آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية
السنة ٢٢، العدد ٢، خريف وشتاء ١٤٤١ هـ.ق، ٢٤٧-٢٧٤

البنية الإيقاعية والدلالية في شعر المقاومة
بسيسو والفيتوري نموذجاً

وحيد ميرزائی*
نرگس انصاری**

الملخص

تعتبر الموسيقى عنصراً حيوياً في البناء الشعري، وشعر المقاومة كجزء من الشعر العربي المعاصر تعبير صادق عن وجدان الإنسان العربي وآماله المفقودة يقتضي نغمات تتناسب معناه. من هذا المنطلق، يتناول هذا البحث البنية الإيقاعية في شعر المقاومة وصلتها بأغراضها مستخلصاً نماذج من قصائد معين بسيسو، ومحمد الفيتوري والمقارنة بينهما والكشف عن العلاقة القائمة بين دلالة القصيدة ومستواها الصوتية في منهج وصفي- تحليلي وإحصائي معتمداً على تحليل البنية الإيقاعية العروضية التقليدية وطريقة تعامل الشاعر مع الوزن وتبيين التغييرات الصوتية التي تطرأ على التفعيلة، وقوة الشاعرين في التحديث والتغيير داخل الأوزان العروضية ثم يدرس القافية وصورها المتعددة التي تعطي القصيدة نشاطها وثرائها الفني والدلالي وأخيراً تناول البحث عناصر الهندسة الصوتية التي تتكثف داخل النصّ الشعري، ومن جانب آخر الكشف عن علاقة الإيقاع بالمعنى

* طالب الدكتوراه بجامعة الإمام الخميني الدولية (الكاتب المسؤول)، mvahid1366@yahoo.com
** أستاذة مشاركة بجامعة الإمام الخميني الدولية، narjes_ansari@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٧/٢٠، تاريخ القبول: ١٣٩٨/١١/٢٧

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

الشعري ونفسية الشاعر. وقد تبيّن أنّ بحر المتدارك قد خضع للعديد من التغييرات في بنية تفاعيله في شعر الشاعرين وأسهم في خلق الأجواء الموسيقية الفريدة للقصيدة وفي إبعادها عن الملل والرتابة وإكسابها قوة دلالية وتأثيرية، كما أنّ البحور المتداخلة تتصدّر في قائمة الأوزان التي استخدمها الفيتوري لكونها من أوزان ذات نغمات جديدة يتمّ استخدامها في القصيدة حسب تجربة الشاعر النفسية، وقد تبيّن بعد التحليل الصوتي للقصيدة أنّ في أشعار الشاعرين وحدة صوتية منسجمة في بناء كلمات تعطي النصّ تناسقاً ايقاعياً وتكثيفاً دلالياً زخماً.

الكلمات الرئيسة: شعر المقاومة، الإيقاع، الهندسة الصوتية، معين بسيسو، محمد الفيتوري.

١. المقدمة

إنّ الشعر المعاصر في الوطن العربي قد شهد كثيراً من التطورات في بنيته الشكلية والدلالية. وأما من الناحية الدلالية فقد اهتمّت القصيدة العربية بعد الحرب العالمية الثانية بمواكبة الواقع المعيشي. حيث أصبحت قصيدة المقاومة من الموضوعات التي تناولها جم غفير من الشعراء في البلدان العربية. وأما البنية الإيقاعية فتُعدّ من أعظم أركان الشعر «والتي لا يسمّى شعراً بدونها» (ثابت، ٢٠١٨: ٢٥٧). والموسيقى في القصيدة الحداثوية تندرج تحت مستويين أحدهما الخارجي والآخر الداخلي ولكن الشعر الحديث لم يحافظ على نظام الإيقاعي التقليدي؛ بل قام بتغييرات جذرية في بنيته الإيقاعية مما تجعلها جديرة بالبحث. بناء على ذلك، اقتصرت الدراسة على شاعرين من شعراء المقاومة وهما الشاعر الفلسطيني معين بسيسو والشاعر السوداني محمد الفتيوري، مرتكزاً على خمس عشرة قصيدة لكلّ منهما تدور حول موضوع واحد وهو الموضوع الوطني. قمنا في هذا المقال بالمقارنة بين الشاعرين لأنهما من شعراء المقاومة الذين يتميز أشعارهما بالإيقاع، والكشف عن مدى نجاحهما في توظيف آليات الإيقاع الشعري ومحاولتهما في تحديث النظام العروضي للقصيدة وعلاقة هذا النظام بالمعني الشعري ثم يتجه البحث إلي دراسة القافية وأشكالها المتعدّدة ودورها الفريد في إنتاج الدلالة الجوهرية للقصيدة وأيضاً فاعلية الهندسة الصوتية وقدرتها في توليد النغمات الشعرية التي تتكرر

بانتظام داخل السطر الشعري، ومن جانب آخر درسنا علاقة الإيقاع بالمعنى الشعري ونفسية الشاعر. ولقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الوصفي والتحليلي والإحصائي في رصد الظاهرة الإيقاعية في شعر المقاومة عموماً وفي شعر بسيسو والفيتوري خصوصاً، كاشفين عن صلة القافية والهندسة الصوتية برؤية الشاعر الشعرية وعلاقتهما بالمعنى.

يعدّ الشاعران من شعراء الجيل الأول المقاومين الذين كرّسوا حياتهم وأشعارهم في سبيل قضايا ذات اهتمام بالغ، فبسيسو تحدّى الاحتلال الصهيوني بقلمه وشعره ليس فحسب، بل كانت عنده نشاطات سياسية مباشرة في القضية الفلسطينية وهذا ما نرى في حياته جلياً حيث كان عضواً في المجلس الوطني الفلسطيني وهي سلطة تشريعية في داخل فلسطين وخارجها؛ وأما الفيتوري فكان في شعره ونضاله الأدبي أفريقي الهوى أكثر من كونه سوداني الهوي لأن قارة أفريقيا في تلك الحقبة كانت تعيش تحت وطئة الاستعمار والاسترقاق، والسودان كبلد أفريقي لا تختلف حاله عن غيرها من البلدان الأفريقية فلذا وضع الشاعر قضايا أفريقيا خصوصاً موضع اهتمامه في شعره، فراح يتغنى بـ"أغانيها"، مشتكياً من "أحزانها" لأنّه كان "عاشقاً من أفريقيا" يريد لحبيبته التحرر من الظلم والاستعمار والتخلف وجمالاً وازدهاراً. من هذا المنطلق نرى أنّ تسليط الضوء على أشعارهما أمر يلفت الاهتمام حيث أتى مجهودهما الشعري وغيرهما من الشعراء المقاومين ثماره فاعتلت كلمة المقاومة والمقاومين في المنطقة عموماً وفي فلسطين المحتلة وأفريقيا المتحررة خصوصاً.

١.١ خلفية البحث

هناك دراسات تناولت الموسيقى الشعرية وعلى الرغم من وفرة هذه الدراسات، لم يحظ شعر الشاعرين بالدراسات الإيقاعية والصوتية الوافية، وأغلبية الدراسات الجامعية التي قامت بمناقشة شعرهما حرصت على دراسة مضامينهما، منها أطروحتان لنيل درجة الماجستير، عالجتا دراسة الموسيقى في شعر الفيتوري، منها «ديوان «أغاني أفريقيا» لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية» لزينب منصوري بجامعة الحاج لخضير- الجمهورية الجزائرية ٢٠١١، وأيضاً أطروحة «كاركرد ايقاع در اشعار محمد الفيتوري» للباحثة زهرا خوش طينت بجامعة الإمام الخميني الدولية

بقزوين **١٣٩٣**. غير أنهما تطرقتا إلى دراسة الموسيقى العروضية بدون أيّ تحليل حول التغييرات والتحديثات البنية العروضيه في شعر الشاعر ولم يتمّ فيهما الإشارة إلى علاقة القافية بالجانب الدلالي للقصيدة وغاب المنهج التحليلي عن تلك الدراسات في دراسة الأبعاد النغمية والإيقاعية وتوقفتا عند المجال الوصفي. أما بالنسبة إلى بسيسو فهناك دراسات نذكر منها ما له علاقة ببنيته الإيقاعية ودلالتها في شعره. منها: مقال معنون بـ «دراسة في البنية الإيقاعية والدلالية للقافية وطرائق اشتغالها في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة **١٩٦٧م**» الذي كتبه حسين كيانى وامين نظرى تريزى بمجلة آفاق الحضارة الإسلامية المجلد **٢٢**، العدد **١**، **٢٠١٩**. تناول الكاتبان في هذا البحث أنماط القافية وطرائق استخدامها في الشعر الفلسطيني وفاعليتها الدلالية والإيقاعية. لكنّ بحثنا هذا قام بدراسة خمس عشرة قصيدة منتخبة من أعمالهما الكاملة وتمتاز دراستنا هذه بالوقوف الدقيق والعميق في التغييرات العروضية التقليدية في شعر الشاعرين ومدى محاولتهما في تحديث أوزانهما الشعرية وفاعلية القافية بأنواعها المختلفة في تشحين الأبعاد الدلالية والإيقاعية ودورها في الانسجام الموضوعي للقصيدة مضيفين إلى ذلك دور الأصوات اللغوية والكلمات في أدبية النصّ الشعري. وعلى الرغم من وجود أبحاث مختلفة حول الشاعرين إلا أنها لم تتطرق إلى دراسة البنية الإيقاعية والدلالية في شعر الشاعرين والقصائد المدروسة في دراستنا.

٢.١ أسئلة البحث

١. كيف قام الشاعران بتغيير التفعيلات العروضية والقوافي في أشعارهما؟

٢. كيف استغلا الهندسة الصوتية للتعبير عن خلجاتهما الشعرية؟

٢. الموسيقى العروضية

الموسيقى العروضية قد ركزت على الأوزان الخليلية وهذه الأوزان وليدة التفعيلات الموزونة المتساوية التي تتكرّر في بنية القصيدة. هذه النظرة إلى الموسيقى يشمل القصيدة العربية القديمة دون غيرها. ولكن الشعر الحرّ لم يعد ملتزماً على عدد متساوٍ من التفعيلات في البيت

الواحد؛ بل السطر الشعري أصبح بسبب اختلاف عدد تفعيلاته ثورة على الشكل الشعري القديم أي البيت. وعلى الرغم من ذلك، حافظ الشعر الحرّ على الظاهرة العروضية والحرّية في عدد التفاعيل. كما قلنا فقد قصرت مادّة البحث على خمس عشرة قصيدة وطنية من كل شاعر، بما أنّ هذين الشاعرين يمثّلان الخصائص الفنية لشعر المقاومة في العالم العربي. ولهذا نحاول دراسة الأوزان العروضية لهذه القصائد. في البداية نقوم باستخراج البحور الشعرية في دواوين الشاعرين وهذا ما يلي:

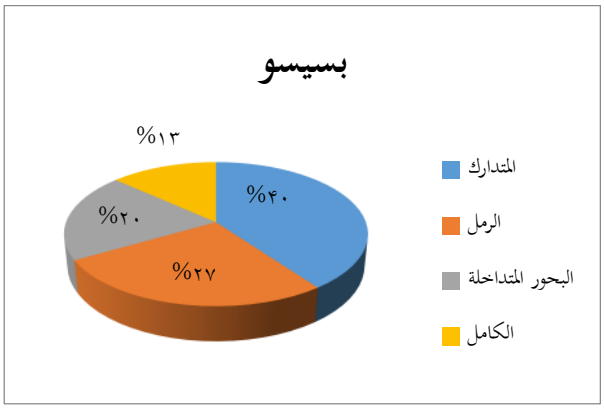
١.٢ البحور العروضية المستخرجة

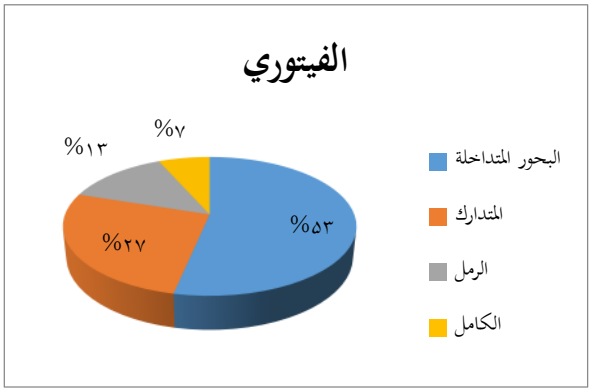
معين بسيسو

المتدارك	١. الأغنية المعصوبة العينين ٢. ثلج...ثلج...ثلج ٣. النقش بالإزميل والرسم بالطباشير على "جلد غزة" ٤. قصيدة فلسطينية إلى لنين ٥. من كراسة رسم لساعة حائط ٦. الخروج
الرمل	١. ارفعوا الأيدي من أرض القناة ٢. إلى عيني غزة في منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلي ٣. فلسطين في القلب ٤. الخنازير تهاجم...والعصافير تقاوم
الكامل	١. المدينة المحاصرة ٢. تحدي
البحور المتداخلة	١. بطاقة شخصية: متدارك ومتقارب ٢. المتاريس: رجز وكامل ٣. الصوت مايزال: رجز وكامل

محمد الفيتوري

المتدارك	١. إلى بين بيللا ورفاقه ٢. من أجل عيون الحرية ٣. عاشق من أفريقيا ٤. الرجل الذى ظهره للحائط
الرمل	١. أغانى أفريقيا ٢. البطل يعبر إلى المعشوقة
الكامل	١. ورقة على سطح القمر
البحور المتداخلة	١. الحلم و العجز: كامل ورجز ٢. محادثة عاطفية داخل زمن الحصار المعشوقة: متدارك ومتقارب ٣. البحار العجوز: رجز وكامل ٤. أقوال شاهد اثبات: متدارك ومتقارب ٥. مرحلة فى عيون بلادي: متدارك ومتقارب ٦. الوصايا القديمة: متدارك ومتقارب ٧. سأصلي له زمنا: متدارك ومتقارب ٨. المقتول يدفع الثمن: متدارك ومتقارب





من خلال الإحصاء لأشعار الشاعرين، يلاحظ أن المتدارك احتلّ المركز الأوّل لدى بسيسو ولعلّ ارتفاع نسبة وزن المتدارك عنده ينمّ عن خروجه عن القواعد العروضية المقننة وهذا الوزن لكونه حركياً وديناميا من الأوزان المختارة للتعبير عن مشاعره الوطنية والحزبية، والتفعيلة (–ن–) أعطت الشعر حرّية في الإيقاع وقرّبته من لغة الحياة اليومية، في حين تحتل البحور المتداخلة المرتبة الأولى بعد المتدارك في أشعار الفيتوري. لكن الذي يجمع بين الشاعرين أنّ التداخل الوزني في شعر الفيتوري يشمل المتدارك والمتقارب بنسب عالية وهذا التشابه بينهما ناتج عن هيمنة الإيقاعية للمتدارك لدى الشاعر. إضافة إلى هذا، الشاعر المعاصر ليس خاضعاً للقواعد العروضية البحتة، بل تمرده وعصيانه قد ظهر بأشكال مختلفة في بناء قوالبه العروضية وسعى إلى التجديد فيه وذلك بالتغيير والاستحداث بعض التفاعيل والتداخل بين البحور الشعرية. سنرى في دراسة شعر الشاعرين أنّ المتدارك والبحور المتداخلة

(المتدارك والمتقارب والرجز) من أكثر البحور استعمالاً في الشعر المعاصر وقد أحدث فيها الشاعران بعض التجديدات في بنية تفاعيلها. بالمناسبة جدير بالذكر أنّ بحر الرمل –قديماً وحديثاً– حافظ على بنيته الأساسية وحظي بأقلّ قدر من التغييرات التي لا تذكر. وفي هذا البحث سلطّنا الضوء على البحور التي ابتكرا الشاعران في التفاعيل الشعرية.

١.١.٢ بحر المتدارك

بحر المتدارك من الأوزان الشعرية المنسوبة للأخفش، فالخليل ينسب هذا البحر إلى دائرة البحر المتقارب وذلك لفقدان أشعار هذا الوزن ولندرته وغرابة استعماله. والسبب فى ذلك أنه أقرب من النثر إلى الشعر. ذوق العرب وقريحته في الماضي لم تستطع أن تخلق هوة بين النثر والشعر أو أن تسبب لطمة لأوزان الشعر العربي ولكن مع الأحداث المتغيرة والأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة في العالم العربي وصلته بالغرب وكذلك نظراً إلى بناء الشعر المعاصر وخصائصه البارزة كانت كفيلة لإحداث تغيير في نظرة الإنسان المعاصر وعاطفته وهذا ما جعل هذا البحر من جملة البحور التي تتصدّر قائمة أعمال ودواوين شعرية عربية كما نرى في شعر بسيسو:

أين القمرُ المعصوبُ العينينِ يساقْ...؟ – –/ ن ن– /– –/ – –/ –ن ن/ –. فعْلن فعِلن فعْلن فاعل فاع

الصرخةُ... أوراقُ –/ ن ن–/ – فعْلن فَعِلُن فعْلن

تسقطُ من شجرِ اللّحمِ، –ن ن/ —ن ن/ – –/ – فاعل فاعل فعْلن فا

غصونٌ ... وثِمارُ ن–/ –ن ن/– – علن فاعل فعْلن (بسيسو، ٢٠٠٨: ١٤٤)

التفعيلة الأصلية لهذا البحر ورد ذكرها مرة واحدة وذلك في السطر الثامن والتاسع وذلك بشكل التدوير «ومساحمة الشعراء في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة (فاعلن) والمخبونة (فعِلن) والمخبونة المضمرة (فعْلن) مما أسهم كثيراً في قتل رتابة هذا الوزن» (على، ١٩٩٧: ٨٢). ليس في هذه القصيدة فحسب وإنّما في قصائد تمّ ذكرها على شاكلة هذا البحر، وتكرار التفعيلة الأصلية لهذا البحر قليلة جداً. وتفعيلة «فاعل» من التفعيلات

المستحدثة التي تجنبتها القدماء ومن العوامل التي أدت إلى هذا الاستحداث هي أنّ كثرة استعمال المتدارك جعلت الشعراء يتفنون ويجددون في تفاعيله وعدم الالتزام بالزحافات والعلل المعروفة وتبنيها على أساس عواطفهم ومشاعرهم.

جدير بالذكر أنّ العلاقة بين الموسيقى العروضية والمضمون القصيدة علاقة ذاتية وبالنظر إلى القصائد المختارة، نعثر على المضامين المشتركة وهو المضامين الوطنية بأجمعها ونلاحظ أنّ هناك وحدة في الموضوع مع اختلاف في الوزن الشعري. بناء على هذا، إنّ البحث عن العلاقة بين الموسيقى والأغراض الشعرية يكمن وراء الهندسة الصوتية وبناء الصرفي للكلمات، والتغييرات الطارئة على التفعيلات من الزحافات والعلل في قصيدة ما ليست زخرفة عروضية، بل لها صلة وثيقة بالبنية الخارجية في تعديل الأوزان الشعرية والابتعاد عن الخلل الوزني والاتساق مع الأصوات الداخلية والكلمات، إذ الزحاف والعلة تخدمان مستويين: المستوى الخارجي والداخلي. وهذه الفاعلية الثنائية الجوانب لقد أدت إلى تجنب الرتابة والملل في الوزن الشعري من جانب وإثراء الموسيقى الداخلية من جانب آخر. كذلك يمكن القول إنّ عملية الزيادة والنقصان التي تحدث في بنية تفعيلة ما ليست حدثاً مكانيكياً واعياً من قبل الشاعر، بل التآلف الصوتي والتناسق الحرفي بين الكلمات والمدود من جهة ومشاعر الشاعر ورؤاه من جهة أخرى يعطي النصّ أبعاداً دلالية وإيقاعية.

يصوّر الفيتوري في قصيدة *من أجل عيون الحرية* حالة المعاناة والفقر لدى الإنسان الأفريقي ويعزي السبب إلى صاحب البشرة البيضاء. ويقصّ المجازر الوحشية التي ارتكبها العرق الأبيض ولكنه كان متأكداً تماماً أنّ الاستعمار ذاهب لا محالة على الرغم من استهزائه بوصفه العرق الأبيض نصف الإله والعرق الأسود نصف الإنسان. في الحقيقة تتجلى ميوله التحررية ومقارعة الظلم في قصيدة الفيتوري بطابع الإلحاد والتكفير بأديان ومعتقدات الآخرين وليس هناك أيّة مساواة بين العبودية والحرّية. هذه القصيدة هزّت عرش الظلم واللامساواة من خلال انعكاس أصداء الفيتوري واحتجاجاته:

أكتب يا جبّار الأحزان — – –/ – –/ – –/ – –. فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلانْ

أكتب باسم جلال الإنسان — – –/ –ن ن/– –/ – –. فَعْلُنْ فاعلُ فَعْلُنْ فَعْلانْ

من أجلك يا افريقيه – –/ ن ن–/ – –/ – – فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

يا ذات الشمس الزنجيَّه – –/ – –/ – –/ – – فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

(الفيتوري، ١٩٧٩: ٣٦٢-٣٦٣)

مفردة «أكتب» في هذه القصيدة لها إيقاع شامل ووقع مؤثر لدى القارئ، يرنُّ كالصرخة المطرقة علي وجه الأعداء ويذكرنا بقصيدة درويش وهي «سجّل أنا عربي» والشاعر فيها يفتخر بهويته الأفريقية والزنجية وللتأكيد على هذه الهوية لابد أن تتكرر لفظة «أكتب» كي يثبت كيانه وحريته أمام العدو المغتصب الأبيض. والتماسک النصي الذي يتحقق عبر هذا التكرار يعطي القصيدة امتزاجاً صوتياً ودلالياً، لأن هذا التكرار يخلق نوعاً من التوازي بين الكلمات في بداية الأسطر الشعرية والأفكار والمعاني.

هذه القصيدة أيضاً مثل شعر بسيسو فهي تعتمد على تغييرات مشابهة والاختلاف الوحيد الذي يجمع تفعيلة كلا الشاعرين هو مشاهدة إيقاع بعض أضرب الأسطر التي تحتوي على أحرف ساكنة. هذا النوع من التغيير بإمكاننا وصفه من التغييرات والابتكارات الإيقاعية في الشعر المعاصر وهذا ما نلاحظه في قصائد الشاعرين، والتغييرات والأشكال المستحدثة التي شاهدها هذا الوزن في تفعيلاتها ترجع إلى عدة عوامل منها: كان هذا الوزن مهجوراً وضعيفاً لدى الشعراء في العصور المنصرمة وما له قداسة كسائر الأوزان الخليلية ولكن الشاعر المعاصر وجد فيه أرضاً خصبة للتطور والتمرد والتجديد، توحّد بينه وبين عالمه الشعري. على هذا الأساس تمكن الشاعر من التعامل أكثر حرّية مع تفعيلات هذا الوزن واقترابه من واقعه المعيشي ولغة الحياة اليومية. وهذا الوزن «من أكثر الأوزان المستخدمة في الشعر الحرّ، حتى لقد كتب بعض الشعراء دواوين كاملة منه» (على السمان، ١٩٨٣: ٦٥). لعلّ كثرة استخدامه في الشعر الحرّ من الأسباب التي جعلت الشاعر أكثر حرّية في تبني تفعيلاته حسب رؤاه وعدم الاحتفاظ بالقوانين العروضية القديمة.

٢.١.٢ البحور المتداخلة

يعتبر تداخل الأوزان في القصيدة الواحدة من سمات الشعر المعاصر. ربّما استطاع الشعر المعاصر مع اتساع الهوّة بينه وبين العروض الكلاسيكية بالاهتمام الأكثر بالسطر الشعري

وتمكن من أن يثبت بأنّه تغيير موفق. وتمازج التراكيب الإيقاعية بين الأوزان العروضية في قصيدة واحدة يحدث سمفونية إيقاعية متنوعة وهذا ما يجعلها بعيدة عن الجمود والتكرار على وتيرة واحدة. من هذه الأوزان المتمازجة تركيب بحر المتدارك مع المتقارب أكثر بكثير من البحور الأخرى، حيث يظهران بكثرة إلى درجة أنّ الفوارق بين البحرين العروضيين تزول وتظهر أكثر انسجاماً في الشعر المعاصر، إذ يكملان بعضهما الآخر. ومن خلال تقطيع قصيدة *مرحلة في عيون بلادي* للفيتوري نلاحظ التفعيلة السالمة للبحر المتدارك وكذلك التفعيلة الأصلية للبحر المتقارب إلى جوار بعضهما البعض:

راحل فى عيون بلادي	⟵ –ن–/ –ن–/ ن ن– –	زحاف الخبن وعلة الترفيل	فاعلن فاعلن فعِلاتن
المليئة بالدمع	⟵ –ن—/ ن ن– –.		فاعلن فعِلاتان
ها نحن ذا يا بلادي	⟵ – –/ ن– –/ ن– –	زحاف الخبن	فعْلن فعولن فعولن
نتقابل ثانية	⟵ ن ن–/ ن ن–/ ن ن–	علة التذييل (مذال)	فعِلن فعِلن فعِلن
في متاهات عصر الرماد	⟵ –ن– /–ن–/ –ن–.		فاعلن فاعلن فاعلان

(الفيتوري، ١٩٧٩: ٨٧)

هذه القصيدة تعبير صادق عن حلم الشاعر وحزنه إزاء وطنه وهي رحلة مأساوية يرسمها الشاعر الذي بدأ يحاور هذا الوطن وينياديه لأنه لا يمكنه نسيانه للحظة وهو يفكر فيه ويبرز عمق المأساة التي يعيش فيها وطنه. وتمنح نهايات بعض السطور الشعرية للقصيدة تفعيلة جديدة وتسهم في إحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة التي تخلقها القافية والموازنة بين ألفاظها؛ كما نشاهد أثناء القصيدة تفعيلة (فعولن) بين تفعيلة المتدارك ولكنه لم يتواجد على شكل السطر أو المقطع المنفصل. هذا التمازج بين التفعيلتين حصل في قطعة شعرية واحدة ويتوجب علينا تبريرها ونختار لها وزناً عروضياً واحداً كأن نقول إنّ القصيدة على البحر المتدارك وهذه التسمية تستلزم أن نبتكر الزحاف أو العلل الجديدة لهذا البحر معتبراً إياهما من

التحديثات العروضية وقعت على هذا البحر أو علينا أن نقبل القواعد العروضية لكل وزن ونعتبرهما من وزنين مختلفين. ومن ناحية أخرى فإنّ دخول الزحافات وبعض العلل الخاصّة بالأوزان الشعرية يؤدي بعض الأحيان إلى حدوث مشاكل تتعلق بتحديد الوزن العروضي الدقيق للقصيدة. إذا كان من المقدور أن تكون عدد التفعيلات الموجودة مقياساً لانتخاب وزن القصيدة، عندئذ تكون المحاسبة على ارتفاع نسبة التفعيلات والتي يتعين بدورها اختيار الوزن المناسب للقصيدة. ولكنّنا نعتبر هذه الأشعار على وزنين مختلفين ونقبل من جهة أخرى الإيقاع المتناغم والمتنوع المترافق مع صعود ونزول محبب بالمجمل.

ومن القصائد المختارة لمعين بسيسو قصيدة *بطاقة شخصية* فهي قصيدة تجسّد شخصية بسيسو والصعوبات والتعذيب والتشرّد الذي واجهه في السجون ومراكز الاعتقال التي تستجوبه باستمرار عن اسمه وعمره وعنوان إقامته. هذه القصيدة أيضاً مثل أشعار الفيتوري فهي تتميّز بطابع تفعيلة المتدارك ومقدار بسيط من تفعيلة (فعولن):

...ورقصتُ على كل سقوفِ، ن ن–/ ن ن–/ –ن ن/ – – فَعِلن فَعِلن فاعِلُ فَعْلُنْ

على كل شبابيكِ، ن– –/ ن ن–/ – – فعولن فَعِلن فَعْلُنْ

على كل سطوح الزنزاناتْ ن– –/ ن ن–/ – –/ – –.فعولن فَعِلن فَعْلُنْ فَعْلاتْ

(بسيسو، ٢٠٠٨: ٣٥٠)

وجود هذين الوزنين في دائرة عروضية واحدة أدى إلى نوع من التداخل الشكلي بينهما في الشعر المعاصر. يمكن القول إن التداخل العروضي تابع لكثرة استخدام البحرين المتدارك والرجز في إطار الشعر الحرّ. والتشابه البحرين ببعضهما البعض يكون في اقترابهما بلغة النثرية والحياة اليومية حيث «أخرج بعض القدماء الرجز — وعلى رأسهم الأخفش– من نطاق الشعر وعدّه في دائرة النثر واحتجوا بأنه لا فرق بين الرجز والنثر سوى الوزن» (نجم العبيدي، ١٩٦٩: ٢٧). هذه الميزة جعلت الشاعر المعاصر يلجأ إليهما ليبني عالماً متناسقاً لتفاعل الايجابي معه وخلق تفعيلاتهما الإيقاعية بطرق مخالفة للنماذج العروضية الخليلة للتعبير عن مشاعره الشعرية بالحرّية والابتعاد عن القوالب المكانيكية الجامدة. ومن جهة أخرى، تشابه المتدارك بأخيه المتقارب والرجز بالكامل أحدث تداخلاً عروضياً والإكثار

فيهما من الزحافات والعلل المستحدثة. وكما التداخل الوزني بين هذين البحرين لا يلفت انتباه المتلقي وحسه بالانتقال الإيقاعي لاتفاق البحرين في كثير من الخصائص. بناء على ذلك هذا المزج يُعدّ من التقنيات التجديد في العروض العربي المعاصر كما نرى في قصيدة *الصوت ما يزال* لبسيسو:

مـــدينتي، أقراطُهـــا الزنـــابقُ البيضـــاءْ ن–ن–/ – –ن– /ن–ن–/ – – . مفـــاعلن مستفعلن مفاعلن فعلانْ

وعِقْـــدُها حباتُـــهُ بـــراعمُ الأنـــداء ن–ن–/ – –ن–/ ن–ن–/ – –. مفـــاعلن مستفعلن مفاعلن فعلانْ

يحبها علاءْ ن–ن– / ن–. مفاعلن مفاعْ (فعول)

أخي الذي يجوعُ والربيعُ في مدينتي ذراعْ ن ن–ن–/ ن–ن–/ ن–ن–/ ن– ن–/ ن– .

متفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاع (فعول)(بسيسو، ٢٠٠٨: ٧٨) **سالمة**

الصوت ما يزال قصيدة طويلة تبدو فى البدء كأنّها رواية غرامية وطنية ولكنّها تأخذ شكل القصيدة الحربية التي يسرد فيها الشاعر الوقائع التي جرت في «غزّة وبور سعيد» بكل تفاصيلها من اطلاق الرصاص والزناد والسلاح والدم. إنّ السطر الأوّل إذا نظر إليه مفرداً يبدو أنّه بحر الرجز ولكن السطر الخامس يغيّر المسألة. دخل على التفعيلة الأولى زحاف الوقص وهو «حذف الحرف الثاني المتحرّك من تفعيلة متفاعلن» (معوض، ٢٠٠٩: ١٩) وأصبح «متفاعلن»: «مفاعلن» وهذا الزحاف يدخل على بحر الكامل ولكنّه نادر جداً. إذا قمنا بقراءة «أخي الذي» بشكل «أ خِلْ لَ ذِي» (ن — ن –) عندئذ نطلق عليها تفعيلة (مفاعلن) وهذا يدخل في بحر الرجز وأما أن نقراءها «أ خِ يَلْ لَ ذِى» (ن ن — ن –) تصبح التفعلية من بحر الكامل. وتفعيلة الضرب أي (فعلان و فعول) تعتبران من التفاعيل الغريبة التي تدخلان على هذا البحر. في ضرب السطر الأوّل فإنّ تفعيلة (فعلان)كانت عليها أن تأتي على وزن (فَعْلُنْ) أي بشكل (– –) وفي الأصل كانت التفعيلة (مُتْفا: – –) وحذفت من آخره السبب المجموع (عِلُن) و هذا ما يسمى«علة الحذذ» (معوض، ٢٠٠٩: ٢٢)، أما تسكين آخر السطر وتقييد القافية أدّى إلى زيادة حرف إضافة وهو ما يرمز عند العروضيين بنقطة

عند التقطيع العروضي مما يساهم في تغيير التفعيلة أيضاً. يترافق هذا التغيير أيضاً في ضرب السطور (٣-٤-٥-٦) مع اختلاف بسيط أدّى إلى حذف السبب الخفيف من آخر تفعيلة المفاعلن. فعلى الرغم من تغيير القالب الشعري للبيت فهي تعتمد على كسر الأوزان الشعرية وهذا التغيير يظهر على بنية التفعيلة أيضاً. بناء على ذلك، يمكن القول أنّ الشعر المعاصر كسر البنية المنظمة للبيت الشعري ولم يقتصر الأمر على شكله وإنّما ظهرت تعديلات كثيرة على أصل التفعيلة.

ولكن في شعر الفيتوري تفعيلة سالمة واحدة من الكامل في المقطع الثالث من قصيدة *الحلم والعجز* أحدثت تغييراً في البنية الإيقاعية الشكلية دون المعنى وعلىالرغم من هذا لم يشعر القاريء بأيّة تنوع عروضي في القصيدة. هذه القصيدة تعبيرٌ عن مأساة أفريقيا والشعور بالضعف والعبودية وعدم استيقاظ القارة من نومها السرمدي الذي خيمّ الليل عليه. ولو أنّ الشاعر في المقطع الثالث يتغنى بمدينته لكنّه يختم القصيده بالحزن المبدوء في أول القصيدة. ربّما التغيير في المضمون في هذا المقطع كان سبباً في التغيير العروضي كما نشاهده في الأبيات التالية:

ما أجمل المساء في عينك يا مدينتي

--ن-/ ن-ن-/--ن-/ن-ن – مستفعلن مفاعلن مستفعلن مفاعلن

منسكباً على حوائط البيوت —ن ن-/ ن-ن —/ ن-ن-. مفتعلن مفاعلن مفاعلان

على الأزقة المعتمة التي ن-ن- / ن-ن-/ ن ن-ن- مفاعلن مفاعلن متفاعلن

يولد فيها الشعر والجمال والجريمه

-ن ن-/--ن-/ن-ن-/ن-- مفتعلن مستفلن مفاعلن فعولن (الفيتوري، ١٩٧٩: ٢٨٩)

والنقطة الثانية التي يجب أخذها بعين الاعتبار هي أنه لربما يعتبر البعض القصيدة على بحر الرجز ولكن مع وجود تفعيلة كاملة (متفاعلن) في المقطع الثالث تنفي إثبات هوية البحر الواحد أي الرجز لهذه القصيدة والبنية المقطعية التي شهدتها القصيدة الحرّة أدت إلى اعتبار هذه القصيدة من البحور المتداخلة: الرجز والكامل بدون أن يشعر المتلقي بالانتقال من تفعيلة إلى أخرى أو من وزن إلى آخر.

٢.٢ القافية

لا تعتبر القافية من العناصر الأساسية في الشعر المعاصر ولم يعد الشاعر متمسكاً بذكر القافية لكل بيت وإنّما إطار الشعر المعاصر المختلفة واستبدال السطر الشعري بالبيت الشعري أدّت إلى تغييرات في بنية القافية واستقبال نظام متطابق في القافية وكان أمراً موفقاً. من هنا نستعرض ثلاثة نقاط أساسية تجسّدت في قوافي الشعر المعاصر حيث لم تتواجد ببنية القصيدة الكلاسيكية.

١.٢.٢ تقفية الجملة الشعرية

تقفية الجملة الشعرية «تتكوّن من سطر أو مجموعة سطور شعرية واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية إذ إنّها تعتمد على الدفقة الشعورية التى تناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى» (صابر عبيد، ٢٠٠١: ١٠٧). وعلى الرغم من أنّها تندرج تحت قائمة القافية البسيطة (*نفس المصدر*، ٩٩) ولكنّها تتمتع بجمالية وخفّة وذلك شريطة أن يكون بين القوافي ارتباط في المعنى والمضمون على الرغم من الاختلاف الشكلي. في قصيدة *البطل يعبر إلى المعشوقة* للفيتوري يلاحظ في القسم الأوّل من القصيدة هذه القافية:

جسراً من الفولاذ والنار امامه/ أنها الساعة/ لا أملك إلا وردة الروح/ فيا سيدتي/ اقبليني حارساً في ظلّ عينيك/ ومسَّتْ شفتاه/ فم معشوقته الأرض/ وأحنى فوقها رأس إله/ وأطلت من زوايا فمه القاسي إبتسامة/ زمنٌ مرَّ علينا/ ساعةٌ من زمن، مرَّت/ على غربتنا . . أم سنوات!/ طالما زُرتُك فى الحلم/ خلعت الحزن والخوف الجحيمي/ وأسوار الهزيمة (الفيتوري، ١٩٧٩: ٤٢٤-٤٢٥)

هذا النوع من القافية لا يكون على وتيرة واحدة حتى آخر القصيدة. الجملة الأولى من أربعة أسطر والجملة الثانية من سطر واحد والجملة الثالثة من تسعة سطور شعرية والجملة الرابعة من ستة سطور والجملة الخامسة التي لم يرد ذكرها هنا تتألف من اثني عشر سطراً شعرياً كما هو بين (امامه/ الساعة/ ابتسامة/ هزيمة/ جريمة/ قديمة). هذا النمط في صياغة

التقفيات والتوازن الدلالي يقدم شكلاً جديداً لبنية القافية ويكسب القصيدة أبعاد درامية في التعبير عن تجربة الشاعر الشعورية. والفواصل الموجودة تعمل على الحد من التكرار المستمر للقافية من جهة ومن جهة أخرى تخفّف من رتابة إيقاع القصيدة. والتركيز القافية على مفردات مثل (هزيمه/ جريمة/ قديمة) فهي تشكل بنية القافية الأساسية ولم يتم ذكرها من جهة الإيقاع الموسيقي فحسب وإنّما بغاية تصوير شامل للأوضاع المأساوية التي أحاطت بالبلاد العربية. أما هذا النوع من القافية فهو غير متواجد في قائمة القصائد المختارة لبسيسو وهذا الأمر لربّما يعود إلى ندرة سياقة القافية على هذا النمط في القصائد الطويلة.

٢.٢.٢ القافية المقطعية

من سمات الشعر المعاصر امتلاكه لمقاطع شعرية على نحو عدة مقاطع في القصيدة الواحدة وكل مقطع يرمز له برقم أو إشارة (***) أو بدون إشارة مسبقة فقط مع وجود فاصلة بسيطة تفصل بين كل مقطع. فالقافية المقطعية بمعنى أنّ كل مقطع يتمتّع بقافية مستقلة عن المقاطع الأخرى. بناء على ذلك فإنّ الشعر المعاصر وحدة عضوية منسجمة على شكل سلسلة متكاملة الحلقات ومتصلة مع بعضها الآخر والمضمون يحمل على عاتقه الدور الأكبر في توثيق الإيقاع، ومن جهة أخرى فإنّ القوافي المتنوعة نموذجاً يحتذى به من أجل إظهار وحدة انسجام القصيدة على مستوى أعلى. النموذج البارز لهذا النوع من القافية يظهر جلياً في قصيدة بسيسو بعنوان *قصيدة فلسطينية إلى لينين*:

(١) كان لينينُ وكانَ الحزبْ/ يا فرسَ البحرِ على الصخرةِ،/ تلدُ ملائكةَ الشّعبْ/ موسكو فى القلبْ (٢) في نافذةٍ في أحدِ شوارعِ هذا العالمْ/ كان لينينُ وكانت فوقَ أصابعهِ، تتجمعُ كلُ الأشجارِ السريةِ والعلنيةْ/ كانت لحظةَ إبداعِ العالمْ/ كانت لحظةَ إعطاء العالمْ / اسماً اخرْ./ والثورةُ شاعرْ./ كانت كلُّ أصابعنا – أمشاطَ بيانو –/ والعالمُ يولدُ من لمسةِ إصبعْ./ من طلقةِ مدفعْ (٣) مليونُ كتابٍ، ألفُ جريدةْ.../ وهنالكَ رجلٌ، يقرأُ في المكتبةِ،/ قطارٌ يطلقُ صفَّارتَهُ، والقيصرُ يحتفلُ/ بقصِ أصابعِ بوشكينْ،/ وإطلاقِ النارِ على وجهِ قصيدةْ.../ مليونُ كتابٍ، ألفُ جريدةْ.../ وهنالكَ رجلٌ يكتبُ في المطبعةِ،/ ويخترعُ عصافيرَ جديدةْ... (بسيسو، ٢٠٠٨: ٤٦٦-٤٦٨)

نلاحظ بأنّ مقاطع هذه القصيدة تمّ انفصالها عن بعضها البعض بالأعداد المرقومة وهي عبارة عن سبعة مقاطع وللدلالة على القافية فقد تمّ الإشارة إليها بعدد، يعني القافية الأولى تحمل رقم (١) والقافية الثانية تحمل الرقم (٢) وكذلك على نفس الترتيب حتى آخر القصيدة على الشكل التالي:

المقطع الأوّل يتكوّن من أربع قوافي يتمحور مضمونها الأصلي حول (حزب، شعب، قلب) المقطع الثاني يتألف من ست قوافي متنوعة ففي القافية رقم (٣) (عالم، عالم، عالم) ورقم (٦) (آخر، شاعر) ورقم (٨) (إصبع، مدفع) تظهر على شكل قافية متقاطعة والقافية (٤) و(٥) لم يتمّ تكرارهما. المقطع الثالث هو الأكثر استحكاماً من خلال اتكائه على القافية (٥) (جريدة، قصيدة، جريدة، جديدة). في المقطع الرابع الاستناد على القافية رقم (١) (حزب، شعب). المقطع الخامس قصير جداً والقافية رقم (١٢) تتمحور حول (اتحدى، يدي). أما في المقطع السادس أيضاً هناك تكرار للقافية رقم (١٠) (عشرين، عشرين، لينين، فلسطين، سكين) حيث تظهر ثلاث قوافي جديدة في هذا المقطع. في المقطع الأخير أيضاً تظهر القافية المتكرّرة رقم (٦) (تيار، مسمار) والرقم (٥) (سفينة، زيتونة) والرقم (١٦) (نهر، شجر) والرقم (١٨) (قبطان، قرصان). ويلاحظ استقلال كل مقطع عن سابقه في الاستخدام التقفوي والاعتماد على تكرار قافيه أساسية في كل مقطع دون أيّ نظام خاص. «فهذه القوافي لم تكتف بالدور الإيقاعي المجرد ولا تبدو مفتعلة زائدة بل إنها نجحت في تقديم تركيب دلالي ومنسجم مع المضمون» (كياني ونظرى، ١٣٤٠: ٢٦٣). و(حزب، شعب، عالم، قصيدة، جريدة، شاعر، اتحدى و يدي) من الكلمات المترابطة باستحكام شديد مع بعضها البعض وهي تشير إلى بنية منسجمة تتمحور في مجموعة واحدة وهذا يرجع إلى ترأسه في الحزب الشيوعي ومن جهة أخرى فإنّ ميول الشعر الحزبية كانت عاملاً رئيسياً لإظهار الكلمات بالمعنى الصريح والمطلق بعيداً عن أيّ إبهام أو تعقيد. هذه القصيدة نظمت حول لينين والحزب الشيوعي وعقيدة بسيسو ظهرت بشكل جيّد في هذه القصيدة وكذلك فإنّ هذه القافية يمكن رؤيتها في قصيدة *الخروج* لبسيسو أيضاً. هذا النوع من القافية يظهر في مقطع من قصيدة *البحار العجوز* للفيتوري والتي تتكون من (٥) مقاطع وتظهر القافية

المقطعية فقط في المقطعين الأوّل والثاني من القصيدة ولكن في نهاية المقطع الثاني هناك إرجاع لقافية المقطع الأوّل:

الريح تنفج القلاع والسفن/ معلقات في البحار/ والشمس، والنجوم، والأمطار/ تثقب خيمة الوطن!/ *** لو لفتت وجوهها إلى الوراء/ السفن الكُثر التي يحملها الهواء/ لأبصرت فوق مرايا الأفق الزرقاء/ بحَّارها العجوز، تحت راية الميناء/ قبعة شوهاء/ وقدم غائصة في الماء/ ومقلة تبحث عن وطن/ وضحكة باردة صفراء كأنها كفن! (الفيتورى، ٢٣٨-٢٣٩)

وفي المقطع الثالث تظهر القافية (السطرية المتوحّدة) وهذا الأمر ربّما يعود إلى الارتباط المعنوي في وحدة القصيدة عبر تصوير الماضي وتظهر كلمات القافية أيضاً بشكل بسيط وقديم (كلاسيكي). والعودة إلى الماضي لم تحدث في مضمون القصيدة فحسب وإنّما في بنية القافية البسيطة.

٣.٢.٢ القافية المتغيرة أو الحرة

«في هذا النمط يقوم الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدّد في استخدامها» (خليل أبو أصبع، ٢٠٠٩: ٣٠٨). بناء على ذلك، ليس هناك نظام خاصّ في هذا النوع من القوافي وهي تحظى بانتشار واسع الأرجاء في الشعر العربي المعاصر. فإنّها تحتل أحاسيس الشاعر وتجاربه الشعرية في الدرجة الأولى وتلعب العوامل الأخرى دوراً هاماً في تنمية الإيقاع. على سبيل المثال فإنّ الفيتوري في قصيدته *ورقة على سطح القمر* لا يتقيد بأسلوب خاصّ للقافية في السطور الشعرية. هذه القصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع غير متساوية وتملك خمسة وخمسين سطراً وسبع وعشرين قافية وفي الحقيقة أن نصف سطور هذه القصيدة تملك قافية مختلفة أي ما يقارب خمسين بالمئة:

وهبطتُ . . لم أهبط على أرض/ هبطت على فضاء/ ومضى يعانقنى/ ويجهش فيَّ، شيء كالبكاء/ الذكريات تشدني يا أرض نحوك/ أين سيدك الذي/ جفت على شفتيه آثار الدماء/ الآن صوت الخوف أعمقْ/ غربة الإنسان أعمق/ من يناديني؟/ اقترب/ لا شيء ثمةَ/ تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء/ إني جئت/ أعشاب المدارات القديمة في دمي/ كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها. (الفيتوري، ١٩٧٩: ٥٨٥- ٥٨٩)

القافية الأولى في هذه القصيدة (أرض) والتي ذكرت فقط مرة واحدة، والقافية الثانية عبارة عن (فضاء، بكاء، دماء، أشياء، شعراء) والتي أتت بشكل متفرق في أنحاء القصيدة والقافية الثالثة (يعانقني، يناديني، دمي، وثني، قمري) كالقافية الثانية لا تمتلك نظاماً خاصّاً والقافية الرابعة "نحوك" كالقافية الأولى ذكرت مرة واحدة والقافية الخامسة أيضاً (أعمق، أعمق) جاءت بصورة متكرّرة والقوافي الأخرى صرفنا النظر عن ذكرها لعدم امتلاكها نظاماً خاصاً. فإنّ كلمات هذه القصيدة وبالأخص كلمات القافية قد أوجدت معناً خاصاً ومنسجماً مع عنوان القصيدة. كلمة (قمر) كعنوان للقصيدة فإنّها مع كلمات القافية (أرض، فضاء، بكاء، نحوك، دماء، أعمق، اقترب، معالم، بحار، متجولون، كلمات، طفل، غارات) تشكل ارتباطاً وثيقاً بالمضمون. وهذا الانسجام المضموني الذي نشاهده، يساهم في تكوين الإيقاع الموسيقي للقصيدة. وهذا التحول الذي شهدت القصيدة المعاصرة يهدم الرتابة المملة لموسيقى القافية ويُعد إعلاناً عن كسر الجمود والتركيز على التنوع والحيوية التي تعطي على كل سطر شعري حالة إيقاعية منفردة ومختلفة عن السطور الأخرى. ويبرز عدم الارتكاز بالقافية المتوحّدة في تشحين موسيقى القصيدة قدرة الشاعر على خلق بنيته الإيقاعية عبر الكلمات والسياق الشعري.

والوحدة الموضوعية في أشعار الشعراء كان سبباً لتشكيل قسم من الموسيقى والشاعر قد نقل موسيقي القصيدة إلى الكلمات. فتكرار فعل (هبط) في بداية السطور كنموذج لموسيقى القافية تربعت صدر السطر الشعري وهذا التغيير بمثابة شكل جديد قد أغنى القصيدة مضموناً وإيقاعاً. وقصائد *المقتول يدفع الثمن*، *أقوال شاهد إثبات*، *الوصايا القديمة*، *سأصلي له زمنا*، *إلى بن بيللا ورفاقه* و*الرجل الذي ظهره للحائط* تعتبر مثالاً واقعياً عن هذه القافية.

ومن القصائد التي تمثل هذه القافية في شعر بسيسو قصائد: *الأغنية المعصوبة العينين*، *ثلج*، *بطاقة شخصية*، *النقش بالإزميل والرسم بالطباشير على جلد غزة*، *من كراسة رسم لساعة حائط* و*الخروج*. وردت هذه القافية بكثير في شعر الشاعرين واحتلت المركز الأوّل بين القوافي المستخدمة. ولعبت دوراً كبيراً في الجانب الدلالي للنصّ الشعري. وهذه الوظيفة الإيقاعية والدلالية التي تخلق تعدّد القوافي تبتعد القصيدة من الإيقاع الواحد وتعطي الشاعر قدرة في

التعبير عن مشاعره وأحاسيسه دون الاحتفاظ ببنيتها التقليدية والمتكررة في آخر السطور الشعرية كأن الشاعرين لم يبحثا عن الغنائية بفضل القافية، بل كسرا الرتابة بعدم العناية بها، وعدم ارتكاز بها لم تؤثر على إيقاع القصيدة، إذ الموسيقي الداخلية الناتجة من توازي الحروف والكلمات أوجدها إيقاعاً وتنغيماً التي تسهم في المعنى الشعري وأبعادها الدلالية.

٣. الهندسة الصوتية الإيقاعية

دراسة الموسيقى لم تتوقف عند البنية العروضية فحسب، بل هناك عوامل أخرى في إنتاج الموسيقى في النصّ الشعري تنتجها الهندسة الصوتية وهي التشكيلات الصوتية التي تتولد من تكرار الصوت والمفردة والتركيب. ومن هنا حرص شعراء المقاومة على التناسب والتنغيم بين الوحدات اللغوية المتمثّلة فى الأحرف والمفردات مثلما حرصوا على المستوى الدلالية والبلاغية فى بنية نصّهم الشعري. والشاعر الفذّ يستغلّ من الآليات الكامنة في الأحرف والكلمات لتحقيق إيقاع متناغم بجانب ايحاءاتها الدلالية والنفسية.

١.٣ التناسب الصوتي على مستوى الحرف

يمكن أن نلاحظ هذا التناغم في نصّ شعري لبسيسو:

البحرُ يَحكي للنجوم حكايةَ الوطنِ السجينْ/ واللّيلُ كالشحاذ يَطرقُ بالدموعِ وبالأنينْ/ أبوابَ غزةَ وهى مغلقةٌ على الشّعبِ الحزينْ/ فيحركُ الأحياءَ ناموا فوقَ أنقاضِ السنينْ/ وكأنّهم قبرٌ تدقُّ عليهِ أيدي النابشينْ (بسيسو، ٢٠٠٨: ٤٢).

في هذا المقطع حروف المد الطويلة تمّ تكرارها قرابة ٢٥ مرة. هذه القصيدة مليئة بالحزن والأسى الذي يرسمه الشاعر من مدينته غزة. هذه الحروف مع سعة امتدادها واتّساعها تملك كمية من الحزن. وجود أي مانع أو احتكاك عند نطق مخارج حروف المد الطويلة منحتها الخصوصية التي لا تتمتع بها الحروف الأخرى واتّساع مخارج هذه الأصوات وتحررها أدّى إلى اتساع استخدامها وفاعلية معانيها أيضاً.

الفيتوري يصور الحزن مثل بسيسو من خلال توظيف حروف المد، أو بعبارة أفضل حزن الشاعر يحتاج بصيغة أتوماتيكية إلى الأصوات المدودة للتعبير والتأثير على السامع والمتلقي. يمكن الإشارة إلى أنّ خصائص هذه الحروف لها صلة كبيرة بالحالة العاطفية للإنسان وخاصة في الوقت الذي يدب الحزن والكآبة في روح الإنسان فإنّه يتبلور من خلال الإشادة بكلمات مستمدة من داخل أعماق الإنسان لتخرج الآه والحسرة الإنسانية. وبجانب آخر إنّ الشعر المعاصر مرتبط بالحزن والأسى أشد ارتباطاً، لذلك فإنّ النقاد متفق القول بأنّه مليء بأصوات المد واستخداماته المتنوعة. وقصيدة *أحزان المدينةالسوداء* كعنوانها تصور الحزن والأسى والكآبة التي تعتلي روح الشاعر وسببها الوطن:

على طرقات المدينه/ إذا الليل عرّشها بالعروق/ ورشّ عليها أساه العميق/ محدِّقة في الشقوق/ فتحسبها مستكينه/ ولكنها في حريق! (الفيتوري، ١٩٧٩: ٥٥)

هذا هو المقطع الأوّل من القصيدة تم تكرار صوت المد قرابة ثمانية عشر خاصّةً حرف الياء الذي يظهر في ارتباط وثيق مع الأصوات الأخرى النابعة من أعماق الشاعر الذي يعبر عن ظلام وطنه. فالحروف تصور عمق مأساة الوطن الذي يرزح تحت نير الاستبداد. كذلك تكرار المصوتات من قبل الشاعر كانت خطوة فعالة لإظهار موسيقي القصيدة من جهة ولإظهار المعنى الحقيقي الذي ينشد إليه الشاعر من جهة أخرى كما هو في هذه القطعة:

ورقصتُ على كلِّ سقوفِ،/ على كل شبابيكِ،/ على كلّ سطوحِ الزنزاناتْ/ وأكلتُ الرعدَ الأسودْ/ بالشوكةِ والسكينْ/ في أطباقِ جميعِ السجَّانينْ/ يا وطني كنتُ مغنيكَ وشاعرَكَ المقطوعِ الرأسْ/ كنتُ بغيرِ يدَينْ/ أتسلّقُ كلَّ جبالِ العالمْ/ وشمُ جميعِ سجونِ الأرضِ على صدري (بسيسو، ٢٠٠٨: ٣٥٠)

لقد كرّر الشاعر حرف (سين) ثماني مرات «والسين صوت رخو مهموس» (أنيس، د.ت: ٦٧). انتشار هذا الحرف وسبب استخدامه يعود إلى الجو المشحون والمثقل بالهموم والتشرد والغربة. هذا الحرف بالأخص في كلمة (سجن) يصور الجمود والخمود، لأنّ السجن بطبيعته أشبه بانعدام الحركة والصمت المطبق والحزن الدامي. أما حرف الكاف الذي تكرر (١٢) مرة ومع احتوائه صفة الانفجار خاصة في السطر السابع من القصيدة يبيّن عواطف

الشاعر العميقة وكأنّ هذا الحرف بامتلاكه صفة الانفجارية الشديدة يزول حالة الضجر والملل التي يولدها حرف السين ويعبر عن موقف الشاعر بالدفاع عن وطنه ومقاومته ونضاله وصموده أمام الأعداء. وعلى الرغم من أنّ هذا الحرف في بنية كلمة (كل) واضافتها إلى «سقوفِ، شبابيكِ، سطوحِ الزنزاناتْ، جبالِ العالمْ» تصور سنوات عمر الشاعر وكيف قضاها في الغربة وخلف قضبان السجن. لكن هذا الكم الهائل من التشرد والحظ الأسود المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتضحية (مقطوع الرأس) كله من أجل الوطن والمناشدة بحرّيته. وكذلك حرف النون تكرر (١٠) مرات وحرف الجيم (٥) مرات وحرف العين (١٠) مرات والقاف (٥) مرات تتفاوت شدة وتراخي هذه الحروف بمجاورتها لبعضها البعض. إلى جوار التعذيب والتبعيد (الانفاء) فالإنشاد للوطن وبذل الروح والزود عنه يتجلى من خلال استخدام الشاعر لهذه الحروف التي تظهر عواطف الشاعر اتجاه وطنه بشكل جيد. أجمع النقاد على أن شعر بسيسو يحمل الخشونة والاستنكار. هذا الطابع يظهر بشكل واضح في حروف قصائده مثل القاف بما فيها من الصفات العنيفة تضفي طابع الخشونة على أشعاره نحو:

قد أقبلوا فلا مساومةْ/ المجدُ للمقاومةْ/ لرايةِ الإصرارِ شاهقةْ/ للموجةِ الحمراءِ من صَيحاتنا المعلَّقةْ/ على الشوارعِ الممزَّقةْ/ ولليدِ المكبَّلةْ/ ولليدِ الطَّليقَةِ المناظلةْ/ المجدُ للجريحِ والمثقوبِ قلبُهُ وللمطاردْ/ مدينتي! قد أقبلوا ليلاً من الأظفارِ والخناجرْ/ وكنتِ نجمةٌ تقاتلْ/ (بسيسو، ٢٠٠٨: ٨٥)

لا يقبل الشاعر في هذه القصيدة أي مساومة. وصراخه يحمل صوتاً قوياً وجهورياً عالياً تظهر خشونة وقساوة الشاعر من خلال استخدامه حرف القاف، التي تكرر (١٢) مرة بشكل تم إحضاره في كل سطر شعري وهذا الصوت اللغوي إلى جانب «الخاء، الجيم، الضاد، الطاء، الظاء، الصاد أنسب الحروب للمعاني العنيفة» (أنيس، ١٩٥٢: ٤١). ومن جهة أخرى فإنّ هذه الخصائص تحمل طابع الاستعلاء والفخامة لمضامين الحرب وهي مطابقة لهذه الأصوات. هذا الصوت فيه طابع العنف والشدة والذي يتميز به لغة الشاعر وهذا يندرج ضمن الخصائص اللغوية والأسلوبية. وحرف الجيم إلى جانب حرف القاف قد أضاف بصفته الجهورية مقداراً من الخشونة أيضاً. والأهم من ذلك تكرار حرف اللام في نهاية المقطع الأخير

خلقت حالة من الانسجام الموسيقي والدلالي الجميل في السطر الشعري. كذلك فإنّ حرف الراء قد تكرر كثيراً في هذا المقطع الذي يعبر عنه «بصوت التكرار أو الصوت المكرر» (بشر، ٢٠٠٠: ٢٠١). يوضح حرف الراء مدى الاستمرارية وهو يقص حالة الإصرار الثابت لدى الشاعر وشعب فلسطين والتي ليس لمقاومتهم وصمودهم وإصرارهم أية نهاية. هذه الأحرف من الأصوات الجهورية كالقاف واللام والراء والجيم وهي مع مجاورتها لبعضها بعضاً وامتلاكها صفة الاستعلاء تعبر عن المشاعر التي لاتقبل الصمت والخنوع كما نلاحظ من خلال فكرة الشاعر وعلاقة الموضوع بحروفه المنتقاة علاقة قوية ما جعل الأمر رائجاً في استخدام الحروف الجهورية. والفيتوري أيضاً كبسيسو يصور غربته وابتعاده عن الوطن في قصيدة *البحار العجوز* باستخدامه الحروف الجهورية وصوته وصراخه يدوي كالطوفان الهائج:

الريح تنفج القلاع والسفن/ معلقات في البحار/ والشمس، والنجوم، والأمطار/ تثقب خيمة الوطن!/ لو لفتت وجوهها إلى الوراء/ السفن الكثر التي يحملها الهواء/ لأبصرت فوق مرايا الأفق الزرقاء/ بحّارها العجوز، تحت راية الميناء/ قبعة شوهاء/ وقدم غائصة في الماء/ ومقلة تبحث عن وطن/ وضحكة باردة صفراء كأنها كفن! (الفيتورى، ٢٣٨-٢٣٩)

حرف الراء في هذا المقطع الشعري تكرر (١٢) مرة. استخدم هذا الحرف والتي تضفي صفة الانسيابية والتفاعلية والديناميكية. إضافة إلى مراعاة النظير المتواجد في هذه الكلمات ودورها في ازدياد عنصر الموسيقى، تكرار هذا الحرف يصور الطوفان والغروب الحزين للشمس عن الساحل والذي يلامس مشاعر المخاطب بأشد عبارات الحزن والأسى الشاعرية النابعة من أعماق الشاعر الحزين وكذلك من جهة أخرى فإن الأسباب الكامنة وراء تكرار حرف الراء هو المدة الطويلة والابتعاد الطويل عن الوطن الذي صور هذه الحالة في قالب موسيقي حزين مدمج بالتصاوير الجميلة. هذا الحرف إلى جوار أصوات المد وخاصة في بنية القافية يقصّ عن انسجام وامتداد واتساع غربة الشاعر. حرف النون تكرر (٩) مرات وهذا الصوت «أكثر تناسباً مع الحالة التي يكون عليها الشاعر الذي يعاني ألم البعاد والرّحيل، لأنّه صوت أنفي، فعادة عند الحديث عن الرحيل والبعاد تختنق الأصوات فلا تخرج من الفم وتخرج من الأنف» (نجار، ٢٠١٧: ١٥٨٦).

٢.٣ التناسب الصوتي على مستوى الكلمة

إنّ تكرار اللفظة ينم عن العواطف الشاعر الذي يتمحور حوله موضوع القصيدة. ومن الكلمات التي تم تكرارها بكثرة في شعر بسيسو هي التي لها صلة وثيقة بوطنه. تكرار كلمات (مدينتي، بلادي، غزة، وطني) يبيّن تفيكر الشاعر. ووطنه هو الموضوع المحوري والثقل الشعري الذي تدور كل الكلمات حوله. على سبيل المثال فإن قصيدة *الصوت ما يزال* تبدأ بكلمة (مدينتي) وهذه البداية كبراعة استهلال استخدمها الشاعر ليشير عما يريد قوله وهذا يشبه بالمونولوج الداخلي أو حوار يخاطب الشاعر متلقيه لإثارة اهتمامه:

مدينتي، أقراطها الزنابقُ البيضاءْ/ وعِقْدُها حباتهُ براعمُ الأنداءْ/ يحبها علاءْ/ أخي الذي يجوعُ والربيعُ في مدينتي ذراعْ (بسيسو، ٢٠٠٨: ٧٨)

يعتبر بسيسو وطنه كمعشوقه ويتخيل بأنّ لديه أقراط يتزينها بورد الزنبق الأبيض. فالمحبوب في شعر شعراء المقاومة ليس كالسابق فهو ليس شخص محدد. هذا المحبوب يظهر في وجدان الشاعر وهو لا يغيب عن ذهنه وحضوره المستمر جعله يحيط بكل تفاصيل حياته. والوطن الذي صوره بسيسو في بداية قصيدته مع إكمال قصيدته يصبح مسرحاً دامياً وساحة للحرب والقتال عند نهايتها:

مدينتي الشاهرة السلاحَ والجراحْ/ متراسها الأمواجُ والنيرانُ والرياحْ/ مدينتي التي نهارها رصاصْ/ وليلُها رصاصْ (نفس المصدر، ٧٨-٨١)

تكرار (مدينتي) تدل على مشاعر الشوق ولوعة الشاعر لوطنه من جهة ومن جهة أخرى تأكيد مستمر على أنّ وطنه سيبقى خالداً وأنّ المقاومة سوف تحافظ على اسمه. إضافة إلى هذا فإنّ كلمة (رصاص) إلى جوار (مدينة) تحظى بنسبة كبيرة من الحضور الذي جعلها توسع دائرة الحرب إذ يمكن القول أنّ تكرار الكلمات المتعلقة بوطن الشاعر كـ (رصاص، بندقية، سلاسل، سجون) تدل على أسلوب الشاعر ولغته الشعرية. وتكرار (مدينتي) ومحاورتها كالتئام لجروح الشاعر الكثيرة فهي طريقة لتخفيف آلام الجراح وتخفيف حدّة الشوق للوطن.

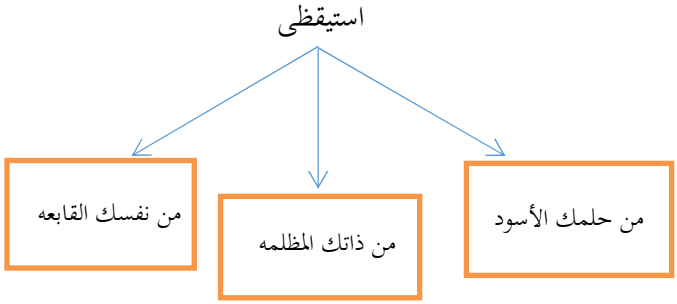
والكلمات التي تكررت في أشعار الفيتوري لا تختلف كثيراً عن كلمات بسيسو وذلك لوجود النزعة الوطنية والحب المتمثل بالوطن. تكرار كلمة (أفريقيا) بكثرة في الدواوين الثلاثة الأولى كأنّه تخفيف من حدّة لهيب العشق بالغربة عن الوطن والابتعاد عنه. وفي قصيدة *البعث الأفريقي* تدوي كلمة أفريقيا من خلال تكرارها وتحدث هزة في كل أرجاء القارة السوداء وهو يبحث عن اليقظة والوعي حتى يصحى من كابوسه الأسود وتُعدّ دعوة للتمرد على الغاصب الأبيض. هذه القصيدة تتألف من خمسة مقاطع ويبدأ كل مقطع باسم الوطن:

إفريقيا/ إفريقيا استيقظي/ استيقظي من حلمك الأسودِ/ قد طالما نمت .. ألم تسأمي؟/ أ لم تملّي قدم السيدِ؟ (الفيتورى، ١٩٧٩: ٦١)

في هذه القصيدة يخاطب أفريقيا دون استخدام حرف النداء وهذا يدل على أن المنادى قريب منه ومعلوم ومشهور وهذه الصرخة دعوة وإلحاح للثورة والتغيير والمقاومة أمام الرجل الأبيض. وهو لم يكتب عن وطنه الخرطوم فقط وإنّما كل القارة السوداء تعتبر موطنه «ورمزه الرئيسي للخلاص من أزماته الداخلية.. معطياً لها أجمل أناشيد النضال والبطولة المشبعة بأعنف المشاعر الحاقدة» (موسى، ٢٠٠١: ١٢٠). وفي قصيدة *الحلم والعجز* يستحضر كلمة (مدينتي) (٦) مرات بدلاً من أفريقيا ويستخدم الشاعر أسلوب المحاورة وهو يخاطب مدينته وربّما يمكن القول بأنّ تكرار هذه الكلمة في هذه القصيدة بجانب (حديقتى/ جانبى/ قلبى) يعود إلى دورها في خلق الإيقاع الشعري. والاختلاف بين الفيتوري وبسيسو يتجلى في أنّ أسلوب التكرار عند الفيتوري هي صرخة للصحوة واليقظة والنهضة ولكن هذه الصرخة مدوية في أراضي أفريقيا وهي تظهر في اغلب أشعاره. والشاعر يستحضر الصراخ حتى تستفيق أرضه النائمة وتمنح إشراقة صباح جديد. هذه الصرخة في قصيدة *البعث الأفريقي* تظهر تكرار كلمة (أفريقيا استيقظي) في بداية كل مقطع والتي تم تكرارها بعد كلمة (أفريقيا):

أفريقيا../ أفريقيا استيقظى ../ استيقظى من حلمك الأسودِ (الفيتورى، ١٩٧٩: ٦١)

بناء على أهمية كلمة (أفريقيا) فإنّ الشاعر أحضرها في المقدمة واعتبرها رمزاً للتحرر من كل أشكال الاستعمار والعبودية، إذ إنّ تكرار هذا الفعل يوضح مدى الشقاء والبؤس الذي تعيشه القارة:



ويثري تكرار «استيقظي» وفعلية الكلمات موسيقى القصيدة و«جعلها ذات طابع درامي وأسلوب حواري أقرب إلى روح المسرح» (وادي، ٢٠٠٠: ١١٣). فتكرار هذه الجملات في بداية مقاطع القصيدة لا يساهم في غناء الموسيقى فحسب، وإنما يخلق انسجاماً في البنية اللغوية وهذا ما يرفع من شأن القصيدة في انفرادها بالصدارة كوحدة مضمونية. وهذا ما جعل كلمة (أفريقيا) محور القصيدة ويتركز المعنى الأساسي على هذه الجملة، لأنّ كلمة أفريقيا وصحوتها تمثل أهمية كبيرة للشاعر وتكرارها يخلق الانسجام المضموني وهذا ما يحد من تشتت الأفكار ويجعل المخاطب بتركيز واحد وانسجام واحد مع بنية القصيدة والموضوع الأساسي الذي هو صحوة أفريقيا.

٤. النتائج

يلتزم بسيسو والفيتوري في أشعارهما بما يعيش شعوبهما من الآمال والأوجاع. ومضامين القصائد التي تمت دراستها تتمحور حول الوطن و هو من أهم المضامين التي شغلت بال الشاعرين فتغنيا بها في أشعارهما. بسيسو كشاعر ثوري ومناضل يُكثر الأجواء الحربية والملحمية في شعره والفيتوري كباحث يبحث عن طرق استيقاظ بلاده وإخلاصه من العبودية والاستبداد. وشعرهما يتراوح بين إيقاع الشعر القديم والشعر الحرّ. وإنّهما قد حافظا على الوزن الشعري التقليدي في مرحلتهما الشعرية الأولى ولكن نشاهد كثيراً من الاستحداث في البحور المتداخلة والمتدارك التي لم تكن في العروض القديم. ولقد احتلّ المتداخلة والمتدارك مكان الصدارة عند الشاعرين من حيث عدد القصائد. والفيتوري أكثرَ في الاستخدام من البحور

المتداخلة في دواوينه الشعرية وذلك من خلال مزج البحر المتدارك والمتقارب في قصيدته في حين بحر المتدارك قد احتل أشعار بسيسو. واستحداث التفاعيل العروضية في هذين البحرين أدّى إلى كسر بنية التفعيلة كاستعمال (فاعل وفعْلان) في المتدارك وتنوعها للشكل الإيقاعي الواحد والابتعاد عن الرتابة المملة. لكن الذي يجمع بين الشاعرين أنّ التداخل الوزني في شعر الفيتوري تشمل المتدارك والمتقارب بنسب عالية وهذا التشابه بينهما ناتج عن هيمنة الإيقاعية للمتدارك لدى الشاعر. ومن جهة أخرى المتدارك بصفته الحديثة أصبح من اكثر البحور استخداماً إما بشكله المنفرد في بنية القصيدة إما بشكل المزج بين البحور الأخرى كالمتقارب والرجز. ووجد الشاعران في هذه الأوزان خير إطار للتعبير عن عواطفهما لأنّه جعل الحرّية في الإيقاع واقتربه من لغة الحياة اليومية.

وأما القافية فلها حظ وافر في شعر الشاعرين بأنواعها المختلفة وهي تُعدّ نقطة ارتكاز في أشعارهما لما لها من الخصائص النغمية والدلالية التي تثري القصيدة بإيقاعات متنوعة. والقافية الجملة الشعرية لم تكن في القصائد المختارة لبسيسو وهذا الأمر لربما يعود إلى ندرة سياقتها في القصائد الطويلة التي يهتم بها الشاعر. ولكن الشاعرين استثمرا القافية المقطعية والمتغيرة التي تعتبران من حداثة الشعر المعاصر. والقافية المتغيرة أو الحرة احتلت المركز الأوّل بين القوافي المستخدمة. ولعبت دوراً كبيراً في الجانب الدلالي للنصّ الشعري. تُعدّ هذه الميزة من محاولات الهرب من هيمنة وقداسة القافية التي ابتعدت القصيدة من الإيقاع الواحد فيها وتعطي الشاعر قدرة في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه دون الاحتفاظ ببنيتها التقليدية. وهذا التقفية تتلائم مع الأوزان سهلة الإيقاع كالمتدارك التي تتصف بالمرونة والتنوع في بنية تفاعيله.

وأما الهندسة الصوتية فلها دور كبير في إبراز العلاقة الوثيقة بين الصوت اللغوي ودلالته. وللأصوات الطويلة دلالة خاصة في شعر المقاومة والتعبير عن الحزن والكآبة والتشرّد وفاعليتها الزخمة في إنتاج موسيقى القصيدة. والفيتوري وبسيسو يستمدان من خصائص هذه الصوائت للتعبير عن مشاعرهم الحزينة تجاه وطنهما المغتصبة. ولكن بسيسو وظف كثيراً من الاصوات الانفجارية والعنيفة والقوية كاقاف والجيم التي تظهر عواطف الشاعر وتدل علي روحه المترد والغاضب وخشونة لغته وإسلوبه. والفيتوري أيضاً كبسيسو يصور غربته وابتعاده عن الوطن

باستخدامه الحروف الجهورية ولكن ألم الابتعاد والرّحيل يخلق توافقاً نغميا عبر صوت النون التي ملائماً مع الحالة الشعرية لدى الشاعر. كما اهتمام الشاعرين بتكرار الكلمات تساهم في إثراء الموسيقى الداخلية والتعبير عن احاسيسهما المشتركة تجاه وطنهما. هذا الاستخدام يلعب دوراً هاماً في تشحين موسيقى القصيدة وجانبها الدلالي والتآلف المنسجم بين الشكل والمضمون. ولكن بسيسو يكثر في استخدام الكلمات الحربية بسبب خوضه المباشر في غمار الحرب.

المصادر والمراجع

أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). **موسيقى الشعر**، ط ٢،مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم (د.ت) **الأصوات اللغوية**، د.ط، مصر: مطبعة نهضة مصر.

بسيسو، معين (٢٠٠٨م). **الأعمال الشعرية الكاملة**، د.ط، بيروت: دارالعودة.

بشر، كمال (٢٠٠٠م). **علم الأصوات**، د.ط، القاهره: دار غريب.

ثابت، طارق (٢٠١٨م). **النسق الشعري وبنياته: منطلقات التاسيس المعرفي والتوظيف المنهجي**، ط ١، عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.

خليل أبو أصبع، صالح (٢٠٠٩م). **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م–١٩٧٥م دراسة نقدية**. د.ط، د.ب: منشورات جامعة فيلادلفيا.

صابر عبيد، محمد (٢٠٠١م). **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

علي، عبدالرضا (١٩٩٧م). **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، ط ١، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

على السمان، محمود (١٩٨٣م). **العروض الجديد أوزان الشعر الحرّ وقوافيه**، د.ط، مصر: دارالمعارف.

الفيتورى، محمد (١٩٧٩م). **ديوان**، ط ٣، بيروت: دار العودة.

معوض، سليمان (٢٠٠٩م). **علم العروض و موسيقى الشعر**، د.ط، طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب.

موسى، منيف (٢٠٠١م). **محمد الفيتوري شاعر الحسّ والوطنية والحبّ**، ط١، بيروت: دارالفكر العربى.

نجم العبيدي، جمال (١٩٦٩م). **الرجز نشأته، أشهر شعرائه**، د.ط، بغداد: مطبعة الاديب البغدادية.

وادي، طه (٢٠٠٠م). **جماليات القصيدة المعاصرة**، ط١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

الأطاريح

منصوري، زينب (٢٠١١م). **ديوان «أغاني أفريقيا» لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، أستاذ مشرف: صالح لمباركية، جامعة الحاج لخضير: كلية الآداب واللغات، باتنه، الجمهورية الجزائرية.

خوش طينت، زهرا (١٣٩٣ش). **كاركرد ايقاع در اشعار محمد الفيتوري**، رساله كارشناسى ارشد، استاد راهنما: عبدالعلي آل بويه لنگرودي، جامعة الإمام الخميني الدولية، دانشكده ادبيات و علوم انسانى، قزوين.

المقالات

نجار، منال (٢٠١٧م). «قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية ورَسْمها، ديوان الأعشى أنموذجا»، **مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)**، المجلد ٣١ (٩). (صص ١٥٧٧-١٦٢٢)

كيانى، حسين و امين نظرى تريزى (١٣٤٠ق). «دراسة في البنية الإيقاعية والدلالية للقافية وطرائق اشتغالها في الشعر الفلسطيني المقاوم بعد نكسة ١٩٦٧م»، **مجلة آفاق الحضارة الإسلامية**، المجلد ٢٢، العدد ١. (صص ٢٤٧-٢٨١)