الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج-البويرة-
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللغة العربية وآدابها
التّخصّص: دراسات أدبية

جامعة البويرة

Ministre de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-
Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-
Faculté des lettres et des *lan*gues
Département de lettre arabe

جماليات الايقاع والموسيقى الشعرية في قصيدة "في رام الله" لمحمود درويش

مذكّرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الليسانس

إعداد الطالبة:
- هندة بوراس

إشراف الأستاذة:
فتيحة حسين

السّنة الجامعيّة 2017/2018م.

الإهداء

إلى الذي منحني الثقة على درب العلم طليقة ، و حرص على رعايتي ، وكان طوال حياته سندا لي يمدني بعطائه و عطفه و حنانه " أبي العزيز " .

إلىالتي أكرمها الرحمن، و جعل تحت أقدامها الجنان، إلى التي انتظرتني مرتين مرة لأرى نور الحياة و أخرى لأحمل إليها رسالة النجاح، إلى التي علمتني معنى الحياة و غمرتني بالحنان، " أمي العزيزة ".

إلى من كانت نظراتهم إلي فرحتي وحبي لهم حياتي

إلى إخوتي حمزة وسعيد.

إلى رفيق المشوار وسندي في الحياة إلى زوجي الغالي لونيس.

إلى أختي التي لم تلدها أمي ولكن ولدتها لي الأيام والمواقف إلى أختي أنيسة.

إلى من قاسمتهم درب الدراسة وعشت معهم أحلى الأيام

إلى أحبتي بدون استثناء.....مادامت الحياة صفحات.

دربها الاخلاص والوفاء والحب.

هـــنـــدة

شكر وعرفان

الحمد لله المنّان الذي أنعمنا بفطرة الإسلام وجعلنا نسير على هدى خير الأنام نبّينا محمد عليه أزكى الصّلوات والسّلام، أما بعد:

أحمد الله العزيز الذي وفّقني وأعانني في إنجاز هذا البحث القصير، ولولاه لما وصلت لهذا كلّه فبمقدرته سبحانه وتعالى أتممت عملي، فله الحمد وله الشكرأوّلا وأخيرا.

أتقدم بخالص الشّكروالتّقدير للأستاذةالمشرفة فتيحة حسينعلى هذا البحث، فقد كانت عونا لي معينا، وساعدا متينا، فجزاها الله عن ذلك خير الجزاء. كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من مدّ لنا يد العون أساتذة وزملاء ولو كان ذلك بكلمة أو ابتسامة.

هـنـــــدة

© Ladie Lynn
http://ladielynn.com

كلمة شكر وعرفان.

إهداء.

فهرست الموضوعات.....1 - .2

مقدمة..... 3 - 5.

الفصل الأّول: الإيقاع والموسيقى الشعرية.....6 - 23 .

المبحث الأول: الإيقاع المفهوم والوظيفة.....6 - 12.

1ـ مفهوم الإيقاع.....6 - 7.

2ـ الإيقاع والوزن عند العرب.....7 - 12.

المبحث الثاني: بنية الوزن الشعري وتشكيلاته.....12 -23.

1 - بنية الوزن.....12 - 14.

2 ـ مسارات البحور الشعرية.....14 - 15.

3 ـ القافية وطرائق اشتغالها..... 15 - 22.

أ ـ مفهوم القافية وأشكالها.....15 - 19.

ب - أنواعها.....19 - 20.

ج - الروي.....20 - 21.

د - التصريع .....21 - 23.

الفصل الثاني: الموسيقى الشعرية قي قصيدة " في رام الله" للشاعر محمود درويش.....24 - 53

المبحث الأول: الخصوصية الإيقاعية لشعر التفعيلة.....24 - 33

1 ـ شعر التفعيلة.....24.

2 ـ التعريف بالشاعر.....24 - 25.

3 ـ أهم خصائصه الإيقاعية.....25 - 33.

أ ـ الوزن.....25 - 27.

ب ـ القافية.....27 - 29.

ج ـ التكرار.....29 - 34.

المبحث الثاني: جمالية الإيقاع والوزن في قصيدة " في رام الله".....34 - 54.

1 ـ الوزن.....34 - 39.

2 ـ المقاطع الصوتية.....39 - 45.

3 ـ القافية.....45 - 48.

4 ـ حرف الروي.....48.

5 ـ التكرار.....48 - 54.

خاتمة.....55.

قائمة المصادر والمراجع.....56 - 58.

قطع الشعر الحديث و المعاصر محطة هامة نحو التطور و التجديد ، حيث أضحى يحمل شهادة جيل جديد استطاع أن يحدث تغيير جذريا في التجربة الشعرية من خلال تكبير البنية الشكلية التقليدية و التحرر من كل أنساقها الثابتة الموروثة تلك التي سيطرت على البناء الشعري طيلة القرون ، و قد كانت رغبة هذا الجبل ملحة زادتها قوة الإحساس بضرورة تغيير الواقع العربي متخذا الأداة الشعرية كوسيلة لها فعاليتها الخاصة في الإحاطة بالواقع و الحياة في العمق.

إذ يعتبر محمود درويش من بين الشعراء المعاصرين المحدثين الذين خرجوا عن نظام وبنية الشعر القديم بمكوناتها التقليدية ، و ذلك بتبني رؤى شعرية حديثة مخالفة عن الرؤى القديمة ، و كذا التماس أدوات تعبيرية، و أساليب فنية قائمة على الإبداع و الابتكار و التواصل مع التراث الانساني.

فالشاعر عندهم كما يعرفه نزار قباني هوية جميلة لا تعمر طويلا تكون النفس خلالها تجميع عناصرها : من عاطفة ، وخيال و ذاكرة، و غريزة مسربلة بالموسيقى، و عليه فالشعر عند المحدثين من الشعراء ، ليس سوى كلاما موسيقيا تنفعل و تتأثر النفوس و القلوب كون هذه الأخيرة الموسيقى أهمية كبرى في الشعر و هي التي تميز الشعر عن النثر و الموسيقى الشعرية تتمثل في الوزن و القافية و اللذان يمثلان الإيقاع الخارجي ، إضافة إلى الإيقاع الداخلي و التوازن الموسيقي بين الكلمات.

ونظرا لأهمية الموسيقى في الشعر فقد ولى دارسون و باحثون عرب أهمية كبيرة لها وظهرت دراسات عدة حول قضية الموسيقى الشعرية لدى الشعراء سواءا قديما و حديثا و قبل التطرق إلى دراسة جمالية الوزن و الموسيقى الشعرية في قصيدة أحد الشعراء المعاصرين و المتمثل في قصيدة في رام الله لمحمود درويش ، كان لا بد لنا

من طرح الإشكالية و المتمثل في بعض التساؤلات التي تكون نقطة انطلاقة لنا في بحثنا حول موضوع دراستنا و من بين تلك التسؤلات نذكر:

. مامفهوم الإيقاع الموسيقي و ما وظيفته في الشعر؟

. و ما مكانة الوزن و الإيقاع عند العرب؟

. ماهي المسارات المختلفة للبحور الشعرية؟

. ما مفهوم القافية و ما هي أنواعها؟

. ماهي الخصوصية الإيقاعية للشعر التفعيلة ؟ وأخيرا فيما تتمثل الجمالية الإيقاعية في قصيدة في رام الله للشاعر الفلسطيني محمود درويش؟

ومن أجل الإجابة على هذه الإشكالية قسمنا بحثنا إلى مقدمة و فصلين و خاتمة أما في الفصل الأول فتطرقنا إلى التحدث فيه عن مفهوم الإيقاع ، الموسيقي و الوزن و مكانتها عند العرب ، و أيضا تحدثنا عن مفهوم القافية و أنواعها و كذا عن حرف الروي و عن المسارات المختلفة للبحور الشعرية ، و أما في الفصل الثاني فتحدثنا في البداية عن الخصوصية الإيقاعية لشعر التفعيلة وذلك من خلال تقديم تعريف لهذا الشعر، و أهم خصائصه الإيقاعية و طبقنا هذه الخصائص في قصيدة رام الله لمحمود درويش، و في الختام قدمنا حوصلة على ما توصلنا إليه من نتائج من خلال ما قدم في الفصلين الأول و الثاني.

و الوصول إلى جل معلومات البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر و المراجع التي كانت بوابة لبحثنا ومن الكتب التي تناولنها كثيرا في بحثنا نذكر:

محمد بنيس " الشعر العربي الحديث بنيانه و إبدالاته"، حاتم الصكّر الإيقاع الداخلي، و الخصائص النصية في قصيدة النثّر ، محمد النويهي" قضية الشعر الجديد" ، عز الدين اسماعيل"الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية"، وغيرها من الكتب التي أفادتنا كثيرا في مضمون بحثنا.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات خلال بحثنا خاصة في الجانب النظري نظرا لشساعته.

وفي الأخير ما عسانا أن نقول سوى الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والرسل سّيدمنا محمد صلى الله عليه وسلم.

المبحث الأول: الإيقاع المفهوم و الوظيفة

1 ـ مفهوم الإيقاع:

على الرغم من الاختلاف بين الباحثين على مفهوم الإيقاع وأدوات انتاجه، إلا أن الشيئ الذي يلتقي عنده هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر.فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن«النزعة الطبيعية إلى الانسجام و الإيقاع هي الأساس في الشعر»[1]، ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حيث يقرر أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة[2]، و هذه الحقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله:«إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت وهو أن الشعر ،تاريخيا و ابداعيا، يكسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي .....يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي».[3]

معنى هذا أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر و لكنه مكون عضوي من مكونات الشعر.و في النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكتسبها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة و دلالتها فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء انص الشعري ابداعا و تلقيا * ، ويبدومفهوم الإيقاع صعب التحديد حيث وصف بأنه زئبقي المفهوم، و ترجع صعوبة تحديده بشكل دقيق إلى اتسامه بخاصية التسرب وعدم الثبات، أما من الناحية التطبيقية فإن الإيقاعيعد شيئا بديهيا إذ يمكن للجميع منحه المفهوم المناسب وما يجعل

---

[1]ـ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص13.

[2]ـ ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]ـ هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م،ص51.

* نازك الملائكة وأدونيس.

الخوض في الإيقاع مكتفيا بصعوبات عديدة أنه يقع عند متلقى مفاهيم شعرية غير محددة بشكل دقيق.

2 ـ الإيقاع و الوزن عند العرب:

هناك من الباحثين من يرى أن مصطلح الإيقاع وليد الاحتكاك بالثقافة الغربية وما يقابله في النقد القديم هو مصطلح العروض ومن هؤلاء مصطفى حركات الذي يشير إلى غيابه بمصطلح الإيقاع في معجم البلاغة العربية ، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدا [1]، و لكن الدراسة المتمعنة تكشف أن الإيقاع كمصطلح ، قد ورد عند النقاد القدامى ، مثل ابن طباطبا العلوي الذي يقول :«و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبة و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر و صحة المعنى و عذوبة اللفظ ....ثم قبوله له و اشتماله عليه و إن نقص جزء من أجزائه التي تعمل بها وهي اعتدال الوزن و صواب المعنى و حسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[2].

إنّ في هذا التحديد إشارة واضحة إلى وجود الإيقاع الشعري و إلى شموليته،إذ أن تحقيق العلاقة بين الوزن والمعنى هو ما يسهم في تشكيل الإيقاع، ومن جهة أخرى يشير الناقد العربي إلى أن الوزن خاضع للمعنى في النص الشعري، فارتبط الوزن الشعري بعناصر اللغة و بنيتها الدلالية هو الذي «يميز العناصر الصوتية في الشعر

---

[1] ـ ينظر:مصطفى حركات، نظرية الإيقاع،الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الأفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص 12.

[2] ـ محمدأحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت،1982م، ص20.

عن العناصر الصوتية في الموسيقى »[1]، ويلاحظ حاتم الصكر غياب مصطلح الإيقاع عن المعاجم العربية الأولى و منها معجم العين لواضع علم العروض الخليلالفراهيدي،و يبرر الصكر هذا الغياب إلى "أن العروض العربي قد وضعت قواعده و قوانينه اعتمادا على معطيات صوتية مأخوذة من رواية الشعر وإنشاده، ومن ثم فقد وعي فيه المدة.إنّ الإشكالية لا تقع على أصل المصطلح فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى الجدل حول مفهوم الإيقاع و توجيهه الزمني و التساوي في الحركات و السكنات، أي ما يعبر عنه تعبيرا دقيقا بلفظة الوزن"[2]. أّما الباحث نعيم اليافي فشير إلى أن للشعر نمطين من الموسيقى، يتمثل النمط الأول في الوزن، وهو ذو طابع خارجي ، يقابله نمط ثاني ذو طابع داخلي و هو الإيقاع rythme، وميزة هذا النمط أنه يتأسس على قاعدتين : قاعدة الغياب ، غياب أّية صيغة جاهزة يصب الشاعر فيها تجربته الشعرية و قاعدة الشعور التي تتخلص في التناغم بين الإيقاع و الشعور[3]، و يفرق الدارس محمد فتوح أحمد بين مصطلحي الوزن metre و الإيقاع rythme. فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء ....الخ، أما الإيقاع يرتبط بالصوت من حيث خصائصه الساقية كالدرجة و المدى و البر و التردد الخ و من ذلك تثبت طريقة النطق بالصوت و تميز السياق الوارد فيه[4]، وكأّن الإيقاع يتجاوز بهذا الشكل مفهوم الوزن المحدد بنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في السياق لتحقيق موسيقى الشعر التي لا تنحصر فقط في نظام المقاطع و

---

[1]ـ جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، ط1، مصر، 2003م، ص 301.

[2]. ينظر: حاتم الصكر ،حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي و الخصائص النصية في قصيدة النثر ، أزمنة للنشر و التوزيع،ط1، الأردن، 2010م، ص24.

[3]ـ ينظر: نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م، ص24 ـ ص25.

[4]. ينظر : محمد عزام ، الحداثة الشعرية منشورات اتّحاد كتّاب ، ط3، دمشق، 1996م، ص 424.

الحركات و السكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر ، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وماتوحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين.[1]لقد حددت موسيقى الشعر في النقد الحديث و تفرغت على هذا الأساس إلى نوعين :«الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لغة الشعر في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري و هذه النغمة المتواترة هي ما أصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن أما النوع الثاني فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات و الحروف ..و هو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية »[2]، و في هذا التمييز يقول أنّ موسيقى الداخلية هي الإيقاع ، و عليه فإن الوزن تحققه النغمة أم الإيقاع يحققه التناغم و بهذا الشكل يصبح للشعر لونان موسيقيان أولهما الوزن العروضي و ثانيهما الإيقاع»[3].

وهنا من يكتفي بإثبات العلاقة الموجودة بين الوزن والإيقاع كما فعل محمد الهادي الطرابلسي ، إذ يرى أنه مما لا شك فيه «أن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم»[4]، وهذا يعني أن أصل الأوزان التي حددها الخليل مستنبط من إيقاعات لا متناهية في الشعر القديم وما ساعد الخليل على هذا التحديدهو النغم الذي

---

[1]- محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص 423.

[2]. محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005 م، ص 31.

[3]- نفسه،ص 31.

[4]- محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع و التطويع،عندما يتحول الكلام نشيد كيان ، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقس،تونس، 2006م، ص17.

ارتبط دائما بالشعر، « والمعروف عند العرب أنها كانت تزن الشعر بالغناء»[1]. ومن هنا تتضح العلاقة بين العروض والإيقاع الموسيقي للشعر.

أما الباحث علوي الهاشمي فينظر إلى العلاقة بين الوزن و الإيقاع من خلال شمولية الإيقاع فهذا يعد خطا عموديا ، بينما يعد الوزن واحدا من الخطوط الأفقية إلى جانب خطوط اللغة و الأصوات والأفكار وغيرها من الخطوط الأفقية،وتظهر أفقية الوزن ليحّولهاعند تقاطعه معا ، من مجرد تراكمات كمية إلى مظاهر أسلوبية متميزة[2]، و يكون تقاطع الإيقاع معها «في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية لمجموع في القصيدة و مستوياتها ، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، و يدخلها في نظام حيوي شامل»[3]، و هذا التأثير ليس ذا اتّجاه واحد ، لأن الإيقاع نفسه يتغير عند تقاطعه معها ،في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية لمجموع في القصيدة و مستوياتها ، فيتغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، و يدخلها في نظام حيوي شامل»[4]، و هذا التأثير ليس ذا اتجاه واحد لأنّ الإيقاع نفسه يتغير عند تقاطعه مع تلك العناصر ، فيتحول من مجرد ظاهرة صوتية بحتة إلى كون من الفكر والصور و الرؤى.[5]

و قد يساوي البعض بين الإيقاع و الوزن لأن الأوزان في ذاتها عبارة عن أقسية محدودة و مضبوطة، «فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى ذونه نقلا أمينا لما في الوزن

---

[1]. محمد عبد الحميد،في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، ص 32.

[2]. ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 2006م، ص23 ـ 24.

[3]ـ نفسه، ص 25.

[4] . نفسه، ص ن.

[5]ـ نفسه، ص ن.

من ضوابط»[1]، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد وزن إنما يفهمها قبل الأذن و الحواس الوعي الحاضر و الغائب»[2].

ولعلّ السبب الرئيسي في الجدل الحاصل في النقد العربي على مفهوم الإيقاع إنما هو الإختلاف على علاقة الإيقاع بالوزن، خصوصا إذ تحدد الوزن بأنه عنصر من العناصر التي تتفاعل مع غيرها لتمنح النص بنية الإيقاعية الكلية التي تظل «رغم اكتمالها منفتحة على التفاعل و التوالد و على مزيد من التنامي و التطور»[3]. فالبحر الشعري إذن ضرب أو نوع من أنواع الإيقاع متلما يرى أرسطو و إذا عكس البحر قلنا إن البحر ما هو سوى دارة نظرية تقضي إلى تحديد نوع الإيقاع.[4]

و يرجع بعض النقاد بداية التحول من الوزن إلى الإيقاع إلى زمن أبي نواس فقد عمد هذا الأخير إلى استعمال البحور و الأوزان التي أهملها الشعراء العرب «و كأنه رأي في تلك البحور المهملة ... ما يتناسب مع اتجاهه في الخروج من إيقاع الشعر العربي الجاهلي خصوصا، و التأسيس لإيقاع جديد».[5]

إن النظرة الجديدة إلى الإيقاع ترى فيه عنصرا أرحب مجالا من الوزن وهذا عكس النظرة القديمة التي ترى في الوزن رديفا للإيقاع و هذا ما نلمسه لدى حازم

---

[1]- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995م، ص 531.

[2] - خالدة سعيد، حركية الإبداع ، دار العودة ، ط1، بيروت، 1979م، ص111.

[3]- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1999م، ص 66.

[4] VOIR : GERARD DESSONS HENRI MESHONNIC TRAITE DU REGTHME P 71. - ، ضمن: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر المعاصر . فترة التسعينات و ما بعدها . أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي ، جامعة فرحات عباس، سطيف ، الجزائر ،2010م - 2011م،ص 13.

[5]. جودت فخر الدين، الإيقاع و الزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995م، ص33.

القرطاجني،[1] و إذا كان الإيقاع أوسع من العروض كما يلح محمد بنيس فإن ذلك لا يلغي العروض بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية»[2]. و يعتبر فيها الإيقاع « الدال الأكبر في الخطاب الشعري و مسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته»[3].

إنّ خطأ العروضيين القدامى هو عدم إدراكهم اتساع الإيقاع و أن العروض مكون من مكوناته يدخل في بنية النص التقليدي هذا الأخير لم يعد يساير إيقاعه الشروط التي تطلبها بنية النص الشعري الحديث ،و هي شروط ترى في الوزن مجرد وسيلة اضبط الإيقاع الداخلي للقصيدة.[4]

المبحث الثاني: الوزن الشعري و تشكيلاته

1 ـ بنية الوزن:

يعدّ الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر ،«فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر و يعد من جملة جوهره»،[5] و لهذا فإنه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر ، و في هذا السياق يقرر النويهي أن الوزن هو السمة

---

[1]. ينظر: عبد الرحمان نبر ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003م، ص87.

[2]ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ج2 (الرومانسية العربية)، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001م، ص69.

[3]ـ نفسه، ص ن.

[4]. ينظر: فاضل العزاوي ، الذهب و التراب ، ، الشعر الحديث بين روح المعنى و طبلة الإيقاع ، ضمن:نظرية الشعر، ج 5 ، مجلة الشعر ، القسم الثاني، تحرير و تقديم: محمد كامل الخطيب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1996م، ص656.

[5]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ت، ص 263.

الأولى التي تميز الشعر من النثر،[1] فهو ليس شيئا زائدا و ليس مجرد شكل خارجي يمكن الإستغناء عنه، بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين و السلوك البشريين[2]، و يرد النويهي هذه الأهمية التي للوزن ارتباطه بالتعبير عن العاطفة عندما تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة لإضفاء الطلاوة و الحلاوة و العذوبةو لتيسير الحفظ ، و لقد سبق "لنيتشه" عدّ الوزن في الشعر أهم عناصره على الإطلاق ، و قد كان يفضل الشاعر الذي يمتلك القدرة على التحكم في المادة الوزنية ليخلق منها ر نينا رائعا و إيقاعا فائقا و إلى مثل ذلك يذهب برتولودبريخت حيث يقرر أّنالالتزام بالأوزان و الأخذ بنصيب من القوافي شرطان ضروريان حتى يكون الكلام جديرا بأن يسمى شعرا[3].

و يربط النويهي سمات الوزن و خصائصه بالانفعالات الإنسانية كما تبدو في الناحية الفيزيزلوجية، يقول في هذا الشأن:« فليس الشعر بأوزانه المختلفة و أنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي و التموج الصوتي اللذين يأخذاننا و نحن نعاني الانفعالات القوية. فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع و إبطاء و ضغط و ارتخاء وحدة و لين ،و يتردد فيه الصوت . إن أحسنا قراءة الشعر. بين انطلاق و انحباس ورقة و اكتظاظ و علو وهبوط».

و يقف عز الدين اسماعيل من الوزن موقف المشدد على أهمية إلى جانب القافية بغض النظر عن المذاهب الجمالية التي يصدر عنها الشعراء فهما، أي الوزن

---

[1]- ينظر: محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971م، ص 30.

[2]. ينظر: نفسه، ص 31.

[3]- ينظر: يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث،دار الألسن للطباعةو النشر، بيروت، 1982م،ص 158.

و القافية عصب الشكل الشعري و حتى يكون الكلام شعرا لا مجرد كلام فإنه يتوجب توافر العنصرين فهما إذن الصفة الخاصة التي بها يكون الكلام منتميا إلى الشعر.[1]

و التأكيد على أهمية الوزن ليس خاصا بالعرب فقط ، إذ نلقي الإحتفاء نفسه بالوزن لدى الغربيين .من ذلك اعتبار صموئيل كولوردج الوزن جزء أصيل من الإنتاج الشعري[2]، و من هذه الأصالة إلى أن الوزن حسب كولوردج نابع من حالة التوازن في النفس الحاصلة عن الصراع بين نزعتين متضاربتين لدى الشاعر : العاطفة عن طريق فرض النظام عليها من ناحية أخرى و يكون فرض النظام بتكرار وحدة موسيقية تتكرر مع شيئ من النظام .

وينبهنا جان كوهن في سياق تحديره من خطأ الخلط بين الشعر و النظم من الوقوع في خطأ مقابل له يتمثل في إعتبار النظم مجرد حيلة زائدة [3]، أو معيقا و الإنطلاق الحر للفكر الشعري ، إن النظم ليس لباسا يلصق دونما ضرورة لذلك ، بلغة يقرر مصيرها في مستوى آخر.[4]

2 ـ مسارات البحور الشعرية:

نبحث تحت هذا العنوان المسالك المختلفة التي تتخذها البحور الشعرية ، و ذلك من خلال مجيئ البحر تماما أم مجزوءا.من خلال التنويعات الإيقاعية التي تحدث في

---

[1]. ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الثقافة، بيروت 1966م، ص 56.

[2]ـ ينظر : محمد مصطفى بدوي كولوردج ، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988م، ص 98.

[3]ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986م،ص 98.

[4]ـنفسه، ص ن.

البحر الشعري بسبب تلون تفعيلاته بألوان شتى ، إذ تعتري البحور الشعرية تغيرات دعاها العروضيونبالزحافات و العلل. و إن كان هؤلاء يهتمون بتلك التغيرات من حيث الحسن و القبح ، فإن المعاصرين من دارسي الشعر العربي أو في الزحافات و العلل وسائل للتحقيق من رتابة البحور الشعرية ، فلولا هذه الزحافات و العلل لكان النظام الإيقاعي القديم غير محتمل بالمرة،[1]بل إن من القدماء من يعترف بأن الزحاف قد يكون أطيب في الذوق من الأصل[2]، و من ثم فإن هذه التغيرات تجعل مسالك كل البحر في الواقع الشعري متنوعة إلى حد بعيد.

3 ـ القافية و طرائق اشتغالها:

أ ـ القافية المفهوم و الأشكال :

تتحدد القافية في لسان العرب لغة و اصطلاحا كما يلي:«قافية كل شيئ : آخره، ومنه قافية بيت الشعر و قيل : قافية الرأس مؤخره ، و قيل وسطه ،و القافية من الشعر: الذي يقفو البيت ، و سميت قافية لأنها تقفو البيت ، و في الصحاح : لأن بعضها يتبع أثر بعض و قال الأخفش : القافية آخر كلمة في البيت...و قال الخليل:القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قيل الساكن ، و يقال مع المتحرك الذي قبل الساكن ....و قال طرب : القافية الحرف التي تبنى القصيدة عليه و هو المسمى رؤيا و قال إبن كيسان : القافية كل شيئ لزمن إعادته في آخر البيت ....و العرب تسمى البيت من الشعر قافية و ربما سمو القصيدة

---

1 ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد ، ص 233.

2. ينظر : الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني الحسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص 19.

قافية، و يقولون : رويت لفلان كذا و كذا قافية»،[1]وثمة من يسوي بين الروي و القافية و يعلن التبريزي استجادته لرأي الخليل و الأخفش.[2]

و لقد ربط حازم القرطاجني القافية بالبيت الخباء فقال في هذا الشأن:«و جعلوا العرب القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء و البيت من آخرهما و تحسينه من ظاهر و باطن ، و يمكن أن يقال : إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الحباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها ».[3]

ليست القافية في الشعر العربي سوى تكرير الأصوات لغوية محددة تشمل الحركات أوالصوائت التي تأتي ....بعدد يتراوح بيت واحد و أربعة يتلوها صوت صامت قد يليه صوت صائت و قد لا يليه ، و إل تكرار هذه الأصوات اللغوية يعزى إحداث النغم في الأبيات الشعرية و هذا التكرار هو المسؤول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم في سائر القصيدة ، و لم يعرف العرب من مواقع القافية سوى أواخر الأبيات.[4]

و عند الغربيين اشتقت كلمة القافية la rime من الوزن و الإيقاع le rythmeحتى أن يواشيم دي بلي استعمل في القرن 17 كلمة le rythmeللدلالةعلى القافية،[5]أما مهمتها الأساسية حسب جان ماري جويو فهي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة إنها أشبه بنواس ينظم خطوات الشعر ، و هذا هو تبريرها العلمي ، و على

---

[1]. ابن منظور ، لسان العرب ، مج 5، تحقيق: عبد الله علي الكبير، دار المعارف ، القاهرة، د .ت، ص 3708 ـ 3710.

2ـحازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 251.

[3]ـ ينظر: الخطيب التبريزي ، كتاب الكافي في العروض و القوافي، ص 149.

[4]ـ ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية و الأصوات اللغوية ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة ، ط 2، القاهرة ، 2006م، ص 20.

[5]ـ ينظر: جان ماري جوريو ، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للألليف والترجمة والنشر، د.ت، ص 176.

أساس من ذلك نلقيها ذات ارتباط غير مباشر بالمبدأ الأساس للكلام الموقع للوزن و المتمثل في الإنفعال.[1]

تلعب القافية دورا مهما في منح النص الشعري بعده الإيقاعي لتعزز بذلك العناصر الأخرى و ما تخلقه من تأثيرات إيقاعية ، فهي« العنصر الإيقاعي الذي وظيفته أن يكون معلما و علامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئه إلى أجزاء أعدادها و كمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي»،[2]و القافية بهذا الشكل تسهم في تقطيع الكلام حسب المقاطع التي يحدوها الإيقاع و بذلك ينتج « تواطؤ الفواصل و تطابق الوزن أو الموازنة و تكتمل الدورية، هي التي تؤثر في السامع تأثيرا أقوى من تأثير الإيقاع العددي »،[3] وهي موضع الوقف في الشعر العمودي ، الأمر الذي يجعلها آخر ما ينطبق في المجموعة الكلامية فتنال بذلك قدرا من التركيز و التكيف و الإهتمام.[4] فكثيرا ما تم الربط بين القافية و الوزن عندالنقادالقدامى خاصة في محاولتهم تحديد مفهوم الشعر هذا ما يظهر في التعريف الشائع لقدامة بن جعفر بأّنالشعر«قول موزون مقفى دال على معنى»[5]، و لكن من القدماء من جعل التفقية«لا تلتزم الشعر ، لكونه شعر بل لأمر عارض كونه مصرعا

---

[1]- ينظر : ، جان ماري جوبو ، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 178.

[2]. محمود السعدي، الإيقاع في السجع العربي، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للشعر والتوزيع، تونس، 1996م، ص 45.

[3]- نفسه، ص ن.

[4]. ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ص 111.

[5]. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر و التوزيع، ط3، مصر، 1978م، ص16.

أو قطعة أو قصيدة ...و إلّا فليس للتفقية معنى غير انتهاء الموزون »، [1]وهذا ما عبر عنه العروضيون في تحديدهم للقافية بأنها «ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف و الحركات »،[2]و ينطبق هذا المفهوم على القصيدة العمودية و بشكل نسبي على القصيدة الحرة ، فالقافية تمثل إيقاع النهاية إذ يعتبر «موقع نهايات السطور موقعا مركزيا ، تتجمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية المقاطع و النبر و التنغيم و جرس الأصوات»،[3] و هذا هو الجانب المفقود في التعريفات القديمة للقافية ، و ربما يكون هو الأهم لارتباطه مباشرة بوظيفة القافية و دورها الأساس في تحقيق الإيقاع الشعري إذ أن تداخل القوافي وتفاعلها وتقاطعها في القصيدة الحرة يحقق لنا «نظاما إشاريا قافويا أوسع و أكثر تعقيدا ، يقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة»،[4]و تصبح القافية بهذا الشكل في الشعر الحر عبارة عن «مجموعة من العناقيد أو الأنظمة القافوية المتداخلة»[5]، ويربط بين هذه العناقيد خيط نغمي يخلق تكاملا بين العناصر التي تشكل إيقاع القافية من المقاطع التي تعتبر هيكلا يستنطقه النبر، إذ كان موجودا و يعطيه التنغيم روحا متجددة مع تجدد الجرس الصوتي فيصبح للقافية وجود نغمي و دلالي[6].

تأخذ القافية أهميتها الدلالية والإيقاعية إذن من موقعها في آخر البيت السطر الشعري ، ومن الناحية الدلالية يلاحظ بوري لوتمان أنّ القافية تعري السياج الدلالي المحايد للكلمة في الإستعمال اللغوي العادي، لشحنها بحمولة كبيرة من الخب و

---

[1]ـ جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت 1973، ص 120.

[2]ـ أبو يعلى التنوصي، القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 66.

[3]ـ سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة، 1996م، ص 89-90.

[4]ـ نفسه، ص 96.

[5]ـ نفسه، ص ن.

[6]ـ نفسه، ص 90-93.

المعاني و هذا ما يفسر التركيز المعنوي الذي تتمتع به الكلمات الموضوعية في القافية.[1]

إنّ للقافية دورا محوريا في إيقاع النص الشعري ، فهي «من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر و هي التوازن الصوتي».[2]

وهناك من الباحثين من يربط نوع القافية الذي هو سمة القصيدة المعاصرة بالناحيتين الفكرية و الشعورية ، فتنوع هاتين الناحيتين هو الدافع إلى استخدام ألوان مختلفة من التفقية لدى الشاعر المعاصر، و ذلك استجابة لما يتطلبه الموقف الفكري و الشعروي،[3]و هذا التنوع في القافية الذي يمليه تغير السياقات الفكرية و الشعورية هو ما يميز القصيدة المعاصرة عنن القصيدة التقليدية.

ب ـ أنواعها من حيث الحركة و الحرف:

تقسم القوافي بحسب حركاتها و حروفها إلى أنواع فالقافية بحسب حركاتها التي تفصل بين ساكنيها اللذين يؤلفان حدّيها خمسة أنواعهي[4]:

1ـالمترادف : وهي القافية المنتهية بسكونين غير مفصولين ومنها **قول الشاعر:**

هناك بلادي تراث الجدود

---

[1]. ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج 1، (التقليدية)، دار التوبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001م ص 169.

[2]ـ حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م،ص68.

[3]ـ ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[4]ـ صلاح يوسف عيد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري(دراسة تحليلية تطبيقية)، الأيام للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1996 – 1997م، ص 138.

2. المتواتر :و هي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة منها قول الشاعر: حسبي الهوى من موطن حسبي.

3. المتدارك: و هي القافية المنتهية بسكونين تفصل تفصل بينهما حركتان و منها قول الشاعرة: يا له درى منيعا لو جمد.

4: المتراكب: وهي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بثلاث حركات ومنها قول الشاعر: سل في الظلام أخاك البدر عن سهوى.

5 ـ المتكاوس:و هي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بأربع حركات و منها قول الشاعر: زلت له إلى الحضيض قدمه.

أما القافية حسب حروفها فهي نوعان هما:

1. مقّيدة: وهي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا، ومنها قول الشاعر:لاشيء يعدل الوطن.

2 ـ مطلقة:وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا مثل : وطني حملتك في الفؤاد عذابا أو ماكان رويها منتهيا بهاء الوصل سواء كانت هاء ساكنة أم متحركة ومنها :ـ بيض الحمائم حسبهّنة ـ ساكنة.

ـ أقيام الساعة موعده ـ متحركة.

ج ـ الروي:

يكتسي الروي في الشعرية العربية القديمة أهمية كبيرة فيه ترتفع شعرية النص و مما يدل على ذلك اعتبار الروي رديفا للقافية من خلال إطلاق مصطلح القافية عليه ، كما تظهر أهميته بشكل جلي في اعتناء العروضين بالبحث في عيوب القافية التي

يتصل بعضها بالروي، بل إن تلك العيوب قد ارتبط تحديدا نصيبه من القبح بالروي، فكلماكان العيب أبعد عن الروي كان أقل قبحا ، و كلما كان أقرب إليه كان قبيحا ومستبشعا.[1]

د- التصريع:

لعل التصريع أن يكون من أبرز الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي العمودي قديمه و حديثه، و قد حظي باهتمام خاص لدى النقاد القدماء، فهذا ابن رشيق يقول:«و ذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمنشور الداخل من غير باب»،[2] كما عده البعض من العلاقات الفارقة بين الشعر و النثر ، فهو الذي ينبه السامع إلى أن ما يسمعه من جنس الشعر.[3]فدوره في الشعر يشبه دور السجع في الكلام المنثور كما أن في دلالة على التمكن من أفانين الكلام حسب إبن الأثير [4]. و التصريع إضافة إلى ما سبق هو بمثابة التمهيد الصوتي للقافية ذلك من خلال التجاوب الإيقاعي بين آخر كلمة في الصراع الأول،[5] و لفظة القافية و مع تفكك بنية البيت الشعري العمودي في الشعر الحر لم تعب هذه الظاهرة تماما.

---

[1]. ينظر : خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حلوي نموذجا ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2005م، ص305 - ص 306

[2]- ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر و آذابه و نقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1984م، ص 177.

[3] - ينظر: المرجع نفسه،ص 174.

[4]- ينظر: ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح: الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998م، ص 235.

[5]- . ينظر: مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لإبن الأثير، رسالة دكتوراة ، اشراف:د. عبد القادر هني، جامعة الجزائر، 2005م/2006م، ص 360.

يشير محمد عبد المطلب إلى أن من سمات شعر الحداثة العربية التخلص من الروي ونتج عن هذا أن فقد التصريع شكله القديم مكانته كبنية أساسية في معمار النص الشعري ، و لكنه لم يغب تماما و إنما تعامل معه الشعراء بشكل يجمع بين النمط القديم و متطلبات الحداثة و ذلك بتوحيد الروي في السطرين الأول و الثاني في القصيدة، وهوما يمنحها بروزا واضحا في الإيقاع ، وهكذا يصبح السطران معادلين، من الناحية الإيقاعية للشطرين في البيت التقليدي.[1]

حركة شعر التفعيلة لم تأت لنسف كل ما هو تراثي و إنما أتت «متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير و إطالة العبارة و تقصيرها بحسب مقتضى الحال ، ولم تصدر الحركة على إهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ،و إنما صدرت عن عناية بالغة به، جعلت الشاعر يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم و يضيف إليه جديدا من صنع العصر»[2]، ورؤية شعراء التفعيلة إلى الموسيقى الشعرية ما هي إلا «دعوة إلى دراسة الإمكانيات التي تقدمها بحور الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر ، الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق»[3]، ومن ثمة فهو لم يولد

---

[1]. ينظر: محمد عبد المطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة المكون البديعي، دار المعارف، ط2، القاهرة 1995، ص 370 - 371.

[2]. محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م ص 52.

[3]. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط 6، بيروت ، 1981م، ص 69 ـ 70.

من عدم، وإّنما هو شعر «جار على قواعد العروض العربي ، ملتزم لها و المشطور و النهوك جميعا »[1].

[1]ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص 146.

المبحث الأول: الخصوصية الإيقاعية لشعر التفعيلة

1 ـ شعر التفعيلة:

يعتبر الشعر الذي يتخذ تفعيلة أساسا عروضيا للقصيدة ، و هو لا يتقيد بعدد معين من التفعيلات في السطر الواحد بحيث قد يشتمل سطر على تفعيلة أو أكثر وصولا إلى إثنتين عشر تفعيلة ، و يخرج هذا الشعر عن مبدأ تساوي الأسطر ولا يلتزم بقافية واحدة في كامل القصيدة ومن أسمائه الشعر المرسل و النظام المرسل المنطلق.

2 ـ التعريف بالشاعر:

هو محمود سليم درويش ولد في 13 مارس 1941 في قرية البروة في الجليل و نزح مع عائلته إلى لبنان في نذبة عام 1948، و عاد إلى فلسطين فاستقر في قرية الجديدة شمالي غربي قريته البروة و أتم تعليمه في قرية دير الأسد بالجليل و تلقى تعليمه الثانوي في قرية كفر ياسين بيروت 1994م.

اشتغل عدة مناصب في الصحافة و السياسة و السلطة بدأ كتابة الشعر في المرحلة الابتدائية و عرف كأحد أدباء المقاومة و لدرويش ما يزيد على ثلاثين ديوان من الشعر و النثر بالإضافة إلى ثمانية كتب،و ترجم شعره إلى عدة لغات ، نشر درويش آخر قصائده بعنوان أنت منذ الآن غيرك سنة 2007 م، ومن دواوينه عصافير بلا أجنحة ،أوراق الزيتون ،أصدقائي لا تموتوا ، عاشوا من فلسطين العصافير تموت في الجليل ، حالة حصار إلى غيره من الدواوين.

حصل على عدة جوائز منها جائزة لوتس سنة 1979م، و على جائزة البحر المتوسط عام1980م، و دروع الثورة الفلسطينية عام 1981م، و جائزة لنينفياالإتحاد

السوفياتي عام 1983م، ، جائزة الأمير كلاوس (هولندا)، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام2002م.

توفي محمود درويش سنة 9 أغسطس 2008 بالو م أ.

3 ـ أهم خصائصه الإيقاعية

أ ـ الوزن:

لقد حظي الوزن الشعري بالاهتمام البالغ من طرف نقاد الجيل الجديد لما لمسوا فيه من أهمية في الإبداع الشعري و لقد كانت نظرتهم مغايرة تماما لنظرة القدامى إليه حيث تعتبر نازك الملائكة أول شاعرة معاصرة عرضت وجهة نظرها في ذلك ، إذ رأت فيه عنصرا مهما في عملية الإبداع الشعري فهو يعد عنصرا بارزا ليمنح المادة المكونة للقصيدة شعريتها بحق و ذلك الأن الشعر ليس مجرد صور و عواطف و أفكار بل «إن الأفكار و العواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى و نبض في عروقها الوزن»[1]، فالوزن هو الذي يعطي للقصيدة سمة الشعبية و هذا لا يعني التقيد بتلك الأوزان التي خلفها الخليل و إنما تدعوا إلى تبني الأوزان الحرة، كونها هي التي «تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل و الجد غايتها العليا ....أما القيود التي تضيف آفاق الأوزان القديمة فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا و تبديدا للطاقة الفكرية في تشكيلات لا نفع لها في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء و الإنشاء و إلى إعمال

[1]ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1981م، ص 224 ـ 225.

الذهن في موضوعات العصر إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة لها من الرصانة الهينة أكثر مما يطيق»[1].

فالوزن الحر روح الشعر الذي ينظم كل العناصر المكونة له، و ينقلها من نثريتها إلى شعريتها ،ومن معناها المحدود إلى معان و دلالات فنية لا حدود لها ، فالوزن ليس شكلا جاهزا بل هو الروح التي في عروق اللغة و العواطف و الصور.

و قد كانت نازك الملائكة في بداية مراحل حياتها الشعرية ثائرة على الأوزان الخليلية، إنها باعتقادها أنها لا تتماشى مع شروط الحياة الجديدة ، فعدتها قيودا تحد من قدرة الشاعر على التغلغل في أعماق المد و التعبير عن مشكلات الإنسان العربي، الذي خانته الشجاعة و الجرأة[2]، فدعت إلى الخروج من قيود البحر و التزام التفعيلة الواحدة في القصيدة التي سمته هي بالشعر الحر الذي هو تعامل »في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من كل قيد»[3]. ويمنح له التعمق و التغلغل في أعماق الحياة الجديدة ، هي طريقة جديدة في التعامل مع بعض الأوزان الخليلية التي قسمتها نازك إلى قسمين:[4]

البحور الصافية : وهي البحور ذات التفعيلة الواحدة المتكررة كالرمل و الهزج و البحر.

البحور الممزوجة: و هي التي تقوم على تكرار تفعيلتين متتاليتين تليها تفعيلة ثالثة مختلفة في الشطر الواحد كالسريع و الوافر....

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 56.

[2]- ينظر: نازك الملائكة، نفسه، ص. ن.

[3]- نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، مج2، دار العودة، د.ط، 1997م، ص 13.

[4]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 83 - 84.

وقد أضافت بذلك نازك الملائكة إلى البحور الشعرية الصافية البحور الشعرية الممزوجة و هذا يعني أن جمالية الوزن عندها لا تكمن في التقييد بالأوزان و إنما هو تعامل شعري جديد أو تشكل من الأشكال الشعرية التي ذكرتها ، أسلوب الشطر الواحد كما في الأجوزة أسلوب الموشح ، أسوب الشعر الحر ، أسلوب البند.[1]

ب ـ القافية:

تعد القافية من العناصر الإيقاعية الأخرى ، التي وقفت عندها الرؤية النقدية الجديدة، ولقد لقيت نقدا لاذعا بسبب الرؤية النقدية التراثية إليها ، كونها ليست في نظرهم عنصرا مهما في القصيدة المعاصرة ، بل إنها «تضفي على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع فضلا عما يثيره في نفسه من شعور بتكلف الشاعر و قصيده للقافية، ومن المؤكد من أن القافية الموحدة قد حذفت أحاسيس كثيرة و أودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها ، ذلك لأن الشعر الكامل الغنائي منه خاصة الشعر الغربي غنائي كله لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم»[2]،فالقافية لم تساعد الشاعر في التعبير عن ألام و معاناة حياته بل كانت دائما هي« العائق ، فما يكاد الشاعر ينفعل و تعتريه الحالة الشعرية و يمسك بالقلم فيكتب بصفة أبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله و التفكير في القافية سرعان ما تفيض الحالة

[1]ـ ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 74 ـ 87.

[2]ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 18.

الشعرية وتمهد فورتها و يمضي الشاعر يصف الكلمات و ينصت القوافي دونما حس»[1].

ففي الوقت الدي كان ينبغي على الشاعر أن يطلق العنان لفكره يجد نفسه مقيدا ومجبرا على أن يخضع كلماته لعملية الانتقاء ، لأنها لا يسمح لها كلها في التوغل و التعمق في عالم القصيدة في ظل القوانين الموسيقية القديمة و هذا ما رفضه الشعر الجديد و قام بالثورة عليها منددا بضرورة إعادة تكييفها مع الواقع المعيش ، فبذلك فقدت القافية دورها التقليدي لتقوم بدور جديد بحسب ما يتطلبه نمو القصيدة في رحلتها إلى الذروة و هنا تكمن جماليتها.

وهنا نطرح سؤال: هل تم فعلا إلغاء القافية من الموسيقى الشعرية الجديدة؟

وهل يعني التخلص منها نهائيا في نظم الشعر بالسهولة المطلقة ؟

و إذا قامت الثورة فعلا على القافية فهذا لا يعني إلغاؤها كلية إذا أقر شعراء التفعيلة ضرورة تستوجب حضورها في العمل الشعري من بينها نازك التي ثارت عليها من قبل لتؤكد أهميتها في تحقيق الموسيقى الشعرية في الشكل الجديد كما حاولت أن تقيد مشعرا لشاعر المعاصر بقافية في كل سطر ، فهي تقر أن شعر التفعيلة يتكون من أشطر متفاوتة الطول و هذا من شأنه أن يضعف الإيقاع و « لذلك فإن مجيئ القافية في آخر شطر سواء كانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه و الاستجابة إليه »[2]، و هذا تدل على تشبثها بالرؤية التقليدية للقافية ، و للبيت الشعري حيث قيدت الشاعر المعاصر فمنعته من حرية

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 18.

[2]. نفسه، ص 191.

اختيار القافية بحسب ما يراه هو مناسبا مع الحياة السائدة فوقعت في تناقض مع من جاءت من قبل فبدل من أن يتمتع بالحرية المطلقة في اختيار القافية نجده «يرتكز على نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا » .[1]

ج) - التكرار:

يعدّ التكرار من العناصر الموسيقية الجديدة التي أدخلها شاعر التفعيلة إلى عالم قصيدته كونه يساهم و بشكل كبير في جمالية الموسيقى الشعرية ، فلا يكاد ديوان شعري معاصر يخلومنها إلا أن الاستعانة بهذا العنصر كثيرا ما شابه الخلل، و ألحق السوء للقصيدة العربية مما دفع ببعض النقاد العرب إلى تنبيه الشاعر العربي المعاصر إلى ذلك ، و لعل من بين العيوب التي قد تحدثها هذه الظاهرة«اختتام القصيدة بتكرار مطلعها..... و الواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعا بشيء بأنهم يستشعرون الصعوبة التي أشرنا إليها في اختمام القصائد الحرة و فيلجؤون إلى هذه الوسيلة الشكلية و الواقعأن هذا ليس تهربا من الشاعر ، يفر فيه من صعوبة الاختمام الطبيعي و هو إنما يقع في ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر، وليس التكرار هنا إلا نوعا من التنويم يخدر به الشاعر حواس القارئ موحيا إليه بأن القصيدة قد انتهت »[2].

فما هو السبب لتكرار المطلع بأكمله ؟أم أنه لم يجد الكلمات الدالة المعبرة عن أرائه؟

---

[1]ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 419.

[2]ـ نفسه، ص 46.

إنّ طبيعة شعر التفعيلة هي التي تفرض عليه ذلك ، و تجبره على الاتيان الجديد الذي يبعده كل البعد عن القديم الموروث ، ليجد نفسه لا يملك سوى أن يكرر المقطع و تعدّ نازك الملائكة أول من لاحظت هذا التهافت للجيل الجديد على التكرار وفسرته على أنه «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، و هذا هو القانون البسيط الذي تلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال ، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكتشف عن اهتمام المتكلم بها و هذا المعنى دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه»[1]، فهو دليل الحالة النفسية للشاعر الذي يفضل أن يخفيها بدل الفصح بها ، إذ يلزم المتلقي على الوقوف عنده لفك اللغز فيه ، حيث يعد بشارة الخوري من الشعراء الذين اتبعوا هذا الأسلوب .

توظيف التكرار ليس بعمل عشوائي و إنما هو عمل «يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها

إنّ للعبارة الموزونة كيانا و مركز ثقل و أطرافا و هي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيدها و هو يدخل التكرار على بعض مناطقها».[2]

[1]ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

[2]ـ نفسه، ص 277 ـ 278.

معايير جودة التكرار:

نظرة لأهمته في الموسيقى الشعرية الجديدة حددت الرؤية النقدية المعاصرة جملة من المعايير التي تحتفظ له جماليته الفنية من بينها:[1]

1 ـ الارتباط بالمعنى العام:

و هو أن يكون اللفظ المكرر «وثيق الارتباط بالمعنى العام ، و إلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها إن جمالية التكرار تكمن في مدى قدرته على أن يكون جزءا لايتجزأ عن المعنى العام للقصيدة.

2 ـ ملائمة الذوق و البيان:

ينبغي للشاعر أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية و جمالية وبيانية فليس من المقبول مثلا أن يكرر الشاعر لفضا ضعيف الإرتباط بما حوله أو لفظا ينفر منه السمع إلا إذا كان الغرض ذلك دراميا بهيكل القصيدة العام . فتكمن جماليته في مدى مراعاته للمعايير الذوقية و البيانية التي تتحكم في الشعر. فالتكرار أسلوب « كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يخبئ في مكانه من القصيدة ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات لا بل إن في وسعنا أن نذهب أبعد فيشير إلى الطبيعة الخادعة التي يملكها هذا الأسلوب فهو بسهولته و قدرته على ملء البيت و إحداث موسيقى ظاهرية فيه يستطيع أن

[1]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

يضلل الشاعر و يوقعه في مزلق تعبيري»،[1] لذا يجب على الشاعر كيفية التعامل معه و أن لا يتخذه وسيلة هروب حيث العجز.

أنواع التكرار:

نظرا لأهميته في القصيدة العربية المعاصر ، تعمق الجيل الجديدفيه و قسموه إلى نوعين : تكرار من منظور الكمية ، و تكرار من منظور الدلالة ، و تحدثوا عن تقسيمها و معايير جماليتها مع ذكرها فيا ترى فيمت تتمثل؟

باعتبار العدد:

1 ـ تكرار الكلمة:

إن تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت شعري من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة أبسط ألوان التكرار و أكثره استعمالا حيث يعتبر «لون شائع في شعرنا المعاصر ، يتكئ إليه أحيانا صغار الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل أنت و تعالي، و هنا، و نحوها، ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة و الجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه و إنما على ما بعد الكلمة المكررة فإن كان مبتذلا رديئا سقطت القصيدة».[2]

فقد كانت فئة الشعراء المبتدؤون هم الذين يستعملون هذا اللون من التكرار كثيرا حيث كانت قصائدهم رديئة فهي تكرارات متداولة و بسيطة في الوقت نفسه.

---

[1] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 290 ـ 291.

[2] ـ نفسه، ص 264.

2 ـ تكرار العبارة:

هذا النوع من التكرار قليل الاستعمال في القصيدة العربية المعاصرة ، و تكثر نماذجه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهلهل ومن الأمثلة المألوفة في الشعر المعاصر تكرار بيت كامل في الشعر في ختام القصيدة.

3 ـ تكرار المقطع كاملا:

يلتقي هذا النوع من التكرار بتكرار البيت حيث « يخضع لشروط تكرار البيت عينها ، اعني ايقاف المعنى لبدء معنى جديد.[1]

و نلاحظ أن « هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرار طويلا يمتد إلى مقطع كامل، و أضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر و التفسير السيكولوجي لجمال هذا التعبير أن القارئ و قد مر به هذا المقطع يتذكره حيث يعود إليه مكررا في مكان من القصيدة ، و هو بطبيعته من السرور حيث يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف و أن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا».[2]

فمعيار جمالية هذا النوع من التكرار هو التنويع فيه كي لا ينفر منه المتلقي.

4 ـ تكرار الحرف:

[1] ـ السّياب، ديوان الأساطير، ج2، ص 199.

[2] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 269 ـ 270.

و هو النوع الأخير من أنواع التكرار من حيث العدد ويعرف على أنه « نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث و هو تكرار الحرف».[1]

المبحث الثاني: جمالية الإيقاع والوزن في قصيدة " في رام الله"

1 ـ الوزن:

إنّ حضور الوزن في القصيدة ضروريا حيث يعمل على تحقيق إيقاعاتها وموسيقاها التي يقوم عليها أساسا في الشعر الحر، ويقوم على وحدة التفعيلة، فهي على قدر ما تحمله من صورة إيقاعية فإنّها تضفي على القصيدة انسجاما وتناغما صوتيا، كما أنّها لا تخلوا من كونها تحمل شحنات دلالية ، وهذا ما نجده عند الشاعر الفلسطيني " محمود درويش" من توظيفه للبحر الشعري المتمثل في البحر الكامل الذي يعدّ الحقيقة الأساسية لموسيقى الشعر، فهو معيار يتّم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، كما أنّه يعدّ المعيار الأساسي الذي يرتكز عليه الباحث في حكمه على الألفاظ سواء بقبولها أو عدمها، فعمل الشاعر يظهر ويتضاعف عندما يخضع مادته للبحر الشعري ذلك لأنّ الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة حليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر ، وهذا ما جعل من البحر مكّونا هاما لدى الوزن في اكتشاف خبايا الموسيقى الشعرية.

لجأ محمود درويش لمثل هذا التمازج والتداخل العروض لسبب كان وراءه، ولعلّ هذا السبب يتمثل في « انتقال الشاعر بخاصة في القصيدة الطويلة من موقف شعوري إلى آخر». وقد يؤدي في مثل هذا التداخل العروض إلى تطّورات جوهرية أحدها كسر الرسالة وخلق إيقاع متجدد.

---

[1]ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 273.

وهذا ما تحاول قصيدته "في رام الله" الوصول إليه، والتي جاءت مفعمة بمواقف شعورية ورؤى نفسية متباينة، وفيما يخصّ البحر الكامل فإّنا نلحظه في جميع أبيات القصيدة، نذكر منها قوله[1]:

لا أمس لي فيها سواك

وما خرجت وما دخلت، وإّنما

تتشابه الأوصاف كالصفصاف

ما عزّها سطور قصيدةٍ رعويّةٍ

وتظهر الصورة العروضية في هذه الأبيات فيها جلّيا في هذا التقطيع:

لا أمس لي فيها سوا ك

/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلنمتْفاعلن م

وما خرجت وما دخلت ، وإننما

0//0/// 0//0/// 0//0//

تفاعلن متفاعلنمتفاعلن

تتشابه لأوصاف كصصفصاف

[1]ـ محمود درويش، ديوان " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للنشر، ط1، د.ب، 2009م، ص 118.

/0/0/ 0//0/0/ 0//0///

متفاعلنمتْفاعلنمتفاع

ما عززها سطو رقصيدتترعوييتن

0//0/// 0//0/// 0//0// 0/0/

لاتنمفاعلنمتفاعلنمتفاعلن

ويعدّ البحر الكامل من البحور الصافية ذات التفعيلات التالية:

متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن، كما أننا نلاحظ هذه الأبيات على مستوى هذا المقطع أنّ التفعيلات الأساسية لهذا البحر قد طرأت عليها تغيّرات أو تحوّلات كما يسمّيها الشعراء بالزحافات والعلل، التي تعتبر كعنصر أساسي في الشعر الحر، ومن بينها:

متَفاعلنمتْفاعلن، نحو قول محمود درويش:

لا أمس لي فيها سوا ك

/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلنمتْفاعلن م

حيث تّم تسكين الثاني المتحرّك والذي يسمى في علم العروض ب الإضمار، والتفعيلة الثانية هي **علّة الخزل**:متفاعلنْمتفعلن في قول الشاعر:

ومحطّةالإرسال ترسل صورةً صوتيةً

ومحططة ل إرسال ترسل صورتن صوتيتن

0///0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلنمتْفاعلنمتفاعلنمتْفعلن

حيث تّم تسكين الثاني المتحرك مع حذف الرابع الساكن أي الجمع بين الطّي +الإضمار.

أّما التفعيل الثالثة فهي تتمثل في **علّة الوقص**،: متفاعلنمفاعلن، نحو قول محمود درويش:

ها نحن عدنا اثنين من سفرٍ

ها نحن عد نا اثني ن من سفر

0//0// 0/0/0/ 0//0/0/

إذ حذف الثالث المتحّرك من التفعيلة.

أّما فيما يخصّ التفعيلة الرابعة فتتمثل في **علّة الحذذ**:متْفا، نحو:

أنا وحكايتي الأولى

أناوحكايتيلأولى

0/0/ 0///0/ //0//

مفاعل متفعلنمتْفا

حيث حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة.

أّما فيما يخص التفعيلة الخامسة التي يمكن أن تطرأ على البحر الخامس هي **علّة الترفيل**: متفاعلنمتفاعلاتن، نحو قوله:

تتشابه الأوصاف كالصّفصاف

تتشابه ل أوصاف كصصفصاف

/0/0/ 0//0/0/ 0//0///

متفاعلنمتْ فاعلنمتفاع

ماعزّها سطور قصيدةٍ رعويّة

ماعز زها سطو ر قصيدتترعوييتن

0//0/// 0//0/// 0//0// 0/0/

لاتتمفاعلنمتفاعلنمتفاعلن

إذ تّم في هذه التفعيلة زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع.

أّما التفعيلة السادسة تتمثل في **زحاف القطع**: متفاعلنمتفاعل، حيث يتّم فيه حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله.

وقد وجدنا أّن هذه التغيّرات التي تطرأ على التفعيلة الأساسية للبحر الكامل مكررة أكثر من مرّة في أشطر وأبيات قصيدة الشاعر" محمود درويش" ، وذلك بنية إحداث إيقاع موسيقي متناغم ومتوازن فيما بين أبيات القصيدة، بالإضافة إلى الدلالة التي حملتها هذه الأوزان، والتي جاءت معظمها دالة على حذف هذا الأخير الذي خدم الشاعر على مستوى تجربته النفسية، إذ هو بحاجة إلى حذف بعض التجارب من

ذاكرته التي عكرت صفو حياته، لذا جاء هذا الحذف داعيا إلى حياة ثانية تبعث على الأمل والتفاؤل.

2 ـ المقاطع الصوتية:

لقد تعدّدت الآراء حول ما يخصّ مفهوم المقطع الصوتي وكذا وظيفته، فمنهم من نظر إليه نظرةً أكوستيكية، ومنهم من نظر إليه نظرة وظيفية. وقد أدّى هذا الاختلاف في النظرة إلى هذا المصطلح إلى اختلاف في تحديد تعريف له، ومع ذلك كما يقول الدكتور أحمد مختار عمر فيما يخصّ هذا الأمر ، بأنّه:« أيًا ما كانت الاتجاهات واختلاف الآراء فإنّ الذي لا ريب فيه، هو أنّ الدّراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي وتتّخذه وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعدّ الصوت جزءا أساسيا منه»[1] ، لأنّه يساعد على معرفة خصائص المقاطع وسماتها المختلفة للوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني وإيحاءاتها المختلفة، ومن خلال هذا التعريف للمقطع نميّز اتّجاهين مختلفين:

أ ـ الاتّجاه الفونيتيكي: فحسب رأي أصحاب هذا الاتّجاه فإنّ المقطع هو عبارة عن تتابع الأصوات الكلامية، وله حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية بغضّ النظر عن النبر والتنغيم الصوتي. تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع، أو أصغر وحدة في تركيب الكلمة[2].

---

[1]ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م، ص 286.

[2]ـ ينظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998م، ص 47.

ب ـ الاتّجاه الفونولوجي: أمّا أصحاب هذا الاتّجاه فإنّهم يرون في المقطع على أنّه وحدة في كلّ لغة على حدى، ولهذا فإنّ التعريف الفونولوجي الدقيق هو: « لا بد أن يكون خاصا بلغة معيّنة أو مجموعة من اللغات، ولا يوجد تعريف فونولوجي عام، لأنّ هذا يخالف الحقيقة المعروفة، أنّ كل لغة لها نظامها المقطعي المعيّن»[1].

ومن هذا القول فالمقطع عندهم يمثّل وحدة، وهذه الأخيرة بدورها تشتمل على عدد من التتابعات الصوتية، إضافة إلى عوامل أخرى كالنبر والطول والنغم، ويذكر الدكتور إبراهيم أنيس بأنّ اللغة العربية كغيرها من اللغات الأخرى « تتركب فيها الكلمات من مقاطع وإن كانت أميل للمقاطع المقفلة، ويقلّ فيها توالي المقاطع المفتوحة ، وبخاصة حين تشتمل على صوائت قصيرة»[2] ، فالمقاطع إذن نوعان:

ـ مقطع متحرك Open .

ـ مقطع ساكن Closed .

ويعرف المقطع المتحرّك على أنّه المقطع " الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أمّا المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن" [3]، ورغم تعدد التعريفات والآراء اللغوية حول تقسيمات المقطع إلّا أنّ بعض الدّراسات استقرت على التقسيمات التالية[4]:

•**المقطع القصير(U)** : ويتكون من : صوت صامت+ صوت صائت قصير، نحو: بِ ب (صوت صامت) و (الكسرة) صائت قصير.

---

[1]ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 286.

[2]ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، القاهرة، د.ت، ص 159.

[3]ـ نفسه، ص159.

[4]ـ مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص 52 ـ 53.

•**المقطع الطويل(ــــ):** يتكون من: صوت صامت+ صائت طويل، نحو: لا

اللام (صوت صامت) والألف (صوت صائت طويل)

أو يتكون من: صوت صامت+ صوت صائت قصير+ صوت صامت، نحو: لْم

ل (صوت صامت) و (السكون) صوت صائت قصير و(م) صوت صامت.

•**المقطع الزائد الطويل (ñ):** يتكون من: صوت صامت + صوت صائت طويل+صامت، نحو: دار، الدال (صامت) و الألف (صائت طويل) و الراء (صامت).

أو يتكون من: صامت + صائت قصير+صامتين، نحو:وعْدْ

الواو(صامت) والفتحة(صائت قصير) والعين والدال(صامتين).

وقد تعدّدت المقاطع الصوتية في أشطر قصيدة محمود درويش المعنونة" في رام الله"، ومحاولة للوقوف على ما تحدثه هذه المقاطع من تناغم الموسيقى الشعرية قطعت بعض الأجزاء منها، نذكر قول الشاعر:

نمشي على جبل السّماء، ونقتفي

نم/شي/ع/لى/ ج/ب/لس/س/ما/ء،/ و /نق/ت/في

م ط2/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط1/م ق/ م ط 1/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1

آثار موتانا، وأسأله:هل

ا/ثا/ر/ مو/تا/نا،/و/أس/أ/ل/هـ: هل

م ط1/ م ط1/ م ق/ م ط2/ م ط1/ م ط1/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ق/ م ط2

التّاريخ كابوس سنصحو منه، أم

أ ت/ تا/ري/خ /كا/بو/سن/ س/نص/حو/ من/ه، أم/

م ط2/ م ط1/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ط1/ م ط2/ م ق/ م ط2/ م ط1/ م ط2/ م ق/ م ط2

درب سماويّ كالمعنى ، يقول

در/بن/ س/ما/وي/ي/ كل/مع/نى،ي/قو/ل

م ط2/ م ط2/ م ق/ م ط1/ م ط2/ م ق/ م ط2/ م ط2/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ق

هو الذّهاب، هو الإّياب، حياتنا

ه/و ذ/ذ/ها/ب،/ ه/و ل/إي/يا/ب، / ح/يا/ت/نا

م ق/ م ط2/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط2/ م ط2/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1

معنا، هنا والآن، فاتبع فطرة

م/ع/نا، / ه/نا/ ول/ ا/ن / ، فات/بع/فط/ر/ تن

م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ط2/ م ط1/ م ق/ م ز ط/ م ط2/ م ط/ م ق/ م ط2

القلب الحكيمة، وانتشر بين النباتات

ال/قل/بل/ح/كي/م/ة، / وان/ت/شر/ بي/نن/ن/

م ط2/ م ط2/ م ط2/ م ق / م ط1/ م ق/ م ق/ م ز ط/ م ق/ م ط2/ م ط2/ م ط2/ م ق/

با/تا/ت

م ط1/ م ط1/م ق

البسيطة تزدهر، فالقلب، لا

ال/ب/سي/ط/ة/ تز/د/هر/، فل/قل/ب/ لا

م ط2/م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ط2/ م ط2/ م ط2/ م ق/ م ط1

علم الحساب، هو الصواب

عل/م ل/ح/سا/ب/ ه/و ص/ص/وا/ب

م ط2/ م ط2/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ط1/ م ق

ومن خلال تقطيعنا وتشريحنا لهذا الجزء من أبيات القصيدة بدى لنا أنّ نوع المقطع الصوتي الأكثر تردّدا فيها هو المقطع الصوتي الطويل (ص، ح ح،أوcvv)، وذلك بتواترها 64مرة، ثّمياتي بعده المقطع الصوتي القصير (ص ح) بتواتره 50 مرة، أّما المقطع الصوتي الزائد الطويل فتواتر مّرتين. ومن هذا يظهر لنا فإنّ المقطع الطويل هو المقطع الغالب في أسطر هذه القصيدة ويمثّل جل حروف النّص، أّما المقاطع الأخرى فهي التي تتخلل هذه الأحرف وهي حسب الحالات الشعورية للشاعر، فكثرة المقاطع الطويلة هي تعبير عن ضيق نفس الشاعر وإحساسه بالغربة ، كما أّنها توحي بالقلق والتأّزم الذي يختلج في نفس الشاعر.

ويقول أيضا:

ويقول لي: ربّيت خشفا في الحديقة

و/ي/قو/ل/ لي:/ رب/بي/ت/ خ/ش/فن /فل/ح/

م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ط2/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ق/ م ط2/ م ط1/ م ق/

دي/ق/ة

م ط1/ م ق/ م ق

كنت أسقيه حليب الشّاة ممزوجا

كن/ت/ أس/قي/ه/ ح/لي/بش/شا/ة /مم/زو/جا

م ط2/ م ق/ م ط2/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ط2/ م ط1/ م ق/ م ط2/ م ط1/ م ط2

بملعقة من العسل المخفّف. كنت

ب/مل/ع/ق/ة/ م/نل/ع/س/ل/ م/خ/ ففّ/ف.

م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ق/م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ق/ م ط2/ م ق/
كن/ت

م ط2/ م ق

أعطيه سريري حين يمرض((أّيها

أع/طي/ه/ س/ري/ري /حي/ن/ يم/ر/ض / أي/ي/ها

م ط2/ مط1/م ق/ م ق/ م ط1/ م ط1/م ط1/م ق/ م ط2/ م ق/م ق/م ط2/ م ق/ م ط1

الطفل اليتيم أنا أبوك وأّمك

أ/ طف/ل/ي/تي/م/ أ/نا/ أ/بو/ك /و /أم/م/ك

مق/ م ط2/ م ط2/م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/م ق/ م ط2/ م ق/ م ق

انهض كي تعلّمني السّكينة. لم

ان/هض/ كي/ ت/عل/ل/م/نس/س/كي/ن/ة./ لم/

م ط2/ م ط2/م ط2/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ق/ م ط2

يمت مثلي ومثلك، نام مثل قصيدةِ

ي/مت/مث/لي/ و/مث/ل/ك،/ نا/م /مث/ل/ ق/صي

م ق/ م ط2/ م ط2/ م ط1/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط2/ م ق/ م ق/ م ط1/

/د/تن

م ق/ م ط2

بيضاء، أّولها كآخرها سراب

بي/ضاء،/ أو/و/ل/ها/ ك/ا/خ/ر/ها/ س/را/ب

م ط2/ م زط/م ط2/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ق/ م ط1/ م ق/ م ط1/ م ق

ومن خلال هذا التشريح المقطعي لأشطر أخرى من القصيدة نلاحظ أيضا أّن هناك تساوي بين المقاطع الطويلة والقصيرة، حيث بلغ عدد تواتر كل واحد منها 50 مرة.وهذا التّساوي بين هذه المقاطع هي تعبير عن اختلاط المشاعر لدى محمود درويش ، ففي هذه الأبيات جمع بين الحنين والشوق للأّيام الجميلة التي عاشها في الماضي البعيد وبين الضيق والألم لما يحدث في الحاضر المعايش له.

فهذه المقاطع كانت بمثابة الوسيلة التي يعّبر من خلالها الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه المتداخلة، كما أّنها امتداد لها.

3 ـ القافية: تعدّ القافية ركن مهّما من أركان الشعر العربي، كونها تؤدي وظيفة الربط بين أشطر القصيدة في الشعر سواء الشعر العمودي أو الحر، حيث كانت ملازمة للشعر العربي على مّر العصور، كما أّنها تعدّ أيضا جزءا مهما من الهندسة الصوتية للقصيدة العربية فهو إذا استغنى عنها في بعض الأحيان الشعر المعاصر ، إلّا أّنها

تسهم في بناء الدلالة الداخلية للقصيدة ، وإذا كانت القافية تمثل نسق خاص من الأصوات تتردد في نهاية الأبيات أو الأسطر فإنّ هذا التكرار يعدّ ركنا مهما للإيقاع في الشعر، ومولدا لدلالات إيحائية تعمق الإحساس بهذا الشعر، لأنّها أي القافية واحدة من الخصائص التي تحقق للشعر الإيقاع بصفة عامة، وتعمل على اكتشاف واكتساب الدلالة الحسّية، وما يزيدها وقعا وصدى أنّها تشكل من عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكريرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية توقع على السامع مع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، ويعد عدد معيّن من المقاطع ذات نظام خاص سمي الوزن.

وكما يعرف أنّ حدّ القافية أنّها من آخر حرف في البيت الأوّل إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، إلّا أنّنا وجدنا من خلال قصيدة " في رام الله" للشاعر محمود درويش، أنّه إنزاح عن نظام القافية القديم التي تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات بطريقة منتظمة، وهذا هو المعروف عن الشعر الحرّ إذ لا وجود لنظام ثابت يحدد وحدة القافية ، وإنّما تتبع المعنى والموسيقى التي تحدثها مشاعره وانفعالاته في تعبيره، لذا نلمح تنوعا كبيرا للقوافي في قصيدة" في رام الله".

•**القافية المرسلة:** وهي " الخالية من حرف الروي"، نحو قول محمود درويش:

ها نحن عدنا اثنين من سفر

أنا وحكايتي الأولى

يقول رفيق ذاكرتي

إلى سفر مجازيّ، أقول

وأوّل الأرض اغتراب[1]

فكما يظهر من خلال هذا المقطع من القصيدة توالي القوافي، حيث كان تواليا متنوعا دون نظام معتمد، إذ انطلق من روي لآخر، وذلك لم يكن إلّا نتيجة للتوتر والقلق الذي يعيشه الشاعر من أجواء غير معهودة سواء كانت نفسية أم فكرية .

- **القافية المركبة:** حيث يبدأ الشاعر من « بقافية ثّميتركها ويعود إليها، وتظل تتردد حتى تصبح خاتمة للقصيدة»[2]، نحو قول الشاعر محمود درويش:

لي أمس فيها، في مدينته الصغيرة،
لي عصا الرّاعي، وعرف الدّيك لي فيها
وباقة نرجس في المزهريّة
لي تحّيته التي تمتدّ من قاع الفراغ
إلى أعالي السرو
لي ذكرى غد فيها، ولي فيها اكتئاب
ونافذة على الوادي وباب

لي أمس فيها
لي غياب![3]

[1]ـ محمود درويش، ديوان " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، ص118.
[2]ـ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1981م، ص 74.
[3]ـ محمود درويش، نفسه، ص 120.

أّما في هذا النوع من القوافي فقد تردد القافية في البداية (لي فيها اكتئاب، ونافدة على الوادي وباب) ثّم يتركها ويعود إليها في النهاية لتكون نهاية للقصيدة(لي غياب)، وهذا الأمر يوحي إلى الزخم الموسيقي الذي تتطلب بعض التجارب الشعرية.

4 . الروي: يعرف حرف الروي على أّنه " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه"[1]،وقد تنوع محمود درويش في قصيدته" في رام الله" من حرف الروي، حيث استعان ب 17 حرف هجائي، نذكر حرف(الألف، الباء، التاء، الدال، الميم، .....) وقد كانت أغلبيتها حروف مجهورة، والحرف الذي استعان به أكثر فقد كان الحرف الانفجار المجهور "حرف الباء".

5 ـ التكرار: إنّ ظاهرة التكرار كما هي معروفة تكون بدايتها من الحرف ثّم إلى الكلمة فالعبارة في الأشطر الشعرية، وعرف التكرار قديما على أّنه:« إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد» .

وقد كانت هذه الظاهرة أكثر تأثيرا على الشعراء المعاصرين لما تحملها من أهمية كبرى، فقد تحول إلى خاصية أساسية في بنية الّنص الشعري، وذلك لما يحمله من قدرة على إثراء المعنى وتوسيع الدلالة.

ومن أنواع التكرار التي أستعان بها محمود درويش في قصيدته" في رام الله"نذكر:

•**تكرار الحرف:** يتحقق هذا النوع من التكرار بسيطرة بعض الحروف الأبجدية على بنية المقاطع الصوتية الموجودة في أبيات القصيدة كلّها، وفيما يخصّ هذا النوع من التكرار

[1]ـ محمد أحمد قاسم، الكافي كتاب في العروض والقوافي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2004م، ص114.

في قصيدة الشاعر محمود درويش نجد له حضور قوي مع الحروف كاللام والباء والياء والتاء والهاء...

ومن نماذج تكرار الحرف اخترنا مقطعا من القصيدة، حيث يقول فيها الشاعر:

الآن، في الماضي نحملق في غد

متردد خلف الروابي الزرق

عالمنا يضيق بنا كقافية تحدّد

وجهة المعنى. أقول لصاحبي المشغول

في تأويل ما ترك الصدى بين

السلالم تلك صرخاتنا تهذّب

وحشة الصلصال من أيام نوح

إلى بدايات الجفاف. أقول تلك

حكاية المنفي للمنفي، ينقصها قليل

من صفات الشيء ينقصها كتاب[1].

يتكرر حرف "اللام" في هذا المقطع خمسة وعشرون (25) مرّة ، وهو حرف مجهور متوسّط الشدّة، ومخرجه هو من طرف اللسان ملتقيا بأصول الثنايا والرباعيات، كما أنه قريب من مخرج النون ، وهو يتشكل على المرحلتين الآتيتين:

[1]. محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 119.

أ . المرحلة الأولى: بالتصاق اللسان بأوّل سقف الحنك قريبا من اللثّة العليا وحبسا للنفس.

ب . المرحلة الثانية: بانفكاك اللسان عن سقف الحنك ، وانفلات النفس خارج الفم.

وتكرار الشاعر لهذا الحرف لم يكن عبثا، بل كان يعبّر من خلاله عن هاجس متجذر في روح محمود درويش والمتمثل في بلده " فلسطين" وخاصة مكان مولده " رام الله" ، فلعلّه عن طريق اللام يعلن عن تمثله والتصاقه بالأرض التي وإن غاب عنها فأنّها سيعود إليها حتّى وإن لم تبقى على حالها فكأنّه يقول شيئا واحدا، وإن لم يكن لي أمس فيها ، وإن ضاق عالمنا بنا فإنّا لي ذكرى غد فيها ، ولي فيها اكتئاب، فمهما كان وجوده خارجها ضياع إلّا أنّها تبقى داخله حتى الممات.

فقد استخدم العرب حرف " اللام" للنسبة والتملك، وهذا يؤيّد طرح الشاعر في المقطع التالي:

نمشي على جبل السّماء، ونقتفي

آثار موتانا ، وأسأله: هل

التاريخ كابوس سنصحو منه، أم

درب سماويّ إلى المعنى؟ يقول:

هو الذهاب ، هو الإياب، حياتنا

معنا، هنا والآن ، فاتبع فطرة

القلب الحكيمة وانتشر بين النباتات

البسيطة تزدهر، فالقلب، لا

علم الحساب، هو الصواب.[1]

فالشاعر هنا أحسّ بدنو أجله، وأنّه لن يكون هناك حياة أخرى سوى حياة الأبدية في الآخرة . فالبنية الصوتية للام هنا تحمل دلالات متعددة وذلك بحسب قوة الإيحاء.

بهذا تحمل اللغة أكثر مما تقول: نمشي على جبل السماء،ونقتفي آثار موتانا، وأسأله: هل التاريخ كابوس سنصحو منه أم درب سماويّ إلى المعنى؟ ليأتي الجواب: هو الذهاب هو الإّياب، حياتنا.

وقد ترك تكرار حرف اللم أثرا رابطا بينه وبين النّص، وذلك من خلال النغمة الموسيقية التي تكررت في أذن المتلقي.

إضافة إلى ذلك وجود حروف أخرى في القصيدة مكررة أكثر من الأربعين مرّة، كحرف الباء الذي كرر اثنان وأربعون42 مرّة، كما نلاحظ تكراره في آخر كل مقطع من القصيدة (اكتئاب، غياب، كتاب..)،نحو قول محمود درويش:

يقول لي: " ربّيت خشفا في الحديقة.

كنت أسقيه حليب الشاة ممزوجا

بملعقة من العسل المخفّف . كنت

أعطيه سريري حيث يمرض(أّيها

الطفل اليتيم أنا أبوك وأّمك.

[1]ـ محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 119.

انهض كي تعلّمني السّكينة). لم

يمت مثلي ومثلك . نام مثل قصيدة

بيضاء، أوّلها كآخرها سراب.[1]

وقد تّم تكرار حرف الياء في جلّ أشطر القصيدة حوالي 144 مرّة ، وكما هو معروف أنّ حرف الياء من الحروف اللّينة الجوفية. وورد حرف الميم 60 مرّة، وكذا حرف التاء كرر 68 مرّة وغيرها من الحروف التي بدورها تحمل دلالات ومعاني جمّة.

•**تكرار الكلمة:** يعنى بتكرار الكلمة إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى وبالأحرى «تكرار الكلمات التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوّا موسيقيا خاصّا يشيع دلالة معيّنة».

ونجد هذا النوع من التكرار في قصيدة محمود درويش " في رام الله" من خلال تكرار كلمة (المنفي) ثلاث مرات وكذا ينقصها مرتين في نفس المقطع، نحو قوله:

الآن، في الماضي نحملق في غد

متردد خلف الروابي الزرق،

عالمنا يضيق بنا كقافية تحدّد

وجهة المعنى. أقول لصاحبي المشغول:

في تأويل ما ترك الصدى بين

[1]ـ محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 119.

السلالم، تلك صرخاتنا تهذّب

وحشة الصلصال من أيّام نوح

إلى بدايات الجفاف.أقول: تلك

حكاية المنفي للمنفي ، ينقصها قليل

من صفات الشيء، ينقصها كتاب[1].

فلفظة (المنفي)هنا ترمز إلى الوحدة والغربة وذلك لأسباب منها: تسلط العدوان الإسرائيلي على الفلسطنيين خاصة المثقفين منهم وذلك بنفيهم إلى ديار الغربة، فكلمة " المنفي" تحمل دلالات إيحائية متنوعة من معاني المعاناة والغربة والحرمان من الأهل والأحبة، ومن أمثلة تكرار الكلمة نجد كما ذكرنا كلمة" ينقصها"التي أعيد ذكرها مرتين في نفس المقطع مع كلمة " المنفي".

•**تكرار العبارة:** لم يكتف ولم يقف الشاعر محمود درويش هنا عند تكرار الحرف أو الكلمة فقط، وإنّما وظّف نوعا آخر من ويسّمى ب " تكرار العبارة" أو الشطر الشعري أو الجملة سواء كانت تامة أم مبتورة، وقد تواترت عدّة عبارات وجمل في قصيدة " رام الله"، منها عبارة (لا أمس لي فيها سواك) و (لي أمس فيها) حيث ذكرت كلتاهما مرتين ، وقد أصرّ محمود درويش على تكرار هذه العبارة في بعض مقاطع القصيدة للتعبير عن مدى ألمه وحزنه لفراقه لوطنه عامة ورام الله خاصة لمدّة زمنية بعيدة ،

[1]ـ . محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 119.

وكذا عن إحساسه بدنو أجله والعودة إلى أرضه ووطنه، ولكن سيكون غائبا عنها روحا وجسدا.

وفي ختام بحثنا هذا توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي نعدها خاتمة لبحثنا و نذكر:

1) ـ هيمنة البحور الصافية على الشعر الحر ذات التفعيلات الأحادية خاصة البحر الكامل و المتقارب اللذان يحتلان الدرجة الأولى لدى الشعراء و شعراء العرب عامة.
2) ـ اتّخاذ البحور الشعرية مسارات مختلفة في الشعر المعاصر و ذال من خلال المزج بين أوزان البحور الصافية كالكامل و المتقارب و الرمل و المتدارك.
3) ـ خروج الشعر الحر من نظام التفعيلة وكدلك الخروج عن نظام القافية المعروف في الشعر القديم، و كذلك تخلص الشعراء المعاصرين من الالتزام بحرف روي واحد.
4) ـ يعد التكرار ظاهرة أساسية في الشعر المعاصر لما تضفيه من تناغم موسيقي متوازن بين أبيات القصيدة.
5) ـ لا يختلف الباحثون و الدارسون العرب حول الموسيقية المفرطة في حل قصائد الشاعر الفلسطيني محمود درويش كونه مليئة بالإيقاع و الموسيقى الشعرية ، و التي قد تكون سببا كافيا لاختيار العديد من المطربين لقصائده انها ليست مجرد كلام عابر و أبيات شعرية عابرة بل إّنها سيمفونيات موسيقية.
6) ـ لقد تمكن الشاعر الفلسطيني من خلال دراستنا لقصيدته في رام الله التي أهداها لصديقه سليمان النّجاب من التعبير عن موضوع الذات وعلاقتها بالوطن، و التي تمكنه من طرق أبواب الانشغالات الكونية، و ذلك باعتماده على رؤية فلسفية و انسانية تجاوزت الإطار الضيق لتعانق هموم الإنسان في العالم أجمع إضافة إلى تحكمه الكبير في المعلومات الفنية للشعر الحر و اللغة الشعرية.

أ ـ المصادر:

1 ـ ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح: الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998م.

2 ـ ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر و آذابه و نقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1984م.

3 ـ أبو يعلى التنوصي، القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.

4 ـ جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، 1973م.

5 ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ت.

6 ـ الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني الحسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

7 ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر و التوزيع، ط3، مصر، 1978م.

8 ـ محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1982م.

ب ـ المراجع:

- **المراجع بالعربية:**

9 ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، القاهرة، د.ت.

10 ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

11 ـ جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، ط1، مصر، 2003م.

12 ـ جودت فخر الدين، الإيقاع و الزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995م.

13 ـ حاتم الصكر ، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي و الخصائص النصية في قصيدة النثر ، أزمنة للنشر و التوزيع، ط1، الأردن، 2010م.

14 ـ حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

15 ـ خالدة سعيد، حركية الإبداع ، دار العودة ، ط1، بيروت، 1979م.

16ـ خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حلوي نموذجا ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2005م.

17 ـ سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1999م.

18 ـ سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الشرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة، 1996م.

19 ـ عبد الرحمان نبر ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر، ط1، القاهرة، 2003م.

20 ـ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الثقافة، بيروت 1966م.

21 ـ علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 2006م.

22 ـ محمد أحمد قاسم، الكافي كتاب في العروض والقوافي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2004م.

23 ـ محمد بنيس: ـ الشعر العربي الحديث ، ج 1 ، (التقليدية)، دار التوبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001م.

ـ الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ج2 (الرومانسية العربية)، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001م.

24 ـ محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995م.

25 ـ محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

26 ـ محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

27 ـ محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005 م.

28 ـ محمد عبد المطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة المكون البديعي، دار المعارف، ط2، القاهرة 1995م.

29 ـ محمد عزام، الحداثة الشعرية منشورات اتحاد كتّاب العرب، ط3، دمشق، 1996م.

30 ـ محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية و الأصوات اللغوية ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة ، ط 2، القاهرة ، 2006م.

31 ـ محمد مصطفى بدوي كولوردج ، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988م.

32 ـ محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع و التطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان ، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقس، تونس، 2006م.

33 ـ محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971م.

34 ـ مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص.

35 ـ محمود السعدي، الإيقاع في السجع العربي، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للشعر والتوزيع، تونس، 1996م.

36 ـمصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الأفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.

37 ـ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1981م.

38 ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط 6، بيروت ، 1981م.

39 ـ نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.

40 ـيوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الألسن للطباعة و النشر، بيروت، 1982م.

41 ـ صلاح يوسف عيد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري(دراسة تحليلية تطبيقية)، الأيام للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1996 – 1997م.

- **مراجع مترجمة:**

42 ـ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

43 ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986م.

44 ـ جان ماري جوريو ، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للأليف والترجمة والنشر، د.ت.

ج ـ الرسائل الجامعية:

45 ـ صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر المعاصر . فترة التسعينات و ما بعدها . أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي ، جامعة فرحات عباس، سطيف ، الجزائر ،2010م ـ 2011م.

46 ـ مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، رسالة دكتوراة ، اشراف:د. عبد القادر هني، جامعة الجزائر، 2005م/2006م.

د ـ الدواوين:

47 ـ ـ محمود درويش، ديوان الأخير " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للنشر، ط1، د.ب، 2009م.

48 ـ نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، مج2، دار العودة، د.ط، 1997م.

و ـ مجلة:

49 ـ محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، ج5، مجلة الشعر، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996م.

هـ ـ معجم:

50 ـ ابن منظور ، لسان العرب ، مج 5، تحقيق: عبد الله علي الكبير، دار المعارف، القاهرة.

ي ـ كتاب أجنبي:

51 ـ VOIR : GERARD DESSONS HENRI MESHONNIC TRAITE DU REGTHME P 71.