مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 08 عدد: 05 السنة: 2019
ص: 540 - 565 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقاربة هندسية للمعنى وإحصاء المبنى في شعر محمود درويش)

The Aesthetics of the Inner Rhythm in Contemporary Poetic Discourse

(An Engineering Approach to Meaning and Building Statistics in Mahmoud Darwish's Poetry)

* ط.د. بن سعيد إيمان [1] / أ.د. صبا نور الدين [2]

Imane Bensaid [1] / Noureddine Seba [2]

[2-1] جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس(الجزائر)،

University of Sidi Belabbes/ Algeria

تاريخ الإرسال: 2019/04/15	تاريخ القبول:2019/10/02	تاريخ النشر: 2019/12/01

ملخص البحث

يعتبر الشعر المعاصر انعكاسا إبداعيا لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، إذ يفرض عليها انزياح عن الأطر القديمة لترقى إلى تأسيس رؤية شعرية جديدة تمنح النص قوة الاستمرار والتأثير. وبغية تحقيق هذه القفزة النوعية في كسر المألوف الشعري وتجاوزه، لجأ الشاعر المعاصر إلى العديد من الظواهر الفنية التي أسهمت في تشكيل بنائه ومضامينه، ومن هذه الظواهر نجد الإيقاع الداخلي كقيمة أسلوبية وصورة فنية جمالية، يضفي على النص الشعري حالة جمالية يوظفه الشاعر لتأكيد فكرة بعينها وجعلها بؤرة عمله الإبداعي. وتتمحور إشكالية الدراسة حول إبراز جماليات الإيقاع الداخلي وهندسته في لغة شعر محمود درويش، وتكتسب أهميتها من كونها دراسة تطبيقية على شعر محمود درويش بغرض الكشف عن مدى قصدية الشاعر في توظيف آلية الإيقاع الداخلي وأهميته في العمل الإبداعي، وتحقيق وظائفه الجمالية والدلالية.

الكلمات المفتاحية: قصيدة معاصرة، إيقاع داخلي، هندسة المعنى، بنية سمعية، بنية مجازية.

Abstract :

Modern poetry is an innovative reflection of the abilities of the language of sound and semantics, as it is forced to move away from the old

* بن سعيد إيمان . bensaid1984imene@gmail.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

frameworks to create a new poetic vision that gives the text the power of continuity and influence. In order to achieve this qualitative leap in breaking the poetic tradition and overcome it, the contemporary poet resorted to many of the technical phenomena that contributed to the formation of its structure and implications. Among these phenomena we find the internal rhythm as a stylistic value and aesthetic image, which gives the poetic text an aesthetic state that the poet employs to confirm a particular idea and to make it the focus of his creative work.

The study focuses on the importance of the aesthetics of the internal rhythm and its architecture in the language of Mahmoud Darwish's poetry. The study is important because it is an applied study of Mahmoud Darwish's poetry in order to reveal the extent of the poet's intention to employ the internal rhythm mechanism and its importance in creative work and achieve its aesthetic and semantic functions.

Keywords: Contemporary Poem, Internal Rhythm, Engineering of Meaning, Audio Structure, Metaphorical Structure.

مقدمة:

شكلت القصيدة الحديثة والمعاصرة تميزا وتفردا وتفننا في بلورة ذاتها من أجل أخد مكانتها وإيصال رسالتها، فاتخذت من التجديد سواء على مستوى المضمون أو الشكل أو الأسلوب منهجا تسير عليه، وقد ساهم ذلك في إعطاء الدراسة الأدبية أبعادا جمالية أكثر عمقا وفهما من خلال البحث عن مكامن الجمال في العمل الفني، تلك الوظيفة المشتركة بين كل من المبدع والقارئ من أجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات ومعان عديدة ومولّدة.

جاء النص الشعري لمحمود درويش نصا غاية في الكثافة الدلالية حد الإبهام، الذي يكاد يجعله مستحيل الممطى، وإن لم يفعل فهو لا يميط اللثام عن وجه إلا بعد معاناة تفاعلية وتأويلية يخوضها المتلقي له. للوقوف على كثب على حيواته الداخلية، والكشف عن العلاقات الحقيقية التي تشيد بنياته العميقة بعضها ببعض من جهة، وبنياته الخارجية من جهة أخرى المبنى والمعنى/ المعنى ومعنى المعنى.

من هنا، وبعد الاطلاع على ما توفر من دراسات تناولت شعر محمود درويش وتحليل الخطاب الشعري. انطلقت إشكالية الدراسة على النحو التالي: إلى أي مدى يمكن الكشف عن العمق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجمالي والدلالي لهندسة الإيقاع الداخلي في شعر محمود درويش ؟ وأن البحث عن هذه الجماليات والدلالات في نصوص محمود درويش الشعرية والكشف عنها، إنما هو بحث في ماهية الشعر المعاصر أولا، وتقصي لمفهوم الشعرية عند درويش.

وبيد أن الدراسة تتناول جمالية القراءة في شعر محمود درويش. لذا فإن الهدف المرجو منها يكمن في التنقيب عن البنى الجمالية والدلالية للإيقاع الداخلي التي استطاعت مناهج النقد الحديثة أن تستنطقها وفق إجراءاتها التحليلية. وعليه تهدف الدراسة إلى تحليل آلية الإيقاع الداخلي وأهميته في العمل الإبداعي، وتحقيق تماسك النص ووظائفه الجمالية والدلالية.

وتبنت الدراسة المنهج التحليلي بصفته من المناهج التي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري، والكشف عن مواطن الجمال اللغوية والفنية للإيقاع، وبيان أثرها على المتلقي وأبعادها والغاية منها، إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي نعتقد أنه ضروري لرصد كافة الظواهر الصوتية. إذ كلها تمدنا بالرؤية الكافية لسبر أغوار المتون الشعرية لمحمود درويش والمعرفة بنسيجها النصي. هذا وقد اعتمدت الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع العربية، أفاد البحث منها إفادة كبيرة.

ولما كان للبنية الإيقاعية أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري، تناولت الدراسة نماذج من شعر محمود درويش، لدراسة بعض جوانبه الإيقاعية الداخلية، وعليه كانت هذه الدراسة محاولة اقتراب من هذا المنهج وتطبيقه وفق الآتي.

أولا: إيقاع البنية الصوتية

اعتمادا على مخارج أصوات الحروف أسس الجاحظ مفاهيم لسانية شاملة وجامعة لمباحثها كلها انطلاقا من شروط توصيل المعاني اللسانية، ومن ذلك مراعاة حسن التأليف بين الكلمة والحرف وتلاحم هذه الأجزاء، لذا نجد حروف اللغة الواحدة في اجتماعها بالكلمات والجمل يتنافر بعضها ويأتلف بعضها الآخر:

الحروف التي تقترب مخارجها ← تتنافر ← يصعب النطق بها على اللسان

الحروف التي تتباعد مخارجها ← تأتلف ← يسهل النطق بها على اللسان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتحقق الائتلاف «بمراعاة كون الشيء مع نظيره حتى تتحقق الملاءمة بين الألفاظ»[1]. وتكون هذه الملاءمة إما بدراسة الخصائص الفيزيائية للصوت اللغوي المنطوق، يقول الجاحظ وهو يعرض صفات الحروف التي تتوافق لتشكل لفظا صحيحا: «فأما اقتران الحروف، فإن الجيم لا تقارن الظاء والقاف ولا الطاء ولا العين بتقديم ولا بتأخير والزين لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير»[2].

يعتبر الإيقاع الداخلي جرس اللفظة التي تقع على السمع الناشئة من تأليف أصوات الحروف وحركاتها، ويعتبر دور الأصوات أساسي في ترسيخ سلطة الإيقاع الداخلي المعتمد على بنية التجاوز، لأن: «للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى»[3]. لذا يمكن أن نعتبر أنه كلما ابتعدت المكونات الصوتية عن الانتظام والتناسق كان للإيقاع الداخلي مجال للبروز والتجلي والظهور، بإضفاء جو موسيقي.

إذا ما تأملنا طبيعة الإيقاع الداخلي في شعر محمود درويش على المستوى الصوتي وجدناها تنهض على عدة مرتكزات، يمكن حصرها فيما يلي:

1- تراكم الأصوات الممدودة:

استطاع الشاعر الاستفادة من أصغر الجزيئات ابتداء بالأصوات المفردة إلى أصوات المد، من تشكيل بنية إيقاعية لقصائده. ساعدت من إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة عبر هذه الجزيئات الجالبة لاهتمام الأذن، جراء تأثيرها الخفي على المستوى الصوتي والدلالي.

يمكن القول أن شعر محمود درويش حفل بهذا النمط الإيقاعي، بتسخير حروف المد بهدف إضفاء نظام صوتي داخلي، من خلال التداعي بين المفردات اللغوية التي تولد إيقاعاتها الداخلية. وهو ما يتجلى عبر **قصيدة الرمل**[4]:

«إنه الرمل

(...) (...)

ولن يبتسم القتلى لأعياد الطبول

ووداعا...للمسافات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وداعا...للمساحات

وداعا للمغنين الذين استبدلوا "القانون" بالقانون كي

يلتحموا بالرمل...

مرحى للمصابين برؤياي، ومرحى للسيول

البدايات أنا

و النهايات أنا

أمشي إلى حائط إعدامي كعصفور غبي

(...) (...)

البدايات أنا

و النهايات أنا».

طغى على هذه القصيدة أصوات المد الطولية (سا، حا، كا، فا، يا، بو، دا، بي، لو، قا، نو، مو، صا، بي، يو، نا، شي، فو، لي، طا، را، تي، ها، مي، ...) فقد بلغت مائة وأربعون صوتا ممدودا في هذه القصيدة القصيرة نوعا ما بهيمنة الأصوات اللينة المفتوحة، مما يعني أن النص الشعري انطبع بخصائص المد المفتوحة المعبرة على صرخات التوجع عبر الزمان (البدايات، النهايات، الأيام، أيامنا، الماضي) بامتزاج جغرافي (المساحات، البلدان، مجاري الماء، المسافات)، وتلك الكثرة من الأصوات الممدودة عملت على تشكيل شبكة صوتية متجانسة، وفرضت نوعا من الإيقاع البطيء، لأن القارئ مجبر على التمهل في قراءة الوحدة اللغوية. إضافة إلى القافية في محطاتها جاءت مختومة بمقطع طويل (المساحات والمسافات...)، أي صامت + صائت وهي من التقفية التي تزيد من تباطؤ الإيقاع في المقطع، ويشيع جوا من التناغم الإيقاعي الدلالي الذي يتمظهر في مد الصوت بالمقطع الطويل لترجمة اليأس والقهر. كما يوضحه الجدول الموالي.

الجدول 01 : تردد الصوائت الطويلة في شعر محمود درويش

الصوائت الطويلة	الألف	الياء	الواو
التردد	101	31	08
النسبة المئوية	%72.14	%22.14	%5.71

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر تحليل الجدول 01 سيطرة **الألف اللينة** الممدودة على البناء الصوتي العام للقصيدة بنسبة قدرها 72.14% من الأصوات وقد شكلت بعد الرفض للوضع الراهن عبر المركبات اللغوية الممدودة بالألف اللينة (البدايات أنا)، (النهايات أنا)، مشيرا إلى تأصيل الذات والتشبث بقاع المكان عبرت عليه الألف الممدودة بإطلاق الهواء عبر الزمن.

ورصد هذه الظاهرة الصوتية من خلال ملاحظة ترددها عبر نسق صوتي معين، أمكننا من استخلاص أنها قد أضفت موسيقى شعرية قوية، ساعدت باستفراغ هذه الشحنات العاطفية والتدفقات الشعورية. وأما **ياء المد** فقد شغلت نسبة 22.14% من الأصوات، ولكنها لم تخرج عن الدلالات التي تضمنتها الألف، حيث سخرت هي أيضا لبعد الرفض للقهر الذي انسجم مع جو التمرد الذي بثه الألف.

يتجسد الإيقاع الداخلي بوصفه بنية صوتية في التكرار الذي يتمظهر في ترديداته قيمة صوتية هامة، والذي هو: «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس»[5]. وتتضاعف هذه الفاعلية التأثيرية لتكرار الصوامت الممدودة **بياء المد**، إذ يكتسب قدرة أكبر على الإسهام في فنية العمل الأدبي سواء على المستوى الإيقاعي أو الدلالي.

وقد تنفرد **الياء الممدودة** برسم معالم الإيقاع الداخلي للمنجز الشعري باسطة عليه سماتها الصوتية والجمالية، مثلما يظهر من خلال المقطع التالي الذي هو جزء من القصيدة الموسومة بـ **قصيدة الأرض**[6]:

« أسمي التراب امتدادا لروحي
أسمي يدي رصيف الجروح
أسمي الحصى أجنحة
أسمي العصافير لوزا وتين
وأستل من تينة الصدر غصنا
و أنسف دبابة الفاتحين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(...) (...)

بلادي البعدية عني ...كقلبي !

بلادي القريبة مني ...كسجني!

لماذا أغني

مكانا ووجهي مكان؟

لماذا أغني ».

يمكن تحديد الأصوات التي تكون المفاتيح الصوتية لهذا المقطع بسهولة، بحيث أفرزت عملية إحصاء مختلف الفونيمات الممدودة بالياء اللينة في هذا المقطع الظواهر الصوتية التالية:

جدول 02: إحصاء مختلف الفونيمات الممدودة بالياء اللينة في قصيدة الأرض

الصوت	عي	هي	حي	تي	ني	ري	في	مي	دي	بي	صي
نسبة حضوره	4.5 %	4.5 %	% 9	9 %	22 %	4.5 %	4.5 %	18 %	13.6 %	4.5 %	4.5 %

يظهر الجدول 02 المدرج ترددات متساوية لمجموعتين من الأصوات، نصنفها تصاعديا بمجموعة الأصوات الممدودة بالياء اللينة لـ (العين، الهاء، الواو، الراء، الباء، الصاد)، حيث تساوت نسبة تجسيدها بـ 4.5% كعتبة دنيا، ومجموعة ثانية يمثلها الحرفان (التاء والحاء) بنسبة 09%، وإذا ما استعرضنا الدلالات الإيقاعية التي أحدثتها هذه الأصوات، فإننا سنقف على النتائج التالية:

– حضور صوت الياء، وهو من الأصوات اللينة التي صنفها حسن عباس ضمن زمرة الحروف البصرية، «لتكون بذلك أقل وضوحا في الجرس وظهورا في السمع من أصوات الحروف الساكنة»[7]، فأضفت موسيقى داخلية تولدت من توافق صوتي بين الحروف والحركات والكلمات وتكامل الألفاظ والمعاني، فكان لكل بيت صوته الخاص الذي لا يتحد مع صوت آخر، ويفضي بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب، وهو ما يحدثه الإيقاع الناتج عن تآلف الحروف فيما بينها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– لم تكن الفاعلية الإيقاعية لياء المد في هذا المنجز الشعري مستمدة من كثافة حضورها في النص، بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها مساحات النص، ومن عامل التكرار الذي ميزها. فقد وردت أغلب الكلمات المشتملة على ياء المد المكررة مثل (أسمي، أسمي، أسمي، أسمي)، (أغني، أغني)، (تين، تية)، (بلادي، بلادي)، مما على جلب انتباه المتلقي إلى ظاهرة المد المكسورة الخارجية.

لقد كان لانتشار **ياء اللين** الممدودة وقع دلالي كرسته الذات الشاعرة بضمير (**الأنا**) من خلال المكونات الفعلية: (أسمي، أغني) كون النص خاضع لسلطة الفعل مدعمة بإيحاءات قوية التي تشعها المكونات الاسمية: (يدي، روحي، بلادي، قلبي، سجني، وجهي)، وهذه البنيات الدلالية المكثفة تختصر ملامح الشاعر والفضاء الخارجي المنتمي إلى الذات المتوجعة.

2– الدلالات الرمزية للأصوات

لقد عنى الإنسان العربي الأول بتشكيل الحروف وصياغة معانيها، والنطق بها بصورة صوتية معبرة عما رسمته اليد ورأته العين. «فيضع بذلك صورة كلامية كاملة للأفكار التي تدور في ذهنه فينقلها بصدق وأمان من نقطة التقاطها، صورة مجسدة في الواقع حركت خياله ووجهت إدراكه»[8]، لكن التجربة الشعرية المعاصرة كانت أكثر استكناها لرمزية الأصوات وخصائصها الإيقاعية والجمالية، لأن الشاعر قد ألبسها حللا مختلفة من خياله الواسع، وجعل لأصواتها وحروفها ظلالا موحية وألوانا وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية.

من أجل الاقتراب أكثر من هذه المسألة التي أثارتها القصيدة المعاصرة في إطار بحثها عن النموذج الإيقاعي المناسب، نورد بعض النماذج من شعر محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ "**لي حكمة المحكوم بالإعدام**"[9]، ولكون النص يرسم معالم عنوانه منذ السطور الأولى دون أن يكون للمؤلف بوصفه ذاتا مفكرة مبدعة مسبقة عن العنوان «فالعلاقة في هذا المستوى التتويجي علاقة بين اللغوي المتعدد بمرجعياته ودلالاته وأبعاده النفسية والاجتماعية والعقدية والسياسية البعيدة الغور واللغوي الموصوف بالافتقار المحتاج دائما إلى من يغني افتقاره»[10]. ولعل هذا التكامل بين دلالة عنوان النص وقوة القيمة الدلالية للصوت المهيمن باعتبار تكوين هذه الأصوات لنسق معين داخل المتن الشعري. وبالنسبة لعتبة هذا المتن الشعري نوضحه من خلال الجدول الآتي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجدول 03: نتائج عملية رصد الأصوات المكونة لعتبة المتن الشعري في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام"

	عتبة القصيدة							
الصوت	الميم	الحاء	الكاف	اللام	الباء	العين	الدال
نسبته	%36.4	%18.1	%18.1	%9	%9	%9	%9

من خلال استقراء نتائج الجدول 03، يمكننا الوصول إلى ما يلي:

– اتخذت **الميم** الصدارة الظاهرة عبر عتبة المتن الشعري باعتباره نصا مختزلا لنص طويل، «فالعنوان يتناول في ضوء العمل الذي يتقدمه والذي يعد بؤرة متعددة العلامات والبنيات التركيبية، فهو في هذا الجانب بنية مفردة في حين أن العنوان وهو العنصر الشديد الاختزال مقارنة بعمله يكون ضعيفا على مستوى الدلائل والعلامات المكونة له، لكنه غني على المستوى الدلالي»[11].

– قد وردت **الميم** مكسورة في موضعين: منها مبدأ الكسر الناتج عن عملية الجر، إضافة إلى مواضع الفتح، حيث شكلت وحدها نسبة 36.4%. وهذا الحضور المكثف **لحرف الميم** زاد من إيقاع العتبة، فهو حرف مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة، يدل على معاني الشدة والغلظة والضخامة والقطع والكسر. وبتأمل دلالة المركب اللغوي نجد آثار هذه المعاني في (المحكوم بالإعدام).

ونحسب أن الشاعر تمثل هذه التصورات المختصرة في عتبة المتن الشعري، حيث نلمس كل ذلك في القصيدة التي كانت موازية تماما لعتبتها بحضور مكثف لحرف الميم، يقول محمود درويش:

« لي حكمة المحكوم بالإعدام:
لا أشياء أملكها لتملكني،
كتبت وصيتي بدمي:
ثقوا بالماء ياس كان أغنيتي! ،،
ونمت مضرجا ومتوجا بغدي ...
حلمت بأن قلب الأرض أكبر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خريطها،

وأوضح من مراياها ومشنقتي

وهمت بغيمة بيضاء تأخذني

إلى أعلى»[12].

يظهر الجدول التالي رصد لنفس الأصوات المكونة للعتبة في هذا المقطع الشعري نجد:

الجدول 04: رصد الأصوات المكونة للعتبة في مقطع "لي حكمة المحكوم بالإعدام"

	المقطع الشعري							
الصوت	الميم	الحاء	الكاف	اللام	الباء	العين	الدال
نسبته	%39.1	%6	%10.8	%17.3	%17.3	%4.3	%4.3

بمقارنة الدراسة الإحصائية لأصوات عتبة المتن الشعري وأصوات المقطع الشعري، نجد حضور **الميم** يقارب 40% في كلتي النصين. وعليه نستطيع القول أن عتبة النص شكلت مرآة صوتية للمتن الشعري.

يقول محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ "**أغنية ليست خضراء من بلادي**"

«مقبرات النور والنوار

ينبوع الحداد

حرفنا مضطهد الألوان

مغلو لا ينادي !

خنقوه! عصورا منه لهيبه

جردوه من إطارات العذوبة

ضغطوه فاحترق

وانفلق!

حرفنا قد صار جرحا سابح فيه الشفق

يعقد الزهار في صمت وحصلات الحبق

ومواعيد مع الفجر تنادي..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للعصافير التي ضاعت وراء أفق بلادي
حيث ألقت ..أهملت أشعارها»[13].

من بين الأصوات اللافتة للانتباه في هذا المقطع **حرف القاف** الذي كون مفتاح صوتي بارز التي توحي دلالة بين القوة والقاسة والانفجار والشدة والصلابة والإطباق.

أما إذا تتبعنا **القاف الساكنة** في المقطع الشعري، فقد تجسدت عبر المكونات اللغوية: (احترق، انفلق، السفق، الحبق)، وقد عبرت على الضغط والشدة وخنق حرية الفلسطينيين داخل منفى هو الوطن، لتتحول هذه الألفاظ إلى بؤر دلالية في النص لتمارس سلطتها عليه، من خلال انتشارها على كامل مساحة النص. إضافة إلى ألفاظ أخرى مشتملة على صوت القاف شكلت حركة صوتية ناتجة للدلالة داخل فضاء مولدا إيقاعا داخليا، لأن وظيفتها داخلية، ويمكن توزيع المكونات اللغوية الشاملة على صوت القاف دلاليا إلى مجموعتين:

- المجموعة الأولى: مجموعة الضغط، وتضم: مقبرات، خنقوه، احترق وألقت
- المجموعة الثانية: مجموعة الاستمرارية، وتضم: انفلق، الشفق، للحبق وأفق

وهذه الدلالات التي ارتبط بها **حرف القاف** هي الدائرة الدلالية التي تستوعب هذا الجزء من النص، لذا يمكننا القول أن الأصوات في المنجز الشعري لم تكن حيادية، وإنما كان لها دور فاعل في دعم الدلالات، بل وإنتاج الدلالة عبر النسق الصوتي المعطى، وقد استطاع الشاعر ترويضها بوعيه مستثمرا كل طاقاتها الإيحائية مع ما تتركه من أثر جمالي لدى المتلقي عبر موسيقى خارجية تزيد من توافق وتناغم صوتي ودلالي.

3- التقابل الصوتي

تتولد الموسيقى الداخلية في الشعر من توافق صوتي بين الحروف والحركات والكلمات، وما ينتج من تكامل بين الألفاظ والمعاني[14]، ويكون التقابل بين الأصوات المتشابهة في كل خصائصها ومتباينة في خاصية واحدة هي نقطة التقابل بينها. وترتبط هذه الخاصية في المنجز الشعري الدرويشي بالجهر والهمس لتنمي حركية الإيقاع الداخلي.

و قد يبني الشاعر نصه اعتمادا على هاتين الظاهرتين الصوتيتين، إذ أنه لكل منهما دلالة تتضح مع إكثار الشاعر من صفة دون أخرى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و من نماذج التقابل الصوتي من حيث الجهر والهمس، ما جاء في القصيدة الموسومة بـ "**أحمد زعتر**"[15]:

«كان اكتشاف الذات في العربات
أو في المشهد البحري
في ليل الزنازين الشقيقة
في العلاقات السريعة
و السؤال عن الحقيقة
في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق في
إناء الموز
وانسحبت».

يتضمن هذا المقطع ثنائيتين متقابلتين بين العين والقاف، وأخرى بين الميم واللام. ويمثل الجدول التالي دراسة ترددات الأصوات المهموسة والمجهورة في هذا المقطع الشعري.

الجدول 05: دراسة ترددات الأصوات المهموسة والمجهورة في مقطع "أحمد زعتر"

	الأصوات المهموسة										الأصوات المجهورة											
الأصوات	ك	ت	ش	ف	س	ق	ه	أ	ح	م	ل	ن	د	ع	ر	ب	و	ز	ي	ذ	ض
التردد	6	7	7	7	4	9	4	10	5	8	15	13	4	10	7	4	4	3	3	1	1
إجمالي	**67**										**65**										
النسبة	**%50.75**										**%49.24**										

الثنائية (الميم / اللام) و(القاف/العين) يمثل هذا التقابل الصوتي المتوازي حركة جامعة للألم الدفين الذي يحيط بنية النص، انطلاقا من وحداته الصغرى التي ترددت بنسبة شبه تعادلية بين الأصوات المهموسة بنسبة 50.75% وأخرى المجهورة بنسبة 49.24%، لذا وزع الشاعر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحداته الصغرى بنسبة تعادلية جعلت من الأصوات تتنافر تارة وتتجاذب تارة أخرى. لذا شكلت الثنائية (الميم/ اللام) مفتاح صوتي لهذا المقطع من خلال ملاحظة ترددها عبر النسق الصوتي، حيث شكل **حرف اللام** أعلى تردد قدره 15 مرة، واعتماد الشاعر على هذا الصوت المجهور بصورة واضحة حقق موسيقى واضحة، خاصة وأن الجهر يضفي الرنين إلى النغمة، فتتنافر مع صوت الميم المهموس الذي تردد ثمانية مرات ليؤثر على المتلقي، وكان الشاعر يهمس ويناجي القارئ.

عمل الاختلاف الحاصل بين الحرفين المجهورة والمهموسة على تمثيل حال الألم لحب تملك الأرض والتشبث بالحرية والوطن، مما ساعد الإيقاع الداخلي ضمن حركة التشابه والاختلاف التي أشاعها التوزيع الصوتي واستوعبها الواقع الدلالي. كما أضفى إيحاء خاص لدى مخيلة المتلقي، رغم أنها قد تخرج وظيفتها النفعية للإفهام في هذا المثال من شعر محمود درويش:

«و تكتب ض . ظ . ق. ص .ع. وتهرب منها، لأن:

هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها ضجيج الفراغ»[16].

ثانيا: إيقاع البنية البصرية

مع حركة تمرد التيار الرومانسي أعطت للشعرية العربية فضاء هائلا، يستطيع الشاعر أن يجرب فيه أجنحته وأن يعبر عن أدق مشاعر الذات وينقل إحساسه. فأصبحت فيها العين شريكا في تحديد قراءة النصوص، وغيرت من مفهوم الكتابة، فهي: «تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها وفهمها، إلا عن طريق الرؤية المباشرة بالعين المجردة ...يفهمها القارئ لا السامع. وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن»[17]. مما يعطي القصيدة قدرتها على التنوع أكثر من اللحن، بما يشكله من قلق بشأن توظيف علامات الترقيم التي أصبحت تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة.

و انطلاقا من هذه الأهمية ستتم دراسة التوزيع الفضائي لبعض نصوص محمود درويش للتعرف على قيمتها الإيقاعية.

1- إيقاع الهندسة الفضائية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن المتصفح لدواوين محمود درويش يلاحظ ذلك التمايز الجلي في مساحات البياض والسواد، بل إلى درجة الرسم الهندسي بأشكال رياضية عبر التشكيل بالشعر بكتابته على وفق شكل معين. ولعل الشاعر باعتماد هذه التقنيات، فهي إضافة لكونها تزيد الصورة جمالا تتلاعب بإيقاع القصيدة. فقد يعمد الشاعر إلى كتابة كل كلمة في سطر أو مقطع، وقد شكل محمود درويش وفقه عدة أشكال هندسية، لعل أهمها وأكثرها استعمالا: الخط المضلع إذ طغى على المنجز الشعري، من ذلك ما نلمسه في القصيدة الموسومة بـ "**تموز والأفعى**"[18]:

«آباؤنا ملأوا ليالينا هنا ..وصفا
عن مجدنا الذهبي
قالوا كثيرا عن كروم التين والعنب
تموز عاد وما رأيناها
وتنهد المسجون : كنت لنا
يا حرقي تموز...معطاء
رخيصا مثل نور الشمس والرمل
واليم، تجلدنا بسوط الشوق والذل
تموز ...يرحل عن بيادرنا».

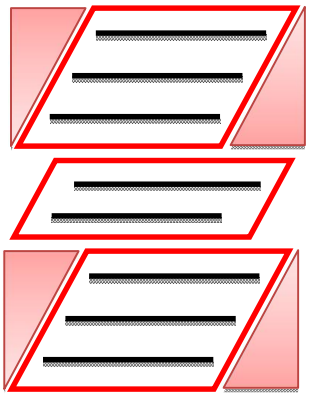
يستهل محمود درويش هذا الجزء من القصيدة بسطر شعري طويل يتضمنه من الوحدات اللسانية، لينتقل بعد ذلك إلى سطر أقل سوادا متكون من ثلاث وحدات لسانية، وهذا يعني إضفاء البياض على هذا السطر أو بعبارة أخرى مساحة الصمت الذي يمثله الفراغ حال دون هيمنة الصوت الذي يمثله حجم الكتابة. وهذه العلاقة الجدلية على المستوى السمعي التي شكلتها التهيئة البصرية أو الصنعة التصويرية، رغم أننا نعتبر أن هذه الدراسات ليست بالمستحدثة، فالنظم لدى عبد القاهر الجرجاني نظير التصوير: «فهو نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير ... ونظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقس، وكل ما يقصد به التصوير»[19]، حيث امتداد زمن الصوت (الأداء القرائي) يقتضي فضاء زمنيا من الصمت

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لاستيراد النفس لدى المتلقي. وتتفاوت بقية الأسطر في زحفها على المساحة البيضاء، وهذا التمدد والتقلص له وقع مباشر على إيقاع القصيدة.

وقد يجعل الشاعر من حركة الوحدات اللغوية علامة تميز بها في إبداعه، يقول في القصيدة الموسومة بـ "**تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**"[20]:

«الدروب إليك تحترق..
الدروب إليك تفترق..
الدروب إليك حبل من دمي
و الليل سقف اللص والقديس
قبعة النبي وبزة البوليس
أنت الآن تتسعين
أنت الآن تتسعين
أنت الآن تتسعين»



هذا النسق الكتابي يشير من خلال فيزيائيته إلى تماهي الأشكال الأدبية، مما يؤكد سرعة الإيقاع البصري، فلا يترك الشاعر لعين القارئ فرصة الاسترخاء، بل يأخذه في حركة متنامية وأنفاس لاهثة وتوتر دائم معززا حركة البصر فيتناغم مع حركة فعل الكلمات (تحترق، تفترق، تتسعين)، مما يزيد من فاعلية إيقاع النص وتأكيد لدلالته باستمرارية الحدث أو باتساع الوطن. حين يقول عبر حركة متدرجة داخل فضاء النص (**أنت الآن تتسعين**) بتوزع شاقولي متدرج المركبات اللغوية، وتنازلي محدثا بذلك نبرا بصريا باعتباره ضغط على وحدة خطية عبر سمك الخط أو حجم الحروف والأسطر، بحيث تبدي ظهرا مختلفا في البروز فيصبح أكثر وضوحا من غيره.

2- إيقاع علامات الترقيم

تكون المزاوجة التامة بين الشكل والمعنى عبر الاهتمام بعلامات الترقيم، باعتبار له علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال البياض الذي يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان، الذي يحتله السواد. ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة[21]. ومن هنا تظهر لنا أهمية علامات الترقيم التي تتجسد عبر الجانب البصري

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للقصيدة الشعرية يجعله فعالا وفق نبر معين، أما الشاعر فإنه يواجه بهذا التركيب اللامتناهي ذهنية المتلقي ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق وذلك دون مرجعية أو منطق يتعقب حضورها وتوزعها بين الروابط والجمل والمقاطع الشعرية. ولا تحدث إلا بالدمج مع سيولة السواد وتداخله بجميع علاماته، التي تسم النص المكتوب على امتداد تشكله.

يمكن النظر إلى كل قصائد محمود درويش باعتبارها تتشكل على هذا الأساس بالتلاعب بين البياض والسواد، فكان للشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته.

ما نلمسه في هذا المقطع[22]:

« ذليل أنت كالإسفلت

...غبي أنت

إلى الماضي قليلا يا حزين الصوت

يا من يمتطي جملا من الصحراء

و غيرك يركب الصاروخ».

يضم شعر محمود درويش نسيجا كثيفا من علامات الترقيم، قد تستقل مثل هذا المقطع المدرج أو قد تتجمع في عدة ثلاث نقاط متتالية. استهل السطر الثاني منه بثلاث نقاط متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة. وقد كانت كثيرة التردد في المنجز الدرويشي، ووردت في هذا النص معبرة على الاستمرارية، خاصة مع بداية السطر فهي تحدث انزياحا نحويا ذا أثر كبير في عملية التلقي.

تتموضع هذه النقاط في بداية السطر وعن ما تستقر في حشوه، مثلما نلاحظ في هذا الجزء من قصيدة "**في المساء الأخير**"[23]:

«كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا

ويبدل زواره .فجأة لم نعد قادرين على السخرية

فالمكان معد لكي يستضيف الهباء...هنا في المساء الأخير

فاعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/

نتملى الجبال المحيطة بالغيم: فتح ...وفتح مضاد»

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/

شكل الشاعر قصيدته على بحر متدارك، وقد قامت نقاط الاستمرارية في هذا السطر بدور فاعل في تجسيد حركة الإيقاع الداخلي بكسر الصوت البصري المتجسد عبر المركب اللغوي. (فالمكان معد لكي يستضيف الهباء) بصوت الصمت الذي يجسد لحظة زمنية وإيقاعية فاصلة بين استضافة الهباء، ولحظة المساء الأخير الممتد في اتجاه الأفق. فهو بذلك يرفع درجة الإيقاع البصري وما يعنيه من دلالة رحيل المسلمين من الأندلس وانكسارهم، فتجاوز الإيقاع الداخلي بنيته البصرية التي انتقلت من بينة النبر الممتد إلى بنية أكثر سمكا وحجما، يوائم إيقاع البياض المحيط بالنبر البصري.

و قد تطرق جان كوهين إلى تقنية توظيف مساحة البياض في تنظيم بنية الإيقاع، حيث يقول: « عندما تلقي نظرة أولى على صفحة من الشعر تجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريق الطباعة، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة، وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت الذي يرمز لغياب الصوت، وهذا الصمت يتوازى مع القلق والحيرة والاضطراب»[24].

ثالثا: إيقاع البنية المجازية

يعتبر إيقاع الصور المجازية أكثر الأدوات البلاغية تفاعلا مع النص وإنتاجا لشعريته، ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيا من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الأهمية، التي أصبحت تحدد جزءا كبيرا من إيقاع القصيدة العربية المعاصرة من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنية بتعلقها في خيال المتلقي.

جنح إليها محمود درويش لتجسيد تجربته، وتعتبر من أكثر البنيات الإيقاعية الداخلية حضورا وتأثيرا في تشكيل أساسيات بنية النص الدرويشي. وهو ما جعل إيقاع الصورة الشعرية يتركز بشدة عل البنى الإيقاعية بتناغم الصوت واتساق انفعالات الشاعر التي تؤسس لعنصر التخييل.

لذا يمكن الوقوف على معالم البنية الإيقاعية الدقيقة للصورة الشعرية لدى محمود درويش من خلال أنماط إيقاعية مجازية كثيرة، أهمها:

1- إيقاع حركة الصورة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعتمد القصيدة الحديثة على التناسب في تركيب عناصرها الداخلية المكونة بين الثبات والتحول، وتعد الصورة الكلية من أكثر مكونات النص تجسيدا لهذه الحركية، بما تنتجه من مظاهر التحول والثبات، التي تؤدي إلى تحريك دينامية النص. ومن النماذج المجسدة لهذه الحركية في شعر محمود درويش ما نلمسه من القصيدة الموسومة بـ "**مزاميز**"[25]:

أيتها البلاد القاسية كالنعاس
قولي مرة واحدة:
انتهى حبنا
لكي أصبح قادرا على الموت...و الرحيل
إني أحسد الرياح التي تنعطف فجأة
عن رماد آبائي
إني أحسد الأفكار المختبئة في ذاكرة الشهداء
و أحسد سماءك المختفية في عيون الأطفال
و لكنني لا أحسد نفسي
تنتشرين على جسمي كالعرق
وتنتشرين على جسمي كالشهوة
وتحتلين ذاكراتي كالغزاة
وتحتلين دماغي كالضوء
موتي ...لأرثيك

قسم الشاعر هذه القصيدة عدة أقسام حسب المزامير التوراتية، ويجسد فيها الشاعر حزنه بسبب الأسى وحلمه بالسلام في أرض القدس، وتسبح دلالات هذا المقطع في فضاءات الخيال تكاد تنعدم صلتها بالواقع، كونها تنبني على الرموز. حيث تعتبر الوحدات اللغوية (النعاس، الرياح، رماد، الشهداء، الأطفال) هادمة للحدود الدلالية وإسقاط الوضوح النسبي، فتحمل هذا المقطع بعض ألوان المجاز التي كان لها دورا كبيرا في صناعة مسارات هذه الحركية، فقد تضمن عدة صور جزئية منها: (أحسد الرياح، أحسد الأفكار المختبئة، أحسد سماعك المختفية، تحتلين ذاكراتي،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تنتشرين على جسمي)، إضافة إلى التشبيه الظاهر (القاسية كالنعاس، كالعرق، كالشهوة، كالغزاة، كالضوء)، وكناية عن كثرة القتلى (رماد آبائي). وهذه الصور الجزئية ميزت النص بطابع حركي ظاهر إضافة إلى الحضور المهيمن للأفعال الإيقاعية: (أحسد (4 مرات)، أرثيك) التي تتحدد دلالتها بمجرد النطق بها، وأمدت النص بطابع حركي ظاهر، واتسمت به طبيعتها الإيحائية بحركة أفعالها المتلاحقة الدالة على السرعة والقوة، ففي (تحتلين دماغي كالضوء) ينبع إيحاء قوي بالسرعة جسدتها دلالة سياق المركب اللغوي بإسقاطها على محور الرياضيات باعتبار سرعة الضوء في الفراغ الثابت فيزيائي (يعادل 300.000 كيلومتر في الثانية).

كما أن الصورة (تنتشرين على جسمي كالعرق) توحي بطابع حركي توحي بهمجية العدو، ثم تأتي حركة احتلال الذاكرة والدماغ كالغزاة وكالضوء، وكلها استعارات ورموز تتضافر مع ظواهر إيقاعية أخرى تضمنها النص ساعدت في تحريك الصورة الكلية وتناميها.

2- إيقاع الصورة التشكيلية

تقوم الصورة التشكيلية على الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات، وإذا كانت اللغة قائمة حسب **أندري مارتيني** على التلفظ المزدوج (المونيمات والفونيمات) لتأدية وظيفة التواصل، فإن الصورة التشكيلية مبنية بدورها على التلفظ البصري المزدوج: الوحدة الشكلية والوحدة اللونية[26].

ومن نماذج الصور التشكيلية ما نلمسه في قصيدة بـ "**بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا**"[27].

و هذا هو الوقت: ألا يكون لشكلك وقت
لم تكوني مدينة
الشوارع كانت قبل
وكان الحوار نزيفا
و كان الجبل
عسكريا . وكان الصنوبر خنجر
و لا امرأة كنت
كانت ذراعاك نهرين من جثث وسنابل
وكان جبينك بيدر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعيناك نار القبائل
وكنت أنا من مواليد عام الخروج
و نسل السلاسل.

تتشكل الصورة في هذا المقطع من مكونات المدينة (الشوارع، الجبل، الصنوبر)، وتعتمد في تشكيلها على الإيحاء المستمد من الصور الجزئية التي تتضمنها في قوله (الجبل عسكري، الصنوبر خنجر، الجبين بيدر...) خلقها الشاعر بحسه ومخيلته الشعرية. يبين عبرها صور ممزوجة العناصر تجمع بين الصفات البشرية والصفات الطبيعية، وليست هذه الصور إلا مؤثرات في البنية الإيقاعية للقصيدة.

3- إيقاع الصورة التشخيصية

امتلك الشاعر المعاصر القدرة على التشكيل الإيقاعي بمختلف أنماطه، وقد ركز على تآلف الصور مع الإيقاع لإنتاج صورا كاملة مدهشة[28]. كل ذلك يساعد بشحن البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال حركة الصورة المؤنسة. وقد خضعت بعض قصائد محمود درويش إلى هذه التقنية، منها ما نلمسه من القصيدة التالية بداية من عتبتها: "**حبيبتي تنهض من نومها**"[29]، عبر هذا المقطع:

أصابعي أهديتها كلها
إلى شعاع ضاع في نومها
وعندما تخرج من حلمها
حبيبتي أعرف درب النهار
أشق درب النهار
كل نساء اللغة الصافية
حبيبتي ..
حين يجئ الربيع
الورد منفي على صدرها
من كل حوض، حالما بالرجوع.

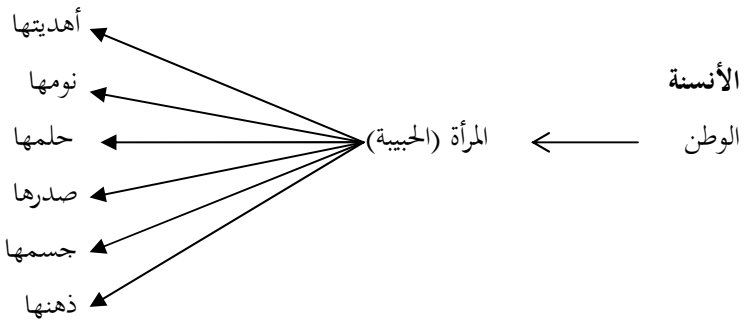
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم أزل في جسمها ضائعا
كنكهة الأرض التي لا تضيع
كل نساء اللغة دامية
حبيبتي ..
أقمارها في السماء
والورد المحروق على صدرها
بشهوة الموت لأن المساء
عصفورة في معطف الفاتحين
ولم أزل في ذهنها غائبا.

بدأ الشاعر بتشخيص الصور بداية من عتبة القصيدة باعتبارها بؤرة النص ومفتاحه، وحلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للقصيدة. يحيل على أمر غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه ويكتشفه بنفسه، حيث نقل الشاعر الطبيعة الخاصة بوطنه أرضا وشعبا إلى هيئة إنسانية مشخصة في صورة امرأة، وجعل الوطن حبيبته برسم عدة استعارات بطريقة فنية محدثة أثرا عميقا لدى القارئ، مما يضفيه عليها من جماليات بإضفاء صفات الكائن الحي وحركاته، فيجعلها تنبض بالحياة تحس وتتألم حسب نفسية الشاعر من خلال رؤيته الفنية الخاصة عن طريق التصوير الاستعاري[30]. كل ذلك زاد من الفاعلية الإيقاعية من بداية المقطع، حيث يستهله للانتقال إلى عالم المجاز (أصابعي أهديتها كلها)، ثم يزداد البعد التشخيصي الحسي للصورة بإبراز حالة الوطن (نومها، حلمها، صدرها، جسمها، ذهنها) وهو ما يسهم في تغييب الدلالة الواقعية للصورة. ونلاحظ أن الصور تتلاحق وتتراص في التقويم الجمالي العام الذي حاول الشاعر إقامته لوطنه، كما نلاحظ أن كل صورة جزئية تقويم جمالي مستقل، وبالرغم من تباين تلك الصورة الجزئية، فإنها تنطلق كلها من تقويم جمالي موحد.

تهيمن الصورة التشخيصية على قصائد محمود درويش حيث تلتقي في الغالب الأرض والمرأة، أو المدينة والمرأة لتكون مرة الحبيبة ومرة الأم بألفاظ إيحائية ماحية لكل حدود الواقعية، ويمكن رصد إيحاءات الصور كما يلي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



4- إيقاع الصورة المتجاوزة

تتخطى الصورة المتجاوزة مرجعيتها الواقعية، باعتبارها: «بنية تعبيرية وتصويرية متنوعة التجليات، ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهود بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة»[31].

وقد لجأ محمود درويش إلى هذا اللون من الصور، مثلما نلمسه في هذا المقطع من القصيدة الموسومة بـ "**لا تعتذر عما فعلت**"[32]:

لا تعتذر عما فعلت — أقول في
سري — أقول لأخرى الشخصي:
ها هي ذكرياتك كلها مرئية :
ضجر الظهيرة في نعاس القط/
عزف الديك/
عطر المريمية
قهوة الأم /
الحصيرة والوسائد/
باب غرفتك الحديدي/
الذبابة حول سقراط/
السحابة فوق أفلاطون/

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ديوان الحماسة/

صورة الأب/

معجم البلدان/

شكسبير/

الأشقاء الثلاثة والشقيقات الثلاث،

وأصدقاؤك في الطفولة، والفضوليون.

أحدث الشاعر غموضا بارزا في قصيدته تتجاوز صورها الجزئية مرجعياتها الواقعية، ولا يعد الغموض الذي يكتنفها نابعا من عنصر التجسيد للشخصيات الفلسفية (أفلاطون، سقراط)، وإنما بفعل خيبات التوقع واللاتسلسل للأسطر بداية من مخاطبة ذاته وآخره (أقول لأخرى)، بتغيير مادة الخطاب الجاهزة، وتخليص الذات بنقلها من الخاص إلى العام، فهو يقدم للمتلقي لقطات قصيرة من عدة مشاهد مختلفة ومتشابكة، ساعية إلى استدراج ذهنية القارئ بإضفاء التوتر بالانتقال من موضع لآخر.

فنعاس القط وعزف الديك وعطر المريمية إلى غير ذلك، لا يمكن للمتلقي استحضارها دون تسلسل. ولكن قد يستحضر إيحاءها، فهي موغلة في الغموض بانفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية. ويرتسم إيقاع هذه القصيدة من خلال إيحاءاتها التي تتحدد أحيانا بالتوتر في نفس المتلقي، فتحرك الإيقاع الداخلي للقصيدة بالموازنة في الحديث والتحايل لإثارة الالتباس، بإلغاء جميع حلقات الذكر وإضفاء متعة زمنية ترتسم في أشكال القصيدة.

النتائج:

إن تشكل القصيدة المعاصرة انحدر من تأثر الفنون في أبنيتها، فلم تعد رهن ثقافتها فخرجت عن مواصفات التشكل البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى، وعليه فقد امتدت معالم بنائية قائمة على معمارية الإيقاع الداخلي، مما مكن القصيدة المعاصرة تتبع منحى هندسي للبناء الشعري. مما يعيّن على تقوية إيقاع الفكرة ودعم الدلالة التي يعبر عنها النص. وذلك بخلق وحدة إيقاعية تزيد من الإيقاع الداخلي للقصيدة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعددت تقنيات المنجز الشعري، وتنوعت أساليبه الفنية. وهيكلة بنائه، وكان من بين هذه التقنيات ظاهرة الإيقاع الداخلي التي أسست لهيئة شعر محمود درويش ينبني على ترجيع المشابهة الرابطة للشكل الكلي للشعر المعاصر. وأن قراءتنا لشعر محمود درويش علاوة تقود في مجملها إلى تفسير تماسك النص، وكيفية بناء المقاطع ونمو الموضوعات نحو تحقيق أغراض تخاطبية معينة، تثير مسائل جمالية ودلالية تعبر عن انسجام النص مع السياق العام.

يعتبر الإيقاع الداخلي جرس اللفظة ووقعها على السمع الناشئ من تأليف أو تنافر أصوات الحروف وحركاتها وسكناتها، ومدى توافقها مع دلالة اللفظة مكونة علاقة جدلية متشابكة بين أصوات الحروف المهموسة والمجهورة.

يعتبر الإيقاع الداخلي من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات، كما له إيحاء خاصا لدى مخيلة المتلقي والمتكلم على حد سواء، ويتحقق في شكل مادي توحي به المقومات الخارجية، باعتباره نغم يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر

يمكننا القول أن الأصوات في المنجز الشعري لم تكن حيادية، وإنما كان لها دور فاعل في دعم الدلالات، بل وإنتاج الدلالة عبر النسق الصوتي المعطى، وقد استطاع الشاعر ترويضها بوعيه مستثمرا كل طاقاتها الإيحائية مع ما تتركه من أثر جمالي لدى المتلقي عبر موسيقى خارجية تزيد من توافق وتناغم صوتي ودلالي.

هوامش:

[1] كمال عبد الغني، مراعاة النظير في كلام الله العلي القدير، دراسة بلاغية في إعجاز الأسلوبي القرآني، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2005، ص90

[2] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية شهاب الدين، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 2003، ص77

[3] محمد مبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، 1981، ص24

[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش: قصيدة الرمل، دار العوة، بيروت، الطبعة الثانية، المجلد الثاني، 1978، ص 500-501

[5] أحمد مطلوب، النقد العربي القديم ،ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص117

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[6] أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، 2010، ص152-153

[7] حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص93-94

[8] مزوز دليلة، سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، الملتقى الثالث حول السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 13/12 مارس 2014.

[9] أوس يعقوب، مختارات شعرية، مرجع سابق، ص222

[10] مصطفى سلوى، عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جماعة محمد الخامس، وجدة، ط 1، 2003، ص 122

[11] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العربية للكتاب، 1998، ص23

[12] أوس يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية، مرجع سابق، ص222

[13] محمود درويش، مرجع سابق، ص 13،14

[14] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 13، بيروت، دت، ص78

[15] محمود درويش، مرجع سابق، ص 471

[16] محمود درويش، مرجع سابق، ص152

[17] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، ط 1، بيروت، لبنان، 1980، ص85

[18] محمود درويش، مرجع سابق، ص114

[19] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صحفات، ط 1، دمشق، 2012، ص40-41

[20] محمود درويش، مرجع سابق، ص396

[21] مجيد عبد ناج، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1984، ص41

[22] محمود درويش، مرجع سابق، ص232

[23] المرجع نفسه، ص175

[24] نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2012، ص237

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[25] محمود درويش، مرجع سابق، ص44

[26] قدور عبد الله ثاني، سيمياء الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2007، ص 24-25

[27] محمود درويش، مرجع سابق، ص289

[28] محمد شكري، شعرية التشخيص في المشروع السير الذاتي، مجلة ثقافات، العدد 7- 8، البحرين، 2008، ص115

[29] أوس داوود يعقوب، مرجع سابق، ص96-97

[30] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 1997، ص236

[31] قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بابل، العراق، 2007، ص63

[32] محمود درويش، مرجع سابق، ص25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com