Linguistic and Philosophical Investigations
ISSN: 1841-2394, e-ISSN: 2471-0881
Vol 25 (1), 2026
pp. 494–512

The structure of rhythm and the question of uprising in Mahmoud Darwish's poem "O passers-by among fleeting words"

Dr. Tahar Messili [1], Dr. Nassim Harrar [2]

[1:] University Abderrahmane Mira of Bejaia, Algeria, tahar.messili@univ-bejaia.dz, https://orcid.org/0009-0007-8675-1217

[2:] University Mohamed El Bachir El Ibrahimi of Bordj Bou Arreridj, Algeria, nassim.harrar@univ-bba.dz, https://orcid.org/0009-0004-6774-8934

Abstract:

The poets of the Palestinian cause are among the most prominent poetic voices in contemporary Arabic literature. They have skillfully employed their artistic and aesthetic tools to express the plight of an entire people facing existential challenges. Their poetry is distinguished by unique artistic characteristics, including: the intensive use of symbolism, an organic connection to reality, an epic tendency, a shift from traditional to modern styles, and the emergence of a voice of resistance and steadfastness. Among these prominent poets are Mahmoud Darwish, Samih al-Qasim, Tawfiq Ziad, Mu'in Bseiso, Ibrahim Touqan, Fadwa Touqan, and others who have shaped the conscience and consciousness of the Arab nation regarding the Palestinian cause.¹ In this context, Mahmoud Darwish's poem "O You Who Pass Between Fleeting Words" stands out as one of the most important poems associated with the First Palestinian Intifada, distinguished by a unique rhythm imbued with profound meaning. This raises a pivotal question: Did the rhythm in this poem succeed in revealing the spirit of the Intifada and embodying its turbulent currents? To what extent did the poet succeed in employing rhythmic elements, both phonetic and semantic, to express a pivotal moment of uprising in the history of the Palestinian people?

Keywords: rhythmic structure; the question of the uprising; Mahmoud Darwish; poem; semantics.

Received: 12 Jan 2026 **Accepted:** 15 Mar 2026 **Published:** 28 May 2026

بنية الإيقاع وسؤال الانتفاضة في قصيدة "أيّها المارّون بين الكلمات العابرة" لمحمود درويش

د. مسيلي الطاهر [1]، د. حرّار نسيم [2]

1: جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–، الجزائر، tahar.messili@univ-bejaia.dz
https://orcid.org/0009-0007-8675-1217
2: جامعة محمد البشير الإبراهيمي -برج بوعريريج-، الجزائر، nassim.harrar@univ-bba.dz
https://orcid.org/0009-0004-6774-8934

ملخص

يُعدّ شعراء القضية الفلسطينية من أبرز الأصوات الشعرية في الأدب العربي المعاصر، حيث استطاعوا أن يوظفوا أدواتهم الفنية والجمالية في التعبير عن قضية شعب كامل يواجه تحديات وجودية. تميز شعر هؤلاء بخصائص فنية فريدة، منها: التوظيف المكثف للرمز، والارتباط العضوي بالواقع، والنزعة الملحمية، والتحول من التقليدية إلى الحداثة، وبروز صوت المقاومة والصمود. ومن أبرز هؤلاء الشعراء: محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، ومعين بسيسو، وإبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وغيرهم ممن شكلوا وجدان الأمة العربية وضميرها تجاه القضية الفلسطينية 1.

وفي هذا السياق تأتي قصيدة «أيها المارون بين الكلمات العابرة» لمحمود درويش كواحدة من أهم القصائد التي ارتبطت بالانتفاضة الفلسطينية الأولى، وتميزت بإيقاع خاص يحمل دلالات عميقة. وهنا يبرز سؤال محوري: هل استطاع الإيقاع في هذه القصيدة أن يكشف عن روح الانتفاضة ويجسد تموجاتها؟ وإلى أي مدى نجح الشاعر في توظيف العناصر الإيقاعية بشقيها الصوتي والدلالي في التعبير عن لحظة انتفاضية فارقة في تاريخ الشعب الفلسطيني؟

الكلمات المفتاحية: بنية الإيقاع؛ سؤال الانتفاضة، محمود درويش، قصيدة؛ الدلالة.

–مقدمة

يُعدّ الإيقاع أحد أهم العناصر الجمالية في القصيدة العربية، إذ يمثل البعد الصوتي والموسيقي الذي ينظم حركة النص ويمنحه تناغمًا خاصًا. ويشتمل الإيقاع على عناصر متنوعة تتجاوز الوزن والقافية إلى تشكيلات صوتية وتكرارية وأنماط التوازي والتقابل والتجانس الصوتي، بالإضافة إلى مكونات أسلوبية كالجمل الاستفهامية والنداء والتقديم والتأخير، وغيرها مما يشكل في مجموعه نظامًا إيقاعيًا متكاملًا 2

وتبرز أهمية دراسة الإيقاع في قصيدة «أيها المارون بين الكلمات العابرة» لمحمود درويش في كونها تمثل نموذجًا للقصيدة الحداثية التي تستثمر طاقات اللغة الإيقاعية في التعبير عن لحظة تاريخية محددة، هي لحظة الانتفاضة الفلسطينية التي شكلت منعطفًا في وعي الشاعر وفي تطور القضية الفلسطينية. وهنا

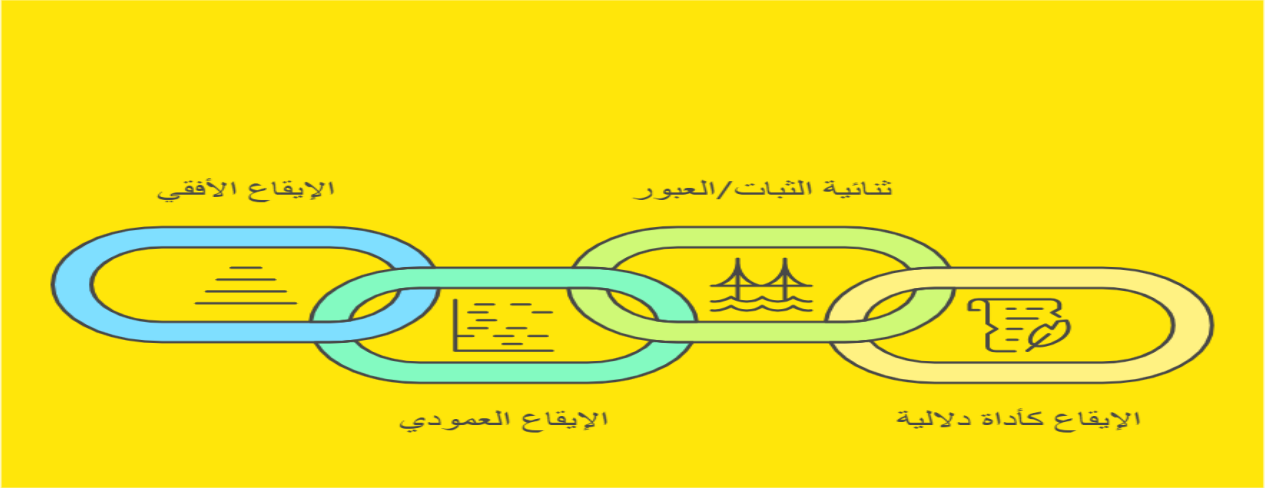
تبرز الإشكالية الرئيسة لهذا البحث: هل مثّل الإيقاع بأنواعه المختلفة في القصيدة تماسكًا نصيًا يكشف عن دلالات عميقة تتصل بروح الانتفاضة وحركتها؟

وتنطلق هذه الدراسة من فرضيات عدة، أهمها:

- وجود علاقة جدلية بين البنية الإيقاعية للقصيدة وبين التحولات الدلالية المرتبطة بمفهوم الانتفاضة.
- إن التنوع الإيقاعي في القصيدة على المستويين الأفقي والعمودي يعكس تنوع مشاعر الذات الفلسطينية المنتفضة.
- يشكل التكرار الإيقاعي في القصيدة مرتكزًا دلاليًا يؤسس لخطاب المقاومة والصمود.

وسنعتمد في هذه المداخلة على المنهج البنيوي تحليلا وتطبيقا والذي يتناول النص من خلال مستوياته الإيقاعية المختلفة، ويكشف عن تفاعلاتها مع السياق التاريخي والثقافي للانتفاضة الفلسطينية. وستتم الاستعانة بمجموعة من المراجع المتخصصة في الدراسات الإيقاعية والتحليل الأسلوبي وشعر المقاومة الفلسطينية، بالإضافة إلى دراسات نقدية عن شعر محمود درويش.

شكل 1/ يمثّل عناصر المداخلة



المصدر/ إعداد الباحثين

أولًا: مفهوم الإيقاع وعناصره

الإيقاع في النقد الأدبي:

يمثل الإيقاع ظاهرة لغوية وموسيقية معقدة تتجاوز المفهوم التقليدي للوزن والقافية. ويعرّفه كمال أبو ديب بأنه «الحركة داخل البناء، أي حركة العلاقات والتحولات والتناقضات والتوازنات»3، وفي الدراسات النقدية الغربية، يُعرّف الإيقاع بأنه «حركة منتظمة للعناصر المتجانسة في الزمان والمكان، بحيث تتكرر وفق نظام معين يدركه المتلقي» (Pound, 1968. p53 .). ويرى روبرت غروس في كتابه «لغة الشعر» أن الإيقاع يشكل «التنظيم المكاني والزماني للنص، والذي يجعله قابلًا للإدراك الجمالي» 4

وقد عرّف المعجم التاريخي للغة العربية (مشروع الدوحة) الإيقاع بأنه «تناسق الصوت والحركة في التكوين الفني» 5، وهو تعريف ينسجم مع التعريفات الحديثة التي تتجاوز المفهوم التقليدي للإيقاع الشعري.

عناصر الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة

تتنوع عناصر الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة لتشمل:

أ: الإيقاع الخارجي

ويتضمن الوزن والقافية والتفعيلات، وهي العناصر التقليدية للعروض العربي. ورغم تحرر القصيدة الحديثة من سلطة الوزن والقافية الصارمة، إلا أنها لا تزال تستثمر هذه العناصر بطرق مبتكرة. يقول صلاح فضل: «إن القصيدة الحديثة ليست ثورة على الإيقاع، بل هي إعادة تشكيل له وفق رؤية جديدة تتجاوز المحددات التقليدية» .6

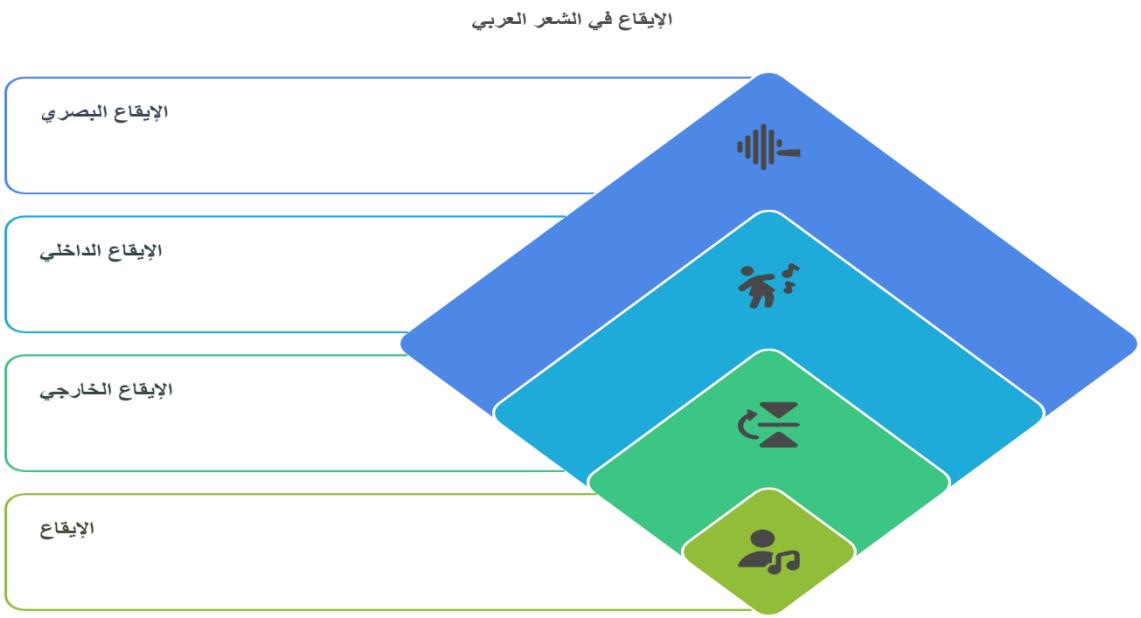
ب: الإيقاع الداخلي

ويشمل التكرار بأنواعه (تكرار الحروف، الكلمات، العبارات، اللازمة)، والتوازي الصوتي والتركيبي، والتقابل والتضاد، والمحسنات البديعية كالجناس والطباق. ويرى محمد العبد أن «الإيقاع الداخلي يمثل الجانب الخفي من موسيقى القصيدة، والذي يتولد من خلال علاقات التجاور والتقابل بين وحدات النص اللغوية» 7

ج: الإيقاع البصري

يتشكل من خلال الفضاء الطباعي للقصيدة، وتوزيع الكتل النصية، والبياض والسواد، وعلامات الترقيم. يقول محمد بنيس: «لم يعد الإيقاع مسألة سمعية فحسب، بل أصبح ظاهرة بصرية تشكل جزءًا من بنية القصيدة» 8

الشكل2/ يمثّل عناصر الإيقاع



المصدر: إعداد الباحثين

د: الإيقاع وعلاقته بالدلالة

تتجاوز وظيفة الإيقاع الجانب الجمالي لتصبح حاملة للدلالة ومنتجة للمعنى. وقد أكد هنري ميشونيك في نظريته عن الإيقاع هذه العلاقة الجدلية بين الإيقاع والدلالة، حيث يرى أن «الإيقاع ليس زخرفة خارجية للمعنى، بل هو جزء من إنتاج المعنى نفسه» 9، وفي السياق العربي، يؤكد عبد الله الغذامي أن «الإيقاع الشعري ليس مجرد نظام موسيقي للقصيدة، وإنما هو نظام دلالي يكشف عن رؤية الشاعر للعالم» 10.

وفي شعر القضية الفلسطينية تحديدًا، يصبح الإيقاع حاملًا لدلالات الصراع والمقاومة والهوية. يقول سلمى الخضراء الجيوسي: «إن الإيقاع في شعر المقاومة الفلسطينية يعكس حالة التوتر والترقب والتحدي التي تعيشها الذات الفلسطينية» 11

ثانيًا: الإيقاع على المستوى الأفقي في القصيدة

أ/ التّكرار اللفظي ودلالته:

يمثل التكرار إحدى أهم الظواهر الإيقاعية البارزة في قصيدة «أيها المارون»، ويتجلى ذلك في تكرار عبارات بعينها تشكل لازمة إيقاعية للقصيدة، مثل:

- «أيها المارون بين الكلمات العابرة»: تكررت هذه العبارة خمس مرات في القصيدة، وهي تمثل اللازمة الرئيسة التي تفتتح بها القصيدة وتختتم، وتظهر في مفاصل نصية مهمة، مشكلة إيقاعًا دائريًا يحاصر «المارين» بالكلمات، ويعكس ثبات المخاطِب (الفلسطيني) في مقابل عبور المخاطَب (المحتل) يقول عبد الرحمن ياغي: «إن تكرار هذه اللازمة يشكل رجعًا صوتيًا يعزز فكرة ديمومة الوجود الفلسطيني في مقابل عبورية الوجود الدخيل»12.
- «فانصرفوا»: تكررت هذه المفردة عشر مرات في القصيدة، مشكلة لازمة ثانوية تؤكد فعل الطرد والإقصاء، وتشكل إيقاعًا متصاعدًا يعكس حالة الرفض المتنامية. وتأتي صيغة الأمر هنا لتعزز السلطة الخطابية للذات الفلسطينية المنتفضة (13.
- «لنا ما ليس يرضيكم»: تكررت هذه العبارة أربع مرات، وهي تشكل لازمة ثالثة تؤكد مفهوم الملكية والحق في الاختلاف. ويرى خالد سليمان أن «هذا التكرار يشكل إيقاعً

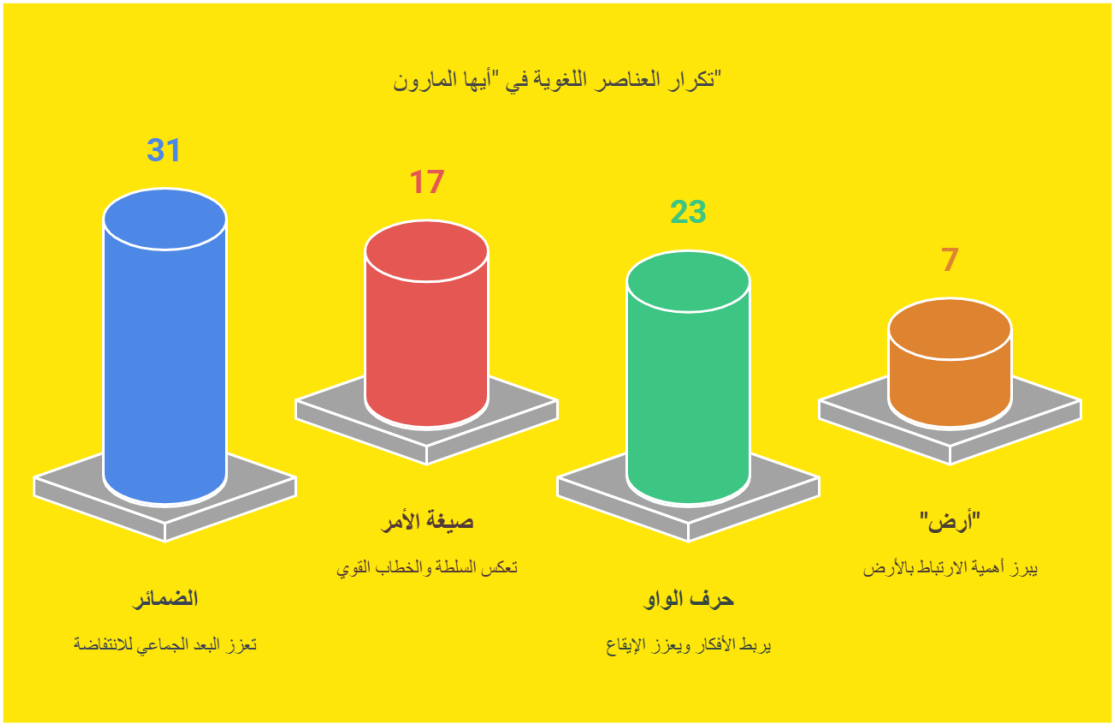
3. «لنا ما ليس يرضيكم»: تكررت هذه العبارة أربع مرات، وهي تشكل لازمة ثالثة تؤكد مفهوم الملكية والحق في الاختلاف. ويرى خالد سليمان أن «هذا التكرار يشكل إيقاعًا جدليًا يؤسس لثنائية الأنا والآخر، ويعزز فكرة الصمود والتحدي»14.
4. «ولنا في أرضنا ما نعمل»: تكررت هذه العبارة ثلاث مرات، وتعمل على تأكيد الارتباط بالأرض والحق في العمل والإنتاج والفعل. يقول عادل الأسطة: «إن هذه العبارة تشكل إيقاعًا مضادًا لإيقاع النفي والاستلاب، فهي تؤكد الوجود المنتج والفاعل للذات الفلسطينية» 15.

كشفت دراستي للتكرار في القصيدة عن وجود (78) حالة تكرار لفظي موزعة على النحو التالي:

- تكرار الضمائر (نحن، لنا، منا): 31 مرة
- تكرار صيغة الأمر (انصرفوا، خذوا، اخرجوا): 17 مرة
- تكرار حرف الواو: 23 مرة
- تكرار كلمة «أرض»: 7 مرات

هذا التوزيع الإحصائي يكشف عن هيمنة ضمائر المتكلم الجمعي على النص، مما يعزز البعد الجماعي للانتفاضة.

الشّكل3: يمثّل تكرارات العناصر اللّغوية في القصيدة



ب/ **التوازي التركيبي والإيقاعي:**

يشكل التوازي أحد أهم العناصر الإيقاعية في القصيدة، ويتجلى ذلك في مستويات عدة:

1. التوازي الثنائي: يظهر هذا النوع في المقاطع التي تعتمد الثنائيات المتقابلة:
   - «منكم السيف – ومنا دمنا»
   - «منكم الفولاذ والنار– ومنا لحمنا»
   - «منكم دبابة أخرى– ومنا حجر»
   - «منكم قنبلة الغاز – ومنا المطر»

هذا التوازي يخلق إيقاعًا متناوبًا يعكس حالة الصراع والمواجهة، ويؤسس لإيقاع الانتفاضة المبني على المقاومة 16، وتكشف دراسة صلاح الدين الهواري أن «هذا التوازي ينطوي على دلالة عميقة تتمثل في تكافؤ القوة الرمزية (المطر، الحجر) مع القوة المادية (الدبابة، قنبلة الغاز 17.

2. التوازي المتعدد: يظهر في تكرار البنية التركيبية نفسها في سلسلة من العبارات، مثل:

- «فاخرجوا من أرضنا / من برنا / من بحرنا / من قمحنا / من ملحنا / من جرحنا»

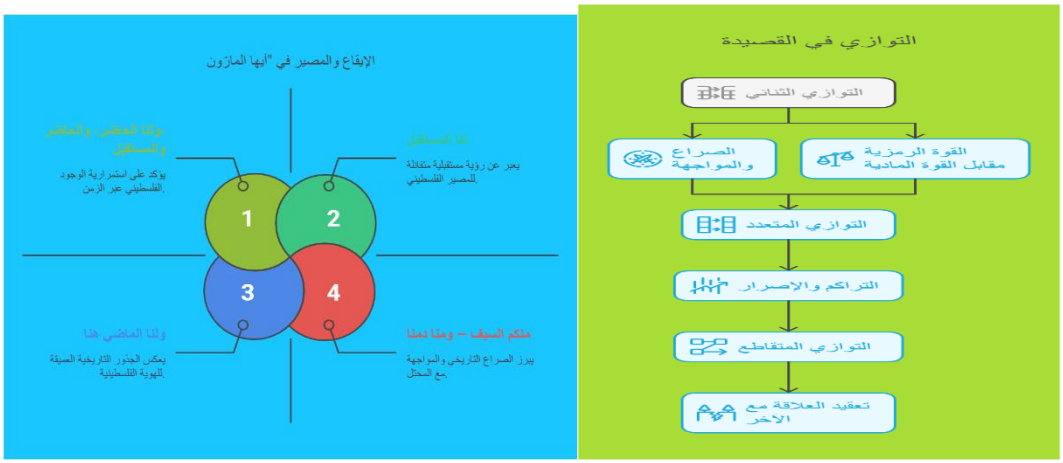
يخلق هذا التوازي إيقاعًا تصاعديًا يعكس حالة التراكم والإصرار على الطرد والإبعاد (18.

3. التوازي المتقاطع: يظهر في تقاطع بنيتين متوازيتين، مثل:

- «ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا»
- «وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا»

هذا التوازي يخلق إيقاعًا متشابكًا يعكس تعقيد العلاقة مع الآخر (المحتل) وينتج دلالات مركبة تتعلق بفكرة الوجود والعدم (19.

الشكل4: يمثل أشكال التوازي في القصيدة



المصدر: إعداد الباحثين

د/ التدوير والتقطيع وإيقاع القصيدة:

تعتمد القصيدة على ظاهرة التدوير في مواضع عدة، حيث تستمر الجملة الشعرية عبر أكثر من سطر، مما يخلق تدفقًا إيقاعيًا يعكس حالة الانفعال والغضب. يقول عبد الحميد جيدة: «إن التدوير في شعر درويش يعكس حالة الامتداد والاستمرارية التي تميز وجود الشعب الفلسطيني» 20.

ومن أمثلة التدوير في القصيدة:

- «ولنا ما ليس فيكم: وطن / ينزف شعبا»
- «وطن يصلح للنسيان / أو للذاكرة»

كما يلاحظ تنوع التقطيع في القصيدة، إذ تتراوح الجمل الشعرية بين القصر والطول، مما يخلق إيقاعًا متنوعًا يعكس تنوع الحالات النفسية والانفعالية للذات الشاعرة. وقد لاحظ صلاح الدين الهواري أن «متوسط طول الجملة الشعرية في هذه القصيدة يبلغ 5.8 كلمة، وهو معدل يقل عن المتوسط العام لشعر درويش البالغ 7.2 كلمة، مما يعكس حالة التوتر والانفعال المصاحبة للانتفاضة» 21.

ثالثا/ الإيقاع على المستوى العمودي:

التشكيل الصوتي ودلالاته:

يتميز التشكيل الصوتي في القصيدة بخصائص تعكس الحالة الانتفاضية، ويمكن رصد ذلك من خلال:

أ/ الأصوات الانفجارية

تهيمن الأصوات الانفجارية (الباء، التاء، الدال، القاف) على مقاطع معينة من القصيدة، خاصة في المقاطع التي تعبر عن الرفض والمواجهة. وقد أظهرت دراسة إحصائية أن نسبة الأصوات الانفجارية في القصيدة تبلغ 32% من مجموع الأصوات، وهي نسبة تفوق المتوسط العام في اللغة العربية البالغ 27% .

ومن الأمثلة على ذلك:

- «كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا»
- «آن أن تنصرفوا»

يقول السعيد الورقي: «إن هيمنة الأصوات الانفجارية تعكس حالة التفجر والثورة التي تميز لحظة الانتفاضة»22

ب/ التنوع المقطعي:

يتميز النسيج المقطعي للقصيدة بالتنوع بين المقاطع القصيرة والطويلة، مما يخلق إيقاعًا متموجًا يعكس تموج الحالة الانفعالية. وتكشف الدراسة الإحصائية أن نسبة المقاطع الطويلة المغلقة تزداد في المقاطع التي تعبر عن التحدي والصمود، بينما تزداد نسبة المقاطع القصيرة في المقاطع التي تعبر عن الرفض والطرد (.23

جـ/ التجانس الصوتي:

يظهر التجانس الصوتي في القصيدة من خلال تكرار أصوات بعينها في سياقات متقاربة، مثل:

- «ولنا صوت الحياة الأول / ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل / ولنا الدنيا هنا .. والآخرة»

تكرار صوت اللام واللين يخلق تجانسًا صوتيًا يعزز فكرة الامتلاك والحق (24.

د/ التوازي الصوتي والبنية المقطعية

تقوم القصيدة على توازيات صوتية تعزز البنية الإيقاعية، ومن أبرزها:

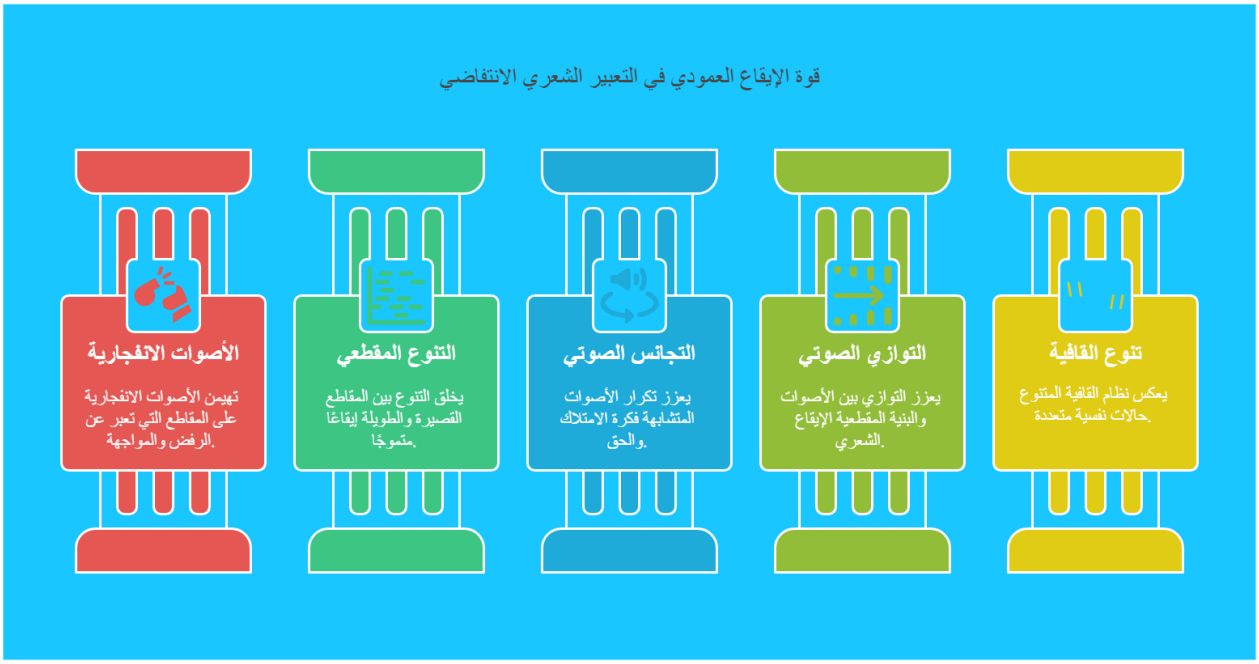
- التوازي الجناسي: يظهر في تكرار أصوات متشابهة في كلمات متجاورة، مثل:
  - «من برنا .. من بحرنا»
  - «من قمحنا .. من ملحنا»

هـ/ التوازي المقطعي: يظهر في تكرار البنية المقطعية نفسها في عبارات متتالية، مثل:

- «ولنا الماضي هنا / ولنا صوت الحياة»

وقد لاحظ محمد عبد المطلب أن «القصيدة تعتمد على إيقاع مقطعي متناوب يجمع بين الحدة والليونة، مما يعكس التناوب بين اللحظات الهادئة والمتفجرة في الانتفاضة» 25.

الشكل5: يمثل أشكال الإيقاع على المستوى العمودي



المصدر: إعداد الباحثين

القافية:

رغم أن القصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة، إلا أنها لا تخلو من نظام قافوي متنوع يتراوح بين:

1 **القافية المتكررة:** وتظهر في نهايات المقاطع، مثل تكرار قافية «الراء المفتوحة» في:

- «أيها المارون بين الكلمات العابرة»
- «كالغبار المر مروا»
- «كالحشرات الطائرة»

2 **القافية المتناوبة:** وتظهر في تناوب قافيتين أو أكثر في مقطع واحد، مثل:

- «نشاء / الشهداء»
- «نعمل / خجل»

يقول صلاح عبد الصبور: «إن تنوع القافية في قصيدة التفعيلة يعكس تنوع الحالة النفسية للشاعر وتعدد مستويات الخطاب» 26، وتضيف نازك الملائكة أن «القافية في الشعر الحر ليست مجرد زخرفة صوتية، بل هي عنصر بنائي يسهم في تشكيل دلالة النص» 27.

رابعا/ الإيقاع وعلاقته بالانتفاضة وسؤال المصير:

الإيقاع كتجسيد للحركة الانتفاضة

يشكل الإيقاع في قصيدة «أيها المارون» تجسيدًا فنيًا للحركة الانتفاضية، ويتجلى ذلك في:

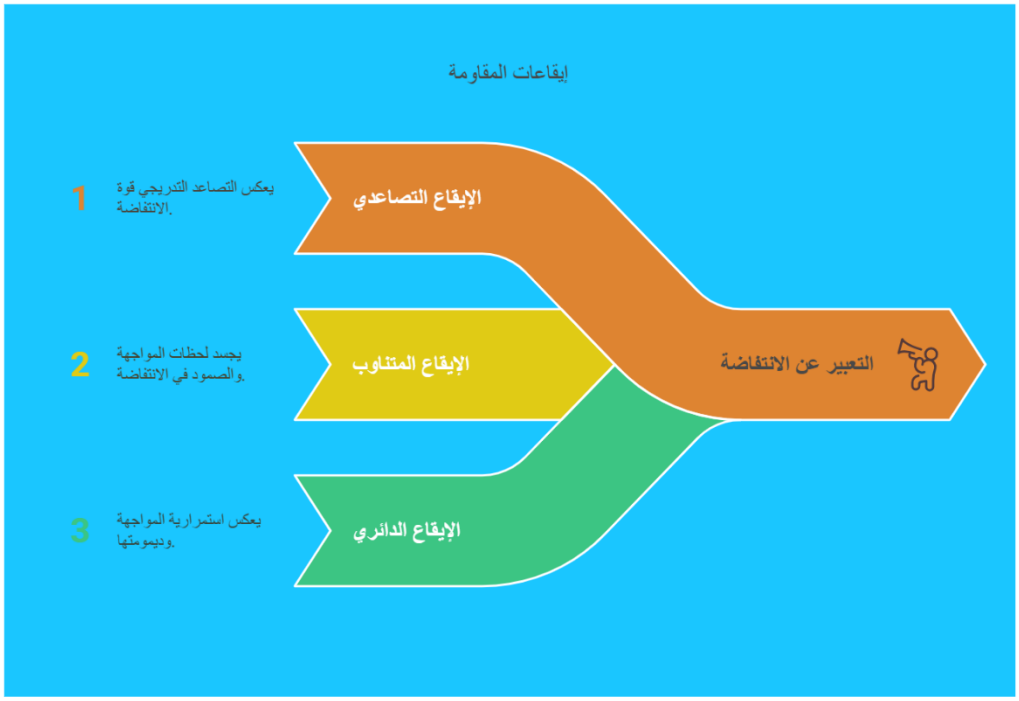
1 الإيقاع التصاعدي: يتميز بالتصاعد التدريجي، حيث تبدأ القصيدة بنبرة هادئة نسبيًا «احملوا أسماءكم

وانصرفوا»، ثم تتصاعد وتيرة الخطاب لتصل إلى ذروتها في المقطع الأخير «فاخرجوا من أرضنا / من برنا .. من بحرنا / من قمحنا .. من ملحنا .. من جرحنا / من كل شيء، واخرجوا من ذكريات الذاكرة .28

2 التناوب الإيقاعي: يتناوب الإيقاع بين السرعة والبطء، وبين القوة والليونة، مما يعكس تناوب لحظات المواجهة ولحظات الصمود في الانتفاضة الفلسطينية. يقول إدوارد سعيد: «إن شعر درويش يتميز بإيقاع متناوب يجمع بين الغضب والهدوء، وهو ما يعكس طبيعة المقاومة الفلسطينية التي تجمع بين الانفجار والصمود» (29.

3 الإيقاع الدائري: تبدأ القصيدة بعبارة «أيها المارون بين الكلمات العابرة» وتنتهي بها، مما يخلق إيقاعًا دائريًا يعكس استمرارية المواجهة وديمومتها30.

الشكل6: أشكال حركة الإيقاع في القصيدة



المصدر: إعداد الباحثين

ثنائية الثبات والعبور في البنية الإيقاعية

تقوم القصيدة على ثنائية إيقاعية أساسية هي ثنائية الثبات/العبور، وتتجلى هذه الثنائية في:

1 إيقاع الثبات: ويتمثل في الجمل الاسمية وتكرار ضمائر الملكية (لنا، لنا، لنا) التي تؤكد الثبات والاستقرار والحق، ومن أمثلتها:

- «ولنا في أرضنا ما نعمل»
- «ولنا الماضي هنا»
- «ولنا صوت الحياة الأول»
- «ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل»
- «ولنا الدنيا هنا.. والآخرة»

هذا التكرار المتوالي لـ «لنا» يخلق إيقاعًا رتيبًا يعكس الثبات والاستقرار والامتلاك. وقد أشار الناقد فيصل دراج إلى أن «هذا الإيقاع الثابت يعكس حالة الرسوخ التي تميز الهوية الفلسطينية في مواجهة محاولات الاقتلاع» 31.

2 إيقاع العبور: ويتمثل في الجمل الفعلية وصيغ الأمر التي تعبر عن الحركة والمرور والزوال، ومن أمثلتها:

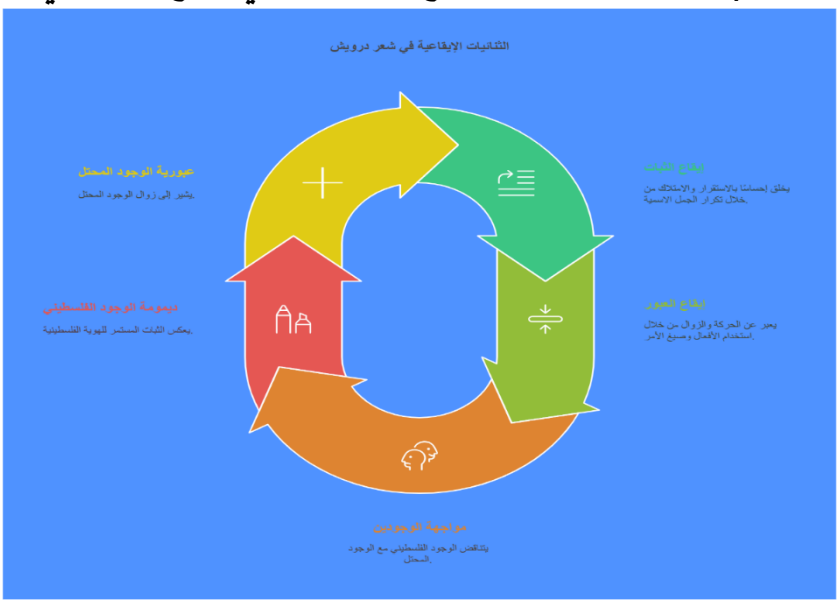
- «احملوا أسماءكم وانصرفوا»
- «واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا»

- «وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة»
- «آن أن تنصرفوا»

هذا التوالي للأفعال يخلق إيقاعًا متحركًا يعكس عبورية وجود الآخر (المحتل) وزواليته. وقد وصف سلمان الناصري هذا الإيقاع بأنه «إيقاع الطرد والنفي الذي يعكس رفض الوجود المحتل» 32.

تكشف هذه الثنائية الإيقاعية عن رؤية درويش للصراع من منظور تاريخي، حيث ينطوي الإيقاع على دلالة زمنية عميقة تتعلق بديمومة الوجود الفلسطيني في مقابل عبورية الوجود المحتل. يقول فاروق والي: «إن هذه الثنائية الإيقاعية تعكس وعي درويش بالتفاوت الزمني بين الوجودين، الوجود الأصيل والوجود العابر» 33.

الشكل7/ شكل يمثل محدودية إيقاع الثبات وتماهي إيقاع العبور في القصيدة



المصدر: إعداد الباحثين

<u>الإيقاع وسؤال المصير:</u>

يتجاوز الإيقاع في قصيدة «أيها المارون» كونه ظاهرة صوتية ليصبح حاملاً لرؤية وجودية تتعلق بسؤال المصير الفلسطيني في لحظة الانتفاضة. ويمكن رصد هذه العلاقة بين الإيقاع وسؤال المصير من خلال:

1/ إيقاع الاستعادة: يتمثل في المقاطع التي تستعيد الماضي وتؤكد جذرية الوجود الفلسطيني في الأرض، مثل:

- «ولنا الماضي هنا»
- «ولنا صوت الحياة الأول»

هذا الإيقاع يعكس البعد التاريخي لسؤال المصير، ويؤكد أن الهوية الفلسطينية متجذرة في التاريخ (34.

2/ إيقاع المواجهة: ويتمثل في المقاطع التي تعبر عن المواجهة المباشرة مع المحتل، مثل:

- «منكم السيف – ومنا دمنا»
- «منكم الفولاذ والنار– ومنا لحمنا»
- «منكم دبابة أخرى– ومنا حجر»
- «منكم قنبلة الغاز – ومنا المطر»

هذا الإيقاع المتقابل يعكس جوهر الانتفاضة كلحظة مواجهة غير متكافئة، ويطرح سؤال المصير كسؤال وجودي يتعلق بالصمود في وجه القوة الغاشمة 35.

3/ إيقاع المستقبل: ويتمثل في المقاطع التي تستشرف المستقبل وتؤكد حق الفلسطينيين فيه، مثل:

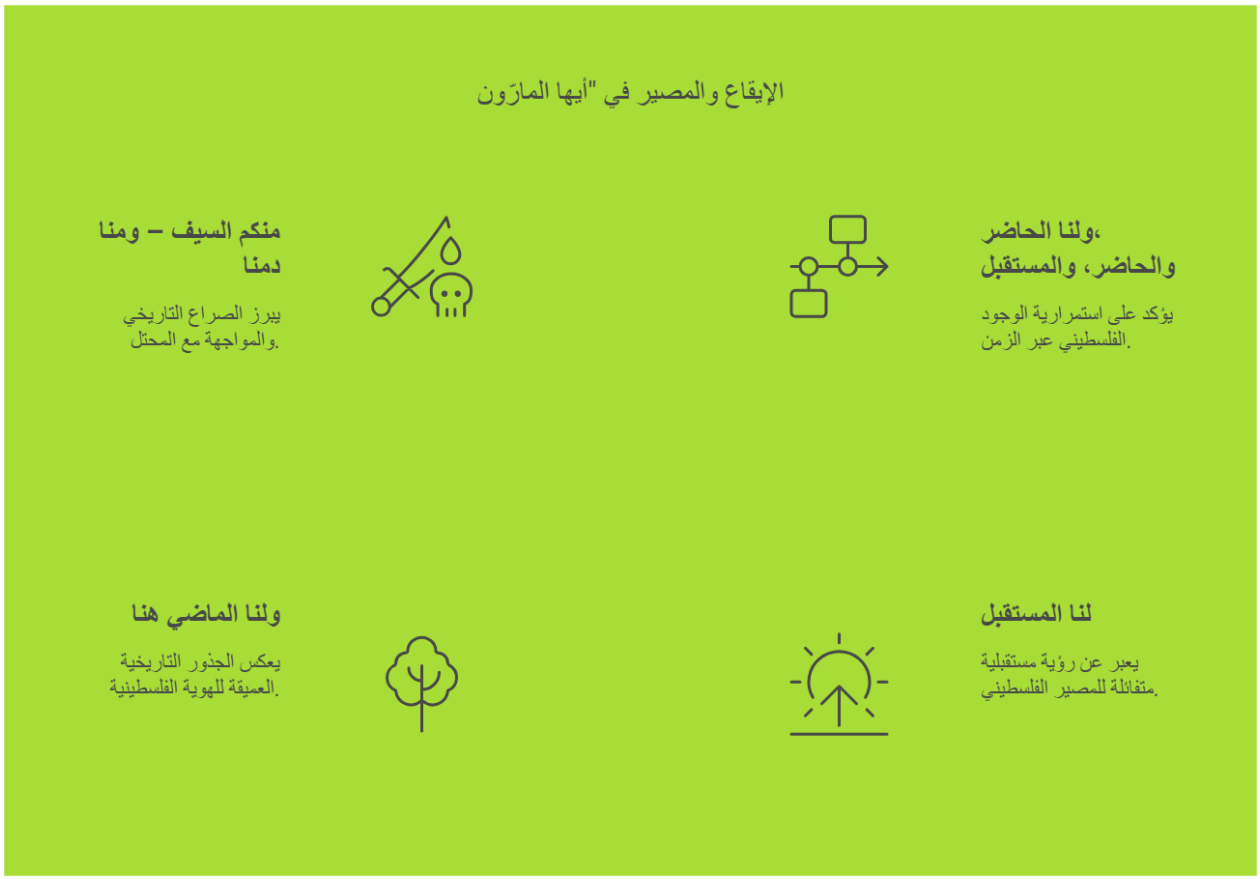
- «لنا المستقبل»
- «ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل»

هذا الإيقاع المتصاعد يعكس البعد المستقبلي لسؤال المصير، ويؤكد أن الانتفاضة ليست مجرد فعل مقاومة آني، بل هي مشروع مستقبلي (36

وتشير تحليلات سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن «إيقاع القصيدة يتحرك في ثلاثة أزمنة متداخلة: زمن الماضي (التاريخ)، وزمن الحاضر (الانتفاضة)، وزمن المستقبل (التحرير)، وهو ما يعكس الرؤية الشاملة لمحمود درويش للقضية الفلسطينية» 37.

كما يلاحظ محمد بنيس أن «الإيقاع في هذه القصيدة يتجاوز كونه عنصرًا جماليًا ليصبح حاملاً لرؤية وجودية تتعلق بمصير شعب كامل، وهو ما يجعل من القصيدة وثيقة تاريخية تعكس لحظة انتفاضية فارقة» 38.

الشكل8/ يمثل الشكل فضاء سؤال المصير في القصيدة



المصدر: إعداد الباحثين

الخاتمة:

من خلال دراسة الإيقاع في قصيدة «أيها المارون بين الكلمات العابرة» لمحمود درويش، يمكن استخلاص النتائج التالية:

شكّل الإيقاع في القصيدة نظامًا متكاملاً يتجاوز الجانب الصوتي ليصبح حاملاً للدلالة ومنتجًا للمعنى، وقد تحقق ذلك من خلال التنوع الإيقاعي على المستويين الأفقي والعمودي.

عكس الإيقاع الأفقي، المتمثل في التكرار والتوازي والتدوير، الحالة الانفعالية للذات الفلسطينية المنتفضة، وأسهم في تشكيل خطاب المقاومة والصمود.

جسّد الإيقاع العمودي، المتمثل في التشكيل الصوتي والمقطعي والقافوي، التنوع الداخلي للتجربة الانتفاضية، وأسهم في تعميق دلالات النص.

تأسست العلاقة بين الإيقاع والانتفاضة على ثنائية الثبات/العبور، وهي ثنائية تعكس جوهر الصراع الوجودي بين الفلسطيني والمحتل.

تجاوز الإيقاع في القصيدة كونه عنصرًا جماليًا ليصبح حاملاً لرؤية وجودية تتعلق بسؤال المصير الفلسطيني في لحظة تاريخية فارقة.

وبذلك، يمكن القول إن الإيقاع في قصيدة «أيها المارون» قد نجح في الكشف عن روح الانتفاضة وتجسيد تموجاتها، وفي التعبير عن اللحظة التاريخية التي واكبتها القصيدة، وهو ما يؤكد الفرضية الرئيسة لهذه المداخلة.

وأخيرًا، تفتح هذه المداخلة آفاقًا للبحث في العلاقة بين الإيقاع والسياق التاريخي في شعر المقاومة الفلسطينية عمومًا، وشعر محمود درويش خصوصًا، وفي كيفية توظيف الإيقاع كأداة للتعبير عن التحولات التاريخية والسياسية.

الهوامش:

1 الجيوسي، سلمى الخضراء. (2009). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (ص. 150)

2 Gross, R. (2012). The Sound of Poetry: The Poetry of Sound. Chicago University of Chicago Press. P45

3 الربابعة، موسى. (2013). الأسلوبية والصوتية في شعر درويش. عمان: دار جرير. (ص. 99)

4Jakobson, R. (1987). Language in Literature. (K. Pomorska & S. Rudy, Eds.). Cambridge: Harvard University Press. P43.

5 أبو ديب، كمال. (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين. (ص. 63)

6 Kristeva, J. (1984). Revolution in Poetic Language. (M. Waller, Trans.). New York: Columbia University Press. P120.

7 الأسطة، عادل. (2010). محمود درويش وقصيدة المقاومة. رام الله: مؤسسة فلسطين للثقافة. (ص. 48)

8 Meschonnic, H. (2011). Ethics and Politics of Translating.P.245. Boulanger, Trans.). Amsterdam: John Benjamins Publishing.p98 9

10 بنيس، محمد. (1996). الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. (ص. 134)

11 Pound, E. (1968). Literary Essays of Ezra Pound. (T. S. Eliot, Ed.). New York: New Directions Publishing.p56.

12 الحنفي، جمال. (2019). الإيقاع والدلالة في شعر المقاومة. بيروت: دار الفارابي. (ص. 53)

13Said, E. (1993). Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.p98

14 الخضراء، نازك. (2010). الشعر الفلسطيني المقاوم. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. (ص. 72)

15Said, E. (2000). Reflections on Exile and Other Essays. Cambridge:HarvardUniversity Press. P91.

16 دراج، فيصل. (2008). ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني. بيروت: المركز الثقافي العربي. (ص. 29)

17Tsur, R. (2008). Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton: Sussex/ p122–113. Academic Press.)

18 جيدة، عبد الحميد. (2003). الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: مؤسسة نوفل. (ص. 67)

19 الجيوسي، سلمى الخضراء. (1997). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. (ترجمة عبد الواحد لؤلؤة). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. (ص. 45)

20 بنيس، محمد. (2010). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (ص. 78)

21 الخليلي، علي. (2019). الإحصاء والدلالة في شعر درويش. غزة: مركز الدراسات الفلسطينية. (ص. 125)

22 الداهي، محمد. (2008). شعرية الإيقاع: دراسة في شعر محمود درويش. الرباط: دار الأمان. (ص. 102)

23 الأسطة، عادل. (2010). محمود درويش وقصيدة المقاومة. رام الله: مؤسسة فلسطين للثقافة. (ص. 120)

24 الربابعة، موسى. (2013). الأسلوبية والصوتية في شعر درويش. عمان: دار جرير. (ص. 56)

25 أبو ديب، كمال. (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين. (ص. 81)

26 الحنفي، جمال. (2019). الإيقاع والدلالة في شعر المقاومة. بيروت: دار الفارابي. (ص. 37)

27 الخضراء، نازك. (2010). الشعر الفلسطيني المقاوم. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. (ص. 92)

28 جيدة، عبد الحميد. (2003). الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: مؤسسة نوفل. (ص. 110)

29 الجيوسي، سلمى الخضراء. (2009). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (ص. 84)

30 بنيس، محمد. (1996). الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. (ص. 78)

31 دراج، فيصل. (2008). ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني. بيروت: المركز الثقافي العربي. (ص. 102)

32 الخليلي، علي. (2019). الإحصاء والدلالة في شعر درويش. غزة: مركز الدراسات الفلسطينية. (ص. 84)

33 الداهي، محمد. (2008). شعرية الإيقاع: دراسة في شعر محمود درويش. الرباط: دار الأمان. (ص. 45)

34 الجيوسي، سلمى الخضراء. (1997). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. (ترجمة عبد الواحد لؤلؤة). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. (ص. 120)

35 بنيس، محمد. (2010). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (ص. 134)

36 الأسطة، عادل. (2010). محمود درويش وقصيدة المقاومة. رام الله: مؤسسة فلسطين للثقافة. (ص. 78)

37 الربابعة، موسى. (2013). الأسلوبية والصوتية في شعر درويش. عمان: دار جرير. (ص. 125)

38 أبو ديب، كمال. (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين. (ص. 150)

المراجع

أوّلا/ المراجع العربية:

- أبو ديب، كمال. (1974). *في البنية الإيقاعية للشعر العربي*. بيروت: دار العلم للملايين.
- الأسطة، عادل. (2010). *محمود درويش وقصيدة المقاومة*. رام الله: مؤسسة فلسطين للثقافة.
- بنيس، محمد. (1996). *الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها*. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- بنيس، محمد. (2010). *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الجيوسي، سلمى الخضراء. (1997). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. (ترجمة عبد الواحد لؤلؤة). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الجيوسي، سلمى الخضراء. (2009). *موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جيدة، عبد الحميد. (2003). *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: مؤسسة نوفل.
- الحنفي، جمال. (2019). *الإيقاع والدلالة في شعر المقاومة*. بيروت: دار الفارابي.
- الخضراء، نازك. (2010). *الشعر الفلسطيني المقاوم*. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
- الخليلي، علي. (2019). *الإحصاء والدلالة في شعر درويش*. غزة: مركز الدراسات الفلسطينية.
- الداهي، محمد. (2008). *شعرية الإيقاع: دراسة في شعر محمود درويش*. الرباط: دار الأمان.
- دراج، فيصل. (2008). *ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- الربابعة، موسى. (2013). *الأسلوبية والصوتية في شعر درويش*. عمان: دار جرير.

ثانيا/ المراجع الأجنبية:

1. Gross, R. (2012). *The Sound of Poetry: The Poetry of Sound*. Chicago: University of Chicago Press.
2. Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. (K. Pomorska & S. Rudy, Eds.). Cambridge: Harvard University Press.
3. Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. (M. Waller, Trans.). New York: Columbia University Press.
4. Meschonnic, H. (2011). *Ethics and Politics of Translating*. (P. P. Boulanger, Trans.). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
5. Pound, E. (1968). *Literary Essays of Ezra Pound*. (T. S. Eliot, Ed.). New York: New Directions Publishing.
6. Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
7. Said, E. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
8. Tsur, R. (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton: Sussex Academic Press.