البنيّة الإيقاعيّة

في الشعر العربي

المقدمة:

يعدّ المستوى الموسيقيّ عنصرا اساسيّا في ولادة القصيدة الشعريّة، وفي تقديم رؤية الشاعر للعالم المرجعيّ من حوله،فأذا كانت مكونات العمل الشّعريّ تستند الى المكوّن المعجميّ، والمكوّن الصرفيّ، والمكوّن النّحويّ، والمكوّن البلاغيّ، والمكوّن الرّمزيّ،فأنّ المكوّن الايقاعيّ يساهم في تكوين الدّلالة الكبرى للقصيدة.

يربط ابن طباطبا الايقاع بحسن التركيب واعتدال الاجزاء، اذ يقول:" وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تراكيبه واعتدال اجزائه"1".

يرى عز الدين اسماعيل:" ان الايقاع غير الوزن، الايقاع حركة الاصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن"1".

1- ابن طباطبا،عيار الشّعر. محمد سلام زغلول،منشأة المعارف، الاسكندرية،د.ت.ط3،ص53.

يرى عز الدين اســماعيل:" ان الايقاع غير الوزن، الايقاع حركة الاصـوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضـية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن"1".

فـالايقـاع هوالـذي يلون كل قصـــيدة بلون خـاص، ويوفر لـها بصـــمة شـــعوريّة، تعبّر عن التموجات الانفعـاليـة التي تنتـاب الشّـــاعر في لحظـة كتـابـة القصيدة.

قد عرّف كمال ابوديب الايقاع بأنّه:" الفاعليّة التي تنتقل الى المتلقي ذي الحســاســية المرهفة الشّـعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحـدة نغميـة عميقـة عن طريق اضـــفـاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركيّة"2".

لم يعد الايقاع عنده حركة تنشـــط لدى الشـــاعر في اثناء كتابة القصـيدة، انما اصـبح فاعلية يشـترك فيها المتلقي، اذ يتحوّل الايقـاع الى صـــلـة فـاعلـة بين الشاعر المتلقي في قراءة الوجود.

1- عز الدين اسـماعيل، الاسـس الجمليّة في النقد العربي،دار الفكر العربي،ط1974،3، ص376.
2- كمال ابو ديب، في البنية الايقاعية للشـــعر الحديث،دار العلم للملايين، بيروت، 1982، ط2،ص230.

ويرى الشكليون الروس ان الايقاع مثل: " الصورة يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا، انه قد يبدوصدى لمعنى القصيد، وهو أداة للكشف داخ القصيدة، وهم يعدّون الايقاع أقوى عناصر الجمال في الشعر"1".

هذا الكلام يعني ان الايقاع ليس زينة عارضة، أو شكل متزمت، أو ظاهرة كمالية، انما هو عنصر فاعل ولازم من عناصر العملية الشّعرية.

الإيقاع في الشعر أعمّ من الوزن، فالوزن أحد عناصر الإيقاع، أو الأوزان قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه .

الإيقاع علامة خاصة بين مستويات عديدة في النص أهمها: المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي . فالبحر الطويل عند أمريء القيس هو نفسه عند المتنبي من وجهة عروضية، ولكنه ليس كذلك من وجهة إيقاعية، إذ أنَّ الإيقاع يتشكل وفاق تجربة الشاعر، وما تفرضه عليه هذه التجربة من اهتمامات وانفعالات،وما يراه من حوله، فالإيقاع البطيء، يختلف عنه في السريع.

1- محمد النويهي قضية الشعر الجديد،دار الفكر الحديث للطباعة والنشر،بيروت، ط2، ص263.

أراد البلاغيون للقصيدة ان تحقق التكامل بين العناصر الثلاثة، العنصر النحويّ، والعنصر التصويريّ، والعنصر الإيقاعيّ .

وقد أشـــار عبد القاهر الجرجاني إلى ان الإعجاز يكمن في النظم، أي في العلاقات بين مختلف عناصر التأليف .

من باب الإضاءة على هذا الموضوع، فاننا سنتناول في هذا البحث النقاط الآتية:

1- مقدمة عامة في علم العروض .

2- تطوّر العروض العربية .

3- الإيقاع في القصيدة العربية .

4- دراسة المكون الإيقاعي في القصيدة العربية .

1- مقدمة عامّة في علم العروض:

العروض العربية: هذه التسميّة تحدّد صناعة النظم في الشّـعر الكلاسـيكي، والعروض في الاصـطلاح علم يماز به صحيح وزن الشّـعر من فاسده . وبوساطة هذا العلم نضبط أوزان الشّعر ونرتّب أجزاءه، ونقيس موسيقاه .

العروض في اللّغة من أسماء مكة المكرمة، لاعتراضها وسط البلاد العربيّة، والسّحاب الرقيق، والخشبة المعترضة وسط الخيمة، والطريق الصعب، والناقة الصعبة[1].

مكتشف هذا العلم ، هو الخليل بن احمد الفراهيدي، البصريّ، (100- 175هـ)، احد أئمة اللّغة والأدب . فالخليل هو الذي أعطى للبحور الخمسة عشر، التي توصل الى ضبطها وتمييزها، الأسماء التي تعرف بها اليوم، وقسمها الى عناصرها الثانويّة، وقد آثر أن يعطي لكّ بحر أسم يقترب من طبيعته وطبيعة حركته (السريع أو الطويل....) .

المقاطع الصوتيّة والتفاعيل: تشمل كل واحدة من تفعيلات النظام الخليليّ على عدد معين من الوحدات الصوتيّة التي تتضمن كل منها، فيما عدا "السبب الخفيف"، أكثر من مقطع صوتيّ واحد .

لنتأمّل الوحدات المؤسسة للعروض:

السبب:

أ- السبب الخفيف : يتألف من حركة فسكون، (لمْ، بنْ، مأ..) ويشتمل على مقطع طويل (/ ه) .

ب- السبب الثقيل: يتألف من حركتين، (لك، بك، ..). ويشتمل على مقطعين «قصيرين» (//) .

([1]) جلال الحنفي ، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعةالعاني، بغداد،ط1987،ص 27 .

الوتد :

أ- الوتـد المجموع : يضـــم حرفين متحركين وحرفـا ساكنا، (لقد، رمى...). «ر» م قصير «ما» طويل .

ب- الوتد المفروق: يضـمض حرفين متحركين يفصـلهما ساكن. (قال، رأس..)."قا" طويل، "ل" قصير.

الفاصلة :

أ- فاصـــلة صـــغرى : ثلاثة حروف متحركة وســاكن. (لعبا، لعبتْ...)." لع" قصيران، "با" طويل.

ب- فـاصـــــلـة كبرى : اربعـة حروف متحركـة وحرف سـاكن. (وجدهمْ، ذهبتا..)."وجد" ثلاثة م قصـيرة، " هم" م طويل.

التّفعيلة:تشـــكل التفعيلات الثمانية، مع ما يتولد منها من جوازات كامل التوليفات الإيقاعيّة الممكنة في الشـــعر العبي القديم .

التفاعيل : وهي قسمان.

خماسية :

ـــــــ فعولن //5/5. مقاطع ثلاثة. "ف" قصير، "عو" و"لن" طويل.

ـــــــ فاعلن /5//5 . مقطعان طويلان . "فا" و"لن" ، ومقطع قصير"ع".

سباعية :
ـــ مفاعيلن //5/5/5 . مقطع قصير،"م"، ثلاثة مقاطع طويلة، "فا" ،"عي"، "لن".
ـــــــ متفاعلن ///5//5 . م قصيران "م"،"ت". مقاطع، "فا"، طويل، "ع" قصير، "لن" طويل.
ـ مستفعلن /5//5/5 . م ط،"مس/تف"، م ق "ع"، م ط "لن.
ـــــ مفاعلتن //5///5 م ق" م"، م ط " غا " م ق " ع /ل" م ط "تن ".
ـ فاعلاتن ./5//5/5 .م ط" فا " م قع " م ط "لا / تن".
ـ مفعولاتُ ./5/5/5/. م .ط ." مف/ عو /لا ". م.ق." ت".

- البحور:

لكل بحر من البحور العربيّة الستة عشر، شكل من حيث الطول، هذا يعني أن كل بحر يحتفظ في بنيّة ايقاعيّة يتميّز بها ، والتي تقوم على تتابع الحركات والسّواكن.

الصيغ الكاملة للبحور:

الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

5/5/5//5/5//5/5/5//5/5//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

مفتاحه :

طويل له دون البحور فضائل

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

5//5/5//5/5/5//5/5//5/5/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مفتاحه :

إنّ البسيط لديه يبسط الامل

مستفعلن فعلن مفاعلن فعلن

المديد:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

5/5//5/5//5/5/5//5/

مفتاحه :

لمديد الشّعر عند صفات فعلاتن فاعلن فاعلاتن

الوافر:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

5/5//5///5//5///5//

مفتاحه :

بحور الشّعر وافرها جميلُ مفاعيلن مفاعلتن فعولن

الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

5/5///5//5///5//5///

مفتاحه :

كمُل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن مستفعلن

الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

5/5/5//5/5/5//

مفتاحه :

على الاهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيل

الرجز:

مستفعلن مستففعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

5//5/5/5//5/5/5//5/5/

مفتاحه :

في ابحر الارجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلُ

الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

5/5//5/5/5//5/5/5//5/

مفتاحه :

رملُ الابحر ترويه الثّقاتُ فعلاتن فعلاتن فاعلاتُ

السريع :

مســتفعلن مســتفعلن فاعلن مســتفعلن مســتفعلن فاعلن

5//5/5//5/5/5//5/5/

مفتاحه :

بحرٌ سريعٌ ما له ساحلُ مستفعلن مستفعلن فاعلن

المنسرح:

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

5//5/5/ /5/5/5/5//5/5/

مفتاحه :

منسرح فيه يضرب المثل مسِتعلن مفعلات مفتعلن

الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

5/5//5/5//5/5/5/5//5/

مفتاحه :

يا خفيفا خفت به الحركات فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

المضارع

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

5/5//5/5/5/5//

مفتاحه :

تعدّ المضارعات مفاعيلُ فاعلاتن

المقتضب :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

5//5/5//5/5/5/

مفتاحه :

اقتضب كما سألوا مفعلات مفتعلن

المجتث:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

5/5//5/5//5/5/

مفتاحه :

ان جثّت الحركات مستفعلن فعلاتن

المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

5/5//5/5//5/5//5/5//

مفتاحه :

عن المتقارب قال الخليل فعول فعول فعولن فعولن

المتدارك :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

5//5/5//5/5//5/5//5/

مفتاحه :

حركات المتدارك تنتقل فعلن فعلن فعلن فعلن

الدوائر العروضيّة :

1-دائرةالمختلف : الطويل، المديد، البسيط.
2-دائرة المؤتلف : الوافر، الكامل.
3-دائرة المجتلب : الهزج، الرجز، الرمل.
4-دائرة المشـــتبــه : الســـريع، المنســـرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث.
5-دائرة المتّفق : المتقارب، المتدارك.

الجوازات أو الاباحات:

1-فعولن : فعولُ (مقبوضة)/ فعلْ
2-فاعلن : فعلن (///5)(مجنونة)/فعْلن /فاعلانْ(تذييل).
3-مفـاعيلن : مفـاعلن (القبض) / مفـاعي (فعولن) (الحذف) .
4-مستفعلن : متفْعلن/مفاعلن (الخبن)، مفْتعلن / مستفعلْ (مفعولن (القطع).

مستفعلان (تذييل) ، مستفعلاتن (ترفيل).

5-متفاعلن : متـْفاعلن مستفعلن (الاضمار)، متفا= فعلن (أحذّ).

متفاعلان (تذييل) . متفاعلاتن (ترفيل) .

6-مفاعلتن : مفاعلْتن = مفاعيلن (العصب)، مفاعلتان .

7-فاعلاتن : فعلاتن (الخبن)، فالاتن = مفعولن / فاعلا= فاعلن (الحذف) فاعلاتان (التسبيغ) .

8-مفعولات : مفعولا = مفعولن (الكســـف)، فعولات (الخبن)، مفعلات (الطي) .

الصيغ المختصرة للبحور:

هناك بحور مجزوءة، ومشطورة، ومنهوكة .

المجزوء ما حذف من شطريه تفعيلة .

المشطور ما حذف منه شطرا .

يقول احدهم :

دع ودّ من يرعوي اذا غضبْ

ومن اذا عاتبته يوما عتبْ

انك لا تجني من الشّوك العنبْ

ويقول حافظ ابراهيم :

تحية كالورد في الاكمام

أزهى من الصحة في الاجسام

يسوقها شوق اليكم نامي

تقصر عن همّه الاقلام

المنهوك: نوع من المشطور لكن يتألف من تفعيلتين.

ومنه ما قال ابو نواس :

الهنا ما أعدلك

مليك كل من ملك

لبيك قد لبيت لك

ما خاب عبد سألك

أنت معه حيث سلك

لولاك يا ربّ هلك

القافية: تتكون القافية من حروف عديدة، يحمل كل منها أسما. وتحدّد بأخر ساكنين قبلهما متحرك (للقلم، /5///5) .

حروف القافية :

الروي: تبنى عليه القافية وتنســب إليه. (تمردا)، القافية حرف (الدال) .

الوصل: حرف مد ناشـيء عن إشـباع حركة (الروي)، في (تمردا)، حرف (الالف).

الخَروج: يتولد من لإشباع حركة هاء الوصل .

يا حسرة ما أكاد أحملها أخرها مزعج وأوّلها

(اللام روي، الهاء الوصل، الالف الخروج).

القافية المقيّدة: هي ما كان رويها ساكنا.

القافية المتحركة: هي ما كان رويها متحركا.

الاقواء : هو اختلاف حركة الرّوي في القصيدة الواحدة (الاسودُ/في غدِ).

لزوم مـا لا يلزم: التزام حرف أو حرفين قبـل حرف الرّوي (المصائبا/صائبا/تصائبا).

الارقط: وهوما تتابعت حروفه واحد منقوطا وآخر غير منقوط :

وندیم بات عندي ليلة منه غليل

خاف من صنع جميل قلت لي صبر جميل

التضـــمين: هو أن الا يســـتقل البيت ، بل يتعلق بالذي يليه.وهي توزيع جملة على بيتين اثنين ، وخصـــوصـــا حين ترتبط القافية ببقية من الكلام واردة في البيت الذي يلي .

مثال قول النابغة :

وهمُ وردوا يوم الجُفار على تميم
وهمْ أصحاب يوم عكاظ إني
شهدتُ لهمْ مواطن صادقاتِ
أتـيـتـهـمٌ بصدق الـــودّ مـنـي

التدوير : هو توزيع كلمة بذاتها على شطري البيت.

التصريع : هو أن يتفق العروض والضرب وزنا وقافية.

مثال قول أبي نواس :

دع عنك لومي فإنّ اللّوم إغراء

وداوني بالّتي كانت هي الدّاء

2- تطوّر العروض العربيّة :

لم نشـهد أشـكالاً جديدة للقصـيدة العربية إلاّ مع العصـر العباسـي، إذ بدأ الشـعراء يكثرون في استخدام البحور الخفيفة التي كانت تعكس رهافة الحضـارة العباسـية وتسـتجيب في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان في طور الازدهار .

ولم يكتفِ شعراء هذه الحقبة بهذا التطوّر، بل انتقلوا إلى ابتكار أوزان جديدة، وقد سُمّيت بـ «الأوزان المهملة»، لأنّها كانت مصنّفة تحت تسمية "أوزان المولّدين"، وهي: المستطيل والممتد والمتوافر والمنسرد والمضطرد .

وقد تبنى بعض الشـعراء في هذه الحقبة لوزن فارسـي يدعى «الدوبيت» تفاعيله هي: فِعْلُنْ متفاعلن فعولن فَعِلُنْ أو (فَعْلُنْ) .

ـــــ الموشح: يعدُّ الموشح أهمّ الأشكال الشعريّة الجديدة دون منازع، ويتفق أغلب المؤرخين على أصـله الأندلسـي، إذ بدأ في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)[1] .

يمثل الموشـح نظاماً شـعريّاً معقداً ، حاملاً بالتوشـيه،

([1]) بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية ، ترجمة منير بعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1968 ، ص 308 – 312 .

ودقة الصناعة يمثل موشح لسان الدين بن الخطيب نموذجاً في التجديد، الذي مطلعه:

جـادكَ الغيـث إذا الغيـث همى

يا زمانَ الوصـــلِ في الاندلسِ

لم يكنْ وصـــلُـك إلاّ حلمـا

في الكرى،أو خِلسَــة المختلسِ.

يتضـمن هذا الموشـح على أحد عشـر تفعلاً وعشـرات أبيات . تتكوّن بنية الموشح من :

ـ المطلع أو المذهب: وهو المجموعة الأولى من أقسامه . وأقلُّها اثنان، وأكثرها ثمانية . فإذا وُجد المطلع سُمِّي الموشح تامّاً ، وإذا خلا منه سُمِّي أقرع .

ـــــ القفل : يسمَّى كل مطلع متردِّد قُفلاً . القفل هو تردد قوافي المطلع بالعدد والنظام نفسيهما في الموشح .

ـ الخرجة : هي آخر قُفل في الموشح .

ـــ البيت: يقع بين قفلين، ويتكرّر بوزنه، وعدد أجزائه، تختلف ألفاظه وقافيته .

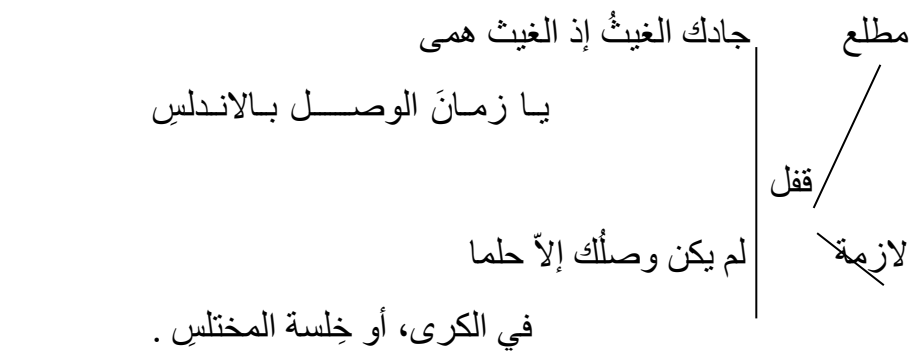
ـــ الدّور: هو ما يعقُب المطلع، ويتألف من مجموع بيت وقُفل ولا يدخل المطلع في أي دور ويجوز تغيير الروي في الأدوار .

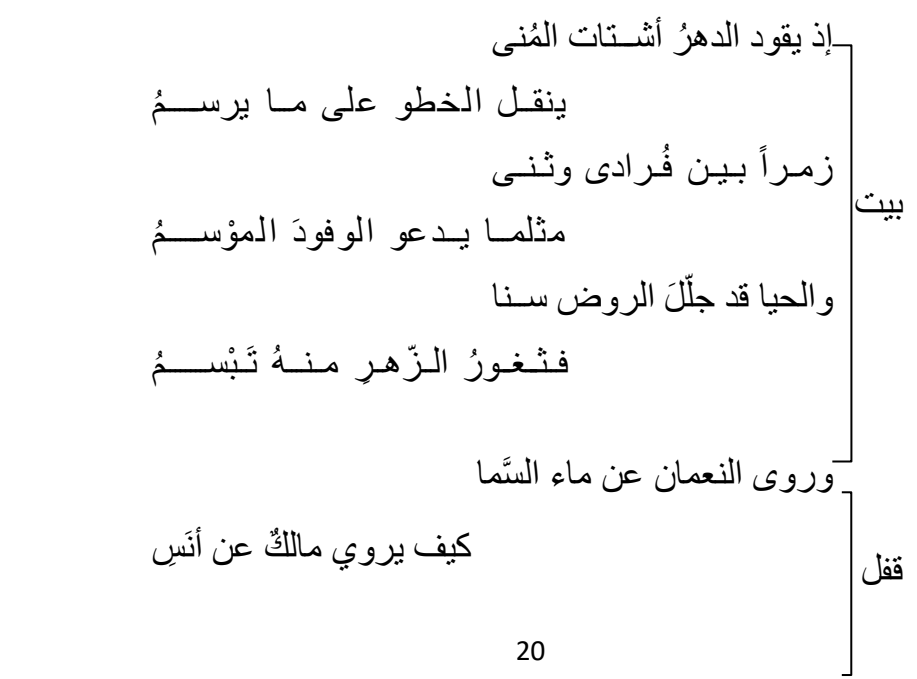
ـــــــ الغصـن: هو كل جزءٍ من القُفل (المطلع والقُفل

والخرجة) .

ـ السّمط: هو كل جزءٍ من بيت .

يتكون الموشح من ستة أقفال وخمسة أبيات، وقد يتجاوز هذا الحدّ .





فكساهُ الحسنُ ثوباً مُعْلَما

يزدهي فيه بأبهى مَلْبسِ

هذا النّوع من الشعر هو في الأساس تشكيلٌ إيقاعي حافلٌ بالتنوع والتطريب ، تأثر هذا المنتج الأندلسي بالأغاني العامية والشعبية عند الأسبان في مادته الشعرية والتّعبيرية .

ـ المُزدوج: هو قصيدة مبنيّة على أساس «المُصرَّح» إذ يرتبط كل شطرين بقافية واحدة .

حسبُك ما تبتغيه القوتُ
ما أكثر القوتَ لمن يَموتُ
إذا كان لا يغنيك ما يكفيك
فكلُّ ما في الأرضي لا يُغنيك
الفَقرُ فيما جامذَ الكفافا
من اتقى الله رجا وخافا[1]

وقد عُرف هذا النمط من القصائد المنظومة على واحدةٍ من صيغ بحر الرّجز .

ومن أشهر من نظم هذا النُوع في القرن الثامن الميلادي بشار بن برد ، ثمَّ أبي العتاهية .

([1]) من أرجوزة لأبي العتاهية ، ديوانه ، تحقيق شكري فيصل ، دمشق ، ص 466.

يقول أبو ماضي على نمط «المزدوج» .

تعالي إن ربَّ الحبِّ يدعونا إلى الغيابِ
لكي يمزجنا بالماءِ والخمره والكاسِ
ويغدو النّورُ جلبابُك في الغاب وجلبابي
فكم نصغي إلى الناسِ ونعصي خالق الناسِ[1] .

المُشَـــطَّر: هو قصـــيدة تتألف من أمن أبيات ترتبط كلّ ثلاثة منها بقافية واحدة . وهي أحادية البيت، قد أكثر شـــعراء النّهضة منه، وهو بداية لقصيدة حديثة .

بردَ الغليلُ اليومَ وانطفأ الجوى
وسلا الفؤادُ فلا لقاءَ ولا نوى
وتبدّدَ الشّملانِ أيَّ تبدُّدِ

ــ المُربّع : قصيدة تقوم على تشكيل رباعي .

ـــــــــ المخمّس: قصيدة تتألف من عدد من التشكيلات الخماسيّة .

([1]) جورج ، صـــيدح ، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1957 ، ط2 ، ص 267 .

ـــــ البَنْد: هو الأكثر قرباً من الشّعر الحر[1]، لأنه متعدد القوافي ووحيد الشطر، وعدم انتظام في طول الأبيات.

ـــــ المُسمّط ، القصيدة المقطعيّة الرومنطقيّة: هو عبارة عن اجتماع عدد من الصـــيغ السّـــابقة أو جمعها، داخل نظام محدّد . تميز بهذا النّوع شعراء المهجر .

هذا نموذج لنسيب عريضة[2]:

كفنوهُ وادفنوه واسكنوه
هوّة اللّحد العميقْ
واذهبوا لا تندبوهْ
فهو شعبٌ لا يفيقْ
هتكُ عرضِ
نهبُ أرضِ
شنقُ بعضِ
لم تحرك غضبهْ
فلماذا نذرف الدمع جُزافاً
ليس تحيا الحطبهْ .

([1]) نازك الملائكة، قضايا الشعر الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، ص 169.
([2]) نسيب عريضة ، سلسلة المناهل ، العدد 30 ، ص 10 – 11 .

هذه النماذج المقدّمة تشـــير إلى تطوّر مهم في لاشـــكل الشـعريّ، الا أنّ هذا التطوّر كان تطوّرا "كميّا" على مستوى النّظم، اســتطاع الشــعراء المجددون في العصــر العباســي وشعراء الموشح، ثمَّ شعراء المهجر ، أن يساهموا في تجديد النظام العروضي للنموذج الأصليّ للقصيدة العربيّة.

وما شـكل ثورة نوعية في الشـكل الشّـعريّ العربي، هو ما حدث مع أمين الريحاني ومي زيادة و جبران خليل جبران، في ظاهرة الشعر المنثور أو النثر الشّعريّ"1".

3- الإيقاع في القصيدة الحديثة:

بدأت الثورة الإيقاعية الحديثة مع روادها في العراق مع نازك الملائكة، وبدر شـاكر السيّاب، والبياتي ، إلاّ أن التحوّل في الإيقاع بلغ أبعاده الواسعة على يد حركة «شعر».

تمثّل التجديد الشــكليّ في القصــيدة العربية الحديثة في هيئة القصيدة وبنيتها الخارجية .

اســتبدل الشــعراء البيت التقليدي (المنقســم إلى صــدر وعجز)، إلى نظام الشـــطر الواحد، وهذا يعبّر عن إرادة في الخروج على النظام الهندسي لهذه الزخرفة الشعريّة .

1- أنيس المقدسـي، الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحـديـث،دار العلم للملايين،بيروت،ت.1998، ص286.

هذه قصيدة لنازك الملائكة المبكرة في هذا الشكل:

أين أمشي ، مللتُ الدروبْ
وسئمتُ المروجْ
والعدوّ الخفيُّ اللّجوجْ
لم يزلْ يقتفي خطواتي ، فأين الهروبْ ؟
الممرات والطرق الذّاهباتْ
بالأغاني إلى كلّ أفقٍ غريبْ
ودروب الحياةْ"1".

يُطلق على هذا النّوع من النظم تسـمية «البيت الحر"2"، إذ لم يعد البيت في القصـــيدة يتقيّد بقاعدة هندســـيّة إيقاعيّة محصـورة ، مع هذا البيت أخذ الشـاعر كامل حريته في إطالته أو اختصاره ، وفاق انفعالاته واهتماماته وحاجاته ، كما يختار الشاعر القافية التي يرغب في أن يختم بها أبياتها .

1- نازك الملائكة، شظايا و رماد،د ار العودة، بيروت، 1997، ص62.
2- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّـــعر العربي المعاصر، دار نلسن، بيروت، ط2009، ص272.

نقوم بتقطيع بعض أبيات نازك لنرى التوزيع الجديد للتفعيلات :

1– / ه // ه / ه // ه / ه// ه ه

فاعلن فاعلن فاعلانْ

2– /// ه /ه// ه ه

فعلن فاعلانْ

3– /ه// ه /ه/ ه /ه// ه ه

فاعلن فعْلن فاعلان

4– /ه// ه /ه// ه /// ه /ه// ه /ه// ه ه

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلان

اعتمدت الشاعرة في النظم البحر المتدارك، الذي تشتمل صيغته على أربع تفاعيل من «فاعلن» في كلّ شطر. هذا يعني أن البيت الحر تفلَّت من الهندسة الصارمة التي جاءت عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلى نظام كميّ جديد يتوافق بإيقاعه مع تموجات الشاعر النفسيّة والانفعالية والتّصوّرات والميول .

جمع السياب في قصيدة بين بحر كلاسيكيّ هو «البسيط»، وبين أبيات حرّة قائمة على أساس الإيقاع نفسه، إذ

يبدأها بأبيات تقليديّة ، يقول :

رسالةٌ منكِ كاد القلبُ يلثُمُها

//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

لـــولا الضلوعُ التي تثنيه أنْيثبا

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يكمل :

جاءتْ رسالتُك الخضراء كالسّعفِ

بلَّ الحيا منه والأنامُ والمطرُ

ثمَّ ينثني بدر شاكر السيّاب فيقول:

ـ جـــاءتْ لمــرتجفِ[1]

/ه/ه //ه ///ه

مستفعلن فعلن

تُشير البنية الإيقاعية لهذه الأبيات إلى أمكانية الدمج بين الهندســة الإيقاعية الكلاســيكيّة، والهندســة الإيقاعيّة الحداثيّة للبيت الحر .

ونُشير هنا إلى أن بدر قدّم قصيدة (جيكورأمّي) نموذجاً

([1]) بدر شاكر السيّاب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط 1971 ، ص 707 ـــ 708 .

للتنوّع الإيقـاعيّ، إذ وظّف فيهـا كـل من (الخفيف / والرمـل/ الرجز) .

يقول :

تلك أمِّي وإنْ أَجئـْها كسيحا

/ه//ه/ //ه// /ه//ه/

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن (الخفيف) .

ثمَّ ينتقل إلى :

تلك أطيارُ الغدِ الزّرقاءُ والغبراءُ يعبرون السطوحا

/ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/

(الرّمل) .

ثمَّ يقول :

تمتدُّ بالجرّةِ لي يدانِ تنشران حول رأسي الأطيابا[1]

/ه/ه//ه /ه///ه //ه//ه //ه//ه //ه//ه /ه/ه/

مستفعلن مفتعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن فعْلاتن

يمثل هذا البناء الإيقاعي توغلاً بعيداً في إلحاق الناحية الموسيقيّة بالحالة الشّعوريّة أو النفسيّة، أحسَّ شعراء الحداثة

([1]) بدر شاكر السيّاب ، الجزء الأوّل ، ص 656 – 657 .

(قصيدة التّفعيلة) أن مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها في البحور التقليدية . حطّم هؤلاء الشعراء البيت الشعري بوصفه وحدة موسيقيّة تفرض على النفس حركة تسير في تجاه محدّد غالباً ما يخالف حركة النفس والشعور[1] .

تنوّع القافية في شعر التفعيلة :

ينوّع محمد علي شمس الدين قافيته في قصيدة «فتى الرّمان»[2]

قمْ تأملْ

كلُّ من مات على جلجةِ الأوطان قامْ

لم تمت هذي العصافيرُ على التلّ

ولا مات الحمامْ

أنت أسلمت إلى التلِّ يديكْ

فانحنى ... حتى دنا من مقلتيكْ

وهذا نموذج آخر من القافية عند يوسف الخال في قصيدة «البئر المهجورة»[3] .

كان حياً

([1]) علي زيتون ، الحداثة الشعرية ، حركة الريف الثقافية، سلسلة الأدب الحديث(1) ، ط الأولى 1996 ، ص 95 – 96 .

([2]) محمد علي شمس الدين ، منازل النرد ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، 1999 .

([3]) يوسف الخال ، البئر المهجورة ، دار شعر ، بيروت ، 1958 ، ص 49 .

أمسِ شقَّ الفجرُ عينيهِ
مضى يحملُ قلباً ضاحكاً للنّورِ
للدفء مضى
يرفعُ زنداً
يضربُ الأرضَ
بكلتا قدميهِ
يصفعُ الرّيحَ على خديْهِ
يجري .
قيل نهرٌ دافقٌ قيلَ سكونْ
حُرَّتِ الرّؤيا به
أو قيلَ شيءٌ لا يكونْ
الكونُ لولاهُ
أيمضي ؟
هكذا يمضي ، ولا يمضي سواهُ .

إذا نظرنا إلى « عينيه ، قدميهِ ، سكون ، يكون ، لولاه ، سواه ، نجد أن هذه المقاطع مرسلة إرسالاً ، وكأنَّ القافية تذوب داخل النّص ، وهذا عن موقف شاع عند بعض الشعراء المحدثين الذين يعدّون القافية تقف عائقاً أمام تحقيق القصيدة ، ولا تختلف بشيء عن القيود والتقسيمات الوزنية .

يمكن أن نخلص بعد هذه النماذج العروضـــية الحداثيّة، إلى أنَّ القصـيدة العربيّة شـهدت تغييرات على مستوى النظم ، إذ كان المعبر الأساسي لولوج عالم الحداثة والتّغيير في شكل القصيدة .

وإذا كان التجديد في النظام الهندسـي (البناء الموسـيقي) للقصـيدة قد استجاب للتجربة الشّعريّة عند الشعراء، وأصبح تجلّياً من تجليات الحداثة ، إلاّ أنه لا يعدّ وحده المعبر الأساسي إلى الحداثة .

فعملية الإبداع الشّـــعريّ تقوم على إبداع اللّغة مُطوّعةً بثقافة الشـــاعر التي تحدّد رؤيته لأشـــياء العالم . فاللّغة حركة مســـتمرة لا تعرف الانقطاع وهي موازية لحركة الإنســـان ونموه النفسي والأخلاقي والاجتماعي والمعرفي»[1] .

4ـ دراسة المكوّن الإيقاعي في القصيدة العربيّة :

تتشـــكل القصـــيدة من مكوّنات عديدة تســـاهم في إنتاج شـــعريتها، والوصـــول إلى دلالاتها ، و هذه المكونات هي: المكوّن الإيقـاعيّ ، والمكوّن المعجميّ ، والمكوّن النحويّ ، والمكوّن البلاغيّ.

وتتفرد كل قصـــيدة بإيقاعها الخاص،بالعودة الى تلك المستويات، لان القصيدة لن تكون تكرارا لغيرها في المستوى انحوي، والبلاغي، والمعجمي،وفي هذه العلاقات يكمن ســـرّ

(1) علي زيتون، الحداثة الشعرية ، حركة الريف الثقافية، ط1، 1996، ص 116.

القصيدة.

هذه العلاقات الحميمة بين تلك العلاقات السالفة الذكر، هي "تجل لخوصصيات اللّغة، لأنه في مؤالفته بين عناصر متعددة مستمدة من حقول مختلفة، إنما يكشف عن أهم الخصائص لتلك العناصر، وعن امكاناتها التعبيريّةالتي لا يمكنها أن تنفذ"1".

وإذا استحضرنا بعض الأبحاث المتّصلة بالإيقاع ، من أمثال: كمال أبو ديب ، وأحمد مختار عمر ، وسيّد بحراوي . فإن ذلك قد أسس لدراسة إيقاعية النصّ الشعريّ، التي تقوم على ثلاثة مستويات: الإيقاعيّة المقطعيّة ، والإيقاعيّة النبريّة ، والإيقاعيّة التّنغيميّة .

يمكن أن نصل بوساطة المستويات الثلاثة (الإيقاع المقطعيّ ، الإيقاع النبريّ ، الإيقاع التّنغيميّ) إلى تحديد البعد الكمّي الزمنيّ للموسيقى العادية ، كما تشير دراسة المستويات الثلاثة إلى الوصول لمعرفة وظيفة الإيقاع الدلاليّة والفنيّة في النصّ الشعريّ .

1- جودت فخر الدين،الايقاع والزّمن، دار الناهل، بيروت،ط1، 1995،ص30.

نموذج إجرائيّ :

دراسة البنية الإيقاعية في قصيدة «نشيد الحرب» لسميح القاسم[1] :

1ـ تبّيضُ أجنحة الغرابْ

/هْ/ه//ه ،/// ه//ه هْ

مستفعلن متفاعلان

2ـ وتلفُّ أذناباً ، من الخزي ، الكلابْ

///هْ//ه ،/هْ/ه //هْ /ه /ه//ه هْ

متفاعلن مستفعلن مستفعلان

3ـ وتلوبُ في فزعٍ وفي خجلٍ ، على أرض الرّماد المرّ

///هْ//هْ ،/ْ///ه //ه،/ْ///ه //ه،/هْ/ه//ه / ه/هْ/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفع

4ـ أسراب الذّبابْ

/هْ،/ه /ه//ه

لن مستفعلانْ

5 ـ وتجفُّ من رعبِ السّؤال . تجفُّ حنجرةُ الجوابْ

///هْ/ /هْ، /ه /هْ /هْ//هْ،/ //هْ/ /هْ،///ه//ه هْ

(1) سميح القاسم ، الأعمال الشعريّة ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص .

متفاعلن مستفعلن متفا علن متفعاعلانْ

6ـ من أيِّ أعماق البشر

/ه/ /ه//ه،/ه/ه//ه

مستفعلن مستفعلن

7ـ يتفجّر الموتُ الزّؤام على البشرِ

///ه//ه،/ه/ه//ه،/ //ه//ه

متفاعلن مستفعلن متفاعلن

8 ـ وبأيِّ معراج يلوذُ الأنبياءُ الصّالحونَ

///ه/ه،/ه/ه //ه، / ه/ه//ه،/ه /ه//ه،/

متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مُ

9ـ غداةَ تربد الصّورْ

//ه/ /ه، /ه/ه//ه

تفاعلن مستفعلن

10ـ بالحظّ ؟ بالمقسوم ؟ بالمكتوب في لوح القدرْ

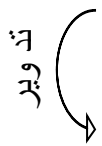
/ه/ه/ /ه، /ه/ه/ /ه، /ه/ه/ه/ /ه،/ه/ه//ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

11– طفلٌ بلا رجْلٍ ، بلا عينٍ ، ومخلوقٌ بلا وجهِ

/هْ/ه//هْ،/هْ/ه //هْ، /هْ/ه //ه، /هْ/ه//هْ، /هْ/ه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف



12– وأشباحٌ من الإنس المشوّه تستغيثْ

//ه، /هْ/ه//هْ، /هْ/ ه//هْ، ///هْ//ه هْ

علن مستفعلن مستفعلن متفاعلانْ

13– وتقهقه الأوباءُ ، والقحطُ، الخبيثْ

///هْ// ه، //ه/هْ//ه، /هْ/ ه//ه هْ

متفاعلن مستفعلن مستفعلانْ

14– كلُّ الأناثِ هنا عواقر

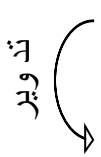
/هْ/ه//هْ، / //ه //هْ/ه

مستفعلن متفاعلانْ

15– كلُّ الرّجال هنا معقْمةُ ... فالقوا العبء

/هْ/ه//هْ، ///هْ//هْ/ //ه//هْ، /ه /هْ/

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفع



16ـ عن أكتافِ محراث مسافرْ

/ه،/ه/ه/ /ه، /ه/ه //ه/ه

لن مستفعلن مستفعلان

17ـ هذا الرّمادُ المرُّ لم ينبتْ سوى الورود المحجّر

/ه/ه//ه، / ه/ه/ /ه، /ه/ه//ه، /ه/ه//ه،//

مستفعلن مستفعلن ، مستفعلن مستفعلن مت

18ـ والـدمُ المسوّدُ والـرّيـحُ المميتـة والخناجرْ

/ه// ه، /ه/ه//ه، /ه/ه//ه ،// /ه//ه ه

فاعلن ، مستفعلن مستفعلن متفاعلان

الإيقاعيّة:المقطعيّة.

الأشطر	م. طويل	م. قصير	م. زائد الطول	توزيع النبر على الأنساق
1	4	4	1	2 1
2	7	5	1	3 2 1
3	11	9	-	2 1 2 2 2
4	3	1	1	2
5	8	10	1	1 2 2 2
6	6	2	-	2 2
7	7	7	-	2 2 1
8	11	8	-	1 1 2 1
9	4	5	-	2 1
10	12	4	-	2 2 1 1
الجزء 1	مجموع: 73 نسبة: 54%	مجموع: 56 نسبة: 42%	مجموع : 4	الآحادي الثنائي الثلاثي 10 18 -

				نسبة: 38% 62%

الأشطر	م. طويل	م. قصير	م. زائد الطول	توزيع النبر على الأنساق
12	8	6	1	3 2 2
13	7	5	1	2 1 1
14	6	4	-	1
15	89	8	-	2 2
16	8	2	-	2 1 2 2
17	13	2	-	2 1
18	11	6	-	2 2 2 2
الجزء 2	مجموع: 76 نسبة: 64%	مجموع: 39 نسبة: 33%	مجموع : 2	1 2 1 1
				الآحادي الثنائي الثلاثي 1 15 9 نسبة: 35% 65%

1ـ الإيقاعيّة البنائيّة

أ- الإيقاع المقطعيّ:

شـــكّل النســـق (متفاعلن ///ه//ه)، تفعيلة البحر الكامل خيار الشـــاعر لبناء إيقاعية نصّـــه . يبدأ هذا العمق الإيقاعي بمقطعين قصـــيرين، ثمَّ ينتقل إلى مقطع طويل فمقطع قصـــير فمقطع طويل . وإذا جاء المقطع القصـــير في تفعيلة (متفاعلن) ليمثل لدى الشـــاعر «الأسـئلة المرعبة»، فإنَّ اعتماد الشـــاعر لنسق (مستفعلن /ه/ه//ه)، يحسم الصراع من الناحية الإيقاعيّة، وبما يمثله من الناحية المرجعيّة لصالح البط .

وإذا قمنا بإحصـاء تفعيلة الكامل الأساسيّة فهي تحضـر خمس عشـــرة مرة (متفاعلن) وخمس مرات (متفعلاْن)، في حين تحضـر تفعيلة (مسـتفعلن)، جواز الكامل، أربعاً وثلاثين مرة، وأربع مرات (مستفعلان) .

ويعني هذا أن الإيقاع السّـــائد في النصّ قائم على النفس الطويل . وهذا يناسـب موضـوع النصّ «نشـيد الحرب» فقد اختار سـميح القاسـم النسـق الذي يتماشـى مع البط، لأنّه يمثل واقع الحرب ومـا تجلبـه من مـآســـي ، إذ تعلو فيـه منـاخـات التعذيب والقهر والاحباط .

وتبدو الصـور الإيقاعيّة أكثر وضـوحاً عند نلحظ عدديّة المقاطع الطويلة والقصيرة . إذ نجد في الجزء الأوّل من النصّ مساحة كبيرة للمقاطع الطويلة، إذ تشكّل حوالي ثلاثة وسبعين مقطعاً ، في حين تشكل المقاطع القصيرة حوالي ستة وخمسين

مقطعاً . وهذا يعني أن نسبة المقاطع الطويلة 54% ونسبة المقاطع القصيرة 42% يتبيّن من هذه النّسب أنّها متوافقة مع محتوى الحركة الذي يتضمن التّساؤلات المخيفة التي أمسكت بالشاعر، وجعلته ساخطاً ومتألماً من الواقع المرّ الذي يكتوي بناره الفرد والجماعة .

ونرى في الجزء الثاني تصاعداً رقميّاً للمقاطع الطويلة، إذ يلفت أربعة ثلاثة وثلاثين مقطعاً . هذا الانفعال في الإيقاعيّة البطيئة تشير إلى تأجج انفعال الشاعر وسخطه على العقم المسيطر على العالم من حوله ، محوّلاً إياها إلى «قحطٍ خبيث ، وورد محجر ، وخناجر» .

هذا الإيقاع الحزين الساخط النّاقم على ما يشهد الشاعر من ممارسات الاحتلال بحقّ أبناء شعبه ، يواكب الدلالة ويشحنها بألوان إيقاعية غاضبة ، «كلُّ الإناث هنا عواقر ، كلّ الرّجال هنا معقمة ...» .

نجح سميح قاسم في خلق بناء إيقاعيّ يتلاءم مع المضامين الفكريّة والنّفسية والثّقافيّة التي تختزنها القصيدة.

ب ـ الإيقاع التنغيميّ :

يتبيّن من إحصاء الجمل الخيرية والجمل الانشائيّة في الجزءين، من قصيدة «نشيد الحرب» ، أن وظيفة الجمل الخبرية ، كانت تنهض في صياغة التجربة الوجدانية لدى الشاعر ، وقد عبّرت الجملتان الاستفهاميتان «من أيّ أعماق

البشـر ؟ وبأيّ معراج يلوذ الأنبياء؟» عن انفعاله وغضـبه لما وصل إليه الواقع من عبثية .

أكسبت الجمل الخبرية النصّ الشعريّ تناسقاً في حركة بنائه . وذلك بلجوء الشـــاعر إلى «التوزيع والتقســيم على مستوى جسم القصيدة ، بهدف دلالي محدّد ، وفي التوقيع على حرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها»[1] .

ويؤدي التدوير في النصّ دوراً إيقاعياً مكتملاً ، إذ يعدُّ هذا الأمر علامة من علامات الحداثة وصــولاً إلى القصــيرة (الرؤيا) .

ويحقق التضـــمين إلى جانب التدوير شـــيئاً من النصّ المتماسك المتكامل ، والتضمين في القصيدة الحداثية ، حاجة مضمونية قوية التأثير ، إذ يشكل تواصل بين أجزاء القصيدة يؤدي إلى العلاقة العضوية بين الدلالة من جهة ، والإيقاع من جهة ثانية .

ج ـ الإيقاعية النبرية ووظيفتها الدلالية :

يقوم النبر الأحادي عندما يقع على مقطع قصـــير من مقاطع النســـق . وكذلك للنبر الثنائي ، الذي يقع على مقطع طويل، إذ يؤدي دوراً تبطيئياً تنقليّاً مضاعفاً .

وعندما نكشـف عن النسـب المتواترة في قصـيدة سـميح

([1]) يمنى العيد ، في معرفة النصّ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1983 ، ص 98 .

القاسم ، من النبرين الأحادي والثنائي ، نجد أن هذه النسب قد تشكل دلالة على الانسجام والتناغم الحاصل بين الإيقاعيّة المقطعيّة من جهة ، وبين الإيقاعيّة النبريّة من جهة ثانية، وهذا بدوره يُشير إلى الهم الأساسي الذي يكشف عنه النصّ الشعريّ ، المتمثل في مواجهة التحديات التي يقوم بها المحتل والصمود في مواجهتها .

تُشير نسب النبر الثنائي زائد الثلاثي في الجزءين (62% ـــ 65%) إلى البطء الإيقاعي، ما يتناغم مع المقاطع الطويلة في الجزء ذاته ، وهذا يدل على شيء من التوازن بين هذه النسب وبين دلالة المضمون الذي يمسك به التساؤل المخيف ممّا يحصل على أيدي المحتل الصهيوني بحقِّ الشعب الفلسطيني .

وإذا نظرنا إلى نسب النبر الأحادي في الجزءين ، نجد نسباً متقاربة (38%)، كذلك ترتفع نسبة البطيء انسجاماً مع العقم المروّع الذي يطغى على كلّ شيء في الأراضي المحتلة .

بناء على ما تقدّم ، يمكن القول إن الإيقاعيّة النبريّة قد وظفت بنجاح في خدمة رؤية الشاعر واهتماماته وقناعاته، أدت دوراً بنائياً في إنتاج الدلالة الشعرية .

الخاتمة :

يمكن أن نقول في نهاية البحث أنَّ الإيقاع في أوزانه العروضية المتنوّعة هو تجل لخصوصيات اللّغة بمستوياتها النحويّة والبلاغية وما يختزنه الشاعر من مورث ثقافي يمكنه من تقديم لغته الشعريّة ، وقراءة العالم من حوله .

قد استطاع بعض الشعراء في مراحل عديدة أن يخترقوا النماذج العروضية التقليدية نحو إيقاعات جديدة تتوافق مع اهتماماتهم وقضاياهم وروح عصرهم ، ويأتي في مقدمة هؤلاء ،(أبو تمام ، أبو نؤاس ، المتنبي وغيرهم) .

وقد بلغ التجديد العروض ذروته على أيدي شعراء كثر في طليعتهم : بدر شاكر السيّاب ، نازكة الملائكة وجماعة مجلة «شعر» وغيرهم ، إذ استطاع هؤلاء أن يحدثوا تعديلاً هندسيّاً على العروض الخليليّة ، ما خلق نوعاً من الانسجام بين الشاعر والعالم من حوله .

حين حاول شعراء الحداثة تحطيم هذه الهندسة العروضية وإنّهم لم يحاولوا إنهاء الصّلة بين الشعر والموسيقى، بقدر ما كانوا يحاولون استثمار إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة[1] .

([1]) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت، ط1 ، 1971 .

هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشـــكل نهائي صـــارم[1]، إنذما يجعل لكل قصـيدة نظامها الإيقاع ، وبقدر ما تتقدّم عند الشـاعر حسـاسيته اللغوية والتصـورية، وما يتشـكل عنده من صـــور ورموز، بقدر ما تتولّد عنده الإيقاعات التي تتواشـــج الدّلالات التي يرصـــدها ، والرؤيا التي يتوق إلى توقيعها والكشـف بوسـاطتها حركة للتاريخ ومسـارات قوته وضعفه .

القصـــيدة تقوم بـإيقـاعـاتهـا موزونـة أوغير موزونـة، فالايقاع شأنه شأن الاساليب البلاغية الاخرى،التي تقدم النص الشـعريّ،وتبرز رؤية الشـاعر للعالم المرجعي، ومايحدثه من تبدلات في اثناء صياغة تجربته الفنيّة.

في خاتمة البحث نطوق الى شـــعر طامح في ايقاعاته وأسـاليبه التعبيريّة، يسـتطيع الشّـاعرمن خلالها ان يجيب عن الأسئلة الحرجة التي تواجهه.

([1]) محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 142 .

المصادر والمراجع:

المصادر :

1. أبو العتاهية ، ديوانه ، تحقيق شكري فيصل، دمشق .
2. الخال ، يوسف ، البئر المهجورة ، دار شعر، بيروت، 1958 .
3. السيّاب ، بدر، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط 1971 .
4. شمس الدين ، محمد علي ، منازل النرد ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ، 1999 .
5. القاسم ، سميح ، الأعمال الشعرية ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1992 .

المراجع :

1. أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت، ط1، 1971 .
2. بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية ، ترجمة منير بعلبكي، دار العلم للملايين ، بيروت .
3. بجراوي ، سيّد ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1988 .

4. خير بك ، كمال ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار نلسن ، بيروت ، ط 2009 .

5. زيتون ، علي ، الحداثة الشعرية ، حركة الريف الثقافية ، سلسلة الأدب الحديث ، ط 1 ، 1996 .

6. صيدح ، جورج ، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1957 .

7. العيد، يمنى، في معرفة النصّ، بيروت، دار الآفاق، ط1983،1.

8. الملائكة، نازك، قضايا الشعر الحديث، دار الأداب ، بيروت ، ط2 .

9. اليوسفي ، محمد لطفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 192 .

الدكتور غسان أحمد التّويني