جامعة بنها
كلية الآداب

مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

البنية الإيقاعية في الأغنية الشعبية في فلسطين

إعداد/

نائل درويش سليمان المصري

باحث دكتوراه

المجلد ٦٤ ابريل ٢٠٢٥
https://jfab.journals.ekb.eg/

الملخص :

يتناول هذا البحث البنية الإيقاعية في الأغنية الشعبية الفلسطينية، ودورها في تشكيل الوعي الوطني الفلسطيني من خلال دراسة الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي للأغنية. تم تقسيم البحث إلى محورين رئيسيين: الأول يعالج الإيقاع الداخلي، والذي يتجلى في التكرار الصوتي، واللفظي، والعباراتي، والأسلوبي (الأمر، والنهي، والنداء، والاستفهام)، إضافةً إلى عناصر موسيقية أخرى مثل التصريع والجناس.

أما المحور الثاني فيناقش الإيقاع الخارجي، متمثلاً في الوزن العروضي والقافية، حيث يتضح كيف انعكست الحالة النضالية الفلسطينية على الأوزان الشعرية المستخدمة في الأغاني الشعبية، وخصوصا اعتمادها على شعر التفعيلة والبحور السهلة مثل الرجز والكامل. كما يُبرز البحث كيف أن القافية، سواء المطلقة أو المقيدة، لم تكن مجرد عنصر موسيقي، بل كانت أداة تعبيرية تحمل دلالات نفسية واجتماعية وسياسية تعكس عمق ارتباط الأغنية الشعبية بالقضية الفلسطينية.

ويوضح البحث كيف أسهمت الموسيقى الداخلية والخارجية للأغنية في تعزيز الروح الجماعية الفلسطينية، وربطت الأجيال المتعاقبة بالهوية النضالية من خلال اللحن والكلمة. كما يُظهِر البحث العلاقة الوثيقة بين تطور الأغنية الفلسطينية والأحداث السياسية التي مرت بها القضية الفلسطينية. وأخيرًا، يبرز البحث الدور الفاعل للأغنية الشعبية في التعبئة الوطنية، وتجسيدها للألم والأمل الفلسطيني في آنٍ واحد.

الكلمات المفتاحية: الأغنية الشعبية الفلسطينية، الإيقاع الشعري، التكرار الموسيقي، الوزن العروضي، القافية ودلالاتها.

تقديم:

دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة[١]:

تعد الأغنية الشعبية الفلسطينية جزءا أصيلا من التراث الثقافي الفلسطيني، إذ تعكس هموم الشعب وتاريخه وهويته من خلال الألحان والكلمات التي تناقلتها الأجيال. ونشأت هذه الأغاني في بيئة اجتماعية مقاومة، حيث شكّلت وسيلة للتعبير عن المعاناة الوطنية والفرح الجماعي والقيم السائدة. وتتنوع الأغنية الشعبية الفلسطينية بين الأغاني التثويرية التي واكبت نضال الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال، والأغاني التعبيرية التي تعكس مشاعر الحب والشوق والغربة، إضافة إلى الأغاني السياسية الملتزمة التي وثّقت المحطات التاريخية والمواقف الوطنية. وتمثل هذه الأغاني ذاكرة شفوية تحفظ تاريخ فلسطين، وتساهم في تعزيز الهوية الوطنية من خلال ترديدها في المناسبات المختلفة، سواء في الأفراح أو المناسبات الوطنية أو حتى في السجون. كما تأثرت الأغنية الفلسطينية بمحيطها العربي، لكنها حافظت على خصوصيتها اللغوية والنغمية، ما جعلها جزءًا لا يتجزأ من التراث الشعبي. ومع مرور الزمن، استمر الفنانون والفرق الغنائية في تطويرها، مثل فرقة العاشقين، التي لعبت دورًا كبيرًا في

(١) معد الكتاب هو ضرار خليل أبو شعيرة، فلسطيني من مدينة الخليل، وُلد في مدينة الزرقاء الأردنية في حزيران/يونيو عام ١٩٦٥م. عمل في الفن الفلسطيني وكتب لعد فِرق غنائية فلسطينية أبرزها فرقة العاشقين. وقسم أبو شعيرة دليله لثلاثة فصول، وهي: الفصل التثويري، الفصل التعبيري، الفصل السياسي الملتزم. وطُبع الكتاب برعاية وزارة الثقافة في سوريا بطبعته الأولى عام ٢٠٠٤م، صدر من دار شجرة للنشر والتوزيع في دمشق. **هذه المعلومات أخذها الباحث مشافهة من معد الكتاب ضرار أبو شعيرة عبر عدة اتصالات هاتفية بتاريخ ٢ شباط/فبراير ٢٠١٨م.**

نقل هذه الأغاني إلى الأجيال الجديدة، لتبقى الأغنية الشعبية الفلسطينية صوتًا يعبّر عن الذاكرة الجماعية والوجدان الفلسطيني.

الإيقاع لغة:

جاء في المعجم الوسيط في مادة (وقع) الإيقاع: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[١]".

وينقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين: "أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية[٢]".

الإيقاع اصطلاحا:

أما الإيقاع في الفن فهو تتابع الحركات والسكون بنسب محددة ووفق معايير ذوقية إبداعية، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأي خلل به إخلال بموسيقى الشعر، فالقيمة الحقيقية للإيقاع تكمن في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي[٣]، ومن هنا كان للإيقاع أثرٌ في تشكيل المعاني وتوجيهها في الأدب العربي.

ومن الدلائل الواضحة على أهمية الإيقاع وسمو شأنه في البناء الشعري أن الشاعر إذا تجاذبه التزامان: التزام لغوي، وآخر إيقاعي؛ أخلص الانقياد إلى الإيقاع، وما

(١) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية – جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط ٥، ٢٠١١، ص١٠٩٤.

(٢) المخصص: ابن سيده، السفر ١٣، مادة وقع، الكتب العلمية، لبنان، د ت، ص١٠.

(٣) الشعر الفلسطيني المقاوم: عبدالخالق محمد العف، رابطة الأدباء والكتّاب الفلسطينيين، ٢٠١٠م، ص١٦٨.

الضرورة الشعرية إلا صدى لغلبة النظام الإيقاعي على الناظم اللغوي في جسد النص[١].

إن الموسيقى الإيقاعية في الشعر هي روحه وتمثل التشكيل الزماني والمكاني في الخطاب الشعري، لأن الوحدات الإيقاعية الزمنية التي تقابل التفعيلات العروضية، مضافا إليها القافية، بما تضفيه من جرس موسيقي، تعطي نغما خارجيا مهما، عدا الموسيقى الداخلية التي تعنى بتناسق الحروف وتناسب مخارج الكلمات[٢]؛ وهذا يتحقق فعليا في الأغنية الشعبية الفلسطينية، حيث إنها عكست التصور الزماني والمكاني، وأعطت نغما تراثيا فلسطينيا وجرسا مميزا.

إن مصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشاعر المنفعلة، وهو مرتبط بالتجربة الشعرية عند فعل الكتابة ينبثق منه الوزن، ويعتبر الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحريّة تامة، فبذلك يكون الإيقاع هو العنصر المتغيّر تبعا لتغيّر نفسية الشاعر، أما الوزن فهو العنصر الثابت في لغة الشعر[٣].

إن البنية الإيقاعية بأشكالها كافة تشكل اللبنة الأساسية للنص وخاصة الشعر ومعها الأغنية، فهي تكشف الجوانب النفسية والاجتماعية والشعورية للنص والبيئة التي أبدع

(١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شاكر قاسم، دار دجلة، ط١، عمان – الأردن، ٢٠١٠، ص٣٠.

(٢) البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر – شعر الأسرى أنموذجا، معاذ محمد عبدالهادي الحنفي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة – فلسطين، ٢٠٠٦م، ص١٠.

(٣) البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا: رحماني ليلي، رسالة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر، ٢٠١٥م، ص١٠.

فيها مبدعها نصه الأدبي، وبناء عليه؛ فإنها تشكل عاملا مهما في إضفاء لها القبول بين المتلقين.

الأغنية الشعبية في فلسطين[١]:

تُعد الأغنية الشعبية نتاج مهارة فنية فردية ثم من خلال عمل غير محدد من المغنين الشعبيين، أسهموا في تشكيلها حتى بلغت صورتها التي نعرف، وتعتمد الأغنية الشعبية الفلسطينية على اللهجة العامية، فهي تصاغ بشكل نصوص شعرية شعبية، تتناول عدة موضوعات أساسية، منها: أغاني الأعياد والاحتفالات الدينية، أغاني الحب والغزل، أغاني الأفراح والأعراس، والختان، والميلاد، وأغاني الحب والحماسة والحث على القتال، والأغاني السياسية والوطنية، وتحانين الحج[٢]، وأغاني الاستمطار، وأغاني المآتم والرثاء، وأغاني الرقص، وأغاني الروايات والقصص الشعبية.

ولأن الأغنية الشعبية تشكل عاملا مهما في وجدان الفلسطيني؛ فإنها شكلت عاملا مهما في تكوين الوعي للحفاظ على الوطن، فكان المضمون النضالي فيها جزءا أساسيا مكونا لها، حيث تناول هذا النوع من الأغاني ثلاثة مضامين، وهي:

---

(١) اعتمد الباحث في هذا حديثه عن الأغنية الشعبية في فلسطين على دراسة بعنوان تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية، خصائصه ومقوماته وطرق الحفاظ عليه للباحث أحمد موسى والمنشور في مجلة النجاح للأبحاث – العلوم الإنسانية غزة – فلسطين مج. ٢٣(١) ٢٠٠٩ من ص.٩٥: ص١٢٤؛ وذلك لندرة المصادر التي تتحدث الأغنية الشعبية الفلسطينية.

(٢) تحانين الحج هي أغاني شعبية فلسطينية تُغنى عند وداع الحجاج قبل سفرهم إلى الديار المقدسة أو استقبالهم بعد عودتهم. وتعبر عن الفرح والفخر بالحاج، وترافقها الزغاريد وقرع الطبول. تتضمن كلماتها الدعاء بقبول الحج والسلامة، مثل: "ع الحج مشينا والحمد لله، زرنا النبي ورب البيت الله". ولا تزال تُردد في بعض القرى الفلسطينية كجزء من التقاليد.

(المضمون النضالي – المضمون القومي – المضمون الاجتماعي)، حيث طغى المضمون النضالي على مجمل الأغاني الشعبية الفلسطينية منذ نكبة عام ١٩٤٨م، وظهر في أغاني الفلسطينيين النازحين عن قراهم وبلادهم تيار جارف من الحنين للوطن والأرض التي انتزعت منهم، وسيطرت على تلك الأغاني موجة من الحزن والألم والبعد والغربة، وكذلك موجة من الدعوة لمقاومة الاحتلال والعمل على تحرير فلسطين بكل الوسائل المتاحة[١]، وذلك كما سيأتي ذكره في ثنايا هذا البحث.

وسأتناول في هذا البحث عناصر من الإيقاع الداخلي والخارجي للأغنية الشعبية في فلسطين.

أولا: الإيقاع الداخلي:

يتمثل الإيقاعي الداخلي في القصيدة من وحدات إيقاعية تزين النص، ويكون الإيقاع الداخلي في عدة أمور، منها:

أولا: التكرار الصوتي:

يعرف ابن جني الصوت في كتابه سر صناعة الإعراب أنه: "عَرَض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا[٢]".

([١]) تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية – خصائصه ومقوماته وطرق الحفاظ عليه: أحمد موسى، ص١٠٢.

([٢]) سر صناعة الإعراب: ابن جني، ت: حسن هنداوي، دار القلم، ط٢، بيروت– لبنان، ١٩٩٣م، ص٦.

يعتبر التكرار الصوتي أو ما يسمى بـ"الترديد الصوتي" من العناصر المهمة المكونة للبنية الإيقاعية التي دخلت الشعر وما تبعه مثل الأغاني وغيرها، فتكشف عما يختلج في مكنونات نفس الشاعر الداخلية، فتعبر عن الجوانب النفسية والدلالية التي تتألف منها شخصية المبدع، فتسهم في تشكيل رؤية عن هذا المبدع ورؤيته الأدبية، وتصف حالته الشعورية التي تكون في أثناء حالة الإبداع الأدبي.

يكون التكرار الصوتي بتكرار جملة أو شبه جملة أو كلمة أو حرف ... إلخ، فتكون قيمة المكرر ليس في ذاته، وإنما تنبع من ارتباطاته في البنية الإيقاعية داخل البنية الشعرية، فـ "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب من إمكانات تعبيرية[١]".

تكمن أهمية التكرار الصوتي في عدة جوانب، وما يهمنا فيها في هذا المضمار أنه يضفي لمسة جمالية في موسيقى الشعر، وهو لا يكون عشوائيا أو اعتباطيا، وإنما يجب أن يكون على كبير صلة بالقصيدة، تقول نازك الملائكة إن: "القاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول أن يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظا ينفر منه السمع إلا إذا كان الغرض من ذلك دراميا يتعلق بهيكل القصيدة العام[٢]".

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار الملايين، ط٥، بيروت – لبنان، ١٩٧٨م، ص٢٦٣.

(٢) السابق ص٢٦٤.

تبرِز بنية التكرار في الأغنية الشعبية الفلسطينية حجم الانفعالات وتأثير المجتمع الفلسطيني، وتنقلها بدورها إلى المتلقين في المجتمع الفلسطيني وتأثيرها في أي قضية مهمة تخصه، وهي بذلك تشكل رافدا كبيرا في تشكيل الوعي الجمعي الفلسطيني وتحديد مآلات القضايا الكبرى التي تهم الفلسطيني، وتعبر عما يدور داخل الأروقة الفلسطينية وفئات المجتمع وطبقاته كافة، وهذا يكشف عمق ارتباط التكرار بأنواعه المختلفة بالجوانب النفسية والاجتماعية والفكرية جميعها.

أولا: بنية تكرار الحرف:

تظهِر الأغنية الفلسطينية قدرة عالية ومحترفة في تكرارها للحروف، إذ عرفت ما يجب أن يُكرر، وكيف توزع هذه الحروف، بحيث أعطت بعدا إيقاعيا رائقا منسجما مع الأبعاد الاجتماعية والتراثية الفلسطينية، وتجلت قدرتها في كيفية توزيع الحروف حين تكررها الأغنية الواحدة، وليس هذا لكل مبدع، فكان في الأغنية الفلسطينية بعمومها حسنُ توزيع الحروف المكررة في كل تكراراتها.

جاء التكرار في الحروف في الأغنية الشعبية الفلسطينية في أغانٍ متعددة مما لا يمكن حصره في هذا المقام، ولقد اعتمدت الأغنية الفلسطينية على ثيمة التكرار؛ ما أضفى بُعدا نغميا موسيقيا لها.

ولقد أظهر المغنون الشعبيون الفلسطينيون قدراتهم الإبداعية في اختيار أصوات بعينها، فتتضافر جميعها لإحداث انسجام موسيقي داخل الأغنية الشعبية الفلسطينية، وذلك على نحو ما جاء في الأغنية الشعبية المشهورة **دقوا الرمح**[١]:

دقوا الرمح بعود الزين

وانتوا يا نشامى منين

دقوا الرمح بعود الزين

وانتوا يا نشامى منين

وإحنا شبابك فلسطين

قلنا موال السجين

في هذا المقطع يتجلى نوعان من التكرار، وهما تكرار الجمل وتكرار الحروف، ولكن ما يهمنا هنا هو النوع الآخر تكرار الحروف؛ وهنا نجد أن الأغنية استثمرت القيمة الجمالية لحرف المد (الياء) المنتهي بالنون المغناة مستغلة البُعد الوطني الذي يتجلى في اسم الوطن "فلسطين"، في قافية سلسة تنساب على الألسنة (الزين – منين– الزين – منين – فلسطين – السجين)، للتعبير عن الحالة الانفعالية اللاشعورية التي يحيا بها الفلسطيني تجاه وطنه.

إن الهيمنة المسيطرة في المقطع السابق بحرفي الياء والنون اللذين يشتركان في صفة الجهر – وهي من الصفات القوية – تجعل الأغنية تستغلهما بدلالة موسيقية بحرف

(١) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة: ضرار أبو شعيرة، نسخة عبر الإنترنت PDF، ص١٠.

المد وحرف النون المغن، وبالتالي فإن الأغنية ترسم صورة يدركها المتلقي بحاسة السمع عبر الياء المدية والنون المغناة.

يشكل التكرار الصوتي هنا بنية إيقاعية عالية المستوى، وذلك من خلال حرف الياء المدية الذي أحدث انسجاما إبداعيا بين مفاصل الأغنية وفي قافيتها، وذلك عبر انسيابية النَفَس الخارج من الفم، واهتزاز الحبلين الصوتيين الذي أحدثته صفة الجهر التي تجذب المتلقي إلى نغمتها؛ ما يجعل إيقاع القافية قويا متناغما متنوعا؛ ما يسهل التلاعب في نغمته الخارجة باجتماع الهواء مع اهتزاز الحبلين الصوتيين، ويؤكد ذلك ابن خلدون في مقدمته بقوله عن الحروف قوله: "وقسم الحروف بقسمة الطبائع إلى أربعة أصناف .... وتعين لعنصر الهواء سبعة (حروف) أيضا: الباء والواو والياء والنون والضاد والتاء والظاء"[1]، وهذا يؤدي إلى تحقيق جرس موسيقي وحالة من الصخب توقظ الأعصاب، وتجعلها في حالة استعداد، وهذا ينسجم مع الحالة الثورية والانفعالية والوطنية المستمرة التي يحياها الفلسطيني، وذلك باستمرار النفس والانتهاء بالغنة التي تخرج من الأنف فيسهل التلاعب بها كيفما كان، فيُشبِع رغبة المتلقي ويؤثر في نفسه الثورية، وبالتالي فإن الأغنية بحروفها المكررة تشكل انسجاما واضحا بين طاقاتها الدلالية وطاقاتها الإيقاعية.

(1) مقدمة ابن خلدون: عبدالرحمن بن خلدون، ت: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، ط١، القاهرة – مصر، ٢٠٠٤م، ص٦٢١.

ثانيا: التكرار اللفظي:

يعتبر اللفظ من أهم البنى التي تتكون منها القصيدة أو الأغنية وأي بناء نصي آخر، وذلك عبر أدائه عدة وظائف مختلفة داخل بناء أي عمل فني، "فقد قسم علماء اللغة معاني الكلام الناتجة عن تفاعل الكلمة في سياق التركيب إلى قسمين: المعنى الوظيفي الذي يعنى العلماء بدراسته وتحليله وفق مصطلحاتهم ومفاهيمهم الخاصة، والمعنى غير الوظيفي وهو المعنى الحيوي الذي يستعمله أهل اللغة والناطقون بها في أمور حياتهم المختلفة[١]"، هذا فضلا عن تقسيم كل قسم من القسمين السابقين إلى أقسام أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية وتركيبية وغيرها.

إن تكرار أي لفظ في أي عمل أدبي بما يحمله من معنى خاص ومحدد يعطي دلالات إيحائية وموسيقية جديدة تضيفها إلى بناء العمل الفني، من تأكيد للمعاني وتوضيحها، والعمل على تقوية الجانب الإيقاعي الموسيقي، وإيجاد إيقاعات جديدة لم يكن لها أن تكون لولا التكرار، وكلما كان هناك تناسق بين التكرارات المختلفة كلما أدى ذلك إلى انسجام موسيقي ودلالي راقٍ.

من جهة أخرى فإن تكرار الألفاظ يوحي إلى الجوانب الاجتماعية والسياسية، وفي الحالة الفلسطينية يوحي إلى الثورية أيضا، فهي تدل على الأفكار المسيطرة داخل المجتمع الفلسطيني وخاصة الثوري منه، فتعمل على تجييش المتلقي بدلالات مختلفة وجديدة.

---

(١) التثقيف في اللغة العربية: صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، ط٤، غزة – فلسطين، ٢٠٠٦، ص٢٧٢.

تتحقق في الأغنية الشعبية الفلسطينية الإيقاعيةُ الموسيقيةُ من خلال تكرار الألفاظ، ولا يمكن بتر هذا التكرار عما يحيط به من ألفاظ أخرى داخل الأغنية الواحدة، فهي تدل على الثقافة السائدة في المجتمع الفلسطيني، وبالتالي فإن هذه التكرارات متداخلة في بناءاتها الفنية والدلالية والإيحائية والموسيقية الإيقاعية، وذلك على نحو ما نراه في افتتاحية أغنية **عربي فلسطيني**[1]:

دمي .. دربي .. بلدي .. اسمي

فلسطيني .. فلسطيني .. فلسطيني

دمي .. دربي .. بلدي .. اسمي

عنواني عربي فلسطيني

في المقطع السابق من الأغنية تكررت عدة لفظات (دمي – دربي – بلدي – اسمي – فلسطيني) وكان اللفظ الأكثر تكرارا هو (فلسطيني) ليس على صعيد هذا المقطع فحسب، وإنما على صعيد الأغنية كلِّها، ومن هنا حرص كاتبو هذه الأغنية ومغنوها على اختيار الألفاظ التي تشكل قوة فاعلة وحقيقية في وظيفتها السياقية لإيقاظ الحس القومي والثوري في المجتمع الفلسطيني بأطيافه ومكوناته كافة، وكل الألفاظ المكررة سابقة الذكر من الأشياء التي يخوض الإنسان لأجلها غمار المعارك، فبها يتحدد مصيره، فتكرار هذه العناصر جميعِها دلالة على الخوف من فقدانها، وأنه مستعد لتقديم الغالي والنفيس لحماية فلسطين، فكل شيء يهون في سبيلها، وإنما يكرر هذه

(1) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص١٩٧.

الكلمات ليوحي إلى استيعاب هموم الفلسطيني وآلامه، فتتفق الألفاظ وتكراراتها مع الحالة الثورية الشعورية والانفعالية التي يعيشها الفلسطيني في مقاومته للاحتلال.

إن كلمة (فلسطيني) اسم تكرر في المقطع السابق – على قصره – أربع مرات، وفي مثل هذا التكرار يقول ابن رشيق: "ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب[١]"، وأي تغزل أو نسيب هذا الذي يقدم من أجله الفلسطيني دمه وروحه رخيصة فداءً لمحبوبته وهي فلسطين! وبالتالي فإننا هنا نلمح حالة الوصال الممتدة بين الأغنية الفلسطينية وما تمثله من مجتمع بأكمله وبين الوطن والانتماء إليه، فترى أن الدم والدرب والبلد والاسم كلها تنطق (فلسطين)، فلم يحصل في تكرار لفظة (فلسطيني) ملل عند سماعها؛ فغاية ذلك التأكيد في بيان مأساة فلسطين، وأن الوطن فلسطين أولا وقبل كل شيء وأي شيء.

إن هذا التكرار هو تكرار موظف، فهو وثيق الصلة بالمعنى، يؤدي دورا وظيفيا إيقاعيا موسيقيا دلاليا وإيحائيا، فكانت غاية التكرار هنا هي إبراز جوهر القضية والبحث عن مكنوناتها في نفوس المتلقين.

ثالثا: تكرار العبارة:

لا يتوقف التكرار عن حرف أو لفظة، فربما لا يصل الأديب بالنوعين السابقين إلى منشوده الذي أراد، ولذلك كان تكرار العبارة قائما، حتى إن إبداع الأديب لا يمكن قياسه بمعزل عن هذا النوع من التكرار، بل إن تآلف مجموعة من الألفاظ بعضها مع بعض مكونة جملا متناسقة التركيب يعطي قيمة جمالية وفنية عالية، بما تشكله من

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، ت: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م، ج٢، ص٧٤.

إيقاعات صوتية مختلفة؛ فتشكل جميعا لوحة فنية موسيقية تتكون من بنية إيقاعية راقية بأبعادها الفنية والدلالية وما توحيه من إيحاءات نفسية واجتماعية وسياسية وصولا إلى الانفعالات الثورية في الحالة الفلسطينية.

يكون تكرار العبارة بكلمتين أو أكثر إلى عدد لا محدود من الكلمات، وبالتالي فإن حدود التكرار تتسع لتشمل دلالات أكثر وأعمق وأشمل، بجميع أبعاد التكرار الفنية والاجتماعية والدلالية والموسيقية، بإيقاع أكبر وأعمق.

يحضر تكرار العبارة في الأغنية الشعبية الفلسطينية بكثافة وقوة؛ فلم تكتف بتكرار حرف واحد أو لفظة واحدة، وإنما تعدتها إلى الجملة أو العبارة، في إشارة إلى الحالة الشعورية التي يحياها الفلسطيني عبر قضيته المركزية لتوالي المعاني في الأغنية الواحدة، وذلك كما جاء في أغنية **أنا آت يا وطني**[1]:

الثورة هي كل حياتي

الثورة هي كل حياتي

أنا آت يا وطني آت

أنا آت يا وطني آت

إني آتيك فدائيا

أنا آت يا وطني آت

موفور العزة عربيا

(1) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص٢٢٢.

نلاحظ من المقطع الغنائي القصير السابق أن في هذه الأغنية تكرارين، بعبارتين مختلفتين، (أنا آت يا وطني آت)، و(الثورة هي كل حياتي)، وقد جاءت كل عبارة منهما مكررة في هذه الأغنية سبع مرات لكل واحدة.

إن تكرار هاتين العبارتين بهذا الكم الكبير نسبيا ترفع من درجة مستوى الشعورية إلى حالة غير عادية، حيث تحتوي العبارتان على طاقة تعبيرية هائلة، فتحتوي كل عبارة منهما على توكيد في داخلها، فكانت في (الثورة هي كل حياتي) ضمير الفصل "هي"، وفي (أنا آت يا وطني آت) اسم الفاعل "آت"، ونلاحظ كذلك أن الأغنية بدأت بإحدى العبارات المكررة وهي (أنا آت يا وطني آت) ليؤكد على قضية الوطن وليسمع صداه عبر إيقاعات متوالية، ومرد ذلك الحالة الحزينة التي تسود المجتمع الفلسطيني، وكأنها صرخة مدوية في وجه المحتل، وهي بالتالي تكون أكثر تأثيرا وفعالية، فتكرار العبارة تكون أكثر موسيقية وإيقاعية وتغلغلا في النفس البشرية، فكأنها تحتوي على صرخة مدوية تخرج من أعماق نفس الفلسطيني، فيكون هذا الإيقاع للتأثير في نفس المتلقي.

رابعا: تكرار الأساليب:

١- أسلوب الأمر:

إن القضية الفلسطينية قضية ثورة على احتلال؛ وبناء على ذلك فإن بعض الأوامر الثورية تكون للحفاظ على الوطن ومكتسباته، أو لإيصال رسائل معينة بعدم التفريط في الأرض والمضي في الثورة على الاحتلال، فقد كانت تصدر على هيئة أغانٍ

شعبية ليصل صداها إلى كل مكان، ولذلك فقد كثر أسلوب الأمر في الأغنية الفلسطينية، على نحو ما جاء في أغنية **فوق عماد النور**[١]:

اشهد يا تاريخ

ما بنبخل بالغالي اشهد يا تاريخ

واشهد يا تاريخ

واكتب اسم بلادي واشهد يا تاريخ

في المقطع السابق تكررت في الأغنية العبارة بعينها (اشهد يا تاريخ)، وهي تحتوي على فعلي أمر (اشهد – اكتب)، وجاء الفعل (اشهد) مكررا أربع مرات، ومن خلال هذين الفعلين يثبت الفلسطيني على نفسه ولنفسه عدم تنازله عن أرضه، فهما من الأفعال التي لا تضيع آثارها، والتي يبقى للإنسان وعد فيها وجب تنفيذه.

٢- أسلوب النهي:

تواصلا مع أسلوب الأمر؛ يُتبع به أسلوب النهي، استمرارا لإيصال الرسائل التي كان ينبغي توصيلها للمجتمع الفلسطيني، ففي أغنية **شوارع المخيم**[٢] تتكرر الأسطر الشعرية التي منها تحمل في ثناياها فعل نهي:

لا تلبسوا السواد أم المكارم

فموته ميلاد والفجر قادم

لا تلبسوا السواد أم المكارم

(١) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص٩٩

(٢) السابق ص٢٧٠.

فموته ميلاد والفجر قادم

إن تكرار هذه الأسطر الغنائية في المقطع السابق تمثل لحظة انطلاقة فعلية وتحرر مطلق من تبعات الماضي وجراحه، للسعي نحو بيئة فلسطينية مثالية يجد فيه الفلسطيني ذاته وحلمه وثورته، بصبر وحزم وقد جسّد ذلك في أسلوب النهي (لا تلبسوا) الذي يوحي بالشدة والحزم، فقد مات عهد النواح وأطل الفجر، وقد دعم المغني ذلك بقوله: (فموته ميلاد والفجر قادم).

٣- أسلوب النداء:

لجأ المغنون الفلسطينيون إلى أساليبَ متعددةٍ، منها أسوب النداء؛ للتعبير عما يختلج في صدورهم من هموم ومعاناة، فكانت وسيلة للتخفيف من هذه الهموم والاضطرابات، ومنها ما جاء في أغنية **يا دروب الأرض**[١]:

يا حجر جوا الخليل

يا صخر جوا الجليل

يا بحر غزة ويافا

بشروا ترابي الحنون

تبدع الأغنية الفلسطينية في هذا المقطع الصغير؛ وذلك بضم أوصال الوطن الممزق بفعل الاحتلال، فذكرت رمزا يدل على المناطق الثلاث؛ الضفة الغربية وقطاع غزة والداخل المحتل عام ١٩٤٨م، فالأغنية تنادي ما تشتهر به كل منطقة (حجر – صخر – بحر)، ولكن هذه المناطق على تفرقها جميعا، فإن جسد الفلسطيني وتراب

(١) السابق ص٨٨.

قبره هو الذي يجمع بينها، فلا يدري الفلسطيني أين يستشهد دفاعا عن أرضه، وبناء عليه فقد وظفت الأغنية الشعبية أسلوب النداء المكرر للتعبير عن التمسك بالأرض والاستعداد للموت دونها في مواجهة الاحتلال.

٤- أسلوب الاستفهام:

لم تستخدم الأغنية الشعبية الفلسطينية أسلوب الاستفهام بكثرة، على عكس الأساليب المبينة أعلاه، ولعل مرد ذلك أن الفلسطيني باتت تتضح لديه الرؤية والمواقف جميعها، ولكنه استخدمها بعدد قليل جدا مكررة لعله يكشف أوجاعا يعيشها الفلسطيني سواء أكانت هذه الأوجاع ذاتية أم فكرية أم اجتماعية أم سياسية أم وطنية أم غيرها.

من الأغاني القليلة التي عُنونت باستفهام، وكانت جل أسطرها الشعرية بصيغة الاستفهام المكرر ما جاء في **أغنية مَن منكم؟**[١]:

مَن منكم شاهد أمّا تحمل مولودا محروقا

مَن منكم؟

مَن منكم شاهد شيخا جسدا بالحلبة مشنوقا

مَن منكم؟

مَن منكم شاهد منديلا وعليه دماء لقتيلة

مَن منكم؟

قتلوها في بيت حنينا ورموها بكاء وعويلا

مَن منكم؟

(١) السابق ص١٠٩.

مَن منكم يسأل عن طفل قد شرد ظلما في الشوارع

مَن منكم؟

مَن منكم يسأل عن وطن مكسور الخاطر من منكم

مَن منكم؟

مَن منكم يسأل عن شعب منكم من منكم

مَن منكم؟

هنا الاستفهام ليس بغرض الوصول إلى إجابة ولكن غرضه استنكاري، وقد شكّل هذا التكرار رابطًا بأداة الاستفهام (مَن) التي تدل على العاقل في أصلها، فشكلت نسقاً بنائياً قوياً مؤثراً، وبذلك يمنح التكرار قوة فاعلة في إيجاد وحدة شعورية متلاحقة لكي يراجع الإنسان خارج الأرض الفلسطينية نفسه.

إن هذه التساؤلات ماهي إلا انعكاس لما يدور في ذهن الفلسطيني ونفسه عندما يرى حاله وكيف يُظلم على أرضه، فتعكس أمورا تتعلق بذاتيته الفلسطينية وتكوينها النفسي الذي تبدو عليها ملامح التشاؤم والسوداوية والعتب على إخوة العروبة، والحاضر الذي يشكل الواقع السيئ لحال الفلسطيني، وقد دعمت الأغنية في كل سطر بمفردات وعبارات تؤكد استنكار الفلسطيني للصمت المطبق حوله، مثل: (محروقا – مشنوقا – قتيلة – بكاء وعويلا – طفل قد شرد) ثم يختم بعبارة كبيرة تختصر كل ما قيل وحتى ما لم يقال (وطن مكسور الخاطر)، فكل هذا جاء مدعما للأسئلة الاستنكارية.

التصريع:

يقول ابن رشيق عن التصريع: "فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[١].

ويعزو ابن رشيق توظيف التصريع في الشعر إلى إعلام المتلقي بالفن الأدبي "الشعر" وتمييزه قبل أن يقرأ هويته، وهو يصل إلى القافية، فيقول في هذا الإطار: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر[٢]".

يمكن القول إن الغرض الأساس من التصريع هو تذوق الشعر والشعور بعذوبته وسلاسته التعبيرية، وهي تشكل إيذانا بالدخول إلى القصيدة.

أما عن التصريع في الأغنية الشعبية الفلسطينية؛ فلنأخذ كلام ابن رشيق أعلاه منطلقا للولوج في تصريع الأغنية الفلسطينية، حيث إن الأغنية الفلسطينية في أغلبها الأعم تُعد من الشعر الحر، وكلام ابن رشيق "أخذ في كلام موزون غير منثور" قد أخرج به الشعر الحر جميعه، ولكن الأغنية الفلسطينية متلونة بألوان الأدب كافة، فلم تهمل الأغنية الفلسطينية الشعر الموزون المقفى، على نحو ما جاء في أغنية **للطفل يقاتل**[٣]:

للطفل يقاتل بالحجر

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٧٣.

(٢) السابق ج١، ص١٧٤.

(٣) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص١٦٩.

للّوز وحبات المطر

للأرض نغني ونغني

لغد الفقراء المنتصر

فامسح دمعاتك يا وطني

فالحلم أطلَّ من الحجر

إن التصريع في المقطع السابق هو تصريع موجه، والتصريع الموجه هو "أن يكون الشاعر مخيرا في وضع كل مصراع موضع صاحبه[١]"، فلو حولنا مكان كل من المصراعين في كل بيت لوجدنا المعنى ثابت القدمين دون تغيير يذكر.

فالأغنية في افتتاحيتها توجه خطابا للطفل وللوز ولحبات المطر وللأرض وغيرها، فوجهت المتلقي كي يطل بسمعه وبصره تشده لما تريد وتعطيه ما تريد، وكيفية صياغة المصراعين في كل بيت تمنح الحرية للمتلقي من غير أن تسلب قوته وعقله، فلا شك في صحة فكرة الأغنية، وهذا هو الجمال الذي تضافرت في إنشائه حرية تحترم النظام حتى في الأغاني الشعبية، فتجعل من إيقاع الأغنية أسلس على اللسان وأيسر على إيصال الرسالة للمتلقين؛ فيتضافر التصريع مع بينة الأبيات وبينة الخطاب لتشكل جميعها لوحة إيقاعية تجذب انتباه المتلقي.

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٩م، ج١، ص٣٣٩.

الجناس:

يقول صاحب بغية الإيضاح: "وأما اللفظي فمنه الجناس بين اللفظين؛ وهو تشابههما في اللفظ، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد – كاسمين – سُمي مماثلا[١]".

يتحقق من خلال الجناس – بصرف النظر عن نوعه – نغمٌ موسيقيٌ يتشكل عبر الانسجام الصوتي والدلالي، فيسهم في خلق دلالات جديدة تضاف إلى الدلالات الأخرى الموجودة أصلا في السياق الأدبي.

ويتضح ذلك في الأغاني الشعبية الفلسطينية التي اعتمدت في كثير من أغانيها على الجناس بأنواعه كافة، ومما جاء منه في أغنية **دق الصوان**[٢]:

دق الصوان واوقدها لهايب

نشن واضرب العدو في الصايب

يوم المعركة ما فينا اللي هايب

دق الصوان وادعق هالشرارة

لجأت الأغنية الشعبية الفلسطينية إلى الجناس بصورة توضح قدرتها على إحكام اللغة والقدرة على تطويع ألفاظها لتكون عنصرا صوتيا يتشكل من خلاله إيقاع موسيقي راق

(١) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة – مصر، ٢٠٠٩، ص٦٤٠.

(٢) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص٣٠٥.

بإيحاءات جميلة، تجعل المتلقي يسبح في فضاءات علوية، فالجناس في المقطع السابق بين لفظيتي (لهايب – هايب).

لم نرَ كبير افتراق بين اللفظتين، إنما يقترنان في بنية واحدة؛ وهذا يعطي إيحاء جميلا داخل الأغنية من خلال الربط بين اللفظتين وإن كانت دلالتهما متباعدة، فالأولى (لهايب) جاءت على أنها جمع (لهيب) الصادر عن النار، ولكنها باللهجة الدارجة العامية الفلسطينية، والثانية (هايب) جاءت بمعنى خائف، المأخوذة من (هاب مهابة) وهي من اللهجة الدارجة العامية الفلسطينية كذلك، وكلتا المفردتين من اللهجة الدارجة، وهذا ما يمكن أن نسميه "الجناس العادل"، حيث اقتبست الأغنية الكلمتين من اللهجة الدارجة الفلسطينية، ولم تكونا متفرقتين من معجمين مختلفين، وإنما من معجم واحد؛ وهذا يساهم في سلاسة الإيقاع الموسيقي بتدرجه في اللحن واللسان.

يوضح المقطع السابق مدى التقارب الذي أحدثته الأغنية الشعبية الفلسطينية، وهذا منشؤه الرقي في الإيقاع الموسيقي، وقد ارتأت المخيلة الفلسطينية الجناس لتتحمل تشكيل الإيقاع الصوتي الذي أسهم بشكل فاعل في إيصال رسالة لعموم الشعب الفلسطيني بمواصلة الكفاح ضد الاحتلال؛ مما ساهم في تشكيل هذه الصورة الراقية.

ثانيا: الإيقاع الخارجي:

وسنتناول في هذا الجزء مكونين أساسيين من مكونات البنية الإيقاعية في الأغنية الشعبية الفلسطينية، وهما الوزن والقافية؛ لما يشكلان مكونان رئيسيان من مكونات الإيقاع الشعري.

أولا: الوزن العروضي:

تنتمي الأغنية الشعبية الفلسطينية في الأغلب الأعم إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر، "فهو شعر موزون يخضع لعروض الخليل، وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في السطر، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل[١]"، إذن ومن التعريف السابق فإن شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية وعلى عدد غير محدود في السطر أو الشطر الشعري الواحد.

وقد تحررت الأغنية الشعبية الفلسطينية من الالتزام بعدد من التفعيلات، ومن الشطرين في كل بيت شعري، وهذا له دلالته التي تتطابق مع الحالة الفلسطينية، فتورد نازك الملائكة أسباب اللجوء إلى هذا النوع من الشعر الذي تحول فيما بعد إلى غناء كما في الحالة الفلسطينية، ومن هذه الأسباب النزوع إلى الواقع؛ فهي تتيح للفرد العربي الهروب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها، ومن الأسباب أيضا الحنين إلى الاستقلال وذلك بإثبات التفرد والتملك والرغبة في الاستقلال المستوحى من حاجات العصر[٢]، وهذه الأسباب متوفرة وبقوة لدى الفلسطيني، فهو – أي الفلسطيني – يكون قد جيّر شعر التفعيلة لصالح قضيته، مستغلا في الوقت ذاته إيقاعه الشعري لصالح القضية كذلك.

لم تقف الأغنية الشعبية الفلسطينية على استخدام بحور معينة دون أخرى، فتنوعت الأوزان الشعرية في بعض الأغاني الشعبية، ولكن إثارة قضية الأوزان العروضية

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٠١.

(٢) السابق ص٥٦-٥٨ بتصرف.

وتطبيقها على الأغاني الشعبية الفلسطينية يفتح مجالا للسؤال حول طبيعة العلاقة بين الأغاني الشعبية المكتوبة باللغة الفلسطينية الدارجة وبين الأغاني المكتوبة باللغة الفصحى، حيث إن الأغاني الشعبية يصعب ضبط حركاتها نتيجة لاختلاف اللهجات الفلسطينية فيما بينها، هذا فضلا عن خروج أغلبها على اللغة الفصحى، فربما يكون تشكيل كلمة في منطقة ما بطريقة تخالفها منطقة أخرى، حتى إن أوزان الخليل يصعب تطبيقها على الكثير من الأغاني، وهنا نذكر مثالا على اختلال الأوزان العروضية للأغنية الشعبية الفلسطينية وعدم التزامها بأوزان الخليل، ما جاء في أغنية **شروقي**[١]:

فلسطين يا موطني يا زينة الأوطان

//٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥

يا روضة الريحان والخير بأراضيها

/٥/٥/٥////٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥/

فلسطين يا بلدتي يا زينة البلدان

//٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥

يا جنة الفردوس والخير بضواحيها

/٥/٥/٥////٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥/

من النموذج السابق – وغيره من النماذج – فإن الوزن العروضي لهذه الأغنية لا يخضع لأي من البحور الشعرية التي وضعها الخليل، فعند وضع التفعيلات

(١) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص١٦٠.

العروضية على بعض الأغاني لاحظنا عدم تطابق البحور مع الأغاني، وهذا دلالة على العفوية التي سار عليها الفلسطينيون في أغانيهم الشعبية لمطابقة مقتضى الحال دون تكلف أو تأنق.

وعلى الرغم من عدم خضوع الكثير من الأغاني الشعبية لأوزان الخليل العروضية؛ فإن بعضها خضعت للأوزان الخليلية، وذلك كما ورد في أغنية **فرساننا**(١):

فرساننا زين الشباب

٥//٥/٥/٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلن

زين الشباب فرساننا

٥//٥/٥/٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلن

نادوا الوطن كانوا الجواب

٥٥//٥/٥/٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلان*

تسلم ايديكو رجالنا

٥//٥/٥/٥//٥/٥/

مستفعلن مستفلعن

(١) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص١٤٥.

* ليست خاضعة للأوزان العروضية ولكن من باب التقريب ضمها الباحث إلى بحر الرجز

إن بحر الرجز بحر سهل الوزن عليه، سهل التناول وقريب المورد، الألفاظ فيه تنساب انسيابا على اللسان؛ ولذلك استخدمه الفلسطينيون في أغانيهم؛ لسهولة إنشاد الأغاني وتطويعها لصالح القضية الفلسطينية، واستغلال البحر واستثماره لإيصال الأفكار الثورية بأسلوب بسيط تتناسب وطبيعة الصراع، فلا يحتاج توصيل الأفكار فيه إلى كبير تعقيد؛ ولذلك استخدمه المغنون الشعبيون بكثرة في أغانيهم، فذلك دلالة على ضيق الوقت وانشغالهم بالقضية الكبرى، فكان استخدام هذا البحر دلالة على ثوريتهم وعنفوانهم والرغبة في استغلال كل الإمكانات المتاحة بين أيديهم لمحاربة أعدائهم المحتلين.

تجدر الإشارة هنا أن التفعيلات العروضية غير المنتمية إلى أوزان الخليل كانت تميل في أقرب البحور إليها إلى بحر الرجز، ولكن اختلافات طفيفة تخرجه من البحر بالكلية.

وعلى الرغم من ميل الأغنية الشعبية الفلسطينية إلى استخدام بحر الرجز ولو بالتقريب فإن الأغنية الشعبية الفلسطينية لم تقتصر عليه، وكذلك لم تهمل بحورا أخرى، فكان استخدامهم مثلا للبحر الكامل، على نحو ما جاء في أغنية **قادمون**[١]:

في الريح في الإعصار في وهج السجون

/٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥//

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

في الليل رغم الليل إنا قادمون

(١) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص١٩.

* ليست خاضة للأوزان العروضية ولكن من باب التقريب ضمها الباحث إلى بحر الكامل.

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥٥

مستفعلن مستفعلن مستفعلان*

نمضي نعض على الجراح

/٥//٥/٥ ///٥//٥٥

مستفعلن متفاعلان

ونلم أغصان الصباح

///٥// /٥/٥//٥٥

متفاعلن متفاعلان*

البحر الكامل من البحور الدالة على الشجن والعشق والرومانسية وكذلك الشجاعة وما يليها من تضحية وبذل للغالي والنفيس، وقد تناسبت الألفاظ الواردة في الأغنية السابقة مع إيقاع البحر الكامل، مثل (الريح – الإعصار – وهج السجون – الليل .... وغيرها) وهذا ما يتناسب عمليا مع الحالة الفلسطينية، إذ إن الفلسطيني يبذل كل ما يملك من أجل أرضه وكرامته، فقد تناسب إيقاع البحر مع غرض القصيدة المليئة بالشجن والحنين إلى الأرض المحررة، والتلهف إلى ما يرنو إليه ألا وهو الحرية، وقد اختار المغنون الفلسطينيون هذا البحر لما فيه من موسيقى عالية تجعل الأغنية ذات بنية إيقاعية فخمة وجليلة وهادفة تتناسب مع الغرض المنشود.

ثانيا: القافية:

علم القافية يعرف به أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح، وواضعه العالم العربي الجليل الخليل بن أحمد

الفراهيدي[١]، وهي عنده تكون من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله، أو بتعبير آخر هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في ختام بيت الشعر، ويجب تكرارها في جميع أبيات القصيدة الواحدة[٢].

تلعب القافية دورا مهما في إبراز الموسيقى الخاصة بالقصيدة العربية عموما – والأغنية الشعبية تبعا – وإضفاء النغم الخاص بكل قصيدة، ففي هذا السياق يقول محمد غنيمي هلال: "وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها – في الشعر الجديد – ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمية، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يكن الاستغناء عنها فيه[٣]".

يربط غنيمي هلال بين القافية وأهميتها وبين القصيدة وموضوعها ونغمها؛ فيرى أن هناك علاقة متوازية بين القافية والقصيدة والغرض الذي نُسجت من أجله.

لا يكون الشعر مستقيما إلا بحرف الروي، يشير إبراهيم أنيس إلى هذا فيقول: "فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات[٤]".

---

(١) الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية: صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، ط١، غزة – فلسطين، ٢٠٠٨م، ص١٩١.

(٢) السابق ص١٩١.

(٣) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة – مصر، ١٩٩٧م، ص ٤٤٢.

(٤) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة – مصر، ١٩٥٢م، ص٢٤٥.

لم تكن الأغنية الشعبية الفلسطينية بدعا من الأدب العربي؛ فكانت في جزء منه تعبر عن أفكار المجتمع الفلسطيني وقيمه، ومنها تعبر عن القضايا المهمة التي يعيشها الفلسطيني؛ وبالتالي فإن القافية كما بقية مكونات البنية الإيقاعية شكلت مصدرا دلاليا لما يدور في جنبات الفلسطيني

يقسم بعض العروضيين القافية إلى نوعين رئيسين، وهما:

١- القافية المطلقة: وهو ما كان رويها متحركا، وقد جاء هذا النوع من القوافي بكثرة في الأغاني الشعبية الفلسطينية، حيث كان الفلسطينيون يجعلون قوافيهم تنتهي بحركة تصل في بعض أحاييها إلى حرف مد.

وقد وردت في الأغنية الفلسطينية القافية الموحدة؛ "وهي القصيدة التي تنتهي أبياتها جميعا بقافية واحدة، وهذا نوع نادر[١]"، فلم تخلُ الأغنية الشعبية الفلسطينية من القافية الموحدة، بالرغم من أن هذا النوع من القوافي نادر، وذلك على نحو ما جاء في الأغنية الشعبية التي بعنوان: **من جوة الحرم**[٢]، التي جاء إشباع قافيتها بأحد أحرف المد، كما جاء في الأسطر الأول والثاني والرابع بحرف المد الألف، والسطر الثالث بحرف المد الواو، فجاء في مطلعها:

من جوة الحرم طلعت شــرارة

بتحدى الغاصب برمي الحــجارة

شعبي من الداخل أعلن قــراره

(١) البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني – شعر الأسرى نموذجا، ص٢٢١.

(٢) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص٥٩.

لتعودي حرة يا فلســـطينا

في المطلع السابق من الأغنية جاءت القافية بتقطيع عروضي (/٥/٥)، فقد جاءت القافية مطلقة موحدة، وذلك في الأسطر الثلاثة الأولى حيث جاء حرف الروي (الراء)، ثم في السطر الرابع حرف الروي هو (النون).

وقد تنوع في ثنايا هذه الأغنية حرف الروي، فجاء في مقطع ثانٍ الروي حرف (الحاء)، وبالتالي نستطيع القول إن هذه الأغنية تنوعت بين القافية الموحدة والمتعددة، وبين تعدد الروي (راء ونون وحاء) وبين الوصل والردف.

هذا التنوع في القافية يمنح نوعا من صراع الأصوات بين قوافي الأغنية الشعبية، هذا الصراع الذي يعكس صورة الشرارة والحجارة اللتين ذُكرتا مباشرة في الأسطر الثلاثة الأولى للأغنية، واتخاذ القرار بالثورة لتحرير الأرض الفلسطينية من دنس الاحتلال الذي ذُكر ضمنًا في السطر التالي للأسطر الأولى.

إن القافية المطلقة لها علاقة بمبنى البيت ومعناه، حيث يتناسب إطلاق القافية في الأغنية الفلسطينية لثورة الفلسطيني ضد الاحتلال؛ فيتلاءم في الموضوع مع الإيقاع الداخلي والخارجي للأغنية الفلسطينية.

٢- القافية المقيدة: وهي القافية التي يكون حرف الروي فيها ساكنا، فيكون الشاعر فيها متحررا من حركات الإعراب، ولم يكثر هذا النوع في شعرنا العربي.

إن القافية المقيدة لم يكثر ورودها في الأغنية الشعبية الفلسطينية، ولكن الأغنية في الوقت ذاته لم تهمل القافية المقيدة البتة، وقد جاءت في غير أغنية على نحو ما جاء في أغنية **قيدي يا نار الثورة**[1]، فجاء في مطلعها:

قيدي يا نار الثورة وضوي بالدارْ

جمرة بتولع جمرة وتشب النارْ

طلعنا من دموع الفقرا وزند الفلاحْ

علينا الراية الحرة وجينا ثوارْ

في المطلع السابق من الأغنية جاءت القافية بتقطيع عروضي (//٥)، فقد جاءت القافية مقيدة، وإن الغالب في هذا المقطع أن حرف الروي هو حرف الراء المسبوق بألف الردف، غير أن حرف الروي تنوع من مقطع إلى آخر، فقد جاء في مقاطعَ عدةٍ حرف الروي الحاء مرة والسين مرة ثانية، غير أن الراء هو الغالب الأعم، ولكن مع هذا فإن ألف الردف ظلت ثابتة مع جميع حروف الروي؛ لاستقامة النغم.

إن التوظيف العالي لحرف الراء – رَوِيًّا – لم يكن اعتباطيا؛ حتى إن الكلمات الموظفة فيها حرف الراء كلها تدل على الثورة والتمسك بالأرض (الدار – النار – ثوار)، وهي كلها تناسب الفلسطيني وقضيته التي من أجلها يقاتل، فحرف الراء ينفرد بصفة التكرار، وهي من الصفات التي تحمل طابعا إيقاعيا خاصا في الأغاني كما هو موضح أعلاه؛ وبالتالي فقد جمع هذا المقطع بنية إيقاعية عالية من خلال حضور أكثر من صفة، فالتكرار في الحرف، والتكرار في صفته، وثبات ألف الردف لاستقامة

(1) دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة ص٢٥٠.

الموسيقى كلها عوامل أعطت صبغة إيقاعية وموسيقية راقية تجعل من بنية الإيقاع على صلة أعمق وأكبر بمدلولات النغم وبنية الأغنية ومبناها اللغوي.

الخاتمة:

يمكن استخلاص أهم ما وصل إليه الباحث عبر النقاط الآتية:

١- تشكل الأغنية الشعبية الفلسطينية رافدا مهما لإبراز الهوية الفلسطينية على المستويات كافة، لإبراز الجوانب المختلفة للفلسطيني.

٢- إظهار قدرة المغنين الشعبيين الفلسطينيين الإبداعية على اختيار أصوات معينة، لإحداث انسجام موسيقي داخل الأغنية الشعبية الفلسطينية.

٣- تتحقق في الأغنية الشعبية الفلسطينية الإيقاعيةُ الموسيقيةُ من خلال الألفاظ، حيث تدل على الثقافة السائدة في المجتمع الفلسطيني، وبالتالي تداخل في البناءات الفنية والدلالية والإيحائية والموسيقية الإيقاعية.

٤- تأثير الإيقاع الصوتي في البنية الدلالية، وزيادة فاعلية النص الإيقاعية، فلم تنفصل البنية الإيقاعية عن البنية الدلالية، وإنما كانتا تكملان بعضهما بعضا.

٥- على صعيد البحور؛ كان البحر الأكثر استخداما هو بحر الرجز لسهولته، مع عدم إهمال بقية البحور، وكذلك كان هناك خروج على بحور الخليل بن أحمد.

٦- لاحظ الباحث ميل الأغنية الشعبية الفلسطينية إلى بنية الشعر الحر، ولكنها في أحايينَ قليلةٍ كانت تلتزم الشعر العمودي، وهذا يعكس نسج الأغنية الفلسطينية على الأطياف كافة؛ مبرزة التنوع الأدبي داخل لون واحد.

٧- ميل الأغنية الشعبية الفلسطينية في أغلبها الأعم إلى اللغة العامية الدارجة في المجتمع الفلسطيني، ولكن هذا ليس على إطلاقه، فهناك أغانٍ قليلة كانت باللغة الفصحى.

٨- محاولة الأغنية الشعبية الفلسطينية الهروب من سيطرة القافية والأوزان، ولكنها لم تنجح بحد كبير، فكانت تميل إلى وزن وقافية.

Abstract:

This research examines the rhythmic structure in Palestinian folk songs and their role in shaping Palestinian national consciousness by studying both the internal and external rhythm of the song. The research is divided into two main axes: the first addresses the internal rhythm, which is manifested in phonetic, lexical, phraseological, and stylistic repetition (imperative, prohibitive, vocative, interrogative), in addition to other musical elements such as parallelism and paronomasia. The second axis discusses the external rhythm, represented by prosodic meter and rhyme, revealing how the Palestinian struggle has been reflected in the poetic meters used in folk songs, especially their reliance on free verse and simple meters such as Rajaz and Kamil. The research also highlights how rhyme, whether absolute or bound, was not merely a musical element, but a expressive tool carrying psychological, social, and political connotations that reflect the deep connection between folk songs and the Palestinian cause.

The research further illustrates how the internal and external musicality of the song contributed to strengthening the Palestinian collective spirit and linked successive generations to the struggle identity through melody and lyrics. The research also demonstrates the close relationship between the evolution of Palestinian songs and the political events that the Palestinian cause has undergone. Finally, the research highlights the active role of folk songs in national mobilization, embodying both Palestinian pain and hope simultaneously.

Keywords: Palestinian folk song, poetic rhythm, musical repetition, prosodic meter, rhyme and its connotations.

المصادر والمراجع:

١- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة – مصر، ٢٠٠٩.

٢- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شاكر قاسم، دار دجلة، ط١، عمان – الأردن، ٢٠١٠.

٣- البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر – شعر الأسرى أنموذجا، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة – فلسطين، ٢٠٠٦م.

٤- البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا: رحماني ليلي، رسالة دكتوراه، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر، ٢٠١٥م.

٥- التثقيف في اللغة العربية: صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، ط٤، غزة – فلسطين، ٢٠٠٦.

٦- الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية: صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، ط١، غزة – فلسطين، ٢٠٠٨م.

٧- دليل الأغنية الوطنية الفلسطينية – فكر ومقاومة: ضرار أبو شعيرة، نسخة عبر الإنترنت PDF.

٨- سر صناعة الإعراب: ابن جني، ت: حسن هنداوي، دار القلم، ط٢، بيروت– لبنان، ١٩٩٣م.

٩- الشعر الفلسطيني المقاوم: عبد الخالق محمد العف، رابطة الأدباء والكتّاب الفلسطينيين، ٢٠١٠م.

١٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، ت: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م.

١١- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار الملايين، ط٥، بيروت – لبنان، ١٩٧٨م.

١٢- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٩م.

١٣- المخصص: ابن سيده، السفر ١٣، مادة وقع، الكتب العلمية، لبنان، د ت.

١٤- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية – جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط ٥، ٢٠١١.

١٥- مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون، ت: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، ط١، القاهرة – مصر، ٢٠٠٤م.

١٦-موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة – مصر، ١٩٥٢م.

١٧-النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة – مصر،