)، وانظر: ما يجوز للشاعر في الضرورة ص٢٤٩.

(٣) مهرجان الشعر الثامن ص١٥٩، ومهرجان الشروق ص١٨.

(٤) هذا ما أراه في الغرض من حذف الفاء، وهو على خلاف ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور أحمد كشك يقول: «فعلى حين يطلب الإبطاء بالجواب في جملة (من يذاكر ينجح)، فإن الإسراع ميسم الجواب في جملة (من يذاكر فالنجاح حليفه) إذ الربط بالفاء يحدث إسراعًا عند النطق بالجواب». من وظائف الصوت اللغوي ص٦٦.

وتحذف الشاعرة فاء الجزاء في قصيدة (حسناء) في البيت الثامن والتسعين:

إن كـــان في (ســـيكاره) مُتربِّعـــا مـــا ضرُّهُ لـــو لفَّـــهُ الـــدوران[1]

فالتقدير (فما) وحذف الفاء له وظيفة إيقاعية لتصح التفعيلة العروضية (ما ضرُّهُ) والحذف له وظيفة دلالية وذلك لاستبقاء حالة اللاوعي التي تنتاب المتسلق على أكتاف الآخرين وقرب وسائله الرخيصة من ضميره العليل.

(١) (حسناء قاهرتي) ص١٠٣.

## ج- الوزن العروضي

الوزن العروضي الذي تمثله الحركات والسكنات يمثل توافقًا زمنيًّا بين الأصوات. وهذا التوافق يحدد بدوره البحر الشعري أي الوزن العروضي الذي ينظم عليه المبدع. يقول ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمانِ الآخر»[١].

والشاعرة طلعت الرفاعي نظمت الشعر العمودي على بعض أبحر الخليل[٢] ونظمت على شعر التفعيلة وسأتكلم عن كل بالتفصيل:

### أولًا: الشعر العمودي:

نظمت قصيدة واحدة من بحر الطويل بعنوان (على قمة الألفين)[٣].

---

(١) فن الشعر لابن سينا (من قسم المنطق من قسم الشفاء) ص١٦١، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣م.

(٢) يقتصر كلامي على شعرها المطبوع فالشاعرة لديها أشعار وطنية وعاطفية لم تنشر بعد على ما أخبرتني.

(٣) نشرت هذه القصيدة بجريدة الأهرام (المصرية) بتاريخ ١٨/ ٢/ ٢٠٠٠ تقول في مطلعها:

أقـــول لأعـــدائيَ وأعـــداء أمتـــي ... عـلى غـيكم ظلـوا، ففـي الأوج جلّـقُ

تمـدُّ عـلى (الألفـين) شـال عبيرهـا ... ومـصر لهـا قلـب الملايـين يخفـقُ

ونظمت ثلاث قصائد من بحر البسيط: تحية البطولة [١] وتحية إلى بغداد [٢]، وخط الرصاص [٣].

ونظمت في بحر الكامل التام أربع قصائد: ثورة[٤]، وطني الحبيب[٥]، فجر الحرية [٦]، (حسناء)[٧].

ونظمت في بحر المتقارب قصيدة واحدة (لقاء في الفرلّق)[٨].

ونظمت الشاعرة في مجزوء بحور الخليل.

---

وتقول:

على شرعة الألفين أهدي أحبتي ... سلالا بها ورد شهيٌّ وزنبقُ

أقول لهم يا أجمل الناس حبكم ... على الدهر في قلبي سلاف معتَّق

أقول لكم يا أهل مصر غرامكم ... كنهر كان سيل عارم يتدفقُ

ولا تحسبوا أن الفراق بقادر ... على محو ما بين الضلوع معشقُ

وجدير بالذكر أن الشاعرة لها بعض أبيات عاطفية من بحر الطويل ذَكَرْتُهَا في المقدمة. انظر: هذا البحث.

(١) انظر: تفصيل الكلام عنها في هذا البحث.

(٢) انظر: تفصيل الكلام عنها حاشية في هذا البحث.

(٣) مهرجان الشروق ص٩٤، والقصيدة ستة وعشرون بيتًا.

(٤) انظر: تفصيل الكلام عنها في هذا البحث.

(٥) مهرجان الشروق ص١٥، والقصيدة أربعة أبيات.

(٦)مهرجان الشروق ص٧٤، والقصيدة تسعة عشر بيتًا.

(٧)انظر: تفصيل الكلام عنها في هذا البحث، وتبلغ القصيدة ٢٥٧ بيتًا.

(٨) مهرجان الشروق ص١١١، والقصيدة ثلاثة وعشرون بيتًا.

فنظمت في مجزوء الرمل قصيدتين، (نداء)[١] و(حلم لم يفسرّ)[٢].

ونظمت في مجزوء الكامل المذيل الضرب قصيدتين (بائعة الهوى)[٣] و(أنا لا أنام)[٤].

ونظمت في مجزوء الكامل المرفل الضرب أربع قصائد: (عبير الرصاص)[٥]، و(تحت الرماد)[٦]، و(ما أحلى السلاح)[٧]، و(حلمي المقدس)[٨].

ونظمت في مجزوء الكامل الصحيح والمرفل الضرب معًا قصيدة واحدة بعنوان (ثائرة)[٩].

بعد هذا العرض أستطيع أن أقول: إن الشاعرة طلعت الرفاعي أكثر ما يجري إبداعها الشعري على تفعيلات بحر الكامل التام منه والمجزوء.

---

(١) مهرجان الشروق ص١٠٥، والقصيدة خمسة عشر بيتًا.

(٢) مهرجان الشروق ص١٢٥، والقصيدة سبعة عشر بيتًا.

(٣) حسناء قاهرتي، ص٦٣٢، والقصيدة اثنا عشر بيتًا.

(٤) مهرجان الشروق ص٣٢، والقصيدة ثلاثة وعشرون بيتًا.

(٥) انظر: تفصيل الكلام عنها في هذا البحث.

(٦)مهرجان الشروق ص٢١، والقصيدة ثمانية أبيات.

(٧)مهرجان الشروق ص٢٤، والقصيدة ثمانية أبيات.

(٨)مهرجان الشروق ص٢٨، والقصيدة ثمانية أبيات.

(٩ ) انظر: تفصيل الكلام عنها في هذا البحث. القصيدة تسعة وستون بيتًا.

ثانيًا: شعر التفعيلة[١]:

تنطلق شاعريتها إلى شعر التفعيلة وهي تحتمي بأركان الشعر العمودي، فتتخير تفعيلة واحدة من أحد بجوره تلتزمها في كل الأسطر الشعرية[٢] مع ملامح من التجديد سأذكرها بعد قليل.

فقد نظمت قصيدتين من شعر التفعيلة على (متفاعلن) زواجت في أضرب القصيدتين بين التفعيلة المذيلة والمرفلة القصيدة الأولى (أم عربية) وسيكون لي مع هذه القصيدة وقفة أعرض فيها إبداع الشاعرة في المزاوجة بين الأضرب

---

(١) سئلت الشاعرة عن (رأيها في الشعر العربي الحديث، فمما قالته: «...لا بد له من أن يحتفظ بجوهره الأساسي الذي يدين له للوزن، والذي يكسبه طابعه المعروف، ولما كانت القافية تشكل جزءًا هامًّا من هذا الإيقاع فإنه من الصعب التسامح بها في انسياب اللحن، وإن كنا نقبل بتلوينها حسبما تتطلبه أحيانًا ومضات الشعور، بل كثيرا ما يكون هذا التلوين العفوي بالإيقاع وقافيته إيقاعًا شعريًّا أمتع وأوقع». «...والنهر بجملة انعطافاته» ثم تعرف الشعر الحديث فتقول: «إبداع في انسجام الأنغام، وتلوين القوافي وفق إصدار الشاعر، مع المحافظة على وحدة فنية خاصة بكل قصيدة تكون روحها وشخصيتها فالشعر الحديث إذًا هو الذي فيه التوافق في النغم والانسجام الحقيقي دون التمسك بوحدة القافية أو تفعيلات الشطر»، ثم تقول: «والشعراء الذين قطعوا أشواطًا في نظم العشر الكلاسيكي وفق البحور المعروفة هم وحدهم يعود إليهم الحكم في تقييم هذا النوع من الشعر». جريدة المختار (سوري) العدد ٢٠٢ عام ١٩٥٨م. مقال بعنوان (ستة من شعرائنا يتحدثون عن مستقبل الشعر العربي).

(٢) أطلقت الشاعرة نازك الملائكة على هذا النوع من شعر التفعيلة (البحر الصافي). وأطلقت على ما تعددت فيه التفعيلات (الشعر ذي التفعيلات الممزوجة) انظر: قضايا الشعر المعاصر ص٨٥، نازك الملائكة -دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- الطبعة الثانية ١٩٨٩.

المزيلة والمرفلة[١] وأثر ذلك في البناء القصيدي ودلالات التراكيب [٢] والقصيدة الثانية (الكم المفجوع)[٣].

ونظمت على تفعيلة (مستفعلن) قصيدتين، (ساحرة عيناك)[٤] و(حريّة الضياء)[٥] مع ملامح من التجديد في أضرب القصيدتين[٦].

ونظمت على تفعيلة (مفاعلتن) من مجزوء الوافر قصيدة واحدة (فتاة من القدس) وقد استحدثت (مفاعلت) من هذه التفعيلة في متن السطر الشعري و(مفاعلتان) في بعض أضربها ولم تلتزم الشاعرة طلعت الرفاعي بعدد معين من التفعيلات في السطر الشعري، وإن كان الأغلب الالتزام بثلاث أو أربع تفعيلات. وأحيانا يصل إلى تسع تفعيلات كما في قصيدة (حرية الضياء)[٧] بل وصل السطر الشعري في قصيدة (فتاة من القدس) أحيانا إلى أربع عشرة تفعيلة[٨] وطول السطر الشعري كان يتناسب مع سرد البطلة لمأساتها في

---

(١) مهرجان الشعر الثالث ص١١٢-١١٥، والقصيدة أربعة وأربعون سطرًا.

(٢) انظر: هذا البحث.

(٣) مهرجان الشروق الثالث ص٨٢، والقصيدة ستة عشر سطرًا.

(٤) حسناء قاهرتي ص٢٢٦، والقصيدة ستة عشر سطرًا.

(٥) حسناء قاهرتي ص٢٣٧، والقصيدة ثلاثة عشر سطرًا.

(٦) القصيدة (١٠١) سطر شعري.

(٧) حسناء قاهرتي ص٢٤١.

(٨) فتاة من القدس ص٥٢، ٥٣.

فلسطين، ولكن اللحظات الفريدة التي لاح فيها من الآباد الفارس الذي يحمل بين يديه خلاص الوطن، كان السطر الشعري هادرًا مركزًا يصف اللحظات الفريدة الخاطفة التي تأتي من استشراف الغيب فيصل السطر الشعري إلى أربع تفعيلات[١].

ويعاب على الشاعر أن يحتوي السطر الشعري تسع تفعيلات أو أكثر؛ نظرًا لأن بحر الشعر العمودي لا يزيد عن ثماني تفعيلات[٢].

وسأعرض فيما يأتي صور التغيير وملامح التجديد في البحور العمودية يتبعه التجديد والتغير في شعر التفعيلة.

**أولًا: التغيير العروضي في بحور الخليل التامة والمجزوءة.**

**أ- التغيير العروضي في بحر البسيط:**

يتكون البسيط من تفعيلتين (مستفعلن) و(فاعلن) تتكرر كل تفعيلة في الشطر الواحد مرتين، فيتكون البيت الشعري من ثماني تفعيلات. وهذا التساوي الكمي ليس ثابتًا؛ إذ يدخله الزحافات والعلل التي تمثل للمبدع مندوحة لاتساع الإيقاع الزمني وضيقه بما يسهل عملية الإبداع.

---

(١) فتاة من القدس ص٧٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص١٢٦.

وبحر البسيط (يجري كما يجري النهر العريض في أرض منسبطة)[١] وقد طوعته الشاعرة ليحمل أفكارها مسيطرة على موسيقاه من خلال الزحافات التي تدخل حشو البيت. وقد التزمت في قصيدة (تحية إلى بغداد) بتفعيلات هذا البحر وبالعروض والضرب المخبونين بحذف الثاني الساكن من السبب الخفيف في (فاعلن) فتصير (فعلن).

وقد خرجت الشاعرة عن تفعيلات هذا البحر في موضع واحد على التفصيل الآتي:

**(فاعل) مقطوع في حشو البسيط:**

القطع حذف الساكن من آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله في (فاعلن) فتصبح (فاعلْ) ولا يكون القطع إلا في ضرب البسيط التام.

وفي قصيدة تحية إلى بغداد تقول:

لـن يـبرح الطـين يومًـا في تـسلقه ... من كـان مـن حبْر الحرباء برقُعُهُ [٢]

فالمقطع العروضي (حِبْرال) تفعيلة مقطوعة في حشو البسيط.

و(حِبْر) في اللسان: أثر الشيء، وربما يكوْن الموضع فيه خطأ مطبعي،

---

(١ ) دراسة شعر نازك الملائكة ص١١٨، د/ محمد عبد المنعم خاطر- الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢ )مهرجان الشعر السادس ص١٢٠.

وتكون الكلمة (حِبَرَة) أو (حَبَرَة) بكسر أو فتح الباء، ضرب من البرود الموشاة، وتكون الشاعرة بذلك قد أتت بمخالفة لغوية بتسكين الباء (حبْرَة) لتصح التفعيلة العروضية (حبْرة) (فاعلن).

وإذا كان الوزن الشعري يشكِّل من تآليف الكلمات في علاقات صوتية من خلال المقاطع العروضية، فتآلف الكلمات لا ينفصل عن العلاقات النحوية الدلالية «وكلمات الشعر ليست مجرد أصوات، بل هي مجموعة من الدلالات ومن الصعب الفصل بين الكلمة وسياقها»[1].

فأقول: إن المعنى في البيت يصح على التأويلين السابقين (حبْر) و(حبْرة)، ولكن بُعدْ الصورة وتعقيدها الدلالي يشي بدهاء وخبث الجاني، وتأخرُ الفاعل الدال عليه (مَنْ) والفصل بينه وبين الفعل (لن يبرح) بالمفعول به (الطين) وبالظرف (يوما) وبالجار والمجرور (في تسلقه) استبعادٌ للفاعل لدناءته. وتأخر اسم كان (برقُعُه) عن الخبر (من حبْر) مفاجأة لفظية؛ (فالبرقع) للنساء والمقصود وجه الدهاء؛ إذ هن صويحبات يوسف.

ب- التغيير العروضي في بحر الكامل التام:

يتكون شطر البيت فيه من ثلاث تفعيلات (متفاعلن) مضمرة أو غير مضمرة بتسكين الثاني المتحرك، فيكون في البيت ست تفعيلات.

---

(١) مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي ص٣٤٤- د/ جابر عصفور سلسلة الأدب الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وقد جاءت الشاعرة بـ(متفاعل) بحذف آخر التفعيلة أي حذف السابع الساكن وترك ما قبله متحركًا، وذلك في موضع والحد في قصيدتها (حسناء)، تقول:

مَنْ هَبَّ لِطرابُلْسَ يحضنُ وقْدَها والبفْي تُمْطِرُ حِقْدَهُ النيرانُ[1]

فالتفعيلة العروضية (مَنْ هَبَّ لـ) (متْفاعلِ) بتحريك آخرها. وهذا فيه خروج على الوزن؛ إذ لا يكون القطع وهو حذف آخر التفعيلة وتسكين ما قبلها إلا في تفعيلة الضرب من بحر الكامل. وكان بإمكان الشاعرة أن تجعل المقطع العروضي (مَنْ هبَّ في) فتستقيم التفعيلة (متْفاعلن).

ج- التغير والتجديد العروضي في مجزوء الكامل:

يتكون مجزوء الكامل من أربع تفعيلات في البيت من (متفاعلن) الصحيحة أو المضمرة بتكسين الثاني المتحرك. ويكون عروضه صحيحة. أما ضربه فيكون على أربع حالات، صَحيح أو مقطوع (متفاعل) بحذف السابع الساكن وتسكينَ ما قبله. أو مذيّل بزيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة فتصير (متفاعلان) أو مرفّل بزيادة سبب خفيف آخر التفعيلة فتصير (متفاعلاتن).

والشاعرة طلعت الرفاعي لديها قصيدة بعنوان (ثائرة) -ويحمل الدِّيوان نفس الاسم- من مجزوء الكامل وتبلغ أبياتها تسعة وستين بيتًا تحكي فيها الشاعرة قصة مناضلة عربية تقع في قبضة المحتل والقصيدة مزيج من وصف

(١) حسناء قاهرتي ص٨١.

اللحظة الحالية خلف القضبان تقصُّها الفدائية لحبيبها الفدائي الذي تحمّله أمانة خلاصها وخلاص بلادها من الظلم مع تداعيات من الفكر والمشاعر من خلال المونولوج الداخلي.

والشاعرة تأتي في هذه القصيدة بثلاث صور من التجديد في مجزوء الكامل. اثنتين في مجرى البحر وواحدة في الضرب، على التفصيل الآتي:

١ - إطالة البيت من مجزوء الكامل إلى خمس تفعيلات:

وقد صنعت هذا في ثلاثة مواضع من القصيدة، في البيت الرابع والأربعين والخامس والأربعين. تقول:

أن يعلم الأجيال

كيف قضيت في سجني...

شهيدة عزَّتي.

أن يعلمَ الأجيال

كيف أذاقني الخصم اللدودُ منيتي[1]

وكأنما أرادت الشاعرة أن تستفيض على لسان الثائرة في عرض درس الأجيال للأجيال.

---

(١) ديوان (ثائرة) ص٢٩.

وكذلك في البيت الثاني والخمسين، تقول:

والآن.

حان الموعدُ المعتاد...

للجلاد...

في كيِّي وجَلدي...[١].

فلم تزد تفعيلة فقط على مجزوء الكامل، بل أطالت تفعيلة البيت بضرب مرفّل لتوحي بوطأة الألم وطول التوجع مع انتظار موعد التعذيب.

**٢- اختصار مجزوء الكامل إلى ثلاث تفعيلات:**

جاء هذا في البيت قبل الأخير في نفس القصيدة في البيت (الثامن والستين) تقول:

شكرًا.

إذا أصغيت لي...

ولقضيتي...[٢].

---

(١) ثائرة ص٣٢.

(٢) ثائرة ص٣٩.

وكأن الثائرة أرادت أن تختم كلامها باقتضاب بعد أن أفاضت، فاختزلت تفعيلة من البحر ولم ترفل الضرب.

### ٣- المزاوجة في ضرب مجزوء الكامل بين الضرب الصحيح والمرفّل:

قصيدة ثائرة مجموع أبياتها تسعة وستون بيتًا، منها ثلاثة وخمسون بيتًا مرفل الضرب، وستة عشر بيتًا صحيح الضرب.

والشاعرة لا تصنع هذا التزاوج على غير إدراك لام تصنع، بل عندما تتجرع الفتاة الثائرة ذكرياتها داخل السجن أو فيما شاهدته في بلادها من بشاعة المحتل وتقص هذه الذكريات في خطاب تبعث به إلى صديقها الفدائي، تطيل مقطعًا عروضيًّا في الضرب ليتناسب مع سرد واستطالة جو الرتابة مع تجرع الذكريات. تقول في مطلع القصيدة[1]:

(الضرب)

أنـــا هاهنـــا مـــن غرفـــةٍ في الـــسجن مظلمـــة رهيبـــهْ (متفاعلاتن)

هـــذي الـــسطور أخطُّهـــا في صـــمت وحـــدتي الكئيبـــةْ (متفاعلاتن)

قـــد كـــان في وســـعي احـــتما ل الـــبرد فيهـــا والرطوبـــةْ (متفاعلاتن)

لـــولا أنـــين الجـــرح في صـــدري ووخـــزاتٌ رتيبـــهْ (متفاعلاتن)

وتستعرض صور إفساد الدخيل، وتقول:

ورأيـــتُهُمْ صُـــفْرَ الوجـــو هِ تجمعـــوا في كـــلّ وادِ (متفاعلاتن)

---

(١) ثائرة ص٩، ١٠، وقد آثرت كتابة الأبيات هكذا، وقد نثرتها الشاعرة في أسطر.

غطـــوا شـــوارعنا الرحيـــ ـــبةَ مثـــل أرجـــال الجـــرادِ[١] (متفاعلاتن)

وتقول:

أتلـــومُني لـــو كنـــت تعـــ لمْ لمْ تلمنـــي يـــا صـــديقي (متفاعلاتن)

لَمـــا رأيـــت ملاعبـــي وعـــشيرتي تَهْـــبَ الحريـــق[٢] (متفاعلاتن)

ولكن عندما تتكلم الثائرة عن الغد المأمول على يد الأجيال التي ستخطّ (سِيَرَ الجهاد)، تختم أبياتها بالأضرب الصحيحة التي تهفو فيها روح الثائرة إلى لحظاتها، فتخفّ الكلمات على لسانها وتختزل الأضرب المرفلة إلى الأضرب الصحيحة حتًّا لصورة الغدّ في نفسها وضميرها وقلبها تقول:

لكـــنُ غـــدا سِـــيَرُ الجهـــا دِ إذا توالـــــتْ في غـــــدِ (متفاعلن)

لي مطلـــبٌ حـــيٌّ لديْـــ ـــكَ إذا رعيـــــتَ مـــــودتي (متفاعلن)

أن يعلـــــمَ الأجيـــــال في وطنـــي الحبيـــب وبلـــدتي[٣] (متفاعلن)

**ثانيًا: التغييرُ والتجديد العروضي (أو المقطعي) في شعر التفعيلة:**

لقد تصرفت الشاعرة في بعض مقاطع تفعيلات الخليل بالحذف أو الزيادة مستعينة بالمتاحات العروضية التي توفرها الزحافات والعلل مستعيرة إياها من غيرها من التفعيلات على التفصيل الأتي:

---

(١) ثائرة ص٢٣.

(٢) ثائرة ص٢١.

(٣) ثائرة ص٢٧، ٢٨.

أ- التغيير العروضي في وحدة (مفاعلتن) من مجزوء الوافر:

اتخذت الشاعرة طلعت الرفاعي الوحدة العروضية (مفاعلتن) وحدة بناء قصيدة (فتاة من القدس). وقد استحدثت تفعيلتين جديدتين من هذه الوحدة العروضية.

١- مفاعلْتَ: دخلها الكف بحذف السابع الساكن. والكف يدخل تفعيلة بحر الهزج (مفاعيلن) المكونة من وتد مجموع وسببين خفيفين، ويكون الكف فيها بحذف السابع الساكن.

ولا يدخل الكف تفعيلة (مفاعلتن) من مجزوء الوافر المكونة من وتد مجموع وفاصلة صغرى. لذلك سكنّتْ الشاعرة الخامس من (مفاعلتن) فجعلتها معصوبة ليتأتي لها إدخال الكف عليها تشبيهًا لها بـ(مفاعيلن) من بحر الهزج.

وقد جاء (مفاعلْتَ) في هذه القصيدة في ثلاثة مواضع:

الموضع الأول:

بلى إنّا...

خلال عصورنا هذى...

شهدنا الغزو...

في المرة والمرَّةْ[١].

فالتفعيلة (وفي المَرّ) مفاعلْتَ.

الموضع الثاني:

هنا المهباج والقهوة.

تحسوها صبايانا[٢]

فالتفعيلة (ج والقهو) (مفاعلْتَ)

الموضع الثالث:

وما زالت عرويتنا

من السابع للميلاد.

حتى يومنا هذا.

تميزُ نشر تربتنا [٣].

فالتفعيلة (من السابِ) مفاعلْت.

---

(١ ) فتاة من القدس ص٥٦.

(٢ ) فتاة من القدس ص٥٧.

(٣ )فتاة من القدس ص٦٢.

٢- مفاعلتان: بزيادة حرف ساكن على الفاصلة الصغرى آخر تفعيلة (مفاعلتن). وهذه الزيادة تكون في تفعيلة ضرب بحر الكامل (متفاعلن) فتصير (متفاعلان) بزيادة حرف ساكن آخر الوتد المجموع في آخر التفعيلة وتسمى هذه الزيادة (التذييل). وتكون هذه الزيادة أيضًا في تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) بزيادة حرف ساكن على السبب الخفيف آخر التفعيلة فتصير (فاعلاتان) وتسمى هذه الزيادة (التسبيغ).

وقد وردت (مفاعلتان) في سبعة مواضع من قصيدة فتاة من القدس:

الموضع الأول:

فقلت حرام...

كيف ينام...

عمر الليل...

ما كانت له أجفانْ[1].

(له أجفان) مفاعلتان.

الموضع الثاني:

وفي عينيَّ...

---

(١) فتاة من القدس ص٥٠.

قالوا... يسهر القمرُ...

ويغزل موجَه الفضيّ...

فيها إن أتى نيسانْ [١].

(أتى نيسان): مفاعلتان

الموضع الثالث:

هل له عينان...

مثلي...

هل له عينان...

واسعتان....

واستعان [٢]...

(ن واسعتان) مفاعلتان

---

(١) فتاة من القدس ص٥١.

(٢) فتاة من القدس ص٥١.

الموضع الرابع:

بكل براءة الغُدْران [١]

(ءة الغدران) (مفاعلتان)

الموضع الخامس:

يضيء دياجي البطلان [٢]...

التفعيلة (جيّ البطلان) مفاعلتان

الموضع السادس:

فتاة من ربوع القدس...

بعض صمودها صوان [٣]

(دها صوان) مفاعلتان

---

(١) فتاة من القدس ص٥٢.

(٢) فتاة من القدس ص٦٨.

(٣) فتاة من القدس ص٦٨.

الموضع السابع:

فقال بعنفوان السيل...

قال بغضبة الأحرار...

قال بلهجة الزلزال[١]

(جهِ الزلزال) مفاعلتان

**ب- التغيير العروضي في (مستفعلن)**

من أضرب شعر التفعيلة:

(مستفعلن) في العروض الخليلي يدخلها (الخبن) بحذف الساكن الثاني فتصير (متفعلن)، ويدخلها (الطي) بحذف الرابع الساكن فتصير (مستعلن) أو يدخلها (الخبل) وهو اجتماع الخبن والطي فتصير (متعلن).

وقد اتخذت الشاعرة طلعت الرفاعي من تفعيلة (مستفعلن) وحدة عروضية في قصيدتين من ديوانها حسناء قاهرتي، القصيدة الأولى (ساحرة عيناك) والثانية (حرية الضياء).

وقد غيرت في التفعيلة في أضرب القصيدتين على صورتين زاوجت بينهما في أضرب القصيدتين.

---

(١) فتاة من القدس ص٧٢.

الصورة الأولى: (مستفع): فقد دخل التفعيلة (الحذف) فأصبحت (مستفعِ) ثم سكن آخرها، فصارت (مستفْع) وتحول إلى (مفعول).

الصورة الثانية: (متفع)، فقد دخل (مستفعلن) الخبن، فحذف الساكن الثاني، فأصبحت (متفعلن)، ثم دخل (الحذف) آخر التفعيلة فأصبحت (متفعِ) ثم سكن آخرها فأصبحت (متفْع) وتحول إلى (فعول).

ففي قصيدة (ساحرة عيناك) زاوجت بين الصورتين في أضرب القصيدة التي احتوت ستة عشر سطرًا شعريًّا، كان عدد أضرب (مستفع)؛ أي (مفعول) سبعة أضرب، و(متفع)؛ أي (فعول) تسعة أضرب. وامتد السطر الشعري بين ثلاث أو أربع أو خمس تفعيلات من (مستفعلن) تقول:

ساحرة عيناك يا قاهرتي الحسناءْ (حسناء) (مفعول)

ساحرة أنت بلا أضواءْ (أضواء) (مفعول)

وثوبك الأسود هذا الساحر المشدودْ (مشدود) (مفعول)

أغنية النسيم والجبال والخلودْ (خلود) (فعول)

ساطعة في صدره النجوم والعقودْ (عقود) (فعول)

...

ساحرة أنت على الحدودْ (حدود) (فعول)

في ليلك المزروع بالعبير والرعودْ (رعود) (فعول)

ساحرة عيناك يا حبيبتي بكحلة البارودْ (بارود) (مفعول)[١]

وهكذا تستمر الشاعرة في كل الأسطر تزاوج بين التفعيلتين في أضرب السطر الشعري.

وإذا كان هذا الخروج عن التفعيلة العروضية غير مسموح في الشعر العمودي، فأراه محمودًا في شعر التفعيلة إذا التزم الشاعر بما عزم عليه من تغيير في أضرب القصيدة من أولها إلى آخرها.

والشاعرة هنا زاوجت بين طول المقطع في (مستفع) وقصره في (متفع)، وإذا وضعت أمامك هذه العبارة التي كتبتها الشاعرة تحت عنوان القصيدة (في ليلة قطع الأضواء خلال حرب أكتوبر)[٢] علمت أن الشاعرة كانت بين المد والجزر العاطفي، بين اللهث وراء الكلمات لتلاحق خفقان الجسد ووميضات الفكر بين الهمس في أذن معشوقتها القاهرة وهي غارقة في ظلام الليل الذي منه ينبعث ضوء الكرامة، فكان الهمس المتقطع الخافت المحبوس بين الأضرب المختزلة، يوازيه قوة أخرى تأتي من القوافي المقيدة مع الهمزة المردوفة بالألف (حسناء- أضواء)، وحرف الدال المردوف بالواو (مشدود. خلود. عقود. ورود. وعود. حدود. رعود. بارود) والدال والهمزة حرفان شديدان نتيجة

---

(١) حسناء قاهرتي ص٢٣١، ٢٣٢.

(٢) حسناء قاهرتي ص٢٢٧.

انحباس جريان الصوت عند النطق بهما، فالمطقع العروضي قصير هامس، لكنه حاد بحروف الشدة التي تستدعي عزم الأداء، أداء القول وأداء الميدان.

وكذلك زاوجت بين أضرب القصيدة (حرية الضياء) تقول:

أحببتِهِ لأنه صراحة النقاءْ (نقاء) فعولْ

أحببتِهِ لأنه حرية الضياء (ضياء) فعولْ

لأنه بسالة العهود والوفاء (وفاء) فعولْ

(فقاسيون) في الهوى لا يعرف الرياءْ (رياء) فعولْ

أحببته لأن عُرْسَ الشمس في ذراه... كبرياءْ (رياء) فعولْ

فاتتني لا تحسبي أن الهوى يموتْ (يموت) فعولْ

رسائل الحب التي بخطه أنا هنا قرأتها..

في شالك المشغول بالفيروز والياقوت[1] (ياقوت) مفعول

والقصيدة أربعة عشر بيتًا وأضرب (فعول) أحد عشر، وأضرب (مفعول) ثلاثة أضرب.

---

(١) حسناء قاهرتي ص٢٣٩، ٢٤١.

## د- القافية

القافية مقوم من مقومات الإيقاع الشعري... ويعرِّفه حازم القرطاجي: «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة» متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب[١] ويقول: أبو علي المرزوقي (شارح ديوان الحماسة) في وجه صحتها «... أن تكون كالموعود [به] المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنٍ عنها»[٢].

والشاعرة طلعت الرفاعي التزمت في جميع شعرها العمودي بالقافية الواحدة على مدى أبيات القصيدة كلها، ما عدا ثلاث قصائد نوعت في قوافيها بين قافيتين كما في قصيدة (النهر العاشق)[٣] وقصيدة (نداء)[٤] أو أكثر كما في قصيدة (ثائرة)[٥].

وجدير بالذكر أن الشاعرة التزمت في قصيدتها (حسناء) بحرف الروي

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني ص٢٦٣، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط: الثالثة، دار الغرب الإسلامي.

(٢) شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (١/ ١١)، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

(٣) حسناء قاهرتي ص٢٤٩-٢٦١.

(٤) مهرجان الشروق ص١٠٥.

(٥) ديوان (ثائرة) ص٩ وما بعدها.

النون المشبعة بالضم المردوفة بحرف الألف على طول القصيدة التي بلغت مائتين وسبعة وخمسين بيتًا.

أما في شعر التفعيلة فلم تتخل فيه عن القافية؛ إذ جعلت لها دورًا إيقاعيًّا يحدد موضع الوقفة على الأضرب في السطر الشعري، ويكسب التوافق الحرفي والحركي وقعًا موسيقيًّا إلى جانب الدور الدلالي الذي تؤديه الأضرب المقفاة المتنوعة القافية مع كل دفقة شعورية وفكرية فتكون القوافي المتفقة معًا، والمختلفة مع غيرها من المقاطع كـ(...النهر يجمله انعطافاته)[١] على حد قولها.

يقول الأستاذ شكري عياد: «فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات- أو الأسطر- أو الطول، ومن هنا تيسر اطراح القافية في الشعر الحر»[٢]. ويقول: «إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما حرر الوزن من القافية»[٣].

وأقول: إنّ هذا النص يعلل ترك بعض شعراء الشعر الحر للقافية أو إهمالها، ولكن القافية تعد أبرز عنصر صوتي في الشعر العمودي وشعر التفعيلة. ولكن القافية في شعر التفعيلة تأخذ بعدًا جديدًا إضافيًّا عما تأخذه في الشعر

---

(١) (المختار) جريدة سورية، العدد ٢٠٢، عام ١٩٥٨ ص٥.

(٢) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) أ.د/ شكري محمد عياد ص١٠٤.

(٣) موسيقى الشعر العربي ص١٠٥.

العمودي؛ لأن القافية تمثل اللحن الأساسي الذي يحدد موضع الوقفات ويحدد بالتالي نهايات الأسطر في شعر التفعيلة، وأرى أن هذا ما يمكن أن يتميز به شاعر عن شاعر، وتلمع من خلاله موهبته الإبداعية.

وسأعرض فيما يأتي قصيدة للشاعرة طلعت الرفاعي أجسد من خلال العرض مدى القيمة القافوية في شعر التفعيلة عندها، ومدى سيطرتها على تفعيلات الأضرب للوحدة العروضية التي اختارتها لتمثل وحدة البناء في قصيدتها من شعر التفعيلة.

فقصيدة (أم عربية) قصيدة طويلة، مكونة من أربعة وأربعين سطرًا شعريًا، تنقلت فيها الشاعرة برشاقة بين متاحات بحر الكامل، فاتخذت من (متفاعلن) المتحرك الثاني أو المضمر بتسكين الثاني المتحرك، لبنة يتكون منها السطر الشعري، وجعلت من التذييل أو الترفيل أو هما معًا معينًا لتحديد الأضرب أو الوقفات.

تقول في مطلع القصيدة وهي تصوغ من خلال الأسلوب التقريري أحاسيس ورؤى تعتمد على البوح والإفضاء:

وضحت على اللحن الطروب...

صحت على لحن الأمومة

تصحو وهذا الليل يثر..

في غدائرها نجومهْ

والفجر يرسل نوره

في خدها الوضاء تبرا

ويروح في العينين يسكب

في صفاء البحر.. بحر[١]

فهذه أربعة أسطر شعرية، اتفقت قافيتا السطرين الشعريين الأولين في حرف الروي الميم الموصولة بالهاء والمردوفة بالواو (الأمومة، نجومه) حيث تصرفت الشاعرة في ترتيب الجملة النحوية فأخرت المفعول (نجومه) حتى تتواءم قافية السطرين الشعريين.

وكذلك فعلت في السطرين التاليين لتواطئ لقافية الراء المفتوحة المشبعة بالألف (تبرا، بحرا) فجاء التمييز (تبرا) والمفعول به (بحرا).

فقد جعلت الشاعرة القافية الثابتة المتغيرة مع كل فكرة جديدة، وتحرس القافية المرفلة نهاية الإيقاع، وتنبيه السمع على الوقفات الأخيرة التي تمثل الأضرب في السطر الشعري.

---

(١) مهرجان الشعر الثالث ص١١٢.

وتنوع القافية في هذه الأسطر يحرس الدفقة الشعورية والمعنوية، إذ إن السطرين الشعريين الأولين يمثلان معنى واحدًا تغذيه كلمة (وصحت، صحت، تصحو) فالشاعرة تلح على تصوير طول فترة الظلمة بتكرار بناء (صحا) في عدة صور من الفعل الماضي المستأنف بدون سابق كلام (وصحت)، ثم الماضي (صحت) ثم المضارع (تصحو) الذي يجسد لحظة آخر الليل وبداية بزوغ الفجر الذي بدأت فيه الدفقة الشعورية والفكرة التالية في السطرين المختومين بقافية الراء المفتوحة.

فإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني من القصيدة نجد الشاعرة تتخذ من حرف الروي الدال المفتوحة المشبعة بالألف مع النهايات المرفلة المنبهة على الوقفة الأخيرة التي تحدد الضرب في السطر الشعري، لكن الشاعرة تفصل بين الأسطر المنتهية بحرف الدال المفتوحة بسطر شعري تختمه بقافية الهمزة المقيدة وضربها مذيل ليس مرفلًا. تقول:

ورمت إلى الأفق البعيد...

بشالها العبق المندى

مسحت به كل الغمام

لكنها أذكت به

في زرقة الآفاق وقدا

أجّتْ به طهر الدماءْ

فارتد ذاك الشال

بالشفق الخضيب

وقد تفتح فيه وردا[١].

فالسطر الشعري (أجّتْ به طهر الدماء) حبسة للأنفاس تعترض سيل المعنى المتصل فيما قبلها وبعدها، ويعترض بقافية الهمزة المقيدة، قافية الدال المفتوحة الممتدة في الأسطر السابقة واللاحقة عليه. وكأن هذا السطر الشعري ضوء بارق يتلألأ فيه (طهر الدماء) التي أججها شال العروبة الذي يتحول في الأسطر الآتية علمًا للوحدة العربية بين مصر والشام.

وكأن هذا السطر محور ومرتكز ترتكز عليه الأسطر السابقة ومثيلتها اللاحقة، وقد مهدت لهذا المرتكز بالفعل (أذكت) ثم بالفعل (أجّ) المختزل من الفعل (أجّج)، ثم تصويرها لون الدماء الطاهرة في ضوء الشفق المخضّب بالدماء العربية الحرة التي ترى بعين الصدق نجاة الأمة في وحدتها، ثم يصير هذا الشفق المخضب (وردًا) متفتحًا ينشرُ مع نسمات الوحدة عبق رائحته.

وتختم الشاعرة هذا السطر الشعري بتفعيلة مذيلة بزيادة حرف على

---

(١) مهرجان الشعر ص١١٢.

(متفاعلن) فتصير (متفاعلان) لتتخذ الشاعرة من هذا التذييل منطلقًا لتنوع الوقفات الأخيرة بين الوقفات المذيلة أو المرفلة.

وتبدأ المقطع الثالث بتنوع جديد بين النهايات المذيلة والمرفلة. فتجعل النهايات المرفلة ممثلة للأضرب، وتدخر التفعيلة المذيلة لنهايات الأسطر الممتدة الواقعة بين تفعيلات الأضرب المرفلة التي اختارت لها حرف الروي اللام الموصولة بالهاء والمردوفة بالياء، تقول:

**وتبسمت للصبح يشرقُ.**

**بعد ليلاتٍ طويلَهْ** (لاتٍ طويلهْ) تفعيلة مرفلة.

**ذاقت بها الألم المريرْ** (ألم المرير) مذيلة.

**في ظلمة الليل الطويلهْ** (درب الطويلهْ) مرفلة.

**أيام كان الغادر**

**في أرضنا يذكي السعير** (يذكي السعير) مذيلة.

**في أرضنا يروي غليلهْ**[1] (يروي غليلهْ) مرفلة.

---

(١) مهرجان الشعر الثالث ص١١٣.

وتراعي الشاعرة المجانسة بين المقدار الكمي للنهايات المذيلة (المرير. المسير. السعير) وكذلك بين النهايات المرفلة (طويلهْ. غليلهْ)، وهذا التساوي في المقادير الصوتية بين الكلمات يبعث. مستوى موسيقيًّا داخليًّا إلى جانب الموسيقى التي يؤديها التوافق بين الأحرف في الأضرب الموقوف عليها.

ثم تستقر الشاعرة في الأسطر التالية حتى نهاية المقطع على النهايات المذيلة. وفي المقطع الرابع تزاوج بين وقفات الأضرب المذيلة والمرفلة حتى نهاية المقطع حيث نهاية القصيدة.

## بعض عيوب القافية

ورد في شعرها بعض عيوب القافية مثل سناد الردف.

سناد الردف:

الردف هو حرف المد الذي يكون قبل حرف الروي، وإذا جاء الشاعر بحرف الألف في البيت الأول، فعليه الالتزام بهذا الردف على مدى القصيدة، وأما حرف الياء والواو فيمكن المعاقبة بينهما في الردف وذلك دون الألف.

والشاعرة طلعت الرفاعي عاقبت في الردف بين حروف المد الثلاثة في قصيدة (النهر العاشق)[١] فقد بدأت القصيدة بحرف الردف الألف قبل حرف الروي اللام المكسورة، وراعت هذا الاختيار عدة أبيات ثم عاقبت بين حروف المد الثلاثة في الردف تقول (من بحر الخفيف التام):

يـــا حبيبـــي وفي الفـــؤاد ســـعيرٌ ـــــ يتلظـــى عـــلى رمـــاد الـــدلال

هدهـدي المـوج يـا ضـفاف النيـل ـــــ وابعثي الوجدَ في الفؤاد العليلِ[٢]

وتقول:

---

(١) عدد أبيات القصيدة أربعة وعشرون بيتًا.

(٢) حسناء قاهرتي ص١٥٤، ٢٥٥.

فعيونٌ تشوي بخَمْر عيونٍ وقلوب تعلَّقتْ بقلوبِ[١]

وعاقبت في الردف بين الألف والياء في قصيدة (نداء)[٢] (من مجزوء الرمل) تقول:

وطنٌ حرٌّ قريرُ الطرفِ رفافُ الجنانِ

هكذا الحبُّ جمال وانطلاقاتُ حنين[٣]

وفي قصيدة (ثائرة)[٤] (من مجزوء الكامل الصحيح والمرفل الضرب) توالي بيتان متتاليان بحرف الروي الياء المفتوحة الموصولة بالألف، وأردفت حرف الروي في بيت ولم تردفه في الآخر تقول:

هو ثوبي المبتلّ حيـ ـنَ عليَّ صُبَّ الماءُ صبّا

كان العقابُ لأنني أبقيتُ فوقَ الجسم ثوبا[٥]

وفي نفس القصيدة تردف حرف الروي الميم المشبعة بالياء تردفه بالواو أو الياء في مواضع وتأتي به غير مردوف في موضع آخر تقول:

لا يا رفيق الدرب لم أُخْلَقْ لكي أحيا ليومي

---

(١) حسناء قاهرتي ص٢٦٠.

(٢) عدد أبيات القصيدة خمسة عشر بيتًا.

(٣) مهرجان الشروق ص١٠١، ١٠٩.

(٤) عدد أبيات القصيدة تسعة وستون بيتًا.

(٥) ثائرة ص١٢، والأبيات في الديوان منثورة في أسطر وقد آثرت كتابتها هكذا.

أنـــا بنـــتُ هـــذا الـــشعب لـــن ... يُغـــضي عـــلي ذُلٍ وضـــيم
درسُ الفـــــداء أخذتُـــــهُ ... مـــن والـــدي.. وأخـــي وأمـــيّ
ومحبـــــةُ الأوطـــــان قبـــــ ... ـــل تكـــوُّني تغـــلي بـــدمي[1]

ومن سناد الردف أيضًا في نفس القصيدة (ثائرة) أن أردفت بالياء حرف الدال المطلقة المشبعة بالياء في مواضع وحذفت الردف في مواضع، تقول:

أنـــا لـــستُ أدري حـــين تـــأ ... تيـــك الرســـالة مـــن يـــدي
أأكـــــونُ في قيـــــد الحيـــــا ... ة أيكـــونُ بعـــدُ توقـــدي[2]

وفي قصيدة (عبير الرصاص) (من مجزوء الكامل المرفل) قسمت القصيدة أربعة مقاطع كل مقطع ينتهي بقافية مختلفة عن المقطع الآخر. وفي المقطع الأول لم تردف حرف الروي النون المطلقة بالألف إلا في موضع واحد تقول في مطلع القصيدة:

**يا موطني تعب الزمان من المسير وما تعبنا.**

**وتململ الموج الصبور على الصخور.. وما سئمنا.**

**رقّ الحديدُ لهول ما نلق وما يوما وهنّا.**

---

(١) ثائرة ص١٦، ١٧.

(٢) ثائرة ص٢٦.

كم فجّر الغدر المقنّعُ نارَة وكم اكتوينا[١]

وفي قصيدة (لقاء في الفرلّق)[٢] (من بحر المتقارب) لم تردف حرف الروي الدال المكسورة الموصولة بالياء إلا في أربعة أبيات، أردفت الدال في بيتين بالواو وفي بيتين بالياء.

تقول:

رَمتْ بي خطاي بأرضِ العطاءِ ـــــ فضعيتُ في سحرها مقودي[٣]

وتقول:

وفي غمرة الحُلم لم أدرِ كيفَ ـــــ على راحتيهِ استراحتْ يدي[٤]

أمِنْ موطني أنت؟ من أين جئتَ؟ ـــــ لتطلع في ليليَ الأسودِ[٥]

وتقول:

أفاضتْ إليك بهذي الحروفِ ـــــ لتبقى كما أنت يا سيدي[٦]

---

(١) مهرجان الشعر الثامن ص١٥٩.

(٢) عدد أبيات القصيدة ثلاثة وعشرون بيتًا.

(٣) مهرجان الشروق ص١١٢.

(٤) مهرجان الشروق ص١١٧.

(٥) مهرجان الشروق ص١٢١.

(٦) مهرجان الشروق ص١٢٤.

وفي قصيدة (حلم لم يفسّر)[١] (من مجزوء الرمل) التزمت في كل القصيدة بحروف الروي الراء المقيدة ولم تردفه إلا في ثلاثة أبيات، بيتين الردف فيهما بالياء، وبيت بالواو. تقول:

سكب الليل عليها ... دمعةَ النجم المحَيَّرْ
طف بي المجهول يا زو ... رقُ إن الصبحَ أسفَرْ
وكما غنّيتُ سِرْ بي ... لا تكنْ دومًا مسيَّرْ[٢]

وتقول:

لا تلمني... لا تلُمْ قلـ ... ـبًا إذا ذابَ تبلورْ[٣]

وفي قصيدة (تحية إلى بغداد)[٤] (من بحر الوسيط) التزمت في كل أبيات القصيدة بحرف الروي العين المضمومة الموصولة بالهاء ولم تردف حرف الروي إلا في ثلاثة أبيات عاقبت بين الواو والياء. تقول في مطلعها:

يا جامع الشمل شملي من يجمّعُهُ ... ومَنْ أنيني خلفَ البيد يسمعُهُ
أبحرتُ واليمُّ في صحوٍ وفي ألقٍ ... وفي فمي نغمٌ ينسابُ أروّعُهُ[٥]

---

(١) عدد أبيات القصيدة سبعة عشر بيتًا.

(٢) مهرجان الشروق ص١٣٠.

(٣) مهرجان الشروق ص١٣٢.

(٤) عدد أبيات القصيدة ثمانية وثلاثون بيتًا.

(٥) مهرجان الشعر السادس ص١٢٠.

وتقول:

وإن أساء أخي يبقى لديَّ أخي ... وموطني إن يضعني لا أضيعُهُ[١]

وتقول:

ثم انفجار وزلزال بلا نُذُر ... يروّع الكونَ منه ما يروّعُهُ[٢]

وفي قصيدة (ثورة)[٣] (من بحر الكامل التام) التزمت في القصيدة كلها بحرف الروي الميم المضمومة ولم تردف إلا في ثلاثة أبيات بين حرفي الردف الواو والياء.

تقول:

أنا كلُّ شبرٍ في رحابك ساهر ... وعلى رباكِ أنا النخيل مخيَّمُ
أنا صخْرُك العاتي الصمودُ وبرُّهُ ... وأنا عليه الجدولُ المترنِّمُ
وأنا. أنا (أوراس) يقذفُ باللظى ... حقدا.. أنا الأزر الشموخ يحوِّمُ[٤]

وتقول:

---

(١) مهرجان الشعر السادس ص١٢٠.

(٢) مهرجان الشعر السادس ص١٢١.

(٣) عدد أبيات القصيدة سبعة وأربعون بيتًا.

(٤) مهرجان الشعر الأول ص٦٧.

بجميلـــة، والنـــارُ تمـــضغُ عظمهـــا بالخلـــدِ تحْرُسُـــهُ (رجـــاءُ ومـــريمُ)[١]

(١) مهرجان الشعر الأول ص٦٨.

## ملخص البحث والنتائج

تعنى هذه الدراسة بالمنظور اللغوي في تحليل شعر الدكتورة طلعت الرفاعي ومن خلال الدراسة الأسلوبية التي تعني الوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات اللغوية والأدبية.

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي يرصد الظواهر اللغوية في النص المدروس ليحدد السمات التي يتسم بها أسلوب الشاعرة وذلك من خلال وسائل النظم عندها. ولتحديد التجاوزات النصية وتسجيلها وتصنيفها بغرض الوقوف على مدى شيوع الظاهرة أو ندرتها باعتماد الجانب الإحصائي في تحليل الظاهرة الأسلوبية وذلك في الجانب الصرفي النحوي العروضي والقافوي بغرض الكشف عن الأثر الدلالي لهذه التجاوزات ومدى توفيق استخدام الشاعرة لها، ومدى خدمة هذه التجاوزات للدلالات الإبداعية.

وقد استوت الدراسة على مستويين:

المستوى الأول: ما سميتُهُ (وسائل النظم الإبداعي) وهو ما يعرف عند الأسلوبيين بـ(الانحرافات الاختيارية) وذلك وفاء للعالم العربي الجليل عبد القاهر الجرجاني الذي يحمل كلامه كثيرًا من معالم الأسلوبية وذلك على المستوى الأفقي للنص.

وقد تناولت وسائل النظم عندها مما يكون له أثر في الأداء المجازي، كالتقديم والتأخير، والعلاقة بين طرفي الجملة الاسمية والجملة الفعلية،

والتوافق اللفظي، والقيمة التقابلية للمفردات والتراكيب، وتوجهات الضمير، والاستفهام في شعرها.

**المستوى الثاني:** التغيير في المستويات التقنينية أو ما يسمى عند الأسلوبيين بـ(الانحرافات الإجبارية) مما يكون فيه خروج على البنية الصرفية أو الاستعمال اللغوي أو التقنين النحوي أو كسر النظام العروضي أو نظام القافية. وقد آثرت هذا العنوان؛ إذ أجده أكثر تعبيرًا عن الموقف اللغوي.

**أ- فعلى مستوى (التغيير الصرفي):** عالجتُ ما وقع في بنية الكلمة محدثًا تغييرًا في أدائها الصوتي مما يكون له أثر في وزن البيت أو السطر الشعري. وقد اشتمل على النقاط الآتية:

**١- تسهيل الهمزة في الفعل المهموز آخره؛** وقد ورد في شعرها في تسع مواضع. وقد اكتسب التسهيل قيمة إيقاعية في بعض المواضع مثل (أظما) من (أظمأُ). وفي مواضع أخرى لم يكن ذا قيمة إيقاعية إذ يستوي فيه التسهيل والتحقيق لكن الشاعرة آثرت التخفيف لدلالات معنية في كل موضع مثل (الثار) من (الثأر)، و(الكاس) من (الكأس)، و(الظما) من (الظمأ).

**٢- قطع همزة الوصل؛** قطعت همزة الوصل من فعل الأمر الثلاثي (اطرب) و(امض)، وقطعت همزة الوصل من أداة التعريف (أل) في (اليوم. الشعر. الحب. الوقت. البلهوانيون. الكاتب. الحسن. الله. الكيمياء) وكان بإمكان الشاعرة أن تسبق هذه الكلمات بواو أو فاء الاستئناف ولكنها تعني أدواتها. إذ كان قطع الهمزة له دلالات تعنيها الشاعرة إلى جانب استقامة الوزن

العروضي. وقد ورد قطع الهمزة في شعرها في واحد وعشرين موضعًا.

٣- قصر الممدود؛ ورد في ثلاثة مواضع، وفي كل كانت وظيفته إيقاعية مثل (ظُبا) من (ظُباء)، و(السَّما) من (السماء)، و(الدّما) من (الدِّماء).

٤- تحريك عين (فَعْل) في المصدر بالفتح؛ وذلك في موضع واحد في (نَذْر) من أجل الوزن العروضي.

٥- إشباع فتحة (أنا) في الوصل؛ فقد زاوجت في نطق الضمير في الوصل بين ما يتناسب مع المعيار اللغوي في عدم النطق بالألف وبين النطق به في الضرورة لدلالات وضَّحها البحث إلى جانب الضبط الإيقاعي، وقد ورد إشباع فتحة الألف في الوصل في ثمانية مواضع.

ب- التغيير النحوي: عالجت فيه ما يتعلق بالعلامات الإعرابية من خلال العلاقات النحوية بين أطراف الجملة. وما يتعلق بالتراكيب النحوية. وقد اشتمل على النقاط الآتية:

١- تعدي الفعل اللازم إلى مفعول: ورد هذا في شعرها في موضع واحد؛ فقد تعدي الفعل (أجّ) إلى مفعول، وعددتُهُ مختزلًا من الفعل (أجّج).

٢- تسكين الفعل المرفوع (صحيح الآخر)، ورد في موضع واحد وكان الغرض منه استقامة التفعيلة العروضية.

٣- حذف فتحة الإعراب من الفعل المعتل الآخر بالياء، وقد ورد في موضع واحد بغرض استقامة التفعيلة العروضية.

٤- صرف الممنوع من الصرف، وقد ورد في أحد عشر موضعًا. وقد اكتسب صرف الممنوع من الصرف قيمة صوتية إيقاعية تخدم الزمن العروضي للمقطع في التفعيلة العروضية مثل كلمة (تدمرِ)، و(تونسٌ)، و(جحافلٌ)، و(بزوابعٍ)، و(قوافلٌ)، و(مراكبٌ)، و(شكريةٌ)، و(حدائقٌ)، و(بجميلةٍ).

٥- منع صرف ما ينصرف، ورد في شعرها في سبعة مواضع وكان في جميع المواضع لمراعاة الوزن العروضي مثل (حرامُ، أعوامُ، ثارُ) (من فتح) وكلها متحركة في وسط التفعيلة العروضية.

٦- خبر (لات) جملة فعلية فعلها ماضٍ، ورد ذلك في موضع واحد (لات ضلَّ زمان).

٧- المركب الشرطي، وقد تضمن هذا الموضع ثلاث مسائل:

الأولى: وقوع الجملة الاسمية بعد (إما الشرطية) وقد ورد في موضع واحد.

والثانية: تقديم جواب الشرط على أداة واسم الشرط فقد قدمت جواب الشرط مقترنًا بفاء الجزاء «...فإنك ظافر..، مهما استبد بك العميل المجرم» وهذه الظاهرة تشيع في شعرها.

والثالثة: حذف فاء الجزاء من جواب الشرط وقد ورد في موضعين.

ج- الوزن العروضي: نظمت الشاعرة طلعت الرفاعي الشعر العمودي على بعض أبحر الخليل، فنظمت قصيدة واحدة من بحر الطويل -يقتصر

كلامي على شعرها المطبوع- ونظمت ثلاث قصائد من بحر البسط. وقصيدة واحدة من بحر الخفيف التام. وأربع قصائد من بحر الكامل التام. وقصيدة واحدة من بحر المتقارب.

وفي مجزوء البحور نظمت في مجزوء الرمل قصيدتين وفي مجزوء الكامل المذيل الضرب قصيدتين ومجزوء الكامل المرفل الضرب أربع قصائد. ومجزوء الكامل الصحيح والمرفل الضرب معًا قصيدة واحدة.

ونظمت شعر التفعيلة والشاعرة إذ تنطلق إلى شعر التفعيلة تحتمي بأركان الشعر العمودي فتتخير تفعيلة واحدة من أحد بحوره تلتزمها في كل الأسطر الشعرية، فقد نظمت قصيدتين على وحدة (متفاعلن) زاوجت في أضرب (أو موضع الوقفات) بين التفعيلة المذيلة والمرفلة. ونظمت قصيدتين على (مستفعلن). وقصيدة على (مفاعلتن) ولم تلتزم في شعر التفعيلة بعدد معين من التفعيلات في السطر الشعري بل يتراوح بين ثلاث إلى أربع عشرة تفعيلة. وإن كان الأغلب التزامها بثلاث أو أربع تفعيلات.

وقد ورد في الشعر العمودي عندها وشعر التفعيلة ملامح من التغيير والتجديد تتلخص في:

**أولًا: التغيير العروضي في بحور الخليل التامة والمجزوءة:**

**أ- التغيير العروضي في بحر الوسيط؛** جاءت بـ(فاعل) مقطوعة في حشو البيت وذلك في موضع واحد (منْ كان مِنْ حبْرِ الحرباء برقعُهُ) والقطع لا يكون إلا في ضرب البسيط.

ب- التغيير العروضي في بحر الكامل التام؛ جاءت الشاعرة بـ(متفاعل) بحذف السابع الساكن وترك ما قبله متحركًا. وذلك في موضع واحد (مَنْ هبّ لطرابلس...) ولا يكون القطع وهو حذف السابع الساكن من (متفاعلن) وتسكين ما قبله إلا في ضرب الكامل.

ج- التغيير والتجديد العروضي في مجزوء الكامل؛ وقد شمل ثلاث نقاط:

١- إطالة البيت من مجزوء الكامل إلى خمس تفعيلات. ورد هذا من قصيدة (ثائرة) في ثلاثة مواضع وتبلغ أبيات القصيدة تسعة وستين بيتًا.

٢- اختصار مجزوء الكامل على ثلاث تفعيلات. وذلك في نفس القصيدة (ثائرة) وقد ورد في موضع واحد منها.

٣- المزاوجة في ضرب مجزوء الكامل بين الضرب الصحيح والمرفل.

وذلك في نفس القصيدة (ثائرة).

ثانيًا: التغيير والتجديد العروضي أو (المقطعي) في شعر التفعلية:

تصرفت الشاعرة في بعض مقاطع تفعيلات الخليل بالحذف أو الزيادة مستعينة بالمتاحات العروضية التي توفرها الزحافات والعلل مستعيرة إياها من غيرها من التفعيلات:

أ- التغيير العروضي في وحدة (مفاعلتن) من مجزوء الوافر؛ فقد استحدثت تفعيلتين من الوحدة العروضية (مفاعلتن) استحدثت (مفاعلت) متحركة

الآخر- فقد دخلها الكف وهو حذف السابع الساكن. ولا يكون ذلك إلا في (مفاعلتن) من بحر الهزج، لذلك سكّنت الشاعرة الخامس من مفاعلتن فجاءت معصوبة ليتأتي لها إدخال الكف، وقد وردت (مفاعلت) في ثلاثة مواضع من قصيدتها (فتاة من القدس).

واستحدثت (مفاعلتان) بزيادة حرف ساكن على الفاصلة الصغرى آخر (مفاعلتن) وهذه الزيادة تكون في ضرب الكامل (متفاعلن) فتصير (متفاعلان) وتسمى هذه الزيادة (التذييل) وتكون في بحر الرمل فتصير (فاعلاتن) (فاعلاتان) وتسمى (التسبيغ). وقد وردت (مفاعلتان) في سبعة مواضع من قصيدة (فتاة من القدس).

ب- **التغيير العروضي في (مستفعلن) من أضرب شعر التفعيلة**؛ فقد زاوجت الشاعرة في أضرب قصيدتي (ساحرة عيناك) و(حرية الضياء) بين تفعيلتين جديدتين من (مستفعلن) الأولى (مستفعْ) فقد دخل التفعيلة (الحذف) فأصبحت (مستفع) ثم سُكّن آخرها فصارت (مستفعْ) وتحوّل إلى (مفعول). والثانية (متفعْ) فقد دخل (مستفعلن) (الخبن)، فحذف الساكن الثاني فأصبحت (متفعلن) ثم دخل (الحذف) آخر التفعيلة فأصبحت (متفعِ) ثم سكّن آخرها فأصبحت (متفعْ) وتحوّل إلى (فعولْ).

د- **القافية**: التزمت الشاعرة طلعت الرفاعي في جميع شعرها العمودي بالقافية الواحدة على مدى أبيات القصيدة كلها. ما عدا ثلاث قصائد. تنوعت قوافيها، بين قافيتين، كما في قصيدة (النهر العاشق) وقصيدة (نداء) أو أكثر كما في قصيدة (ثائرة) وجدير بالذكر أن الشاعرة التزمت في قصيدتها (حسناء)

التي بلغت مائتين وسبعة وخمسين بيتًا بقافية واحدة بحرف الروي النون المشبعة بالضم المردوفة بحرف الألف.

أما في شعر التفعيلة فلم تتخل عن القافية؛ إذ جعلت لها دورًا إيقاعيًّا يحدد موضع الوقفات على الأضرب في السطر الشعري ويكسب التوافق الحرفي والحركي وقعًا موسيقيًّا إلى جانب الدور الدلالي الذي تؤديه الأضرب المقفاة المتنوعة القافية مع كل دفقة شعورية وفكرية.

وقد ورد في شعرها بعض عيوب القافية مثل (سناد الردف) فقد عاقبت في الردف بين حروف المد الثلاثة الألف والواو والياء. والصحيح أن الألف تنفرد وحدها في الردف، والواو والياء يتعاقبان. وقد وردت المعاقبة بين حروف المد الثلاثة في قصيدة (النهر العاشق) وقصيدة (نداء).

ومن صور سناد الردف أيضًا أن تردف حرف الروي في أبيات وتهمل الردف في أبيات. وورد ذلك في قصيدة (ثائرة) و(عبير الرصاص) و(لقاء في الفرلّق) و(حلم لم يفسر) و(تحية إلى بغداد) و(ثورة).

## أهم النتائج

١- يعدُّ شعر الدكتورة طلعت الرفاعي مجالًا خصبًا للدراسات اللغوية والأدبية على مختلف فروعها؛ إذ يسوده الأداء اللغوي المتماسك الذي تتضافر فيه مستويات الأداء الإبداعي على المستويين الأفقي والرأسي تضافرًا حميًا ويمتلك وسائلِ الإبداع الفني الراقي.

٢- ورد في شعرها تغيير في المستويات التقنينية اللغوية (صرفية ونحوية)، وكان التغيير في بعض المواضع ذا قيمة إيقاعية يخدم الوزن العروضي في الشعر العمودي، ويخدم الوحدة (التفعيلة) العروضية في شعر التفعيلة، وفي كل المواضع كان التغيير ذا قيمة دلالية يخدم العطاء الإبداعي.

٣- جرى إبداعها على بعض بحور الخليل العروضية، التام منها والمجزوء (بحر الطويل. البسيط. الخفيف. الكامل. المتقارب) وَ(مجزوء الكامل). ويعد بحر الكامل أكثر ما جرى على تفعيلاته إبداع الشاعرة.

٤- نظمت الشاعرة (شعر التفعيلة) وقد التزمت بتفعيلة واحدة (تمثل وحدة عروضية) من أحد بحور الخليل تلتزمها على مدى القصيدة مما سمته الشاعرة نازك الملائكة بالبحر الصافي.

٥- ثمة تغييرات عروضية في شعرها العمودي وشعر التفعيلة تتلخص فيما يأتي:

أ- التغيير العروضي في بحرو الخليل التامة والمجزوءة:

(فاعل) مقطوع في حشو البسيط.

(متفاعل) مقطوع ولكن آخره متحرك في حشو الكامل.

- إطالة مجزوء الكامل إلى خمس تفعيلات (في ثلاثة مواضع من قصيدة تبلغ تسعة وستين بيتًا).

- اختصار مجزوء الكامل إلى ثلاث تفعيلات في موضع واحد من نفس القصيدة السابقة.

المزاوجة في ضرب مجزوء الكامل بين الضرب الصحيح والمرفل.

ب- التغيير العروضي أو المقطعي في شعر التفعيلة:

- استحدثت من (مفاعلتن) تفعيلتين: (مفاعلت) متحركة الآخر و(مفاعلتان).

- استحدثت من (مستفعلن) تفعيلتين: (مستفعْ) وتحوّل إلى (مفعول) و(متفعْ) وتحول إلى (فعولْ) وقد زاوجت بين التفعيلتين في أضرب شعر التفعيلة من الوحدة العروضية (مستفعلن).

٦- التزمت الشاعرة طلعت الرفاعي في جميع شعرها العمودي بالقافية الواحدة. باستثناء ثلاث قصائد، تنوعت القافية في اثنتين بين قافيتين وفي الثالثة نوعت في القافية نظرًا لطول القصيدة.

٧- لم تتخل في شعر التفعيلة عن القافية، إذ جعلت لها دورًا إيقاعيًّا يحدد موضع الوقفات في السطر الشعري، وتتنوع القافية في القصيدة الواحدة مع كل دفقة شعورية وفكرية.

٨- وقع في شعرها بعض عيوب القافية كسناد الردف، إذ عاقبت الشاعرة في الردف بين حروف المد الثلاثة. كذلك أهملت الردف في مواضع وأردفت في مواضع في القصيدة الواحدة.

## المصادر والمراجع والدوريات

١- الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، أ.د/ محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب.

٢- أساليب الاستفهام في القرآن، تأليف: عبد العليم السيد فودة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

٣- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تأليف: د/ فتح الله أحمد سليمان، ط.١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، مكتبة الآداب.

٤- الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ط: الثالثة، ١٩٦١، مكتبة الأنجلو المصرية.

٥- إعراب القرآن (المنسوب للزجاج) تحقيق ودراسة إبراهيم الأنباري@ دار الكتاب، ط: الثالثة، بيروت، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٦- إعراب القرآن للنحاس أحمد بن محمد إسماعيل، تحقيق: د/ زهير غازي زاهد، عالم الكتب.

٧- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين لعبد الرحمن بن محمد بن الأنباري النحوي، تعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة.

٨- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أ.د/ أحمد درويش، ط: الثالثة، ١٩٩٣، دار المعارف.

٩- تفسير البحر المحيط، محمد بن يوسف أبي حيان الأندلسي، دار الفكر، ط: الثانية، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.

١٠- ثائرة (ديوان شعر) د/ طلعت الرفاعي، دار الفكر.

١١- الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، د/ محمد إبراهيم عبادة، ط. ١٩٨٨، منشأة المعارف بالإسكندرية.

١٢- الجملة في الشعر العربي أ.د/ محمد حماسة عبد اللطيف، ط: أولى، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، مكتبة الخانجي، القاهرة.

١٣- حسناء قاهرتي (ديوان شعر) د/ طلعت الرفاعي، منشورات طلعت الرفاعي، ص.ب ١٥٤، الجزيرة القاهرة، ط: أولى ١٩٩٠.

١٤- خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د/ محمد أبو موسى، ط: الثانية، مكتبة وهبة.

١٥- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان.

١٦- الخطابة لأرسطو، ترجمة: د/ عبد الرحمن بدوي، ط. بغداد، ١٩٨٠م.

١٧- خمسة أيام في دمشق الفيحاء، تأليف الشاعر على الجندي، نهضة مصر، ١٩٥٩م.

١٨- دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر في نحو اللغة وتراكيبها (منهج وتطبيق)، د/ خليل أحمد عمايرة، عالم المعرفة، ط. بيروت، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

١٩- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أ.د/ أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط ١٩٩٨م.

٢٠- دراسة شعر نازك الملائكة، د/ محمد عبد المنعم خاطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢١- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ط. السادسة، مكتبة صبيح، ١٣٨٠هـ/ ١٩٩٠م.

٢٢- سر الفصاحة، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٢٣- شرح المفصل، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، عالم الكتب بيروت.

٢٤- شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط. الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

٢٥- شعر المتنبي قراءة أخرى، أ.د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف.

٢٦- ضرائر الشعر لابن عصفور الأشبيلي، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ١٩٨٠م.

٢٧- ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. أ.د/ محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، ط٢٠٠١.

٢٨- فتاة من القدس (ديوان شعر) د/ طلعت الرفاعي، دار مكتبة، طرابلس، ليبيا.

٢٩- فن الشعر لابن سينا (من قسم المنطق من قسم الشفاء)، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣م.

٣٠- القافية تاج الإيقاعي الشعري، أ.د/ أحمد كشك، ط ٢٠٠٤، دار غريب.

٣١- القبس (جريدة كويتية)، العدد الصادر بتاريخ ٢٧ يناير ١٩٧٥.

٣٢- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط. الثانية، مارس ١٩٨٩.

٣٣- كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد، تحقيق أ.د/ شوقي ضيف، ط. الثانية، دار المعارف.

٣٤- كتاب المعاني الحروف لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي،

تحقيق: د/ عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر.

٣٥- الكتاب، سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.

٣٦- لسان العرب لابن منظور، دار المعارف.

٣٧- ما يجوز للشاعر في الضرورة، للقزاز القيرواني، تحقيق: أ.د/ رمضان عبد التواب، د/ صلاح عبد الهادي، دار العروبة، الكويت.

٣٨- ما يحتمل الشعر من الضرورة لأبي سعيد السيرافي، تحقيق وتعليق: أ.د/ عوض بن حمد القوزي، ط. الثانية ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م.

٣٩- المختار (جريدة سورية) العدد ٢٠٢ عام ١٩٥٨.

٤٠- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د/ جابر عصفور، سلسلة الأدب، الهيئة العامة المصرية للكتاب.

٤١- من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، أ.د/ أحمد كشك، دار غريب، ٢٠٠٧.

٤٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط. الثالثة. دار الغرب الإسلامي.

٤٣- مهرجان الشروق (ديوان شعر) د/ طلعت الرفاعي، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا.

٤٤- مهرجان الشعر، ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، جمهورية مصر العربية (على التفصيل الآتي):

- مهرجان الشعر الأول عام ١٩٥٩.

- مهرجان الشعر الثالث عام ١٩٦١.

- مهرجان الشعر السادس عام ١٩٦٥.

- مهرجان الشعر السابع عام ١٩٦٦.

- مهرجان الشعر الثامن عام ١٩٦٨.

٤٥- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية أ.د/ شكري محمد عياد.

٤٦- نظرية الأدب، تأليف أوستن وارين، ورينيه ويلك، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا.

٤٧- الوثبة (جريدة- أبو ظبي) العدد ١٧ الصادر بتاريخ ١٧ يناير ١٩٧٥.

## فهرس

تمهيد ..... ٣
مقدمة البحث ..... ١٥
أولًا: وسائل النظم الإبداعي ..... ٢٣
(الانحرافات الاختيارية) ..... ٢٣
أبرز السمات الأسلوبية لشعر طلعت الرفاعي ..... ٣٤
ثانيًا: التغيير في المستويات التقنينية اللغوية ..... ٥٣
(الانحرافات الإجبارية) ..... ٥٣
أ- التغيير الصوتي: ..... ٥٤
ب- التغيير النحوي ..... ٧٢
ج- الوزن العروضي ..... ٨٨
د- القافية ..... ١١٠
بعض عيوب القافية ..... ١١٨
ملخص البحث والنتائج ..... ١٢٥
أهم النتائج ..... ١٣٣
المصادر والمراجع والدوريات ..... ١٣٦