

## في البنية الإيقاعية لقصيدة "لاعب الترد"\*) للشاعر الراحل "محمود درويش"

البشير ضيف الله

-قسم الدكتوراه-جامعة الجزائر

## ملخص:

تركز هذه المقاربة على حركية إيقاع قصيدة "لاعب الترد" لـ: "محمود درويش" حيث ترصد التحولات و البنى الإيقاعية التي وظفها الشاعر خصوصا و أنّ "الإيقاع" من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع "الوزن" كمفهوم خليلي ، وبالتالي فلم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وتناسل المناهج النقدية وبرز "الأسلوبية" كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات، فأصبح "الإيقاع" كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده، أما الإيقاع كمصطلح فإنه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن .

لقد ظل الشاعر وفيما لعادته في ممارسة شهوة الإيقاع، كعامل يشد من عضد المعنى ويقف على ثنائية الصوت / المعنى الذي يعطينا صورة واضحة عن قدرة الشاعر وبراعته في "لاعب الترد".

## Résumé

l'étude engendrée montre que le poète palestinien «Mahmoud Darwish» est fidèle au rythme; il est un poète rythmique par excellence, ce qui fait l'objet de cette étude à surveiller toutes les transformations qui à travers son poème "le Joueur de dés" d'autant que le «rythme» n'est plus l'apanage des «sonneries» comme il était répandu, mais il a de nombreux niveaux pour devenir une action qui attire une procédure à sens des principes pour atteindre une voix bilatérale/parole incarnée caractéristique dans ce texte où le récepteur trouve sur un certain nombre de particularités qui distinguent l'expérience poétique /rythmique de "Mahmoud Darwish."

## مدخل منهجي:

"الإيقاع" من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع "الوزن" كمفهوم خليلي، وبالتالي فلم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وتناسل المناهج النقدية وبروز "الأسلوبية" كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات، فأصبح "الإيقاع" كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده، أما الإيقاع كمصطلح فإنه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى "كوهن" أنه >>..توارد مقطعي محدّد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنما لتكرارها في القصيدة <<<sup>(1)</sup>، أي توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة.

وهناك من يرى "الإيقاع" >> ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم...أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن <<<sup>(2)</sup>.

إنّ الذي يقوم بالدور التنظيمي في النص هو "الإيقاع"، ووظيفته تحقيق الشعرية للقول الشعري في عناصره اللغوية، والدلالية، والشكلية وهو ما ذهب إليه "ياكسون" حين أطلق عليه في كتابه "قضايا الشعرية" مصطلح "نحو الشعر"، فكل كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى أو إيقاع في إطار النص ككل، فالكلمة >> حاملة لخصائص هذه المستويات النصية، وممثلة لها بما تحمله من خصائص.. <<<sup>(3)</sup>.

ولا يقتصر عنصر "الإيقاع" على الشعر، وإنما يتعداه إلى النثر، إذ يرى "كمال أبو ديب" أن: >> للنثر إيقاعه، وبمعنى آخر أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل. فقد كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها، وعلى الشطر ثم على السطر، والشطر والسطر محدّدان بالقافية ونهاية البيت. أما إيقاع النثر فيقوم على فصل



" وُلِدْتُ إِلَى جَانِبِ البَّرِّ "

/ . 0 / 0 // . 0 / 0 // . 0 / 0 //

فعولن . فعولن . فعولن . ف

والشجراتِ الثلاثِ الوحيداتِ كالراهباتِ

0 / 0 // . 0 / 0 // . 0 / 0 // . 0 / 0 // . 0 / 0 // . 0 / 0 //

عولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن

تراوح عدد التفعيلات بين تفعيلتين كحد أدنى، وست تفعيلات كحد أقصى (السطر

الثاني) لينتقل بعدها إلى " فاعلن " في شكلا نسيابي لا يشعرنا بارتداد هذا الانتقال، ولا

بأن الشاعر اعتمد تقنية المزاجية بين تفعيلتين.

وما يمكن قوله إجمالاً ، هو أنّ اختيار الشاعر للتفعيلتين كان من منطلق مرونتهما لأنه

>> يدرك الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن

يحس القارئ بغرابة الانتقال.. <<<sup>(6)</sup> ؛ ولقدرتهما على التعامل مع المستويات

الخطابية للنص، فعندما يستهل الشاعر قصيدته بتفعيلة المتدارك "فاعلن"، نجد أن

الخطاب يتميز بنوع من الشدة والارتداد، وعندما يستخدم الشاعر تفعيلة المتقارب

"فعولن"، نلمس انسياباً هادئاً، والملاحظ أن هذه التفعيلة يمنح إليها الشاعر في حالات

السرد واستقطاب الذاكرة والتي يتسم فيها الخطاب بالاستمرارية.

لقد فتحت هذه المزاجية هوامش أكثر حرية و إمتاعاً ، ولا يشعر القارئ العادي

بالتحول من تفعيلة إلى أخرى إلا بكونهما إيقاعاً واحداً، وتلك هي اللعبة الإيقاعية التي

يتقنها "محمود درويش" باللعب على وترين.

ولا أتصوّر أنّ هناك أقدر من هاتين التفعيلتين في التجاوب مع هذا الزخم النصّاني

الدافق، فقد انسجمتا انسجاماً تاماً مع تحولات القصيدة ، و تمفصلاتها حتى بدتا

كأشياء هامش واحد.

وما دمننا بصدد الحديث عن السطر الشعري وتفعيلاته، فإن ذلك يجعلنا نقف عند الحدود النهائية لهذه السطور أو ما يُعرف اصطلاحاً "الوقفه"، وكيف تعامل الشاعر هذا العنصر الإيقاعي باعتباره عاملاً أدائياً يختلف توظيفه من شاعر إلى آخر.

**2.1. الوقفة وأشكالها البنائية: 1.2.1. الوقفة الثلاثية:** يتكون هذا النوع من عناصر ثلاثة تتمثل في "النحو، الدلالة، العروض"، لتتكامل فيما بينها على مستوى السطر/البيت الشعري، >> بحيث في الوقت نفسه اكتمال عناصر الجملة نحويًا، وإفادة معنى تام دلاليًا، ثم اكتمال وحدة إيقاعية على المستوى العروضي..<<<sup>(7)</sup>. وهو ما يوضحه النموذج التالي :

" وخفتُ على زَمَنِ من زجاجِ

وخفتُ على قطتي وعلى أرني

وعلى قمر ساهر فوق مئذنة المسجد العالِيَّة.."

في السطر الأول اكتملت الدلالة و اكتمل الإيقاع، والتركيب، فتحققت الوقفة الثلاثية بكل أبعادها، حيث تكون من "فعل + فاعل + جار ومجرور" من الناحية النحوية، ومن حيث الدلالة اكتملت الصورة/ الفكرة، ومن حيث الإيقاع، اكتملت التفعيلة، فقد تكوّن من أربع تفعيلات حسب التقطيع التالي:

وخفتُ على زَمَنِ من زجاجِ

00// 0/ 0// /0// /0//

فعول . فعولن . فعولن . فعولن

## 2.2.1. الوقفة العروضية:

إذا كانت "الوقفة الثلاثية" تحصر مكوناتها الثلاثة التي ذكرناها في السطر أو البيت، مما يجعله مستقلاً إلى حد ما، وهي بذلك >> تشكل قيماً يكبل الدلالة الشعرية بحدود قانون الموازنة الدلالية العروضية التقليدي، والولوج إلى عالم الإمكانيات الشعرية.. <<<sup>(8)</sup>، فإنَّ "الوقفة العروضية" >> تجعل الدوال الشعرية تنساب بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية... فقد أصبح النص مع الوقفة العروضية يتخذ طابع الكل الذي تذوب عناصره داخله، و تندغم فيه.. <<<sup>(9)</sup>. بمعنى آخر، فإنَّ الأسطر الشعرية تتعالق بروابط دلالية أو نحوية مما يجعلها أكثر اتصالاً رغم أن كل سطر يستوفي وحدته الإيقاعية، والنموذج التالي يبرز ذلك:

"وورثت ملامحها والصفات

وأمراضها:

أولاً - خللاً في شرايينها

وضغط دم مرتفع

ثانياً - خجلاً في مخاطبة الأم والأب

والجدّة - الشجرة

ثالثاً - أملاً في الشفاء من الأنفلونزا

بفنجان بابونجٍ ساخنٍ

رابعاً - كسلاً في الحديث عن الظبي والقبرة

خامساً - مللاً في ليالي الشتاء سادساً - فشلاً فادحاً في الغناء...

إنَّ استيفاء السطرين الأولين لوحدهما العروضية أبقى المجال مفتوحاً في انتظار "بدائل

"الملامح والأمراض والصفات"، هذه الأمراض التي ورثها الشاعر عن عائلته،

وعددها:

"أولاً، ثانياً، ثالثاً... " وكلها من الناحية التركيبية جاء "بدلاً منصوباً" على أساس أن "المبدل منه " منصوب على المفعولية ، وهو ما منح الشاعر هامشاً آخر لتحقيق انسجام النص، و تواصله وتناميه، لذلك يلجأ إليها الشاعر >> بوصفها أداة فنية له كامل الحق في امتلاكها والتصرف فيها تبعاً لمقتضيات تجربته الشعرية التي لا يصغي إلا إليها، وهو يبني دواله الشعرية عن طريق هدم المعطى والثابت والعادي في اللغة عبر اعتماد الوقفة العروضية وغيرها من الوقفات..<<(10).

ويقول أيضاً:

"كان يمكن أن لا يكون أبي

قد تزوج أُمي مصادفةً

أو أكون

مثل أختي التي صرخت ثم ماتت ولم تنتبه

إلى أنها وُلدت ساعةً واحدةً

ولم تعرف الوالدة... "

**3.2.1. الوقفة الدلالية:** في هذه النوع من الوقفات، يتضاءل تأثير العناصر الثلاثة المتمثلة في "التركيب، الدلالة، العروض"، حيث ينساب النص وينفسح انفساحاً دون مراعاة لضرورة اكتمال الوحدة العروضية أو الدلالية أو التركيبية في السطر الواحد، وهو ما يجعله مجالاً مفتوحاً على أكثر من معنى، وأكثر من دلالة، فيتحوّل >> النص إلى وحدة انسيابية لا تعترف بقيود الدلالة والتركيب والعروض، إنه مجال حركة حر لتوترات النفس الشاعرة في صعودها وهبوطها.. في توترها وهبوطها.. وهكذا تغدو لغة القصيدة استسلاماً مطلقاً لإغراءات لعبة الكتابة في معراجها النهائي، وهي ترسم معالم التجربة الشعرية كما عاشها الشاعر، لا كما حددتها القواعد والإكراهات...<<(11)

وكنموذج لهذه الوقفة، يستوقفنا قوله:

"على مهلكِ اختصرينيلتلاً يطول النشيدُ ، فينقطعُ النبرُ بين المطالعِ ،

./0//.0/0//.0/0//.0//، /0//.0/0//.0/0//.0/0//.0//.0/0//

وهي ثنائيتة والختام الأحادي:

/0/0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/

تحيا الحياة!

0/0//.0/0/ (اكتمال)

.....

على رسلك احتضنيني لئلا تبعثني الريحُ/

/0/0//.0/0//.0/0//.0/0//.0//.0/0//

حتى على الريح ،

/0/0//.0/0/

لا أستطيع الفكاكمن الأجدية..."

//0//.0/0//.0//.0/0//.0/0//

ما يلاحظ على هذه الأسطر، أنها لم تكتمل وحدتها العروضية إلا لتتواصل في السطر الذي يليه، ففي هذا المقطع لم تكتمل التفعيلة إلا مرة واحدة "السطر الرابع"، وهو ما يعني أن الشاعر كسّر قيد اكتمال الوحدة الإيقاعية، ليمنح نفسه هامشا أكثر سعة من جهة، ولأنه >>اختيار إيقاعي واع ينطلق من رفض الحدود التي يفرضها العروض على تدفق الدلالة الشعرية<<<sup>(12)</sup> من جهة أخرى، فالنص ككائن حيوي دلالي يُفترض فيه أن يبنى إيقاعه الوظيفي ويتملص من الإيقاع النموذجي المحسوب<sup>(13)</sup>.

لكن ما يجب التأكيد عليه، هو أن "محمود درويش" استعمل هذه الخيارات كممكنات نصية فاعلة ومنتجة في الآن نفسه، وظفها واشتغل عليها بحيث تُخرج النص من الرتابة، وتخلق له وضعيات جمالية ذات بعد إيقاعي، خاصة وأنه شاعر "إيقاعي".

### 3.1. القافية:

للقافية >> دور في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية وذلك نتيجة حضورها القوي في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء، باعتبارها تكرر أصوات النهاية من جهة، ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت آخر .. <<<sup>(14)</sup>. وهو ما يعني أنها تمثل قيما صارما يلتزمه الشاعر ولو على حساب النص، إلا أن الشعرية العربية الحديثة تخلصت منه، ولم تعد القافية عاملا مقيدا، وإنما عنصرا فاعلا في تحريك النص وتفعيله، رغم أنها >> لم تختف في البيت الحديث، وإنما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي، فضلا عن التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات.. <<<sup>(15)</sup>.

وما يميز القافية في هذا النص، تنوعها واعتمادها على حروف روي صائتة، لها وقع إيقاعي صارخ مثل "الميم، النون، الراء، الدال" إضافة إلى أحرف الروي المدغمة، غير أن أهم ما نسجله، اشتغال الشاعر على التنوع في القافية للخروج من دائرة الرتابة، واستخدام عنصر الفجاءة في التحول من قافية إلى أخرى، فنجد:

### 1.3.1. القافية المتواطئة:

انزاح مفهوم "الإيطاء" عن مفهومه القديم، إذ يعتبره علماء العروض القدامى عيبا عروضيا يخلُ بالقصيدة<sup>(16)</sup>، وينقص من مقدارها، ليصبح عنصرا فنيا و أدائيا في الشعر المعاصر بما يمنحه للشاعر من قدرة على تجديد المعنى، صناعته أو اختلاقه، لذلك >> فقد تعاطت الشعرية الحديثة مع الإيطاء على أساس أنه حدث إيقاعي يترجم قدرة النص على تكثيف اللغة الشعرية، والغوص في أعماقها لإعادة بناء طبقات المعنى... فليست هناك إعادة للمعنى الوحيد نفسه، وإنما تناسل ونمو لمعان جديدة

، ففي كل مرة ترد المفردة إنما تعاد خلقاً جيداً عبر محيطها السياقي المتجدد بما يولده من معانٍ حافة جديدة <<(17).

لقد استهل الشاعر قصيدته بقافية متواطئة، واختتمها أيضاً بقافية متواطئة بقوله: " من

أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

.....

عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة

وأخيّب ظنّ العدم

من أنا لأخيّب ظنّ العدم؟ "

إنّ تردد كلمة "لكم" في السطرين، لم يكن اعتباطياً- في نظري على الأقل- وإنما كان لرغبة من الشاعر في إحداث وقع لافت بطريقة فنية بارعة، ولعل ما يؤكد ذلك أن الشاعر اعتمد "القافية المتواطئة" ليغلق مجال النص، فتكون بذلك مفتاحه في الحالتين، بل أنه كثف من توظيفها، فقد استعمل خمساً منها.

### 2.3.1. القافية المتوالية والمتناوبة:

>> تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قوافٍ تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنية التناوب على المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين.. <<(18).

يقول الشاعر:

" كانت مصادفةً أن أكونُ {}

ذُكراً... {}

ومصادفةً أن أرى قمرًا {  
شاحباً مثل ليمونة يتحرّشُ بالساهرات {  
ولم أجهّد {  
كي أجد { { شامةً في أشدّ مواضع جسمي سرّيةً! {  
كان يمكن أن لا أكون.. { }

يبدأ هذا المقطع وينتهي بقافية وروي واحد، تتخلله قواف بأحرف مختلفة في شكل ثنائي أو فردي، في لعبة إيقاعية أشبه بالقفز ، هي انعكاس لذات الشاعر وحالته النفسية.

## 2. الإيقاع غير العروضي:

"الإيقاع غير العروضي" ، مكوّن أساسي وجوهري لأي نص أدبي يساعدنا في الوصول إلى عمق النص ، فنصغي إلى حركاته الخفيفة خاصة وأن >> النص الشعري الحديث أخذ يستعيز عن تلك الصور العروضية الخارجية بتكثيف عناصر الإيقاع الأكثر سرية وحميمية..<<<sup>(19)</sup>؛ ولا يتأتى ذلك إلاً بقدرة القارئ / الناقد على تحسّس رهافته من خلال مستويات عديدة ، لجسّ نبضه، والوقوف على فواصله و مضمراته.

لقد تنوعت المكوّنات الصّوتية للقصيدة مشكلة إحداثيات تراتبية بشكل متناسق تتفاعل وفق حركة المقاطع الشعرية في صعودها وهبوطها، في انفعالها وانقباضها، في شدتها و انفتاحها، وهو ما سنحاول ترصده على هذا المستوى.

## 1.2. المستوى التأثيثي:

### 1.1.2. أسلوب التكرار:

التكرار من الوقائع الإيقاعية التي ميزت النص الحديث، وأسست لتحول مختلف على مستوى الشعرية العربية، فلم يعد هذا العنصر هنة شعرية أو ثغرة يلج منها الناقد، بقدر ما أصبح مكونا أسلوبيا >> لا يؤدي إلى التراكم اللغوي، بقدر ما يشير إلى الفاعلية الدلالية للنص <<<sup>(20)</sup>، حيث حفل به النص - موضوع المقاربة - من أول مقطع إلى المقاطع التي تليه، فنجد: " أقول- أقول، لكم- لكم، حيناً- حيناً، خفت- خفت، الجنوب-الجنوب، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن.."، والتي لها وقعها الداخلي، وأثرها في التلقي:

"من أنا لأقول لكم ما أقول لكم؟"

.....

أنا لآعب الترد

أربح حيناً وأخسر حيناً وخفتُ كثيرا على إخوتي وأبي

وخفتُ على زمن من زجاج

وخفتُ على قطتي وعلى أرني.."

كما أحصيُّ أكثر من ستة عشر تكرارا للكلمة من نفس الجنس وعدد الحروف: "حظي-حظي، الوحي- الوحي، تشعُ-تشعُ، حسنا-حسنا، أنا-أنا، أنت-أنت، حب-حب، نحبك- نحب ، الحظ-الحظ، نسمة-نسمة، نسمة-نسمة، استطعت- استطعت، حرفا-حرفا، نرفا-نرفا، قصيا-قصيا، خضراء-خضراء، أخضر- أخضر، المشي-المشي، العدم-العدم"، وهو تكرار أحدث نسقا تصاعديا انفعاليا، فكلما أوغل الشاعر في تكرار الملفوظات انفتح النص على إيقاع متسارع ليختتم الشاعر قصيدته بقوله:

"من أنا لأخيِّب ظنَّ العدم؟"

من أنا؟ من أنا؟ "

ومما برع الشاعر في استعماله حرف "لو"؛ إذ فتح به إمكانات إيقاعية تفرض نفسها بخفتها و رشاقته غير المعهودة ، فقد أوجد لها شاعرنا زاوية كانت مهملة و جعل منها مستوى إيقاعيا جديدا يجذب القارئ بتلقائية، فيتفاعل مع هذا النسق دون حاجة إلى مقدمات أو فواصل ، بل أهما تجعل منه مشاركا في بثّ وقع النصّ، والمساهمة آليا في توقُّع نسق المقطع الموالي لأنَّ الشَّاعر منحه بهذا المفتاح " لو" فرصة التفاعل الإيجابي من حيث لا يشعر، لأنه بذلك >> يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة..<< (21):

" كان يمكن أن لا أكون مصابا

بجنّ المعلقة الجاهلية

لَوْ أَنَّ بَوَّابَةَ الدار كانت شمالية

لا تطلُّ على البحر

لَوْ أَنَّ دورية الجيش لم تر نار القرى

تخبز الليل

لَوْ أَنَّ خمسة عشر شهيدا

أعادوا بناء المتاريس

لَوْ أَنَّ ذاك المكان الزراعي لم ينكسر

لَوْ.....(هامش توقعي للمتلقي نتيجة تفاعله مع الإيقاع) " .

ويواصل في تنويع حركاته فيوظف هذه المرة حرف العطف "أو" الذي يمنح إمكانات

أخرى ويحافظ على "ديناميكية" الإيقاع ، كما يمارس لعبته المفضلة في استقطاب

وتفعيل علاقته المتلقّي بالنصّ:

" ربّما صرتُ زيتونةً

أو معلّم جغرافيا

أو خبيرا بمملكة الرّمل

أو حارسا للصدى! أو.....(هامش توقعي للقارئ) "

ونختتم هذا الجزء بآخر مقاطع من القصيدة، حيث نجد تكرار عبارة " كان  
 يمكن " ( سبع مرات) بطريقة لمتخرج عما ذكرناه سالفا:  
 " من أنا لأقول لكم  
 ما أقول لكم؟  
 كان يمكنُ ألاَّ أكون أنا مَنْ أنا كان يمكنُ ألاَّ أكون هنا ... كان يمكنُ أن تسقط  
الطائرة...

.....

كان يمكنُ ألاَّ أرى الشام والقاهرة ولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرة كان يمكنُ ،  
لو كنت أبطاً في المشي ...  
كان يمكنُ، لو كنتُ أسرع في المشي ...  
كان يمكنُ ، لو كُنتُ أسرف في الحلم ..."

إنَّ "التكرار" سمة إيقاعية " درويشية " بامتياز- كما رأينا- سمة أتقنها ومارس من خلالها  
 لعبته المفضلة في تجديد الحسّ الموسيقي مخترقا >> حدود التقاطع المعهودة  
 <<(22) ومقيما >> على الحدود ما بين الدال الإيقاعي داخل العروض  
 وخارجة..<<(23) للذائقة العربية، حيث أعاد لقصيدة التفعيلة وهجها بعد أن ظلّت  
 مدة من الزمن حبيسة اعتقاد النقصان، بحكم اعتمادها على البحور الشعرية الصافية  
 لكننا وقفنا على حقيقة التحول الجميل البارح في التعامل مع الوضعيات الإيقاعية  
 المختلفة حتى أننا لا نشعر بذلك الاختلاف المفتعل بين هذا النص ، وأي قصيدة  
 عمودية أخرى لدى "درويش" وما أكثرها.

### 2.1.2. أسلوب الجناس:

النص حافل بالجناس كنسق إيقاعي وظّفه الشاعر مرارا لإحداث توازن في بعض الحالات، وأخرى لإحداث ما يشبه الارتجاج في النسق ذاته، فرغم أنّ "الجناس" يمثل نسبة تقارب العشر من النص، إلا أنه لا يبدو عاملا مثيرا بقدر ما هو محفز على إحداث نقلات تقع من المتلقي موقع الاستحسان، وأحصينا: "قابلة/عائلة، خللا/خجلا/أملا/كسلا/مللا/فشلا، كانت/أكون، ذكرا/قمرا، واحدة/والدة، حمام/الحمام، مفترس/فريسة، الدالية/العالية، قنديلها/تعديلها،

حظي/حظي، الأحاسيس/حسا، مثلما/مبهما، مفرداتي/رغباتي، أنا/وأنا، المنشدون/النشيء، الوحيد/وحيدا، القافلة/العائلة، اقرأ/ القراءة، اكتب/الكتابة، الأمكنة/ممكنة، خضراء/أخضر، أنا/هنا، الطائرة/القاهرة/الساحرة/الساهرة/عابرة/الذاكرة، الآخرون/الآخرين.."

لقد كان الشاعر مميّزا في نسج هذا النوع من العلاقات الإيقاعية، فقد حمل نصّه توليفة جناسية مكثفة تراوح فيها النسق الإيقاعي بين الانسياب والتوتر والانفتاح.

### 3.1.2. أسلوب التضاد:

أ- الطباق:

تعددت أساليب "الطباق" في المتن الشعري للقصيدة، فأحيانا يرد إيجابا، وأخرى سلبا، لكنه في النهاية ينوع المسار الإيقاعي ويحافظ على انسجامه وانفتاحه<sup>(24)</sup>، فنجد:

"أربح/أخسر، الأب/الأم، أصغر/أكبر، مفترس/فريسة، سوء/حسن، كذبتنا/الصنا دقة، يأتي/يذهب، صدقهم/كذبهم، الآخرون/الآخرين، ليك/فجرك، تشع/لا تشع، أمشي/أهول، أنزل/أسرع/أبطئ، أسير/أطير، أرى/لا أرى، أسقط/أنهض، أسمع/أبصر، أهس/أصرخ، أقل/أكثر، أعلو/أهبط.."

هي أداة أخرى استغلّها الشاعر قدراتها الإيقاعية والجمالية الكامنة حتى لا يضطرب الوزن أو يرتبك، فعندما يقول:

"إنَّ القصيدة رمية نرد على رقعة من ظلامٍ تشعُّ ، وقد لا تشعُّ فيهوي

الكلام كريح على الرمل / لا دور لي في القصيدة غير امتثالي لإيقاعها.."

إنَّ الشاعر في عزف منفرد يمكنه بكل آلية من ترويض " الفعل وضدَّ الفعل "

بطريقة أخرى، لأنَّ هناك هاجسا آخر يسايره هو التفعيلة " فاعلن " التي تجعل من هذه

العملية ضرورة تواترية، فعندما يقف على "تشعُّ"؛ يرتسم في المقابل الضدَّ " لا تشعُّ "

وتتناسق التفعيلة:

" تشعُّ، وقد لا تشعُّ فيهوي الكلام "

0// 0 / 0 /// 0// 0 / 0 + (ساكن) ...علن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن..

ب/-المقابلة:

لقد كان " محمود درويش " لاعبا مهاريا فعلا ، فقد شغلَّ كلَّ أوقاه بما فيها

المقابلة كعامل إيقاعي له جاذبيته وتنسيقه، فوردت عدَّة مقابلات مثل:

"شهاد الهوى في الرواية/الحي في حادث السير، لا النسر يمشي/لا البشري

يطير، فصدقهم باعة الخزف الجائعون/وكذبهم سادة الذهب المتخمون..."

2.2. المستوى المرئي:

1.2.2. "الأنا" ولعبة التحول الإيقاعية للضمير:

يمكن القول في هذه القصيدة أن الشاعر وظف ضمير المتكلم توظيفا أثريا

إيقاعيا ينساب مع نسق الإيقاع صعودا أو هبوطا، بل كثيرا ما يشعرا بحاجة الشاعر

إلى الاستطراد أو التوقف أو الانفتاح على بوح ما، ولا يمكن إنكار الأهمية الأسلوبية

والدلالية لهذا الضمير والضمائر عموما، فهي تساهم في إنجاز دلالة ظاهرة أو مقدرة

توسع أفق النص - كما يذهب إليه "محمد عبد المطلب" - (25) ، لذلك نحاول

استشعار خصوصية "الأنا"، ووقعها، و دلالتها في المتن الشعري الذي أمامنا .

وظف الشاعر الضمير "أنا" الصريح تسعة عشر مرة، أما المستتر فقد شكل نسبة

80% من متن النص انطلاقا من الطابع الاسترسالي المعتمد على استقراء الذاكرة

الذاتية في أغلب مراحل القصيدة، أما الضمير " نحن " الصريح فقد استعمله مرتين،

وأحد عشر مرة كضمير متصل أو مستتر، غير أن هذا الانتقال في نظرنا أملاه  
عاملان :

أولهما العامل الإيقاعي لتجنّب النص قلق الرتابة، أمّا الثاني فهو الانتماء  
الجماعي و المصير المشترك، فالشاعر لا يرى نفسه فقط من خلال القصيدة، ولكنه  
يشرك الآخرين همومه وآلامه، وآماله، وهو لا ينفصل عنهم بأي صورة، وإنما يحاول جرهم  
ليشركهم في ملاذّه /النص، فلم يكن أنايا أو فردانيا بقدر ما كان يشعر بفقدان  
الحميمية الاجتماعية.

إن الاستقطاب الحادث للضمير الجمعي من قبل الشاعر في مرحلة ما ، كان بمثابة  
هامش إيقاعي لتجنب الوقوع في استمرارية مكررة ، وإحداث نقلة فجائية فنية تستهوي  
المتلقيو تجلب انتباهه، فهو ليس منفصلا عن عالم القصيدة التي قد يُعتقد أنها بمثابة سيرة  
ذاتية خاصة و فقط، وإنما هي معبر آخر لإعادة ترتيب ما انفرط، وتصحيح مسار ما.  
يقول الشاعر:

"... على الحب كي يسع الورد والشوك

صوفيّة مفرداتي

وحسيّة رغباتي

ولست أنا من أنا الآن إلا:

إذا التقت الاثنتان

أنا وأنا الأثوية،

يا حبّ! ما أنت؟

كم أنت أنت؟ ولا أنت

يا حبّ هبّ علينا! (تحول من الأنا" المتكلم" إلى نحن "علينا")

عواصف رعديّة كي نصير إلى ما تحبّ لنا

.....

ونحن نحبك حين نحبّ مصادفةً..."

## 2.2.2. حرف السّين .. حساسية الموقف:

في هذه المحطّة كان لحرف السين تواجد متناغم، إذ يكاد يشمل أغلب ألفاظها، والأمر ليس عبثاً، أو مجرد توارد بقدر ما ينبى عن حالة ما، حالة حضور لم تخرج عن المسار السابق الذي مارس فيه الشاعر استقطاب الضد، فحالة الحضور تقابل المتّم اللفظي، أمّا الغياب فيقابل الضد، وإذ أردنا أن نبحت في معنى حرف السين فإن أهمّ معنى يدلّ عليه "الاستواء" كما عبّر ذلك "إياد الحصني" حين يقول:

>>كلّ كلمة تحوي حرف السين ضمن حروفها تدلّ على اسم لشيء مادّي أو حسي سوي، أي الاستواء بمعناه الحرفي، والمجازي، فإذا كان الشيء مادياً فهو مستقيم أو مستو، وإذا كان الشيء حسيّاً فهو شيء سوي - معتدل - فحرف السّين يدلّ على معنى الشيء الحسي السوي، أي الحس السّوي والمقصود بالحس هو حس الإنسان، فحرف السّين يدل على معنى حس الإنسان السّوي.. <<(26).

لقد جمع الشاعر كمّاً هائلاً من الكلمات التي شكل السين أحد أطرافها، وفق زمر لفظية تسائر طبيعة كلّ موقف، فالزمرة الأولى ترصد: "الكنيسة، لست، سوي، مفترس، فريسة، سعيداً، عسكري، سياج، ساحر، مسجد، ناسياً.."، وكل هذه الألفاظ تملك دلالات محورها الشاعر بصفته طرفاً مهماً في هذه اللعبة، لعبة الاستواء - الاستقطاب بحكم أن النصّ هامش الشاعر الأكبر، وفضاؤه الأقدس الذي يقف فيه عند عتبات ذاته، و يصغي إليه من خلالها، بل هو ذاته.

أما الطائفة الثانية من الألفاظ، فتشرك في كونها أفعالاً صرفة، رصدتها الشاعر لنقل مجموعة من الأحاسيس، والسين حرف الإحساس السّوي - كما يقول "إياد الحصني" لتشكل نسيجاً تفاعلياً متوتراً يقف عند حالة نصية تحمل كمّاً من المتناقضات "أسرع، أسير، أسغب، أسقط، أنسى، أسمع، أهلوس، أهمس، لا أستطيع، أسقط.."، وهي وفقاً لذلك تمثلّ وضعيات مختلفة عاشها الشاعر بتفاصيلها تؤول في النهاية إلى حالة من الانسياب والتراخي.

أما الطائفة الأخيرة فهي تعبر عن انفراج شبيه بالفرح يقف عنده الشاعر مرّداً بعض تفاصيل غريبته بتراجع طفيف لمستوى التوتر على الأقل هذه المرّة من خلال دلالة: "من حسن حظي، سوى، سنونوة، المسافر سلامي، نفس الله، من حسن حظي، من سوء حظي،.."

إننا نتحسّس في هذا المقطع تراجعاً طفيفاً لحالة الشّد التي حملتها الزمرة السابقة من الألفاظ في محاولة من الشاعر للتدرج بالمتلقي قليلاً نحو هبوط لحظي، بمثابة فاصلٍ مهمّ يحيل على الترقّب الممتع لانطلاقة أخرى.

### 3.2.2. علامات الترقيم :

للمستوى المرئي المتمثل في علامات الترقيم >> التي تشكل بعدا إيقاعيا مهما بوصفها رسماً بيانياً للصوت << (27)، أو >> بوصفها مؤرخة للنص والذات الكاتبة << على قول "محمد بنيس" (28)؛ مكان في اكتشاف هوامش أخرى تعتبر من الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو ما حاولت "يمنى العيد" استثماره لصالح النص (29) كهوامش إيقاعية إضافية قد يكون له الأثر الأكبر في جسّ نبضه. وإذ نقف عليه، فإنّما لإبراز دورها في النص .

وعند تقصينا أثره في القصيدة، نجد أنّ الشاعر قد استعمل ".../—،؟!؛"؛ علماً وأنّ لكل علامة من هذه العلامات وقعا يحوّر النسق الإيقاعي ويبرز غايته التوصيلية. لقد كان لتوالي النقاط الثلاث عند نهاية المقاطع، أو السُّطور بمثابة نفس يستترده الشاعر للعودة من جديد فيما يشبه الفاصل الذي يترك المتلقّي مشدوداً إلى تلك العودة، حيث أحصينا خمسة و عشرين فاصلاً من هذا النوع، ونأخذ على سبيل المثال ثلاثة منها:

أ- /— سادسا- فشلا في الغناء... (انفصال)

وتحدث بعده وثبة أخرى تحيلنا على تحوّل تصعيدي آخر:

" ليس لي أيُّ دور بما كنتُ

كانت مصادفة أن أكون

ب/- ذكرا... (انفصال)

ومصادفة أن أرى قمرا (عودة بنفس آخر)

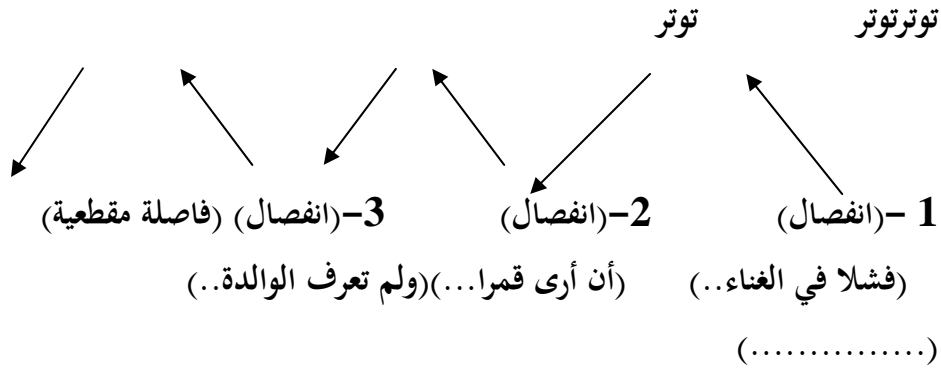
..... مثل أختي التي صرخت ثم ماتت ولم تنتبه إلى أنها وُلدت ساعةً

واحدةً "

ج/- ولم تعرف الوالدة... (انفصال)

أو : كبيض حمام تكسّر (اتصال)

قبل انبلاج فراخ الحمام من الكلس / (فاصلة مقطعية)



"رسم يوضّح التحولات الإيقاعية المرئية لتوالي النقاط"

كما كانت العلامة (/) عاملا محافظا على مستوى التوتر والاضطراب في مقاطع معينة من القصيدة والتي ركز عليها الشاعر بطريقة ما كما فعل في المقطع التالي:

" أمشي / أهروؤ / أركض / أصدؤ / أنزل / أصرخ / أنبح / أعوي / أنادي / أولول /  
أسرع / أبطئ / أهوي / أخف / أجف / أسير / أطيّر / أرى / لا أرى / أتعثر /  
أصفر / أخضر / أزرق / أنشق / أجهش / أعطش / أتعب / أسغب / أسقط / أنهض /  
أركض / أنسى / أرى / لا أرى / أتذكّر / أسمع / أبصر / أهدي / أهلوس /  
أهمس / أصرخ / لا أستطيع / أنن / أجن / أضل / أقل / وأكثر / أسقط / أعلو /  
وأهبط / أذمي / ويغمي عليّ /.."

إنَّ القراءة الإيقاعية لهذه القطعة تحيلنا إلى تردُّد أكثر تركيزاً ، واستمرارية لا تعرف التوقف بقدر ما تتزايد، تدفع الشاعر إلى التكثيف الإيقاعي القائم على استقطاب التماثلات و التضادات المختلفة التي تشكل إيقاعاً خاصاً ، متناسقاً ، مستمراً في ترديد متسارع ومركّز، فإنَّ كان يجسد حالة شعورية ما، فإنه بالمقابل يعتبر حالة إيقاعية نادرة بحيث أنها تعتبر فاصلاً عرضياً يعترض التفعيلة على النحو التالي:

" في الحديقة وردٌ مشاع ،

ولا يستطيع الهوائُ

الفكاك من الوردة/

//0//0.///.0//0/.....(اعتراض)

فاعلن.فاعلن.فاعلُ/

انتظريني لئلاً تفرّ العنادلُ مِنِّي

فأخطى في اللحنِ/"

//0//.0///.0/.....(اعتراض)

علن.فاعلن.فاع/

فالتفعيلة "فاعلن" لم يكتمل جزؤها في السطرين الثالث والخامسما يعني أن هناك نوعاً من الوقف البصري عند بلوغ هذه العلامة، أو كأنما هي نص داخل نص، فإن ظهر أثرها في تجزئ التفعيلة "فاعلن" إلا أنها بالمقابل تتدخل في إيقاع القراءة ، وبالتالي التأثير في المتلقي.

أما علامة "الاستفهام" "؟" ودورها في تحوير النسق الإيقاعي التفاعلي وتكييفه مع المسار العام "الوزن" الذي تتفاعل في أجوائه القصيدة ، فهي في النص تُحدث وقعا شديداً ثائراً، أكثر قوّة مما اعتدنا عليه، حتى أننا نكاد نقف على رجع صداها اللافت :

"من أنا لأخيّب ظنَّ العدم؟"

من أنا؟ من أنا؟ "

لقد أكسب الشاعر هذه العلامة قوة أخرى غير التي اعتدناها في تفعيل المؤثرات الإيقاعية وجعلها أكثر رغبة و إلحاحا وجذبا ، ففي كل مراحل القصيدة بدءا من المطلع وانتهاء بآخر سطر ، لم تجد علامة الاستفهام عن تلك الخاصية التي أكسبها إياها الشاعر لتبدو متناسقة مع الزخم الإيقاعي بكلّ توجساته وأنساقه ، لا لتكون طيعة مهادنة بل لتكون أكثر جرأة وأشدّ وقعا، وأقدر على التكيف مع الوضعيات النصّية.

أما علامة "التعجب" — على قلتها— فلم تبرز كعنصر إيقاعي، ولم يحمّلها الشاعر أكثر مما تحتمل، ربما لخصوصية القصيدة، أو لأنّها تمثل حالة يسابق فيها الشاعر الزمن، فلم يكن لهذه العلامة حركية إيقاعية فاعلة مقارنة بما سبقها. >> وهكذا تؤسس علامة الترقيم نظاما للوقف البصري موازيا لنظام الوقف الصوتي، فضلا عن وظيفتها في تشويش نظام الوقف العروضي<<<sup>(30)</sup>، لذلك يمكن القول أنّها بمثابة هامش أدائي قابل للقراءة و التقصي والتأويل بما يجسده من أثر على مستوى الوقفة العروضية أو التوصيلية من جهة، وبما يمنحه من تمثلات على مستوى القراءة. >> إنّ قيمة علامات الترقيم في هذه النماذج كلها لا تتحدد بإثرائها للإيقاع بما تضيفه إلى نظام الوقف ، بل بما تتيحه من آليات تعبيرية عن طريقها تفتح أمام القراءة آفاقا لاستشراف الدلالة خارج أسوار المكتوب..<<<sup>(31)</sup>.

## الهوامش:

- (\*) محمود درويش : لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص:49
- (1): جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 84
- (2): شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ط1، القاهرة، 1968، ص:112
- (3): سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص: 245 .
- (4): كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981، ص: 221 .
- (5): هنري ميتشونيك، راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، منشوراتالاختلاف، 2003، ص:18
- (6): نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، لبنان، 1981، ص:200
- (7): فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار المعرفة، الجزائر، 2009، ص:106
- (8): نفسه، ص:113
- (9): نفسه.
- (10): في البنية الإيقاعية للشعر العربي(م، س)، ص:116
- (11): نفسه، ص:117
- (12): نفسه، ص:124
- (13): انظر: أدونيس، أحمد علي سعيد، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1978، ص: 14 وما بعدها.
- (14): في البنية الإيقاعية للشعر العربي(م، س)، ص: 134
- (15): نفسه.
- (16): انظر: ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955، ج1، ص:171/170/169 . (17): في البنية الإيقاعية للشعر العربي(م، س)، ص:142
- (18): نفسه، ص:134.
- (19): نفسه، ص:151
- (20): عبد العزيز موفي، قصيدة النثر، من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006، ص:278
- (21): قضايا الشعر المعاصر(م، س)، ص:263
- (22): محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث(الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص:148
- (23): نفسه، ص:155
- (24): سمر الديوب، الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر العربي القلم، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009، ص:17
- (25): محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص:144
- (26): إيباد الحصني، معاني الأحرف العربية، ج1، ص41. دون ذكر للناشر ولا التاريخ.

- (27) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص:24
- (28) الشعر العربي الحديث، ج3، (م، س) ، ص:120
- (29) بمنى العيد ، في معرفة النص، دار الآداب، ط4، بيروت، لبنان، 1999، ص:105 و ما بعدها.
- (30) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، (م.س)، ص:210.
- (31) نفسه، ص:214