في البنية الإيقاعية لقصيدة " لاعب النَّرد(×) "
للشاعر محمود درويش

البشير ضيف الله
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الجزائر

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 فإنَّه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى **"كوهن "** أنه **<<..توارد مقطعي محدِّد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنمَّا لتكرارها في القصيدة >>**[1]، أيْ 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>>**[2].

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

ولا يقتصر عنصر " **الإيقاع**" على الشعر، وإنما يتعداه إلى النثر، إذ يرى **"كمال أبو ديب"** أنَّ: << **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 محددان بالقافية ونهاية البيت. أما إيقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة، والحركة الداخلية للهجة الشعرية..** >>[4].

إنَّ "الإيقاع" بمستوياته، داخليا كان أم خارجيا شيء من طبيعة اللغة في الشعر أو النثر؛ وهو أوسع من " **العروض** " الذي يختص بالنظم الذي أو هو الدال الأكبر كما ذهب إليه **"هنري متشونيك"** [5] لأنَّ بحر الشعر يعتبر وحدة قياس أو ضبط بخلاف **"الإيقاع"** كمفهوم شامل.

1. الإيقاع العروضي:

1.1. تفعيلتا المتدارك "فاعلن" والمتقارب "فعولن" وحركيتهما الإيقاعية:

زاوج الشاعر " **محمود درويش** " في نصه هذا بين تفعيلة المتدارك " **فاعلن** "التي استهل بها المقاطع الأولى نظير وقعها، ومرونتها في التعامل، وقدرتها على التفاعل مع مختلف الوضعيات؛ وتفعيلة المتقارب **"فعولن"** التي انتابت بعض مراحل القصيدة، حيث توزَّعت التفعيلتان بحسب مقتضيات النَّص والحالة السوسيو– نفسية للشَّاعر من جهة ونظام الجملة الشعرية من جهة أخرى استهل قصيدته بسطر مكوَّن من تفعيلات ثلاث، ثمَّ اثنتين، ثمَّ خمس في حركة تصاعدية تتنازل شيئا فشيئا، لتعود من جديد وتتنامى حركة التفعيلات لتصل الخمسة ثمَّ الست، وهو ما نوضِّحه كالتالي:

"مَنْ أنا لأقول لكمْ (ثلاث تفعيلات)

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

فاعلن . فعلن . فعلن

ما أقولُ لكمْ (تفعيلتان)

0/// 0//0/

فاعلن. فعلن

وأنا لم أكنْ حجرا صقلته المياهْ

0/0// 0/0///.0/// .0//0/.0///
فعلن.فاعلن.فعلن.فعلن.فاعلن.فا.. .. (خمس تفعيلات)
ليوظف بعدها تفعيلة المتقارب "فعولن" في المقطع الموالي بقوله:
" وُلدتُ إلى جانب البئرِ
/.0/0//.0/0//.0/
فعول.فعولن. فعولن.ف
والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ
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 شكل انسيابي لا يشعرنا بارتداد هذا الانتقال، ولا بأن الشاعر اعتمد تقنية المزاوجة بين تفعيلتين.
وما يمكن قوله إجمالا، هو أنَّ اختيار الشَّاعر للتفعيلتين كان من منطلق مرونتهما
لأنه << **يدرك الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال**.. >> [6] ؛ 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 انسيابا هادئا، والملاحظ أن هذه التفعيلة يجنح إليها الشاعر في حالات السرد واستقطاب الذاكرة والتي يتسم فيها الخطاب بالاستمرارية.
لقد فتحت هذه المزاوجة هوامش أكثر حرية وإمتاعا، ولا يشعر القارئ العادي بالتحول من تفعيلة إلى أخرى إلا بكونهما إيقاعا واحدا، وتلك هي اللعبة الإيقاعية التي يتقنها "**محمود درويش**"باللعب على وترين.
ولا أتصوَّر أنَّ هناك أقدر من هاتين التفعيلتين في التجاوب مع هذا الزخم النصَّاني الدافق، فقد انسجمتا انسجاما تاما مع تحولات القصيدة، وتمفصلاتها حتى بدتا كأنهما هامش واحد.
وما دمنا بصدد الحديث عن السطر الشعري وتفعيلاته، فإن ذلك يجعلنا نقف عند الحدود النهائية لهذه السطور أو ما يُعرف اصطلاحا " **الوقفة** "، وكيف تعامل

الشاعر هذا العنصر الإيقاعي باعتباره عاملا أدائيا 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 نحويا،وإفادة معنى تام دلاليا،ثم اكتمال وحدة إيقاعية على المستوى العروضي..>>** [7]. وهو ما يوضحه النموذج التالي:

" نجوتُ مصادفةً:
كُنْتُ أَصغرَ من هَدَف عسكريّ
وأكبرَ من نحلة تتنقَّل بين زهور السياجْ
وخفتُ كثيراً علي إخوتي وأَبي
وخفتُ على زَمَنٍ من زجاجْ
وخفتُ على قطتي وعلى أرنبي
وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العاليةْ."

الملاحظ هو أن السطر الأول اكتمل على المستوى النحوي **"فعل +فاعل+حال "**، وعلى المستوى الدلالي بوضوح الفكرة **"شكل النجاة "**، وعلى المستوى العروضي باكتمال التفعيلة، والأمر نفسه ينطبق على السطر الموالي الذي نأخذه كمثال – لا على الحصر–

فعل+اسم+خبر+حرف+اسم مجرور+ صفة(المستوى التركيبي).
كُنْتُ أَصغرَ من هَدَف عسكريٍّ ⟷ **وضوح شكل الكينونة. (المستوى الدلالي).**
فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن/فا..(المستوى العروضي).

2.2.1. الوقفة العروضية

إذا كانت " **الوقفة الثلاثية** " تحصر مكوناتها الثلاثة التي ذكرناها في السطر أو البيت، مما يجعله مستقلا إلى حد ما، وهي بذلك **<< تشكل قيدا يكبل الدلالة الشعرية بحدود قانون الموازاة الدلالية العروضية التقليدي، والولوج إلى عالم الإمكانات الشعرية.. >>** [8]، 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، وتندغم فيه.. >> [9]. وبمعنى آخر، فإن الأسطر الشعرية تتعالق بروابط دلالية أو نحوية مما يجعلها أكثر اتصالا رغم أن كل سطر يستوفي وحدته الإيقاعية، والنموذج التالي يبرز ذلك:

"ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأَمراضها:
أولاً – خَلَلاً في شراييِنها
وضغطَ دمٍ مرتفعْ
ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأمِّ والأَبِ
والجدَّة – الشجرةْ
ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الأنفلونزا
بفنجان بابونج ساخنٍ
رابعاً – كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبَّرة
خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْ
سادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ..."

إنَّ استيفاء السطرين الأوليين لوحدتهما العروضية أبقى المجال مفتوحا في انتظار " **بدائل "الملامح والأمراض والصفات"** ، هذه الأمراض التي ورثها الشاعر عن عائلته، وعدَّدها:

"أولا، ثانيا، ثالثا..." وكلها من الناحية التركيبية جاء " **بدلا منصوبا** " على أساس أن " **المبدل منه** " منصوب على المفعولية، وهو ما منح الشاعر هامشا آخر لتحقيق انسجام النص، وتواصله وتناميه، لذلك يلجأ إليها الشاعر << **بوصفها أداة فنية له كامل الحق في امتلاكها والتصرف فيها تبعا 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 أيضا:

"كان يمكن أن لا يكون أَبي

قد تزوَّج أُمي مصادفةً
أَو أكونْ مثل
أُختي التي صرخت ثم ماتت
ولم
تنتبه إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ
ولم تعرف الوالدةْ ... "

3.2.1. الوقفة الدلالية:

في هذه النوع من الوقفات، يتضاءل تأثير العناصر الثلاثة المتمثلة في "**التركيب، الدلالة، العروض** "،حيث ينساب النص وينفسح انفساحا دون مراعاة لضرورة اكتمال الوحدة العروضية أو الدلالية أو التركيبية في السطر الواحد، وهو ما يجعله مجالا مفتوحا على أكثر من معنى، وأكثر من دلالة،فيتحوَّل << **النص إلى وحدة انسيابية لا تعترف بقيود الدلالة والتركيب والعروض، إنه مجال حركة حر لتوترات النفس الشاعرة في صعودها وهبوطها..في توترها وهدوئها..وهكذا تغدو لغة القصيدة استسلاما مطلقا لإغراءات لعبة الكتابة في معراجها النهائي، وهي ترسم معالم التجربة الشعرية كما عاشها الشاعر، لا كما حددتها القواعد الإكراهات...>>** [11].

وكنموذج لهذه الوقفة، يستوقفنا قوله:

"على مَهْلِكِ اختصريني لئلاَّ يطول النشيدُ،
//0/.0/0//0/.0/0//0/.0/0//0/.0/0//0/.0/0//0/.0/0/
فينقطع النبرُ بين المطالعِ،
//0/.0/0//0/.0/0//0/.0/0//0/./
وَهْيَ ثنائيَّةٌ والختامُ الأُحاديّ :
//0/./0/0//0/.0/0//0/.0/0//0/.0/0//0/
تحيا الحياة!
/0/0.//0/0/، (اكتمال)

.....

على رسلك احتضنيني لئلاَّ تبعثرني الريحُ /
//0/.0/0//0/./0/0//0/.0/0//0/./0/0//0/./
حتى على الريحِ،
/0/0//0/0.
لا أستطيع الفكاك من الأبجدية/..."
/0/0//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 أنَّ الشاعر كسَّر 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 >>**[12] من جهة أخرى، فالنَّص ككائن حيوي دلالي يُفترض فيه أنْ يبني إيقاعه الوظيفي ويتملص من الإيقاع النموذجي المحسوب[13].

لكنْ ما يجب التأكيد عليه، هو أن " **محمود درويش** " استعمل هذه الخيارات كممكنات نصِّية فاعلة ومنتجة في الآن نفسه،وظفها واشتغل عليها بحيث تُخرج النّص من الرتابة، وتختلق 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 تكرار أصوات النهاية من جهة ،ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت آخر ..** >> [14]. وهو ما يعني أنها تمثل قيدا 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..>>**[15].

وما يميز القافية في هذا النّص، تنوعها واعتمادها على حروف رويٍّ صائتة، لها وقع إيقاعي صارخ مثل "**الميم، النون، الراء، الدال** " إضافة إلى أحرف الروي المدغمة، غير أنَّ أهم ما نسجله، اشتغال الشاعر على التنويع 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، إذْ يعتبره علماء العروض القدامى عيبا عروضيا يخلُّ بالقصيدة [16]، وينقص من مقدارها، ليصبح عنصرا فنيا وأدائيا 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 خلقا جيدا عبر محيطها السياقي المتجدد بما يولده من معان حافة جديدة**>>[17].

لقد استهل الشاعر قصيدته بقافية متواطئة، واختتمها أيضا بقافية متواطئة بقوله:

" من أنا لأقول لكمْ ما أقول لكمْ؟

.....

عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة
وأخيِّب ظن العدمْ
من أنا لأخيِّب ظنَّ العدمْ؟ "

إنَّ تردد كلمة **"لكم"** في السطرين، لم يكن اعتباطيا- 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، بلْ أنه كثف من توظيفها، فقد استعمل خمسا 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 قواف 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 أَن أكونْ }}
ذَكَراً ...}

ومصادفةً أَن أَرى قمراً }
شاحباً مثل ليمونة يَتحرَّشُ بالساه رات }
ولم أَجتهدْ }}
كي أَجدْ }}
شامةً في أَشدّ مواضع جسميَ سِرِّيةً! }
كان يمكن أن لا أكونْ..}}"

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

2-الإيقاع غير العروضي:

"**الإيقاع غير العروضي** "، مكوِّن أساسي وجوهري لأيِّ نصٍّ أدبي يساعدنا في الوصول إلى عمق النَّص، فنصغيَ إلى حركاته الخفيفة خاصة وأن << **النص الشعري الحديث أخذ يستعيض عن تلك الصور العروضية الخارجية بتكثيف عناصر الإيقاع الأكثر سرية وحميمية..** >> [19]؛ ولا يتأتى ذلك إلاَّ بقدرة القارئ / النَّاقد على تحسُّس رهافته من خلال مستويات عديدة، لجسِّ نبضه، والوقوف على فواصله ومضمراته.

لقد تنوعت المكوِّنات الصَّوتية للقصيدة مشكلة إحداثيات تراتبية بشكل متنام تتفاعل وفق حركية المقاطع الشعرية في صعودها وهبوطها، في انفعالها وانقباضها، في شدَّتها وانفتاحها، وهو ما سنحاول ترصده على هذا المستوى.

1.2. المستوى التأثيري:

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 >>**[20]، حيث حفل به النص – موضوع المقاربة – من أول مقطع إلى المقاطع التي تليه، فنجد: "**أقول– أقول، لكم– لكم، حينا– حينا، خفت– خفت– خفت، الجنوب– الجنوب، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن..** "، والتي لها وقعها الداخلي، وأثرها في التلقِّي:

"من أنا لأقول لكمْ ما أقول لكمْ؟

.....

أنا لاعب النَّرد

أربح حينا وأخسر حينا

وخفتُ كثيرا على إخوتي وأبي

وخفتُ على زمن منْ زجاج

وخفتُ على قطَّتي وعلى أرنبي.."

كما أحصيتُ أكثر من ست عشرة تكرارا للكلمة من نفس الجنس وعدد الحروف: "**حظي–حظ، الوحي– الوحي، تشعُّ–تشعُّ، حسّا–حسّا، أنا–أنا، أنت–أنت، حبّ–حبّ، نحبك– نحب، الحظ–الحظ، نسمِّيه–نسمِّيه– نسمِّيه، استطعت–استطعت، حرفا–حرفا، نزفا–نزفا، قصيا–عصيا،خضراء– خضراء، أخضر–أخض، المشي–المشي، العدم–العدم**"، وهو تكرار أحدث نسقا تصاعديا انفعاليا، فكلما أوغل الشاعر في تكرار الملفوظات انفتح النَّص على إيقاع متسارع ليختتم الشاعر قصيدته بقوله:

"من أنا لأخيِّب ظنَّ العدم؟

من أنا؟من أنا؟ "

ومما برع الشاعر في استعماله حرف " **لو**"؛ إذْ فتح به ممكنات إيقاعية تفرض نفسها بخفَّتها ورشاقتها غير المعهودة، فقد أوجد لها شاعرنا زاوية كانت مهملة وجعل منها مستوى إيقاعيا جديدا يجذب القارئ بتلقائية، فيتفاعل مع هذا النسق دون حاجة إلى مقدِّمات أو فواصل، بل أنَّها تجعل منه مشاركا في بثِّ وقع النَّص، 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 أنْ لا أكون مصابا
بجنِّ المعلقة الجاهلية
لوْ أنَّ بوَّابة الدار كانت شمالية
لا تطلُّ على البحر
لوْ أنَّ دورية الجيش لم تر نار القرى
تخبز اللَّيلَ لوْ أنَّ خمسة عشر شهيدا
أعادوا بناء المتاريس
لوْ أنَّ ذاك المكان الزراعيَّ لم ينكسرْ
لوْ.....(هامش توقعي للمتلقي نتيجة تفاعله مع الإيقاع)".

ويواصل في تنويع حركاته فيوظف هذه المرة حرف العطف **" أو"**الذي يمنح ممكنات أخرى ويحافظ على **" ديناميكية "** الإيقاع، كما يمارس لعبته المفضلة في استقطاب وتفعيل علاقته المتلقِّي بالنَّص:

" ربَّما صرتُ زيتونةً
أو معلِّم جغرافيا
أو خبيرا بمملكة الرَّمل
أو حارسا للصَّدى!
أو.....(هامش توقعي للقارئ) "

ونختتم هذا الجزء بآخر مقاطع من القصيدة، حيث نجد تكرار عبارة **" كان يمكن "** (سبع مرات) بطريقة لم تخرج عما ذكرناه سالفا:

"من أنا لأقول لكمْ
ما أقول لكمْ؟
كان يمكنُ أَلاَّ أكون أَنا مَنْ أَنا
كان يمكنُ أَلاَّ أكون هنا ...
كان يمكنُ أَن تسقط الطائرةْ...
.....
كان يمكنُ أَلاَ أرى الشام والقاهرةْ

ولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرةْ
كان يمكنُ ، لو كنت أَبطأَ في المشي ...
كان يمكن ، لو كنتُ أَسرع في المشي ...
كان يمكنُ ، لو كُنْتُ أَسرف في الحلم ..."

إنَّ "**التكرار** " سمة إيقاعية " **درويشية** " بامتياز–كما رأينا– سمة أتقنها ومارس من خلالها لعبته المفضلة في تحديد الحسِّ الموسيقي مخترقا << **حدود التقاطع المعهودة** >>[22] ومقيما <<**على الحدود ما بين الدال الإيقاعي داخل العروض وخارجه..** >> [23] للذائقة العربية، حيث أعاد لقصيدة التفعيلة وهجها بعد أنْ ظلَّت مدة من الزمن حبيسة اعتقاد النقصان، بحكم اعتمادها على البحور الشعرية الصافية لكننا وقفنا على حقيقة التحول الجميل البارع 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

النَّص حافل بالجناس كنسق إيقاعي وظَّفه الشاعر مرارا لإحداث توازن في بعض الحالات، وأخرى لإحداث ما يشبه الارتجاج في النسق ذاته، فرغم أنَّ "**الجناس** " يمثل نسبة تقارب العشر من النص، إلا أنه لا يبدو عاملا مثبطا بقدر ما هو محفزعلى 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/النشيد،الوحيد/وحيدا،القافلة /العائلة،اقرأ/
القراءة،اكتب/الكتابة،الأمكنة/ممكنة،خضراء/أخضر،أنا/هنا،الطائرة/القاهرة/ا لساحرة/السَّاهرة/
عابرة/ الذاكرة،الآخرون/الآخرين.."

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

3.1.2.أسلوب الطباق:

تعددت أساليب" **الطباق** " في المتن الشعري للقصيدة، فأحيانا يرد إيجابا، وأخرى سلبا، لكنه في النهاية ينوع المسار الإيقاعي ويحافظ على انسجامه وانفتاحه [24]، فنجد:

"أربح/أخسر،الأب/الأم،أصغر/أكبر،مفترس/فريسة،سوء/حسن،كذبتنا/الصَّادقة،يأتي/يذهبً، صدَّقهم/ كذبهم، الآخرون/ الآخرين، ليلك/فجرك، تشعُّ/لا تشعُّ، أمشي /أهرول، /أنزل، أسرع/أبطئ،أسير/
أطير،أرى/لاأرى،أسقط/أنهض،أسمع/أبصر،أهس/أصرخ،أقلّ/أكثر،أعلو/أهبط،.." هي أداة أخرى استغلَّ الشاعر قدراتها الإيقاعية والجمالية الكامنة حتى لا يضطرب الوزن أو يرتبك، فعندما يقول:

"إنَّ القصيدة رمية نرد
على رقعة من ظلامْ
تشعُّ، وقد لا تشعُّ
فيهوي الكلامْ
كريش على الرمل/
لا دور لي في القصيدة
غير امتثالي لإيقاعها.."

إنَّ الشاعر في عزف منفرد يمكِّنه بكلِّ آلية من ترويض " **الفعل وضدّ الفعل** " بطريقة أخرى، لأنَّ هناك هاجسا آخر يسايره هو التفعيلة " **فاعلن** " التي تجعل من هذه العمليَّة ضرورة تواترية، فعندما يقف على ".. **تشعُّ** "؛ يرتسم في المقابل الضّدِ "**لا تشعُّ** " وتتناسق التفعيلة:

" تشعُّ، وقد لا تشعّ فيهوي الكلامْ"
//0 /// 0 /// 0// 0/ 0//0/0/// 0+(ساكن)..
..علن/فعلن/فاعلن/فعلن/فاعلان..

4.1.2.المقابلة:

لقد كان **"محمود درويش"** لاعبا مهاريا فعلا، فقد شغَّل كلَّ أوراقه بما فيها المقابلة كمعامل إيقاعي له جاذبيته وتنسيقه، فوردت عدَّةُ مقابلات مثل:

"شهيد 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 أثيريا إيقاعيا ينساب مع نسق الإيقاع صعودا أو هبوطا، بل كثيرا ما يشعرنا 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 النَّص- كما يذهب إليه **"محمد عبد المطلب"** – [25]، لذلك نحاول استشعار خصوصية **"الأنا "**، ووقعها، ودلالتها 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 لتجنيب النص قلق الرتابة، أمَّا الثاني فهو الانتماء الجماعي والمصير 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 ملاذه /النص، فلم يكن أنانيا 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 المتلقي وتجلب انتباهه، فهو ليس منفصلا عن عالم القصيدة التي قد يُعْتقد أنها بمثابة سيرة ذاتية خاصة وفقط، وإنما هي معبر آخر لإعادة ترتيب ما انفرط، وتصحيح مسار ما.

يقول الشاعر:

" ...على الحب كي يسع الورد والشوكَ

صوفيَّةٌ مفرداتي
وحسِّيةٌ رغباتي
ولست أنا من أنا الآن إلا:
إذا التقت الاثنتان
أنا وأنا الأنثويةُ،
يا حبُّ !ما أنت؟
كم أنت أنت؟ ولا أنتَ
يا حبُّ هبَّ علينا!(تحول من الأنا"**المتكلم**" إلى نحن "**علينا**")
عواصف رعدية كي نصير إلى ما تحبُّ لنا
.....
ونحن نحبك حيننحبُّ مصادفةً..."

2.2.2. حرف السِّين .. حساسية الموقف:

في هذه المحطَّة كان لحرف السين تواجد متناغم، إذ يكاد يشمل أغلب ألفاظها، والأمر ليس عبثا، أو مجرَّد توارد بقدر ما ينبئ عن حالة ما، حالة حضور لم تخرج عن المسار السابق الذي مارس فيه الشاعر استقطاب الضد، فحالة الحضور تقابل المتمِّم اللفظي ، أمَّا الغياب فيقابل الضد، وإذ أردنا أن نبحث في معنى حرف السين فإن أهمّ معنى يدلّ عليه " **الاستواء** " كما عبَّر ذلك "**إياد الحصني**" حين يقول:

<< كلّ كلمة تحوي حرف السين ضمن حروفها تدلُّ على اسم لشيء مادّي أو حسي سوي، أي الاستواء بمعناه الحرفي، والمجازي، فإذا كان الشيء ماديا فهو مستقيم أو مستوٍ، وإذا كان الشيء حسيًا فهو شيء سوي –معتدل– فحرف السِّين يدلُّ على معنى الشيء الحسي السوي، أي الحس السَّوي والمقصود بالحس هو حس الإنسان، فحرف السِّين يدل على معنى حس الإنسان السَّوي.. >> [26].

لقد جمع الشاعر كمًّا هائلا من الكلمات التي شكل السين أحد أطرافها، وفق زمر لفظية تساير طبيعة كلّ موقف، فالزمرة الأولى ترصد: "**الكنيسة، لست، سوى، مفترس، فريسة، سعيدًا، عسكري، سياج، ساحر، مسجد، ناسيا..**"، وكل هذه الألفاظ تملكُ دلالات محورها الشاعرُ بصفته طرفا مهما في هذه اللعبة،

لعبة الاستواء – الاستقطاب بحكم أن النَّص هامش الشاعر الأكبر، وفضاؤه الأقدس الذي يقف فيه عند عتبات ذاته، و يصغي إليه من خلالها، بل هو ذاته.

أما الطائفة الثانية من الألفاظ، فتشركُ في كونها أفعالاً صرفة، رصدها الشاعر لنقل مجموعة من الأحاسيس، والسين حرف الإحساس السَّوي —كما يقول **"إياد الحصني** " لتشكل نسيجا تفاعليا متوترا يقف عند حالةٍ نصية تحملُ كمًّا من المتناقضات **"أسرع، أسير، أسغبُ، أسقُط، أنسى، أسمع، أهلوسُ، أهمسُ، لا أستطيع، أسقُط.."**، وهي وفقا لذلك تمثلُ وضعيات مختلفة عاشها الشاعر بتفاصيلها تؤول في النهاية إلى حالةٍ من الانسياب والتراخي.

أما الطائفة الأخيرة فهي تعبِّرُ عن انفراج شبيه بالفرح يقف عنده الشاعر مرِّددًا بعض تفاصيل غربته بتراجع طفيف لمستوى التوتر على الأقلّ هذه المرَّة من خلال دلالة:

"من حسن حظي، سوى، سنونوة، المسافر سلامي، نفس الله، من حسن حظي، من سوء حظي،.."

إنَّنا نتحسَّس في هذا المقطع تراجعا طفيفا لحالة الشَّد التي حملتها الزمرة السابقة من الألفاظ في محاولة من الشاعر للتدرج بالمتلقي قليلا نحو هبوط لحظي، بمثابة فاصلٍ مهمّ يحيل على الترقُّب الممتع لانطلاقة أخرى.

3.2.2. علامات الترقيم:

للمستوى المرئي المتمثل في علامات الترقيم **<< التي تشكل بعدا إيقاعيا مهما بوصفها رسما بيانيا للصوت ..** **>>** [27]، **أو << بوصفها مؤرخة للنص والذات الكاتبة معا >> على قول "محمد بنيس"** [28]؛ مكان في اكتشاف هوامش أخرى تعتبر من الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو ما حاولت **"يمنى العيد"** استثماره لصالح النَّص [29] كهامش إيقاعي إضافي قد يكون له الأثر الأكبر في جسِّ نبضه. وإذْ نقف عليه، فإنَّما لإبراز دورها في النَّص.

وعند تقصِّينا أثره في القصيدة، نجد أنَّ الشَّاعر قد استعمل" .../—،؟!" ؛ علما وأنَّ لكل علامة من هذه العلامات وقعا يحوِّر النسق الإيقاعي ويبرز غايته التوصيلية.

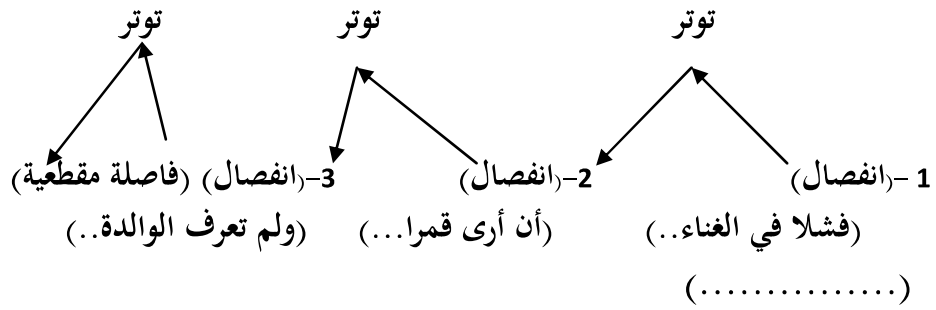
لقد كان لتوالي النقاط الثلاث عند نهاية المقاطع، أو السُّطور بمثابة نفس يستردُّه الشَّاعر للعودة من جديد فيما يشبه الفاصل الذي يترك المتلقِّي مشدودا

إلى تلك العودة، حيث أحصينا خمسة وعشرين فاصلا من هذا النوع، ونأخذ على سبيل المثال ثلاثة منها:

أ/– سادسا– فشلا في الغناءْ...(انفصال)

وتحدث بعده وثبة أخرى تحيلنا على تحوُّل تصعيديٍّ آخر:

" ليس لي أيُّ دور بما كنتُ
كانت مصادفة أنْ أكونْ
ب/– ذكرا...(انفصال)
ومصادفة أنْ أرى قمرا(عودة بنفس آخر)
.....
مثل أختي التي صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ "
ج/– ولم تعرف الوالدةْ ...(انفصال)
أو : كبيض حمام تكسَّر (اتصال)
قبل انبلاج فراخ الحمام من الكلس/ (فاصلة مقطعية)



"رسم يوضِّح التحولات الإيقاعية المرئية لتوالي النقاط"

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

" أَمشي / أهرولُ / أركضُ / أصعدُ / أنزلُ / أصرخُ / أَنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أسرعُ / أبطئ / أهوي / أخفُّ / أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى / أتعثَّرُ / أَصفرُّ / أخضرُّ / أزرقُّ / أنشقُّ / أجهشُ / أعطشُ / أتعبُ / أسغَبُ / أسقطُ / أنهضُ / أركضُ / أنسى / أرى / لا أرى / أتذكَر / أَسمعُ / أبصرُ / أهذي / أُهَلْوِس / أهمسُ / أصرخُ / لا أستطيع / أَئنُّ /

أجنّ / أَضلّ / أقلُّ / وأكثرُ / أسقط / أعلو / وأهبط / أدْمَى / ويغمى عليّ /.."

إنَّ القراءة الإيقاعية لهذه القطعة تحيلنا إلى تردُّد أكثر تركيزا، واستمرارية لا تعرف التوقف بقدر ما تتزايد، تدفع الشاعر إلى التكثيف الإيقاعي القائم على استقطاب التماثلات والتضادات المختلفة التي تشكل إيقاعا خاصًّا، متناسقا، مستمرا في ترديد متسارع ومركَّز، فإنْ كان يجسد حالة شعورية ما، فإنه بالمقابل يعتبر حالة إيقاعية نادرة بحيث أنها تعتبر فاصلا عروضيا يعترض التفعيلة على النحو التالي:

" في الحديقة وردٌ مشاع،
ولا يستطيع الهواءُ
الفكاكَ من الوردةِ /
/0//0/.///0/0//.....(اعتراض)
فاعلن.فعلن.فاعلُ/
انتظريني لئلاَّ تفرَّ العنادلُ مِنِّي
فأخطئ في اللحنِ /"
//0.///0./0/.....(اعتراض)
علن.فعلن.فاع

فالتفعيلة **"فاعلن"** لم يكتمل جزؤها في السطرين الثالث والخامس ما يعنى أن هناك نوعا من الوقف البصري عند بلوغ هذه العلامة، أو كأنما هي نص داخل نص، فإن ظهر أثرها في تجزيء 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 النَّص تُحدث وقعا شديدا ثائرا، أكثر قوَّة مما اعتدنا عليه، حتى أننا نكاد نقف على رجع صداها اللافت:

"من أنا لأخيِّبَ ظنَّ العدمْ؟
من أنا؟ من أنا؟ "

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

أما علامة **"التعجب"** – على قلتها– فلم تبرز كعنصر إيقاعي، ولم يحمِّلها الشاعر أكثر مما تحتمل، ربما لخصوصية القصيدة، أو لأنَّها 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 >>**[30]، لذلك يمكن القول أنها بمثابة هامش أدائي قابل للقراءة والتقصي والتأويل بما يجسده من أثر على مستوى الوقفة العروضية أو التوصيلية من جهة، وبما يمنحه من تمثلات على مستوى القراءة.

<< إنَّ 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..>> [31].

الهوامش

(*)- من النصوص الأخيرة التي نشرها الشاعر أياما قبل وفاته أواخر ربيع **2008**.

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،ط**1**،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،ط **2**، بيروت،**1981**، ص:**221** .

5-هنري ميتشونيك، راهن الشعرية، ترجمة:عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف**2003**،ص:**18**

6-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، ط **6**، بيروت، لبنان،**1981**،ص:**200**

7-فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،دار المعرفة،الجزائر،**2009**، ص:**106**

8- السابق، ص:**113**

9-نفسه.

10-نفسه، ص:**116**

11-نفسه، ص:**117**

12- نفسه، ص:**124**

13-انظر: أحمد علي سعيد، زمن الشعر، دار العودة، ط**2**، بيروت، لبنان، **1978**، ص:**14** وما بعدها.

14-في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،(مر، س)، ص:**134**

15- نفسه.

16-انظر:ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، المكتبة التجارية، القاهرة، **1955**، ج**1**، ص:**171/170/169.**

17- في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،(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، دار توبقال، الدار البيضاء،ط**1**،**1987** ، ص:**148**

23- نفسه، ص:**155**

24-سمر الديوب، الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر العربي القديم، 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-إياد الحصني، معاني الأحرف العربية، ج**1**، **ص41**. دون ذكر للناشر ولا التاريخ.

27-شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، **1988**، ص:**24**

28-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج**3**، (م، س)، ص:**120**

29-العيد يمنى، في معرفة النص، دار الآداب، ط**4**، بيروت، لبنان، **1999**، ص:**105**وما بعدها.

30-في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، (مرجع سابق)، ص:**210**

31- نفسه، ص: **214**