الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: دراسات نقدية

أدوات البناء الفني في ديوان"لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي "
- لمحمود درويش -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآدب العربي

إعداد الطالب:
- **حماني صدام حسين**

إشراف الدكتور :
أ- أحمد حيدوش

السنة الجامعية 2018/2017

إهـــــــداء

إلى من كان العلم همه الوحيد، وكانت دراستي عنوان سعادته، إلى العين التي لم تنم وباتت حارسة في سبيل الوطن من أجل تلبية حاجيتي ، إلى الذي فارقني في صمت دون البوح بكلمة " أبي الغالي" رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى من علمتني قبل العلم كيف أحب الناس وكيف أحب الحياة وإلى رمز الحنان وكل الأمل والأمان: أمي الحبيبة.

إلى من يكمل فرحتي إخواني وأخواتي وأبنائهما.

إلى أصدقاء الأعزاء الذين ترعرعت معهم منذ الصغر: "قادة" "عبد المنعم " "عبد الرحمان" "محفوظ" "أحمد" " عبد الحق" " عمر" " خالد"

إلى كلّ أستاذ وأستاذة من الابتدائي إلى الجامعة

إلى كلّ من يعرفني من قريب وبعيد.

صدام حسين حماني

تهدف هذه الدراسة إلى تناول الأدوات الفنية لبناء الديوان " محمود درويش" والوقوف عليها بالدراسة والبحث والنقد والتحليل ، ومن ثم محاولة ربط أدواته الفنية المكونة لشعره،لأنه إبداع نابع من تجربة الشاعر دون البوح بمكبوتات الداخلية ، إذ تعتبر إشكالية جوهرية في النص الشعري والبنى المكونة له من كلمات وجمل وتراكيب وما تحدثنه من نغم وموسيقى.

وسبب اختيارنا لموضوع البحث " أدوات البناء الفني" هو وقوعنا على ديوان " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" الذي تجلت فيه عناصر البناء الفني بكلّ تفاصيلها من تكرارات ووزن وقافية.....الخ.

وكان لا بد أن نرصد اشتغال هذا العنصر على النصوص الشعرية المعاصرة قد أبدع فيها صاحبها ، وكان لا بد أن نركز على أدوات البناء الفني لأنها تميز التشكيل الجمالي لقصائد " محمود درويش".

انطلقنا في بحثنا هذا من خلال طرح تساؤلات عدة يتضمنها الموضوع من أهمها، الكشف عن سلسلة هذه العناصر التي تتشكل منها هذه الأدوات البناء الفني، والبحث في كيفية التأثير على المتلقي.

اعتمدنا في مسار بحثنا على مجموعة من الخطوات لخصناها ضمن فصلين وخاتمة.

تضمن الفصل الأول من البحث عنوانًا ب:البنية التكرارية في الديوان، وتناولنا فيه ثلاثة محاور:

المحور الأول:تكرار الوحدة المعجمية تعريفها مع التمثيل لها.

المحور الثاني: تكرار لازمة تعريفها مع التمثيل لها.

المحور الثالث: التكرار التركيبي تعريفه مع التمثيل له.

أما الفصل الثاني من البحث فقد عنوناه ب: إيقاع الوزن والقافية وتناولنا فيه محورين:

المحور الأول : الوزن مفهومه ، مع التمثيل ل

أمّا المنهج المتبع لإنجاز هذا البحث فهو المنهج التحليلي لمعالجة الأبعاد والمكونات اللغوية للنص من الداخل ، والنظر إلى تلك الأبعاد والمكونات من خلال استقراء شامل لنصوص "درويش" الشعرية كلّها.

إنّ أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث نذكر ، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن ألغرفي، جمالية التكرار في القصيدة المعاصرة لدهنون أمال، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد، أساس البلاغة ، الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد.

وفي الأخير نشكر الله عز وجل على توفيقه لنا، ونشكر الأستاذ الفاضل المشرف على البحث والمتتبع لكل جزئياته بالقراءة والتصويب الدكتور " أحمد حيدوش" ونشكر كل من قدم لنا يد العون سواء من قريب أو من بعيد الأستاذ" شرابي السعيد" والأستاذ " منشاني عبد اللطيف"

1 –التكرار

أ . لغة: التكرار مصطلح عربي صرف ويظهر ذلك من خلال المعاجم العربية ,ففي لسان العرب :"التكرار مصدر كرّر ,الكرّ يقال :كرّه ,وكرّه بنفسه ,يتعدّى ولا يتعدّى والكرّ مصدر كرّ عليه يكرّ كرّا وكررا وتكرَارًا :عطف وكرّ عنه ,رجع"[1]

"وكرّ على العدوّ يكرّ ،ورجل كرّ وكذلك الفرس ، وكرّ الشيء وكر كره أعاده مرّة بعد أخرى .....والكرّة المرّة ، والمع الكرّات ويقال : كررت عليه الحديث وكركرته إذّارددته عليه ، والكرّ الرّجوع على الشيء ومنه التكرارجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي أن المصطلح انشق من الجذ ر اللغوي كرّ حيث يقول :"كرّ عليه كرًّا وكرورًا وتكرار ، عطف عنه ورجع فهو كرّار ومكرُ ، وكرره تكريرًا وتكرارًا وتكرّةً كتحلَّةٍ ، وكركره أعاد مرة بعد أخرى.[2]وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي أن المصطلح انشق من الجذر اللغوي كرّ حيث يقول:"كرّ عليه كرًا وكرورًا وتكرارًا ، عطف عنه ورجع فهو كرّار ومكر ، وكرّره تكريرًا وتكرارًا وتكرّة كتحلّةٍ ، وكركره أعاد مرة بعد أخرى "[3]

---

[1]- ابن منظور, لسان العرب ج1 ,دار الكتب العلمية ط1 , بيروت , 2005 م ,ص135.

[2]ـالمصدر نفسه.

[3]ـ الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ،تع الشيخ أبو نصر اله وريني ، دار الكتاب الحديث ط1 ، الجزائر ،2010م ،ص493.

ب . اصطلاحًا :

"يعد التكرارفي نظر النقاد والدارسين التقنية أسلوبية تحدث على مستوى النص وتبعث فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة ، والاستحباب ،كما يعد أيضًا مرتكزًا للإيقاع بجميع صوره"[1] فالتكرار ميزة من مميزات الأسلوبية حيث يعتمد عليه الشاعر في بعث الحركة داخل النص وهو عنصر أساسي من عناصر الإيقاع ،وقد ورد المصطلح في كتاب حركية الإيقاع لحسن ألغرفي ذلك حين "يشكل التكرار نسقًا تعبيريًا في بنية النص الشعري التي تقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلىاقتناصماوراءه من دلالات مثيرة"[2]معنى أن التكرار هو أسلوب تعبيري يصوّر حالات نفسية وانفعالات الشاعر وبهذا "يكون التكرار عنصرًا من عناصر النّص الشعري يولد هذا النّص ويكتسب شرعية وجوده ضمنه ، وفي الوقت نفسه يكون هو الآخر عنصرًا مساهمًا في بناء النّص "[3]أمّا مفهوم محمد ألحسناوي له فهو "ذلك التجلي في الحياة اليومية القائمة على التناوب في الحركة والسكون أو في تكرار الشيء على أبعاد متساوية ، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى هو الترجيع "[4] فتكرار الشيء يكون بشكل متساو ويكون اللفظ المكرر له

[1] ـ بشير مناعي ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، العدد4، الوادي الجزائر مارس 2012م، ص81.

[2] حسن ألغرفي ،حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ،إفريقيا الشرق ،المغرب ،2001م ،ص81.

[3] ـ صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور نموذجًا ، مكتبة الآداب ط1، القاهرة 2008م ،ص111.

[4] ـ عبد الرحمان تبريماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة ،2003م، ص193.

معنى واحد "أما كلمة الترجيع تنجم عن تكرار للأصوات الصامتة والصائتة القصيرة والطويلة"[1] أما محمد صابر عبيد :"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده ،بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا أويأتي بمعنى ثم يعيده وهذا شرط اتفاق المعنى الأول والثاني ،فإن كان متحد الألفاظ والمعاني "[2]

ومعناه هذا أن يأتي المتكلم بتكرار لفظة أوكلمة أكثر من مرة في سياق واحد وهذا إما للتأكيد أو لزيادة التنبيه أو التمويل أو التعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر ولهذا اهتم الشّعراء بهذه الظاهرة اهتمامًا ملحوظًا في دواوينهم ،باعتباره أحد الأدوات الفنية للشعر ويلعب دورًا بارزًا في تشكيل موسيقاه .ومن بين هؤلاء محمود درويش وتحدد نازك الملائكة هذا المصطلح بقولها"فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ،وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذّي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[3] فالتكرار يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية والدوافع الحقيقية التي يخفيها عن الآخرين فهو "يعتبر أحد العناصر التي بفضلها يستطيع الشاعر البوح بالمكبوتات

[1]ـ عبد الرحمان تبري ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص193، نقلا عن محمد ألحسناوي ن الفاصلة في القرآن الكريم ، المكتب الإسلامي ، ط2، بيروت 1986م ، ص 256.

[2]ـ محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد كتاب العرب ،د.ط ، دمشق ، 2001م، ص ص183،182.

[3]ـ حسن ألغرفي ،حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ،ص160 ،نقلًا عن نازك الملائكة .

لأنه مضطر إلى إفراغها ،والتكرار وسيلة من الوسائل التي يستعملها في عملية الإفراغ"[1]

ويشير رشيد شعلال:"انه تجلية للمعنى وتزكية له ،أو رغبة الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته"[2] ويؤكد عدنان حسين بقوله" أمّا الدوافع الفنية للتكرار فان ثم إجماعًا على أنه يحقق توازنًا موسيقيًا ،فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه "[3] لأن الدافع الأساسي للتكرار هو التركيز على الكلمات للفت انتباه المتلقي إليها .ويظهر التكرار في الشعر بأشكالٍ مختلفة يبدأ بالحرف ثم الكلمة فالعبارة إلى البيت الشعري، وكل شكل من هذه الأشكال الترددية لها أبعادها النفسية والدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري.

أولًا. تكرار الوحدة المعجمية:

"هو نمط من أنماط التّكرار الشائعة، وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[4]« فالتكرار اللفظة يكون في البيت أوفي المقطع من مقاطع التي تليها.

[1]ـ حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 160.

[2]ـ داهنونأمال ،جمالية التكرار في القصيدة المعاصرة ،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،ع2،بسكرة 2008م، 346.

[3]ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ـ حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في العربي المعاصر، ص82.

"فاللفظ المكرر مصدر . بوجه عام . مصدر التورية وهدفه الإثارة ، حبًّا أو بغضًا في أي غرض من أغراض الكلام"[1]و يشير عبد الرحمان تبري ماسينإلى مصطلح التكرار اللفظي بقوله :"إذا كان التكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسًا ينعكسان على جمال الصورة فان تكرار اللفظة في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتدادًا و تناميًا للقصيدة في الشكل الملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد "[2] ويذهب الكيلانإلى أن "التكرار خفة وجمال لا يخفيان و لا يغفل أثرهما في النفس حيث أن النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصطحبه الدهشة و المفاجأة ،مما يجعل حاسة التأمل لديهم ذات فعالية عالية "[3]فالتكرار عنصر تجميلي في القصيدة مما يضفي عليها من لمسات عاطفية و وجدانية تترك في القارئ الدهشة و المفاجأة.

ومن خلال قراءتنا للديوان وتصفحنا له وجدناه مليء بهذا النوع من التكرار ومن أمثلة ذلك مايلي :لاعب النرد" ههنا ،الآن، وهنا والآن.

[1]السيد عز الدين علي ،التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب ،ط2 ، 1986م ص136.

[2]- عبد الرحمان تبري ماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ص 211.

[3]إيمان محمد الكيلان ، بدر شاكر سياب ، دراسة أسلوبية لشعره" دار وائل للنشر والتوزيع ،ط1، عمّان 2008، ص187.

"الآن"[1]

الآن، بين الأمس و الغد، تغسل امرأةٌ

زجاج بيت، لا تنسى ولا تتذكر

الآن، السماء نظيفةٌ

الآن ، يسألني صديقٌ: ما هي الآن السعادة؟

ثم يمضي قبل الجواب

الآن بين الأمس والغد برزخ' متموجٌ ومؤقت.

يقف الزمان ، يقف الهنيهة بين منزلين

الآن ، البلاد جميلة وخفيفة .

الآن ترتفع، التلاتل لترضع الغيم الشفيف.

وتسمع الإلهام ، والغد يا نصيب الحائرين

الآن ، يصقل أمسنا أيقونةً حجريةً قمريةً

الآن ، نحيا ما ضينا وغدًا معًا ، ونسير في

[1]- محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، نسخة عن دار رياض للنشر ،ط1 ، آذار2009م، ص ص7.

جهتين قد تتبادلان تحيّة شعريةً.

الآن ،في قيلولة الزمن الصغير تتغير الأبدية

البيضاء أسماء المقدس . لا بنيّ على

الطريق الساحليّ

الآن ، ينبت الحاضر من زهرة الرّمان

الآن، ملك السنونو وحدها

الآن ،أنت اثنان وأنت ثلاثة ،عشرون ،

ألف ،كيف تعرف في زحامك من تكون؟

الآن، كنت

الآن، سوف تكون[1]

نلاحظ في هذه القصيدة تكرار الشاعر للفظة "الآن" خمسة عشر مرة وما تحمله من دلالات فهي دلالة على الحاضر الذي تعيشه البلاد العربية ،ومختلف التغيرات التي طرأت عليها حيث أصبحت سمائها نظيفة وصارت البلاد جميلة ، وتكراره لهذه اللفظة أعطى للقصيدة قوة ونغمًا موسيقيًا.

[1] محمود درويش، الديوان، ص7.

أمّا في قصيدة "على محطة القطار سقط عن الخريطة" [1] نجد مايلي:

أرى أثري على الحجر ،فأحسب أنه قمري

وأشد واقفًا

طلليّة أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف

على محطة ،لا أحبّ الآن هذا العشب،

هذا اليابس المنسي ،هذا اليائس العبثي ،

يكتب النسيان في هذا المكان الزئبقي.

ولا أحب الأقحوان على قبور الأنبياء.

ولا أحب خلاص ذاتي بالمجاز ،ولو أرادتني

الكمنجة أن أكون صدى لذاتي لا أحب سوى

الرجوع إلى حياتي ،كي تكون نهايتي السردية لبدايتي.

إن تكرار فعل"لا أحب" بصيغة الحاضر ، أربع مرات متلاحقة في هذا المنجز الشعري،جاء تأكيدًا على حقيقة موجودة في وجدان الشاعر وباتت جزءًا من أفكاره

[1]- محمود درويش ،الديوان،ص 17.

فقد أصبح الشاعر يمقت كل ماله علاقة بالماضي ، وكما أنه لايحب نهاية حياته بالمجاز ، وما يهمه سوى الرجوع لحياته الأولى كي تكون بداية لمستقبله.

وفي قصيدة " لاعب النرد" "ههنا " وهنا والآن"[1]

نحن منْ نحن ، ولا نسأل

منْ نحن ، فمازلنا هنا

نرتق ثوب الأزلية

ثم يعيد تكرارها بعد أربعة عشر سطر:

نحن في فصل إضافيّ

ثم يعيد تكرارها بعد ثلاثة أسطر:

نحن مازلنا هنا

ثم يعيد تكرارها في الأسطر الأخيرة

نحن مازلنا هنا

.....

.....

[1]ـ محمود درويش ، الديوان ،ص ص 5 ،6.

.....

نحن مازلنا هنا[1]

إن تكرار الشاعر للضمير "نحن" ثمانيّ مرات حمل دلالة شعورية جديدة عبرت عن حالات الشاعر الفكرية والانفعالية ، وبث في المتلقي روح الاعتزاز بماضيه ،وبذلك خرج الضمير "نحن" عن دلالته الخاصة وهي: التعظيم ، والتفخيم وحمل دلالات جديدة جعلت من المتلقي أكثر انفعالًا ومن خلال هذه الأسطر الشعرية يبين لنا الشاعر بأنهم باقون في هذه الأرض لا يحتكرون اللّه ولا دمع الضحية ولهم فيها كل أحلامهم وذكرياتهم.

ومن هنا فإن الضمير المنفصل يشكل ملمحًا بارزًا في بنية التكرار اللفظي للقصيدة وتكراره يمثل حضور الذات المبدعة ، ويبرز وجودها الذي تؤمن به ،وتبحث عنه.

أما في قصيدة "سيناريو جاهز" نجد مايلي[2]:

أنا وهو،

شريكان في شرك واحد

وشريكان في لعبة الاحتمالات

ثم يعيد تكرارها بعد ثمانية أسطر:

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص 6.
[2] ـ مصدر نفسه، الصفحة ، ص ص36، 37.

أنا وهو

خائفان معًا

ويعيد تكرارها مرة أخرى

أنا وهو؟

يقول السيناريو:

أنا وهو[1]

ألفينا في هذه القصيدة تكرار الشاعر للضمائر المنفصلة "أنا" بصيغة المفرد المتكلم أربع مرات فهو يشكل حضورًا لذاته مخاطبًا أبناء أمته ، أما تكراره ضمير الغائب المنفصل "هو"أربع مرات وتكرار الشاعر لهذا الضمير في قصيدته ربما عائد على "العدو" في هذه الحركة الشعرية يمثل "قيمة التوافق البنائي بين الموضوع "أدوات اللغة " "والمحمول دلالتها "حيث يعد استخدام الشاعر المكثف للضمائر الغيبية في أنسب الطرق الممكنة لتحقيق المعادلة الصعبة"[2] المتمثلة في حضور شخصية داخل النص التي يتحدث عن غيابها على مستوى الواقع.

أما في" قصيدة لا لهذي القصيدة أن تنتهي "[3]

[1] ـ محمود درويش، الديوان، ص37.
[2] ـ علي عشري زايد :التراث العربي في شعرنا المعاصر ـ فصول ،م1ـ ع1 أكتوبر 1980م ،ص211.
[3] ـ المصدر السابق ، ص 59.

لن أبدل أوتار جيتارتي

لن أبدّلها

لن أحمّلها فوق طاقتها

لن أحمّلها

لن أقول لها

غير ما تشتهي أن أقول لها

حملتني لأحملها

لن أبدل أوتارها

لن أبدّلها[1] .

فنلاحظ في هذه الأسطر تكرار الشاعر للحرف"لن" سبع مرات متتالية فهو دلالة على التوكيد ،فالشاعر هنا لا ندري إلى من يتحدث هل عن امرأة يحبها أو عن قصيدته التي يبقى معها على ساحل الأبدية أم يتحدث عن الوطن الذي يسكن حياته وشعره وكما رأى الموت وهو يقترب منه حيث رآه يحل بأصدقائه إميل حبيبي ونزار قباني ، سليمان نجاب، ويرحل بهم إلى عالم آخر.

[1] ـ محمود د درويش، الديوان ، 59.

أما في قصيدة " في رام اللّه" [1] نجد مايلي :

لي أمس فيها ،في مدينة الصغيرة ،

لي غصا الراعي ، وعرف الديك لي فيها

وباقة نرجس في المزهريّة

لي تحيته التي تمتد من قاع الفراغ

إلى أعالي السرو

لي ذكرى غد فيها ،ولي فيها اكتئاب

ونافذة على الوادي وبابٌ

لي أمس فيها

لي غياب

ألفينا في هذه الأسطر تكرار الشاعر لحرف"لي "ثمانيّ مرات متتالية فهو دلالة على الملكية ومن خلال هذا المنجز الشعري يبين لنا الشاعر علاقته المتينة بهذه المدينة الصغيرة، وكل ماله من ذكريات وأحلام ومآسي فيها.

وتكراره لهذا الحرف جاء للفت انتباه السامع وتبليغه الرسالة المراد تبليغها.

[1]ـ محمود درويش، الديوان ،ص72.

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ تكرار الكلمة كان له دورٌ فعال في الديوان، حيث وظفه الشاعر في معظم القصائد مما ولدّ إيقاعًا، وساهم بالارتقاء بجمالية القصائد.

"فتكرار اللفظة يعطي للقصيدة قوة وحركة ويحتل أكبر مساحة من المكان الذي يمنحه شكلًا مميزًا يستشف منه الناظر شكلًا هندسيًا "[1]

وهو بذلك يساعد القارئ "على معرفة شخصية الشّاعر وتحليلها ومعرفة أبعادها النفسية والدوافع الحقيقية التي يخفيها عن الآخرين أو التي لايريد البوح بها .[2]

ثانيًا: تكرارااللازمة:

إذا كان تكرار اللفظة يعطي للقصيدة جمالًا وإيقاعًا عذبًا ومساحة زمنية تثري المعنى وتعمق من دلالة النّص ،فإن الأمر يختلف مع تكرار اللازمة وسنوضح ذلك من خلال تعار يف بعض النقاد الآتية :

يعرّف زهير أحمد منصور هذا المصطلح بقوله :" اللازمة هي بداية أو نهاية كلّ مقطع من القصيدة بنفس العبارة وتعني بالإنجليزية"refreindre" أو ما يسمى

[1] ـ عبد الرحمان تبري ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص ص 212، 211.

[2] ـإيمان محمد الكيلان ، بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره، ص290.

بالألمانية "rehiver" ومعناها بالفرنسية "الصدى" وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة " refreindre" ومن اللاتينية "refirgere" ويعني يكرّر ثانية "[1]

ويرى موسى ربايعة بأنها : "عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة ،واللازمة على نوعين :

اللازمةالثابتة:وهي التي يتكرر فيها البيت الشعري بشكل حرفي.

اللازمة المائعة :وهي التي يطرأ عليها تغيير خفيف على البيت المكرر. "[2]

أي تكرار بيت شعري بكامله في القصيدة العمودية سواء كان ذلك في بدايتها أو في نهايتها بشكل منتظم .

أما عثمان بدري فيعرفها بقوله : " أن اللازمة المترددة سمة أسلوبية جزئية ولكنها تؤدي وظائف كلّية من صميم الرؤية النّصية في القصيدة وفي الفلك الشّعري الذي تتحرك فيه "[3]

ومعنى هذا أن اللازمة هي خاصية من خصائص الأسلوبية ولكن وظيفتها تكمن في الربط بين أجزاء القصيدة.

---

[1]- عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في الديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش " ،مقاربة أسلوبية ،مذكرة ماجستير باتنة ،2011،2010ص66. نقلًا عن زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي قاسم ألشابي ،دراسة أسلوبية ص 42.

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ،نقلًا عن موسى ربايعة ، التكرار في الشعر الجاهلي ، مجلة .....للبحوث والدراسات م5، ع1 ،الأردن 1962، ص09.

[3]- المرجع السابق، ص9 .نقلًا عن عثمان بدري ، دراسات تطبيقية ، في الشعر العربي ،ص 85.

إن اللازمة عند شفيع السيد : " نسق من أنساق التكرار المنتظم ارتباطًا متجدّدًا بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها ، يشعر القارئ أحيانًا بتعسف في استخدامها ،وأنّها على حد وصف القدماء نابية في موضعها ، مستكرهة في مكانها وكأنما اضطر الشاعر لذلك اضطرارًا خضوعًا لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية ومن ثمة لا تمثل ختامًا طبيعيًا ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى لا ضرورة فنية تستدعيه "[1]

بالرغم من اعتبار اللازمة صورة من صور التكرارية، إلا أنّ شفيع السيد يرى فيها نوعًا من الكراهة والاضطرار من طرف الشاعر .

وهذه بعض النماذج من تكرار اللازمة :

من قصيدة " لاعب نرد "[2] نجد مايلي :

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟

ويعيد تكرارها بعد اثنان وسبعون سطر :

من أنا لأقول لكم

[1]- عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان" سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" ، ص 66 ، نقلًا عن شفيع السيد ، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 148.

[2]محمود درويش ، الديوان ، ص ص21، 34.

ما أقول لكم ؟

ويعيد تكرارها مرة أخرى بعد خمسون سطر

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ،

من أنا ؟

ويعيدها مرة أخرى

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟

ويكررها مرة أخرى

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم.[1]

فهنا نجد لازمة طويلة حيث كرّر الشاعر هذا السطر بعد عدة أسطر ، وفي هذه القصيدة ينبش أعماق المصادفات التي شكلت هذه الكينونة ولأنه يدرك قيمة مكانته الشعرية ويستبدلها بهذا التواضع والتجرد من التباهي ليحدد وضعه الوجودي وهويته

[1]ـ محمودد رويش ، الديوان ،ص ص 30، 34

عبر عشرات التفاصيل التي تمتلئ بها حياته ولأن وجوده لم يكن معجزة فهو مثله مثل غيره ، وماهو إلّا لاعب النرد .

وحيث الكتابة نفسها لا تفلح في التقرب من الحقيقة بل يستمر مجهولًا " الذات مجهول العقل . مجهول النسب " لذلك يتمنى أن يكون حجرًا صقلته المياه ، تمامًا كما تمنى الشاعر القديم.

إنما فيالواقع يزيد من حضورها مركزًا قويًا كثيفًا برؤيته للعالم.

أما في قصيدة" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي " [1]ألفينا مايلي :

بينما يتطفل عابر درب ويسأل :

من حولنا ، ونقول له :

ههنا ، ههنا، ونعود إلى فكرة أبدية:

ليس المكان هو الفخ .....

ويعيدها بعد عشرون سطر

ليس المكان هو الفخ

ويعيدها بعد خمسة وخمسون سطر

[1]ـ محمود درويش،الديوان،ص ص 41، 48.

ليس المكان هو الفخ [1]

نلاحظ في هذه الأسطر الشعرية تكرار الشاعر لازمة طويلة " ليس المكان هو الفخ"ومن خلال هذا المنجز الشعري يتضح لنا أن مشكلة الشاعر لا تكمن في المكان لأنه ليس هو المشكلة وإنما الزمان هو الذي يتغير ولهذا نجده يبحث عن الأبدية الحية ،فيحاول الذهاب إلى مكان بعيد إلى نهر رمز الطبيعة الخالدة ثم يستدرك فكرة" أن المكان ليس هو الفخ "وإنما أينما يكون يدركه الموت.

وفي قصيدة" لاعب النرد "[2] نجد مايلي:

كان يمكن ألا أكون

كان يمكن ألا يكون أبي

ثم يعيد تكرارها بعد واحد وسبعون سطرًا:

كان يمكن أن لا أكون سنونوّة

ثم يكررها بعد ثمانية عشر سطرًا:

كان يمكن ألا يحالفني الوحي

ويعيدها مرة أخرى :

[1] محمود درويش، الديوان، ص 48.
[2]ـ مصدر نفسه، الصفحة ص ص ص34،22.

كان ألا أحب الفتاة التي

سألتني: كم الساعة الآن؟

ويعيد تكرارها مرة أخرى :

كان يمكن ألا أكون

وأن تقع القافلة

ويعيد تكرارها بعد ثمانيّ أسطر :

كان يمكن أن يربح الشعر أكثر لو

لم يكن هو ، لا غيره ، هدهدًا

ويعيدها في الصفحات الأخيرة :

كان يمكن ألا أكون أنا من أنا

كان يمكن ألا أكون هنا .....

كان يمكن أن تسقط الطائرة

بي صباحًا

كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة [1]

[1] ـ محمود درويش ، الديوان ، ص 34.

كان يمكن ، لو كنت أبطأ في المشي ،

.....

.....

كان، يمكن لو كنت أسرع في المشي ،

.....

كان يمكن ، لو كنت أسرف في الحلم،

أن أفقد الذاكرة.[1]

ألفينا في هذا المنجز الشعري لازمة طويلة حيث كرّر الشاعر هذا السطر عدة مرات ، ففي هذه المقاطع يسرد لنا الشاعر سيرة ما كان من حياة مواطن / شاعر ، ولعل ما يخيم على أحداث هذه السيرة هو التعرض المستمر للموت ثم النجاة باستمرار لسبب أو لآخر ، النجاة من حادث الباص ، النجاة من حادث الطائرة ، النجاة من الأهداف العسكرية ، وبمعنى آخر النجاة من كل ممكنات الموت التي يتعرض لها الإنسان في كلّ مكان .

فهذه اللازمة ساهمت في الربط بين أجزاء القصيدة وتماسكها من البداية إلى النهاية.

[1] ـ محمود درويش، الديوان، ص 34.

وفي نفس القصيدة " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"[1]

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أبدًا

لا أريد لها أن تكون خريطة منفى

ولا بلدًا

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

بالختام السعيد، ولا بالردى

أريد أن تكون كما تشتهي أن

تكون،

قصيدة غيري ،قصيدة ضدي ، قصيدة

ندّي .....

أريد لها أن تكون صلاة أخي وعدوّي .

استثمر الشاعر في هذا المقطع فاعلية تكرار لازمة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" ليعبر من خلالها عن أحاسيسه وانفعالاته وكأنه يريد أن يتحرر من الشكل الذي يلهث وراءه ويبحث عما يبقى من معنى .

[1] ـ محمود درويش الديوان، ص 41.

وختم المقطع بالصورة التي ينبغي أن تكون عليها قصيدة ، وهي صورة " أريد أن تكون صلاة أخي وعدّوي "وكأن هذه القصيدة التي تظهر بلا ضفاف هي رمز للشعر الذي يبحث الشاعر من خلاله عن الخلود وضرورة التحرر والإيمان بالوجود الكلي الباقي المستمر ،فهو يريد لقصيدته أن تبقى على مر العصور وتستمر في الوجود .

فقد استطاعت اللازمة في هذا المنجز الشعري أن تبرز تماسك النص، وتلاحم أجزائه، وتكشف عن مقدرة التكرار على التجديد الإيقاعي،والنفسي، والمعنوي.ويرد أيضًا في قصيدة " ما أسرع الليل"[1]

ما أسرع الليل

قال العاشقان معًا

ما أسرع الليل

نلاحظ في هاذين السطران لازمة ثابتة حيث كرّر الشاعر السطر الشعري بكامله دون أن يطرأ عليه أي تغيير ، فراح يثبت ذلك بتكرار نفس العبارة في السطرين وهي " ما أسرع الليل" ويفصل بينهما بسطر واحد، مما دفع بنا إلى الغوص في فهم معناه ، فا ليل السريع هو مجرد لحظات تمر كالأسهم ولا يدري فيها المرء كم استغرق من وقت فيه .

[1]محمود درويش، الديوان، ص 48.

ويقول أيضًا:[1]

ما أبطأ الليل

قالت عندما انتظرت

ما أبطأ الليل

ثم يعيد تكرارها بعد أربعة أسطر:

ما أبطأ الليل

قال : الساعة احتضرت

ما أبطأ الليل

نلاحظ في هذا المنجز الشعري تكرار لازمة قصيرة " ما أبطأ الليل " فهذه الأسطر تدل على المعانات التي أصبحت كالليل الذي لا ينتهي لأنه مصدر للهموم والمعانات والانتظار وكثرة الأشباح والتخيلات وهو بشرمن الغم ووليد العذاب وبدايته .فتكراره لهذه اللازمة أعطى للقصيدة نغمًا وإيقاعًا موسيقيًا واضحًا.

أما في قصيدة " نسيت لأنساك "[2] فيقول :

نسيت لأنساك ، طعم الخسارة .

[1] ـ محمود درويش ، الديوان،ص 48.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص ص 76، 77.

ثم يعيد تكرارها بعد أربعة أسطر:

نسيت لأنساك ، جسرًا هناك ومقهى

ثم يعيد ها بعد أربعة أسطر:

ونسيت لأنساك ، نفسي وما يتفرع منها

ويعيدها مرة أخرى :

ونسيت لأنساك، شعر الطبيعة والحب

ويعيدها مرة أخرى بعد أربعة أسطر :

ونسيت لأنساك ، مفتاح بيتي على مقعد في

الحديقة.

نلاحظ في هذه الأسطر لازمة مائعة لأن الشاعر لم يلجأ إلى تكرار السطر بكامله بل أحدث تغيير طفيف عليه ، ومن هنا يبين لنا الشاعر حالته الشعورية والنفسية تجاه حبيبته ، فهو يحاول أن يتخلص من ذكرياتها لأنها تركته وحيدًا على ضفاف النهر ، ولا يريد تذكر أي شيء له علاقة بها.

وفي الأخير نستنتج أن نجاح تكرار اللازمة مرهون بعمق الوعي عند الشاعر ، وقدرته على إحداث تغيير في بنية المكرر ، بما يحقق تجديدًا في الدلالة ، يقف دون

الإحساس بالرتابة والملل ، الذي يمكن أن يعتري المتلقي عند استقباله لتكرار النمطي ، فخروج الشاعر عن الرتابة التكرارية للازمة يحدث متعة في وجدان المتلقي ،الذي غالبًا ما " يتوقع توقيعًا غير واع أن يجده كمّا مر به تمامًا ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف ، وأن الشاعر يقدم في حدود ما سبق .....لونًا جديدًا "[1]

ثالثًا:التكرارالتركيبي:

إذا كان تكرار اللازمة يعمل على ربط بين أجزاء القصيدة وتماسكها، سواء كانت طويلة أو قصيرة، فإن التكرار التركيبي والذي يعرف بالتوازي وهو "عبارة عن أداة لتّحليل لإعادة الاعتبار للظواهر المتعلقة بالمستوى الصّرفي،التركيبي، وبدرجة أقل للمستوى المعجمي . الدلالي "[2]

ويشير عبد الواحد حسن الشيخ إلى مصطلح بقوله : " هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات ، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر "[3]

[1]ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر العربي المعاصر ، 1978م،ص270.

[2]ـ محمد عبد الله القاسمي ، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، تق زياد فلاح الزعبي ، عالم الكتب الحديثة ، ط1 ـ إربد الأردن 2009م، ص49.

[3]ـ عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ،ط1 ، مصر 1999م ، ص 49.

بمعنى أن التطابق والتماثل يكون على مستوى العبارات أي في الشعر مثلًا يكون صدر البيت مطابقًا لعجزه وإذا كانت فعل + فاعل +م به في صدر البيت فيكون في عجزه كذلك.

ولقد رأى جاكبسون في " التوازي عنصرًا مركزيًا في تكوين الرسالة الشعرية وأكد على هذا المبدأ في تحليله مئات من القصائد في خمسة عشر لغة مختلفة فتوصل إلى أن التوازي ليس ظاهرة بلاغية خارجية وإنّما هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كلّ دلالات النصّ "[1]

يتضح لنا أن التوازي يعتمد على مجموعة من العناصر التركيبية التي تبحث على دلالات المكونة للنص الشعري.

ويعد " مفهوم التوازي أقرب إلى مفهوم الرياضي الذي يدل على خطوط المستقيمة أو غير مستقيمة التي لا تلتقي.....والمسافة الفاصلة بين الخطين المتوازيين واحدة " [2]إن التوازي والرياضيات شبيهان ببعضهما البعض لأن كليهما يقومان مبدأ واحد وهو التساوي فالرياضيات تقوم على توازي الخطوط فيما بينها أمّا التوازي على مستوى البيت فيقوم على التوازي بين صدر البيت وعجزه .

[1]ـ مسعود بودوخة ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، د ط ، إربد الأردن 2011، ص50.

[2] ـ عبد الرحمان تبري ماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 253.

إن هذا التوازي " هو ما يؤمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه وهو يرتبط بالإيقاع الذي تؤديه عناصر صوتية وظيفية أهمها التكرار"[1]

فالتوازي الحاصل بين الكلمات في العبارات هو الذي يدّق الأسماع ويولد الإيقاع ويبعث فينا انطباعًا وتأثير.

إذًا فالمقصود بالتوازي التركيبي " هو كل دراسة تسعى إلى إبراز المقولات النحوية الذي يشكل ما يمكن تسميته بالصور النحوية.....وهو الذي يعطي البيت بكامله ، وكل كلمة في القسم الأول لها ما يماثلها في القسم الثاني من حيث الوقع اللساني "[2]

ومن خلال دراستنا للديوان "محمود درويش" لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " وجدناه حافلًا من هذا النوع من التكرار في عدد من القصائد نذكر البعض منها:

من قصيدة " على محطة القطار سقط عن الخريطة"[3]

هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم

هناك أحياء يعدون العشاء لضيفهم

يتجلى هنا التكرار التركيبي بشكل عمودي متتالي، وردت عناصر هذه الأسطر متساويةًنحويًا والتي هي:

[1]ـ مسعود بودوخة ،الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، ص34.

[2] ـ محمد عبد الله ألقاسمي ، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، ص49.

[3]ـ محموددرويش،الديوان، ص 23.

اسم إشارة +مبتدأ +فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر +مفعول به+ ظرف مكان +مضاف إليه =هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم.

اسم إشارة +مبتدأ + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + حرف الجر + اسم مجرور = هناك أحياء يعدون العشاء لضيفهم.

مما أدى إلى تناسق أجزاء القصيدة وأعطى لها بعدًا دلاليًا وباستخدامها أصبحت القصيدة متكاملة من بدايتها إلى نهايتها مما يحدث وقعًا على الحواس ينعكس على نفس سلبًا وإيجابًا .

أما في " قصيدة سيناريو جاهز"[1] نجد مايلي :

أنا وهو

شريكان في شرك واحد

شريكان في لعبة الاحتمالات

يتجلى في هاذين السطرين تكرار تركيبي تامًا لأن الألفاظ الواردة في السطر الأول

[1]- محمود درويش، الديوان ،الصفحة، 36.

متطابقة تمامًا مع الألفاظ الواردة في السطر الثاني، ونبين ذلك من خلال الجدول:

مبتدأ	مركب اسمي جار +مجرور	مضاف اليه
شريكان	في شرك	واحد
شريكان	في لعبة	الاحتمالات

هذا التوازي خلق بناء إيقاعي في القصيدة .

أما في قصيدة" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي "[1]

في وسعنا أن نحب

في وسعنا أن نتخيل أنّا نحب

نجد في هاذين السطرين توازي تركيبي قائم على التساوي بين العناصر الواردة في السطر الأول والعناصر الواردة في السطر الثاني.

في+ وسعنا + أن +نحب =في + وسعنا + أن نتخيل أنّا أحب.

حيث نجده يبدأ بمركب اسمي + مركب فعلي.

[1]ـ محمود درويش ، الديوان ، ص 42.

مركب اسمي جار + مجرور	مركب فعلي
في وسعنا	أن نحب
في وسعنا	أن نتخيل

ومن ثمة يعد التوازي" خاصية جمالية في الشعر، فهو عامل من العوامل الإيقاعية"[1]

أما في قصيدة " لاعب النرد " نجد مايلي :

وخفت على زمن من زجاج

وخفت على قطتي وعلى أرنبي

ألفينا في هاذين السطرين الشعريين توازي بين الكلمات ، فكلّ كلمة في السطر الأول لها ما يوازيها في السطر الثاني ، ففضاء القصيدة قائم على توازي الصّيغ الصرفية وتتطابق أصواتها ونبين ذلك من خلال الجدول التالي :

حرف العطف	مركب فعلي فعل +فاعل	مركب اسمي جار +مجرور
و	خفت	على زمن من زجاج

[1]ـ عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"لمحمود درويش مقاربة أسلوبية ، ص 66.

و	خفت	على قطتي وعلى أنبي

وهذا التوازي ساهم في ترابط أجزاء القصيدة وإعطائها بعدًا جماليًا وجانبًا لغويًا يثري به رصيده النحوي ، فهو بتكراره هذا المركب الفعلي + المركب الاسمي أدى إلى خلق تساءل عن سبب توظيف الشاعر لهذا النوع من التكرار ومدى تأثيره في نفسية المتلقي بصفة خاصة والنص بصفة عامة.

ونجد أيضًا في قصيدة "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي "[1]مايلي

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي .

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي .

يمكن أن نقول أن هذا التوازي متحققًا في الجانب التركيبي فقط أي نحويًا ،فالسطرين الشعريين محتويين على:

أداة نفي + اسم إشارة + بدل + صفة مشبهة + حرف نصب + فعل مضارع = لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي .

أداة نفي + فعل مضارع + اسم إشارة + بدل + صفة مشبهة + حرف نصب + فعل مضارع = لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي .

فهذا التوازي خلق بناء إيقاعي في القصيدة .

[1]ـ محمود درويش ، الديوان ،50 .

أما في قصيدة إلى "شاعر الشاب "[1]

لا نصيحة في الحب ، لكنها تجربة

لا نصيحة في الشعر ، لكنها موهبة

في هاذين السطرين الشعريين توازي تركيبي قائم على تساوي الأسطر الشعرية حيث نجد في البداية

حرف نفي + مبتدأ + خبر شبه جملة = لا نصيحة في الحب

حرف نفي + مبتدأ + خبر شبه جملة = لانصيحة في الشعر

فهذا التوازي غطى السطرين الشعريين معًا وهذا النوع أحدث أثر موسيقي حاد له حضور إيقاعي ودلالي ، إذ يعمل على إثارة المتلقي وتحفيزه على إدراك فضاء القصيدة .

إذًا فالتوازي التركيبي هو وسيلة من الوسائل التي تبين لنا مدى قدرة الشاعر على استخدام التراكيب النحوية والصرفية ، وإبراز دلالتها في القصائد فهو يلعب دورًا كبيرًا في منح القصيدة قوة وجمالًا وإيقاعًا يؤثر في القارئ ، فلولا وجود التوازي بين الكلمات لاختل المعنى وفقد مكانته ولذلك لا بد قبل الخوض في أي عملية وفي أي مجال كان لابد أن تكون لنا خبرة في معرفتها وطريقة إتقانها.

[1]- محمود درويش، الديوان، ص88.

فالتوازي هو" الخاصية الجوهرية في الشعر فهو عامل من العوامل الإيقاعية، حيث يعمل على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية ، سواء من تجانسه الصوتي و الإيقاعي والشكلي "[1]

[1]- عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ، ص46.

تتشكل البنية الإيقاعية لديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " من خلال عناصر نجملها في مايلي:

1. الوزن:

أ. لغة: جاء في لسان العرب : الوزن : روزا الثقة والخفة ، الوزن : " ثقل الشيء بشيء مثله ، كأوزان الدراهم ومثله الرزم ، وزن الشيء وزنًا وزنه ، أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها ، واحدها وزن ، وقد وزن الشعر وزنًا فاتزن "[1]

ويقول الزمخشري :" وزن يزن وزنًا وزنة ، وزنت له الدراهم فاتزانها كقولك نقدتها له فانتقدنا ، واتزن العدل اعتدل بالآخر ، ووازن الشيء ساواه في الوزن ، وتوازنًا واتزانًا ، ومن المجاز : استقام ميزان النهار : انتصف ، وكلام موزون ، وتقول : زن كلامك ولا تزنه"[2]

ب . اصطلاحًا: ارتبط مفهوم الوزن بالشعر منذ بدأت الدراسات الأدبية والنقدية عند القدامى ، فالوزن هو صورة الكلام المسمى شعرًا ، والتي بدونها لا يكون الكلام شعرًا

[1]ـ ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وزن.

[2]ـ الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ، أساس البلاغة ، تح محمد باسل عيون السود ، منشورات بيضاوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1997م، ص 332 .

، كما يقول بن رشيق القيرواني :" هو من أعظم أركان حدا الشعر وأولاها به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[1]

كما يجعل قدامه بن جعفر من الوزن والقافية أركانًا تميز الشعر عن غيره من الكلام يقول في ذلك :" الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]

أما حازم القرطاجني فيقول : " أن تكون المقادير مقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب "[3]

بينما يرى حركات أن الوزن " وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات : الشطران ، التفاعيل ، الأسباب والأوتاد"[4]

وقد ورد في معجم مصطلحات العروض والقافية : أن الوزن "هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين ، التي من الكلام شعر أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين"[5]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج1- ط1 مكتبة لخفاجي : القاهرة ، 2000م، ص88.

[2]قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، تح عبد المنعم خفاجي ،دط دار الكتب العلمية ، بيروت ، دت ، ص64.

[3]- حازم القرط اجني ، منهاج البلغاء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، ص263.

[4]- مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، دط، دت، ص11.

[5]- محمد علي شوايكة وأنور أبو سويلم ، مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير عمان ، الأردن ، دط ، 1994،ص318.

ويعرفه علوي هاشمي بقوله :" الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيًا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى"[1]

ويذهب كمال أبوديب إلى أن الوزن هو التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات ، ويشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيًا لها حدان واضحان : البدء والنهاية ، يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى "التفعيلة" . كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى " الشطر والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبًا لشطرين"[2]

مما سبق نعرف أن الوزن هومجموعة من الوحدات الوزنية مكررة وفق نسق معين ينساب عبرها الكلام فيصير شعرًا وطاقة إيقاعية منظمة تثير الطرب في النفوس لما تحمله من اتساق وانسجام ، والوزن كما نعلم من أهم صفات الشعر ، وفي هذا السياق يرى ريتشارد أن الوزن "صورة الإيقاع الخاصة ، ويقول في الوزن إنه هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعض الآخر على أكبر نطاق ممكن .....فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقًا أو نمطًا معينا"[3]

3. مكونات الوزن :

[1]- الهاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،ص211.

[2]- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص134.

[3] - أدو نيس ، علي أحمد سعيد ، زمن الشعر ، دار العودة ن بيروت ، ط1، 1972، ص ص 244- 245.

يتكون الوزن من عدة مستويات وأصغرها هي السواكن والمتحركات ، وتجمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد ، ومنها تتكون التفاعيل وتجاوز التفاعيل . يعطينا وزن الشطر، والشطران يؤلفان البيت ، والأبيات تنشئ القصيدة كما يتضح في الآتي :

أ. الساكن والمتحرك :

المتحرك : هو كل حرف تتبعه حركة ، سواء كانت فتحة كالعين في العروض أو ضمة كالزاي في الزجاج أو كسرة كالكاف في كتاب ، و المتحرك صوتان : ساكن +حركة أما الساكن فهو غير ذلك.

ب . الأسباب والأوتاد :

1. الأسباب :

لغة : هي الحبال التي تشد بها الخيمة "[1]

اصطلاحًا: هي مقطع مركب من حرفين ، وتتميز بخاصية التغيير ، والأسباب نوعان"[2]

سبب خفيف : وهو حرفان ثانيهما ساكن نحو : من ، عن ، لم.

[1]- إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1991م، ص 271.

[2]- محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي ،ص 58.

سبب ثقيل :وهو حرفان متحركان نحو : بك، لك، هو.

يقول ابن عبد ربه [1] :

فالسبب الخفيف إذ يعدّ محرك وساكن لا يعدو.

والسبب الثقيل في التبيين حركتان غير ذي تنوين

2. الأوتاد:

أ . لغة : الوتد يعني الخشبة التي تغرس في الأرض وتشّد إليها حبال الخيمة "[2]

ب . اصطلاحًا: هو مقطع عروضي مركب من ثلاثة أحرف وهي نوعان"[3]

وتد مجموع: حرفان متحركان بعدهما حرف ساكن نحو" قضى"[4]

وتد مفروق: حرفان متحركان بينهما حرف ساكن نحو " كيف"[5]

3. الفواصل : وهي نوعان :

1 . فاصلة صغرى:"هي اقتران السببين الثقيل والخفيف مثل: جبل"[6]

[1]ـ ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د ط، 1983م، ج 5 ص431.

[2]ـ محمد بو زواوي ، تاريخ العروض العربي ، ص 58.

[3]ـ محمد علي شوايكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص315.

[4]ـ مصدر نفسه، ص 316.

[5]ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]ناصر لوحشيي ، مفتاح العروض والقافية ،ص29.

2. فاصلة كبرى: "هي اقتران السبب الثقيل والوتد المجموع مثل :"سمكة"ويمكن جمع الأسباب والأوتاد في العبارة الآتية: لم أر على ظهر جبل سمكة"[1]

ج . التفاعيل:

" التفعيلة أو الجزء هي تجميع من الأسباب والأوتاد يحتوي على عنصرين أو ثلاثة عناصر ويشترط أن يكون أحد هذه العناصر وتدًا"[2]

وقد اختار العروضيون مصطلح التفعيلة " اقتفاء بأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف ،فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف ، مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة ، وأضافوا إلى ذلك من الحروف"الزوائد السبعة وهي : الألف ، الواو، السين ، التاء، النون، الميم، الياء ، ويجمع هذه الأحرف قولك:" لمعت سيوفنا ، وتسمى عندهم بأحرف التقطيع"[3] وهي عشرة ، اثنان خماسيتان ، وثمانية سباعية.

1 . التفاعيل الخماسية : هي تفعيلة ذات خمسة أحرف وهي :فَعُولُنْ وفَاعِلُنْ.

[1]المرجع نفسه ،صفحة نفسها.

[2]ـ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق ، دط ،د ت ، الجزائر ، ص38.

[3]ـأبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني ، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة ، تح الحساني حسن عبد الله ، القاهرة ، مطبعة المدني ،ط1، 1973م ، ص8.

2. التفاعيل السباعية : وهي التي تتكون" من سبعة أحرف هي: مَفَاعِيلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولَاتْ"[1].

وتنقسم التفاعيل إلى قسمين : أصول وفروع ، " فالأصول أربعة وهي كل تفعيلة بدئت بوتد وهي "[2]

فعولن: ورمزها// 0 /0 وتتكون من //0+/0 (وتد مجموع +سبب خفيف)

مفاعيلن: ورمزها //0/0/0 وتتكون من//0+/0 +/0(وتد مجموع +سببين خفيفين)

مفاعلتن: //0///0 وتتكون من //0+//+/0 (وتد مجموع + سبب ثقيل +سبب خفيف)

فاعلاتن : ورمزها /0//0/0 وتتكون من /0+//0+/0 (سبب خفيف +وتد مجموع +سبب خفيف)

أما الفروع فهي ستة، أي كل تفعيلة بدأت بسبب وهي :

فاعلن: ورمزها /0//0وتتكون من /0+//0(سبب خفيف +وتد مجموع)

مستفعلن: ورمزها /0/0//0 وتتكون من /0+/0+//0 (سببين خفيفين +وتد مجموع)

[1]- إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل ، ص 197.

[2]- الدكتور عبد العزيز بنووي ، الدكتور سالم عباس حدادة ، كلية التربية جامعة عين الشمس بالقاهرة ، كلية التربية الأساسية بالكويت، العروض التعليمي ، مكتبة المنار الإسلامية ،ط3، 2000م ، ص 20.

فاعلاتن: /0//0/0 وتتكون من /0+//0+/0 (سبب خفيف +وتد مجموع +سبب خفيف)

متفاعلن: ورمزها ///0//0 وتتكون من //+ /0+ //0 (سبب ثقيل + سبب خفيف + وتد مجموع .

مفعولات : وهي التفعيلة الوحيدة التي تنتهي بمتحرك ورمزها /0/0/0/ وتتكون من /0+ /0+/0/ (سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مفروق)

مستفعلن: وتتركب من خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف."[1]

د البحور الشعرية :

" البحور الشعرية هي أوزان شعرية تشمل كمًّا كبيرًا من الشعر العربي توصل إليها الخليل بن أحمد عن طريق الاستقراء"[2]

وعددها ستة عشر بحرًا وهي : الطويل ، المديد ، البسيط ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ،الرمل، المنسرح، الخفيف ، المتقارب ، المتدارك.

ولكل بحر منها وزن خاص يشتمل على بعض التفعيلات ،و البحور نوعان:

1. بحور صافية أو بسيطة : وهي التي تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر في كل شطر

[1]- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض و القافية ، ص39.

[2]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

، ومثال ذلك بحر متقارب والبحر الكامل والبحر الهزج"[1]

2. بحور ممتزجة أو مركبة:

وتتكون من تفعيلتين تكرران على النحو المخصوص ومتساو في كل شطر ومثال ذلك : البحر الطويل ،البحر الخفيف، الحر البسيط"[2]

نسعى في هذا الجزء إلى تجسيد ما دارسناه في الجزء السابق من البحث بإبراز خصائص البنية الوزنية ، وأبعادها الإيقاعية في ديوان محمود درويش.

فقد ركز محمود درويش على البحور الصافية ونظم أغلب شعره عليها ، واحتل وزن " الكامل ، والمتدارك " حيزًا كبيرًا من شعره إلى جانب "الرجز والرمل والهزج".

لأن هناك علاقة موسيقية داخلية تجمع بين هذه البحور ، بحيث يسهل التحول أحدهما إلى الآخر دون شذوذ ، حيث يمكن تحول تفعيلة الرّمل "فاعلاتن" إلى متدارك "فاعلن" وذلك بسبب حذف السبب الأخير من تفعيلة الرّمل وهذه بعض النماذج الشعرية من ديوان محمود درويش:

في قصيدة " لاعب النرد" [3]

مَنْ أَنَا لأقُولَ لَكُمْ

[1]ـ الدكتور عبد العزيز بنوي ، الدكتور سالم عباس خدادة ، العروض التعليمي ، ص 25.

[2]ـ المرجع نفسه ، ص25 ، 26.

[3]ـ محمود درويش ، الديوان ، ص21.

0/// 0/// 0//0/

فاعلن فعلن فعلن

مَا أَقُولُ لَكُمْ ؟

0// / 0// 0/

فاعلن فعلن

وَأَنَا لَمْ أَكُنْ حَجَرُنْ صَقَلَتْهُ لْمِيَاهو

0/ 0//0 / 0/// 0/// 0// 0/ 0///

فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فا

فأصبح وَجْهُنْ

0/0/ //0//

علن فعلن فا

وَلَا قَصَبَنْ ثَقَبَتْهُ لْرِيَاحُو[1]

0/ 0//0 / 0/// 0/// 0//

علن فعلن فعلن فاعلن فا

[1] ـ محمود درويش، الديوان ، ص21.

فأَصْبَحَ نَايَنْ[1]

0/ 0/ // 0//

علن فعلن فا

أَنَا لَاعِبُ لْنَرْدي

0/0/ 0 //0/ 0//

علن فاعلن فعلن

زاوج الشاعر في قصيدته بين تفعيلتين، تفعيلة البحر المتدارك "فاعلن" وتفعيلة البحر المتقارب "فعولن"

حيث استهل الشاعر قصيدته بتفعيلة البحر المتدارك في المقاطع الأولى نظير وقعها ومرونتها في التعامل ، وقدرتها على التفاعل مع مختلف الوضعيات ، أما تفعيلة المتقارب" فعولن "فقد انتابت بعض المقاطع من القصيدة حيث توزعت التفعيلتان بحسب مقتضيات القصيدة والحالة السوسيو نفسية للشّاعر من جهة ونظام الجملة الشعرية من جهة أخرى.

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص 21.

وبدأ الشاعر قصيدته بسطر مكون من تفعيلات ثلاثة ثمّ اثنين ، ثمّ خمس تفعيلات في حركة تصاعديّة تتنازل شيئًا فشيئًا ، لتعود من جديد وتتنامى حركة التفعيلات لتصل الخمسة ثمّ السّت تفعيلات.

ثم وظف تفعيلة المتقارب " فعولن" في المقطع الموالي بقوله:

وُلِدْتُ إِلَى جَانِبِ لْبِئْرِ

/ 0/0// 0/0// /0//

فعول فعولن فعولن ف

وَشْشُجَرَاتِ لْثَلَاثِ لْوَحِيْدَاتِ كَارَاهِنَاتِي

0/0// 0/0// 0 /0// 0 /0// 0 /0// /0/

عول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وُلِدْتُ بِلَا زَفْفَتِنْ وَبِلَا قَابِلَهْ

0// 0/0// / 0// 0/ 0// /0//

فعول فعولن فعول فعولن فعو

وَسُمْمِيْتُ بِسْمِيْ مُصَادَفَتَنْ[1]

[1]ـ محمود درويش ، الديوان، ص21.

0// /0// 0/0/ / 0/0//

فعولن فعولن فعول فعو

تتراوح عدد التّفعيلات بين تفعيلتين كحدّ أدنى وستّ تفعيلات كحدّ أقصى (السطر الثاني) في شكل انسيابي لا يشعر بارتداد هذا الانتقال ولا بأنّ الشّاعر اعتمد تقنية المزاوجة بين تفعيلتين .

وقد اختار الشاعر التّفعيلتين من منطق مرونتها فعندما يبدأ الشاعر قصيدته بتفعيلة المتدارك" فاعلن" نلاحظ أن الخطاب يتميّز بنوع من الشّدة والارتداد وعندما يستخدم الشاعر تفعيلة المتقارب "فعولن " نلتمس انسيابًا وهدوءًا .

وقد لاحظنا أنّ الشاعر يلجأ لاستخدام التّفعيلة في حالة السرد التي يتميز بها الخطاب بالاستمراريّة.

أماّ قصيدة " على محطة القطار سقط عن الخريطة" [1]ألفينا مايلي:

عُشْبُنْ ، هَوَائُنْيَابِسُنْ ، شَوْكُنْ ، وصَبْبَارُنْ

0/0/ 0// 0/0/ 0//0 / 0/ 0// 0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف

[1]ـ محمود درويش ، الديوان، ص14.

عَلَى سِكَكِ لْحَدِيْدِ هُنَاكَ شَكْلُ لْشَيْئِ

/0/0 /0/ /0// / 0//0 /// 0//

علن متفاعلن متفاعلن مستفع

فِي عبَثِيَةِ لْلاشَكْلِ يَمْضَغُ ظِلْلَهُوْ

0//0/ // 0/ /0/0/ 0 ///// 0/

لن متفعلن مستفعلن متفاعلن

عَدَمُنْ هُنَاكَ مَوْثِقُنْ .....وَمُطَوْوَقُنْ بِنَقِيْضِهِيْ

0//0/// 0//0/// 0// 0/ / 0// 0///

متفاعلن مفاعلن متفاعلن متفاعلن

وَيَمَامَتَانِ تُحَلْلِقَان

/ 0//0// / 0//0///

متفاعلن متفاعلن م

عَلَىْ سَقِيْفَةِ غُرْفَتِنْ مَهْجُورَتِنْ عِنْدَ لْمَحَطَتِيْ[1]

0// //0 /0/ 0//0/0/ 0//0/ // 0 // 0//

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص 14.

متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعل فعو

وَلْمَحَطَةِ مِثْلَ وَشْمِنْ ذَابَ فِيْ جَسَدِ لْمَكَانِي

0/0//0 /// 0/ /0/ 0/0/ /0/ ////0/

لن متفعلن فعولن فاعلن متفاعلن فا

هُنَاكَ أَيْضَنْ سَرْوَتَانِ نَحِيْلَتَانِ كَإِبْرَتَيْنِ طَوِيلَتَيْنِي[1]

0/0//0// /0//0// / 0//0// / 0//0/ 0/0/ / 0//

علن فعولن فاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فا

استخدم درويش هنا التّفعيلة الوحيدة " لبحر الرجز" بصورته التامة " مستفعلن" من مطلع السطر الأول إلى غاية منتصف السطر الثالث ويتوسطه "البحرالكامل" حيث كان له حضورًا كبيرًا في معظم الأسطر الشعرية ، ذلك أن درويش كان له فيما يتيحه الكامل من حرية على مستوى الإطار "ملاذًا أمثل لبلورة التجربة الشعرية ، على مستوى التناغم بين الإطار والغرض"[2] فالبحر الكامل يتفاعل وعواطف الشاعر التي تتوافق معه.

[1] محمود درويش ، الديوان، ص 14.

[2]ـ مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب ، رسالة الدكتوراه ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2011م ، ص183.نقلًا عن جمالية التشكيل الإيقاعي ، في جدارية محمود درويش ، الأستاذ محمد شادو ، جامعة باتنة.

ثمّ انتقل درويش في الأسطر الأخيرة إلى المزج بين أكثر من بحر، حيث انتقل من الكامل" متفاعلن" إلى المتقارب "فعولن" إلى المتدارك "فاعلن" ثمّ يعود مرة أخرى إلى البحر الكامل "متفاعلن".

لقد كسر درويش رتابة الوزن وسلطته من حلال هذا التنقل والمزاوجة بين الأوزان المتنوعة ، التي استطاع من خلالها التعبير عن معاناته وتمكن من توصيل رسالته لقرائه ، وقد منح هذا التنقل بين البحور مظهرًا مميزًا ، جعلها تبرز للمتلقي بشكل خاص.

في قصيدة " في بيت نزار قباني"[1]

بَيْتُنْ مِنَ لْشِعْرِ . بَيْتُ لْدِمَشْقِيْ

/0/ 0//0 / 0/ /0/ 0 // 0/0/

مستفعلن فاعلن فاعلن فاع

مِنْ جَرَسِ لْبَابِ حَتْتَى غِطَاءِ لْسَرِيْرِي

0/ 0//0 / 0// 0/ 0/ /0/ 0/// 0/

لن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

[1]ـ محمود درويش ، الديوان،ص 68.

كَأَنْنَ لْقَصِيدَةِ سُكْنَى وَهَنْدَسَتُنْ لِلْغَمَامِي

0/0//0/ 0///0// 0/0/ / / 0 //0 / 0//

علن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

بِلَا مَكْتَبِنْ كَانَ يَكْتُبُ .....يَكْتُبُو فَوْقَ لْوِسادَةِ

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

علن فاعلن فاعلن فع لن فعولن فاعلن فع

لَيْلَنْ ، وَتُكْمِلُ أَحْلَامُهُو ذِكْرَيَاتِ لْيَمَامِي[1]

0/ 0//0 / 0//0/ 0//0/ 0/ // 0// ، 0/ 0/

لن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

نلاحظ في هذا المنجز الشعري أنّ الشاعر مزج بين ثلاثة بحور صافية ، بحر الرجز وتفعيلته "مستفعلن" والمتدارك وتفعيلتّه "فاعلن" والمتقارب وتفعيلته"فعولن" ولكن ماهو ملاحظ أيضا في هذا المنجز الشعري أنّ عدد التفعيلات في تصاعدٍ مستمر في الأسطر الخمسة الأولى.

ونرى أيضًا في هذه المقاطع الشعرية لجوء الشاعر إلى التدوير في كافة الأسطر الشعرية ، حيث يعتبر التدوير من أبرز وجوه الحداثة فهو يعمل على

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص 68.

" هدم لبنية البيت التقليدي في كلّ خصائصه ، وبناء لصرح شعري جديد هو السطر ذو الامتداد غيرمطرد"[1]

يجمع التدوير بين أسطر القصيدة جاعلًا منها مجموعة من الحلقات الدائرية يربطها خيط واحد متين وشديد التماسك.

ومن قصيدة " بالزنبق امتلأ الهواء"[2]

بِلْزَنْبَقِ اِمْتَلَأَ لْهَوَاءُ ، كَأَنْنَ مُوسِيقَى سَتَصْدَحُو

0//0// 0/ 0/0/ / 0// ،/ 0//0 /// 0/ 0/ 0/0/

فعلن فعلن متفاعلن فعلن فعولن فاعلن فعو

كُلْلُ شَيْئِنْ يَصْطَفِي مَعْنَى ، وَيُرْسِلُو فَائِضَ لْمَعْنَى

0/ 0/0 // 0/ 0// 0// ، 0/0/ 0//0/ 0/0// 0/

لن فعولن فاعلن مستفعلن فعولن فعولن فا

إِلَيْيَأَنَلْمَعَا فِي أَانَ ، سَيْبِدُ فُرْصَتِي

0//0/ // 0/ / 0/ 0/ 0// 0// / 0//

علن فعلن فعولن فاعلن متفاعلن

[1]ـ مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي ، 255.

[2]ـ محمود درويش ، الديوان، ص 12.

فِلْحُبْبِ لَا أَنْسَى وَلاأَتَذَكْكَرُ لْمَاضِي[1]

0/0/ 0//0/// 0// 0/0/ 0/ /0/0/

مستفعلن مستفعلن متفاعلن فعلن

هنا أيضًا لم يلتزم الشّاعر بتفعيلة موحدة ل "ضرب " القصيدة حيث انتهى كلّ سطر بصورة لا تماثل السطر التالي لها، فكانت على النحو التّالي " فعلن . فعلن . متفاعلن . فعلن . فعولن . فاعلن".

حيث استهل الشّاعر قصيدته بالمزج بين أربعة بحور وهي : المتدارك "فعلن" والكامل" متفاعلن" والمتقارب " فعولن" .

ونلاحظ أيضا أنّ كلاًّ الأسطر مدور حيث تبدأ التفعيلة في السطر وتنتهي في السطر الذي يليه ، وأنّ كلّ سطر يتضمن عددًا من تجليات التفعيلة المعيارية لكل وزن ، فإننا نكون أمام تنوع موسيقي كبيرًا جدًا.

ولكن يذهب البعض أنّ" التنويع في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في ايطار الوزن الواحد من أول قصيدة إلى آخرها"[2]

والمثال الوارد في قصيدة " ما أسرع الليل"[3] هو:

[1] ـ محمود درويش ، الديوان ، ص12.
[2] ـ يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، الأندلس، بيروت ، 1983م، ص172.
[3] ـ المصدر السابق، ص 52.

مَا أَسْرَعَ لْلَيْلِ

/0/ 0//0/ 0/

مستفعلن فاع

قَالَ لْعَاشِقَانِ مَعَنْ

0// / 0//0/0 / 0/

لن مستفعلن فعلن

مَا أَسْرَعَ لْلَيْلِ

/0/ 0//0/0/

مستفعلن فاع

مُوسِيقَى مُصَاحِبَتُنْ

0/// 0// 0/0/ 0/

لن مستفعلن فعلن

لِكُلِ نَبْضِنْ[1]

0/0/ ///

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص52.

فعل مستف

وَنَهْرُنْ هَائِجُنْ.....وَغَدُنْ

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

علن مستفعلن..... فعلن

يَنْسَى مَوَاعِيدَهُو فِي بَيْتِهِي .....وَيَدُنْ

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن ..... فعلن

تَنْسَى لِمَنْ هِي إِذْ تَدْنُو وَتَبْتَعِدُو[1]

0/// 0// 0/0/ 0/ // 0// 0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ في هذا المنجز الشعري أن الشّاعر اعتمد على نفس التفعيلة من أول سطر إلى السطر الثامن ، ويظهر ذلك من خلال التقطيع العروضي للأسطر الأولى السابقة ، فالتفعيلة " مستفعلن . فاعلن " من "ا البحر البسيط" تتكرر في السطر الأول مرة واحدة ، وتبدأ الأخرى في السطر الثاني والثالث وتنتهي في السطر الذي يليه ، وكذلك في الأسطر الأخرى فهو هنا يعتمد على أسلوب التدوير.

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص52.

ولقد كانت حركة البسيط للتعبير عن الليل وما يحدث فيه وهو مناسب لذلك لأنه من البحور المركبة ذات تفعيلتين مختلفتين.

أمّا في قصيدة " لن أبدّل أوتار جيتارتي "[1]

لَنْ أُبَدْدِلَ أَوْتَارَ جِيتَارَتِي لَنْ أُبَدْدِلَهَا

0/// 0// 0/ 0//0/ 0/ /0/ 0/ // 0// 0/

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

لَنْ أُحَمْمِلَهَا فَوْقَ طَاقَتِهَا .....لَنْ أُحَمْمِلَهَا

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

فاعلن فعلن فاعلن فعلن.....فاعلن فعلن

لَنْ أَقُولَ لَهَا : جِدِينِي عَلَى وَتَرِنْ سَادِسِنْ

0//0/ 0/ 0/0// 0/0// : 0// / 0// 0/

فاعلن فعلن : فعولن فعولن مستفعلن

[1]ـ محمود درويش ، الديوان، ص 79.

أَجِدُ لْفَرَسَ لْعَائِدهْ[1]

0//0/ 0 /// 0 ///

فعلن فعلن فاعلن

هنا نجد أن درويش استهل قصيدته بالبحر المتدارك وهو من البحور الصافية وتّفعيلته " فعلن . فاعلن " حيث بقي الشّاعر على هذا المنوال في السطرين الأولين ،ثم انتقل إلى البحر المتقارب وتفعيلته " فعولن" ثم انتقل مرة أخرى إلى بحر الرجز وتفعيلته " مستفعلن " ويعود من جديد إلى البحر السابق ، فهذه هي العلاقة الموسيقية التي تجمع بين هذه البحور ، بحيث يسهل التّحول الإيقاعي من أحدهما إلى الآخر دون شذوذ ، ودون جهد كبير من الشّاعر ، لكنها في الوقت نفسه تظل محوطة بخطر الضياع النسق الإيقاعي العام للبحر المستعمل لا سيما على مستوى السمعي ، ممّا قد يوهم أحيانا بأن الشاعر قد انفلتت منه زمام الصياغة الموسيقية الصحيحة ، لذا يحسن على الشّاعر أن يتجنب الطول المفرط لعدد التّفعيلات في السطر الواحد ، حتّى لا يضطر إلى تدوير الأسطر.

في قصيدة " سيناريوا جاهز"[2] نجد :

[1] ـ محمود درويش ، الديوان،ص79.
[2]ـ المصدر نفسه ، ص 36.

لِنَفْتَرِضِ لْأَنَا أَنْنَا سقَطْنَا

0/0// 0/0/ /0/ 0 ///0//

مفاعلتن فاعلات فعولن

أَنَا وَلْعَدُوْوِيْ

0/0// 0/ 0// //0/0

فعولن فعولن

سَقَطْنَا مِنَ لْجَوْوِيْ

0/ 0/0 // 0/0// //0/0

فعولن فعولن مس

فِيْ حُفْرَتِنْ

0// 0/ 0/ /0/ 0

تفعل فعو

فَمَاذَا سَيَحْدُثو[1]

0// 0//0/0/ / /0/0//0/

[1] محمود درويش، الديوان، ص 36.

ل مستفعلن فعو

سِينَارِيُو جَاهِزُنْ[1]

0//0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فاعلن

ألفينا في هذه المقطوعة أن الشّاعر مزج بين ثلاثة بحور في السطر الأول، وتمثلت في البحر الوافر وتفعيلته " مفاعلتن" والبحر الرّمل وتفعيلته"فاعلاتن" والبحر المتقارب وتفعيلته "فعولن"

أما السطران الثاني والثالث فقد تخللت هما لازمة تكررت مرتان في السطر الثاني والثالث والمتمثلة في تفعيلة " فعولن" وفي الأسطر الأخيرة فقد زاوج أيضا بين ثلاث بحور وتمثلت في البسيط ،المتقارب ، المتدارك.

ويمثل هذا التنوع ألوزني بروزًا نغميَا لافتًا، يحث المتلقي على كشف التصورات أو الأحاسيس الّتي يحملها لون موسيقي معينًا.

وفي قصيدة " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي "[2] نجد:

[1]ـ محمود درويش، الديوان . ص 36.

[2]ـ المصدر نفسه ، ص 39.

يَقُولُ لَهَا، وهُمَا يَنْظُرَانِ إِلَى وَرْدَتِنْ

0//0/ 0// / 0//0/ 0/// ، 0// //0//

مفاعلتن فعلن فاعلن فعلن فاعلن

تَجْرَحُ لْحَائِطَ : اِقْتَرَبَ لْمَوْتُ مِنْنِي قَلِيلَنْ

0/0//0/ 0//0/ 0 /// 0/ : //0/0 //0/

فاعلاتن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فا

فَقُلْتُ لَهُو : كَانَ لَيْلِي طَوِيلَنْ

0/0// 0/ 0/ /0/ : 0// / 0//

علن فعلن : فاعلن فاعلن فا

فَلَا تَحْجُبَ شْشَمْسَ عنْنِي

0/ 0/ /0/ 0 //0/ 0//

علن فاعلن فاعلن فا

وَأَهْدَيْتَهُو وَرْدَتَنْ مِثْلَ تِلْكَا...[1].

0/ 0/ /0/ 0//0/ 0//0/ 0//

[1] ـ محمود درويش ، الديوان، ص 39.

علن فاعلن فاعلن فاعلن فا

فَأَدْدَتَحِيْيَتَهُ لْعَسْكَرِيَة لِلْغَيْبِي[1]

0/0/ 0/ 0// //0/ 0 /// 0//0/ 0//

علن فاعلن فعلن فاعل فعولن فاعل

نلاحظ أن الشاعر قد استخدم تنويعات مختلفة للأوزان العروضية، فقد استهل قصيدته بوضع المتلقي بين أحضان البحر الوافر" مفاعلتن" والبحر المتدارك" فاعلن" كان له حضورًا أوفر في كافة أسطر القصيدة مع المزج بين البحر المتقارب والرّمل.

استهل الشّاعر قصيدته من سطر مكون من خمسة تفعيلات ، ثم خمسة تفعيلات أيضًا في السطر الثاني،ثم ثلاث تفعيلات في السطر الثاني في حركة تنازلية،ثمّ تفعيلتين في السطر الموالي ثمّ تتصاعد شيئًا فشيئًا لتعود إلى نفس التفعيلات في الأسطر الأخيرة، يضاف إلى كلّ هذا تكرر جزء من التفعيلة في نهاية كلّ سطر من هذه الأسطر الشعرية.

إنّ هذا التنوع في عدد التفعيلات يمنح "القصيدة طعمًا خاصًا ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ذاكرته ويترجم حالته

[1]- محمود درويش ، الديوان ، ص 39.

النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للتدفقات الشعورية والموجات النفسية"[1] والتنوع في عدد التفعيلات يمكن المتلقي من مشاركة الشاعر في أنفاسه وانفعالاته فترى هذا المتلقي يتناغم والدفقات الشعرية للقصيدة لدرجة أنّ النَفَسَ قد ينقطع عن المتلقي إذا كان السطر الشعري كثير التفعيلات.

إذن محمود درويش اتخذ من الوزن وسيلة فنية تغنى القصيدة بالإيقاع الموسيقي المتآلف الفياض ،في الوقت نفسه بطاقة إيحائية عالية قادرة على تجسيد مسارا شعوره وأعماق نفسه من المناطق الشعورية.

ومن هنا تتبع الخصائص الموسيقية في شعر " محمود درويش" حيث أنّ عملية التّحول من وزن إلى آخر، أو التحول من صورة معينة إلى صورة أخرى للتفعيلة نفسها ، من شأنه أن يكسر رتابة الوحدات المتساوية والإيقاع.

وعلى مستوى الوظيفي للأدوات الفنية يمثل التنوع ألوزني بروزًا نغميًا لافتًا يحث المتلقي على كشف التصورات أو الأحاسيس التي يحملها لون موسيقي معين.

وهكذا نلاحظ أنّ "محمود درويش" استخدم تنويعات مختلفة للأوزان العروضية ، وهذا التنوع يهب القصيدة تنوعًا إيقاعيا واضحًا من شأنه أن ينبه وعي المتلقي باستمرار ، ويكسر الرتابة الطويلة للتفعيلة.

2 . القافية

[1]- ينظر ، يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية ، ص262.

أ. لغة:" يقال قفوت فلانًا أتبعت أثره، وقفوته أقفوه : رميته بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه ، وضده في الدعاء: قفا الله أثره .....وفي التنزيل العزيز" ثمّ قفّينا على ءاثارهم بِرُسُلِنَا وَقَفّيْنَا بِعِيسَى اِبْنُ مَرْيَمَ وَءَاتَيْنَاه الاِنْجِيلَ ..."[1]

أي أتبعنا نوحًا وإبراهيم رسل بعدهم.

و" القافية آخر كلمة في البيت ، وإنما قيل لها قافية لأنّها تقفو الكلام"[2] قال ابن رشيق : " وسميت القافية قافية لأنها تقفوا أثر كلّ بيت، وقال قوم أنها تقفوا أخواتها "[3]

ب . اصطلاحًا:يعرفها الخليل على أنّها " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن" [4]فليست القافية إلّا أصواتًا تتكون في أواخر السطر أو البيت الشعري، ذلك أنّها " تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحروف المحتمل وقوعها بعدها"[5] فيما يرى ابن رشيق أن " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعرًا حتّى يكون له وزن وقافية"[6]

---

[1]- القرآن الكريم، سورة الحديد، الآية 26. ص541.

[2]- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قفو.

[3]- ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1، ص243.

[4] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5]- ينظر محمد صلاح زكي أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ، ص ص366، 369.

[6]- المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

أمّا حازم فيقول: " أجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليها جريه وإطرادة "[1]

ويعرّفها إبراهيم أنيس بقوله :" ليست القافية إلّا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة ، بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[2] وعليه فالقافية هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية .

ربّما كان شعر التفعيلة أشد حاجة إلى القافية من الشعر العمودي الّذي عرف بقوافيه، وذلك لأنّ شعر التفعيلة يفقد بعض القيم الموسيقية المتوفرة في الشعر العمودي.

حيث أنّ تفاوت طول الأسطر وتدويرها وكثرة الانزياحات العروضية فيها من شأنه أن يصير الإيقاع أقل وضوحًا " ويجعل المتلقي أضعف قدرة على التقاط النغم فيه ، من هنا تبرز أهمية القافية ودورها خلق الإيقاع وإغناء شعرية النّص "[3]

[1]ـ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص133.

[2]ـ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلوالمصرية،ط3،القاهرة، ص273.

[3]ـ نازك الملائكة ،قضايا الشعر العربي المعاصر، ط6 ، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م، ص191.

إذن" القافية هي وقفة موسيقية وفاصلة واضحة بين السطر وتاليه وتستلف القافية بوصفها "ركنًا مستقلًا ومهمًا في التركيب الشعري ولمّا لها من وظيفة أساسية في البناء"[1]

والمتأمل في شعر " محمود درويش " يلاحظ عنايته الفائقة في استخدام القافية وتوظيفها توظيفًا خاصًا لإنتاج شعرية النّص وطاقته الإيحائية سواء على المستوى الإيقاع أم على مستوى المبنى والمعنى.

وكان لها دور في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية وذلك نتيجة حضورها القوي في نهاية البيت حيث ترسم حدود امتدادها الإيقاعي والدلالي على حد سواء باعتبارها تكرار أصوات من جهة ثم كونها معلمًا تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها ولم تعد القافية عاملًا مقيّدًا ، وإنّما عنصرًا فاعلا في تحريك النّص وتفعيله ، كمّا أنّها لم تختفي في البيت الحديث ، إنمّا اتخذت أشكالًا أخرى تتراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون أخرى ، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشّعري مع الاحتفاظ بالرّوي لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون روي.

وما يميز القافية في هذه القصيدة " لاعب النرد"[2] تنوعها واعتمادها على حروف روّي صائتة ، لها وقع إيقاعي صارخ مثل " الميم، النون، الراء ، الدال، " إضافة إلى

[1] ـ مصطفى حركات،قواعد الشعر، ص 159.
[2] ـ محمود درويش ، الديوان ، ص 21.

أحرف الروي المدغمة، غير أنّ ما نلاحظه اشتغال الشاعر على التنويع في القافية للخروج من دائرة الرتابة واستعمال عنصر المفاجأة في التحول من قافية إلى أخرى.

فنجد مثلًا: أن الشاعر استهلّ قصيدته بقافية متواطئة(الإيطاء: يعتبره علماء العروض القدامى عيبًا عروضيًا يخل بالقصيدة ، وينقص من مقدارها ، بينما في الشعر المعاصر يعتبر عنصرًا فنيًا وأدائيًا)

وقد اختتم الشاعر قصيدته بقافية متواطئة أيضًا في قوله:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

.....

.....

عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة

وأخيب ظنّ العدم

من أنا لأخيّب ظنّ العدم؟[1]

[1]- محمود درويش الديوان، ص 21.

إنّ تردد كلمة "لكم " في السطرين لم يكن عشوائيًا وإنّما كان لرغبة الشّاعر في إحداث وقع لافت بطريقة فنيّة بارعة : ولعل ما يفسر ذلك اعتماد الشاعر على (القافية المتواطئة) ليغلق مجال النص حتّى أنّه استعملها خمس مرات.

ثم استخدم الشاعر القافية المتوالية (من خلال رصف أبيات متوالية تنتهي بروي واحد) كما نلاحظ استخدامه أحيانًا قافية متناوبة (حيث أن التناوب يتأسس على المراوحة بين رويين أو أكثر)

يقول الشاعر في نفس القصيدة" لاعب النرد"[1]

كانت مصادفة أن أكون ذكرًا

0///

ومصادفة أن أرى قمرًا

0///

شاحبًا مثل ليمونة يتحرش بالسّاهرات

00//

ولم أجتهد

كي أجد

[1]- محمود درويش الديوان، ص 21.

0//

شامة في أشدّ مواضعي جسمي سريّةً

0//0/

كان يمكن أن لا أكون [1]

00//

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

وقد تكون القافية في بعض قصائد محمود درويش موحدة بتكرار النسق الصوتي بحركاته وسكناته مع الاحتفاظ بنفس حرف الرّوي في معظم الأسطر ، مثل قصيدة "كأن الموت تسليتي"[2]

إلا مجازًا ، كأنّ الموت تسليتي

.....

لكي أطير خفيفًا فوق هاويتي

[1]- محمود درويش، الديوان، ص 21.
[2]- المصدر نفسه، ص89.

حرًا كما يشتهيني الضوء ، من صفتي

خلقت حرًا ، ومن ذاتي ومن لغتي

كان الوراء أمامي واقفًا ، وأنا

أمشي أمامي وراء إيقاع أغنيتي

أقول : لست أنا من غاب وليس هنا

هناك. أن سمائي كلها جهتي

أمشي وأعلم أنّ الريح سيدتي

وأنني سيد في حضن سيدتي

.....

إذا أراد وإني ربٌّ أمنيتي[1]

القافية في هذه القصيدة موحدة ، ففي السطر الأول تمثلت في كلمة تسليتي(/0///0) أمّا السطر الثاني فتمثلت في كلمة هاويتي (/0///0) وفي السطر الثالث والرابع فتمثلت في كلمتين من صفتي، من لغتي(/0 ///0) أمّا السطر السادس فتمثلت في لفظة أغنيتي(/0///0) والسطر الثامن فتمثل في لفظة كلها جهتي(/0 ///0)أما الأسطر الأخيرة فتمثلت في سيدتي ، أمنيتي (/0///0)

[1]- محمود درويش، الديوان ،ص 89.

كما نلاحظ في هذه القصيدة أنه حافظ على نفس حرف الرّوي وهو الياء.

وقد تأتي القافية منوعة ، وهي من أكثر الأنماط شيوعًا في القصائد المعاصرة ، فالشاعر ينشد حريته في هذا النوع من القوافي من خلال حريته في تنويع القوافي ، والتناوب في إدراجها في النسق الصوتي فيتابع القوافي المتشابهة في سطرين أو أكثر ثم ينتقل إلى قافية أخرى في السطرين الآخرين .

ومن بين هذه القصائد التي ظهرت فيه القافية المتنوعةقصيدة "إذا كان لا بدّ"[1]هذا المقطع الذي يقول فيه:

وأن كان لا بد من علم للبلاد

فليكن عاليًا ، زخفيّ المجاز..... قليل السواد

وبعيدا كأودية ، عن جفاف المكان وأيدي الصغار

ومن غرف النوم . وليرتفع فوق سطح النّهار

وإن كان لا بدّ منّي ....فإني

على أهبة المرتضى والرضا .جاهز للسلام

مع النفس . لي مطلب واحد: أن يكون اليمام [2]

[1]ـ محمود درويش ،الديوان ،ص 59.
[2] ـ محمود درويش، الديوان، ص 59.

القافية في هذا المقطع متنوعة ومتبادلة ففي السطر الأول تمثلت في كلمة للبلاد (/0//0/) أمّا السطر الثاني فتمثلت في كلمة قليل السواد(/0//0/) أمّا السطر الثالث والرابع فتمثلت في أيدي الصغار(/0//0/) سطح النهار(/0//0/) أمّا الأسطر الأخيرة فتمثلت في لفظة للسلام(/0//0/) ويكون اليمام(/0//0/) .

أمّا الروي في هذه المقطوعة متغير حيث يتمثل السطر الأول والثاني في حرف الداء والسطرين الثالث والرابع في حرف الراء أمّا الأسطر الأخيرة فتمثل في حرف الميم.

فعلى المستوى الإيقاعي للقوافي المتّنوعة في القصيدة استطاع درويش أن يوفق في التوزيع الإيقاعي لقوافيه ، وفقًا لما يتماشى مع حالته المشحونة بالألم والقلق، حيث تتمثل القوافي في مجموعة من الوقفات الصوتية " وترد هذه الوقفات حسبما يقتضي النص الشعري ، وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور"[1]

وقد لجأ الشاعر في قصيدة " لاعب النّرد"[2] إلى القافية الساكنة حيث يقول:

كان يمكن أن تسقط الطَائِرَةْ

بي صباحًا

ومن حسن حظي أني نؤوم الضحى

فتأخرت عن موعد الطَائِرَةْ

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص99.
[2]- المصدر السابق ، ص 34.

كان يمكن أن لا أرى الشام والقَاهِرَةْ

ولا متحف اللوفر والمدن السَاحِرَةْ

كان يمكن ، لو كنت أبطأ في المشي،

أن تقطع البندقية ظلّي

عن الأرزة الساهرةْ

كان يمكن ، لو كنت أسرع في المشي ،

أن أتشظّى

وأصبح خاطرةً عابرةْ[1]

ونلاحظ في هذه الأسطر الشّعرية أنّ استخدام الشاعر للقوافي الساكنة في كلمات التّالية (الطائرةْ ، القاهرةْ، الساحرةْ ، الساهرةْ عابرةْ) استطاع أن يحقق توافقًا معبرًا عن التعرض المستمر للموت ثمّ النجاة منه لسبب أو لآخر من بينها النجاة من حادث الطائرة، وبمعنى آخر النجاة من كلّ ممكنات الموت الّتي يتعرض لها الإنسان في كلّ مكان.

فالحرف الأخير الساكن عروضيًا في السطور السابقة ، وساهم الإيقاع الصوتي للقافية الساكنة وتكرارها المتلاحق " في إثارة حالة عند المتلقي تشبه تلك التي يعانيها

[1]- محمود درويش ، الديوان، ص 34.

الشاعر بين حالتي السكون والحركة والموت والحياة"[1]وكأن الشاعر يريد من المتلقي الوقوف عند هذا الإيقاع الموسيقي ، متأملًا إيحاءاته ودلالاته في كل وقفة موسيقية ، حيث يصبح الصوت في القافية إشارة إلى معلومة تاريخية مهمة.

وفي الأخير تتجلى القدرة الفذة والفائقة " لمحمود درويش " في هندسة القوافي وبراعة توزيعها وتنويعها وتداخلها ، مما يحقق التنويع الإيقاعي الذي يكسر رتابة الوزنية للبناء التقليدي للقصيدة العمودية ، وبهذا تعتبر القافية واحدة من أهم مكونات الإيقاع الشعري في النص المعاصر.

[1]- شاكر النابلسي ، رغيف النار والحنطة ، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1986م، 39.

في نهاية هذه الدراسة توصلنا إلى أهم النتائج التي ينبغي لكل باحث أن يتعرف عليها ، سعيًا لإبراز جماليات تلك التجربة الثرية ، التي كان مصدرها " أدوات البناء الفني والعناصر المكونة لها ، واتي نلخصها في مايلي:

1. يشكل التكرار في شعر محمود درويش ظاهرة أسلوبية ، وبنية فنية توالدية امتدادية هيأت للنص المنجز تماسكًا وتلاحمًا ، بالمعنى الكلي للقصيدة ، وأوجدت معيارًا تكراريًا فاعلا ، أضفى على الخطاب الشعري ملامح توكيدية ، ونغمات إيقاعية متباينة.

2. تكمن فاعلية البناء التكرار في الإلحاح الذي يؤكد الفكرة ، ويعمق الدلالة ، ويوحي بقدر كبير من النواتج الدلالية التي تزيد من كثافة النّص ، لذلك لا يكون التكرار إلا للوحدات التي تمثل بؤرة شعور المبدع ، ومحور رؤيته ، ليوحي بعمق الفكرة المسيطرة عليه أثناء إبداعه للنّص.

3. إنّ تكرار اللفظة يخلق في القصيدة الشعرية تماسكًا وترديدًا إيقاعيًا جميلًا يدخل في رسم المشاهد التصويرية في القصيدة.

4. تقوم وظيفة التكرار على تحقيق إسقاطات نفسية لايعيها الشاعر ، لكن يجسدها في نصه ببراعة ، خصوصا عندما يتجلى هذا التكرار في مختلف التوازيات التركيبية التي تؤدي تماثلات وتعادلات دلالية تجانس التنوع الإيقاعي عل مستوى النّص.

5. يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ، سواء كانت طويلة أو قصيرة ، فإنّها تمنح جوًا من الهدوء والسكينة ، وتجعل القارئ يشعر بأنها وحدة بنائية متماسكة فيما بينها.

6. إنّ درويش في تشكيله الإيقاعي لديوانه " لاأريد لهذي القصيدة أن تنتهي" تمكن من استخدام أغلب إمكانيات اللغة الصوتية ، حيث أثراها بتنويع وتعدد التفعيلات الموظفة ، والقوافي المتداخلة ، وتناسب الأنغام مع الحالة النفسية والشعورية له.

7. التنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعما خاصًا ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات ، كما أنه أتاح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ذاته ويترجم حالته النفسية .

8. أتخذ محمود درويش من الوزن وسيلة فنية تغنى القصيدة بالإيقاع الموسيقي المتآلف الفياض، في الوقت نفسه بطاقة إيحائية عالية قادرة على تجسيد مسار شعوره.

9. تتجلى القدرة الفذة والفائقة لمحمود درويش في هندسة القوافي وبراعة توزيعها وتنويعها وتداخلها ، فيما يحقق التنويع الإيقاعي الذي يكسر الرتابة الوزنية للبناء التقليدي للقصيدة العمودية ، وبهذا تعتبر القافية واحدة من أهم مكونات الإيقاع الشعري في النص المعاصر.

10. إنّ الأدوات البناء الفني بكلّ عناصرها ، كان لها دورًا فعالًا في تجسيد جماليات القصائد على مستوى ديوان " محمود درويش " إذ عملت على إثرائه إيقاعيًا وصرفيًا ودلاليًا،

وكلّ هذه العناصر تعمل بشكل منسجم ومتلاحم ، لكي تحقق تأثيرها على المتلقي وتدفعه إلى البحث وكشف التصورات أو الأحاسيس التي يحملها لون موسيقي معين.

الفصل الثاني

إيقاع الوزن القافية

1- **الوزن**

2- **القافية**

.

قائمة المصادر
و المراجع

الفصل الأول

البنية التكرارية في الديوان

1- التكرار

2- تكرار الوحدة المعجمية.

3- تكرار اللازمة.

4- التوازي التركيبي.

مقدمة

خاتـــمة

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

مقدمة.....أ

الفصل الأول: البنية التكرارية في الديوان

التكرار.....07

2- تكرار وحدة معجمية.....10

3- تكرار لازمة.....20

4- التوازي التركيبي.....32

الفصل الثاني: إيقاع الوزن والقافية

الوزن.....42

القافية.....69

خاتمة.....82

قائمة المصادر والمراجع.....86

الفهرس.....91

ـ القرآن الكريم، برواية ورش لقراءة الإمام نافع، طباعة دار العالمية، للنشر والتوزيع ، جامع الأزهر ، مصر

أولا: المصادر:

1ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1 ،ط1 مكتبة الخفاجي القاهرة، 2000م.

2ـ ابن عبد ربه: العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، د ط، 1983 م، ج5.

3ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تح محمد الحبيب ابن خوجة

4ـ الزمخشري، أبو قاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة ، تح محمد

5ـ باسل عيون السود، منشورات البيضاوي، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ،ط1 ، 1997.

6ـ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، عبد المنعم خفاجي ، د ط ، دار الكتب العلمية بيروت، د ت.

6ـمحمود درويش، " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي " نسخة عن دار الرياض للنشر ، ط1 آذار 2009م.

ثانيًا: المراجع:

7ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة.

8ـ أبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على الخبايا الرامزة،تح الحساني ، حسن عبد الله ، القاهرة ، مطبعة المدني ، ط1، 1973.

9ـ إيمان محمد الكيلان ، بدر شاكر سياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع ، ط1، عمان، 2008.

10- أدونيس، علي أحمد سعيد ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ،ط1 ، 1972م.

11- الدكتور عبد العزيز بنوي، الدكتور سالم عباس خدادة، كلية التربية الأساسية بالكويت، كلية التربية جامعة عين الشمس بالقاهرة، العروض التعليمي ، مكتبة منار الإسلامية، ط3 ، 1421ه ،2000.

12- شاكر النابلسي، رغيف النّار والحنطة ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1986.

13- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق، 2010.

14- صبيرة قاسي ، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق ، صلاح عبد الصبور نموذجًا ، مكتبة الآداب ط1 القاهرة، 2000م

15- عبد الرّحمان تبريماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ،ط1، القاهرة، 2003.

16- عبد الواحد حسن الشيخ ،البديع والتوازي ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، ط1، مصر، 1999م.

عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي، مصر، 1978.

17- عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب ط2 ،1986.

18- علي عشري زايد ، التراث العربي في شعرنا المعاصر ، فصول 6 م1- ع1 أكتوبر1980.

19-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ط1ن بيروت، 2006.

20- محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة ، الجزائر، دط، 2002.

21- كمال أبوديب ، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، طد

22- محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب ،دط ، القاهرة، 2003.

23- محمد صلاح زكي أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، دط ، مطبعة المقداد، غزة ، 2000.

24- محمد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر تق زياد فلاح الزعلي، عالم الكتب الحديثة ، ط1، اربد الأردن، 2009م.

25- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، عالم الكتب الحديث، دط ، اربد الأردن 2011م.

26- مصطفى حركات، كتاب العروض ، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الأفاق ، دط ، د ت ، الجزائر.

27- نازك الملائكة ، قضايا الشعر العربي المعاصر ، ط6، دار العلم للملايين ، بيروت، 1986.

28- ناصر لوحيشي ن مفتاح العروض والقافية،

29- يوسف بكار، بناء القصيدة في العصر القديم ، ط2، الأندلس بيروت، 1983م.

30- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،1983م.

ثالثًا: المعاجم:

31- ابن منظور لسان العرب، ج1 ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 2005م.

32- إيميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1991.

33- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، تع الشيخ أبو نصر الهوريني، دار الكتاب الحديث، ط1الجزائر ، 2010.

34- محمد علي شوابكة وأنور أبوسويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير عمان،الأردن،دط، 1994.

رابعًا : الرسائل الجامعية:

35- صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سطيف، 2010،2011.

36- عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في الديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش مقاربة أسلوبية، مذكرة الماجستير، باتنة،2010 ،2011.

37- مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب ، رسالة دكتوراه ، جامعة حاج لخضر باتنة، 2011.

خامسًا: المجلات:

38- بشير مناعي ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، العدد4، الوادي الجزائر ، مارس 2012.

39- دهنون أمال، جمالية التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2، بسكرة ، 2008م.

40- محمود أحمد العشري: قصيدة السرير، مجلة الإبداع، ع5، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994.