



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية التربية للعلوم الإنسانية

مجلة التربية للعلوم الإنسانية

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن كلية التربية للعلوم الإنسانية
في جامعة الموصل

العدد الخاص

المجلد (٥)

٢٠٢٥ م

نيسان

القسم الاول

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

٢٤٢٥ لسنة ٢٠٢٠ م

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمد محمود الحمداني

مدير التحرير

الأستاذ الدكتور عبدالمالك سالم عثمان الجبوري

أعضاء التحرير

الأستاذ الدكتور كمال حازم حسين

الأستاذ الدكتور ياسر عبدالجواد حامد

الأستاذ الدكتور صدام محمد حميد

الأستاذ الدكتور أحمد حامد علي عبدالله

الأستاذ المساعد الدكتور عاصم أحمد خليل

الأستاذ المساعد الدكتور جاسم محمد حسين

المقومان اللغويان

الأستاذ المساعد الدكتور رياض يونس الخطابي

الأستاذ المساعد الدكتور إسماعيل فتحي حسين

شروط النشر في مجلة التربية للعلوم الإنسانية

ترحب مجلة (التربية للعلوم الإنسانية) العلمية المحكمة بإسهام الباحثين من العراق وخارجه، فتخطو بهم ومعهم خطوات واثقة نحو مستقبل مشرق، وفيما يأتي بعض ضوابط النشر فيها:

- ❖ تستقبل المجلة البحوث العلمية في مجالات العلوم الإنسانية كافة.
- ❖ تقوم هيئة التحرير بالبحوث علمياً مع خبراء مشهود لهم بالكفاية العلمية في اختصاصهم الدقيق. في الجامعات العراقية والعربية.
- ❖ ترفض المجلة نشر البحوث التي لا تطابق منهج البحث العلمي المعروف.
- ❖ يلزم الباحث بالأخذ بما يرد من ملحوظات حول بحثه من خلال ما يحدده الخبراء المقومون.
- ❖ ألا يكون البحث مقدماً إلى مجلة أخرى، ولم ينشر سابقاً، وعلى الباحث أن يتعهد خطياً بذلك.
- ❖ يثبت على الصفحة الأولى ما يأتي: عنوان البحث ، واسم الباحث، ولقبه العلمي، ومكان عمله، وبريده الإلكتروني ، ورقم هاتفه ، وكلمات مفتاحية ، جميع هذه البيانات باللغتين العربية والانكليزية وفي حالة وجود أكثر من باحث تذكر أسمائهم وعناوينهم، لتسهيل عملية الاتصال بهم.
- ❖ يطبع الباحث ملخصاً للبحث في صفحة مستقلة، وباللغتين العربية والإنكليزية، على ألا يزيد عن (٢٠٠) كلمة.
- ❖ تعتمد المجلة أسلوب APA للنشر العلمي في التوثيق، ويجب على الباحث اتباع قواعد الاقتباس وتوثيق المصادر وأخلاقيات البحث العلمي وفق هذا النظام.
- ❖ تدون مراجع البحث على صفحة منفصلة أو صفحات مرتبة حسب الأصول المعتمدة بحسب الاتي:
- ❖ كنية المؤلف اسمه. (سنة النشر). عنوان الكتاب. رقم الطبعة (١٣) دار النشر. مكان النشر (المدينة). انظر (موارد وثائق نظام APA). لمزيد من المعلومات (<https://www.apa.org>).
- ❖ ترجمة جميع المصادر غير الإنكليزية (بما في ذلك العربية) إلى اللغة الإنكليزية، مع الاحتفاظ بالقائمة مكتوبة بلغة البحث.
- ❖ إذا كانت المصادر العربية لها ترجمة معتمدة من اللغة الإنكليزية، فيجب اعتمادها، أما المصادر التي ليس لديها ترجمة معتمدة للغة الإنكليزية (مثل: لسان العرب، تتم ترجمتها صوتياً، أي أن المصدر مكتوب بحروف إنكليزية (Lisan AleArab).

- ❖ تطبيق المجلة نظام فحص (الاستلال) باستخدام برنامج (Turnitin)، حيث يتم رفض نشر الأبحاث التي تزيد فيها نسبة (الاستلال) عن المعدل المقبول دوليًا.
- ❖ لا يعد قبول النشر ملزماً للمجلة بنشر البحث العلمي ضمن الاعداد إلا ما يليق بسمعتها العلمية.
- ❖ رسوم البحث للباحثين من داخل العراق (125,000) دينار، على ألا يتجاوز عدد صفحاته (25) صفحة بما فيها البيانات والخرائط، والمصورات، وإذا زاد البحث على ذلك يتحمل الباحث دفع مبلغ (2000) دينار عن كل صفحة إضافية.
- ❖ يطبع البحث على الآلة الحاسبة، وعلى ورق حجم (A4) وبوجه واحد.
- ❖ يطبع البحث وبواسطة برنامج (Microsoft Word) بخط (Simplified Arabic)، للبحث المكتوب باللغة العربية وخط (Times New Roman) للبحث المكتوب باللغة الإنجليزية، بحجم (١٤) لمثن البحث، و (١٦) للعناوين الرئيسية والفرعية ، ويكون ادراج الهوامش الكترونيا وليس يدويا .
- ❖ بعد الأخذ بملحوظات المقيمين يرفق قرص (CD) مع البحث المصحح.
- ❖ يقسم البحث على مقدمة وعناوين مناسبة تدل عليه، لتغني عن قائمة المحتويات.
- ❖ التباعد بين الاسطر (١) سم باللغة العربية و (١.٥) سم باللغة الإنكليزية .
- ❖ يطبع عنوان البحث بخط غامق وحجم (١٦) بينما المتن يكون بحجم (١٤) والحاشية بخط عادي وحجم (١٢) باللغة العربية والانكليزية
- ❖ لا تلزم المجلة بإعادة البحث إلى صاحبه إذا اعترض على نشره الخبراء، ويُكتفى بالاعتذار.
- ❖ منهج البحث العلمي والتوثيق من سمات المجلة المحكمة.
- ❖ تعنون المراسلات باسم (رئيس التحرير) او مدير التحرير .
- ❖ إذا كان البحث يحتوي على آيات قرآنية يكون نمط الآيات وفق برنامج مصحف المدينة ولا يتم نشر البحث خلاف ذلك.
- ❖ تتم المراسلة عبر الوسائل الاتية:

١- البريد الإلكتروني: Journal.eh@uomosul.edu.iq E-mail:

٢- رقم الهاتف: ٠٧٧٤٠٩٠٥٤٥٥ المفتاح الدولي ٠٠٩٦٤

٣- الواتس اب: ٠٧٧٤٠٩٠٥٤٥٥ المفتاح الدولي ٠٠٩٦٤

المحتويات

١. أثر انموذج فينك Fink في تحصيل طلاب الصف الرابع العلمي لمادة القرآن الكريم والتربية الاسلامية
عبدالله سيف الدين ذنون و أ.د. أزهار طلال حامد..... ٣٩-١
٢. أثر انموذج فارك VARK في تنمية الذكاء الوجداني لدى طالبات الصف الثاني المتوسط
ندى عباس ياسين و أ.م.د. سعد محمد خضير..... ٦٧-٤٠
٣. "الذكاء الاصطناعي والنص التاريخي"
أ.م.د. محمد نزار الدباغ و م.م. مؤمن ناطق صالح..... ٨٥-٦٨
٤. اللفظ باعتبار معناه الواضح و الخفي دلاليًا
اروى سهيل محمود شاكر..... ١٠٤-٨٦
٥. حاشية على شرح الوقاية للمولى محي الدين محمد ابراهيم بن حسن النكساري (ت ٩٠١هـ) من البداية الى قوله: (ان عظم الانسان نجس كذا في الكافي) -دراسة وتحقيقاً-
داليا اكرم عدنان و أ.د. خالد محمد صوفي..... ١٢٥-١٠٥
٦. أقوال ابن حجر الهيتمي (ت: ٩٧٤هـ) في تفسير سورة القمر -جمعًا ودراسة -
وسن أحمد خلف و أ.د. عبد المالك سالم عثمان..... ١٣٨-١٢٦
٧. أحاديث الإمام علي بن حرب الموصلي المتوفى ٢٦٥ في كتاب فضائل الصحابة جمع ودراسة
سدره يحيى ابزار و أ.م. د. مسعود محمد علي الشيخ..... ١٥٦-١٣٩
٨. أثر استراتيجيّة الأمواج المتداخلة في تحصيل طالبات الصف الرابع العلمي لمادة القرآن الكريم والتربية الإسلامية
نور يحيى إسماعيل و أ.م.د. زياد عبدالاله عبدالرزاق..... ١٨٤-١٥٧
٩. دور المهاجرين في غزوة احد من خلال كتاب المغازي للواقدي - دراسة تاريخية كمية -
خالد محمد علي عايد و أ.د. نضال مؤيد مال الله..... ١٩٦-١٨٥

١٠. تأثير زراعة الرز والماش على الخصائص الكيميائية للتربة في منطقة المشخاب - النجف
١١. ابتسام إبراهيم و أ.د. ظلال جواد و أ.د. نهاد حبيب..... ١٩٧-٢٢٣
١٢. حاشية إبراهيم وحدي (ت:١١٢٦هـ) على تفسير البيضاوي سورة النحل (من الآية ٧٠) (دراسة وتحقيق)
١٣. صلاح جوكان شيخو و أ.م.د. عمار يوسف ميكائيل..... ٢٢٤-٢٤٥
١٤. الأحكام التكاليفية الصريحة عند الصنعاني في سبل السلام كتاب الصيام باب مأثني عن صومه - دراسة أصولية-
١٥. رافع أحمد نزال و أ.د. نبيل محمد غريب..... ٢٤٦-٢٦٠
١٦. أثر الذكاء الاصطناعي في الحد من الازدحامات والاختناقات المرورية في محافظة كربلاء المقدسة (قطاع المدينة القديمة نموذجاً)
١٧. أ.د. سلمى عبدالرزاق و أ.م.د. سجا سعد..... ٢٦١-٢٨٤
١٨. حديث (لن يفلح قوم ولوا أمرهم امرأة) - دراسة توجيهية -
١٩. ابتسام محمد علي و أ.م.د. فراس فياض يوسف..... ٢٨٥-٢٩٧
٢٠. مصنفات فضائل مدينة بغداد
٢١. رائد عبدالسلام خلف و أ.د. شكيب راشد ال فتاح..... ٢٩٨-٣١٩
٢٢. أثر المرجعية في نقد عمر الطالب (النقد العربي القديم نموذجاً)
٢٣. م.م. سرمد علي عبيد و أ.د. فيصل غازي النعيمي..... ٣٢٠-٣٤٣
٢٤. (دور الذكاء الاصطناعي في الدراسات الجغرافية / الجغرافية الطبيعية انموذجاً)
٢٥. أ.د. محسن عبد علي الفرجي و أ.د. كاظم موسى الطائي..... ٣٤٤-٣٦٩
٢٦. التشكيل الرحلي في رحلاتي بين الغرائب والعجائب - لعبد المنعم الديراوي -
٢٧. أ.د. شيماء خيري فاهم..... ٣٧٠-٣٩١
٢٨. الطول الموصوف في تاج العروس للزبيدي (ت١٢٠٥هـ)
٢٩. - دراسة في ضوء نظرية الحقول الدلالية -
٣٠. حنان وعد عبدالرحمن و أ.م.د. دعد يونس حسين..... ٣٩٢-٤٠٧
٣١. "الغزل في عصر الذكاء الاصطناعي بين الواقع والخيال"
٣٢. أ.م.د. لبنى مفتاحي..... ٤٠٨-٤٢٦

٢١. المروحة اللغوية في شعر حسب الشيخ جعفر
- ((ديوان کران البور)) اختياراً
أ.د. عبدالله حبيب التميمي..... ٤٤٨-٤٢٧
٢٢. الأسماء المنسوبة على غير القياس، في (المصباح المنير)
جمع ودراسة
عبدالرزاق خلف محمود الحياي..... ٤٨١-٤٤٩
٢٣. حاشية سنان الدين (ت ٩٨٦ هـ) على تفسير البيضاوي (ت ٦٨٥ هـ)
لسورة الأعراف من الآية (١٣٨-١٤٢) دراسة وتحقيقاً.
منار ميسر صبيح الجوادي و د. حذيفة فاضل يونس الزبيدي..... ٥٠٢-٤٨٢
٢٤. مهارات الذكاء الاصطناعي وأثره السحري في تصميم الصورة
أ.م. الساسي بن محمد ضيفاوي..... ٥١٣-٥٠٣
٢٥. أثر الذكاء الاصطناعي على تذوق الشعر العربي
م. سارة فلاح محمد..... ٥٣٣-٥١٤
٢٦. إيقاع العمود في شعر محمد عبد الباري قراءة في نماذج منتخبة
نادية حسين علي و أ.د. غانم صالح سلطان..... ٥٥٦-٥٣٤
٢٧. التشكيل الفني في مجموعة أبواب الليل / لعبد الرحيم صالح الرحيم
أ.د. ياسر علي عبد الخالدي..... ٥٧٤-٥٥٧
٢٨. الإشهار في قصيدة (على قدر أهل العزم) للمتنبى
م. د علاء جليل ظاهر القسم..... ٥٩٢-٥٧٥
٢٩. الامام عبد الرحمن السهيلي حياته ومؤلفاته في السيرة النبوية
رياض محمد عبدالله و أ.د. ظفر عبدالرزاق ذنون..... ٦١١-٥٩٣
٣٠. دلالة نفي ما لم تكتمل صفاته في القرآن الكريم
أ.م.د. خزعل فتحي زيدان..... ٦٢٧-٦١٢
٣١. دور الذكاء الاصطناعي في تدريس مادة التربية الإسلامية
م.د. دنيا ياسين عبد و أ.د. حيدر علي نعمة..... ٦٤٩-٦٢٨
٣٢. أثر الواقع السياسي على عصر ابن خلكان (ت:٦٨١هـ)
زكي يونس عثمان الزبياري و أ.د. نوفل محمد نوري..... ٦٧٥-٦٥٠

٣٣. الطوائف الدينية الهندية القديمة في كتاب زين الاخبار للكرديزي

(ت ٤٤٣ هـ)

٦٩٥-٦٧٦ صالح ركاد محمد و ا.م.د. أزهار هادي فاضل.

٣٤. بناء وتطبيق إختبار التفكير الملثوي لدى طلبة جامعة الموصل

٧١٨-٦٩٦ م.م. محمد هاشم طه و أ.م.د. ياسر محفوظ حامد.

٣٥. حاشية الشيخ محمد بن علي القره باغي على تفسير القاضي

البضاوي في جزء سورة النبأ (سورة التين) _ دراسة وتحقيق _

٧٤١-٧١٩ شيماء طه إبراهيم و أ.د. عمر عبد الوهاب محمود.

إيقاع العمود في شعر محمد عبد الباري قراءة في نماذج منتخبة

The Rhythm of the Column in the Poetry of Muhammad

Abd al-Bari Reading in Selected Models

Nadia Hussain Ali

Dr. Ghanem Saleh Sultan

Professor

University of Mosul / College

of Education for Human

Sciences/ Department of

Arabic Language

نادية حسين علي

أ.د. غانم صالح سلطان

أستاذ

جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم

الانسانية/ قسم اللغة العربية

nadica.22ehp236@student.uomosul.edu.iq

ganimalthamdany@uomosul.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الوزن، إيقاع العمود، البحور الصافية، البحور المركبة

Keywords: rhythm, weight, column rhythm, pure meters, compound meters

الملخص

تهدف هذه الدراسة الكشف عن أهمية الإيقاع بوصفه عنصراً أساسياً ومميزاً للنص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى، وكذلك الكشف عن تنوع البحور التي استخدمها الشاعر في شعره، إذ أسهم الإيقاع بتقنياته الداخلية والخارجية في التعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر أثناء كتابة نصه، فجاء البحث محاولاً الكشف عن جماليات الإيقاع في شعر الشاعر ودور الإيقاع في إبراز الدلالة التي يرمي إليها، وقد اتخذ البحث من الدواوين الثلاثة الأولى للشاعر عينة بحثية وهذه الدواوين هي: (مرثية النار الأولى، كأنك لم، الأهله)

Abstract

This study aims to reveal the importance of rhythm as an essential and distinguishing element of the poetic text from other texts, as well as to reveal the diversity of the seas that the poet used in his poetry. The research is trying to reveal the aesthetics of rhythm in the poet's poetry and the role of rhythm in highlighting the significance it aims at.

لا شك أن الإيقاع أبرز المكونات الأساسية للقصيدة العربية، وأحد أهم الخصائص الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى، وتبعاً لهذه الأهمية التي يتمتع بها الإيقاع أصبح محط أنظار النقاد والأدباء وأهل العروض، مما دعاهم إلى دراسته والبحث فيه وتبعاً لذلك فقد كثرت تعريفاته ومصطلحاته، وجعله بعضهم مرادفاً للوزن بينما يرى آخرون أنه مختلفاً عن الوزن، وجمع البعض بين الإيقاع الشعري والموسيقي في حين فرق آخرون بينهما وهذا ما جعل منه مصطلحاً يشوبه شيء من الغموض. وقد حاولنا من خلال هذا البحث بيان القيمة الدلالية لإيقاع البحور وأوزانها إضافة إلى القيمة الموسيقية لها.

مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحاً:

الإيقاع لغة:

اسم مصدر مشتق من الفعل الثلاثي (وقع)، ويأتي للدلالة على صوت الإرتطام والوقوع بتناغم معين مثل ارتطام المطر بالأرض ووقع الأرجل وصوت ضرب الشيء بوترية معينة (ابن منظور، ١٩٩٩، ٣٦٩/١٥)

والإيقاع من "إيقاع الحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها تبيناً" (الزبيدي، ١٩٨٥، ٣٥٩/٢٢)

أما اصطلاحاً: فيمكننا تعريف الإيقاع بأنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر. وهذه العناصر قد تكون أصواتاً، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات الرقص، أو أصوات الموسيقى، أو ألفاظ الشعر" (يونس، ١٩٩٣، ١٧-١٨) وهو "كلمة مشتقة من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود عامة هو التواتر المتتابع بين حالي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون... أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والإسترخاء... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني..." (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ١٧) والإيقاع بوصفه تتابعاً منتظماً للظواهر المترابطة فهو يمثل الخاصية التي تميز القول الشعري والمبدأ الذي ينظم لغته (فضل، ١٩٩٨، ٥٠)

الإيقاع قديماً وحديثاً

تناول القدماء الإيقاع "من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم الصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن" (اسماعيل، ١٩٩٢، ١١٥).

وقد جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، فالشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي (الروبي، ١٩٨٣، ٥١) وهناك من خاط بين الإيقاع الموسيقي، والإيقاع الشعري ومنهم ابن فارس فيقول: " وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" (ابن فارس، ١٩١٠، ٢٣٠) أما ابن طباطبا فيقول: " وللشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه " (العلوي، ٢٠٠٥، ٢١) فقد جعل ابن طباطبا اعتدال الوزن احد اهم اجزاء تركيب القصيدة ومكوناتها.

أما في القصيدة الحديثة فإن فلسفة الإيقاع تشتغل اشتغالا مركبا يتجاوز البعد الموسيقي الصرف الى البعد الدلالي، وذلك عبر الالتحام الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية بوصفه يعبر عن مستوى حدثي متطور في قولها الشعري مسهما في تحريك المشهد الشعري (عبيد، ٢٠١٢، ١٠٧) فالشاعر يحاول عن طريق الإيقاع خلق توافقا نفسيا بينه وبين العالم الخارجي فيهيء لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي تتفق مع انطباعاته النفسية (الخاتوني، ٢٠١٦، ٢٠).

الفرق بين الإيقاع والوزن

الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين (السيد، ١٩٩٣، ٣٩) وقد جعل العروضيون " المتحركات والسواكن عناصر للوزن، ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل ثم الأَشْطَر والأَبْيَات" (يونس، ١٩٩٣، ٢٤) وقد بلغ الوزن من الأهمية في الشعر العربي ما جعل بعضهم يعد معيار الشعر الجيد هو الكلام الموزون فقط ونجد هذا الاعتقاد عند قدامة بن جعفر وتبعه ابن طباطبا وغيرهم، ولكن الشعر لا يتميز بالوزن فقط وإنما بالإيقاع أيضا من ذلك يمكننا أن نصف العلاقة بين الوزن والإيقاع أنها "العلاقة القائمة بين الكل والجزء، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع وهو أكثر الصور شيوعا في الشعر العربي بمعنى أن الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق المقاطع يحسه الشاعر بفطرته احساسا غريزيا فهو الجذر الأول لحالة الإرادة عند الانسان، أما الوزن فهو شكل من أشكاله ونمط من أنماط تركيبه بحيث يمكن للشاعر العظيم أن يقترح أشكالا أخرى إن استطاع " (علوان، ١٩٧٥، ٢٢٦) ومفهوم الإيقاع مفهوما واسعا لكونه لا يقتصر "على الالاب بشكل نوعي أو حتى على اللغة فهناك إيقاع الطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية" (ويليك ووارين، ١٩٨١، ٢١٢).

وهو في الأدب أيضا "يتسع ليصبح جزءا من عملية البناء لا يمكن فصله عن المستويات الأخرى، الصوتي، والصرفي، والدلالي أي أن الإيقاع الأثر المشترك لجميع تلك المستويات ولهذا يشكل العنصر المهيمن الذي تتحد به أشكال الأساليب الشعرية" (الخاتوني، ٢٠١٦، ١٩-٢٠) فيمكننا تبعا لهذا أن نقول بأن الإيقاع أعم من الوزن واشمل منه.

إيقاع العمود

تمثل القصيدة العمودية النشأة الأولى للشعر العربي فقد ظل هذا الشكل التقليدي مسيطرا على الشعر العربي لفترات طويلة الى أن ظهر مايسمى الشعر الحر في الأدب العربي الحديث وعلى الرغم من ظهور الشكل الحر وتوجه كثير من الشعراء اليه إلا أن الشكل التقليدي لم يخفت نجمه فلا يزال حتى اليوم من يكتب على هذا الشكل، والشعر العربي يتكون من مجموعة من النغمات وكل نغمة عبارة عن تشكيل لنسق إيقاعي (بحر)، يعد نغمة البيت في القصيدة العمودية (لؤلؤة، د.ت، ٢ / ٤٢٤) فتتكرر التفعيلة في البيت تكرارا منتظما وبعدد متساو وعلى نسق معين "فالبيت مقسم الى وحدات موسيقية صغيرة، وحدة البيت هي التفعيلة. ويشترط في الوحدة الموسيقية ان تكون كل واحدة منها متساوية مع الأخرى، ولكي يحدث الأثر الموسيقي لابد أن تتكرر الوحدة الموسيقية ويكون هذا التكرار منتظما وبعدد متساو" (عبد اللطيف، ١٩٩٩، ٢٢) ويأتي التنوع في النسق الواحد منتجا لتشكيلات إيقاعية متجددة على الرغم من التكرار المنتظم للتفعيلة، فلا تكون رتيبة الإيقاع والانغام ولا ثابتة الالحن. (فاخوري، ١٩٩٦، ١٧٧)

إيقاع العمود في شعر محمد عبد الباري

تميز شعر محمد عبد الباري بالتنوع بين الأشكال الشعرية التي استعملها في شعره مابين الشكل العمودي والشكل الحر لكن ميل الشاعر الى الشكل العمودي جعله يطغى على شعره بشكل يفوق الشكل الحر الذي ورد ايضا بنسبة غير قليلة. وبعد استقراء شعر الشاعر في دواوينه الثلاثة موضوع الدراسة وجدنا تفوق بحور معينة على غيرها في الاستخدام مما جعلنا نقسم الدراسة على محورين:

البحور الصافية والبحور المركبة وحسب نسبة ورودها في شعره.

المحور الاول: إيقاع البحور الصافية

البحور الصافية هي التي يقوم تشكيلها على تفعيلة واحدة متكررة مرات معينة في البيت الشعري فالتفعيلة "هي من غير شك هي اساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر" (اسماعيل، د.ت، ٨٣).

١: بحر الكامل: جاء الكامل بالمرتبة الأولى للبحور الصافية التي استعملها الشاعر وتفعيله الكامل هي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فهو من البحور الصافية التي تبنى على تفعيله واحدة تتكرر في كل شطر وسمي كاملاً لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره. والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر وذلك؛ لأنه توفرت حركاته ولم يجيء على أصله والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمي لذلك كاملاً (الخطيب التبريزي، ١٩٨٦، ٧٨)

يعد الكامل " أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله أن يريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله أن يريد به إلى الغزل وما بمجره من أبواب اللين والرقّة، حلوا مع صلصلة كصلصلة الاجراس، ونوع من الابهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً (الطيب، ١٩٩٠، ٣٠٢)

ويعد "أحد الأبحر التي كثر ورودها في الشعر العربي" (عيسى، ١٩٩٨، ٦٨) وقد تنوعت الموضوعات التي استعمل فيها الشاعر بحر الكامل فمنها ما هو موضوع مجلجل ثوري ذا قوة ومنها ما هو يميل إلى الغزل والرقّة والسلاسة والعذوبة، وقد اعتمد في إحدى عشرة قصيدة ضمن قصائده العمودية في دواوينه الثلاثة الأولى فجاءت عليه قصائد (ما لم تقله زرقاء اليمامة، الغناء على مقام الشام، سوناتا، شتائية إلى امرأة لن تعود، توقيعات على جدار الثورة، رصاصة إلى من كانت الأخيرة، الحمامة، ما تبقى من جنّتي سباً، في مديح العاصفة، الاسوار، اندلسان) ومعظم هذه القصائد هي قصائد ثورية تتجلى فيها هموم الأمة وترصد واقعها غير المستقر. فما يدخل على تفعيله الكامل من زخافات وعلل يجعل إيقاع هذا البحر متنوعاً متلوناً لذا فقد كان الكامل "من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا وانسيابية وتغنيماً واضحاً" (علي، ١٩٨٩، ٤٤) وهذا ما جعله يكثر في كلام المتقدمين والمتأخرين.

وقد تنوعت تشكيلات بحر الكامل التي استعملها الشاعر فقد اعتمد الكامل المقطوع والمذيل والمرفل والتام والمجزوء، فمن استعماله التام المقطوع قصيدة (الغناء على مقام الشام) التي يقول فيها: (عبد الباري، ٢٠١٢، ٤١-٤٢).

يا شام
أنتِ الجرحُ والنوازُ
والدمع والفيروزُ والأقدارُ
مرحى لأندلسين
قد عادا معا:
دمك المهيب وأهلك الاحرارُ
الخائفون من الظلالِ
تمردوا
والمطرقون من المذلةِ
ثاروا
جاءوا الى عينيكِ
سرب حمائمٍ
يمتدُّ خلفَ هديلها الإعصار
هطلوا عليكِ بغيرِ وعدٍ
هكذا
ليست ترتبُ نفسها الأمطار
يا شام
رائحة الرصاصِ جبانةً
والأرضُ أمّ
والطغاةُ غبارُ
هزّي بجذعِ الموتِ
فالموتُ انحنى
لك يوم ثار المارد الجبار

جاءت القصيدة على بحر الكامل التام وقد وردت تفعيلية متفاعلة صحيحة ومضمرة ضمن بناء القصيدة ويتميز بحر الكامل بالحركة فهو أكثر البحور احتواءً للمتحرّكات كما أنه من البحور الصافية التي تتناسب وحالة الشاعر، فهو "يتسم بطابع الجد، وهو بعيد عن الهدوء والتأمل وهما صفتان منفتحتان عن الحرب، وتتميز موسيقاه بالصخب والجلجلة وهي صفة تتفق وروح المعارك والحروب" (عزوز، ٢٠١٥، ٢٣) وهو "ينسجم مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة" (عزوز، ٢٠١٥، ٢٣).

ولكن استعمال الشاعر لبحر الكامل مضمرًا في أغلب مفصلات القصيدة اعطى ايقاعًا قليل الحركة نافيًا بذلك نمطية الايقاع المتكرر للبحر فجاءت القصيدة ذات ايقاع متميز على الرغم من اعتمادها بحرًا واحدًا، وعمل زحاف الاضمار على تبطئة تفعيلية الكامل التي تتميز بالسرعة كونها تبدأ بسبب ثقل لذلك فان الشاعر حين يحتاج لبعض الهدوء يلجأ الى الاضمار ليقول من جلجة البحر وسرعة حركته، واستعمال الشاعر للاضمار بكثرة يعطي ايقاعًا رجزيا بمقدار كبير ذلك أن تفعيلية الكامل المضمرة ما هي الا تفعيلية الرجز ولهذه العلاقة المتوزية او المترادفة بين التفعيلتين اثر في اعطاء طاقات ايقاعية متنوعة للشاعر داخل النص الواحد، وإن مجيء زحاف الاضمار بهذه النسبة الكبيرة في القصيدة يعطينا مدلولًا على أن الشاعر يريد التامل والهدوء والاستقرار ليجعل المتلقي يستشعر معه ويفكر معه ويصل الى ما يريده الشاعر فزحاف الاضمار من خلال تقليده من حركة الكامل يعطي مجالًا للمتلقي لتخيل الصورة التي يرسمها الشاعر فعندما يقول شاعرنا:

يا شام

رائحة الرصاصِ جبانةً

والأرضُ أمُّ والطغاةُ غبارُ

تحتاج هذه الصورة من المتلقي الهدوء والتأمل والوعي الكافي لفهم ما هو ابعد واعمق من النص الظاهر، وقد جاءت الابيات التي فيها حركة وتوتر محتوية على زحاف الاضمار بنسبة اقل من الابيات الاخرى فعندما يقول:

الخائفون من الظلالِ تمردوا

والمطرقون من المذلةِ ثاروا

نجد الافعال (تمردوا، ثاروا) تدل على الحركة والثورة ومقاومة الواقع فجاءت خالية من الاضمار ولم يدخل الاضمار هذا البيت الا في تفعيلتين عندما قال: (الخائفون، المطرقون) فهاتان الصفتان تدلان على الخوف والرضوخ فجاء ايقاعهما مضمرًا هادئًا بطيئًا ثم جاءت علة القطع في القصيدة لتجنب الرتابة التي تؤدي اليها التفعيلة الواحدة متكررة على مدار القصيدة مما يؤدي الى اثقال البحر فالقطع هنا القى عن الكامل بعض رتابته التي تجدها في التفعيلة الواحدة المكررة

وكان مطلع القصيدة مصرعًا فجاء كلا عروض القصيدة وضربها مقطوعان

ياشام اند/ ت الجرح والذ/ نوارُ والدمع وال/ فيروز وال/ أقدارُ

مستعلن/ مستعلن/ متفاعل مستعلن/ مستعلن/ متفاعل

مرحى لأذ/ دلسين قد / عاذا معا دمك المهيب/ واهلك الذ/ أحرارُ

مستعلن/ متفاعل/ مستعلن متفاعل/ متفاعل/ متفاعل

وكان للقافية التي اختارها الشاعر لقصيدته دورا بارزا في إيقاعها ودلالاتها فالراء صوت انفجاري
جهور يتشبع اثناء النطق به مما يجعله ملائما لموضوع القصيدة التي اتخذت من الحالة المشكلة
والمأساوية في الشام موضوعا لها. فالقصيدة جاءت تحاكي موضوعا مشكلا قويا محزنا مصورا
فيها ما يجري على ارض الواقع من احداث.

وفي قصيدة ما تبقى من جنتي سبأ يقول الشاعر: (عبد الباري، ٢٠١٤، ١٥-١٦)

إني هنا ظمأ على ظمأ
فلترجعي لي هدد النّبأ
شمس الأنوثة في تفجّرها
لولا ندى عينيك
لم تُظيئ
عينان خضراوان
أُنزلتا
للذاهبين لجنتي سبأ
ياكعبك العالي
يُدقّ دمي
ويحرك الصلصال في حمئي
يا صوتك المبحوح يجرحني
ويفيض موسيقى على الملا
لما اندفقت بنفسجاً
وأنا
أُحصي حكاياتي مع الصدا
خفت التورط فيك
كم وله
قد سال في لغتي ولم أشأ

جاءت هذه القصيدة على الكامل الاحذ والحذ هو علة نقص تتمثل بـ"حذف الوند المجموع،
ويدخل جزءا واحدا هو متفاعلن في الكامل فتصير به متقا " (الراضي، ١٩٦٨، ٥١)،

إني هنا/ ظمأ على/ ظمأ فلترجعي/ لي هدد الذنبا
مستقلن/ متفاعلن/ متقا مستقلن/ مستقلن / متقا

وحين يدخل الحذذ الكامل فإنه يحول ايقاعه الى "مرقصا تنتظمه نبرة تثير العاطفة" (خلوصي، ١٩٧٧) فبذلك يتخلّى الكامل عن بعض وقاره فيصبح صالحا للقصائد التي يراد بها الغناء والخفة؛ لأنه يقترب من المجزوء والبحور القصيرة المعتمدة في الطرب والغناء ووجود الاضمار مع الحذذ يلون ايقاع القصيدة ويجعلها متدفقة معبرة عن المعنى بسلاسة ويسر فاستعمال الشاعر لبحر الكامل في هذه القصيدة جاء مختلفا كليا عن القصيدة السابقة من حيث الموضوع والتشكيل الاحذ الذي بنى عليه هذه القصيدة فهذه قصيدة ذاتية تعبر عما يخص الشاعر وحدة وتتجلى فيها مشاعره ورهافة حسه فجاءت القصيدة عكس القصيدة الاولى التي كانت قصيدة ثورة، تحكي هموم شعب كامل، فالكامل بحر يصلح لكل نوع من انواع الشعر، لهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين (البستاني، ١٩٩٦، ٩٢) ويعد الكامل من "اصلح البحور لابرار العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والحنق والفخر المحض وما الى ذلك" (الطيب، ١٩٩٠، ٢٧٧) لذلك جاء استعمال الشاعر له متنوعا فلم يقيد في غرض معين او ابراز عاطفة معينة دون غيرها.

٢. بحر المتقارب

جاء المتقارب موازيا للكامل في عدد القصائد التي كتبها الشاعر على هذا البحر فقد بلغت عشرة قصائد ضمن القصائد العمودية في مجموعاته الثلاث وهي (عابرة، التماس اخير، زهرتان لحارس البرق، بريد عاجل الى ابي ذر، شيء من وجه الليل، الى الضد من وجهة الريح، رقصة لاواخر ايلول، شكل اول للوجد، اقواس المكان، وجه للمتاهة)

يعتمد المتقارب على تفعيلية واحدة متكررة ثمان مرات في البيت الواحد وهي تفعيلية فعولن ويعتمد ايقاع هذه التفعيلة على نغمة "متدفقة متلاحقة تتدافع بسرعة بعضها في اثر بعض وتتحدّر تحدرًا منتظما دفقة تلو الاخرى" (خليل، ٢٠١٢، ٣١) وهو بحر يسير سهل ذو نغمة واحدة متكررة وهو بسيط النغم، مطرد النفاذ، مناسب، طبلي الموسيقا ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الالفاظ وسرد للاحداث في نسق مستمر والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي اظهر شيء فيه (جابر، ٢٠١٧، ٣٠) ويقول حازم القرطاجني: "فاما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء" (القرطاجني، د.ت، ٢٨٦) وسمي متقاربا لقرب اوتاده من اسبابه واسبابه من اوتاده، وقيل بل لتقارب اجزائه اي لتماثلها و عدم الطول والبعد فيها، إذ إنها خماسية كلها (خلوصي، ١٩٧٧، ١٨٥)

وقد تنوعت القصائد التي كتبها شاعرنا على هذا البحر فمنها ما هو قريب من الغزل كقصيدة (عابرة) ومنها ما هو ذات موضوعات تعتمد العمق الدلالي وتجلي رؤية الشاعر ومنها ما يظهر من خلالها اتجاهه الصوفي وتأمله.

يقول الشاعر في قصيدة الى الضد من وجهة الريح: (عبد الباري، ٢٠١٤، ٣٢-٣٣)

لأن القصيدة في كل شيء

كبرنا

على اللغة المنتقاة

نخلخل إيماننا بالرتابة

يأتي

التشهد قبل الصلاة

نحمل أغنية الوقت بيعتنا

للخارج

لا للولاة

لمن نبتوا

بين كاف ونون

وضاقت بهم وحشة الكائنات

لمن كبروا في الفراغ

وشابوا

وقد حذفوا من كلام الرواة

ان الإيقاع يظهر جليا في هذه القصيدة بحركته المتسارعة بعض الشيء بسبب زحاف القبض الذي يطغى على كثير من تفعيلات القصيدة مما يزيد من حركة البحر وسرعته؛ لأن القبض هو حذف الخامس الساكن من فعولن فتأخذ حركة البحر بالتسارع، ويظهر ذلك في قوله:

نخلخل/ل/إيماننا بالر/رتابة/ يأتي الت/تشهد/د قبل الصد/صلاة

فعول/فعولن/فعولن/فعول/ف/ عولن/ فعول/ فعولن/فعول

فالمقارب بحر رتيب لكنه متدفق سريع تأتي رتابته من وحدة التفعيلة "فعولن" ويأتي تدفقه وسرعته من قصر هذه التفعيلة الخماسية التي كثيرا ما تختزل حين تحذف نونها بالقبض (الخليل، ١٩٦٨، ٢٩٣) ويأتي ضمير الجمع المتكلم مغيرا دلالة الثبوت فعند قوله: "كبرنا، نخلخل، نحمل" تمثل هذه الأفعال البؤرة الأولى والأهم للنص؛ لأنها دالة على التغيير والحركة فجاء هذا متناسبا مع حركة البحر ورتابته فرتابة هذا التغيير والحركة في النص هي رتابة اوضاع عامة ماساوية تعيد نفسها بطريقة او باخرى ومحاولة التغيير ترتبط إيقاعيا بوجود القبض في كثير من التفعيلات مما يلغي النمطية الرتيبة للبحر ثم يأتي اسلوب الحوار الذي استعمله الشاعر في كثير من مقاطع القصيدة ليعطي دورا إيقاعيا يميز القصيدة فذات الشاعر انشطرت الى جزء يسأل واخر يجيب فيقول: (عبدالباري، ٢٠١٤، ٣٥).

دخلنا الى ذاتنا

نلتقي

بها

فتشظت الى الف ذات

نجيب ونسأل

. من انتم ؟

. نحن كل البكاء ... وكل الشكاة

. وأين تقيمون؟

. في الهامش الحر

بين الخواتيم والبسملات

. وهل تعملون؟

. نعم

وظفتنا بعقد

مؤسسة النائبات!

. لماذا تربون احزانكم؟

. لنجري الرواتب للنائحات

. وافراحكم

كيف مرت عليكم؟

. مرور النبيين بالموبقات

. وما حجم ايمانكم بالظلام

. كإيمان مقبرة بالرفات

. وماذا ادخرتم لطوفان نوح

. قوارب

من غفلة وسبات

. لمن سوف تعطون اصواتكم

في انتخاباتكم؟

. هبلا أو مناة

. ومن بين كل الشعارات

ماذا تحبون ان ترفعوا؟

. لانجاة

إن هذه الاسئلة والاجوبة التي هي في معظمها اسئلة وجودية محملة بكثير من السخرية الموجهة؛ لأن الالم يتسرب في كل مفردة من مفردات القصيدة وفي كل صوت من اصواتها فيظهر في هذا المقطع تشظي ذات الشاعر التي لعبت دور السائل والمجيب وتاتي الاجابة من مواكبة ومراقبة للواقع وحمل هموم الاخر القومية والوطنية فجاء هذا النص محملا بايقاعا متوترا وصورة ماساوية للواقع فيمثل الشاعر هنا تشظي الامة العربية وتفرقها وما تعانيه اوطانها من الالم الذي يستشري في جسدها والمرض الذي ينخر قوتها ويفتتها، ونجد هناك مسكوت عنه جليا في هذا المقطع ويظهر هذا من خلال توزيع الشاعر للكلمات في الابيات وطريقة كتابتها على الاوراق وهذا ما يسمى ايقاع البياض او الصمت " إذ إن حركة السواد على البياض هو حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردد في البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت " (عبيد، ٢٠١٦، ٥٩) فتظهر فاعلية الايقاع وتؤثر في المتلقي من خلال افراد بعض الكلمات بسطر شعري يشبه قصيدة التفعيلة، وهذه الطريقة تجعل ايقاع القصيدة متشظيا كما تشظت الامة العربية وكما تشظت ذات الشاعر التي يعدها معادلا موضوعيا للوطن العربي ولعبت القافية دورا كبيرا في ابراز دلالة ايقاع القصيدة، فالتاء صوت مهموس فلا تصحبه ذبذبة بارزة في الوترين الصوتيين وهو كذلك صوت انفجاري؛ لأنه يتم بعد حبس الهواء وتسريحه فجأة (خوية، ٢٠١٣، ٣٧) فالهمس في صوت التاء يرتبط ايقاعيا بدلالة الخفوت والانهمام والتشتت التي برزت في القصيدة من خلال الاسئلة التي طرحها الشاعر وتتمثل صفة الانفجارية في صوت التاء في القصيدة من خلال المقطع اللاحق في القصيدة الذي تطفئ عليه الثورية وانفجار الموقف فيقول:

أيا صاحبي

قد مللنا... مللنا

فقم كي نؤسس حزب العصاة

تعال لنفطم أيامنا

وننهي

تنويمه الأمهات

تعال لنخلع آباءنا

ليبقى الطريق بلا لافتات

فهذا المقطع يختلف عن المقطع السابق في دلالاته فتطفئ عليه دلالة التحدي والقوة والاصرار، وجاءت القافية مقيدة في القصيدة بسبب علة القصر التي لازمت القصيدة كاملة والقصر هو (حذف ساكن السبب وتسكين ما قبله) فتصبح تفعيلة فعولن . فعول (علي، ١٩٨٩، ٨٨) والقافية المقيدة هنا جاءت ملائمة للقيد الذي يشعر به الشاعر ويحاول التخلص منه.

٢. المحور الثاني: البحور المركبة

وهي البحور التي تقوم في بنائها على أكثر من تفعيلية متكررة في نسق معين

١. بحر البسيط

يمثل هذا البحر الأبرز بين البحور المركبة التي استعملها الشاعر في دواوينه الثلاثة فقد جاءت على هذا البحر خمس قصائد هي (خاتمة لفاتحة الطريق، من أوراق طفل ابدى، الاصدقاء، ذاهبا كالبرق، بكائية الحجر والريح)

وهو بحر مركب يتكون من تفعيلتين تشكلان وزنه فوزن البسيط هو

مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن

سمي البسيط بسيطا "لأن الأسباب انبسطت في اجزائه السباعية فحصل في اول كل جزء من اجزائه السباعية سببان؛ فسمي بسيطا لذلك، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه" (الخطيب التبريزي، ١٩٩٤، ٣٩) وهو اقرب البحور الى الطويل ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله ولو أنه يُفضل عليه من حيث الرقة (خلوصي، ١٩٧٧، ٦٨) إلا إنه لا يلين لينه للتصرف في التراكيب والالفاظ ولا يتسع مثله لاستيعاب المعاني (البستاني، ١٩٩٦، ٩١) "وهو بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغيير حركي موجي ارتقاعا وانخفاضا" (فاخوري، ١٩٩٦، ١٢١) وقد جاء استعمال محمد عبد الباري لهذا البحر في قصائد يغلب عليها طابع الحزن والبكاء والهم الجماعي الذي يحمله الشاعر في داخله فيطغى على شعره بنسبه كبيرة، فيقول في قصيدة (ذاهبا كالبرق) : (عبد الباري، ٢٠١٦، ٥٤-٥٥)

لا بدّ للنار

ألا تنتهي أبدا

ليستطيع الدخان المحض

أن يعدا

هي المتاهة

ساعاتٌ معلقةٌ تدق:

لن تجد الأشياء لن تجدا

يا أول الحب والأسماء ساخنة

لكل سهم وإن شقّ الرياح

مدى

من حيثما هبّت الأصوات تخبرني

أنّي سأذهب في كل الجهات

سدى

أرتاب في ثقة الأنهار

حين أرى ما حل بالماء

في "العاصي" وفي "بردى"

ولست

اطرق ابواب الضباب

فما يزال ينحل في الأعلى

كما انعقدا

إن استعمال الشاعر للبسيط هنا جاء في رقة تطغى على هذه القصيدة ولكنها رقة باكية يغلب عليها عنصر التحسر والبكاء فنجد في القصيدة منذ مطلعها لوعة وبكاء وأسى وحزنا طاغيا، وتتسع نغمة البسيط للعواطف الحرة (الطيب، ١٩٩٠، ٥٣٧) لذا نجد الشاعر بسط فيه عواطفه بلوعتها وحزنها وغزلها ورقتها، وتظهر حيرة الشاعر وشعوره بالاغتراب في هذا المقطع وهذا جاء ملائما لنغمة البسيط الرقيقة الباكية المتنقلة بين تفعيلتين ومع ما يحدث للتفعيلتين من تغيير بدخول الزحافات عليها وخاصة زحاف الخبن يوازي بدوره ما يعيشه الشاعر من احداث متسارعة مستمرة ومربكة تشتت الافكار فنجد زحاف الخبن يطغى على البيت الثاني لما في هذا البيت من اسى وتسارع دقات الوقت والاحداث التي يمر بها الشاعر وتجري من حوله فلم تأت في هذا البيت إلا تفعيلتين صحيحتين وجاء الباقي مخبونا وجاء الخبن في هذا البيت متقابلا تماما فكل تفعيلية مخبونة في الصدر تقابلها تفعيلية مخبونة في العجز وهذه الطريقة تمنح سهولة في السرد وبساطة في الطرح من خلال كثرة المتحركات التي تعطي حرية اكبر للشاعر في التعبير، ويظهر اغتراب الشاعر وضياعه في قوله:

من حيثما هبت الاصوات تخبرني

اني سأذهب في كل الجهات

سدى

فهذا البيت يمتلىء بالضياح والتشتت والتهيه الذي يعانيه الشاعر لذا نجد أن إيقاع هذا البيت قليل الزحافات فلم يرد زحاف الخبن في حشو البيت الا مرة واحدة فيما عدا العروض والضرب اللذان جاء بهما الشاعر مخبونان على طول القصيدة وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ميل الشاعر الى الاستقرار الموسيقي في المواطن التي يعبر فيها عن ذاته والآمه التي هي بالتالي الام امة كاملة، فإن ورود الخبن بنسبة قليلة في هذا البيت يجعل المتلقي متأملا في مايقوله الشاعر مستشعرا معه مايدور حوله، فالخبن يعمل على تسريع تفعيلية البسيط الذي هو اصلا متنوع التفعيلات مما يجعل إيقاعه متنقلا متغيرا. ومما يعضد ماذهبنا اليه قوله في البيت التالي:

ارتاب في ثقة الانهار

حين ارى ماحل بالماء

في "العاصي" وفي "بردى"

فقد جاء هذا البيت مشابها للبيت السابق في استقراره الموسيقي وعدم ورود زحاف الخبن فيه الا مرة واحدة فيما عدا العروض والضرب؛ لأن هذا البيت ايضا تكتنفه الشكوك والخوف والضياع وكل هذه المعاني تحتاج الى بعض البطء في التفعيلات لابرازها ولاستيعابها من المتلقي، وفي قوله:

لقد شددت الى طور النساء

دمي

وما وجدت على نيرانهن هدى

يطغى زحاف الخبن على هذا البيت ايضا مناسبا بذلك تكرار حرف الدال في البيت وطغيانه على الاحرف الاخرى وصوت الدال هو صوت انفجاري لثوي شديد (بشر، ٢٠٠٠، ٢٥٠) لذا فان تكراره بهذا الشكل في البيت يعطي دلالة الشدة التي يمر بها الشاعر وعدم الثقة ومجانبة سبيل الرشاد والحيرة النفسية والقلق النفسي الذي يملك الشاعر.

٢. بحر الطويل

يتكون بحر الطويل من تعاقب تفعيلتي فعولن ومفاعيلن في الصدر والعجز فوزن الطويل هو

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والطويل من البحور الباهية الرصينة وهو من احفلها بالجلال والرصانة والعمق فيقول حازم القرطاجني "فالعروض الطويل تجد فيه ابدا بهاء وقوة" (القرطاجني، د.ت، ١٦٩) وهو ارحب صدرا من البسيط واطلق عنانا والطف نغما ذلك أن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولايكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفى، وقد اخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ومن رقة الرمل دون لينه المفرط ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز وافاده الطول ابهة وجلالة فهو البحر المعتدل حقاً، ونغمة من اللطف بحيث يخلص اليك وانت لا تكاد تشعر به وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الاطار الجميل من الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئاً (الطيب، ١٩٩٠، ٤٤٢-٤٤٣) وسمي طويلاً؛ لأنه "طال بتمام اجزائه فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً" (حسن، ٢٠٠٤، ٤٣) وقيل سمي طويلاً؛ "لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والاربعين في حالة التصريع... وليس بحر من البحور العربية على هذا الطراز" (خلوصي، ١٩٧٧، ٤٣).

وقد جاءت اربع قصائد لمحمد عبد الباري على هذا البحر وهي (هم، درويش الريح، الورقة الاخيرة من مذكرات المتنبي، ثاني اسفار التوراة) وهي قصائد يتجلى فيها البعد الدلالي والعمق الفكري الذي تظهر من خلاله رؤية الشاعر وموقفه مما حوله فيقول في قصيدة (الورقة الاخيرة من مذكرات المتنبي): (عبدالباري، ٢٠١٤، ٧٢-٧٣)

لقد آن

أن أحصي رماد معاركي

وأحصي شياطيني

وأحصي ملائكي

اناخت على وجهي النهايات

فلتقم

مراشي

ولتأمن ذئاب المهالك

ادرت بيميناي الكواكب علني

اديم عل الدنيا بريق نيازكي

وحاولت ان اعطي الخلود

خلوده

ومالناس الا هالك وابن هالك

خسرت رهاني

غير شعر مجلجل

فرشت به فوق السماء ارائكي

لخولة اطلال

فيا نهر لاتسر

ساخلع في هذا المكان تماسكي

جاءت هذه القصيدة على الطويل المقبوض و"هو ماكانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه مقبوضا مثلها (مفاعلن) وهو الاشهر والاروق " (علي، د.ت، ١٢٨) وقد شكل تكرار حرف الهمزة في هذه الابيات ايقاعا خاصا للقصيدة فالهمزة صوت انفجاري شديد "ومن الدلالات التي يؤديها في السياقات التي يرد فيها الشدة والجرأة والاصرار خاصة في المواقف التي يعلن فيها الشاعر صراحة عن رأيه في قضايا الحياة والموت... " (خوية، ٢٠١٣، ٣٣) وغيرها، ويمتاز وزن الطويل بكثرة مقاطعه مما يجعله يلائم النفس الطويل والفكرة العميقة فهو وزن يناسب ذات الشاعر المتاملة التي تحاول البحث عن استقرارها النفسي ضمن رحلة طويلة عبرها شاعرنا فقد

بدا مطلع القصيدة خلاصة ونهاية لرحلة عاشها الشاعر وقد جاء وقت النهاية فيها هو يحصي خساراته واحزانه فقد كرر لفظة احصي ثلاث مرات في البيت الاول وقد شكل هذا التكرار ايقاعا دالا على طول الرحلة ومشقتها فقد استطاع وزن الطويل استيعاب هذه الرحلة من خلال تعاقب تفعيلتي (فعولن، مفاعيلن) مما جعل تكرار هذه التفعيلات وتعاقبها متوازيا مع تعاقب الخسارات التي عاشها الشاعر، وتبرز حالة الحزن والاسى في البيت الثاني وقد جاء البيت خاليا من الزحافات فيما عدا العروض والضرب الذين جاءا مقبوضان على طول القصيدة فقد جاءت تفعيلات البيت كلها صحيحة لتستوعب حالة الحزن التي تدفقت الى نفس الشاعر بعد خساراته وفي انتقال الى الحديث عن الذات يقول:

أنا الشمس في الاسماء

والصوت في الصدى

فيا صوت عمدي... ويا شمس باركي

تحرار المرايا الواثقات بنفسها

اذا عكستني بين باك وضاحك

حجبت الى نفسي

وبعض قصائدي

ستكفي اذا ساءلتي عن مناسكي

عبدت انفرادي... وانتميت لوحدي

فلو قيل لي: شارك

قتلت مشاركي

تخيرت من جن الكلام بعينه

وقلمت من اشجاره كل شائك

وقلت لشلال النبوة:

هزني

بعثت الى ليل من الناس حالك

تبرز انا الشاعر واعتداده بنفسه في هذا المقطع متماهيا في هذا مع شخصية المتنبي المعروفة بالانا العالية والاعتداد بالنفس التي عنون الشاعر قصيدته باسمه مما يدل على تاثره الكبير بهذه الشخصية، ثم جاء التناسع عاملا اخر في قصيدة عبد الباري دالا على تاثره بالمتنبي فقد تناسع في قوله:

انا الشمس في الاسماء والصوت في الصدى فيا صوت عمدي... ويا شمس باركي

مع قول المتنبي:

وَدَعَ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنِّي أَنَا الطَّائِرُ الْمَحْكِيُّ وَالْآخِرُ الصَّدَى

وفي مقابل هذا نجد بروز الافعال المقترنة ببناء الفاعل في هذا المقطع مما يعطي ايقاعا متماشيا مع فكرة القصيدة في والانعزال والتفرد ومشاعر الاغتراب التي يعيشها الشاعر وهي بدورها تفتح افقا كبيرا من الوحدة والرغبة في الانقطاع عن الآخرين فقد جاء صوت الناء في هذه الافعال دالا على الفاعلية التي قام بها الشاعر في رحلته فيقول: (حجبت، عبت، انتميت، قتلت، تخيرت، قلمت، قلت، بعثت) فهي كلها افعال انفرادية قام بها بمفرده، وقد جاءت معظم هذه الافعال في ابیات تميل الى الاستقرار الموسيقي وذلك بقلة الزخافات الواردة فيها وهذا يعطينا مدلولاً على ان الشاعر يميل في التعبير عن نفسه الى الاستقرار الموسيقي والمجيء بالتفعيلة الصحيحة في اغلب الاحيان لتقلل من تسارع نغمة البحر وبالتالي تستوعب ما يصبه فيها من افكار ومعان ودلالات.

الخاتمة:

من أبرز النتائج التي توصل إليها البحث ما يأتي:

- الإيقاع مصطلح يشوبه شيء من الغموض لذلك تعددت تعريفاته وتعددت وجهات النظر حوله.
- شكل الإيقاع في شعر محمد عبد الباري ملمحاً بارزاً بسبب تنوعه بين إيقاع العمود وإيقاع الشعر الحر أو شعر التفعيلة.
- شكل إيقاع العمود الشكل الأبرز للإيقاع في شعر الشاعر ضمن العينة المختارة فقد جاء أكثر من نصف القصائد على الشكل الموروث.
- اعتمد الشاعر البحور الصافية بشكل أكبر من البحور المركبة فقد طغت البحور الصافية في الاستعمال على البحور المركبة.
- تنوع الشاعر في الأغراض الشعرية على البحر الواحد على الرغم من أن بعض البحور تشتهر بأغراض معينة، فلا توجد قاعدة تجعل بحراً معيناً ملازماً لموضوع معين وإنما يخضع هذا لذات الشاعر وتجربته.
- جاء ورود القصائد العمودية في ديوان مرثية النار الأولى بشكل كبير مختلفاً بذلك عن ديوان كأنك لم الذي تفوقت فيه قصائد التفعيلة على قصائد العمود بفارق قصيدة واحدة وهو فارق قليل جداً، أما ديوان الأهله فقد فاقت فيه قصائد العمود قصائد التفعيلة.
- إن ورود القصائد العمودية بكثرة في دواوينه يجعلنا نعهده من الشعراء الذين يميلون إلى الشكل التقليدي والتقيد بالعروض الخليلي.

- استعمال الشاعر تشكيلات مختلفة للبحر الواحد فقد استعمل الكامل التام الصحيح والمقطوع واستعمل مجزؤه المذيل والمرفل، وكذلك بحر المتقارب فقد نوع في تشكيلاته من صحيح ومقصور.

المصادر

الكتب:

- ❖ ابن فارس (١٩١٠) الصاحبي في فقه اللغة. مطبعة المؤيد. القاهرة.
- ❖ ابن منظور (١٩٩٩) لسان العرب. ط٣. دار احياء التراث العربي. بيروت.
- ❖ اسماعيل ، عز الدين (د.ت) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. ط٣. دار الفكر العربي.
- ❖ اسماعيل، عزالدين (١٩٩٢). الاسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة.
- ❖ البستاني، سليمان (١٩٩٦) نظرية الشعر مقدمة ترجمة الاليزا. ط٣. منشورات وزارة الثقافة، سورية.
- ❖ بشر، كمال (٢٠٠٠) علم الأصوات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة.
- ❖ حسن، محمد (٢٠٠٤) المرشد الوافي في العروض والقوافي. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت.
- ❖ الخاتوني، موفق قاسم (٢٠١٦) دلالة الايقاع و ايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر محمد صابر عبيد. ط١. موفق قاسم الخاتوني. دار غيداء للنشر.
- ❖ الخطيب التبريزي (١٩٨٦) الوافي في العروض والقوافي. ط٤. تحقيق فخر الدين قباوة. دار الفكر. دمشق.
- ❖ الخطيب التبريزي (١٩٩٤) الكافي في العروض والقوافي. ط٣. تحقيق الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي. القاهرة.
- ❖ خلوصي، صفاء (١٩٧٧) فن التقطيع الشعري والقافية. ط٥. منشورات مكتبة المتنبّي. بغداد.
- ❖ خوية، رابع (٢٠١٣) في البنية الصوتية والايقاعية. ط١. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. اربد.
- ❖ الراضي، عبدالحميد (١٩٦٨) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية. ط٢. مطبعة العاني. بغداد.
- ❖ الروبي، الفت كمال (١٩٨٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ط١. دار التنوير. بيروت.

- ❖ الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (١٩٨٥). تاج العروس من جواهر القاموس. تح. مصطفى حجازي. مطبعة حكومة الكويت.
- ❖ السيد، صبري ابراهيم (١٩٩٣). اصول النغم في الشعر العربي. دار المعرفة الجامعية.
- ❖ الطيب، عبدالله (١٩٩٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط١. مطبعة حكومة الكويت.
- ❖ عبد الباري، محمد (٢٠١٢) مرثية النار الأولى. منتدى المعارف. بيروت.
- ❖ عبد الباري، محمد (٢٠١٤) كأنك لم. ط٢. دار مدارك للنشر.
- ❖ عبد الباري، محمد (٢٠١٦). الأهله. ط١. دار مدارك للنشر.
- ❖ عبداللطيف، محمد حماسة (١٩٩٩) البناء العروضي في القصيدة العربية. ط١. دار الشروق.
- ❖ عبيد، محمد صابر (٢٠١٢) المغامرة الجمالية للنص الأدبي. ط١. الشركة المصرية العالمية للنشر.
- ❖ عبيد، محمد صابر (٢٠١٦) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ط١. دار غيداء للنشر.
- ❖ علوان، علي عباس (١٩٧٥) تطور الشعر العربي الحديث في العراق. مشورات وزارة الاعلام. العراق.
- ❖ العلوي، ابن طباطبا (٢٠٠٥) عيار الشعر. ط٢. تحقيق: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت.
- ❖ علي، عبدالرضا (١٩٨٩) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.
- ❖ علي، عبدالرضا (د.ت) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. دار الشروق.
- ❖ عيسى، فوزي سعد (١٩٩٨) العروض العربي ومحاولات التجديد فيه. فوزي سعد عيسى. دار المعرفة الجامعية.
- ❖ فاخوري، محمود (١٩٩٦) موسيقا الشعر العربي. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.
- ❖ فضل، صلاح (١٩٩٨) النظرية البنائية في النقد الأدبي. ط١. دار الشروق.
- ❖ القرطاجني، حازم (د.ت) منهاج البلغاء وسراج الادباء. دار الغرب الاسلامي. بيروت.
- ❖ لؤلؤة، عبدالواحد (د.ت) موسوعة المصطلح النقدي. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- ❖ وهبة، مجدي والمهندس، كامل (٢٠١٩) معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب. ط٢. مكتبة لبنان. بيروت.
- ❖ ويليك، رينيه ووارين، اوستن (١٩٨١) نظرية الادب. ط٢. ترجمة محيي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ❖ يونس، علي (١٩٩٣) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البحوث والرسائل الجامعية:

- ❖ جابر، سناء يونس (٢٠١٧) البنية الايقاعية في شعر خليل مطران. رسالة ماجستير. جامعة بيرزيت. كلية الاداب.
- ❖ عزوز، حفيظة (٢٠١٥) البناء الفني في ديوان فردوس القلوب للشاعر أحمد بزيو. رسالة ماجستير. جامعة محمد خضير بسكرة. كلية الأداب واللغات.
- ❖ علي، صالح (٢٠١٢) الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة اسلوبية. صالح علي صقر عابد. رسالة ماجستير. جامعة الأزهر. غزة. كلية الاداب والعلوم الانسانية.

References

Books:

- ❖ Ibn Faris (1910) Al-Sahibi in the Jurisprudence of Language. Al-Muayyad Press. Cairo.
- ❖ Ibn Manzur (1999) Lisan Al-Arab. 3rd ed. Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi. Beirut.
- ❖ Ismail, Ezz El-Din (n.d.) Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Artistic and Moral Phenomena. 3rd ed. Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- ❖ Ismail, Ezz El-Din (1992). Aesthetic Foundations in Arabic Criticism. Dar Al-Fikr Al-Arabi. Cairo.
- ❖ Al-Bustani, Suleiman (1996) The Theory of Poetry: Introduction to the Translation of the Iliad. 3rd ed. Publications of the Ministry of Culture, Syria.
- ❖ Bishr, Kamal (2000) Phonology. Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution. Cairo.
- ❖ Hassan, Muhammad (2004) The Comprehensive Guide to Prosody and Rhymes. 1st ed. Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah. Beirut.
- ❖ Al-Khatuni, Muwaffaq Qasim (2016) The significance of rhythm and the rhythm of significance in modern poetic discourse, a reading of

- the poetry of Muhammad Saber Obeid. 1st ed. Muwaffaq Qasim Al-Khatuni. Ghaida Publishing House.
- ❖ Al-Khatib Al-Tabrizi (1986) Al-Wafi in Prosody and Rhymes. 4th ed. Edited by Fakhr Al-Din Qabawa. Dar Al-Fikr. Damascus.
 - ❖ Al-Khatib Al-Tabrizi (1994) Al-Kafi in Prosody and Rhymes. 3rd ed. Edited by Al-Hassani Hassan Abdullah. Al-Khanji Library. Cairo.
 - ❖ Khalousi, Safaa (1977) The Art of Poetic Segmentation and Rhyme. 5th ed. Al-Mutanabbi Library Publications. Baghdad.
 - ❖ Khawiya, Rabeh (2013) In the Sound and Rhythmic Structure. 1st ed. Modern World of Books for Publishing and Distribution. Irbid.
 - ❖ Al-Radi, Abdul Hamid (1968) Explanation of Al-Khalil's Masterpiece in Prosody and Rhyme. 2nd ed. Al-Ani Press. Baghdad.
 - ❖ Al-Ruby, Fatt Kamal (1983) The Theory of Poetry among Muslim Philosophers. 1st ed. Dar Al-Tanweer. Beirut.
 - ❖ Al-Zubaidi, Muhammad Murtada Al-Husseini (1985). Taj Al-Arous min Jewels Al-Qamoos. T. Mustafa Hijazi. Kuwait Government Press.
 - ❖ Al-Sayed, Sabry Ibrahim (1993). The Origins of Melody in Arabic Poetry. Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah.
 - ❖ Al-Tayeb, Abdullah (1990) The Guide to Understanding and Creating Arabic Poetry. 1st ed. Kuwait Government Press.
 - ❖ Abdul-Bari, Muhammad (2012) The First Elegy of Fire. Knowledge Forum. Beirut.
 - ❖ Abdul-Bari, Muhammad (2014) As If You Were Not. 2nd ed. Dar Madarek Publishing.
 - ❖ Abdul-Bari, Muhammad (2016). Al-Ahla. 1st ed. Dar Madarek Publishing.
 - ❖ Abdul-Latif, Muhammad Hamasa (1999) Prosodic Structure in Arabic Poetry. 1st ed. Dar Al-Shorouk.
 - ❖ Obaid, Mohamed Saber (2012) The aesthetic adventure of the literary text. 1st ed. Egyptian International Publishing Company.
 - ❖ Obaid, Mohamed Saber (2016) The modern Arabic poem between semantic structure and rhythmic structure. 1st ed. Ghaida Publishing House.
 - ❖ Alwan, Ali Abbas (1975) The development of modern Arabic poetry in Iraq. Consultations of the Ministry of Information. Iraq.

- ❖ Al-Alawi, Ibn Tabataba (2005) The standard of poetry. 2nd ed. Investigation: Abbas Abdel Sater. Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah. Beirut.
- ❖ Ali, Abdul Redha (1989) Prosody and rhyme: a study and application in two-line poetry and free verse. Directorate of Dar Al-Kotob for Printing and Publishing.
- ❖ Ali, Abdul Redha (n.d.) The music of ancient and modern Arabic poetry: a study and application in two-line poetry and free verse. Dar Al-Shorouk.
- ❖ Issa, Fawzi Saad (1998) Arabic prosody and attempts to innovate it. Fawzi Saad Issa. Dar Al-Maarifa Al-Jami'iyah.
- ❖ Fakhoury, Mahmoud (1996) The Music of Arabic Poetry. Directorate of University Books and Publications.
- ❖ Fadl, Salah (1998) The Structural Theory in Literary Criticism. 1st ed. Dar Al-Shorouk.
- ❖ Al-Qartajani, Hazem (n.d.) Minhaj Al-Balaghah and Siraj Al-Adabaa. Dar Al-Gharb Al-Islami. Beirut -
- ❖ Lulu, Abdul Wahid (n.d.) Encyclopedia of Critical Terminology. 1st ed. Arab Foundation for Studies and Publishing.
- ❖ Wahba, Magdy and Al-Muhandis, Kamel (2019) Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature. 2nd ed. Library of Lebanon. Beirut.
- ❖ Wellick, Rene and Warren, Austin (1981) Theory of Literature. 2nd ed. Translated by Mohi El-Din Sobhi. Arab Foundation for Studies and Publishing.
- ❖ Younis, Ali (1993) A New Look at the Music of Arabic Poetry. Egyptian General Book Authority.

Research and University Theses:

- ❖ Jaber, Sanaa Younis (2017) The Rhythmic Structure in Khalil Mutran's Poetry. Master's Thesis. Birzeit University. Faculty of Arts.
- ❖ Zaarour, Hafiza (2015) The Artistic Structure in the Diwan Firdaws Al-Qulub by the Poet Ahmed Bazio. Master's Thesis. Mohamed Khudair University Biskra. Faculty of Arts and Languages.
- ❖ Ali, Saleh (2012) Rhythm in the Poetry of Samih Al-Qasim: A Stylistic Study. Saleh Ali Saqr Abed. Master's Thesis. Al-Azhar University - Gaza. Faculty of Arts and Humanities.

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Mosul
College of Education for Humanities



Journal of Education for Humanities

**A Quarterly Refereed Academic Journal
Issued by the College of Education for
Humanities
University of Mosul**

**Volume (5)
April**

**Special Issue
2025**

Section One

**Deposit number in the National Library and
Documentation House In Baghdad
2425 for the year 2020 A.D.**

Editor-in-Chief

Prof.Dr. Ibrahim Mohammed Mahmood AL-Hamdani

Managing Editor

Prof. Dr. AbdulMalik Salim Othman Al-Jubouri

Editorial Board

Prof. Dr. Kamal Hazem Hussein

Prof. Dr. Yasser Abdel-Gawad Hamed

Prof. Dr. Saddam Muhammad Hamid

Prof. Dr. Ahmed Hamed Ali Abdullah

Assistant Professor Dr. Asim Ahmed Khalil

Assistant Professor Dr. Jasim Muhammed Hussain

Language Evaluators

Assistant Professor Dr. Riyadh Younis Al-Khattabi

Assistant Professor Dr. Ismail Fathi Hussein