DOI: https://doi.org/

Al-Basirah البصيرة
Volume 11, Issue 02, (Dec 2022)
https://albasirah.numl.edu.pk/ eISSN: 2222-4548, pISSN: 2520-7334

الصنعة البديعية في القصيدة "غاندي بطل الهند" لأحمد شوقي:دراسة تحليلية بلاغية

The Art of Embellishments in the Poems of Ahmed Shawqi: An Analytical Rhetorical Study of his Poem "Gandhi Batal al-Hind"

Mohammed Shareef Mohammed Hafees 1
1 Ph.D. in Arabic Literature, International Islamic University Malaysia. Email: hafeezzahry@gmail.com

Received: Oct 06, 2022 | Revised: Dec 06, 2022 | Accepted: Jan 11, 2023 | Available Online: Jan 24, 2023

ABSTRACT

The embellishment elements are the most important in achieving internal rhyme in Arabic poems because the value of poetry is based on the impact it has on the minds of readers and listeners through its musical structure. As a result, this study focuses on Ahmed Shawqi's poem "Gandhi Hero of India," with the objective of revealing the rhythmic and semantic functions of each of the rhetorical styles *jināS, ṭibāq, tawāzī al tarkībī*, and *Taqsīm*. This study adopted the analytical method, which analyzes the poetic verses according to the science of *Badīʿ*. The importance of the study is reflected in the fact that it sheds light on the extent to which the poet invests these literary devices in displaying images and emotions consistent with the nature of the text. The study concluded that the poet used al *jināS al nāqiṣ* in its most prominent patterns, the *ṭibāq* in its linguistic and contextual forms, and he also distributed the two words of these two literary styles between the two halves of the poetic verse, which strengthens the poem rhythmically and semantically. It also concluded that the complete and partial grammatical parallelism on the vertical and horizontal levels provided the poem with a distinct rhythm and semantic richness, in addition to the phenomenon *of al Taqsīm al ʿaḍūḍī* which played a role in moving the internal rhyme that drew readers' attention to the text's content.

Keywords: Ahmed Shawqi, Gandhi, *JināS, Ṭibāq, Tawāzī al tarkībī, Taqsīm al ʿaḍūḍī*

Funding: This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Correspondence Author's Email: hafeezzahry@gmail.com

1. التعارف

وُلِد أحمد شوقي عام 1868م بالقاهرة، ونسبه الصحيحين ينتمي إلى أصول مختلفة: تركية وكردية وعربية ويونانية. وكانت الصلة وثيقة بين قصر الخديوي المصري وبين أسرة أحمد شوقي، مما جعل الشاعر يتربى منذ صغره في

This Work is licensed under a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).**

رغد من العيش، إذ جدته اليونانية قامت بتربيته، والتي كانت وصيفةً في القصر منذ عهد إبراهيم باشا.[1] وبالنسبة إلى التعليم فقد دخل شوقي إلى كتّاب الشيخ صالح، وهو في الرابعة من عمره، ثم ذهب إلى المدرسة الإبتدائية ثم التحق إلى الدرجة الثانوية حيث انتهت تكملها بسنة 1885م وهو من عمره إذ ذاك خمس عشرة سنة، وقد تجلت موهبته الشعرية وهو طالب في المدرسة الثانوية، حيث كان ينظم بعض الأشعار، ثم التحق بمدرسة الحقوق حتى تخرج منها عام 1889م.[2] وفي أثناء دراسته للحقوق، كان يتعلم عند حسين المرصفي والشيخ الحنفي ناصف، ما جعله يكمل دراسته في مدرسة الحقوق وهو على معرفة كافية بالتراث الأدبي القديم.[3]

تمثلت حياة شوقي على ثلاث مراحل مختلفة الاتجاهات في عطائه الشعري، وارتبطت المرحلة الأولى بالقصر الحاكم، من حيث إنه لم يكمل من الدراسة في مجال القانون إلا وهو شاعر الخديوي توفيق يشيد بفضائله، ثم وجد الفرصة للمشاركة في البعثة العلمية إلى فرنسا، فلما رجع من فرنسا عمل في صحبة الخديوي عباس، ينوب عنه في الإجتماعات العالية كالمؤتمرات الدولية وغيرها. وقد مثّل مصرَ والحاكم المصري في مؤتمر "جنيف للمستشرقين عام 1893م".[4] وبالنسبة إلى علاقته بالمصريين وتناول قضاياهم في للمعالجة في هذه المرحلة، أن شوقي لم يرفض رفضا تاما من قضايا عصره وأحوال المجتمع، بل تناولها من خلال آراء الخديوي وقصره الحاكم، مما أدى هذا إلى الضعف في نتاجه الشعري وطنيا واجتماعيا،[5] كما صرّح بذلك أحد النقاد بقوله: "إن شعره الوطني في شيخوخته كان أقوى منه في شبابه".[6] ومن ضمن القصائد الوطنية التي صاغها في هذه المرحلة قصيدة مشهورة بعنوان "كبار الحوادث في وادي النيل"،[7] التي أنشدها في المؤتمر المنعقد سنة 1893م في جنيف ، حيث استلهم فيها التاريخ المصر المجيد منذ الفراعنة القدية إلى عصر محمد علي، ومنها قصيدة الشوقي "وداع اللورد كرومر"،[8] التي غضب فيها غضبة شديدةً على الاستعمار ومساوئه.

---

[1] انظر: شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1982م، ص9-10.

[2] انظر: طه وادي، شعر شوقي – الغنائي والمسرحي، دار المعارف، القاهرة: 3ط، 1985م، ص8.

[3] انظر: ضيف، المرجع السابق، ص12.

[4] انظر: وادي، المرجع السابق، ص11.

[5] انظر: محمد شريف، محمد حفيز، الشعر الوطني بين الشاعرين محمود سامي البارودي وأحمد شوقي: دراسة تحليلية فنية وموازنة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية عبد الحميد أبو سليمان لمعارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلاميّة العالميّة-ماليزيا، 2022م، ص: 85.

[6] عبد الرحمن الرافعي، شعراء الوطنية في مصر، دار المعارف، القاهرة: ط3، 1992م، ص45-46.

[7] انظر: أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت: د.ط، 1988م، ج1، ص17.

[8] انظر: المرجع السابق، ج1، ص173-176.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

فقد بدأت المرحلة الثانية بنفي الشاعر إلى الأندلس، وذلك حينما أعلنت إنجلترا حمايتها على مصر بعد حرب العالمية الأولى في عام 1914م، وولّت السلطان حسين كامل عرشَ مصر بعدما عزلت الخديوي العباس حلمي، وصاغ شوقي قصيدة يهنأ فيها السلطان حسين مصانعةً له لأنه كان يؤثر الخديوي عليه، إلا أنه أشار في نفس القصيدة إلى أخطار الاستعمار الإنجليزي على مصر، وهذا ما دفع الإنجليز إلى نفيه إلى الأندلس، لأنهم كانوا يخافون من تأثير أشعاره على نفوس المصريين، فمكث خمس سنوات (1915م- 1920م) في برشلونه.[9] فكان أشعاره تدور حول الحنين إلى الوطن والتشوق إليه على نحو ما نرى في القصيدة التي عارض فيها (سينية البحتري)،[10] كما أخذ شوقي يعارض قصيدة ابن زيدون في نونيته حيث عالج فيها حنينه إلى وطنه.[11]

وأما المرحلة الثالثة التى تعد في الحقيقة المرحلة الأخيرة وهي تبدأ من سنة 1920م بعودته من منفاه وتنتهي بوفاته عام 1932م. وفيها، ظلّ الشاعر يقترب من أهل مصر وكذا بالشعوب العربية؛ وبالخصوص شارك الشوقي بالشعب السوري في الثورة الوطنية حيث كتب فيها أبياتا خالدة ورائعة، ووصلت شهرته في مصر بالخصوص وفي العموم وصلت الى البلاد العربية، حتى صار الشوق ذو لقب جديد وهو "أمير الشعراء" سنة 1927م،[12] حيث يرى بعض تلقيب شوقي ك "شاعر العربية الأكبر" لقب أصلحا من لقب "أمير الشعراء".[13] في هذه المرحلة أصبح شوقي شاعراً وطنيا يركز على قضايا الشعب المصري وما تدور حولها، فكانت عودته من المنفى علامةً فارقة في إنتاجاته الشعرية، فصاغ عدة من القصائد التي تعالج عدة من الموضوعات الوطنية، ومنها "الفخر بالحضارة المصرية"، و"العناية بتأسيس الدستور والمجلس النيابي"، و"الإشادة بالأبطال الوطنيين"، و"مقاومة الاستعمار الإنجليزي" وغيرها. والقصيدة "غاندي بطل الهند"[14] من أشهر ما صبت أقلامه في مناضلة الاحتلال، لأن الشاعر نظمها في سنة 1931م كتحية للزعيم غاندي، في حين أنه في هذه القصيدة ركز فكرته إلى تغذية الروح الشعبي في نفس أهل مصر الذي كان يقاوم أشد مقامة للاستعمار.

2ـ غاندي ومناسبة القصيدة "غاندي بطل الهند

زعيم وطنية أثناء حرقة الاستقلال موهندس كرمشاد غاندي (Mohandas Karamchand Gandhi) المشهور بلقب "مهاتما" بمعنى "صاحب النفس العظيمة"، وكان مولده في 2 أكتوبر سنة 1869م في بلدة بوربندر بمقاطعة غوجرات لأسرة انخرطت في الأعمال السياسية بالهند، إذ كان جده وأبوه يتوليان منصب رئاسة الوزراء بإمارة بوربندر. ويتم

[9] انظر: ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص31.
[10] انظر: شوقي، الشوقيات، ج2، ص45-52.
[11] انظر: المرجع السابق، ج2، ص104- 108.
[12] انظر: ضيف، المرجع السابق ص37-38.
[13] انظر: الرافعي، شعراء الوطنية في مصر، ص44.
[14] انظر: شوقي، المرجع السابق، ج4، ص83-85.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

الاحتفال في الهند بـ"غاندي جاينتي" في اليوم الثاني من شهر أكتوبر كعطلة وطنية، وهو يعدّ اليومَ الدولي للاعنف عالميا. والتحق غاندي بالمدرسة المحلية في مدينة راجكوت، حيث تعلم مبادئ العلوم فيها، فالتحق بالمرحلة الثانوية من تعليمه بالمدرسة في الثانية عشرة من عمره، وفي أثناء دراسة كان طالبا خجولا حيث لم يكن له صديق سوى الدروس والكتاب. واستجابةً للتقاليد والعادات الهندية تزوج غاندي من كاستوربا غاندي وهو في ثلاثة عشر من عمره. ثم اشتاق إلى دراسة قانون فسافر إلى بريطانيا في سنة 1888م، ودرس هناك ثلاث سنوات ثم عاد إلى الهند 1891م حاصلا على شهادة جامعية للمحامي. في سنة 1893م سافر بلد جنوب إفريقيا ليعمل هنا كمحامي بشركة "دادا عبد الله وشركائه" حيث أمضى هناك 21 سنة حيث عاد إلى الهند سنة 1914م.[15]

يعدّ ما بين سنة 1914م -1947م أبرز مرحلة من حياة غاندي، والتي تسمى مرحلة النضال للحرية واستقلال الهند، إذ إنه كان فيه أكثر شعبية حيث اتجه إلى كفاح المظالم الاجتماعية من جانب، ونضال الاستعمار الإنجليزي من جانب آخر، واعتنى عناية فائقة بمشاكل الفلاحين والعمال، حيث بدأ مقاومته ضد الاستعمار في سنة 1918م بـ"تحركات خيدا" التي شارك فيها غاندي مع الفلاحين بمدينة خيدا عندما تعرضت للفيضانات والمجاعات، لمطالبة إعفاء الضرائب حتى قامت الحكومة بتقديم تسهيلات خففت ضرائب الدخل. وقد أسس غاندي بهذا النمط من المقاومة ما عُرف بـ"المقاومة السلمية" أو "المقاومة اللاعنفية"، وهي المعروفة في سنسكريتية بـ"الساتياجراها" تعني قوة الحقيقة، حيث تتخذ عدة أساليب للوصول إلى أهدافها مثل المقاطعة والعصيان المدني والاعتصام وغيرها. [16] ومن أبرز حوادث المقاومة ضد الاستعمار بالهند ما حدث في سنة 1930م باسم مسيرة الملح (Salt March) التي قادها الزعيم الهندي غاندي ومع ثمانون شخصا، احتجاجا على ضريبة الملح التي وضعتها البريطانية، وقطعوا بالمشي مسافة 384 كيلو متر من بلدة سابارماتي أشرم إلى منزلهم بقرية داندي، المسيرة كانت أقوى تحدٍ للقوات الاستعمار الإنجليزي، وفيها تزايدت أعداد المشاركين في الطريق تزايدا تنبه به الاستعمال. نتيجة هذه المسيرة، قد اعتُقِل الزعيم الهندي باليوم الخامس من شهر مايو سنة 1930م، وبه لفت توجهات العالم إلى الهند وبالخصوص إلى الحركة الهندية التي كانت هدفها الاستقلال، والمقاومة الشعبية استمرت لسنة تقريبا ضد ضريبة الملح، ثم وصلت إلى النهاية مع إطلاق سراح البطل غاندي من أيدي الاستعمار وسجنها، والمفاوضة مع اللورد إيروين الحاكم البريطاني في مؤتمر مستديرة المائدة بمدينة لندن.[17]

---

[15] انظر: يوسف سعد، غاندي، المركز العربي الحديث، القاهرة، د.ت، ص9-43.

[16] الجزيرة، المهاتما غاندي، <https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2014/12/23> شوهد في 4 أكتوبر 2022.

[17] انظر: سعد، لمرجع السابق، ص102-104.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

وأما القصيدة "غاندي بطل الهند" فصبتها أقلام الشاعر العرب أحمد شوقي كتحية له حين مروره بمصر 1931م، وذلك في طريقة إلى لندن للمفاوضة مع الحاكم البريطاني في مؤتمر المائدة المستديرة، حيث كان مطلع القصيدة:

بني مصر، ارقعوا الغار وحيوا بطل الهند
وأدوا واجبا، واقضوا حقوق العلم الفرد[18]

ودعا الشاعر في الأبيات المبدئية الشعبَ المصري إلى أداء التحية للزعيم الهندي الوطني الذي اعتبره شقيقا لهم في ما جرى من التجربة المساوئ الاستعمار ومقاومته، بعد ذلك بدأ الشاعر بما يمدح به شخصيتة وخصائصه وكذلك إسهاماته الوطنية، حيث شبهه بالرسول في الدفاع عن الحقوق والزهد في متاع الدنيا، كما أشاد بمبادراته في توليد الألفة والاتحاد بين الهنود والمسلمين. بعدما بلّغ الشاعر التحية والتسليم إليه نيابة عن أهل مصر صغارها وكبارها، ثم انتقل كلامه عن مسيرة الملح وعن ما كان فيها من دور غاندي، ثم عن تجربته ومعاناته في السجن نتيجة قيادته للمسيرة. وفي الأخير قدّم الشاعر بعض النصائح والإرشادات إلى غاندي، لكي يكون يقظا في المؤتمر، وثابتا ضد الاستعمار في مقاومته، ولا يغتر بما يقوله الحاكم البريطاني، حتى يردّ إلى الأمة الهندية استقلالها وحريتها من قيد الاستعمار الغاشم.

وبعد ذلك، قام الزعيم الهندي غاندي بعدة مقاومات تدفع بريطانيا إلى منح الاستقلال للهند، حتى وافقت على منح الشعب الهندي الاستقلال على أساس تجزئة شبه القارة الهندية إلى جزئين أولهما: الهند والثاني: باكستان وفقا لاقتراح محمد علي جناح سنة 1947م، ويعدّ اليوم الخامس عشر من شهر أغسطس يوم الاستقلال حيث يحتفل به الشعب الهندي.

3ـ المناقشة والنتائج

3.1 الجناس

يُعدّ الجناس من أبرز الأساليب البلاغية الفنية التي تدعم التنويع الإيقاعي في الأعمال الأدبية وخاصة في الشعر العربي، لما ينطوي عليه من التشابه صوتيًا والاختلافِ دلاليًا، في حين أنه يعتبر مقومًا مماثلا للقافية على أساس أنهما تحركان الانسجام الموسيقي الذي تطرب له الأسماع، إذ الجناس تتحقق به داخل البيت الشعري من كلمة لأخرى ما تشكله القافية من بيت لآخر.[19] ويشغل الجناس بأنماطه المختلفة من أبرز

[18] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص83.

[19] انظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، التعريب: محمد الولي وغيره، مكتبة الأدب المغربي، المغرب، 2017م، ص82.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

العناصر الفنية التي تقوي ظاهرة التوازي الصوتي ما لها وقع موسيقي يتمكن من التأثير النفسي عند السامع المتلقي، حيث صرح بذلك بعضهم: "التوازي الصوتي بأنماطه المختلفة يُعدّ في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة في إحداث أثر نفسي ما ينعكس على البنية العميقة للنص."[20] وقد اعتاد علماء البلاغة على تقسيم الجناس، وسموا جناسا تاما إذا اتفق اللفظان في نوع الحروف وعددها وحركاتها وترتيبها؛ في حين أنهما اختلفا من جهة المعنى، وأطلقوا جناسا ناقصا إذا كان الاختلاف في أحد الأمور الأربعة.[21] وقد زاد بعضهم نوعا ثالثا حيث سموا جناسا اشتقاقيا؛ هو ما جمع الاشتقاق بين اللفظين، مع أنه أقل تأثيرا في الإيقاع الداخلي، لقلة الأصوات المتكررة، ولاختلاف الصيغة الصرفية.[22] وقد عرّفه بعضهم بقوله: "هو ما جمع بين ركنيه أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما".[23]

وبالنسبة إلى القصيدة "غاندي بطل الهند" فقد لاحظنا أن الشاعر لجأ إلى توظيف الجناس الناقص حيث لم نجد أثرا للجناس التام الذي يأدي إلى الالتباس المعنوي، ويصعب على السامع إدراك المعنى المدلول. فلنأخذ أمثلة للتعليق عليها:

وفي **الرحلة** للحق وفي **مرحلة** الوفد
بسحر من **قوى** الروح **حوى** السيفين في غمد
سلام النيل يا **غندي** وهذا الزهر من **عندي**
ولاقي العبقريين **لقاء** الند للند[24]

وقد جانس الشاعر بين (الرحلة بمعنى المسير) و(المرحلة بمعنى المسافة التي يقطعها المسافر) بزيادة حرف، وهو ما يسمى بالجناس الناقص الذي يمثل فيه التجنيس بين لفظين اختلفا في عدد الحروف زيادةً ونقصاناً.[25] وذهب الشاعر في المثال الثاني إلى التجنيس بين (قوى جمع قوة وهي الطاقة) و(حوى بمعنى قبض)، وهو الجناس اللاحق؛ وهو ما اختلف اللفظان في نوع الحروف وتباعد مخرجهما،[26] لأن القاف يخرج من أقصى اللسان، والحاء يخرج من وسط

[20] عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار الخليج، الأردن، ط2، 2017م، ص267.
[21] انظر: جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998م، ص354.
[22] انظر: حمد، السبع المعلقات: دراسة أسلوبية، مكتبة القلم، بيروت، 2017م، ص220.
[23] علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص114.
[24] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص83-85.
[25] انظر: جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998م، ص354-357.
[26] انظر: المرجع السابق، ص354-357.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

الحلق. وبالنسبة إلى المثال الثالث نرى فيه الجناس المضارع الذي يتم التجنيس بين اللفظين اختلفا في نوع الحروف وتقارب مخرجهما،[27] لأن العين والغين مخرجهما متقارب، فالأول يخرج من وسط الحلق والآخر من أقصاه. وكذلك تمثل التجنيس في المثال الرابع بين (لاقي) و(لقاء) على أساس الجناس الاشتقاقي، من حيث إنهما مشتقان من جذر واحد. وإذا أمعنا النظر في مادة الكلمتين في النماذج السابقة، نجد أن الشاعر لجأ بكثرة إلى الجناس المماثل الذي يكون ركناه من النوع الواحد من الكلمة،[28] كمجانسته بين اسمين في المثالين الأول والثالث، على الرغم من أنه قليلا ما تناول الجناس المستوفي ما يقع التجنيس فيه بين نوعين من الكلمة[29] مثل مجانسته بين اسم وفعل في المثالين الثاني والرابع.

ونودّ الإشارة إلى المحطة التي أبدع الشاعر في توظيف الجناس، هو اعتماده بشكل كبير على توزيع طرفي الجناس بين شطري البيت الشعري، مما يزيد حظ التجنيس من الإيقاع الموسيقي. ويعدّ ما تم فيه التجنيس بمراعاة التصدير من أقوى أشكال المجانسة موسيقيا، وهو إيراد أحد المتجانسين في نهاية البيت كإطارٍ للقافية والآخر يأتي في صلب البيت كما في المثال الثالث الذي جاء التجنيس بين نهاية الشطرين. ثم يحوز على الدرجة الثانية من جانب الإيقاع ما جانسه الشاعر بين كلمتين حيث أورد إحداهما في بداية الشطر الأول والأخرى في بداية الشطر الثاني، مثل ما نجد في النص الأخير، وما تمت المجانسة بين حشويي الشطرين يأتي على الدرجة الثالثة من الناحية الإيقاعية.

وأما الجناس الذي يحتضنه أحد الشطرين فسجّله الشاعر في بعض النماذج، وبرز حرصه الشديد على مجاورة اللفظين المتجانسين للرغبة في إبرازهما، ما يستقطب انتباه المتلقي لكي يركز على المعنى، وقد سماه بعضهم بالازدواج، حيث عرف بقوله: "هو تجانس اللفظين المجاورين"،[30] كما في النماذج الآتية. وقد جانس الشاعر في الأول بين (الهند) ويريد بها المنطقة الهندية – سبارماتي أشرم —وبين (السند) يقصد بها قرية داندي بها، حيث أشار إلى مسيرة ملح التي قام بها غاندي مع الشعب الهندي ضد الضرائب التي أوجبها الاستعمار الأوربي. والتجنيس في الثاني قائم بين (الكدح بمعنى الحرب والنضال) وبين (الكد بمعنى الجهد والسعي).

ومن تركب ساقيه من **الهند** و**السند**
ولا بالنسل والمال ولا **بالكدح** و**الكد**[31]

وما ذكرناه سابقا من نماذج هو من قبيل الجناس الذي تم توظيفه أفقيا على مستوى البيت الواحد؛ هو ما كان أكثر تواترا في القصيدة، فهناك نماذج يجانس فيها الشاعر بين البيتين المتتاليين أو أكثر، حيث نجد الشاعر يجانس

---

[27] انظر: المرجع السابق، ص354-357.

[28] انظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار نهضة العربية للطباعة، بيروت، د.ت، ص197-200.

[29] انظر: المرجع السابق، ص197-200.

[30] أحمد بن إبراهيم الهاشمي، جواهر البلاغة، مؤسسة الهنداوي، القاهرة، 2017م، ص409.

[31] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص84.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).**

بين الألفاظ في نهاية الأبيات المتتالية، وهو ما أطلق عليه علماء البلاغة باسم جناس القوافي الذي عرّفه بعضهم بأنه "الذي يقع في القافية"[32] ، على نحو ما نلاحظ في النص الآتي:

نَبِيٌّ مِثلُ كونفُشيـــو سَ أَو مِن ذَلِكَ **العَهدِ**

قَريـــبُ القَولِ وَالفِعلِ مِنَ المنتَـــظَرِ **المَهدي**

شَبيهُ الرُسلِ في الذَودِ عَنِ الحَـــقِّ وَفي **الزُهدِ**[33]

وقفنا في النماذج السابقة أنها أضفت إيقاعا متميزا رائعا إلى البنية الموسيقية الداخلية للقصيدة، من خلال تكرار الأصوات المتماثلة بجانب معاودة الصيغ الصرفية المتشابهة، كما جعلتنا نتعايش مع الطبيعة للجو النفسي، مما يمنح الأبيات الشعرية قيمة إيحائية يضمنها التجنيس الذي يستهدف إلى استحضار المعنى المخالف بين كل زوج من الألفاظ المتجانسة مما تثير انتباه لمتلقي عبر التغاير والتخالف بين الكلمات، وبالتالي لم يتمكن الشاعر أحمد شوقي من الإشادة بإسهامات الزعيم الوطني غاندي فحسب، بل استطاع أن يؤثر في نفوس المتلقين وعواطفهم حتى يملأها بمحامد وفضائل من يمدحه.

3.2 الطباق

يشغل الطباق من أهم المظاهر البلاغية المستخدمة في الأعمال الأدبية نظرا لأنه إحدى المحسنات المعنوية البديعية التي تعطي إيقاعاً دلاليا، ولا سيما في الشعر العربي حيث يعدّ من أشهر مقوماته، إذ امتدحه بعض النقاد بقوله: "الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال في الشعر والأدب".[34] وهو التوازي الدلالي الذي تتم فيه المقابلة بين كلمتين تقابلا ضدياً، وقد عرّفه بعضهم بأنه: "الجمع بين معنيين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"،[35] وأُطلِقت عليه أسماء أخرى مختلفة: التضاد والمطابقة والتطبيق. [36]

وقد اتفق كثير من النقاد على تسمية هذا الشكل البلاغي باسم الطباق أو المطابقة، غير أن قدامة بن جعفر ومن سلك نهجه يرون أن تسميته بالتقابل أنسب أليق من تسميته بالطباق والمطابقة؛ لما أن معناهما الأصلي يرجع إلى الموافقة والمماثلة.[37] ومنهم من يرجّح تسميته بالطباق لما في تقابل الكلمتين المتضادتين إحداث توافقٍ بين ما هو في

---

[32] محمد التونجي وآخرون، المعجم المفصل في علوم اللغة، التحقيق: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ص244.

[33] أحمد شوقي، المرجع السابق، ج3، ص83.

[34] غريب روز، تمهيد في النقد الحديث، ديناميك غرافيك للطباعة، لبنان، 1999م، ص86.

[35] ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1969م، ج2، ص31.

[36] انظر: عتيق، علم البديع، ص76.س

[37] انظر: إنعام فوال العكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996م، ص596.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

غاية المخالفة وأقصاها، كما نجد فيما صرح بذلك ابن الأثير: أن كل واحدة من الكلمتين المتضادتين وافقت الكلام لذا سمي طباقا.[38]

وقد قسم علماء البلاغة الطباق إلى نوعين: طباق لغوي إذا كان التقابل بين لفظين متضادين يرجعان إلى الوضع اللغوي، والثاني هو الطباق السياقي ما يرجع إلى سياق الشاعر وأسلوبه في الكلام، كما هو أشار إليهما القرطاجني بقوله: طباق محضة وغير محضة،[39] وقد صرح بذلك بعضهم فقال: "ولم يكتف البلاغيون برصد الثنائيات التقابلية التي يقدمها المعجم اللغوي، بل امتد هذا الرصد إلى الثنائيات التي يفرز السياق طبيعتها التقابلية، ولو لم يتحقق فيها حقيقة التضاد".[40]

وأما المطابقات اللغوية في القصيدة "غاندي بطل الهند" فيسهل على السامع المتلقي التعرفُ عليها، ويحيط بدلالتها بسهولة، مع أنها كانت تسهم في رسم الصورة بشكل مثير يقتدر على توليد أكبر طاقة من الشعورية.

وغطوا **البر** بالآس	وغطوا **البحر** بالورد
قفوا حيّوه من **قرب**	على الفلك، ومن **بعد**
وعد لم تحفل **الذام**	ولم تغتر **بالحمد**[41]

وفي النماذج السابقة، فقد بنى الشاعر أحمد شوقي التضاد بين كل زوج من الكلمات على الوضع اللغوي، فكلمة (البحر) في البيت الأول تضادها الكلمة (البر) على أساس المعنى المجازي، وإنما هو رمز لتكريم الزعيم الوطني غاندي الذي نزل بمصر، والمعنى الحقيقي الذي يقتضيه الظاهر – تغطية الأرض بالآس وهو شجر دائم الخضراء وأبيض الزهر، وكذلك البحر بالورد – أمر مستحيل، بل الشاعرُ قصد بذلك أداءَ التحية إلى غاندي وتمجيده. ومن هنا اعتاد البلاغيون على تقسيم الطباق إلى نوعين: طباق حقيقي هو ما جاء بألفاظ الحقيقي، وطباق مجازي وهو ما كان بألفاظ المجاز.[42] فكلمة (القرب) في النص الثاني تطابقها كلمة (البعد)، وكذلك كلمة (الذام) تضادها كلمة (الحمد) على الحقيقة. وقد استطاع الشاعر أن يثري المعنى ويوسعه بواسطة أسلوب التضاد ما يحدث مخالفة ذات تأثير فعال يستقطب السامع عبر كسر السياق، إذ الشاعر في المثالين الأولين تمكن من تعميق أداء التحية لغاندي، كما طلب منه في الثاني عنايته الفائقة على حصول الاستقلال من قيد الاستعمار من دون اغترار الحمد والذم عند المفاوضة مع الإنجليز.

---

[38] انظر: ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج2، ص32.

[39] انظر: حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، التحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص43-44.

[40] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، الشركة المصرية العالمية، لونجمان: ط2، 2007م، ص358.

[41] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص83-86.

[42] انظر: عبد العظيم بن عبد الواحد، ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، 1963م، ص111-115.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

وأما المطابقات السياقية فكانت لها أكبر الأثر في إثراء الدلالة وتعضيدها، نظرا لأنها ترتبط بأسلوب الشاعر ارتباطا وثيقا، بمعنى أنها يزرعها الشاعر بسياقه ولا تخضع لحكم الوضع اللغوي، مثل ما نراه في النصوص التالية:

ومن **مشيخة** الوادي ومن **أشباله** الورد

ومن صد عن **الملح** ولم يقبل على **الشُهد**[43]

وإذا أمعنا النظر في البيتين أن الشاعر أقام التضاد على سياقه وأسلوبه، لأن كلمة (مشيخة) جمع شيخ تضادها كلمة (شباب) بحكم الوضع اللغوي، ولكن الشاعر بنى التضاد بينها وبين كلمة (الأشبال) الذي هو اسم علم لولد الأسد إذا أدرك الصيد، في حين أنه جاء بالكلمة (مشيخة) على الحقيقة، وبالكلمة (أشبال) على المجاز، إذ الشاعر أدى في هذا البيت التحية للزعيم الوطني نيابة عن المصريين بما فيهم الكبار والصغار. وأما في النص الثاني فقد ولّد الشاعر المطابقة بين الكلمة (الملح) وبين الكلمة (الشهد بمعنى العسل)، وقد انقطعت صلتهما بالوضع اللغوي حيث لم نجد لهما ما يضادهما من الجانب اللغوي. وقد استثمر الشاعر القيمة الكامنة في المفاجأة والخروج على المألوف لإثارة إدراك المتلقي ووعيه، لكي ينبه المتلقيَ فيسرعَ إلى التأمل عن أسرار معنى الكلمتين. وقد أراد الشاعر في البيت بالملح مسيرةَ ملح التي تعدّ أكبر حملات اللاعنف ضد الاستعمار الإنجليزي، والتي قادها غاندي ودافع عنها دفاعا شديدا، وكذلك أراد بقوله (لم يقبل على الشهد) أن الزعيم كان زاهدا في متاع الدنيا حيث لم يرد الحلاوات الدنيوية، إذ كان يعتني عناية كبيرة بالحرية والاستقلال فقط.

ومن الظاهر في النماذج السابقة سواء في المطابقات اللغوية والسياقية، أنه لم يبرز حرص الشاعر أحمد شوقي على توزيع ركني الطباق بين شطري البيت الشعري فحسب، بل نرى نزعته إلى وضع الكلمتين المتضادتين فيهما على أشكال محددة تلفت أنظار القراء والسامعين، حيث بنى التضاد بين الحشوين للبيت في بعض النصوص، وفي الأخرى استخدم الطباق بين نهاية الشطرين، ما يدلّ على أن الشاعر كان أكثر اهتماما في بناء الأبيات الشعرية على أساس التعادل والتوازن في بنيتها وأشكالها.

ومما يزيد في جماليات الطباق في القصيدة أن الشاعر في بعض النماذج طابق بين كلمتين في البيت الشعري الذي جاء على قالب توازي التركيب النحوي التام، كما في الأبيات التي تحتها الخط من النصوص السابقة، حيث توازى كل من شطري البيت على شكل تام من جهة تراكيبهما النحوية، مما يشيد ببراعة الشاعر الفذة في معالجة عدةٍ من العناصر الفنية الأدبية في البيت الشعري الواحد.

3.3 التوازي التركيبي

يشغل التوازي التركيبي من أبرز مستويات التوازي، وأيضا هو من إحدى العناصر الفنية التي تعدّ محسنات الإيقاع الجملي بما أنه يمنح أسلوباً غنائيا موسيقيا للجمل المتتالية، بصفة أن هذا الأسلوب الفني تتكرر فيه البنية النحوية المتماثلة بين

[43] أحمد شوقي، المرجع السابق، ج3، ص84.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

جملتين أو أكثر حيث تبدو أجزاء التراكيب النحوية متشابهة بينهما، [44] فيشكل التشابه بين أجزاء السلسة الكلامية، لأن التشابه هو التقنية الأساسية للإيقاع الموسيقي في مفهومه العام، وقد ذكر جاكبسون أن التكرار الذي يتم فيه ترديد التراكيب النحوية نفسها بجوار معاودة الأصوات نفسها هو الأساس المكون للإنتاج الشعري. [45] ويكون التوازي التركيبي إما تاماً حيث يكرَّر البناءُ النحوي بين متتاليتين على شكل تام، وإما جزئيا أو نسبياً، إذا كان يعتمد على أساس التخالف بينهما في بعض الوحدات للجمل المتوازية بنقصان أو زيادة. وكذلك يُطلَق عليه بالتوازي الأفقي إن تم ذلك على مستوى البيت الواحد، وإن جاء على مستوى البيتين المتتاليين فأكثر يسمى توازي رأسيا أو عموديا. [46]

ولاحظنا أن الشاعر قد عمد بشكل ملحوظ إلى تسجيل هذه التقنية الفنية التي تقوي البنية الإيقاعية للقصيدة، خلال ترديد نفس التراكيب النحوية، في حين أنها تأثر في البنية الدلالية من خلال عرض الأفكار على شكل لافت لأنظار السامعين.

سلام حالب الشاة سلام غازل البرد
وفي زاوية السجن وفي سلسلة القيد
غطوا البر بالآس وغطوا البحر بالورد[47]

وشغل التوازي النحوي التام أفقيا على مستوى البيت في النماذج السابقة، إذ تكرر التركيب النحوي فيها على النحو الآتي، في الأول: مبتدأ خبره محذوف—منادى مضاف والنداء محذوف —مضاف إليه، وفي الثاني: حرف الجار —مجرور مضاف —مضاف إليه، وكذلك في الثالث: فعل ماضي ضميره فاعل —مفعول به —حرف الجار — مجرور. ومما يجدر بالذكر أن الشاعر يظهر إبداعاته في هذا الأسلوب الفني، بما يدمج فيه بعض الأساليب الفنية الأخرى حتى يزيد في القيم الأدبية إيقاعيا ودلاليا، إذ الشاعر استطاع أن يرفد إلى النصوص إيقاعا موسيقيا وثروة دلالية خلال التكرار للكلمة (سلام) في الأول و(في) في الثاني و(غطوا) في الثالث، وإعادة نفس الصيغ الصرفية في الكلمتين (حالب وغازل) في الأول.

ومن الملاحظ أنه لا تقتصر وظيفة التوازي التركيبي على الجانب الصوتي، بل يؤدي دورا بالغا في الجانب الدلالي ما يريد الشاعر تعبيره عنه. [48] وقد أشار بعض من النقاد إلى أن هذا الشكل من التوازي يسهم في إبراز دلالات: دلالة التوكيد إذا جاءت المتتالية الثانية مرادفة للأولى، وإن كانت مضادة لها فهو دلالة التضاد، ودلالة التأليف

[44] انظر: عبد الله خضر حمد، ديوان عبد القادر الجيلاني: دراسة أسلوبية، دار القلم، بيروت، 2017م، ص206.
[45] انظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، التعريب: محمد ولي وغيره، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص66.
[46] انظر: وهاب داودي، "البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد"، مجلة المخبر، الجزائر: جامعة بسكرة، (2014م) العدد:10، ص314.
[47] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص83-86.
[48] انظر: أحمد بقار، شعر عبد الله حمادي: البنية والدلالة، دروب ثقافية، الأردن، ط1، 2015م، ص77

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

إذا كانت الثانية ملحقة ومكملة للأولى.[49] وبناءً على هذا، نرى دلالة التأليف شغلت في المثالين الأولين؛ إذ الشاعر في النص الأول أجاد أسلوب التوازي في مدح غاندي الذي انتهج منهج البساطة في حياته حيث كان يحلب الشاة بنفسه، ويفضل الارتداء بالرداء البسيط، وكذلك في الثاني تمكن من تصوير المأساة والمعاناة التي عايشها الزعيم الهندي أثناء إقامته في السجن. وفي المثال الثالث نرى دلالة التضاد قائمة بين الشطرين لما بنى الشاعر الطباق بين الكلمتين: البر والبحر.

بسحرٍ من قوى الروح حوى السيفين في غمد
وسلطانٍ من النفس يقوي رائض الأسد
وتوفيقٍ من الله وتيسير من السعد[50]

وفيما عرضناه من النماذج السابقة، نلاحظ التوازي التركيبي الجزئي القائم في الأبيات المتتالية عموديا، وقد صاغ الشاعر الأشطر الأوائل من الأبيات على بنية نحوية توازت تراكيبها بشكل جزئي حيث كانت على أساس التخالف في بعض مكوناتها، مما أضاف إلى القصيدة إيقاعا متميزا حيث بدأ تلك الأبيات المتتالية على شكل متوازٍ، إضافة إلى تكرار التنوين لكلمة الأولى من كل الأبيات مما يزيد في الانسجام الموسيقي الذي يجذب السامعين ويجعلهم محبوسين داخل النص الشعري، كما أن أسلوب التوازي كان له أثر بارز في تعضيد الدلالة، حيث رفع الشاعر صوته بإسهامات غاندي في الوحدة الوطنية ولا سيما في تقوية الصلة والاتحاد بين الهنود والمسلمين بالهند.

3.4 التقسيم

التقسيم هو كما عرفه أبو هلال العسكري "أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[51]. وهو من أبرز العناوين البلاغية التي اهتم بها علماء البلاغة قديما وحديثا، وقد اعتقد بعض النقاد أن حسن التقسيم يضمن للشعر جمالا إيقاعيا وشكليا.[52] وأن حرف الروي قد يكون موقفا في البيت الشعري على الأغلب، وما سواه إن شاء جعله محل وقف وإن شاء لم يفعل[53] وهو من حشو البيت تحت إرادة الشاعر. وفي هذه الظاهرة الفنية، يعمد الشاعر إلى تقسيم البيت الشعر أو أحد شطريه إلى أجزاء، وله أشكال متعددة، ومنها: الرباعي والثلاثي والرباعي.

---

[49] انظر: ثامر فاضل، مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص231-232.

[50] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص84.

[51] أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين، التحقيق: علي محمد البجاوي وآخرون، المكتبة العنصرية، بيروت، 1419م، ص341.

[52] انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م، ص205.

[53] انظر: انظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة كويت، الكويت: ط2، 1989م، ج2، ص305.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

وفي القصيدة "غاندي بطل الهند"من النقاط المشار إليها، والتي برزت فيها موهبة الشاعر الفريدة، أنه عمد في التقطيع العروضي لبعض الأبيات ولهذا قام بتقسيمها على أجزاء حيث تتساوق مواقفها التقسيمية مع الاهتمام بمواقف التقطيع العروضي، وقد ذهب بعض النقاد من الشعراء إلى عبرة هذه الظاهرة تقسيماً وزنياً، وأطلق عليها البعض بـ (لتقطيع)[54]، وذلك من الأمور التي تضيف على النص الشعري نغماً قوياً، ويزيد في الشعر من تحقيق المعاني وتأكيدها بترتيبها وبيانها وعرضها. وعلى الرغم وجد البحث بأن هذا الشاعر في هذه القصيدة لا يكثر من هذا الأسلوب الفني، وقد نرى في أبياته أنه يسجله على مستوى البيت الشعري بكمالها، وفي بعض الأماكن يقصر هذا الأسلوب الفني على مستوى البيت في الشطر الواحد، على نحو ما نقف في النصوص الآتية كالمثال:

وفي الجرح/ وفي الدمع وفي النفي / من المهد
//./.// ./.// //././/
مفاعيل مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن

شبيه الرسل في الذود عن الحق / وفي الزهد[55]
//./.// ./.// //././/
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن

بم أن هذا البحر يتألف من تكرار تفعيلة (مفاعلن) أربع مرات في بيته، من خلال هذا يظهر أن الشاعر قد تمكن من تجزئته على أربعة أجزاء، وكذلك التقسيم الذي احتضنه أحد شطري البيت. وكذلك لاحظنا أن هذه التقنية الفنية لم تضف فيها إيقاعا متميزا تطرب إليه الآذان كثيرا فحسب، بل كانت لها أكبر تأثير في إثراء البنية الدلالية التي قامت على الإشادة بالرئيس الوطني الهندي، إذ شوقي في أول نصه استطاع أن يمجّده ويعظّمه من جانب الإسهامات والتضحيات ضد الاستعمار، وفي الثاني أيضا تمكن الشائر من تشبيهه بالرسل في أعمالهم الدفاعي عن الحقوق و ما قدموا من دروسهم للزهد في الدنيا.

4. الخاتمة

وقد خرجت الدراسة عدة من النتائج، فيمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- وقد لجأ الشاعر إلى تسجيل أبرز أنماط الجناس غير التام من الناقص واللاحق والمضارع، مع أنه لم يعمد إلى الجناس التام، وبرزت عنايته الفائقة في أغلب النماذج بتوزيع طرفي الجناس ووضعهما في المكان المحدد في

[54] انظر: الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، ص319؛ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، 1972م، ص360.

[55] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص83.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

الأبيات الشعرية، وكذلك ظهرت نزعته إلى توظيف بعض النماذج من جناس القوافي الناقص، مما أثر تأثيرا بالغا في الإيقاع الموسيقي للقصيدة، وفي تقوية البنية الدلالية.

- والطباق بنوعيه: اللغوي والسياقي من أبرز المحسنات المعنوية التي تناولها الشاعر في القصيدة، مما كان له أكبر دور في تعضيد الدلالة، والطباق المجازي في بعض النماذج أضاف إلى القصيدة طاقةً دلاليةً زائدة، وعمد الشاعر إلى توزيع طرفي الطباق بين الشطرين في أكثر الأمثلة، وأيضا الطباق في قالب التوازي التركيبي في بعضها، مما رفد إيقاعا متميزا إلى القصيدة.
- وشغل التوازي التركيبي التام والنسبي من أهم محسنات الجمل في القصيدة، حيث بناه على المستويين العمودي والأفقي، وتجاوزت وظيفته إلى إبراز دلالات ومعان وراء دوره في الانسجام الموسيقي، وكذلك تمكن للشاعر من زيادة الموسيقى خلال دمج تكرار الكلمات والبنى الصرفية ف البنية المتوازية.

بما أن بحر الهزج المجزوء يتكون من تكرار تفعيلة (مفاعلين) مرتين في كل شطري البيت، ذهب الشاعر إلى تقسيم شطري البيت أو أحدهما على جزئين، مما يضفي على القصيدة إيقاعا رائعا جذابا يجعل القارئ يتعايش مع النص، وكذلك لاحظنا اهتمام الشاعر في بناء التقسيم العروضي أو الوزني الذي يتماشى مواقف التقسيم مع مواقف التقطيع العروضي.

Al Baṣīrah, Department of Islamic Thought and Culture, NUML, Islamabad. https://albasirah.numl.edu.pk/
This Work is licensed under a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).**