مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٢م

عناصر الموسيقى في ديوان "نقوش على جذع نخلة لــ" يحيى السماوي

الدكتور يحيى معروف*

بهنام باقري **

الملخّص

نظراً، لأهمية التي تحتلها الموسيقى في الشعر، فإنّه يمكننا الحديث عن جانبين للموسيقى في أي عمل شعري، وهما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. وتعني هذه الدراسة بدراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع في ديوان "نقوش على جذع نخلة" للشاعر يحيى السماوي. أما عن الموسيقى الخارجية فقد حاولنا أن ندرس دراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور، والزحافات والعلل، ونسبة حروف الروي وحركاته، وأنماط القافية في كلا النمطين (العمودي والحر)، عند الشاعر. أما على صعيد الموسيقى الداخلية فتناولنا ظاهرة التكرار ودورها الإيقاعي والدلالي في تماسك القصائد، وبعض ظواهر إيقاعية أخرى كالطباق والجناس. وقد تبيّن من خلال الدراسة أن الشاعر يحاول، في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية وإثراء دلالات النص وبيان ما يختلج في صدره من مشاعر الحزن والأسى والجراح التي تمر بالعراق.

كلمات مفتاحية: يحيى السماوي،نقوش على جذع نخلة، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية.

١ - المقدمة

إنّ صلة الشعر بالموسيقى صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته، وقد ارتبط الشعر العربي بالغناء منذ عهود، ومن أقدم تعريفات الشّعر عند العرب أنّه «الكلام الموزون المقفى»[١]. ذلك

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. ymaerof@razi.ac.ir

** طالب الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران.

تاريخ الوصول: ١٥/٠٨/١٣٩٠= ٥/١١/٢٠١١ تاريخ القبول: ٢٥/٠٢/١٣٩١ = ١٤/٠٥/٢٠١٢

التعريف انتقل من أديب إلى آخر حتّى عصرنا الحديث، فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره، ولا يمكننا أن نتصوّر وجود شعر دون وجود موسيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم. فهو «فن من الفنون الجميلة، مثَله مثَل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تحيز ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغماً منتظماً»[٢]، ومن هنا كانت الموسيقى من أهم أركان الشعر. يقول إبراهيم أنيس: «وللشعر نواح عدة للجمال، فأسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي مقاطع وتردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»[٣].

تحول الشاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنية النصية، فأصبح همه كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن معين وقافية موحدة، وحرف روي مناسب. «إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض: أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها »[٤]. لكن رغم الكثير من المحاولات التي حاولت الخروج عن العروض، ظلّ الشعر ملتصقاً بالإيقاع والوزن ولم يستطع أحد أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعراً وبانفصاله يعتبر كلاماً نثرياً عادياً. «إنّ كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي لم تخرج عن الإطار القديم، ولم تضرب في الصميم، وإنما ترجع إلى هذا الإطار القديم على نحو من الأنحاء. ففي الشعر التزام الموسيقى مهما كان هذا التجديد أو ذاك»[٥]. وترى نازك الملائكة في هذا الصدد: «أنّ الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض

---

[١] - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٦٤.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٥.

[٣] - المصدر نفسه، ص ١٣٦ و١٣٨.

[٤] - عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٤.

[٥] - عبد الهادي عبد الله عطية، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، ص ٢٤.

العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء»[١]. ومجمل القول أنّ الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر، وهي أول ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري.

ولدراسة موسيقى الشعر الحديث اعتاد النقاد والباحثون تقسيم هذا العنصر قسمين شاملين؛ الأول ما تسميه بالموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار وتتمثل في الوزن والقافية والروي؛ والآخر ما تسميه بالإيقاع الداخلي، يستكشف أبعاد النغم الداخلي. ففي هذا البحث، ندرس الموسيقى الخارجية دراسة إحصائية تحليلية لنسبة تواتر البحور عند يحيى السماوي في الديوان، ونسبة استخدامه لهذه الأوزان، والزحافات والعلل، ونتناول القافية وأنواعها ونسبة استخدامه لحرف الروي وحركاته. أما في مجال الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) فندرس التكرار وأنواعه وبعض ظواهر إيقاعية أخرى، كالطباق والجناس.

منهج البحث

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه، على المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي الذي يعني بدراسة عناصر الموسيقى في شعر يحيى السماوي للوقوف على مقوماتها وتجلياتها، واستنباط أبعادها الدلالية، مع معرفة فاعليتها لإثراء تجربة الشاعر الشعرية. وتتكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن صلة الشعر بالموسيقى، ثم تحدثنا عن حياة الشاعر، ثم تناولنا بالتحليل عناصر الموسيقى (الخارجية والداخلية) في الديوان، ثم جاءت النتيجة التي عُرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

أهداف البحث وأهميته

يحاول هذا البحث دراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كل نوع، في ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي بغية الكشف عن الوحدات الدالة والناجمة عن الترديدات الصوتية والإيقاعية والجمالية في الديوان. ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع. وجمع السماوي في ديوانه بين الشعر العمودي والشعر الحر، ومما يسجّل للسماوي انه

[١] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٧٣.

شاعر مجيد في نظم الشعر العمودي والحر، وقادر على تطويع الأوزان لإحتواء الصورة التي يريد. وتمثل قصائد يحيى السماوي صرخة تأملية في بث حنينه الدائم للعراق الجريح. فقد كرَّس الشاعر في هذا الديوان كلّ ما يمكن قوله في وطنه العراق المملوء بالمآسي والجراح. ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية.

سابقة البحث

إنّ شعر يحيى السماوي قد حظي بدراسات عديدة منها: كتاب «العشق والإغتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجا "» للدكتور "جاهين بدوي"، وهناك كتابان لـــ"عصام شرتح" وهما: «آفاق الشعرية؛ دراسة في شعر يحيى السماوي» و«موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي» وكذلك كتاب «تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي» لماجد الغرباوي. والمقالات التي تناولت شعر يحيى السماوي متعددة، منها: «الوطن منشودا وموجودا في شعر يحيى السماوي» لـــ "محسن العوني" و«السماوي يحفر التاريخ على جذع الوطن» لـــــ "شوقي عبد الحميد يحيى". وعلى الرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أن هذه الدراسة، قُدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات في المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التي قامت عليها.

٢ - التعريف بالشاعر يحيى السماوي

هو «يحيى عبّاس عبّود السّماوي، وُلد بمدينة السماوة بالعراق في السادس عشر من مارس ١٩٤٩م، ثم تخرّج في كلية الآداب الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٤م، ثم عمل بالتدريس والصحافة والإعلام، استهدف بالملاحقة والحصار من قبل البعثيين في النظام الصّدَّاميَّ حتى فرّ إلى المملكة العربية السعودية سنة ١٩٩١، واستقرّ بها في جدّة حتى سنة ١٩٩٧م، يعمل بالتدريس والصحافة، ثم انتقل مهاجراً إلى إستراليا؛ وبها يقيم حتى كتابة هذه السطور»[١]. وقد عني يحيى السماوي في شعره بتصوير المجتمع العراقي ومآسيه بكل أبعاده وتوجهاته، وقد ملكت العراق ومدنها مشاعره وأحاسيسه ووجدانه، وغدا كل شيء فيها مثار إعجابه واشتياقه وتعلقه بها.

١ - محمد جاهين بدوي ، **العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي** "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"، ص ١١.

وشكلت علاقة الشاعر بالوطن جوهر دواوينه من حيث مضامينها، فقد التصق بالوطن إلى حدّ الانصهار التام، وانعكس ذلك في شعره بشكل مباشر. ويقول "جاهين بدوي": «والسماويُّ ينتسب فنيًّاً إلى ذلك التيَّار الشعري، الذي أحبُّ أن أدعوه بالتيار البياني الإشراقي الذي يقوم على جمال العبارة، وجلال الفحوى، وروعة الإشارة، وجلاء الدلالة، وهو في هذا النهج يمتح من صفاء معجم بيان هذه الأمة الأصيلة، مُتحققاً في أروع مجاليها، وأقدس مرائيها، في معجز كتاب الله جلّ وتقدَّس، وروائع جوامع كلم رسوله ومصطفاه، عليه الصلاة والسلام، ثُمَّ في عقائق عقول أبناء هذه الأمة ومبينيها الفصاح، وأقحوان قرائحهم الوضَّاح، على مرَّ العصور، وتبايُن الأمصار»[١]. إذن، هو شاعر كبير في بناء صورته الشعرية، وتحفل انجازاته بقيم الإنسانية النبيلة، ووظف شعره لخدمة الإنسان والمسيرة الإنسانية وخاصة تفاعله الكبير مع قضية وطنه الجريح الذي تعرض للطواغيت - حزب البعث - وللاحتلال الأمريكي، ولأشرس هجمات إرهابية في التاريخ نتيجة هذا الاحتلال وديمقراطيته المزعومة.

٣- الموسيقى الخارجية

إنّ موسيقى الشعر العربي تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا لها، فهذه الدراسة - الموسيقى الخارجية - تعني بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما في الديوان:

أ. البحور (الأوزان العروضي)

يعدّ الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر. «هو شيء ضروري للشعر، وعنصر من عناصره الأصلية التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها»[٢]. ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا الإطار: «إنّ الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه»[٣]. ولكشف البنى

[١] - المصدر نفسه، ص ٨.

[٢] - عثمان موافي، **دراسات في النقد العربي**، ص ١٣٣.

[٣] - عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٥.

العروضية عند الشاعر يحيى السماوي نعتمد المنهج الإحصائي، وذلك بتبيين أنماط البنى واحتساب نسب ورودها في الديوان موضوع الدراسة، وراوح السماوي فيه بين نمطين: الشعر العمودي والشعر الحر، والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

التسلسل	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية للبحر
١	الكامل	٨	٢٩٩	%٨٠
٢	الوافر	١	٣١	%١٠
٣	السريع	١	٢٥	%١٠
المجموع	٣	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١) يبين النسب التوظيفية للقصائد العمودية ونسبتها من مجموعها في الديوان

في البداية تجدر الإشارة إلى أن ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يشتمل خمسا وعشرين قصيدة، جمعت بين النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن عشر قصيدة بنسبة ٤٠% من مجموع قصائد الديوان، نظمت على نمط الشعر العمودي على ثلاثة أوزان (الكامل، الوافر، السريع)؛ وبناؤها العروضي: ثمان قصائد بنسبة ٨٠%، على بحر الكامل، وقصيدة على بحر الوافر بنسبة ١٠ %، وقصيدة أخرى بنسبة ١٠%، على بحر السريع. والواضح أن أكثر الأبيات كانت للكامل ٢٩٩ بيتا، ثم الوافر٣١ بيتا، ثم السريع ٢٥ بيتا. أما القصائد الحرة فهي خمس عشرة قصيدة، موزعة على أربعة بحورٍ مرتبة حسب الجدول التالي:

التسلسل	نوع البحر الشعري	عدد القصائد	النسبة المئوية للبحر
١	الرجز	٩	%٦٠,٤٤
٢	الكامل	٤	%٢٦,٦٦
٣	الرمل	١	%٦,٦٦
٤	المتقارب	١	%٦,٦٦
المجموع	٤	١٥	%١٠٠

جدول (٢) يبين النسب التوظيفية للقصائد الحرة ونسبتها من مجموعها في الديوان

من الجدول السابق جدول رقم (٢)، يتضح لنا أن خمس عشرة قصيدة بنسبة ٦٠%، من مجموع قصائد الديوان بنيت على نمط الشعر الحر؛ تسع قصائد على بحر الرجز، بنسبة ٦٠,٤٤%، ثم يليه بحر الكامل وبنيت عليه أربع قصائد بنسبة ٢٦,٦٦%، ويمثل قصيدتين على الرمل والمتقارب بتساوٍ بنسبة ٦,٦٦%. فبحر الرجز يعد أكثر البحور تواترا حيث يهيمن ببعده النغمي على نظام الموسيقى في قصائد الشعر الحر. وبالمقارنة بين الجدولين يلحظ أن الشاعر لم يستعمل البحور التي استعملها في الشعر العمودي إلا الكامل. والجدول التالي يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة في الديوان:

التسلسل	البحر	عدد القصائد المنظومة وفقه في الديوان	النسبة المئوية
١	الكامل	١٢	%٤٨
٢	الرجز	٩	%٣٦
٣	الوافر	١	%٤
٤	السريع	١	%٤
٥	الرمل	١	%٤
٦	المتقارب	١	%٤
المجموع	٦	٢٥	%١٠٠

جدول (٣) يبين النسب التوظيفية للبحور المستخدمة ونسبتها من مجموع قصائد الديوان

يتبين، من تصنيف البنى العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح بين نمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لنمط الشعر الحر الذي شكل ٦٠%، من قصائد الديوان. ويبدو من خلال الجدول أن الشاعر استعمل من البحور الستة عشر، ستة بحورٍ، وهي: الكامل بنسبة ٤٨%، والرجز بنسبة ٣٦%، ثم الوافر والسريع والرمل والمتقارب التي شكلت معاً بتساوٍ كل منهم بنسبة ٤% من قصائد الديوان. والملاحظ أن أربع وعشرين قصيدة بنسبة ٩٦%، بنيت على البحور الصافية - هي الأبحر التي يتكون كل منها من "تفعيلة"[١] واحدة - وهي: الكامل، الرجز، المتقارب، الرمل والوافر

[١] - التفعيلة: هي الوحدة الموسيقية في البحر، أو هي كل كلمة من كلماته، وعدد التفعيلات ثمان، هي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات. ومن اجتماع طائفة من هذه التفعيلات على نسق خاص

(المجزوء)، وقصيدة واحدة بنسبة ٤%، أسست على البحور الممزوجة - هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة - وهي على بحر السريع. وهذا من خاصية الشعر الحر الذي يميل إلى الأوزان البسيطة لانسيابية الكلام فيها. وترى نازك الملائكة «أن نظم الشعر الحرّ بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر»[١]. وبالعودة إلى الجدول، يُلحظ أن إيقاع الكامل يهيمن على الديوان، وأن السماوي استعمله في النمطين؛ الشعر العمودي والشعر الحر. وهذا البحر «يصلح لكلّ أنواع الشعر، ولذلك كثُرَ في الشعر القديم والحديث على السواء، ويمتاز بجَرس واضح يتولَّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار»[٢]. ويقول عبد الرضا علي: «ولما كان الكامل من أكثر البحور الشعر العربي غنائية، ولِيناً، وانسيابيّة، وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكرّرة، فإن الشعراء حركة الشعر الحر استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنيّة»[٣]. وما إخال أن هناك سبباً لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر لبحر الكامل، سوى مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياب في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسيس والتجارب والمشاعر الداخلية.

ونشاهد أن نسبة عالية من القصائد بنيت على إيقاع الرجز، وهذا البحر «أسهل البحور الشّعريّة نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، والتنوّع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه»[٤]. ويرى عبد الرضا علي؛ «لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب "مستفعلن"، من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، فإن هذه الميزة هيأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في

يتكون البحر. (أنظر: محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ص ١٢).

[١] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٦٤.

[٢] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص ١١٤.

[٣] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ٤٤.

[٤] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ص ٨٧.

الشعر الحرّ في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء»[١]. كما أنهُ «يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم على هذا الاعتبار يمكننا القول إنّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أن يجد فضاءً إيقاعياً حراً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن. كما يرى إبراهيم أنيس أن «الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء الوزن، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره»[٣]. ونحن نرى أن عناوين القصائد التي بنيت على تفعيلة هذا البحر لا تخلو من مثل هذه الدلالات. وهي: (اصل الداء، افول، في وطن النخيل، جلالة الدولار، رسالة، نقوش على جذع نخلة، اكتفاء، تعاويذ، ملكتني جميعا، صوتك مزماري). وإضافة إلى هذين البحرين، نرى أن البحور الأخرى التي نظم فيها السماوي - كما ذُكر آنفاً - بنيت على البحور الصافية وقد لعبت هذه البحور دورا مهما وبارزا في تأسيس البنية الإيقاعية عند السماوي، ولم يحفل السماوي بالبحور الممزوجة، سوى قصيدة واحدة بنيت على هذه البحور، وهي على إيقاع السريع.

ب. الزحافات والعلل

لقد أثبت الشاعر المعاصر أن في التفعيلة الخليلية طاقة موسيقية جعلتها أبعد عن الرتابة. فالشاعر حين استعملها بأعداد متفاوتة ومتنوعة في السطور الشعرية غيّر من نمطيتها القديمة، فقضى على ما يسمى بالرتابة. والزحاف «تغيير يطرأ على الحرف الثاني من "السبب"[٤] في التفعيلة، ويجوز أن يقع في جميع أجزاء البيت كلها من حشوٍ وعروضٍ وضربٍ[٥]، ولا يجب إن وقع في جزءٍ أن يقع في ما بعده من الأجزاء. والعلة؛ تغيير يطرأ على الأعاريض والأضرب فقط، ويجب إن وقع في عروضٍ أو

---

[١] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ٦٠.

[٢] - نفس المصدر: ٦٣.

[٣] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٧٤.

[٤] - السبب: حرفان، وهو نوعان: سبب خفيف: ويتألف من حرفين: متحرك فساكن، نحو: هَلْ. وسبب ثقيل: ويتألف من حرفين متحركين، نحو: لَكَ. (محمد علي الهاشمي، *العروض الواضح وعلم القافية*، ص ١٥).

[٥] - العروض: آخر التفعيلة من الصدر. الضرب: آخر التفعيلة من العَجُز. وما عدا العروض والضرب من أجزاء الشطرين يسمى الحشو. (نفس المصدر: ١٢).

ضربٍ أن يقع في ما بعده من الأعاريض والأضرب»[١]. تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزحافات أو قلتها، ويقول عز الدين اسماعيل: «تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذي يضيفه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة، حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض. وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة. يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل، ففي الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل و لم يكن لها من مبرر إلّا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي»[٢].

بعد تحديد البحور المستخدمة في ديوان "نقوش على جذع نخلة"، يمكننا أن نحصي التفاعيل السالمة وغير السالمة في الديوان موضوع الدراسة. وخلال هذا الإحصاء تبرز لنا حقيقة واضحة أن التفاعيل غير السالمة (الزحافات والعلل)، ليست أقل استعمالا من الشكل السالم؛ بل تفوقه. والجدول الإحصائي التالي يبين ذلك بالتفصيل:

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
١	عصفا بهم	الكامل	١٩٨	٨٧	%٤٣,٩٣	١١١	%٥٦,٠٦
٢	يا آسري	الكامل	١٨٦	٧٧	%٤١,٣٩	١٠٩	%٥٨,٦٠
٣	ياصابرا عقدين	الكامل	٤٢٠	١٦٤	%٣٩,٠٤	٢٥٦	%٦٠,٩٥
٤	هل هذه بغداد؟	الكامل	٢٢٢	٩٠	%٤٠,٥٤	١٣٢	%٥٩,٤٥
٥	لا تسأليه الصبر	الكامل	٢٤٦	٦٤	%٢٦,٠١	١٨٢	%٧٣,٩
٦	بددٌ على بدد	الكامل	٢٨٨	٨٢	%٢٨,٤٧	٢٠٦	%٧١,٥٢
٧	ماذا تغير؟	الكامل	٣٠	٨	%٢٦,٦٦	٢٢	%٧٣,٣٣
٨	عتبي عليك	الكامل	١٣٦	٥٨	%٤٢,٠٦	٧٨	%٥٧,٣٥

[١] - محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ص ٢٨.

[٢] - عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٧١- ٧٢.

٩	أضيئيني	الوافر	١٢٤	٦١	%٤٩,١	٦٣	%٥٠,٨
١٠	خذي بأمري	السريع	١٥٠	٧٠	٤٦,٦٦	٨٠	%٥٣,٣٣
المجموع			٢٠٠٠	٧٦١	%٣٨,٠٥	١٢٣٩	%٦١,٩٥

جدول (٤)يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة،سالمة وغيرسالمة في القصائد العمودية في الديوان

ت	عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
١	أصل الداء	الرجز	١٥٨	٤٠	%٢٥,٣١	١١٨	%٧٤,٦٨
٢	أفول	الرجز	٩٢	٢٣	%٢٥	٦٩	%٧٥
٣	في وطن النخيل	الرجز	٧٣	٢٥	%٣٤,٢٤	٤٨	%٦٥,٧٥
٤	جلالة الدولار	الرجز	١١٢	٢٢	%١٩,٦٤	٩٠	%٨٠,٣٥
٥	رسالة	الرجز	٥٥	١٤	%٢٥,٤٥	٤١	%٧٤,٥٤
٦	نقوش على جذع نخلة	الرجز	٨٦١	٢٥٦	%٢٩,٧٣	٦٠٥	%٧٠,٢٦
٧	تعاويذ	الرجز	٨٥	٢١	%٢٤,٧٠	٦٤	%٧٥,٢٩
٨	ملكتني جميعا	الرجز	١٥٥	٤١	%٢٦,٤٥	١١٤	%٧٣,٥٤
٩	صوتك مزماري	الرجز	١٠٨	٢٧	%٢٥	٨١	%٧٥
١٠	اكتفاء	الكامل	٦٨	٢٢	%٣٢,٣٥	٤٦	%٦٧,٦٤
١١	الذعر	الكامل	٥٢	٢٣	%٤٤,٢٣	٢٩	%٥٥,٧٦
١٢	إباء	الكامل	٦٥	٣٢	%٤٩,٢٣	٣٣	%٥٠,٧٦
١٣	انكسار	الكامل	٦٩	٢٨	%٤٠,٥٧	٤١	%٥٩,٤٢
١٤	اغنميني	المتقارب	٢١٨	١٤٥	%٦٦,٥١	٧٣	%٣٣,٤٨
١٥	اخرجوا من وطني	الرمل	١٢٢	٥٨	%٤٧,٥٤	٦٤	%٥٢,٤٥
المجموع			٢٢٩٣	٧٧٧	%٣٣,٨٨	١٥١٦	%٦٦,١١

جدول (٥) يبين توزيع البحور الشعرية وتفعيلاتها الموظفة، سالمة وغير سالمة في القصائد الحرة في الديوان

من خلال جدول (٤) يتبين لنا أن نسب تفعيلات السالمة في القصائد العمودية تبدو متباينة فأعلاها (٤٩,١%)، وأقلها (٢٦,٠١%)، أمّا غير السالمة فتراوح بين (٧٣,٠٩%)، و(٥٠,٨%). ويلحظ من خلال جدول (٥) تتأرجح نسب التفعيلات السالمة بين الحدين الأقصى (٦٦,٥١%)، والأدنى (١٩,٦٤%)، أمّا غير السالمة فنسبتها الأكبر (٨٠,٣٥%)، والأصغر (٣٣,٤٨%).

وهذه النتيجة تُثبت لنا شيئا معاكساً لما يتصوره الكثير من أن الشكل النظيف، النقيَّ الذي يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجي. والزحاف إذن «تغيير طبيعي وليس عيباً في الوزن، والشكل المزاحف للتفعيلة هو في كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يُفضّل عليه الشكل النموذجي»[١]. كما يرى أحد الدارسين «رُبَّما كان الزحاف في الذّوق - أحياناً أو غالباً - أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ في تعدد الزحافات تنوعا في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإن التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعوراً جمالياً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزحاف والتفعيلة الأصلية»[٢]. ويبدو أنّ الثراء النغمي الذي نلحظه في القصائد السماوية، يرجع إلى اعتماد السماوي على الوحدة الإيقاعية "مُتَفاعِلُنْ" (الكامل)، بشكل كبير، حيث تتولد من كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها؛ كالإضمار، والترفيل، والتذييل، والقطع. وحتى نتبين هذه التغييرات (الزحافات والعلل) في الأوزان، فهذه الجداول تكشف عن التغييرات الطارئة في التفاعيل:

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
السريع	- مُسْتَعِلُنْ	- زحاف الطي: حذف الرابع الساكن
	- مُتَفْعِلُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فاعِلْ	- علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله

جدول (٦) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر السريع في الديوان

[١] - مصطفى حركات، **أوزان الشعر**، ص ٥٠.

[٢] - محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ص ٣٠.

نظم السماوي قصيدة واحدة وهي (خذي بأمري) على بحر السريع المقطوع، وهو «ماكانت عروضه صحيحة (فاعِلُنْ)، وضربه مقطوعاً (فَعْلُنْ)، بسكون العين، والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فاعِلْ)، وتنقل إلى (فَعْلُنْ)، المساوية لها»[١]. ويقول إبراهيم أنيس عن هذا البحر: «نشعر باضطراب في موسيقى هذا البحر وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن»[٢].

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الكامل	- مُتْفاعِلُنْ	- زحاف الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك
	- مُتَفاعِلْ	- علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع[٣] مع تسكين ماقبله
	- مُتْفاعِلْ	- الإضمار + القطع (الزحاف + العلة)
	- مُتَفا	- علّة الحذذ: حذف وتد مجموع من التفعيلة
	- مُتَفاعِلاتُنْ	- علّة الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	- مُتْفاعِلاتُنْ	- الإضمار+ الترفيل (الزحاف+ العلة)
	- مُتَفاعِلانْ	- علّة التذييل: زيادة حرف الساكن على ما آخره وتد مجموع
	- مُتْفاعِلانْ	- الإضمار+ التذييل (الزحاف + العلة)

جدول (٧) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الكامل في الديوان

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الوافر	- مُفاعَلْتُنْ	- زحاف العصب: تسكين الخامس المتحرك

جدول (٨) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الوافر في الديوان

[١] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه** ، ص ٧١.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٧٤.

[٣] - الوتد: ثلاثة أحرف، وهو نوعان: وتد مجموع: وهو اجتماع متحركين فساكن، نحو: نَعَمْ. ووتد مفروق: وهو اجتماع متحركين بينهما ساكن، نحو: أمْسِ. (محمد علي الهاشمي، **العروض الواضح وعلم القافية**، ص ١٥).

جاء بحر الوافر في الديوان بشكل (المجزوء)[١] الصحيح؛ في قصيدة واحدة وهي (أضيئيني)، والمجزوء من هذا البحر، هو «ما كانت عروضه (**مُفاعَلَتُنْ**)، وضربه كذلك، مع مراعاة أنّ (العصب)، قد يدخل في عروضه، فضلاً عن حشوه»[٢].

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرجز	- مُسْتَعِلُنْ	- زحاف الطي: حذف الرابع الساكن
	- مُتَفْعِلُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فَعولُنْ	- علّة القطع + زحاف الخبن
	- فَعُوْلْ	-علّة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله+ الخبن
	- مُسْتَفْعِلْ	-علّة القطع
	- فعْلانْ	- الحذذ + التذييل

جدول (٩) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرجز في الديوان

يلاحظ من خلال جدول (٩) أن الشاعر استخدم ست تفعيلات متنوعة، واستفاد في تنويع إيقاعه من الزحافات والعلل المتنوعة، لعل هذا الغنى الإيقاعي الذي يوفره هذا البحر (الرجز)، هو الذي جعله يحتل المرتبة الثانية في البنية العروضية في الديوان بما يتيحه من إمكانيات إيقاعية متعددة تسمح للشاعر بتنويع إيقاعه، وتلوين نغمه، فالإيقاع الشعري يصبح ثرّاً باستخدام هذه التفعيلات وتعددها وتنوعها.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
الرمل	- فَعِلاتُنْ	- زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	- فاعِلاتْ	- علّة القصر: حذف الساكن من السبب الخفيف وتسكين ماقبله
	- فَعِلُنْ	- الخبن + علة الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة
	- فَعِلاتْ	- علّة القصر + زحاف الخبن

جدول (١٠) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر الرمل في الديوان

[١] - البيت المجزوء: الذي حذف منه عروضه وضربه، فأصبح ما قبلهما عروضاً وضرباً.

[٢] - عبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ص ١١٠.

يشتمل بحر الرمل عند السماوي على الوحدة الإيقاعية «فاعِلاتُنْ» بصورتها الأصلية والفرعية، فيدخلها الخبن «فَعِلاتُنْ»، والقصر«فاعِلانْ»، والقصر + الخبن «فَعِلانْ»، والخبن + الحذف «فَعِلُنْ»، وقد أحدثت هذه التغييرات حركة وتنامياً في القصيدة؛ وهذه التغييرات دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفي موسيقى جميلة على القصيدة.

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوعها وتعريفها
المتقارب	- فَعُولُ - فَعُوْلْ - فَعُو	- زحاف القبض: هو حذف الخامس الساكن - علّة القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله - علة الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة

جدول (١١) يبين التفعيلات المتغيرة في بحر المتقارب في الديوان

إذن، فالموسيقى في قصائد السماوي لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة، وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد؛ وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. إذن نستطيع القول بأنّ السماوي استطاع بحسه الفني أن يقتنص من البحور العروضية تفعيلاته، ويوظفها في خدمة الوزن الذي هو عماد الشعر، وهو قادر على أن يحفظ للشعر انسجامه وتناسقه وروحه من خلال هذه التفعيلات في كلا النمطين (العمودي والحر)، وإتقان الشاعر أحد الشكلين يعني إتقان الآخر غالباً، لأن الشاعر المبدع كالسماوي لا يعوقه الشكل.

ت. القافية

تُعدّ القافية من الموضوعات الخلافية بين النقاد قديماً وحديثاً، حيث اختلفوا في تحديد المقدار الذي يُطلق عليه اسم القافية. وليس بإمكاننا الاهتمام بهذه الجوانب كلها لأنها بعيدة المنال في عمل تطبيقي كهذا ولا نقصد التبسيط في مختلف أوجه النظريات والآراء وتتبع مواطن الوفاق والخلاف، بقدر ما يعنينا اكتشاف سمات استعمالها ودورها الإيقاعي والدلالي في الديوان موضوع الدراسة. وهي

على رأي الخليل «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد. وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة في البيت»[١].

إنّ الموسيقى تشكل ارتكازة أساسية في الشعر العربي، وتعتمد على محورين أساسين هما: الوزن والقافية. فالكلام لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية. كما يرى صفاء خلوصي أنّه «لا يمكن للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر»[٢]. وما زالت القافية رغم كل محاولات التطور والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً وله علاقة بالإيقاع الذى هو روح الشعر.

أولاً. القافية في شعره العمودي

والدارس لشعر يحيى السماوي يجده يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلّا سرعان ما يعود إليها، مما أكسب شعره قوة تماسك، وجمال إيقاع، وتتميز القافية عنده بأنها ركن أساس من أركان قصيدته. نظم السماوي قصائده العمودية؛ التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. كقوله وقد جعل الألف "ردفاً"[٣] لحرف (القاف)، قوله[٤]:

جَفَّ الصُداحُ على فمي وَتَخثَّرَتْ لغَتي وأَضْرَمَ زَنْدُها أوراقي

وَتَعِبْتُ من صوتي أُنادي لاهثاً وطني ونخلَ طفولتي ورفاقي

وأَحِبَّةً مَرَّتْ على بستانِهِم خيلُ الغُزاةِ فأَصْحَرَتْ أعماقي

وقوله قدجعل ردفه (الياء):[٥]

أَلْتَذُّ بالجرحِ ليأْتيني صوتُكِ بالطيبِ فَيُشفيني

---

[١] - صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ٢/ ٥.

[٢] - نفس المصدر، ٢/٦.

[٣] - هو حرف مد يكون قبل الروي، كما في كلمات: جهاد، عميد، يسود.

[٤] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٦٢.

[٥] - نفس المصدر، ص ١٧٤.

فَطَمْتِ عينيَّ فلا تفطمي سَمْعي فَهَمْسٌ منكِ يكفيني

فيا عفافاً رَتَّلَتْ بوحَهُ ..... مئذنةُ الروحِ أَجيبيني

وقوله فيما ردفه (الواو):[١]

المُفْتَرون على الإله بِسَنِّهِمْ فتوىً تُنيبُ عن الجهادِ قُعودا

الناقصونَ مروءةً وعروبةً الكاملونَ نذالةً وجحودا

رقصوا على قَرْعِ الطبول كأنَّهم خُلِقوا لطبلِ الأجنبيِّ قرودا

يدخل حرف المد إلى القافية المردوفة في هذه الأبيات ويتجاوب مع الردف إشباع حرف الروي، ما يخلق إيقاعاً متجاوباً في القافية بمد الصوت واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة ما تمثله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة وهذا يضفي عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطي مساحة واسعة للإنشاد. وقد أكثر السماوي من استخدام القوافي المطلقة وهي «ما كان رويها متحركاً»[٢]، ما يضفي على القافية جمالا خاصاً، حيث جاءت قوافي قصائده العمودية كلها من نوع القافية المطلقة. ويرى إبراهيم أنيس أن «قريب ٩٠% من الشعر العربي جاء محرك الروي [القافية المطلقة]، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»[٣].

ثانياً. القافية في شعره الحر

إنّ للقافية في شعره الحر أكثر من صورة. وبالنظر إلى ديوان "نقوش على جذع نخلة" - في شعره الحر- كنموذج للقافية في الشعر العربي الحديث، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. وكما ذكرنا سابقاً، يقع ديوان "نقوش على جذع نخلة" في (٢٥) قصيدة. وقد راوح السماوي فيه بين النمطين: الشعر العمودي والشعر الحر. وإذا ما استثنينا القصائد العمودية العشر، فإنَّ عدد سطور الديوان بلغ (٨٢٦) سطراً. وبرزت التقفية سمة بارزة في هذه القصائد، إذ بلغ عدد السطور المقفاة (٤٠٣) سطراً

[١] - نفس المصدر، ص ١٤.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٥٨.

[٣] - نفس المصدر، ص ٢٥٥.

ما يشكل ٤٨,٧٨% من عدد سطور الديوان. بمعنى أن حوالي نصف قصائده - الحرة - مقفى. وفي ما يأتي سنعرض أنماط التقفية عند يحيى السماوي بمختلف أشكالها:

أ. القافية الموحدة

يتمثل هذا النمط من التقفية، في «تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر، وهي أكثر التصاقاً بالمفهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري»[١]. ويكون هذا النمط وفق النظام (أأأ...)، وهذه القافية على شكل القافية المعروفة في الشعر العربي ومثال ذلك قول الشاعر:[٢] **جَلالةُ الدولارْ / حاكمُنا الجديدُ.. ظِلُّ اللّهِ فوقَ الأرضِ.. / مبعوثُ إلهِ الحربِ والتحريرِ والبناءِ والإعمارْ / له يُقامُ الذِكْرُ.. / تُنْحَرُ القرابينُ.. / وَتُقْرَعُ الطبولُ.. / تُرْفَع الأستارْ / وباسمِهِ تكشفُ عن أسرارِها الأسرارْ / وباسمِهِ تمتلئُ.. الحقولُ بالسنبلِ / أو يُصادَرُ الرغيفُ / فهو صاحبُ العِزَّةِ في المدائنِ المذبوحةِ النهارْ/ جلالةُ الدولارْ / منقذُنا.. / والمرشدُ الفقيهُ .. يُفْتي فَيُطاعُ / لا كما كانت فتاوى السيدِ (الدينارْ) / لِحْيَتُهُ الخضراءُ صهوةُ المُضاربينَ / في مصارفِ (الحوارْ) / فَتَسْتَحيلُ جَنَّةُ اللّهِ إلى جَهَنَّمِ / وتَسْتِحيلُ النارْ / حديقةً قُدْسِيَّة الأَزْهارْ / جلالةُ الدولارْ / في ساعةِ (الحساب) يبقى وحدَهُ / الصانعَ للقرارْ ....**

في هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر التزم بالقافية الموحدة والمردوفة؛ أي سبق حرف الروي (الراء) حرف من حروف المد وهو (الألف) وظهور حرف المد في القوافي يؤدي إلى وضوح إيقاع (الراء) وإطالة الوقوف في نهاية السطور. وهذا الوقوف يزيد من فرصة التأمل لكل سطر، فجاءت القافية في القصيدة متناغمة مع المعاني والجو النفسي الذي يسيطر على الشاعر. وهذه القصيدة تبين «العجز العربي والسيطرة الأميركية؛ فالدولار رمز للطغيان ورمز للظلمة ورمز للتهتك الاجتماعي والواقع السياسي المزري الراهن الذي حل بالعراق»[٣]. فتوحيد الروي مع ما في المدّ المنبعث من حرف

---

[١] - محمد صلاح زكي أبوحميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، ص ٣٥٢.

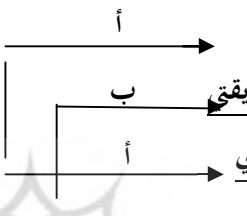
[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٦٢- ٦٦.

[٣] - عصام شرتح، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، ص ٧٦.

(الألف) يمنح النص إيقاعاً واضحاً؛ وهذا التلاحم والانسجام في القصيدة إيقاعياً ودلالياً يمنح النص خصوبة وجمالاً وانسجاماً.

ب. القافية المتقاطعة

في هذا النمط من القافية «يعتمد الشاعر النظام (أ ب أ ب) فيتّحد السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع بطريقة تبادليّة متقاطعة»[١]. وفي هذا النظام لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى، كما نرى في قول السماوي:[٢]



صوتُك مزماري
دَجَّنَ أفعى الحزنِ في حديقتي
فاغْتَسَلَتْ بالعطرِ أزهاري
صوتُكِ يا قديستي
حَبْلٌ من النورِ نَشَرْتُ فوقَهُ قميصَ أسراري..

نلحظ أنّ الشاعر بنى قوافيه في هذه السطور متبادلة منوعة؛ حيث لا تتكرر إلا بعد ظهور المخالف لها وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتي بين القوافي يبث في الأسطر إيقاعاً جمالياً خاصاً.

ت. القافية المقطعية

في هذا النمط من القافية يعتمد السماوي في كل مقطع على قافية، وتتنوع القوافي بالانتقال من مقطع لآخر؛ ونجد هذا النمط من القوافي في القصيدة "نقوش على جذع نخلة" التي تعتبر القصيدة الأم في الديوان، وتتضمن مقطعا حمل كل مقطع قافية:[٣] **لا ماءَ في النهرِ.. ولا أَمانْ / في الدارِ / والبستانْ / مُكبَّلُ الظِلالِ والأَفنانْ / جريمةُ المُثْلَةِ بالأوطانْ / ليسَتْ أَقَلَّ في كتابِ اللَّهِ / من جريمةِ المُثْلَةِ بالإنسانْ.**

---

[١] - عبد الرحمن تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص ٨٧.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٧٠.

[٣] - نفس المصدر، ص ٩٩.

والمقطع التالي:[١]

لِثمودَ أُخْتٌ / أَشْرَكَتْ يوماً.. وبايَعَتِ الضَلالْ / دِيْناً / فأَوْحَلَ في الينابيعِ الزُلالْ / فاشْهرْ حسامَكَ / أَيها الشعبُ الموزَّعُ بين خوفِ المستريبِ / وبينَ عارِ الاحتلالْ.

وهكذا نجد الشاعر ينوّع في القوافي في هذه القصيدة المطولة، وقد سار على هذه الطريقة في بقية المقاطع حتى نهايتها ويجيء لكل مقطع قافية، وهذا الأمر يؤدي إلى تنويع الموسيقى في القصيدة وتجنب الملل والرتابة فيها. يتلخص موضوع القافية عند يحى السماوي في أن معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر في خصوبة وإحكام شعره فإن القافية - بأنواعها المختلفة - تأتي في شعره متكاملة، إيقاعياً ودلالياً، ولا يشعر القارئ فيها بأي استكراه وصعوبة. وهذا يؤيد قول "عصام شرتح" في دراسته لشعر السماوي، إذ يقول: «إنّ الشعرية من منظور السماوي ليست بتتابع القوافي وبروزها في نهاية كل سطر شعري؛ وإنما أفضل القوافي المتناغمة - بالنسبة إليه - ما تأتي عفوَ الخاطر، منسابة دون تكلف»[٢]. ونحن لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفصل القافية من سائر الأبيات والسطور في قصائده لأنها ذات معان متصلة بموضوع القصيدة؛ على سبيل المثال:[٣] **البندقيةُ وحدَها الحَكَمُ المُنَزَّهُ / بينَ مشكاةِ اليقينِ / وبين ديجورِ الضَلالْ.. / البندقيةُ ــ لا اليراعُ ــ الناطقُ الرسميُّ / باسمِ الدارِ تَطْحَنُها خيولُ الإحتلالْ / باسمِ الغدِ المأمولِ / باسمِ طفولةٍ سُفِحَتْ / وباسمِ عُراةِ كهفِ الاعتقالْ...**

أيضاً قوله:[٤]

يا صابراً عِقْدَينِ إلاّ بضعةً عن خبزِ تنّورٍ وكأسِ فُراتِ

---

[١] - نفس المصدر، ص ١٠٠.

[٢] - عصام شرتح، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، ص ٢١٠.

[٣] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٢٨.

[٤] - نفس المصدر، ٧٤- ٧٥.

ليلاكَ في حُضْنِ الغريبِ يَشِدُّها لسريره حَبْلٌ من السُرُفاتِ
تبكي وَتَسْتَبكي ولكن لا فَتىً فَيَفكَّ أَسْرَ سبيئةٍ مُدْماةِ
يا صابراً عِقْدَينِ إلاّ بضعةً (ليلى) مُكَبَّلَةٌ بِقَيْدِ غُزاةِ
ليلاك ما خانَتْ هواكَ وإنما (هُبَلُ الجديدُ) بزيِّ دولاراتِ

ومن خلال قراءتنا المتأملة لقصائد يحيى السماوي - كما في النموذجين السابقين - يتبين لنا أن التلاحم والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة، ويظهر دور القافية في تحقيـــق وظيفة إيقاعية في أجزاء القصيدة والتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الانتباه إلى دلالات النص. والقوافي في هذه الأسطر والأبيات (**الضَلالْ، الاحتلالْ، الاعتقالْ، فُراتِ، السُرُفاتِ، مُدْماةِ، غُزاةِ، دولاراتِ**) غير نافرة، وما جاءت عنصراً تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمل في قصائد السماوي - خاصة ديوان نقوش على جذع نخلة - يدرك أن هذه الكلمات تشكل معجمه الشعري وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدها تأثيراً عليها.

ج. الروي

يعدّ الروي أهم حروف القافية، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. هو «النَّبرة أو النغمة التي تنتهي بها الأبيات، ويلتزم الشاعر بتكراره في كلّ أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال ميميَّة أو رائيَّة أو داليَة...إلخ»[١]. ويرى أحمد الشايب في كتابه "أصول النقد الأدبي": أنّ «هناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والغين فإنها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو متصنع»[٢]. ومن خلال قراءتنا في شعر يحيى السماوي نجد أن الشاعر حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفا، وكان

[١] - إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون شعر**، ص ٣٥٢.

[٢] - أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ٣٢٥.

مكثراً في بعضها ومقلاً في البعض الآخر؛ والجدول الآتي يبين حروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية في ديوان نقوش على جذع نخلة، ونسبتها وتواترها:

التسلسل	حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الدال	٣	١١٥	%٣٢,٣٩
٢	العين	١	٤١	%١١,٥٤
٣	القاف	٢	٦٨	%١٩,١٥
٤	التاء	١	٧٠	%١٩,٧١
٥	الراء	١	٣١	%٨,٧٣
٦	السين	١	٥	%١,٤٠
٧	النون	١	٢٥	%٧,٠٤
المجموع	٧	١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٢) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حروف الروي في قصائده العمودية، فإن الدال تأتي في مقدمتها بنسبة ٣٢,٣٩% ثم تليها القاف، التاء، العين، الراء، النون، والسين. أمّا في قصائده الحرة فإنه استخدم نفس هذه الحروف وزاد عليها ستة حروف أخرى لم نجدها في قصائده العمودية كما هو مبين في الجدول التالي:

التسلسل	حرف الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	النون	٧٩	%٢٠,٤١
٢	الميم	٨	%٢,٠٦
٣	اللام	٤٧	%١٢,١٤
٤	السين	١٥	%٣,٨٧
٥	الباء	٣٣	%٨,٥٢
٦	الدال	٣٩	%١٠,٠٧

٧	الراء	٧٥	%١٩,٣٧
٨	الفاء	٢١	٥,٤٢
٩	القاف	٩	%٢,٣٢
١٠	التاء	٢٣	%٥,٩٤
١١	الهمزة	١٠	%٢,٥٨
١٢	العين	٢٢	%٥,٦٨
١٣	الهاء	٦	%١,٥٥
المجموع	١٣	٣٨٧	%١٠٠

جدول (١٣) يبين مجموع حروف الروي ونسبة تواترها في القصائد الحرة في الديوان

يتضح لنا من خلال الجدول أن قصائده الحرة جاءت موزعة على النون بنسبة ٢٠,٤١% ثم الراء بنسبة ١٩,٣٧% وتليها اللام، الدال، الباء، التاء، العين، الفاء، السين، الهمزة، القاف، الميم، والأخير، الهاء. والجدول الآتي يبين مجموع الحروف الروي التي نظم عليها قصائده العمودية والحرة في ديوان نقوش على جذع نخلة ونسبتها وتواترها مرتبة ترتيبا تنازلياً:

التسلسل	الروي	عدد تواتره في الديوان	النسبة المئوية
١	الدال	١٥٤	%٢٠,٧٥
٢	الراء	١٠٦	%١٤,٢٨
٣	النون	١٠٤	%١٤,٠١
٤	التاء	٩٣	%١٢,٥٣
٥	القاف	٧٧	%١٠,٣٧
٦	العين	٦٣	%٨,٤٩
٧	اللام	٤٧	%٦,٣٣
٨	الباء	٣٣	%٤,٤٤
٩	الفاء	٢١	%٢,٨٣

١٠	السين	٢٠	%٢,٦٩
١١	الهمزة	١٠	%١,٣٤
١٢	الميم	٨	%١,٠٧
١٣	الهاء	٦	%٠,٨٠
المجموع	١٣	٧٤٢	%١٠٠

جدول (١٤) يبين استعمال حروف الروي ونسبتها من مجموعها في الديوان

من خلال الجدول وبالنظر إلى حروف الروي وتواترها في ديوان نقوش على جذع نخلة، يتضح لنا أنّ "الدال" تأتي في مقدمتها بنسبة ٢٠,٧٥% ثم تليها الراء، النون، التاء، القاف، العين، اللام، الباء، الفاء، السين، الهمزة، الميم، ثم الهاء بنسبة ٠،٨٠%. ومن خلال استعراضنا للجدول نلحظ أن السماوي استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي ولم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين. ولتبيين هذا الأمر سنعتمد على تقسيم الدكتور "إبراهيم أنيس" لحرف الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربي في كتابه "موسيقى الشعر" على النحو الآتي: «أ- **حروف كثيرة الشيوع وتلك هي**: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال. ب- **حروف متوسطة الشيوع وتلك هي**: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم. ج- **حروف قليلة الشيوع وتلك هي**: الضاء، الطاء، الهاء. د- **حروف نادرة في مجيئها روياً**: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو»[١]. يتضح لنا من خلال الجدول السابق وعرض أحرف الروي في الديوان؛ التطابق في تواتر حروف الروي عند يحيى السماوي مع ما خرج به إبراهيم أنيس، حيث جاءت نسبة حروف كثيرة الشيوع في الديوان نسبة ٦٠,٨٨% من مجموع حروف الروي في الديوان. أما الحروف المتوسطة الشيوع، فبلغت نسبة ٣٨،٢٥%، والحروف القليلة الشيوع؛ فقد قلل السماوي من استخدامها إلى حد الندرة حيث جاءت بحرف واحد وهي: "الهاء" بنسبة ٠,٨٠%. أما الحروف النادرة الشيوع، فما جاءت روياً في شعر يحيى السماوي. هذا عن حروف الروي ونسبة شيوعها في الديوان، أما حركاته فقد جاءت على النحو الآتي:

[١] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٤٦.

التسلسل	حركة الروي	عدد القصائد	عدد أبيات	النسبة المئوية
١	الكسرة	٦	٢٤٢	%٦٨,١٦
٢	الفتحة	٣	١٠٨	%٣٠,٤٢
٣	الضمة	١	٥	%١,٤٠
٤	السكون	ـــــ	ـــــ	ـــــ
المجموع		١٠	٣٥٥	%١٠٠

جدول (١٥) يبين نسب حركات الروي وأعدادها في القصائد العمودية في الديوان

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية، نجد كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. كما يرى إبراهيم أنيس أنّ «قريب ٩٠% من الشعر العربي جاء محرك الروي (القافية المطلقة)، لأنها أوضح في السمع، والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئاً آخر»[١]. ونلاحظ، من خلال هذا الإحصاء، تقدم الروي المكسور في قصائده العمودية بنسبة ٦٨,١٦% ويرى الباحث أن هيمنة الكسرة على الروي دليل على هيمنة صوت الشاعر الدالة على الشعور بالحزن والألم والمآسي التي تمر على الشعب العراقي لأن «مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية مكسورة»[٢]. وهذه القصائد مفعمة بالشعور بالحزن والأسى والتوتر إزاء كلّ هذه الجرائم الكثيرة التي تحدث في العراق. والسماوي كتب مخلصة معاناته الفردية ممثلة في الغربة عن الوطن، ومعاناته الجمعية ممثلة في الواقع المؤلم الذي يعيشه وطنه العراق؛ فجاءت هذه القصائد انعكاساً باطنياً لآلامه في ذاته. أما بالنظر إلى حركة الروي في قصائده الحرة، فنرى الجدول التالي:

التسلسل	حركة الروي	عدد تواتره	النسبة المئوية
١	السكون	٢٥٨	%٦٦,٦٦
٢	الفتحة	٩٥	%٢٤,٥٤

[١] - المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

[٢] - علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، ص ٥٠٩.

٣	الكسرة	٣٢	%٨,٢٦
٤	الضمة	٢	%٠.٥١
المجموع		٣٨٧	%١٠٠

جدول (١٦) يبين نسب حركات الروي واعدادها في القصائد الحرة في الديوان

في قصائده الحرة كما يتضح من خلال الجدول فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكون. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، حيث بلغت نسبته ٦٦,٦٦%، فيبدو أن الشاعر يلجأ أكثر إلى القافية المقيدة. «فبظهور الشعر الحر اتجه الشعراء إلى القوافي المقيدة، وأصبح التسكين سمة ظاهرة من سمات القافية الجديدة...لأنّ القافية المقيدة في الشعر التفعيلي تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسيابية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع»[١]. وترى رحاب الخطيب أنّه «إذا كانت القافية المطلقة تصعّد النغم الموسيقي للقصيدة وتمده وتطيله، فإنّ القافية المقيدة تعمل على كسر البنية الإمتدادية للإيقاع وذلك بالوقف بعد مد طويل أو قصير. وهذه السمة النغمية تكون أوضح في حالة الانتظام؛ أي في حالة ورود القافية في نسق هندسي تتوحد فيه القافية مقطعياً»[٢].

٤ - الموسيقى الداخلية

إنّ الموسيقى الخارجية - كما مرّ - تعتمد على الأوزان الشعرية، الزحافات والعلل، والقافية، وحروف الروي. أما وراء الموسيقى الخارجية، فهناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وتوالي الحروف وما بينهما من تلاؤم. فهي: «الموسيقى التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها»[٣]. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر في تنغيم القول الشعري فإن للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له يدعم موسيقاه. إذن، الموسيقى الداخلية تؤدي دوراً خطيراً ومهماً في العمل

[١] - عزة محمد جدوع، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، ص ٢٥٩.

[٢] - رحاب الخطيب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، ص ٣٦- ٣٧.

[٣] - يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص ٢٥٦.

الشعري وتأثر القارىء، و«قد تأتي الموسيقا الخارجية في القصيدة - بالوزن والقافية - رتيبة، فُتشعر متلّقيها بالضيق، لولا حضور الموسيقا الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التّجربة»[١]. وهكذا يبدو أنّ الموسيقى الداخليّة، خاصة في بنية القصيدة الحديثة لها دور بارز ومميز في إثراء النص والكشف عن الأبعاد الدلالية والتعبيرية للنص ويتمثل ذلك في الانسجام والتوافق بين عناصر هذه الموسيقى وبين الكلمات ودلالات النص. والناظر في شعر يحيى السماوي، يجد إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات المكتسبة من الأوزان والقوافي، ما يطرب له السمع من خلال سياقات أسهمت في تحقيق إيقاعيتها ونغميتها، والتعبير من خلاله عن تجربته الشعرية. وسنتناول في هذا المبحث العناصر الإيقاعية، من التكرار بجميع مستوياته ونحو ذلك من المظاهر الصوتية التي تشكل علاقة وطيدة بالمعنى، ونحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي.

أ. التكرار

يعدّ التكرار من الخصائص الأسلوبية الهامة التي تستخدم لفهم النصوص الأدبية؛ فالشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين. «والتكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[٢]. والتكرار ظاهرة ليست غريبة على الشعر العربي قديماً وحديثاً، أما في الشعر الحديث، فقد حقق التكرار انتشاراً أوسع مما كان في القصيدة القديمة، «ومما يلاحظ عند شعراء الحداثة، أنهم لم يقفوا - في استخدامهم للتكرار - عند أشكال معينة، بل ظلوا في حركة دائبة، تتوق إلى التجديد والتطور من أجل تنويع التركيب، وإجراء الدلالة والإيقاع، ولعل تخلي الشعر الحديث عن القافية وعن كثير من الأوزان الشعرية المعروفة، كان عاملاً قوياً في توجيه العناية إلى ظاهرة التكرار، واستثمار إمكاناتها التعبيرية في تحقيق النغمة الموسيقية الضرورية لبناء

---

[١] - مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، «الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي»، **مجلة جامعة دمشق**، ص ١٣٢.

[٢] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٤٢.

لغة الشعر»[١]. أما التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر ولا يحمل أي معطيات فنية إيقاعية، فيبدو متكلفاً مما يفقد جمالية النص. «فإن لغة الترديد عند شعراء الحداثة ترفع النص إلى درجة الشعرية إن تمكن الشاعر من السيطرة عليه تشكيلياً ودلالياً، وإلا تحول اللفظ المتردد إلى عبء ثقيل يشوّه جسد النص بدلاً من تزيينه بأردية متعددة الأشكال والألوان»[٢]. والتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان "نقوش على جذع نخلة" وقد لفتت انتباهنا هذه الظاهرة في ألفاظه وتراكيبه ومقاطعه ويظهر التكرار في القصائد بأشكال مختلفة من الكلمة والجملة، وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدَّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد. وهنا سنحاول أن نقف عند أنواع التكرار في الديوان موضوع الدراسة محاولة لاستكشاف قدرتها الشعرية في توكيد المعنى الذي ألّح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن دوره في البنية الإيقاعية والدلالية في القصائد.

١. التكرار اللفظي

يعدّ تكرار اللفظ من السمات الأسلوبية الواضحة والمهمة التي وظفها الشاعر في الديوان. ومن أنواع التكرار الذي لاحظنا عند السماوي تكرار الكلمة؛ حيث يكرر الشاعر الكلمة نفسها في أكثر من موقع بطريقة تزيد في إثراء النص، سواء في الإيقاع أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية. فيقول:[٣] **ذكيَّةٌ قنابلُ التحريرِ / لا تُصيبُ إلاَّ الهدفَ المرسومَ / من قبلِ ابتداءِ نزهةِ القتالْ / ذكيَّةٌ.. ذكيَّةٌ.. / تُميِّزُ الوَحْلَ من الزُلالْ / ونغمةَ القيثارِ من حَشْرَجَةِ السُعالْ / ذكيةٌ.. ذكيةٌ / لا تُخْطئُ الشيوخَ والنساءَ والأطفالْ / ولا بيوتَ الطينِ.. لا أماكنَ الصلاةِ / أو مشاغِلَ العمالْ!**

إن ما يحدثه تكرار كلمة "ذكيَّةٌ" في النص الشعري، إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطتها تكرار الكلمة لإمتاع الأذن من ترديدها خمس مرات لهذه الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر إزاء احتلال الوطن والجرائم التي يرتكبها المحتل في العراق؛ تجتمع في هذه القطعة الشعرية الساخرة المريرة كل العناصر الحزن والدمار لتشكل في النهاية صورة مأساوية للشعب العراقي الذي

---

[١] - محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، ص ٣٠١.

[٢] - عبد الخالق العف، «بنية الترديد في "أغاني الجرح" دراسة صوتية دلالية»، **مجلة الجامعة الإسلامية**، ص ١٢٢.

[٣] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٢٢.

يعاني تحت ظل الاحتلال الأمريكي؛ المحتلون يملكون القنابل المُوَجَّهَة الذكية، يحددون أهدافهم بدقة ولكنهم لا يميزون الشيوخ والنساء والأطفال وبيوت الناس والمساجد! لأن المحتل لا يقيم وزناً للشعب العراقي. إذن الشعارات الزائفة و"قنابل التحرير"! (الديمقراطية المزعومة) ما جاءت لتحرير الشعب العراقي بل لاحتلال الوطن.

٢. تكرار الجمل والعبارات

من أنواع التكرار الذي لاحظنا وجوده كثيراً عند الشاعر توارد الجمل والعبارات في الديوان. بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة ارتكاز في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة تعدّ بمثابة مفتاح للنصّ الشعري يرفع درجة تأثيرها. ونمثل لذلك بقوله من قصيدة "اخرجوا من وطني" حيث يقول:[١] **هذه الأرضُ التي نعشقُ / لا تُنْبِتُ وردَ الياسمينْ / للغزاةِ الطامعين / والفراتُ الفَحْلُ / لا ينجبُ زيتوناً وتينْ / في ظلالِ المارقينْ / فاخرجوا من وطني المذبوحِ شعباً / وبساتينَ. / وأنهاراً وطينْ / وأتركونا بسلامٍ آمنينْ / نحن لا نَسْتَبدلُ الخنزيرَ بالذئبِ / ولا الطاعونَ بالسُلِّ / وموتاً بالجُذامْ / فاخرجوا من وطني / خوذة المحتل لا يمكن أنْ تصبحَ عشاً للحَمامْ / فاخرجوا من وطني / والدمُ المسفوحُ لن يصبحَ أزهارَ خَزامْ / فاخرجوا من وطني ....**

يكرر الشاعر جملة "**اخرجوا من وطني**" في القصيدة ثمان مرات، وهذا التكرار لا يأتي في أسطر متوالية، إنما يأتي متباعداً في شكل منسق لتمثل الجملة المتكررة نقطة مركزية الدلالة، وهذه الجملة تعتبر من مفاتيح القصيدة. فإنّ السماوي عمد إلى تكرارها ليركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقي كما جاء تكرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسي للشاعر أثناء حزنه على وطنه. يقول "عصام شرتح": «إنّ ما يثير القارئ - في هذه القصيدة - تكاملها النصي؛ وائتلافها النسقي في تحفيز رؤيتها النصية وبؤرتها الدلالية التي تقوم على مرجعية دلالية هي الإحساس بالظلم الذي تعانيه العراق؛ لذا بلور رؤيتها على شحذ الهمم والحث على المقاومة والتأكيد على قيمة العراق وعظمة شعبها قديماً

[١] - نفس المصدر: ص ٧- ١١.

وحديثاً»[١]. إذن، جاء تكرار هذه الجملة منسجماً مع الجو النفسي والانفعالي للشاعر. وعندما يكرر السماوي هذه الجملة تكاد تكون أبرز ما يدور في نفس الشاعر في لحظة ما قبل الإبداع، كذلك يأتي تكرارها معززاً للجانب الإيقاعي الذي أحدثه تكرارها بكثرة في القصيدة، وكأنها مفتاح الإيقاع بالنسبة للقصيدة فيظهر فيها التناغم الموسيقي من أولها إلى آخرها، ويكثف الموسيقى الداخلية فتشد السامع ويتفاعل معها.

وفي نموذج آخر يقول:[٢]

كفرتُ بالنضالِ / معروضاً بأسواقِ المخابراتِ للإيجارْ / وبالعمائمِ التي تُحَرِّمُ الجهادَ / حين تُستَبَاحُ الدارْ /كفاكِ هذا العارْ / كفاكِ هذا العارْ / يا أُمَّةَ اللّه انهضي.. / كفاكِ هذا العارْ / من قبلِ أَنْ يُطْبِقَ ليلُ القهرِ بالدُجى / على بقيةِ النهارْ / وقبل أَنْ يُؤَمْرَكَ (القرآنُ) / أو تُهَوَّدَ الأمصارْ.

فنلاحظ في هذا المقطع تكرار جملة "كفاكِ هذا العارْ" ثلاث مرات، وترديد هذه الجملة في المقطع ينشئ جرساً موسيقياً متناوباً ويقرع الأسماع. وهذا الترديد تحمل معه عذاب الشاعر وألمه، وقد كررت للتعبير عن حجم الغضب والمأساة التي يعيشها الشاعر لهذه الجراحات والآلام التي تمرّ على العراق.

ب. الطباق

من خلال دراستنا للديوان لاحظنا أن الطباق قد ورد كثيراً في القصائد وله أثر في إحداث جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النص. والطباق يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف. «تعمل الأضداد على متابعة النصّ، وما يتشكّل عنها من علاقات، تتحرَّك في تواتر متجاذب وكأنّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيويّ فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النصّ»[٣]. ويلعب دوراً أساسياً في نقل انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان له دور واضح في

---

[١] - عصام شرتح، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، ص ٢٦٦.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ١٥٢- ١٥٣.

[٣] - عصام شرتح، **ظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص ٤٦.

إضفاء نغم موسيقي جميل للنص، إذ «له أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شداً ينعكس على الموسيقى»[١].

فمن الطباق قوله:[٢] **في وطنِ النخيلْ / الناسُ صنفانِ.. فأمّا قاتلٌ مُسْتَأْجَرٌ / أو / مُؤْجَرٌ قتيلْ**

ففي هذا النموذج نلاحظ أنّ التضاد بين كلمات "قاتلٌ مُسْتَأجَرٌ ومُؤْجَرٌ قتيلْ" خلق إيقاعاً جميلاً اكتسبه من الطباق وأضاف جمالية وعذوبة في المقطع.

وقوله:[٣] **الكونُ مرآةُ / كلُّ النهاياتِ بداياتٌ / إذنْ؟ / كلُّ البداياتِ / نهاياتُ / وتلكَ آيات.**

فالتضاد بين (النهايات والبدايات)، خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنة في تركيب النص. أمّا التضاد في شعر يحيى السماوي، لا تنحصر فقط بين المفردة والمفردة، إنما يشمل الجملة. ومن نماذجه في بناء الجمل قوله:[٤] **وَجَحْفَلٌ من أَشْرَسِ الذئابْ / وفيلقٌ من الذُبابِ البشريِّ / ينشرُ الطنينَ في المدينةِ الخرابْ / يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ / ويُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ.**

فالتضاد بين جملتي "يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ"و"يُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ" يعطي نغمة متراوحة في هذه الأسطر؛ كما أنه يقوي جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين:

يُبَشِّرُ الخانعَ بالثوابْ

‡ ‡ ‡

ويُوْعِدُ الثائرَ بالعِقابْ.

وهكذا؛ يحقق توازناً نغمياً جميلاً، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والإنسجام والتكامل بين سطرين متواليين.

ت. الجناس

---

[١] - عبد الكريم راضي جعفر، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، ص ٣١٨.

[٢] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٥٢ .

[٣] - نفس المصدر، ص ٩٦.

[٤] - نفس المصدر، ص ١٠٦.

هو «أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى»[١]. وإنّ للجناس «جمالاً يزيد أداء المعنى حسناً لما فيه من حسن الإفادة، ففيه خلابة للأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوي إدراكه المعنى المقصود»[٢]. إذن للجناس أثر ظاهر في إحداث التناغم الموسيقي، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الحروف يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً. يأتي الجناس في ديوان "نقوش على جذع نخلة" في أكثر من موضع وأكثر التجنيس الذي جاء في الديوان من نوع الجناس الناقص، وهو «ما اختلفت اللفظتان في أعداد الحروف إما أن يكون بزيادة أو بتغيير حرف أو أكثر»[٣].

ومنه قوله:[٤] **حرِّرونا منكم الآن / ومن زيف الشعاراتِ / وتجّار حروب "النفطِ والشفطِ" / وأصحاب حوانيت النضالْ.**

وقوله:[٥]

يا ابنَ الأُباةِ المُرْخصينَ نفوسَهُمْ ونفيسَهم ــ عن عِرْضِهِمْ ــ ووليدا

أيضاً قوله:[٦]

ناطَحْتُهُ ــ وأنا الكسيحُ ــ فلم يَنَلْ من حَزْمِ إيماني وَعَزْمِ قَناتي

ففي هذه النماذج، نلاحظ أن الجناس كان بين كلمات "النفط والشفط- نفوسهم ونفيسهم- حزم وعزم"، ففي هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قوتها بتغيير حرف واحد وقد حقق التجانس انسجاماً غير متكلف ولا مبتذل ونتج عنه إيقاع صوتي محبب للنفس.

أمّا الجناس بزيادة حرف وقوله:[٧]

---

[١] - عبد العاطي غريب علام، **دراسات في البلاغة العربية**، ص ٢٠٥.

[٢] - نفس المصدر، ص ٢١٥.

[٣] - نفس المصدر، ص ٢١١.

[٤] - يحيى السماوي، **نقوش على جذع نخلة**، ص ٩.

[٥] - نفس المصدر، ص ١٣.

[٦] - نفس المصدر، ص ٧١.

[٧] - نفس المصدر، ص ٩٤.

أينَ الهروبُ وكلُّ دربٍ من دروب الفَرِّ سُدّا؟

أيضاً قوله:[١] **فإنَّ تأمينَ رغيفِ الخبزِ / فَرْعٌ من فروعِ شِرْعَةِ الجهادْ.**

فالتجنيس بين كلمتي "**درب ودروب - فرع وفروع**" جاء بزيادة الواو فيهما، مما أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي وتقويته وحسن وقعه في أبياته. بناء على ما تقدم، يتضح لنا أن الجناس وسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير وسرعة النفاذ إلى الأذن وله دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل في الديوان، حيث يأتي الجرس الموسيقي مكرراً في الأبيات والسطور ويزداد قوة وعمقاً فيشيع تناغماً موسيقياً مما يضفي غنائية رائعة في النص.

نتائج البحث

يتبين لنا من تصنيف البنى العروضية للديوان، أن السماوي قد راوح فيه بين النمطين: الشعر الحر والشعر العمودي، وإن كانت الغلبة لمنط الشعر الحر الذي شكل ٦٠%، من قصائد الديوان. وبحر الكامل يعدّ أكثر البحور تواترا حيث يهيمن ببعده النغمي على نظام الموسيقى في الديوان، وأن السبب لهذه النسبة العالية في استعمال الشاعر للبحر الكامل هو مرونة هذا البحر وما يتميز به من انسياب في الموسيقى والإيقاع راقت للشاعر، ولعل السماوي وجد في هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسس والتجارب والمشاعر الداخلية. إضافة إلى كثرة التغييرات التي يمكن أن تدخلها وهذا التغييرات في التفعيلات تؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. وعرفنا أنّ الموسيقى في قصائد السماوي، لا نحسها فقط من إيقاعات التفعيلات السالمة، بل تأخذ هذه التفعيلات أشكالاً متنوعة وكثيراً ما يفيد السماوي من الزحافات والعلل، دون الخلل في الموسيقى، فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصائد. نظم السماوي قصائده العمودية التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية. واهتمام السماوي بموسيقا قوافيه، اختار كثيراً منها مردوفاً لتنساب في الأذن. أما للقافية في شعره الحر أكثر من صورة، نجد مجموعة من الظواهر الإيقاعية فيه. أنّ معظم القوافي التي جاءت في الديوان، جاءت متمكنة في مكانها

[١] - نفس المصدر، ص ١٠٧.

ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدل على مقدرة فائقة لدى السماوي على نسج القوافي.

إنّ السماوي حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثلاثة عشر حرفا، وكان مكثراً في بعضها ومقلاً في البعض الآخر؛ وأنه استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي -كروي - و لم يستخدم الحروف الثقيلة مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين.

بالنظر إلى حركات الروي في قصائده العمودية وجدنا كل قصائده جاءت محركة الروي (القافية المطلقة). وحركة القافية المطلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصة في القصائد العمودية التي التزمت قافية موحدة. أما على العكس، في قصائده الحرة فقد جاءت حركات الروي بين الحركة والسكون. والغالبية العظمى فيها عمدت إلى الروي الساكن (القافية المقيدة)، لأنَّ القافية المقيدة في الشعر التفعيلي (الحر) تسمح بالتدفق، وتحقق الإنسيابية في التعبير فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع. إنه استفاد لإثراء موسيقى قصائده من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار، الجناس، الطباق. وكل شكل من هذه الأشكال لها أبعادها الدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري وقد أدَّت دوراً أساسياً في تماسك القصائد.

قائمة المصادر والمراجع

١- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، الطبعة الثانية، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

٢- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٧م.

٣- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٤- بدوي، محمد جاهين، **العشق والاغتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١٠م.

٥- بديع يعقوب، *إميل*، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م.

٦- تبرماسين، عبد الرحمن، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر، ٢٠٠٣م.

٧- حركات، مصطفى، **أوزان الشعر**، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨م.

٨- الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

٩- خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، بغداد: مطبعة الزعيم، ١٩٦٢م.

١٠- راضي جعفر، عبد الكريم، **رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ١٩٩٨م.

١١- زكي أبو حميدة، محمد صلاح، **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، الطبعة الأولى، غزة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.

١٢- السماوي، يحيى، **نقوش على جذع نخلة**، الطبعة الأولى، أستراليا: منشورات مجلة كلمات، ٢٠٠٥م.

١٣- الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، الطبعة العاشرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤م.

١٤- شرتح، عصام، **آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

١٥-ـــــــــــ ، **موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

١٦-ـــــــــــ، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١٧- عبد الفتاح نجار، مصلح، وأفنان عبد الفتاح النجار، «**الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي**»، *مجلة جامعة دمشق*، المجلد:٢٣، العدد الأول، ٢٠٠٧م.

١٨- عطية،عبدالهادي عبدالله، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، بستان المعرفة، ٢٠٠٢م.

١٩- العف، عبد الخالق، «**بنية الترديد في "أغاني الجرح" دراسة صوتية دلالية**»، *مجلة الجامعة الإسلامية*، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢م.

٢٠- علي، عبد الرضا، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، الطبعة الأولى، عمان: دار الشروق،١٩٩٧م.

٢١- علوان، علي عباس، **تطور الشعرالعربي الحديث في العراق**، بغداد:دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥م.

٢٢- غريب علام، عبد العاطي، **دراسات في البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٧م.

٢٣. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تعليق: عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مصر: مكتبة الأزهرية، ١٩٨٠م.

٢٤- محمد جدوع، عزة، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدلالة**، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣م.

٢٥- المطيري، محمد بن فلاح، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، الطبعة الأولى، مكتبة أهل الأثر،٢٠٠٤م.

٢٦- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.

٢٧- موافي، عثمان، **دراسات في النقد العربي**، الطبعة الثالثة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م.

٢٨- الهاشمي،محمدعلي،**العروض الواضح وعلم القافية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٩٩١م.

Musical Elements in Yahia Alsamawy's Divan, *INSCRIPTIONS on the Trunk of aPalm*

Dr. Yahya maroof* Behnam Baqeri**

Abstract

Two kinds of music can be identified in any poetic works: internal music and external music. This research investigates both types and their implications and effects in Yahia Alsamaway's divan, *Inscriptions on the Trunk of a Palm*. Concerning external music, the article tries to examine features such as the metric and rhyme patterns. Concerning internal musical elements, the article pays attention to repetitions, the effect of music on meaning, coherence, and some other musical effects such as pun and contrast. It becomes clear that, in this rhythmic ode, the poet has tried to make careful use of small details in internal and external musical resources, in order to enrich his work, and thus express his feelings of pain and sorrow as a result of wounds inflicted upon Iraq.

Keywords: Yahia Alsamawy, *Inscriptions on the Trunk of a Palm*, internal music, external music.

* Associate Professor in Arabic Language and Literature Department Razi University, Iran

** AM Student of Arabic Literature, Razi university, Iran.

عناصر موسیقی در دیوان «نقش هایی بر تنه ی درخت خرما» یحیی سماوی

دکتر یحیی معروف*

بهنام باقری**

چکیده

نظر به اهمیتی که موسیقی در شعر ایفا می‌کند، می‌توان در هر اثر شعری از دو نوع موسیقی یعنی موسیقی خارجی و موسیقی داخلی سخن گفت. این پژوهش به هر دو نوع موسیقی خارجی و داخلی و نیز آثار و دلالات‌های حاصل از آنها در دیوان **"نقوش علی جذع نخلة"** شاعر یحیی سماوی می‌پردازد. از نظر موسیقی خارجی، تلاش بر آن است تا به بررسی آماری نسبت تکرار بحرهای عروضی، زحافات و علل، نسبت حروف روی و حرکت های آن، الگوهای قافیه در هر دو نوع (عمودی و آزاد) در نزد شاعر بپردازیم. اما از نظر موسیقی داخلی، به پدیده تکرار، نقش آهنگین معنایی، انسجام شعر و برخی پدیده‌های آهنگین دیگر مانند طباق و جناس پرداخته شده است. و در خلال پژوهش مشخص گردید که شاعر تلاش می‌کند در ساختار ریتمیک قصایدش؛ از کوچکترین جزئیات و دقیق‌ترین آنها به منظور بهره برداری از عناصر آن - در راستای غنی سازی نغمه مؤثر برخاسته از ریتم‌های خارجی و داخلی، و غنی سازی معانی متن و بیان هر آنچه از احساسات حزن و اندوه - و نیز زخم هایی که بر عراق وارد شده و در سینه او جای دارد - استفاده کند.

کلید واژه‌ها: یحیی سماوی، «نقوش علی جذع نخلة»، موسیقی داخلی و خارجی.

* - دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ymaerof@razi.ac.ir

** - دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۵/۰۸/۱۳۹۰= ۵/۱۱/۲۰۱۱ تاریخ پذیرش: ۲۵/۰۲/۱۳۹۱ = ۱٤/۰۵/۲۰۱۲