وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:13/MD12/073

موسيقى القصيدة في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش" – أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان:اللغة والأدب العربي **فرع**:الأدب العربي **تخصص**:أدب حديث

إعداد الطالبة:
– بن نخلة حدة

إشراف:
– د/ شتوح خضرة

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

–

–

–

السنة الجامعية:2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى : ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾صدق الله العظيم

الحمد لله الكبير المتعالي الذي لا ثاني له في الهيبة والعظمة والجلال والصلاة والسلام على خيرة خلقه وصفوة رسله والنعمة المستداة نبينا محمد وعلى آله وصحبه وأهل بيته وأتباعه وإخوانه إلى يوم الدين أما بعد :

أرفع رأسي بالشكر والحمد الكثير إلى العلي القدير خالق الكون والمخلوقات رافع السموات المميت المحيي ذو الجلال والإكرام الذي بفضله تتم الصالحات وله الحمد في الأولى و الآخرة

نتقدم بالشكر الجزيل والتقدير الكبير والعرفان بالجميل إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل من بعيد أو قريب وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة ✦ شتوح خضرة ✦

كما يشرفني أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى " إدارة وعمال كلية الآداب بجامعة المسيلة "

خاصة عمال مكتب الماستر وعلى رأسهم الأستاذ الوناس عمر

وكل الشكر والامتنان إلى مكتبة ✦ العربية ✦ التي ساعدتنا كثيرا

ونشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل ولو بكلمة طيبة

حمدة

إهداء

إلى الذي ضحى من أجلي دون كلل أو ملل الذي لم يبخل عليا يوما

أبي أطال الله عمره.

إلى أمي أطال الله في عمرها فسبحان الذي جعل الجنة تحت أقدام الأمهات.

إلى الذين عشت بين جانبهم فوجدت الحب والاحترام والتقدير إخوتي

" حياة " زهرة " إسماعيل " شعبان " نصيرة " خيرة " عائشة " .

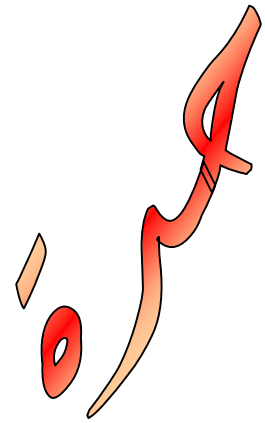
وأبنائهم وبناتهم

إلى الأستاذة المشرفة " شتوح خضرة " إلي من ساعدني في إنجاز هذا العمل

إلي كل من علمني حرفا في حياتي.

إلى من جمعتني بهم الأقدار عبر طيات الحياة وكل الأصدقاء والزملاء.

إلى جميع هؤلاء أهدي هذا العمل.



مقدمة

مقدمـــــة:

يعد "محمود درويش"من الجيل الأول من شعراء الشعر الفلسطيني الحديث والجيل الثاني على مستوى العرب، وكان لهاتين الصفتين انعكاسات مهمة على تصور شعره الموسيقي،إذ يعد هذا الأخير من أكثر موضوعات الأدب إثارة للجدل وأقربها التصاقا بالدرس الحديث.

فإذا كانت الموسيقى متجذرة في النفس الإنسانية على نحو لا يخلو من نشاط عادي فكيف بالشعر الذي هو أحد الفنون الجميلة، وأشدّها حاجة إلى الإفادة إمكانيات الفن الجميل لا شك أن دراسته ستكون ذات أهمية،لأنها ستضع على بساط البحث مالا يشك في جدواه من عناصر البناء الشعري والإشكال المطروح هنا :

ما هي الأشكال الموسيقية المستخدمة في ديوان "لا تعتذر عما فعلت "،وهل استطاع الشاعر أن يوازن بين الصورة الموسيقية ودلالتها الفكرية ؟وما الذي دعاه إلى استخدام هذه الأنواع ؟ بيد أن الذي دفعني إلى اختيار موضوع "موسيقى القصيدة في ديوان" لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش "لم يكن الإعجاب بشعره فحسب ،بل كان ذلك عاملا ذاتيا في الاختيار، أما العامل الموضوعي فكان خصوبة شعر الرجل بتنوع مضامينه وأشكاله ووفرته الكمية ،مما جعلها مادة صالحة للدرس ،فهو حريّ بأن يعاود فيه النظر تلوى النظر وأن يشغل بفحصه ومدارسته المشتغلون .

وهدفي من هذه الدراسة هو رفع الستار عن شاعر يعتبر هرما من اهرامات الشعر الحديث والمعاصر،وعليه فقد حاولت هذه الدراسة أن تجيل النظر بتأن وشمول في جوانب البنية الموسيقية لشعر" محمود درويش ".

وقد اندرج موضوع بحثي وفق مدخل (فصل تمهيدي)وفصلين وخاتمة :تناولت في المدخل التعريف بالشاعر،ثم عطفت على ذكر مراحل شعره، ثم تطرقنا في الفصل الأول إلى دراسة الإيقاع وماهيته عند القدامى والمحدثين وذكر العلاقة بين الشعر والموسيقى.

وأفردنا الفصل الثاني إلى دراسة تطبيقية في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" متمثلة في الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ثم خاتمة لخصنا فيها أهم نتائج البحث.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي القائم على الوصف والتحليل،مستندة في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع ،بعضها حديث يمثل آخر الإنجازات وبعضها قديم مثل "الإيقاع في شعر الحداثة" "لمحمد علوان سالمان: وفي العروض والإيقاع الشعري" لصلاح يوسف عبد القادر"...

وكأي بحث واجهت سبيلي مجموعة من العراقيل أهمها نقص الدراسات في مجال الموسيقى،وصعوبة الحصول على المصادر المختصة في دراسة الموسيقى ،غير أن ذلك لم يكن حائلا دون انجاز البحث،فقد حاولت تجاوز هذه العقبات وتخطيها ودافع ذلك هو الرغبة على تربية النفس وتنشئتها على أساس متين مع العلم الصحيح ،فاستحال لديه الجهد الشاق إلى غرام يستلذ به والسمر المضني إلى سمر يحلو له.

وكان من فضل الله علينا،وحسن تأييده لي،أن تفضلت بالإشراف على هذا البحث الدكتورة "شتوح خضرة "والتي أسدت إلي يدا بيضاء كريمة،إذ كانت ترشدني إلى الصواب كلما حدت عنه وتقيني الزلل عند الخشية منه ،كما حرصت على أن تكون الدراسة بريئة من العيوب سالمة من المآخذ ،وإن كان الشكر بحقها قليلا يقصر عن مراد الشاكر، ولا يفي بنوازع نفسه،ورحم الله طالبا فرأى ما به من نقص فأكمله أو عيبا فأصلحه.

كما أتقدم بالشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة على تجشمهم عناء قراءة المذكرة وتمحيصها .

كما أتقدم بالشكر لقسم اللغة والأدب العربي الذي أتاح لي فرصة البحث ،وان يكون بحثي مع بقية بحوث دفعة تخرجي .

وأتقدم بالشكر لكل من ساهم في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد ،كما أتمنى أن يكون بحثي هذا في مستوى الموضوع الذي اخترت .

" اللهم يا معلم ادم علمني، اللهم يا مفهم إبراهيم وسليمان فهمني وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين" .

الطالبة: بن نخلة حدة

المسيلة في: 2015/05/15

الفصل التمهيدي

التعريف بالشاعر

1- محمود درويش

1-1- حياة الشاعر

1-2- آثـــــاره

2- بيادر محمود درويش الشعري وأهم مراحله التطورية:

2-1- المرحلة الأولى

2-2- المرحلة الثانية

2-3- المرحلة الثالثة

1- محمود درويش:

1-1- حياة الشاعر:

ولد الشاعر "محمود درويش" في قرية البروة سنة 1941م، وهي قرية عربية تقع على مسيرة تسع كيلومترات شرقي عكا، يحد البروة من الجنوب وادي الحلزون الذي تصب مياهه في نهر النعامين، وقد سماها الصليبيون " بروت ".

رحل "محمود درويش" عن قريته إلى لبنان في منتصف عام 1948 إثر الاحتلال اليهودي لفلسطين، وهناك تنقل مع عائلته في عدد من المدن والقرى حتى استقروا في مدينة بيروت، وبعد عامين من رحلة النفي واللجوء عاد مع أسرته سرا إلى فلسطين، وقد مثلت العودة صدمة جديدة له فلم يجد القرية ولا المنزل لقد هدم اليهود كل شيء. لتبدأ رحلة جديدة من النفي واللجوء في أرض الوطن[1].

تابع محمود درويش تعليمه في فلسطين المحتلة، حتى حصل على الشهادة الثانوية العامة، ولم يتح له مواصلة تعليمه الجامعي نتيجة القوانين الإسرائيلية الجائرة التي لا تشجع أن يواصل العرب تعليمهم العالي، حتى تظل ثقافتهم ومستواهم العلمي في نطاق ضيق، بعد ذلك امتهن "محمود درويش" حرفة الكتابة من العديد من الصحف والمجلات التي تصدر في فلسطين المحتلة، لاسيما صحف الحزب الشيوعي، كذلك أسهم في تحرير مجلة الفجر الأدبية الصادرة عن حرب المابام وكان يرأسها يهودي مصري اسمه " يوسف واشظ ".

بعد ذلك سافر إلى "موسكو" بهدف متابعة دراسته الجامعية، ثم ظهر في القاهرة، دون سابق إنذار، حيث أقام بها عدة سنوات، لتنتقل بعدها إلى العديد من العواصم العربية والأوربية، شاغلا المناصب الإعلامية المرموقة ولا غرابة في ذلك فهو أبرز شعراء

[1]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر، عمان، ط1، 2004، ص 15.

فلسطين، بل من أهم شعراء الأمة العربية، اختزل اسم وطنه المحتل في اسمه وبات رمزا من أهم رموزه.[1]

وقد عاش "محمود درويش" مآسي كثيرة أثرت في المستوى الإبداعي فكان قصف بيروت سببا في إنتاج قصيدته الطويلة الرائعة " مديح الظل العلى" [2] وكان شعر السلطة الإسرائيلية اتجاه"محمود درويش" "أكتب ما تشاء وادفع الثمن الذي نشاء"، والثمن هو فقدان العمل والاضطهاد والحجز في البيت والسجن".[3]

وفي اعترافه بصعوبة تلك المرحلة حيث أنه لا يزال محروما حتى الآن من الجنسية في وطنه، يتحدث الشاعر أنه طالع كثيرا الأدب العربي وقلد الشعر الجاهلي في محاولاته الشعرية الأولى، إضافة إلى ذلك أنه كان في تلك الفترة موهوبا بالرسم، لدرجة أنه كان يتطور كرسام أكثر من تطوره كشاعر ولكن توقفه عن الرسم يعود إلى أن والده لم يكن يملك من المال ما يتيح له إمكانية أن يشتري له ما يحتاجه من أدوات كدفاتر الكتابة، عندها حاول التعويض بالكتابة في الشعر التي لا تتطلب النفقات.[4]

وفي هذا الشأن يقول:" وعندما حاولت التعويض عن الرسم بكتابة الشعر، وكتابة الشعر لا تتطلب نفقات، كان مواضيعي الشعرية الأولى هي مشاعر الطفولة وكنت أحاول الكتابة أحيانا عن مواضيع ذات وزن، كانت أكبر من طاقتي في تلك السن شجعني المعلمون على الكتابة ولا أزال حتى اليوم مدينا لهم..."[5]

و"محمود درويش" يرى أن القضية الفلسطينية تحمل الشاعر مهاما قد لا يتحملها الشعر لذلك كان من الطبيعي أن يلجأ إلى النثر.

---

[1]– هاني الخير. محمود درويش، رحلة في دروب الشعر، دار فليتس، بيروت، لبنان ، ط1، 2008، ص 16.

[2]– أحمد أبو حاقه. الالتزام في الشعر العربي، دار الملايين، بيروت لبنان، ط1، 1989، ص 638.

[3]– المرجع نفسه، ص 638.

[4]– المرجع نفسه، ص 15.

[5]– هاني الخير. محمود درويش، رحلة في دروب الشعر، ص 13.

ويتابع "محمود درويش " الحديث قائلا :

الكثيرون من أصدقائي يتألمون من اجلي ...هذه الملاحقات...الاعتقالات وأوامر الإقامة الجبرية التي تحدد حرية تجولي في وطني، وأصبحت جزءا من حياتي اليومية ولكنني انظر إليها باستهتار يكاد يكون خبيثا.لست متوترا أو لست مندهشا .اجلس في غرفتي كل مساء ويطربني أن ارتبط بالشمس،لأني امنع من مغادرة البيت بعد غروب الشمس، منحوني شرفا كبيرا عندما ربطوا خطواتي بالشمس،اسمع الموسيقى وانتظر البوليس، وفي الساعة الرابعة بعد كل يوم اثبت وجودي في محطة الشرطة بابتسامة حقيقية غير لئيمة دائما، وأنا انظر إلى ذلك برؤية شعرية: لقد تقاسمنا اليوم: لهم الليل ،والنهار لي، لا يحق لي الخروج في الليل ،وضوء الشمس أحلى من الظلام فمن انتظر أنا؟ أم البوليس ؟:

وحيدا اصنع القهوة

وحيدا اشرب القهوة

فاخسر من حياتي...

اخسر النشوة[1]

إن هذا الخروج من نفق الاحتلال وسع عنده حدقة الرؤية ومكنه من نشر جناحيه في المساحات العربية والعالمية المترامية الأطراف ،تلك التي لم يستطع أن يصلها وهو داخل الأرض المحتلة ،كما أن الأحداث المتقلبة التي تمر بها ساحتنا العربية فرضت على الشاعر أسلوبا جديدا يختلف عن أسلوبه في فترة الستينات وبداية السبعينات.

إذن هذه المرارة التي أحس بها الشاعر منذ بداية حياته ،دفعته بعد أن نضج واكتمل تكوينه الأدبي ،إلى كتابة قصيدته الشهيرة التي تحمل اسم "جواز سفر "،حيث يصور بريشة المصور البارع مشاعر الإنسان تجاه حرمانه من شرف الانتماء إلى وطنه

[1]- هاني الخير.محمود درويش رحلة في دروب الشعر ،ص13.

الأم ،علما أن العصافير والفراشات ،و الأشجار وحبات المطر ،تعرف جيـــدا أن هـــؤلاء سكان هذه الأرض ،لكن العنصرية الصهيونية ترفض الاعتراف بالحقيقة ،وتعتبر أبنـــاء فلسطين بلا جنسية :

لم يعرفوني في الظلال التي
تمتص لوني في جواز السفر
وكان جرحي عندهم معرضا
سائحا يعشق جمع الصور
لم يعرفني ،آه ..لا تتركيني
كفي بلا شمس
لان الشجر
يعرفني
تعرفني كل اغني المطر
لا تتركيني شاحبا كالقمر
كل العصافير التي لاحقت
كفي على باب المطار البعيد[1]

وفي حكايته مع الشعر يقول :"شجعني المعلمون على الكتابة ،ولا أزال حتى اليوم مدينا لبعضهم ،ومن بينهم معلم شيوعي هو نمر مرقس ،قـــاموا ا بتـــوجيهي وســـاعدوا خطواتي الأولى في الشعر. ولقد خلق لي شعري المتاعب منذ البداية ،ودفعني إلى الصدام مع الحاكم العسكري ،وإذا أردت مثلا على ذلك ،كنت طالبا في الصف الثامن الإعـــدادي عندما احتفلوا بمناسبة إقامة (دولة إسرائيل) ،وقد نظموا مهرجانات كبيـــرة فـــي القـــرى العربية باشتراك تلامذة المدارس في هذه المناسبة ،طلب مني مدير المدرسة أن اشـــترك

[1]- المرجع السابق ،ص11.

في مهرجان في قرية دير الأسد ،وعندها ولأول مرة في حياتي وقفت أمام الميكروفـــون وبالبنطلون القصير ،وقرأت كانت صرخة طفل عربي إلى طفل يهودي...

وفي اليوم التالي استدعيت إلى مكتب الحاكم العسكري في قرية "مجـــد الكـــروم" هددني وشتمني ،فاحترت ،لم اعرف كيف أرد عليه ،وعندما خرجت من مكتبـــه بكيـــت بمرارة لأنه أنهى تهديده بقوله :إذا مضيت في كتابة هذه الأشعار فلن نسمح لأبيك بالعمل في المحجر يؤلمني أن اذكر أن تهديدات ذلك الحاكم العسكري أثرت علي تـــأثيرا ســـلبيا ،وبمنطق الصبي قلت لنفسي سأحصل غلى القصاص ،ولن اكتب ،وبالمنطق ذاته عجزت على فهم السبب الذي يجعل مثل تلك القصائد وتثير حاكما عسكريا ،وسأسجل الآن أن ذلك الحاكم العسكري كان أول يهودي أقابله وأتحدث إليه".

ولاشك أن الرؤية الشمولية التي وصل إليها الشاعر "محمود درويش" خارج الوطن بعد خروجه من نفق الاحتلال أهلته لان يمتلك حيزا اكبر من القدرة على التعبير بجـــرأة أكثر حدة وعلى غير خوف[1] .

[1]– هاني الخير .محمود درويش رحلة في دروب الشعر ،ص18.

فهو يقول: "تعرفون كم هو صعب أن يكون المرء فلسطينيا ولكنني أعرف أكثر كم يكون من الصعب أن يكون فلسطينيا شاعرا لأنه محمل بمهام قد لا يتحملها الشعر.[1]

وقد كان شاعرنا المناضل يخرج من السجن وهو أشد صلابة وتحديدا للسلطات الصهيونية التي فاتها أن السجون والمعتقلات الرهيبة، لا توفق حركة الحياة، بل تزيدها اشتعالا وقوة، كما وتشحن النفوس بالعزيمة والتفاؤل والتصميم على انتزاع النصر المؤزر:

وطني يعلمني حديد سلاسلي
عنف النسور ورقة المتفائل
ما كنت أعرف أن تحت جلودنا
ميلاد عاصفة..... وعرس جداول
سدوا علي النور في زنزانة
فتوهجت في القلب ... شمس مشاعل
كتبوا على الجدران رقم بطاقتي
فنما على الجدران....مرج سنابل.[2]

1-2- آثـــــــاره:

لمحمود درويش مؤلفات عديدة بدأت زمنيا سنة 1964م، ولم تنته إلى الآن، تراوحت بين الشعر والنثر وإن كانت الغلبة للشعر طبعا، فقد كتب إلى الآن عشرين ديوانا شعريا مقابل بضعة أعمال نثرية، فضلا عن عدد من المقالات الصحفية.[3]

[1]- تهاني شاكر. محمود درويش نثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 12.
[2]- هاني الخير. محمود درويش، رحلة في دروب الشعر، ص 13.
[3]- فهد ناصر عاشور. التكرار في شعر محمود درويش، ص 17.

المؤلفات الشعرية:

- أوراق الزيتون 1964م.
- عاشق من فلسطين 1966م.
- آخر الليل 1967م.
- العصافير تموت في الجليل1969م.
- حبيبتي تنهض من نومها 1970م.
- أحبك أو لا أحبك 1972م.
- محاولة رقم 7، 1973م.
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975م.
- أعراس 1977م.
- مديح الظل العالي 1983م.
- حصار لمدائح البحر 1984م.
- هي أغنية 1986م.
- ورد أقل 1986م.
- أرى ما أريد 1990م.
- أحد عشر كوكبا 1992م.
- لماذا تركت الحصان وحيدا 1994م.
- سرير الغريبة 1996م – 1997م.
- جدارية1999م.
- حالة حصار 2002م.

المؤلفات النثرية:

- يوميات الحزن العادي.
- شيء عن الوطن.
- وداعا إنها الحرب وداعا أيها السلم.
- عابرون في كلام عابر.

2- بيادر محمود درويش الشعري وأهم مراحله التطورية:

نستطيع القول عن مسيرة "محمود درويش" الشعرية، أنها مرّت عبر مراحل متتابعة نجملها فيما يلي:

2-1- المرحلة الأولى:

هي مرحلة الطفولة الفنية وسذاجة المعاني ويمثلها ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" الصادر سنة 1960م، وكان عمر الشاعر تسعة عشر عاما، ويقول الشاعر عن هذا الديوان:" أنه ديوان لا يستحق الوقوف أمامه، كنت في سنتي الدراسة، وكان التعبير عن محاولات غير متبلورة".[1]

ورغم أن هذا الديوان يكشف عن بعض الحرارة والصدق والطموح الفكري والفني في طفولته إلا أنه ديوان ضعيف بكل معنى الكلمة والبلاغة الخارجية والرغبة في تقديم لون من ألوان الإبهار اللفظي، و"محمود درويش" في هذا الديوان متأثر أشد التأثر بشعر نزار قباني، والأصح أن موسيقى هذا الديوان عالية وخطابية ففي قصائد هذا الديوان وعنوانها " قصة الطفل اللاجئ الذي لا يعرف بلاده" يقول:[2]

حدثوني! علني أذكر شيئا

من بلادي.....عابقا في شفتيا

أنا لا أذكر " أيام إلا هنا "

[1]- هاني الخير. محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص8 .

[2]- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال، ط2،بيروت ، لبنان، 1971م، ص 125.

فأعيدوها صدى في أذنيا

فأعيدوها نداء صارخا

في شفاهي وأعيدوها دويّا

أنا لا أذكرها، لكنها

أمل يغرق دنيا أبويا

ووميض ساخن في أعين

همتها، ينطق شعرا عبقريا

وقصائد الديوان تتفاوت في مستواها ولكنها تدور كلها في هذا الإطار الشعري الضيق... إطار الطفولة والرومانسية الهشة... إطار اللفظ البراق والموسيقى الصاخبة والتجربة الروحية المحدودة فالوطن عنده يتحرك في إطار صور عامة لكل وطن معرض للظلم والاضطهاد.[1]

ولعل ما يكشف شيئا عن نفسية "محمود درويش" في هذه المرحلة، مرحلة الطفولة الفنية، وعما كانت تمتلئ به هذه النفس من انفعالات ثائرة وإحساس عميق بمأساة الوطن والشعب منذ البداية تلك المقدمة التي كتبها محمود درويش لديوانه "عصافير بلا أجنحة" والتي يصور لنا فيها نفسيته التي تعيش في جو التمدد وتحيط حياتها المعنوية بقاموس واحد تتناثر حوله ألفاظ الثورة والغضب فيقول في مقدمة هذا الديوان " كان ذلك في شهر آب وأيلول أغسطس وسبتمبر" من هذا العام، آخر صيف وأول الخريف، الصيف الحار الفضولي... الصيف الفنان...الصيف الثائر...في آب الطويل ازدحمت الدنيا على بابي: الحب والعذاب والكفاح والثورة والألم والنداء..."[2]

[1]- المرجع السابق، ص 126.

[2]- المرجع نفسه، ص 127.

ولعل أكبر أهمية لهذا الديوان الأول أن يكشف لنا عن الخطوة الواسعة التي خطاها "محمود درويش" من هذا الديوان إلى ديوانه الثاني"أوراق الزيتون"... ولعل هذا الديوان يكون هو البداية الفنية الصحيحة لمحمود درويش.[1]

والروح الغالبة على هذا الديوان هي الروح الغنائية التي يعبر فيها محمود درويش عن نفسيته وتجاربه تعبيرا مباشرا، سواء أكان في شعره الجديد، أو في شعره الذي يلتزم فيه الشكل القديم، ولعل الصوت الغنائي يعبر تعبيرا مباشرا بل وخطابيا وصاخبا في بعض الأحيان يبدو لنا بوضوح في هذه القصيدة الأولى من قصائد " أوراق الزيتون" واسم هذه القصيدة بطاقة هوية ويقول فيها:[2]

سجل!

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف!

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم...سيأتي بعد صيف!

فهل تغصب

سجل

أنا عربي

هذه المرحلة الأولى في شعر" محمود درويش" بعد طفولته الفنية....إنها مرحلة التأثر بالشعر العربي القديم وخصائصه الفنية المختلفة.

[1]– المرجع اسابق، ص 128.

[2]– حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1،1991م، ص 30.

2-2- المرحلة الثانية:

وتمثلت في ديوانه أوراق الزيتون الصادر سنة 1964، ففي هذا الديوان درجة عالية من النضج الفني والروح الغنائية العذبة.

وفي هذه المرحلة يتأثر "محمود درويش" بشعراء التيار الرومانسي أمثال: "علي محمود طه"، و"إبراهيم ناجي"، مما جعل شعره أكثر رقة وأقل منبرية، وأغنى بالأحلام المجنحة التي قادته إلى حالة الثوري الحالم بواقع ينتفي فيه الاضطهاد:[1]

لا تقل لي:

ليتني بائع خبز في الجزائر

لأغنى مع ثائر

لا تقل لي:

ليتني راعي مواش في اليمن

لأغنى لانتفاضات الزمن

لا تقل لي:

ليتني عامل مقهى في هفانا

لأغنى لانتصارات الجزائر

والواقع أن ديوان " أوراق الزيتون" لا يتوقف عند حدود " الفنانية" المباشرة السهلة البسيطة، فالشاعر يتقدم في بعض قصائد هذا الديوان إلى مستوى أرفع من التصوير الفني الرفيع والوجداني لتجاربه، فيقلل من نزعة التعبير المباشر، ويحاول أن يقدم صورا ومواقف ونماذج إنسانية مختلفة، كذلك فإنه في عدد كبير من قصائد أوراق الزيتون يضع حدا لتدفقه العاطفي حتى يمنع عن شعره من استطراد ومبالغات.[2]

[1]- هاني الخير. محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر ، ص 26.

[2]- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 133.

2-3- المرحلة الثالثة:

وتأتي المرحلة الثالثة في دواوينه الثلاثة وهي:

- عاشق من فلسطين 1966م.
- آخر الليل 1967م.
- العصافير تموت في الجليل 1969م.

إنه يصل في هذه المرحلة إلى القدرة على الإيحاء، وهذه القدرة أو السمة الفنية، تحل محل الخطابية والتعابير المباشرة الواضحة المغزى، فهو يلجأ إلى الرمز، والأسطورة، والصور الذهنية المركبة بإيحاءاتها المختلفة التي يستمدها من التراث الإنساني ومراعاة ألا يتحول شعره إلى شعر غامض.[1]

فشعر " محمود درويش" في هذه المرحلة يزداد ثقافة فنية، وقدرة على التعبير ويكتشف أفضل مواهبه وأكثرها عمقا وأصالة إنه يصل هنا إلى القدرة على "الإيحاء" الفني أكثر تأثيرا على القلب ومن التعبير المباشر.[2]

وفي هذه المرحلة يتأثر "محمود درويش" تأثيرا جليا بكوكبة من أعلام الشعراء العرب أمثال: "بدر شاكر السياب"، و"عبد الوهاب البياتي"، و"صلاح عبد الصبور"، و"أدونيس" و"خليل حاوي"، ولا يعنى هذا التأثر أنه كان مقلدا لهؤلاء، بل وكان ينهل من نفس الثقافات التي كانت سائدة آنذاك، ويقاسمهم همومهم العربية والإنسانية، من أجل الخلاص الجماعي، ومن أجل حياة إنسانية نبيلة المعاني والمرامي.[3]

وباسمك صحت في الوديان

خيول الروم ! اعرفها

ويتبدل الميدان!

---

[1]- هاني الخير. محمود درويش، رحلة في دروب الشعر، ص 27.

[2]- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 126

[3]- هاني الخير. محمود درويش، رحلة في دروب الشعر، ص 27.

خذوا حذرا

من البرق الذي صكته. أغنيتي على الصوان

إن زين الشباب، وفارس الفرسان

أنا ومحطم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد نطلقها العقبان.

وفي هذه المرحلة نلتقي بعدد من الخصائص الفنية البارزة، فمنها أن " محمود درويش" لا يعبر تعبيرا مباشرا عن تجاربه، بل إنه يلجأ إلى الرمز، والأساطير، والقصة الشعرية، على أن "محمود درويش" رغم لجوئه إلى الرمز والأساطير والقصص الشعرية في بناء قصائده فإنه لم يفقد وضوحه الفني، وذلك لأنه شاعر مرتبط بالجماهير، وهو يريد لشعره أن يصل إلى هذه الجماهير ويساهم في التعبير عنها.[1]

هذه المراحل الثلاث قادته إلى مرحلة الملحمة، حيث تسربل شعره " بصراخ متألم سيتخافت لاحقا إلى أن يصل إلى الصمت، صمت البحر الزاخر بكل أنواع الكلام لكنه لا يصرخ.[2]

ولعل أهم ما يميز تجربته الشعرية هو امتزاج كل مرحلة من مراحلها بمشاعر الغضب والثورة التي ما انفكت بؤرة ومركز الانطلاقة ضد " طوفانات ثلاثة حاصرته مع جميع الجهات، الأول: طوفان الاحتلال وضياع الوطن، والثاني: طوفان العصر.... والثالث طوفان الإنسان الجديد الذي ظل طريقه وأهدر قيمه في طريق الأخضر واليابس، وأغرق كل ما تبقى من قيم الحق والعدل والحرية في هذا العصر الممسوخ الدامي.

[1]– رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 126

[2]– هاني الخير. محمود درويش، رحلة في دروب الشعر، ص 28.

"فدرويش": إذن شاعر قضية قبل كل شيء،" قضية وطنية وقضية ثقافية.... وقضية سياسية... قضية إبداع فني شعري...وقضية لغة شعرية وبنية شعرية وقد استنفر كل طاقته في سبيل تلك القضايا".[1]

[1]– فهد ناصر عاشور. التكرار في شعر محمود درويش، ص 16.

الفصل الأول

ماهية الإيقاع

1- تعريف الإيقاع

1-1- لغـــة

1-2 – اصطلاحا

1-2-1- الإيقاع عند القدامى

1-2-2 – الإيقاع في النقد الحديث

1-3-خصائص الإيقاع

1-4- بين الموسيقى والشعر

تعتمد موسيقى القصيدة الحداثية على مستويين خارجي يحدده الوزن وتحدده القوافي، ومستوى داخلي ما يمكن تسميته إيقاعا أو موسيقى داخلية ترادف الوزن، وهكذا فقد دخلت موسيقى الشعر مع قصيدة التفعيلة مرحلة جديدة[1]، لأن نظام التفعيلة وتوزيعه لعدد التفعيلات في كل سطر، أصبح مرتبطا بحركة الشعور التي تعبر عن مضمون التجربة الحياتية[2]، بل إن مساحته دخلت كجزء من النظام الموسيقي للقصيدة .

إذ أضحت تمثل دلالة خاصة تضاف إلى إيقاع القصيدة، كذلك فإن توزيع عدد التفعيلات في السطر الواحد خرج عن التناظر المعروف وقد تجلى في نموذجين اثنين، الأول أن الشاعر صار يتلاعب بعدد التفعيلات وتوزيعها بل أصبح يتلاعب بالتفعيلة الواحدة ويكتفي بإيراد جزء منها أما النموذج الثاني فتجلى من الانتقال من تفعيلة بحر إلى تفعيلات بحر آخر بغية إغناء موسيقى القصيدة والتنويع فيها بصورة تكسبها طابعا دراميا متنوعا في موسيقاها الشعرية .

لم يعد خافيا على أحد من الدارسين لموسيقى الشعر العربي أن كثرة المصطلحات التي تداولتها الأقلام قد شجعت البحث الجاد وجعلت كل من يود دخول ميدان أية دراسة يشعر بكثير من الحرج من هذا الكم الهائل من المصطلحات التي لا تزيد الباحث إلا تخبطا وحيرة وإحباطا في بعض الحالات فلا يكاد يستقر مفهوم مصطلح من هذه المصطلحات المتعاقبة ودلالته حتى تظهر مصطلحات تزاحم سابقاتها وتتكدس .

ومن هذه المصطلحات التي مازالت الأقلام تداولها خاصة في موسيقى الشعر ولا تتحدد ماهيتها نذكر مصطلح "الإيقاع" فالمقالات والبحوث التي تناولت هذا المصطلح غالبا ما تناوله هذا وجهة أدبية قريبة إلى النقد، وقلما تتناول ما يعرف بالإيقاع الذي هو مرتبط

[1] – إبراهيم خليل. مدخل لدراسة الشعر العربي الحديثة ، دار المسيرة عمان ، ط1، 2003 ، ص 52.

[2] – عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت لبنان ،ط3 ،1981 ، ص66.

في الأصل بالوزن وبنيته، قبل أن يكون مصطلحا من المصطلحات التي تشيع في النقد الأدبي.

1- تعريف الإيقاع:

1-1- لغـــــة:

إن للفعل (وقع) معان كثيرة مبثوثة في المعاجم العربية، وقد جاء منها في لسان العرب:

"وقع: وقع على الشيء ومنه وقعا ووقوعا، سقط، وقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيرة، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر وهو شدة ضربه الأرض إذ وبل والوقعة هي الحرب، الوقعة النوم في آخر الليل، والوقع السحاب الرقيق، الوقيع: مناقع الماء ووقع الطير يقع وقوعا نزل عن طيرانه ووقيعة الطائر وموقعته موضع وقوعه الذي يقع عليه ويعتاد إتيانه والتوقيع في السير شبيه بالتلقيف وهو يرفعه بيده إلى فوق والوقعة النومة في آخر الليل – الوقيع مناقع الماء والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع للألحان ويبينها ويسمى "الخليل " رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى " كتاب الإيقاع "[1].

وقد تنبه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع فقال" الجاحظ" (ت 255): ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة، والأصوات الملحنة والمخارج الشجية فقد يقال أن جميع أصواتها معدلة وموزونة وموقعة[2] .

ويلحظ على هذه التعريفات أن هذه الكلمة تتعرض لأنواع من التوسع في الاستعمال يجعل معناها يلتبس أحيانا.

---

[1]– ابن منظور. لسان العرب ،دار الصادق، بيروت مادة (وقع) ط1 ،2005 ، ص263.

[2] – أبو عثمان الجاحظ. كتاب الحيوان، تحق عبد السلام محمد هارون، منشورات الكتاب العربي، ج1، بيروت ط3 1969 ، ص35.

نلاحظ في المعاني دلالة مشتركة، تشير إلى تشكل نظام ما، من فعل جزئي، يقوم على خرق الثاني للأول بشكل متتابع إلى مالا نهاية، فهو في الحرب مرة تتلو مرة ... وهو في المطر إصابة بعض الأرض وأخطاؤه بعضها بشكل متكرر، وهي في الكتاب خرق لنسق السواد في الصفحة .

إن المشترك الدلالي الثابت في ذلك إذن، هو نظام ما يخلقه نفي الثاني للأول بشكل متكرر، وفعل النفي هنا دلالة على الصراع والتفاوض داخل النظام نفسه، هذا يربطنا بمفهوم " دوسوسير" والبنيويين بشكل عام[1] .

كما احتوى الإيقاع الظواهر الطبيعية: الشمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنافس إلى دقات القلب... وتحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدا أو روحا دليلا على المرض ووصل إلى الفن ثم تحرك إلى دائرة اللغة فظهر في عروض للشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركي"الرقص"[2].

بين كل هذه المعاني التي جاءت في الأثر اللغوي نجد ما يظهر ارتباط الإيقاع بالموسيقى والغناء.

1-2 – اصطلاحا:

1-2-1- الإيقاع عند القدامى:

لقد أدرك القدامى جيدا هذه الآصرة القوية التي تربط بين الموسيقى والكلام ويرجع أرسطو الدافع الأساسي لإبداع الشعر إلى غريزتين: أولهما غريزة المحاكاة والتقليد، وهي علة جاءت ضمن نظرية الإبداع الشعري الأرسطية وثانيتهما غريزة الانسجام مع النغم ويقترب علماء العربية القدامى من هذا التصور الأرسطي، فهم من خلال تعريفاتهم للشعر – وهي متعددة – يرون أن ما يميز الشعر عن النثر والكلام العادي هو الوزن والقافية

[1]– يوسف إسماعيل. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ط1،2004 ، ص7.

[2]– محمد علوان سالمان. الإيقاع في شعر الحداثة ، دار العالم والإيمان الإسكندرية، ط1، 2008 ، ص14.

وبقي هذان العنصران مواكبان لمسيرة الشعر العربي منذ بداياته إلى يومنا هذا ومهما اختلفت نظرة النقاد إلى الشعر وطبيعته – حتى من كان منهم من دعاة الشعر الحر – فإن الموسيقى الشعرية ستبقى بصورة أو بأخرى القاسم المشترك الذي يجمع بين الشعراء وسيبقى الإيقاع الشعري مجديا أثرا بفضل الصلة الواضحة بين الألفاظ ومعانيها[1].

وفي التراث النقدي نجد أن الحس العلمي قد تنبه مبكرا لظاهرة الإيقاع في اللغة ونجد سيبويه (ت 180هـ) يرصد هذه الظاهرة فيقول " أما إذا ترنموا – أي العرب – فإنهم يلحقون الألف والياء والواو وما لا ينون لأنهم اردو من الصوت ... إنما ألحقوا هذه المدة في حروق الروي لأن الشعر وضع للغناء والترنم[2] .

ومع بداية القرن الثالث الهجري اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية ونال كتاب الخطابة لأرسطو قسطا وافرا من العناية ومن ثمة انتشر مصطلح " الإيقاع " بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي (ت257 هـ) إلى ابن رشد (ت 339) والبن هلال العسكري (ت 395هـ) .

والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني تنافس طبقات الصوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يقترب من مفهوم النثر في اللغة وتجاوب النثر مع المعنى ومع الحالة النفسية للمخاطبين بحسب طبيعة الموضوع [3].

ومن الصعب أن نحكم بأن المصطلح قد ظهر أولا في بيئة الشراح الفلسفة اليونانية من " الكندي " إلى ابن رشد" ثم انتقل إلى بيئة النقاد والبلاغيين أو العكس فليس لدينا نصوص تثبت ذلك صراحة .

فأما شراح الفلسفة اليونانيين المسلمين فقد مزحوا بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي " فالكندي " مثلا – يحاول أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري

---

[1] – صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر ط1، 1997، ص151.

[2] – محمد علوان سالمان. الإيقاع في شعر الحداثة ، ص16.

[3] – المرجع نفسه، ص 17.

وهي فعولن – وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن على أساس موسيقى فيقول " فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هل، بل قم... والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان ساكن مثل عتب طرب"[1].

ويقول " الفرابي": نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن والوزن اذ يجعلونه النغمة التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر فإذا نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه ... فإذا لحن الشعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول[2].

ويبدو أن الفرابي في حكمه هذا انطلق من واقع القصائد التي توصف بأنها من عيوب الشعر العربي أي تلك القصائد التي لم توضع أصلا للغناء أو ليست صالحة له وإلا فإنه سوف يبدو متناقضا مع الصبغة الأولى ولا شك أن الأمية قد لعبت دورا حاسما في الاحتكام إلى الذائقة السمعية .

أما ابن سينا (ت 428ه) فيعرف الشعر بأنه" كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها متساوية هو:

أن يكون (إخوان الصفا)* يذهبون إلى مماثلة أصول العروض بقوانين الموسيقى ذلك أن الأصول التي تشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأسعار العربية هي السبب والوتد والفاصلة هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللفات وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون[3] .

وقد بدأنا بموقف شراح الفلسفة المسلمين، لأنهم متفقون في نظرتهم إلى الإيقاع بالإضافة إلى تأثيرهم في النقاد والبلاغيين الذين نهلوا من الثقافة اليونانية كأبي حيان

[1] – محمد علوان سالمان. الإيقاع في شعر الحداثة، ص17.

[2] – صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والايقاع الشعري ص154.

* – تألفت هذه الجماعة في القرن 4هـ (15م) وكان موطنها البصرة ، وحاول أعضاؤها المزج بين الفلسفة اليونانية التقليدية ، وظاهر الشريعة الإسلامية في تأويل الآيات.

[3] – المرجع نفسه ص 18.

التوحيدي وحازم القرطاجي أما " ابن طباطبا" و" العسكري " و" المرزوقي" (ت421ه) فلم يبعد مصطلح الإيقاع عندهم كثيرا عن معناه اللغوي العام[1].

يقول "ابن طباطبا" في كتابة عيار الشعر: وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم من صحة وزن الشعر وصحة المعنى، وعنوانه اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر.

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر من مصادر الطرب وارتياح كما أن الإيقاع ليس لديه مرادفا للوزن الشعري بل هو أهم واشمل فالوزن عنصر من عناصره .

والإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلي وغيره من الأوزان وهو ليس حلية يستغنى عنها: إذ لا غنى للوجدان أن يعبر عن نفسه من خلال الإيقاع الصوتي، وتأثير الإيقاع اسبق إلى نفس المتلقي من الجملة الغنائية ولهذا اعتمد الكهان في الجاهلية على السجع لمعرفتهم مدى تأثيره على نفس المتلقي وميله نحوه.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن أفضل الشعر على النثر أن "الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ إلا على كل منظوم من الشعر.

وفي هذا ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي .

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال" وإنما قلنا تخيّر من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه.

[1] – المرجع السابق، ص 19.

وهكذا كان "ابن طباطبا" و"العسكري" و"المرزوقي" يدورون في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس[1] .

ومنه صار مفهوم " الإيقاع " بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسيقيين وهم الأصل والعروضيين وهم الفرع والشعراء وهم المنتجون والنقاد وهم المقيمون ثم زحف رويدا رويدا إلى مجالات أخرى كالرسم والنحت والرقص ...الخ

ويلاحظ أن ورود المصطلح في بعض المصادر العربية لم يعطه شرعية الانتقال الدلالي من حقل على الموسيقى إلى حقل علم الشعر، بل أن دلالته الموسيقية هي التي استعيرت للدلالة على الجانب الصوتي في التأليف والنظم .ولذلك عدة أسباب يرتبط أولها بالعلاقة بين المفهوم والمصطلح في الحقل الدلالي للنقد العربي الكلاسيكي وشروط تولدهما [2].

إن الألفاظ في علم المصطلحات وحدات مادية صوتية قابلة للدخول في أبنية تركيبية، وهذا يعطيها قابلية كبيرة للتغير المستمر بالتوسيع والتضيق، وذلك بعكس المصطلحات التي تتحدد بين أهل العلم .

وكان الباحثون القدامى في مفهوم الشعر قد أكدوا من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموسيقى، الشكل والصياغة على المستوى الصوتي ، وبين المستوى المعنوى أو الدلالي، التخيل وهي عناصر أساسية في تميز عن غيره من الأشكال اللغوية والأدبية فابن سينا يعرف الشعر له بقوله أن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزعة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان أخر ومعنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد[3] .

---

[1] – محمد علوان سالمان. الإيقاع في شعر الحداثة، ص20.

[2] – يوسف إسماعيل. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري 2004 ، ص9.

[3] – صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري ص153.

وإذا كان هؤلاء الباحثون قد أكدوا على هذه العلاقة بين الشكل والمضمون فإن ثمة –تباينا في نظرة الباحثين إلى مسألة التوافق بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشعري وصولا إلى ما يسمى اصطلاحا " الكمال الموسيقى " وقد تنبه ابن سينا إلى هذه المسألة الذي فرق بين الإيقاع الموسيقى (اللحن) ووحدته (النغمة) وبين الإيقاع الشعري (الوزن) ووحدته التفعيلة)المؤلفة من حروف يقول " الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كان الإيقاع شعريا[1] .

ومما سبق نخلص إلى:

– أن مفهوم الإيقاع يتعرض ككلمة لأنواع من التوسع في الاستعمال يجعل معناها يلتبس أحيانا فلا بد من تلمس تعريفات تركن الإيقاع في زاوية رؤية واحدة محددة .

– يمثل الإيقاع الفارق الرئيس بين الإبداع الشعري والكتابات الإبداعية الأخرى فهو من أوضح ما يميز وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر .

– إن الصلة بين الشعر والموسيقى حميمة وجوهرية .

– إن نظرة القدامى للإقلاع تدور في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.

1-2-2 – الإيقاع في النقد الحديث:

جاء في معجم المصطلحات تعريف الإيقاع بأنه كلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، وإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص.. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان والأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث :التكرار، التعاقب أو الترابط .

[1] – جابر عصفور. مفهوم الشعر، منشورات دار الثقافة للطبع والنشر القاهرة ،1978 ، ص 24.

والإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي "RHTH" في الإنجليزية و"RYTHME" في الفرنسية وهما مشتقان من "RHUTHMOS"اليونانية وهي في أصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام.[1]

وقد أكد "محمود المسعدي" أن ظاهرة الإيقاع غير مختصة بالشعر فقط انما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر على تباين في نسبة تجليها وقد تفطن إلى أن العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق ،ومعنى هذا أن جزءا من مفرداتها ينقسم إيقاعيا إلى مجموعة سمتها التماثل الصيفي ،فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي في حضورها يكون الإيقاع جليا وفي غيابها يكون خافتا .

وخلص "المسعدي" إلى أن الإيقاع في السجع قائم على أركان منها :الازدواج ... وأوضح أن القافية عنصر جوهري في ماهية السجع:لأنها لو فقدت لخرج النثر من باب السجع[2] ويحدد فؤاد زكريا الإيقاع في الموسيقى بأنه "تنظم لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصرا التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه[3] .

ولم يقتصر فؤاد زكريا على تأكيد عنصري الإيقاع فحسب، بل يحدد لكل منهما خاصية المادية أو الروحية فالحركة لديه تعبر"عن العنصر المادي " في الإيقاع في حين يكون التنظيم تعبيرا عن عنصره المادي والروحي وبهذا يكون الإيقاع في تصوره جامعا بين المادة والروح[4] .

---

[1] – مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان بيروت ، ط2، 1984، ص71.

[2] – محمد علوان سالمان. الإيقاع في شعر الحداثة، ص23.

[3] – فؤاد زكريا. التعبير الموسيقى ،مكتبة مصر، القاهرة ط1 ،1956 ، ص 20.

[4] – المرجع نفسه، ص 21.

ولا يختلف "شكري عياد" عن غيره من الدارسين فهو يؤكد أن الإيقاع "يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطا لهذا النظام .

وقد ورد في كتاب المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقى للدكتور "نفن بله نو "العناصر المكونة للإيقاع هي سببان ووتدان وفاصلتان ولكنها عند العروضيين (مس) و(تف) وعند الموسيقار أي في الإيقاع هي (تن) للسبب و(تتن) للوتد.

وللإيقاع مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة مقاديرها محدودة ولها ادوار متساوية أي متناوبة بطريقة معلومة أي يمكن التنبؤ بالدور الموالي .[1]

ومما سبق نستنتج أن للدراسة الإيقاعية ذات أهمية كبيرة ضمن مستويات الدراسة النقدية ،وذلك لان الإيقاع أهم أدوات التذوق الأدبي التي يسعى الباحث إلى الإمساك بها .

ولعل أهمية الدراسة الإيقاعية تكمن في أنها تنصب على العناصر الموضوعية التي تعتمد عليها الصورة الموسيقية للقصيدة .

نستطيع القول ،انطلاقا مما تقدم ،أن مفهوم الإيقاع يتصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته.أنه،إذن ،النهر الخالد الذي لا منبع له ولا مصب أو الدائرة إلى لا أول لمحيطها ولا آخر ،فكلاهما يلتق حول نفسه ويدور خول مركزه.

وللإيقاع أهمية كبيرة إذ هو المنفذ الوحيد إلى القلب وان الذي لا تحركه الإيقاعات والنغمات الموزونة إنسان غير سليم ممعن في غلظ الطبع وجفاء النفس[2].

أما الدراسات الحديثة فأثبتت أن أهم حاسة لدى الإنسان في عملية الإدراك والتواصل هي حاسة السمع حتى أن أول شيء يتعلمه الجنين داخل رحم أمه، فيما يتعلق بالعالم الخارجي هو نبضات القلب وإيقاع تنفسها وان أكثر النشاطات اليومية كالمشي هي

[1] – زيوقي عبد الحليم. مفهوم الإيقاع في الشعر الفصيح والعامي، مجلة البصيرة الجزائر ، 2004 ،عدد 4 ، ص 42.

[2]– أبو حامد محمد بن محمد الغزالي. إحياء علوم الدين، ج2 ، دار العلم بيروت ط1 ، د ت ص 245.

أنشطة إيقاعية، فكيف بالشعر الذي هو أحد الفنون الجميلة وأشدها حاجة إلى الإفادة من إمكانات الفن الجميل[1].

1-3-خصائص الإيقاع :

إن أول خصائص الإيقاع هوانه خط رأسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محوريه، ومعنى ذلك انه عنصر خفي ،كالرمح لا يبين إلا من خلال أثره في جسد النص، إذ يحرك أعضاءه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعا كحركة وحركات إيقاعية، متناغمة متجاوبة، راقصة، تتمظهر حسيا وتكون اشد وضوحا من الناحية المادية في تجليها الصوتي أكثر من غيرهم أو الموسيقى الأذن بشكل عام خاصة عنصر الوزن لماله من خصائص صوتية صريعة خالصة متأصلة في الطبع الإنساني ومتجذرة في الروح إضافة إلى ما فيه من مظاهر التكرار والرتابة والرنين والتقسيم المتقارب المتواتر لخط الزمن مما يربطه أساسا بفن الموسيقى الذي عادة ما يحرك ميزان الطبع السليم.

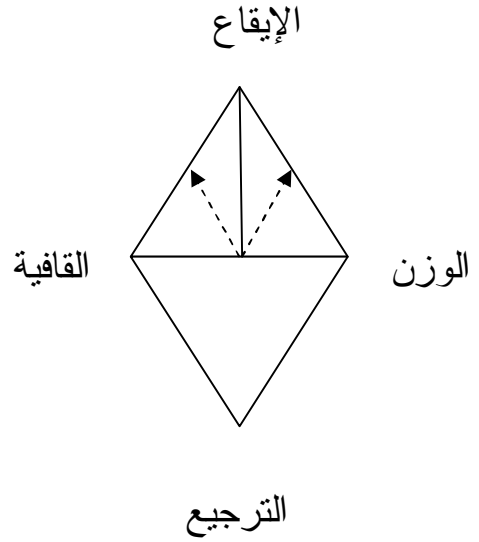
إن الخاصية الثانية للإيقاع هي في كونه خافيا لا يبين في تمظهره الصوتي الصريح، وثالثة خصائصه شمولية التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها مما يحيلها إلى مستويات إيقاعية تتجمع في شكل انساق أو مجموعات أو وحدات خاضعة لإيقاع طبيعتها الخاص، ولإيقاع النص العام معا، أما الخاصية الرابعة فهي خضوعه لعنصر الزمن وإخضاعه له في آن واحد بتقسيمه إلى وحدات أو متآلفة أو متكررة أو متضادة تتضح في كل تمظهراته الإيقاعية الممتدة بين الصوت الصريح ، وزنا ولغة والصوت المتخفي اشد ما يكون الخفاء في بقية التمظهرات الأخرى بين الصوت وصداه وبينها بتذبذب الزمان[2].

---

[1] – فوزي كريم. تهافت الستينيين، أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي ،دار المدى ، دمشق ،ط1 ،2006 ، ص88.

[2] – علوي الهاشمي. فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنـــشر، بيـــروت،ط1 ،2006، ص.27

أما الخاصية الخامسة من خصائص الإيقاع فخضوعه ولو مؤقتا لقانون المادة وعناصرها خضوع الزمان للمكان والروح للجسد لذلك فهو يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل وأخيرا يمكن تلخيص خصائص الإيقاع في تعريفه التالي ، وهو أنه تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى راسية ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى ويمكن تقديم التخطيط التالي الذي يوضح تقاطع خط الإيقاع الرأسي من الزمن الأفقي في نقطة وقوع زمانية تنفجر منها كل الفعالية الإيقاعية في النص الشعري خاصة وذلك على النحو التالي :



المصدر: علوي الهاشمي. فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 28.

1-4- بين الموسيقى والشعر:

لعل أهم ما يميز الإنسان على سائر المخلوقات هو خاصية النطق وإذا فسرنا النطق على أن أساسه الصوت، فإن أهمية الصوت تكمن في أنه طاقة افصاحية تفجيرية ومع اختلاف علماء اللغة في كيفية اختصاص الإنسان بالنطق وهل هو توقيفه أو مكتسب؟ إلا أنهم متفقون على أن ثمة علاقة بين الوظيفة الصوتية وبين ظاهرات الوجود فرضت تجاوبا وتجاذبا بين الإنسان والطبيعة، ويبدو أن لكل فرد منها صوتا خاصا به يميزه عن الأخيرين.

والصوت لا بد له من مستقبل له اتصال وثيق بالعالم المادي حول الإنسان ويتميز هذا المستقبل القوي الذي يستطيع التميز بين صوت وآخر ولذلك لا نجد غرابة في أن الله جلت قدرته قدم في كتابة العزيز هذه الحاسة السمعية على البصرية على أهمية هذه الأخيرة القصوى بل وقدمها على القلب وهو حاسة الدائم ما بقيت له حياة، ولذلك قال تعالى مقدما حاسة السمع ومثنيا بالبصر ومثلثا بالقلب:﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولـــئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾[1].

وإذا كانت هذه القاعدة مرتبطة في مدلولها العام بالعلاقة بين الخاصية الصوتية والمحاسة السمعية، فإنها تأخذ بعدين آخرين أولهما: متعلق بتحسس الجمال، وهذا جانب غريزي، وثانيهما متعلق بإصابة المعنى في العملية الابلاغية، وهذا جانب وظيفي وكلاهما يحقق ما يعرف بالجانب الانفعالي للغة من خلال النص الأدبي[2] .

إن العلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة تاريخية، فلا تعالي إذا قلنا أنهما بدأ معا ولدا لأب واحد هو "التطريب" ورحم واحد هو "السماع" فهنا فنان يجمعهما أكثر مما يفرق بينهما فمن حيث المادة فإن مادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى أصوات، وكلاهما يوقظ الغرائز بأقوى مما يوقظها فن "التصوير" وهما أقدم منه في النشأة

[1] – سورة الإسراء. الآية 36.

[2] – صلاح يوسف عبد القادر. من العروض والإيقاع الشعري ، ص149.

ولعل الموسيقى أعمق في القدم لأنها أصوات خالصة والأصوات اسبق في نشأتها من اللغات فقد مضى على الإنسان حين من الدهر يعبر بأصوات خالصة كما تعبر الحيوانات الراقية بها عن إحساسها، ثم اخذ يجددها وينشأ ألفاظ تصورها فكانت اللغات[1] .

غير أن الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر تكمن في " الوزن" الشعري" فلولاه ما شعرنا بالجزء الأكبر من الجانب الموسيقي للشعر إذ للشعر لونان موسيقيان أولها الوزن العروضي، وثانيهما الإيقاع .

ومن هناك كانت موسيقى الشعر هي من أهم العناصر التي تغذي العناصر الفنية التي تسهم في تشكيل التجربة الشعرية في صورة قصائد وأبيات تتألف من جمل وكلمات يشكل كل منها صوتا موسيقيا خاصة يتناغم تناغما متلاحما مع غيره وبدون عنصر موسيقى يتحول البناء الشعري إلى أنقاض نثرية خالية من الروح والعاطفة إنها هي التي " تمكن ألفاظ الشعر من تعدى عالم الوعي ، والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي إلى تقف دونها الألفاظ المنشورة[2] .

وجمالية التشكيل الصوتي للشعر العربي يجب أن تتطور عما كان قد فهمها علماء اللغة القدامى، من كون هذا التشكيل مرتبطا بصفات الحروف من مجهور ومهموس ولين ورخو وانفجاري ومطبق ... أو مجالات التبدلات الصوتية من إبدال وإدغام مما يتحدد فقط بطبيعتها المخرجية والوصفية إلى كونه مرتبطا بعملية الخلق اللغوي الذي ينبني على مفهوم أن التركيب اللغوي يتألف من عناصر تتقاطع متفاعلة ولا متضامة بحيث تشكل بؤرة تنفلت منها مواقف مشاعر متعددة لا يحدها قانون معلوم مسبق ومن هنا لا بد من تطوير الفهم للنمط الأول للإيقاع الشعري ممثلا بالوزن إلى صنف شعري يكمن وراءه دافع إيقاعي يخرج بالنمط الأول من سكونيته إلى حالة من الديناميكية الفاعلة التي يصنعها اختيار الكلمات والذي بدوره يضع المعنى العام للشعر .

---

[1] – محمد عبد الحميد. في إيقاع شعرنا العربي وبيئته ، ص 26.

[2] – محمد النوبهي. قضية الشعر الجديد ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط2 1971، ص23.

ولا شك أن الغنائية صفة بارزة من صفات الشعر العربي وهي صفة وثيقة الصلة بالملامح الضوئية للغة العربية وعلى هذا نستطيع افتراض أن الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى يقول سليم الحلو:" إن الموسيقى والجبر والحساب والهندسة والمنطق والعروض كلها أنواع من جنس العلم الموزون،وهي علوم متشابكة، رباطها النظام، ووحدة الحركة والسكون".[1]

فكل مقطع عروضي تقابله حركة موسيقية غير محددة لأن التنغيم في الإنشاء الشعري يخضع إلى حد كبير للزمن الذاتي للمنشد.

[1] – سليم الحلو. الموسيقى النظرية منشورات دار مكتبه الحياة بيروت ط2 ،1972 ،ص12.

إن الصلة بين الشعر والموسيقى حميمة وجوهرية ،والشاعر موسيقي من طـــراز خاص ،انه موسيقي يعزف على اللغة وما من شاعر حقيقي بقـــادر أن يرجـــئ وجدانـــه الموسيقى إلى حين ،أن يهجر المنشد المغني فيه ويقبل على اللغة والورق ،لان كل نسيجه لن يكون إلا محض (أدب)من ورق لا غير ،في حين الـــشاعر مطالـــب بتعبئـــة لغتـــه بالانفعال ،وبالعاطفة التي تسري في كيان اللغة فتؤثر في المتلقي أو السامع وتجعله أسير حالة من التأمل الخيالي ،وتسهل عليه الإحساس بالمعاني في جو من الجلال الـــشعري إذ إن من اخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذوة الإيقاعية والموسيقية الـــسرية التـــي تمتلئ بها القصيدة والتي تجعل من لغتها الاعتيادية لغة شعرية متـــوترة ومـــشحونة لهـــا القدرة على التأثير على المخيلة والسمع والأعصاب بطريقة مذهلة.

ومن الدلائل الواضحة على أهمية الإيقاع وسمو شانه فـــي البنـــاء الـــشعري ،إن الشاعر إذا تجاذبه التزامان ،التزام لغوي ،وآخر إيقاعي ،اخلص الانقيـــاد للإيقـــاع ومـــا الضرورة الشعرية إلا صدى لغلبة النظام الإيقاعي على النظام اللغوي في جـــسد الـــنص وتظهر سطوة الإيقاع وهيمنة صوره المختلفة على النص من خلال شتى ضروب التطويع للغة التي يتجسد في شعرها.

ولعله من الضروري _بعد هذا الاستعراض لمفهوم الإيقاع وأهميتـــه _ أن تحـــدد الرؤية التي سيظهر من خلالها البحث إلى مادته ،ويحصر في إطارها عمله .

لقد تبين أن الإيقاع هو نظام ذو تشابه عام يحمل في طياته اختلافات جزئية توطد خاصية الانسجام فيه ،وهو تكرار أو تجاوب أو تناوب للظواهر الصوتية أو أجزاء منهـــا على مسافات زمنية ،وتكون هذه المسافات متساوية أو متناسبة لخلق الانسجام ،أو لاتكون كذلك لخلق الرتابة ،ولا بد للظواهر الصوتية المكونة له آن تنطوي على عناصر متمايزة تقيه الوقوع في نمطية تسلبه بريقه وتوهجه وتحيله إلى مجرد تردد آلي ،والإيقاع قبل أن يكون شيئا محسوسا على شكل موجات صوتية هو تصور ذهني يعتمد غلـــى التوقـــع أو

استباق ما سيحدث ،سواء احدث اللذة بتحقق المتوقع ،أم حصلت المفاجأة بخيبة الظن فـــي ذلك.

إذ يقول :" أنا مواطن عربي .وقضيتي الخاصة جزء لا يتجزأ من القضية العامـــة للشعب العربي .ولا مستقبل لقضيتي إذا لم تعرف مكانها في هذا التيار المعادي للتخلـــف والامبريالية والصهيونية والطامح للتقدم الاجتماعي والاستقلال والسيادة القومية.

وأنا مواطن عالمي ...وقضيتي جزء من الحركة الثورية العالمية وافخر بانتمـــائي إلى أسرة التقدم والتحرر والاشتراكية التي تمارس تأثيرها الفعال لتغيير العـــالم تغييـــرا جزئيا "

فالشاعر لا ينقل تجربته إلينا ،بل ينقلنا إلى تجربته وذلك لان التجربـــة الإبداعيـــة على حد تعبير الأديب خيري عبد ربه ،عمل ممتد لا يمكن تجميعه في قصيدة أو لوحـــة ومن ثم لا يمكن نقله .

ولذلك نجد أن الأعمال العظيمة تنقلنا إلى مناخها، ونتعرف على تضاريـــسها مـــن خلال المسير ضمنها وليس الدوران حولها وقد يبدأ فعل الكتابة هادئا دون ضجيج، لكنه لا يفقد حضوره فينا.يقول درويش في قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ":

إن نهرا من أغاني الحب يجري في شظية

قد بعثرتني الريح ،فاختنقت بأصوات الملايين

ارتفعت على الصدى وعلى الخناجر

شكرا ،أنام على الحصى طير

شكرا للندى.[1]

[1]– هاني الخير .محمود درويش رحلة في دروب الشعر ،ص15،16.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية في ديوان

" لا تعتذر عما فعلت"

1- الموسيقى الخارجية

1-1- الوزن

1-2- القافيـــــة

1-3-المجموعات الصوتية وتشكيل النص

2- الموسيقى الداخلية

2-1- التكرار

2-2- التدوير

1- الموسيقى الخارجية:

1-1- الوزن:

ليس من خلاف بين دارسي الإيقاع في أهمية البعد الإيقاعي الوزني، فقد اقترن هذا البعد من قديم بالدراسة النقدية للإبداع الشعري ،إذ اهتم به النقاد العرب الأوائل اهتماما بالغا،وأولوه عناية فائقة ،فعدوه عنصرا رئيسا في بنية الخطاب الشعري وخاصية جوهرية كامنة في صميم ماهيته والحوا على قيمته المتميزة في تشكيل بنيته ،ووظيفته الخاصة في تحديد ماهيته وطبيعته ،والوزن عندهم أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو ما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره[1].

وفيما يتعلق بمفهوم الوزن وتعريفه يقع الدارس على شيء من ذلك في كلام النقاد القدامى ،من ذلك قول القرطاجني :"والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات ،أما النقاد المعاصرون فيرونه النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين،التي تجعل من الكلام شعرا،أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين، وبذلك يكون الوزن الفارق بين الشعر والنثر، وتكون وظيفته تحقيق تأثير جمالي ونفسي ممتع"[2].

ولما كان الوزن جزءا من الإيقاع وفرعا عليه، فانه- بحكم طبيعته المنضبطة القابلة للتقنين- ينهض بدور الفاعل في اغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة متشابهة فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب[3].

---

[1] – مقداد محمد شكر قاسم. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار الدجلة،عمان، الأردن ،ط1 ،2008،ص47 .

[2] – المرجع نفسه ،ص48.

[3] – المرجع نفسه،ص50.

وكون القصيدة المعاصرة لم تتحرر كليا من الوزن الشعري القائم على مبدأ التناسب بين الأسباب والأوتاد في التفعيلة ومقاطع الشطر[1].

غير أن الحديث عن الوزن في الشعر يستوجب منا تفرقة واضحة بين الشعر يحافظ على شكل من أشكال الموسيقى المكررة ،وبين شعر خلا من أي شكل من أشكال الوزن المكرر معتمدا على نوع من الإيقاع النغمي الداخلي فاغلب شعراء الحداثة لم يتبعوا هذه الطريقة وإنما اتجهوا إلى هجر الأوزان الشعرية العروضية كلية ،والاستعاضة عنها ،بالاعتماد على تفعيلة ،أو أكثر دون الخضوع لقانون موسيقي عام ينظم التكرار في استخدام التفعيلة أو التفعيلتين،فأصبحت القصيدة تكتب في سطور يمثل كل سطر تركيبة موسيقية للكلام فاسطر القصيدة الجديدة سواء أكانت الحركات طويلة أم قصيرة لازالت تجاري تنسيقا بين الأصوات أو الحركات المكونة للتفعيلة والتي يختلف عددها (التفعيلات) من سطر إلى آخر في نظام غير ثابت وغير محدد.

ولما كان الإيقاع الوزني في الشعر العربي ذو تشكيلات متنوعة هي البحور الشعرية كان من المناسب الوقوف عند كل تشكيل لمعرفة بعض خصائص استعماله ، ولمراقبة امتداده على مساحة النص الشعري عند" محمود درويش" ،أو للتعرف على أسلوب الشاعر في استعمال بحر معين ،وقد كان السبيل في ذلك هو الإحصاء العددي للمتن الشعري ،انطلاقا من قناعة مفادها أن الإحصاء ضروري للدراسة الصوتية كي نقتنع باطراد الظاهرة ،فضلا عن انه يسهم في تقريبنا من البنية الوزنية لهذا المتن.

ويظهر الديوان أن"محمود درويش" كان يميل إلى استعمال البحر الكامل ،حيث انحصر ما يقارب النصف من قصائد هذا البحر ،ومنه يقول الشاعر:

انزل هنا ،والآن ،عن كتفيك قبرك

وأعط عمرك فرصة أخرى لترميم الحكاية

ليس كل الحب موتا

[1]– إبراهيم رومانى. الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط1 ،1991، ص 208.

ليست الأرض اغترابا مزمنا[1].

والكامل من البحور المهمة في الشعر العربي نظرا لكثرة المنظوم فيه ، وهو بحر موحد التفعيلة ،استخدم بكثرة في شعر "محمود درويش" ،وأصبح في المرتبة الأولى في الشيوع وقد اتجه الشاعر إلى إيقاعه في عدة قصائد منها:"في بيت أمي" و "حكمة المحكوم بالإعدام" و "سيجيء يوم آخر".

وواضح أن الشاعر يخالف في ذلك النسبة القديمة لاستعمال هذا البحر ومنه قوله:

يختارني الإيقاع يشرق بي

أنا رجع الكمان ،ولست عازفه

أنا في حضرة الذكر

صدى الأشياء تنطق بي

فانطق[2].

كما استخدم الشاعر بحر الرجز وهذا البحر موحد التفعيلة ويستعمل تاما ومجزوءا و مشطورا ومنهوكا، ومن هذا البحر قوله:

في بيت أمي صورتي ترنو إلي

ولا تكف عن السؤال

أأنت يا ضيفي ،أنا

هل كنت في العشرين من عمري

بلا نظارة طبية[3].

والملاحظ على ديوان"محمود درويش":

[1] – محمود درويش.الأعمال الجديدة ،"لا تعتذر عما فعلت" ،رياض الريس للنشر ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2004 ،ص29.

[2] – المصدر نفسه،ص15.

[3] – المصدر نفسه،ص25.

استخدامه للبحور الصافية في كل قصائده وان استعمل البحور الأخرى يكتفي بها مجزوءة.

تقطيع نموذج من قصيدة"في بيت امي "من ديوان "لا تعتذر غما فعلت ":

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مت

فعل فعول متفعلاتن

متفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستف

ويلاحظ من خلال تقطيع الابيات ان القصيدة من بحر الرجز لوضوح التفعيلة التامة وهي مستفعلن حيث دخلت عليها عدة تغيرات منها:

متفعل: حذف السبب الخفيف الثاني.

متفعلاتن: زحاف بحذف وإضافة سبب لأخر التفعيلة.

وهناك تدوير في القصيدة حيث انقسمت عدة تفعيلات بين آخر السطر الأول وأول السطر الثاني.

1-2- القافيـــــــة:

جاء في العمدة أن القافية سميت كذلك"لأنها تقفوا اثر كل بيت ،وقال قوم :لأنها تقفوا أخواتها " وبينما يعتمد" ابن رشيق"الوجه الأول فانه يتحفظ على الوجه الأخير ويبين سبب التحفظ قائلا:" لأنه لو صح معنى وجهة نظر فنية خالصة نرى انه لا وجهة لهذا التحفظ"[1].

ولا شك في أن القافية تلعب دورا كبيرا في الناحية الإيقاعية للنص الشعري ،فهي إحدى الركائز التي يقوم عليها الشعر والتي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى.

وتؤدي القافية في الشعر الحديث وظيفة جمالية وموسيقية، وذلك عن طريق خلق

[1] – مقداد محمد شكر قاسم. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،ص132.

أجواء متنوعة ومتعددة تبعا لتعدد القوافي وتنوعها في الأبيات ،وذلك يؤدي إلى كسر الرتابة التي (قد) يخلقها الإيقاع الواحد ،فضلا عن وظيفة القافية الدلالية حينما تتضافر مع باقي الدوائر الدلالية الأخرى لتصنع جوا متآلفا دلاليا وإيقاعيا ،ولذا فقد أعطى تنوع القوافي في الشعر الحديث مساحة كبيرة للشاعر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه كما أعطى للمتلقي متعة في تنوع الإيقاع حسبما يقتضيه النص.

وأول مظاهر الاهتمام بالقافية ،في سياق حديث النقاد عنها،أنها جعلت شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر ،وأنها وصفت بحوافر الشعر ،أي عليها جريانه و اطراده.

ولم يجد الباحثون المحدثون كثيرا عما ذهب إليه النقاد القدامى بشان القافية ،فهي عندهم أيضا مركز ثقل مهم في البيت[1].

وللقافية حروف تعد من لوازمها وهي الروي والوصل والتأسيس والدخيل والخروج، وهذه الحروف متى وقعت شيء منها في القافية – في القصائد ذوات القوافي الموحدة– وجب التزامه في العموم في عموم القصيدة ،وبمقدار توفر هذه الحروف يكون الإيقاع أغنى وأوفر. أما الوظيفة البنائية للقافية فتتجلى في أنها تشكل ثابتا إيقاعيا يشد مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية مريحة فلا يجوز فصل إيقاع القافية من الوحدة الإيقاعية للقصيدة لأنها مؤسسة على تكرار الصوت تكرارا منضبطا[2].

وقد عرف العلماء القافية تعريفات متباينة،غير أن التعريف الأدق والأكثر حظا من الذيوع هو تعريف الخليل"القافية من آخر حرف في البيت إلى الحرف الذي ما قبل الساكن" [3].

وتأسيسا على هذا يكون للقافية – بالنظر إلى عدد الأحرف المحصورة بين آخر ساكنين في البيت خمسة أنواع:

---

[1] – المرجع السابق، ص133.

[2] – المرجع نفسه، ص134.

[3] – محمود درويش. الأعمال الجديدة "لا تعتذر عما فعلت"،ص65.

أ- **المترادف:** وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل كقول "محمود درويش ":

الحكاية قاتل وضحية "كانوا صغارا "

يقطنون الثلج عن سر والمسيح[1].

ب- **المتواتر:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد كقوله:

امشي كأني واحد غيري وجرحي وردة

بيضاء ،انجيلية ويداي مثل حمامتين

على الصليب تحلقان و تحملان الأرض[2].

ج- **المتدارك:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان كقوله:

لا أنا في حضرة المعراج ،لكن

أفكر وحدي كان النبي محمد

د- **المتراكب:** وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات .

هـ- **المتكاوس:** وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات .

وقد خلا شعر "محمود درويش" من هذين النوعين ،مما يدل على ان الشاعر يختار القوافي ذات الطلاوة وذات النغم المقبول لان وجود أربعة متحركات بين ساكنين يحدث شيئا من الثقل على الأذن[3].

أما بخصوص الأنواع الثلاثة الأولى:فقد استخدمها "محمود درويش" استخداما متفاوتا.

والملاحظ على شعر"محمود درويش" انه قد لجأ إلى الأصوات المجهورة ،لأنها أوضح من الصوت المهموس.

ولا ينفك الكلام على القوافي عن الكلام على حركات الروي، أو حروف المجرى كما يسميها العروضيون وهي_أي القوافي_ بهذا الاعتبار تنقسم إلى نوعين القوافي المقيدة

[1] – محمود درويش. الأعمال الجديدة ،"لا تعتذر عما فعلت" ص51.

[2] – المصدر نفسه:ص52.

[3] – المصدر نفسه،ص75.

والقوافي المطلقة، وقد أوضحت الدراسة أن القوافي المقيدة لدى" محمود درويش" أكثر من القوافي المطلقة ومثال ذلك قوله:

تنسى كأنك لم تكن

تنسى كمصرع طائر[1].

والقافية في القصيدة الحداثية تغير مفهومها إذ أصبحت نهاية موسيقية للسطر التي تجسد الدفقة الشعورية بديلا عن القافية ،فنجد"محمود درويش" في معظم قصائده لا يلتزم بالمفهوم التقليدي للقافية التي كان الشاعر فيها ملتزما بحرف الروي بل إن الشاعر المعاصر كسر هذا القيد وحاول أن يشاكل بين القافية وحروف الروي ،أي أن يجعل حرف الروي صوتا متنقلا قد يختلف من سطر إلى آخر ومثال ذلك قوله في قصيدة" وصف الغيوم":

وصف الغيوم مهارة لم آوتها...

امشي على جبل وانظر من عل

نحو الغيوم ،وقد تدلت من مداد اللازورد

حفيفة وشفيفة.

كالقطن تحلجه الرياح

كفكرة بيضاء عن لمع الوجود. [2]

حيث استخدم الشاعر قافيتين في القصيدة الواحدة وهذا ما نجده في اغلب قصائده التي تنوعت من مقطع إلى آخر،ونجد ذلك في قصيدة "ماذا سيبقى":

ماذا سيبقى منبهات الغيمة البيضاء ؟

زهرة بيلسان

ماذا سيبقى من رذاذ الموجة الزرقاء ؟

[1] – محمود درويش. الأعمال الجديدة ،"لا تعتذر عما فعلت" ، ص107.

[2] – المصدر نفسه، ص 105.

إيقاع الزمان

ماذا سيبقى من نزيف الفكرة الخضراء ؟

ماء في عروق السند باد[1].

ويقول في قصيدة "لا اعرف اسمك ":

لا اعرف اسمك

سمني ما شئت

لست غزالة

كلا ولا فرسا

ولست حمامة المنفى

ولا حورية

من أنت ؟وما اسمك ؟

سمني لأكون ما سميتني[2].

وعلى هذا النحو تحطمت القافية على الثبات والتداول ،ويؤسس بدلها قافية متحولة قد تظهر متناوبة ،أو من مقطع إلى آخر أو مشوشة تماما لا تلتزم بأي ترتيب ويلجا غالبا إلى القافية الداخلية لتدعيم الانسجام الإيقاعي الدلالي للنص، وبهذا أصبحت القافية عند "محمود درويش "نهاية مريحة للحالة الشعورية دون التزام بقافية واحدة ،وإنما تتلون بتلون الأحاسيس والمشاعر .

وفي الشعر الحديث عامة،وشعر"محمود درويش "خاصة ونجد خفوت دور الإبداع الشفهي، إذ سيطر على النص المقروء على النص المسموع ،وأصبح دور القافية خافتا بعض الشيء،الأمر الذي جعل الشاعر قد يلجا إلى القافية حينا ،وقد يمهلها أحيانا أخرى وذلك حسب مقتضى الحالة الشعورية .

[1] – محمود درويش. الأعمال الجديدة ،"لا تعتذر عما فعلت" ، ص 105.

[2] – المصدر نفسه:ص 107.

وتكشف دراسة القافية في شعر "محمود درويش "عن النتائج التالية:

- تلعب القافية دورا رئيسا في البناء الشعري لدى الشاعر فهو لم يتخل عنها حتى أواخر أعماله ،وان تخفف منها في أواخر أعماله الأخيرة.

- في حالة عدم التزامه بالقافية، يلجا الشاعر إلى وسائل فنية أخرى في محاولة لتعويض الموسيقى حتى لا يفقد بناؤه الشعري التجانس الصوتي والبناء الموسيقي اللذان يسيطران على المتلقي.

يستخدم الشاعر هذه الظاهرة لهدف موسيقي يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوي بوقوف صوتي قوي، يتمثل في القافية التي تعد في الشعر العمودي،رمز الاجتماع الوقفين و الصوتي معا ،وقد أشار إلى هذا بعض الدارسين.

-عندما يلتزم "محمود درويش" بالقافية وتتخذ شكل التوحد وذلك في الشكل العمودي ،فانه يستعمل الألفاظ القوية والصور المعبرة.

1-3-المجموعات الصوتية وتشكيل النص:

ثمة ظاهرة صوتية يمكن اجتلاؤها فيشعر "محمود درويش "وهي الاعتماد على موجة صوتية متقاربة المخارج والصفات مما يشكل بنية صوتية تكثف إيقاعية النص بأصواته الأخرى حول مفصل الارتكاز الصوتي لهذه المجموعة ،وهو ما يؤكد دلالة الألفاظ التي ترد فيها بل يجذب دلالات الألفاظ الأخرى لتدور حولها.

ففي قصيدة "سقط الحصان عن القصيدة "نجد سيطرة جو موسيقي خاص يعتمد على مجموعة صوتية متقاربة المخارج والصفات دون التخلي عن المزاوجات الصوتية التي تشكل البيئة الأساسية للإيقاع الصوتي وتتحرك هذه المجموعة في النص بحرية خالقة بفوضاها -لا نظاميتها-صورة سمعية خاصة إذ يقول :

والجليلات كن مبللات

بالفراش وبالندى

يرقصن فوق الندى

الغائبان أنا وأنت

أنا وأنت الغائبان.

ويتضح أن البنية الأساسية للإيقاع الصوتي تتركب من صوتين أساسين :آلاف والنون ،وصوت النون هو من الأصوات الرنانة لأنه يتكون في غرف الرنين بالأنف ،بما يعطي طاقة نغمية أعلى من غيره .

أما الصوت الثاني فيعتمد على أصوات المد وخاصة الألف ،وهنا تتآزر المدات النغمية والأنات الساكنة لشحن النص بإيقاع مأسوي يكون حصانة صوتية متوازنة لأصوات المجموعة الصوتية التي رصدناها في النص ،ويلاحظ أن المخارج تكاد تكون واحدة ،وان الصفات تلتقي وتفترق بما يشكل تجاوزا فيما بينها ففي قصيدة " القدس"يقول:

في القدس اعني داخل السور القديم

أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى

تصوبني فان الأنبياء هناك

يقسمون التاريخ ا لمقدس ...

يصعدون إلى السماء[1]

ويلاحظ أن المخارج تكاد تكون واحدة وان الصفات تلتقي وتفترق بما يشكل تزاوجا فيما بينها وهي من حيث صفاتها ومخارجها كالتالي :

-ص:مخرجه أسناني لثوي، وصفته رخو مهموس مفخم.

-س:مخرجه أسناني لثوي، وصفته رخو مهموس غير مفخم .

-ز:مخرجه أسناني فقط،وصفته رخو مجهور غير مفخم .

ف(ص،س)صوتان مهموسان ولكن (ص) مفخم و(س) ليس كذلك ،وكلاهما رخو و(س،ز)كلاهما رخو غير مفخم بينما الزاي صوت مجهور والآخر مهموس وبمطابقة هذا الوصف الدلالي للصوت وموضوع القصيدة المكرس للموت نلمح بدقة كيف استطاع الشاعر استغلال إمكانات اللغة العربية صوتيا وذلك من خلال خلق إيقاع يؤازر الدلالة ويحتضن الانفعال الشعري في النص ،ولا يعني ذلك التطابق انه ثمة أصوات معينة لمشاعر محددة فان اللغة هي _نوعا ما_بتصرف الشاعر وليس العكس .

[1]- محمود درويش .الأعمال الجديدة ،لا تعتذر عما فعلت ،47.

2- الموسيقى الداخلية:

2-1- التكرار:

رغم تباين العلماء للتكرار واختلافهم حوله إلا أن رؤيتهم لحقيقته ظلت متقاربة إلى حد بعيد ،فهي لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ والمعنى ف"ابن الأثير"(ت637ه) يعرفه بقوله "هو دلالة اللفظ على معنى مرددا،واللفظ واحد".أما ابن المعصوم (ت1093م) فيعرفه بقوله "أن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى..."

ولعل تقارب التعريفات يدل على سيادة هذا المصطلح (التكرار) لدى معظم المشتغلين به على اختلاف مشاربهم وسواء في ذلك :النحاة ،واللغويون والبلاغيون أو النقاد[1].

وتبدو عناية علماء البلاغة بالتكرار أكثر بروزا منها عند النحاة واللغويين وقدا نقسم البلاغيون في نظرتهم للتكرار إلى قسمين:الأول، ويمثله فريق عزف جملة عن القول فيه، فلم يعره أي اهتمام ولم يلتفت إلى الحديث عنه" أما القسم الثاني من البلاغيين فالتفت إليه بوصفه أسلوبا من أساليب اللغة التعبيرية لا يجوز إهماله[2].

وللتكرار أهمية كبيرة في دراسة النص الشعري ،وعلى وجه الخصوص الجانب الإيقاعي منه،وآية ذلك هذه الكثرة من الدراسات التي تناولته بالرصد والتحليل[*].

والذي يفهم من هذا المقام هو ما يصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع إذ أن جميع أنماط التكرار ترتبط ارتباطا وثيقا ومطلقا بقيمة سمعية تحدث نوعا من الإيقاع[3].

---

[1] – فهد ناصر عاشور.التكرار في شعر محمد درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص21.

[2] – المرجع نفسه،ص22.

[*] – من الدراسات التي اختصت بموضوع التكرار:(التكرير بين المثير والتأثير)لعز الدين السيد ،و(التكرار في الشعر الجاهلي) لموسى ربابعة و(التكرار) لحسين نصار ....

[3] – مقداد محمد شكر قاسم :البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ،ص156

والتكرار هو من ملامح البناء في شتى الفنون وقانون من قوانينها ،شكل من أشكال التنظيم في بناء القصيدة،وعلامة بارزة في التشكيل الصوتي لها ،فالأذن تنجذب إلى التكرارات الصوتية قبل أن يتدبر الإدراك أمرا معانيها ،وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه.

وتمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ و التراكيب وتعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدلالي ،وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية باعتبارها أداة يلجأ إليها الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي ،كتكرار الأحرف أو الأدوات أو الكلمات أو العبارات وحتى تكرار مقطع بكامله وما بوصف بتكرار اللازمة بغرض تأكيد المعنى و توظيفه ،بحيث تحمل الصورة المكررة أعمق من الدلالات الأولى ومثال ذلك قول محمود درويش:

الظل،لا ذكر،ولا أنثى
رمادي ولو أشعلت فيه النار
يتبعني ،ويكبر ثم يصغر
كنت أمشي ،كان يمشي
كنت أجلس ،كان يجلس
كنت أركض ،كان يركض
قلت اخدعه واخلع معطفي الكلي[1].

فتكرار(أركض، أمشي، أجلس)، أضفى على الأبيات نغما صوتيا يمتع القارئ ويطرب السامع ويجذب انتباهه كما نجد التكرار في قصيدة "تنسى كأنك لم تكن":

تنسى كأنك لم تكن
تنسى كمصرع طائر
ككنيسة مهجورة تنسى

[1] – محمود درويش. الأعمال الجديدة ،"لا تعتذر عما فعلت"، ص 87.

كحب عابر

وكوردة في الليل تنسى

أنا للطريق ...هناك قد سبقت خطاه خطاي

من أملي رواه على رواي[1].

في هذا المقطع تكررت صيغة الفعل المضارع المبني للمجهول (تنسى)، فأصبح المقطع يقوم على تكرار هذا الفعل الدال على النسيان ،فرغم ثبوت معناه إلا أن ما يقترن به في كل مرة مختلف عن سابقه في المعنى ،ولعل هذا الاختلاف يؤدي إلى التكثيف العميق[2].

وتتفاوت درجة الإيقاع والشعور بالصوت المكرر تبعا للمسافة بين مساحة الوحدات وطبيعتها .

والتكرار من شانه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتالف بين العناصر المكونة للنص الشعري ،لأنه جزء لا ينفصل عنه ولا يمكن حذفه لأنه يقصد لذاته، ولذلك أصبح التكرار واحدا من أهم ملامح التشكيل الموسيقي والأسلوبي للشعر المعاصر[3].

إضافة إلى ذلك فان القصيدة الحديثة أصبح التكرار فيها مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور.

ومن أمثلة تكرار اللفظة جاء في قصيدة "لم يسالوا:ماذا وراء الموت ":

حياتنا نحيا ،ولا نحيا ،كان حياتنا

حصص من الصحراء مختلف عليها بين

[1] – المصدر السابق، ص 75.

[2] – فهد ناصر عاشور. التكرار في شعر محمود درويش ،ص89.

[3] – مصطفى السعدي. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية،د .ط،1997، ص30.

آلهة العقار،ونحن جيران الغبار العابرون

حياتنا عبء على الليل المؤرخ:كلما

أخفيتم طلعوا علي من الغياب

حياتنا عبئ على الرسام ارسمهم[1].

وفي هذه الأبيات يكرر الشاعر كلمة (حياتنا) وكلمة (عبء) ويعد تكرار الكلمات من مظاهر التكرار ،وهو مظهر ذو قابلية عالية على اغناء الإيقاع ويكون مقصودا إليه لأسباب فنية ،وقد شغلت ظاهرة تكرار الكلمات مساحة واسعة من المتن الشعري "لمحمود درويش ".

وتكرار الشاعر لكلمة (حياتنا)أربع مرات في ثنايا الأسطر متفرقة على مساحة النص كله ،كانت له وظيفة فنية إذ فعل فعله الايجابي على صعيد الترابط بين الأبيات،فا عادة الصورة الصوتية للكلمة كانت بمثابة المنبه الإيقاعي ،ويمكن تشبيه هذه الحالة باللحن الأساسي في القطعة الموسيقية المعزوفة .

وقد حقق شاعرنا "درويش" من خلال هذا النوع ،درجة من درجات الإجادة ،فقد حاول تكثيف الدلالة من خلال تكرار كلمات معينة ،على أن تكراره ليس من النوع المبتذلة إنما جاء لغاية ،وهدف دلالي ،ولا شك أن تكرار كلمة (حياتنا) في المقطع أكثر من مرة قد ،قد ساهم ببنائها الصوتي في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعة الموقف الدلالي ومن ثم فقد أسهم التكرار_هنا_في البناء الدلالي والإيقاعي .كما أن تكرار الكلمات يتحول إلى نقطة مركزية في القصيدة ترتبط بكثير من الدلالات عبر الخيوط التعبيرية المختلفة فضلا انه يغدو بؤرة إيقاعية توفر الرابطة المتينة بين أبيات القصيدة[2].

[1] – محمود درويش:الأعمال الجديدة "لا تعتذر عما فعلت"، ص19.

[2] – فهد ناصر عاشور. التكرار في شعر محمود درويش ،ص36.

وقد انتهت "نازك الملائكة" في دراستها للتكرار إلى قاعدة مفادها أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام،وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل لقبولها وإذا نظر الدارس، في ضوء القاعدة إلى قول "محمود دروش":

آنا الضحية ":لا أنا وحدي الضحية

لم يقولوا للمؤلف :لا ضحية لقتل أخرى

هنالك في الحكاية قاتل وضحية[1].

وجدها متحققة فيه بجلاء فالشاعر أعلن انه الضحية ثم طفق يكرر كلمة الضحية تكرارا يخدم الموسيقى،ويوطد المعنى ،ولا يكتفي الشاعر بتكرار الكلمة أفقيا على مستوى السطر أو البيت ،بل قد يكررها أيضا عموديا ،إما على مستوى القصيدة و أما على مستوى الأسطر والأبيات ،فمما تكررت فيه الكلمة تكرارا عموديا على مستوى عدد من الأسطر :

ماذا سيبقى من هبات الغيمة البيضاء

زهرة بيلسان

ماذا سيبقى من رذاذ الموجة الزرقاء

إيقاع الزمان

ماذا سيبقى من نزيف الفكرة الخضراء

ماذا في عروق السندباد[2].

ويعد تكرار الحروف مظهرا من مظاهر التكرار الذي يتركب منه النص الشعري، فالشاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو اصواتا مجتمعة ،إنما يريد أن يؤكد الحالة الـــشعورية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج موسيقي يوفر إمتاعا لأذان المتلقين وشواهد ذلك في شعر"محمود درويش" كثيرة ،من ذلك تكرار حرف الراء وذلك في قوله:

[1] – محمود درويش:الأعمال الجديدة "لا تعتذر عما فعلت"، ص29.

[2] – المصدر نفسه،ص107.

وردت حول البئر حتى طرت نفسي

إلى ما ليس منها صاح لي صوت عميق

ليس هذا القبر قبرك فاعتذرت

قراءة آيات من الذكر الحكيم

يبدو جليا في هذه الأسطر سيطرة صوتي الألف والراء على إيقاعه بفعل كثرة تكرارهما وهما صوتان يحظيان بقوة الوضوح السمعي ،فالألف أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق ،أما الراء فهو صوت معدود في الصوامت الأقوى من حيث الوضوح السمعي ،ويلاحظ أن الشاعر قد كرر صوت القاف وهو من الأصوات التي تنم عن القوة والشدة وذلك مما يعمل على تعزيز المعنى وتعميقه لان البقاء لا يكون إلا مع القوة.

وفي قصيدة "كأنك لم تكن" نجده يكرر حرف الكاف ثماني مرات في ثنايا هذه القصيدة إذ يقول:

تنسى كأنك لم تكن

تنسى كمصرع طائر

ككنيسة مهجورة تنسى،

كحب عابر

وكوردة في الليل...تنسى[1].

ويلاحظ أن تكرار حرف" السين" في المقطع أدى إلى وجود كثافة موسيقية عملت على تخفيف حالة التوتر لدى المتلقي ،وكسرت حاجز الرتابة لديه ،إضافة إلى كونها تلفت انتباهه إلى قصد المبدع ورسالته.

[1] – المصدر السابق، ص75.

2-2- التدوير:

التدوير هو أن يستدعي وزن البيت ،أن يكون بعض حروفه كلمة من أخر الشطر الأول داخله في وزن ا لشطر الثاني،و في هذه الحالة قد يكتب البيت الشعري بدون فاصل بين شرطيه، أو بوضع الحروف الداخلة في وزن الشطر الثاني في ذلك الشطر[1].

والتدوير مصطلح يدل على اقتضاء وزن البيت واشتراك شطريه في كلمة واحدة ،يكون الجزء منها في الشطر الأول،والجزء الباقي في الشطر الثاني ،والبيت المدور هو الذي اشترك صدره وعجزه في كلمة واحدة .والتدوير بوصفه ظاهره إيقاعية بالدرجة الأولى ذو أهمية بارزة ،فهو في ذاته نوع من التلوين الخفيف يضفي موسيقى شعرية ونموذجا لاختراق الوقفة بين مصراعي والبيت .

وقد اخذ التدوير معنيان،أولهما خاص بالشعر العمودي ،والآخر خاص بالشكل الجديد(الشعر الحر) من خلال ديوان "لا تعتذر عما فعلت "أما التدوير بالمعنى الأول ففيه يتصل الشطران ويندمجا ،فإذا أردنا تقسيم الكلمة المشتركة بين الشطرين إلى قسمين ،يقع كل منهم في احد الشطرين، الصدر والعجز .

أما المعنى الآخر ،فهو يعني قصيدة "محمود درويش"في الشكل الجديد (الشعر الحر) يتصل فيها الشطر الشعري بالشطر التالي له ،أو بمجموعة السطور التالية اتصالا عروضيا، دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر.

رجاء عيد :التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،ص

والتدوير بوصفه ظاهرة إيقاعية تخترق الوقفة العروضية والوقفة الدلالية على حد سواء يمكن الشاعر من التعبير بصورة أفضل عن الدفقة الشعورية ،ويبدو ذلك جليا في شعر "محمود درويش":

[1] – محمد علوان سالمان.البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ،ص82 .

شكر ا لتونس أرجعتني سالما من:

(مستفعلن ، فعلن، متفعلن، فعل ،مس)

حبها فبكيت بين نسائها في المسرح

(تفعلن ، فعلن ،متفعلن ،فعل ،مستفعل)

البلدي حين تملص المعنى من الكلمات

(ن ، فعلن، متفعل، فاعلن، متفعلن، فعلن، مت)

في لغتي دوار البحر ،في لغتي رحيل

(تفعلن،فعل، مستفعلن، فعلن، متفعل)

غامض من الصور ،لا قرطاج تكبحه

(فاعل، متفعل، فعلن، مستعلن، فاعلن، مت)

ويلاحظ في المقطع الأول أن تفاعيله متصلة/مدورة، فالشاعر في الأبيات لم يلجا إلى إنهاء تفعيلته لان الدفقة الشعورية في الأسطر دفقة واحدة غير متعددة فيمكن قراءة هذه الأسطر دفعة واحدة، مع أن التدوير لم يفقد الأسطر إيقاعها.

ولو تأملنا الأبيات التالية ،نجد الشاعر يستعمل التدوير استعمالا فنيا ،كما استعمله من قبل في النماذج السابقة حيث يقول :

لبلادنا

(متفاعلن)

وهي المطوقة الممزقة التلال

(متفاعلن،متفاعلن،متفاعلن،م)

كمائن الماضي الجديد

(تفاعلن،متفاعلن،مت)

لبلادنا وهي السبية

(فعلن ،متفعلن ،مفاعل)

حرية الموت اشتياقا واحتراقا

(متفعلن ،متفعل،مفاعل ،متفعلن ،م)

وبلادنا في ليلها الدموي[1].

(فعلن ،مفاعل ،متفعلن ،متفاعل)

والمتأمل في السطور السابقة يلاحظ أن التفعيلة لم تنته مع نهاية كل سطر شعري إنما انتهت إلى نهاية التفعيلة إلى السطر الرابع .

كما يلاحظ أن السطور الأربعة –المدورة–حاول فيها الشاعر إيجاد إيقاع يعوض به اختفاء حرف الروي واتصال التفاعيل.

وعلى هذا فيمكن القول أن الشاعر لجا إلى التدوير في أبيات قصيرة واستطاع إيجاد حل لمشكلة الإيقاع التي تنتج ربما عن التدوير.

وبعد دراسة ظاهرة التدوير في ديوان "محمود درويش"يمكننا تسجيل النتائج التالية:

– إن ظاهرة التدوير عند "محمود درويش"– بكثرة– في شعره شانه في ذلك شان الشعراء المعاصرين، بحيث أننا قلما نعثر على قصيدة تخلو من التدوير.

– يلجا "محمود درويش" إلى التدوير في سطور شعرية قليلة بحيث أننا قلما نعثر على قصيدة تخلو من التدوير.

– إن هذه القصائد عموما، تجنح إلى التعبير المتدافع، الذي يرتفع فيه الحس الدرامي و يخفت هاجس الغناء، وجماليات الأداء الهامس غالبا، لذلك فان تقنية التدوير تسهم بشكل فعال في الحداثة الإيقاعية للقصائد.

– إن التدوير كبنية فنية أسهم في تشكيل قصائد "درويش" وهو وسيلة منحت قصائده الشعرية المدورة نوعا من الترابط الموسيقي.

[1] – المصدر السابق، ص45.

خاتمة

خاتمـــة:

ومن خلال ما سبق يتضح أن محمود درويش في النهاية هو شاعر حساس يعيش في حلم كبير وهو حلم الانتصار في قضيته المظلومة،كما كشفت لنا الدراسة عن النتائج التالية:

- إن مفهوم الإيقاع يتصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لاتعرف الانقطاع.

- إن للموسيقى أهمية كبيرة،إذ هي المنفذ الوحيد للقلب،وان الذي لاتحركه الإيقاعات والنغمات هو إنسان غير سوي.

- إن القصيدة المعاصرة لم تتحرر كليا من الموسيقى الشعرية.

- إن الوزن هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، أما القافية فهي النهاية الموسيقية للسطر والتي تجسد الدفقة الشعورية بديلا عن القافية في المفهوم القديم.

- إن للقافية أهمية كبيرة تكمن في كونها تخلق أجواء متنوعة ومتعددة،وذلك.

- ويؤدي إلى كسر الرتابة فضلا عن وظيفتها الدلالية.

- إن التكرار في القصيدة المعاصرة أصبح مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة تعكس الشعور المتعالي في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور.

- كما خلصت إلى إن"محمود درويش "قد نوع في أشكاله الموسيقية مستخدما في ذلك القافية بأنواعها والأوزان الشعرية والتكرار والتدوير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

1-القران الكريم .

2- المصادر:

1- ابوعثمان الجاحظ :الحيوان،تحق:عبد السلام محمد هارون ،منشورات ،الكتاب العربي،ط3 ،بيروت ،1969 م.

2-ابن منظور :لسان العرب ،دار الصادق،بيروت،لبنان،ط2005،4.

3- درويش محمود:الأعمال الجديدة ،"لا تعتذر عما فعلت"،دار الريس لنشر،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2004.

3- المراجع:

1-إسماعيل يوسف:بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ط1،2004 .

2-أبو حاقة احمد :الالتزام في الشعر العربي ،دار الملايين ،بيروت،لبنان،ط1989،1.

3-الحلو سليم :الموسيقى النظرية ،منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت ،لبنان ،ط2،. 1972.

4-حيدر توفيق بيضون:محمود درويش ،شاعر الأرض المحتلة ،دار الكتب ،بيروت لبنان، ط1 ،ج2 ،1991 .

5-خليل إبراهيم: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ،دارالمسيرة ،عمان، الأردن،ط1 2003.

6-الخير هاني :محمود درويش رحلة في دروب الشعر ،دار فليتس ،بيروت ،لبنان ،ط2008،1 .

07- رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، ط1.

08- زكريا فؤاد: لتعبير الموسيقي ،مكتب مصر ،القاهرة ،ط1، 1956.

09-السعدني مصطفى :البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،منشاة الإسكندرية للمعارف،1997.

10- شاكر تهاني:محمود درويش ناشرا ،المؤسسة العربية للنشر ،بيروت ،ط1،2004.

11-عصفور جابر :مفهوم الشعر ،منشورات دار الثقافة للطبع والنشر،القاهرة،1988.

12-علوان سالمان ،محمد:الإيقاع في شعر الحداثة ندار العلم والإيمان م،الإسكندرية، ط1، 2008م.

13-الغزالي أبو حامد محمد :إحياء علوم الدين ،دار العلم ،بيروت، ط1،ج2، (د.ت).

14- كريم فوزي:تهافت الستينيين،أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي،دار المدى ،دمشق، ط1،2006م.

15-محمد شكر قاسم مقداد:البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،دار الدجلة ،عمان، الأردن، ط1،2006م.

16- ناصر عاشور فهد :التكرار في شعر محمود درويش ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،عمان ،الأردن ،ط1،2004م.

17- النقاش رجاء:محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ،دار الكتب ،بيروت ،لبنان ،ط1،(د.ت).

18-الهاشمي علوي :فلسفة الإيقاع في شعر العربي الحديث،المؤسسة العربية ،للدراسات والنشر ،بيروت ،ط1،2008م.

19-وهبة مجدي وكامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت،ط2،1984م.

20- يوسف عبد القادر صلاح: في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر 1997.

4- المجلات:

01- زيوقي عبد الحليم: مفهوم الإيقاع في الشعر العربي الفصيح والعامي ،مجلة البصيرة الجزائر ،عدد4،2004م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنـــــوان	ص
مقدمة:	أ
الفصل التمهيدي: التعريف بالشاعر	
1- محمود درويش:	05
1-1- حياة الشاعر:	05
1-2- آثـــــــاره:	10
2- بيادر محمود درويش الشعري وأهم مراحله التطورية:	12
2-1- المرحلة الأولى:	12
2-2- المرحلة الثانية:	15
2-3- المرحلة الثالثة:	16
الفصل الأول:ماهيــة الإيقــاع	
1- تعريف الإيقاع:	21
1-1- لغـــــة:	21
1-2 – اصطلاحا:	22
1-2-1- الإيقاع عند القدامى:	22
1-2-2 – الإيقاع في النقد الحديث:	27
1-3-خصائص الإيقاع :	30
1-4- بين الموسيقى والشعر:	32
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في ديوان لا تعتذر عما فعلت	
1- الموسيقى الخارجية:	38
1-1- الوزن:	38
1-2- القافيـــــــة:	41
1-3-المجموعات الصوتية وتشكيل النص:	47
2- الموسيقى الداخلية:	49
2-1- التكرار:	49
2-2- التدوير:	55
خاتمة	58
قائمة المصادر والمراجع:	

تم بحمد الله

الملخص :

يتناول موضوع هذه الدراسة "موسيقى القصيدة في ديوان لا تعتذر عما فعلت "لمحمود درويش"،وقد سلط فيها الضوء على الأشكال الموسيقية وأهمية الإيقاع وتعريفه والعلاقة بين الموسيقى والشعر ،وقد تبين من خلال هذه الدراسة :

قدرة الشاعر على توظيف الموسيقى بكل أشكالها .

كما تبين أن الموسيقى في القصيدة لم تعد وقفا على ما يمده الوزن وما تمده القوافي ،بل نشأت مصادر جديدة للموسيقى :كالتكرار والتدوير وغيرها.

Le résumé :

l'objectif de cet exposés : c'est la musique de la poésie dans le livre du "MAHMOUD DARWICH" "ne donne pas des excuses de te que vous faites" et surtout les différents musique et poème qui étaient utiliser dans ce livre et la spécificité des rimes et la relation du musique avec la poésie, et a partir du cette analyse : la capacité du poète d'utilise la musique avec ses différentes types.

La musique dans le poème ne base pas beaucoup sur le poid, et l'organisation des rimes mais il ya d'autre nouvelle sources du musique comme la répétition et le renouvelle …Ets.