الظواهر التركيبيّة والصوتية

في مرحلة (السَّرد الشعري) عند محمود درويش

(The structural and rhythmic phenomena at the narrative phase

for Mahmoud Darwish)

مقدم البحث

محمود حنفي محمود حسن

طالب في مرحلة الدكتوراه، قسم اللغة العربية،

كلية الآداب، جامعة حلوان

mhmh_3010@yahoo.com

المُستخلص

تتخلل مرحلةَ السرد الشعري في قصيدة المقاومة عند محمود درويش مجموعةٌ من الحيل التركيبية والإيقاعية المهمة، والتي تعد من الظواهر الفنية التجديدية في شعر المقاومة إجمالاً، سواء على صعيد التراكيب الداخلية، أو الصور الشعرية، أو الإيقاع الداخلي المتنوع، والذي يجمع في أوقات عديدة بين الوزن والنثر. ويتشكَّل الإطار الصوتي الداخلي في مرحلة السرد الشعري من مجموعة من الأدوات التي أكسبت قصيده جماليات صوتية تُضاف إلى جماليات موسيقى الإطار الخارجي، وقد تمثلت أبرز تلك الأدوات في: التنغيم، والتقسيم الصوتي للقصيدة، وصُنع قوافٍ داخلية، وإيقاع المفردة، وإيقاع الجملة، وإيقاع السطر الشعري، والسجع، والجناس. وفي المقابل فقد اعتمد درويش على مجموعة من الظواهر التركيبية المهمة التي ارتقت بشعر تلك المرحلة، ومن أبرز تلك الظواهر: التوازي ومراوغات التشكيل، والصور الجديدة، والتراكيب المبتكرة، والتجاور غير المألوف بين المفردات.

ويمكن القول إن العَرامة الشِّعريَّة عند درويش في مرحلة السرد الشعري، ناتجة عن ثلاثة أمور؛ وهي: أولاً: التحول بقصيدة المقاومة من بُعدها المحلي إلى مصاف الشعر العالمي والإنساني وإنتاج شعر يقوم على الجمال الأسلوبي والصوتي. وثانيًا: التجديد في الأبنية والمفردات والصور الشعرية. وثالثًا: المزج بين الإطار الشعري والنثري وتنويع القوافي الداخلية والحيل الإيقاعية، إضافةً إلى الاهتمام باستحداث تراكيب جديدة وغير مألوفة، وتشكيل نصٍّ مشحون دلاليًّا وقادر على التأثير في المتلقي.

الكلمات المفتاحية: (الظواهر الصوتية، محمود درويش، السرد الشعري، الظواهر التركيبية، شعر المقاومة، مرحلة السرد الشعري، التوازي، التجاور غير المألوف بين المفردات، القوافي الداخلية، إيقاع المفردة، إيقاع الجملة، السجع والجناس).

Abstract :

The poetic narrative phase of Mahmoud Darwish's resistance poem is interspersed with a collection of important structural and rhythmic tricks which are considered one of the most important regenerative artistic phenomena in resistance poetry in general، whether in internal structures، poetic images، or internal various rhythm which at many times combines poetry with prose. The internal rhythmic frame in the poetic narrative stage is made up of a set of tools that have earned the poem some rhythmic aesthetics added to the aesthetics of music of outer frame. The most prominent of these tools were: rhythmic toning، phonological division of the poem، making inner rhymes ، word rhythm، sentence rhythm، line rhythm، assonance، and alliteration. In contrast، Darwish relied on a range of important structural phenomena that elevated the poetry of that stage، most notably: parallelism and structural evasions، innovative images، innovative compositions and unusual juxtaposition of vocabulary. We can say that Darwish's poetic excellence and leadership at the stage of poetic narrative is the result of three things; First: The transformation of the poem of resistance from its local dimension to global and human poetry and the production of poetry based on stylistic and phonological beauty. Second: renovation in structures ، vocabulary and poetic images. Third: blending poetic frame with prose، diversification of inner rhymes and rhythmic tricks in addition to the interest in developing new and unfamiliar structures ، forming a semantic text capable of influencing the recipient.

Key words: (rhythmic phenomena، Mahmoud Darwish، poetic narrative، structural phenomena، resistance poetry ، poetic narrative phase، parallelism، unusual juxtaposition between between vocabulary، inner rhymes، word rhythm، sentence rhythm، alliteration، assonance).

تتّصِف الظواهر التركيبية والإيقاعية بأنها مجموعة الحيل التي يلجأ إليها الشاعر لكي يدعم البناء الفني لقصيده، وليغذي الإطار الكلي لها مُعتمدًا في ذلك على ما تمنحه تلك الظواهر من جماليات أخّاذة، سواء على صعيد الجملة الشعرية، أو الصور والتراكيب، أو الأداء الأسلوبي، أو الإيقاع الداخلي. يعتمد الشعر الحر إجمالاً على التفعيلة التي تتكون من: "متحركات وسكنات متتابعة على وضع معروف يوزن بها الشعر"(1). ولا شك أن هذا يعد عنصرًا مُشتركًا بين الشعراء كافةً، ولعل هذا يطرح سؤالاً مهمًّا مفاده: هل موسيقى التفعيلة وحدها كافية لتشكيل الإطار الصوتي للقصيدة؟ وما الأمور التي يجب مراعاتها لزيادة فاعلية الموسيقى الخارجية؟

تعد الإجابة عن هذا السؤال مدخلاً مُلحًّا لتبيان أثر الموسيقى الداخلية والأثر الصوتي للإيقاع، لأن البراعة الصوتية تتولَّد من التلوين الصوتي الجيد الذي تتضافر فيه الموسيقى اللفظية: (السجع، الجناس، الطباق والمقابلة، تقارب الأحرف، التقسيم الصوتي، التكرار...)، مع موسيقى الوزن الخارجي. أما البراعة التركيبية فتتولَّد من حداثة التراكيب والصور المبتكرة والجمع غير المألوف بين المفردات، وتكوين روابط داخلية بين الأشياء، ومزج العناصر والمركبات البنائية المختلفة في نسيج متضافر وقادر على اختزان معانٍ شعريَّة مُضمرة وثريّة.

وهذا الأمر ينبِّهنا إلى حقيقة مفادها أن: «الوزن المجرد نفسه لا يحمل أي دلالة خاصة، وإنما تحدد دلالته فيما بعد عناصر موسيقية أخرى ترتبط بنوع الإيقاع ودرجته»(2)، ولذا فإن البحر الشعري والقافية يَظهَران في الشعر: «كغطاء خارجي يؤثر فقط على الجوهر الصوتي دون أن يكون له تأثير وظيفي على المعنى... واللغة الموزونة إذن تتمثل في أنها: نثر+ موسيقى، والموسيقى تُضاف إلى النثر دون أن تُغيِّر من بنائه»(3). ومن ثَمَّ أمكن القول إن الوزن رغم أهميته الكبيرة، فإنه ليس العامل الوحيد الذي يتحكم في البنية الصوتية، لأنه قالب خارجي يصبّ فيه جميع الشعراء أشعارهم، ولذا وَجَب عليهم الاهتمام بالنواحي الإيقاعية الداخلية والتركيبية، والصور المبتكرة، والجمع الفريد بين

المفردات، وكل ما من شأنه أن يُكسب النص جمالاً على المستوى الفني والصوتي والأسلوبي، ومن هنا كان لزامًا على الشعراء المحدثين أن ينوِّعوا من الأدوات الصوتية الداخلية التي تمنح أعمالهم جماليات صوتية جديدة ومؤثرة.

تتخلل مرحلةَ السرد الشعري في قصيدة المقاومة عند محمود درويش مجموعةٌ من الحيل التركيبية والإيقاعية المهمة، والتي تعد من الظواهر الفنية التجديدية في شعر المقاومة إجمالاً، سواء على صعيد التراكيب الداخلية، أو الصور الشعرية، أو الإيقاع الداخلي المتنوع، والذي يجمع في أوقات عديدة بين الوزن والنثر. ونحاول فيما يلي أن نقف على أهم هذه الظواهر وتحليلها وصولاً لكشف بنية قصيدة المقاومة وتحولاتها التركيبية والصوتية في تلك المرحلة.

أولاً: الظواهر التركيبية:

١ . التجاور غير المألوف بين المفردات:

وأقصد بالتجاور غير المألوف بين المفردات، أن يجمع الشاعر بين لفظين متباعدين أو أكثر، ويكون ترافقهما جديدًا في التراكيب الشعرية؛ أي أن يدمج بين شيئين لا يلتقيان، ولكنه يقربهما من خلال صياغة جديدة وتراكيب مبتكرة نابضة بالحياة والإيحاءات التعبيرية:

(يعبرُ الماضي المُعاصِرُ، جِيتارة الغرباء، مركبة الغرباء، خفقان المناديل، الأرضُ تركضُ في نفسها، حذاء الهواء، جرس الغروب الداكن الأصوات، انفَتَح القتيل على مداه، انصرف الغياب إلى مشاغله، أحفاد البداية، الفراغ الأبديّ، الصدى الأبدي، غيابٌ راكضٌ بين الظلال يشدُّني، مصائر ماعِزنا في مهبِّ الشتاء القريب، الكلام المنتَّف كالريش فوق الحجارة(٤)... إلخ).

ولا شك أن تلك الخاصية تعد من أهم الأمور التي أفادت منها قصيدة المقاومة خاصةً، والشعر العربي الحديث عامةً، فقد استطاع درويش صُنع روابط جديدة بين الكلمات المتباعدة وتقريبها، بما انعكس على التركيب الداخلية، والعناصر البنائية المختلفة التي

أخذت في التضافر والتآلف مُنتجةً معانيَ ثرية وجديدة، وتَكوَّن عن طريق ذلك صور مبتكرة لم تكن موجودة من قبل:

"وحاولتُ أن أتحسَّس جِلدَ الغياب".

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ٢٤٢)

فهذا الترافق بين لفظتي (الجِلد) و(الغياب) غير مألوف، وقد استطاع الشاعر من خلال هذا الجمع أن يجسِّد لنا صورة حيَّة عن هذا الغياب الذي اتخذ شكلاً بشريًّا، وأصبح همًّا يتجول بين الناس ويمكن تلمُّسه، وهذه صورة جديدة للغياب، لأنه غياب قاسٍ وملازم للمنفي وللهُوية المستلبة. وقريبٌ من هذا قوله في قصيدة (الخوف):

"للخوف رائحةُ القُرنفل في الطريق من الربيع إلى الخريف".

(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٥٥).

تتجاور لفظتا (الخوف) و(القرنفل) هنا في مزيج مصنوع بدقة، إذ جعل الشاعر للخوف رائحة تفوح لتُبشر به، ولكنها رائحة قوية وجميلة، لأنها تصل بين الطريق المؤدي للربيع (الأمل) والطريق إلى الخريف (الخوف)، ولذا فالخوف هنا صحي لأنه لا يدفع إلى المشاعر السلبية فقط، ولكنه يقيم علاقة بين الأمل واليأس، والخوف والرجاء، والنفي والحرية.

"ووسَّع للحالِمين طَريقَ الحَليب إلى قَمرٍ جائع

في أقاصي الكلام".

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ٣٦)

ولننظر هنا إلى هذا الترافق المذهل بين: (الطريق) و(الحليب)، وبين: (قمر) و(جائع)، وبين: (الكلام) و(أقاصي)، إذْ كان المألوف هنا أن يكون القمر مضيئًا، والطريق قاصيًا، والكلام جارحًا، ولكن هذا التجاور الجديد خلَّقَ معاني جديدة تتصل بالوطن القريب على بُعد، والبعيد على قُرب. كما صَنَعَ عَلاقات تشابكيَّة بين الأشياء: (الحليب/ الأم)

و(الطريق/ المنفى)، و(القمر/ الحرية) و(الجائع/ الاستلاب)، و(الكلام/ المقاومة)، و(أقاصي/ التحديات)... وهكذا تتولد روابط خفية بين الكلمات ويصبح التجاور الجديد أداة مهمة لإنتاج المعنى وإقامة علاقات داخلية بين الأشياء وبعضها بعضًا.

ومن ذلك أيضًا ما نجده في قصيدة (هذا المساء) حيث يقول:

"هي غرفتي العَطشى إلى الإلهام هذا المساء...

المساءُ هِواية العبث الأكيد، ومهنة الأبديّ،

أو هو مثل مِطرقةٍ

ندقُّ الشيءَ واللاشيءَ كي يتساويا...".

(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٦٣)

هناك مجموعة من المتجاورات اللفظية الجديدة هنا: (الغرفة) و(العطشى)، و(الإلهام) و(المساء)، و(هواية) و(العبث)، و(المهنة) و(الأبدي)، و(المساء) و(مطرقة)، و(الشيء/ اللاشيء). وقد وفق الشاعر في هذا الترافق، لأنه يشي بالحالة التي يحاول رصدها هنا، وهي حالة الإنسان الذي يحيا بين المتناقضات الحياتية مشتتًا بين التعايش أو البحث عن سبيل للخروج من تلك الدوامة. وتتشكل خيوط متشابكة للعلاقات والروابط بين المركبات هنا من خلال هذا المزج، وتظهر كالتالي: (الغرفة العطشى/ الاستلاب الوجودي)، و(المساء الإلهام/ التحرر الذاتي)، و(هواية العبث/ التجريب وكسر المألوف)، و(مهنة الأبدي/ المقاومة والتأقلم)، و(المساء مطرقة/ طاقة جديدة تنشط الذهن)، و(الشيء واللاشيء/ الحياة على الحافة). وهكذا يمكن لهذا التجاور الفريد أن يجعل المعاني أكثر اكتنازًا في التعبير عن الأشياء وأضدادها.

يقول درويش في موضعٍ من ديوانه: (لماذا تركتَ الحِصان وحيدًا):

"ورمادُ قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ لم

يُولدْ عليها طائرُ الفينيق بعدُ، كما توقَّعنا، ولم
تنْشَفْ دماءُ الليل في قُمصان موتانا...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٣١٢)

ولننظر هنا إلى العلاقة التي يقيمها الشاعر بين: (رماد القرية) و(دماء الليل)، فهي علاقة تبادلية فالرماد الذي تجَمَّع مثل سحابة سوداء هو ذاته ذلك الدم الليلي الذي لم يتوارَ بعد، لتنتج لنا في النهاية صورة نابضة بالحياة ومعبرة عن حال القرية وما يَعْتَمِل في داخلها. وقد نتج هذا عن الدمج الفريد الذي أحدثه الشاعر بين المفردات هنا، وخاصةً بين: (رماد/ القرية)، و(دماء/ الليل)، تبديل في المواقع بين التركيبين؛ أي (رماد الليل)، و(دماء القرية)، وقد صنع هذا التبديل نوعًا من التوازي بين العناصر: (دماء الليل- قمصان الموتى)، و(رماد القرية- سحابة سوداء)، وهو توازٍ معنوي مثمر، يتقابل فيه كلُّ عنصر بمثيله في المعني والمختلف عنه في اللفظ.

وهناك أمثلة عديدة في أشعار تلك المرحلة حافلة بظاهرة التجاور غير المألوف بين المفردات، وكلها تجسد مظهرًا من مظاهر التجديد في قصيدة المقاومة خاصةً، وفي القصيدة العربية الحديثة عامةً.

٢ . الصور المبتكرة والتراكيب الجديدة:

تعد الصورة الشعريَّة من أهم المكونات الرئيسة التي يقوم عليها فن الشعر؛ فهي الأساس الناتج عن المخيلة التي تربط بين الأشياء والعناصر مُشكِّلةً منها وحدة كلية تجسد وضعًا إنسانيًّا أو مشهدًا من الحياة أو تصويرًا حيًّا للمكان. وإذا كان الشاعر يرى في: «الصورة الموسيقية وسيلةً إلى ذلك التوافق (النفسي الطبيعي)، فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق»(٥)، ولمّا كانت الصورة: «وسيلة من وسائل الإيحاء بالأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر»(٦)، فإنه قد اعتمد عليها بُغية كشف العوالم الداخلية المتصارعة في نفسه أولاً، وفي الواقع من حوله ثانيًا.

وتُعرَّف الصورة بأنها: «حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضًا شُحِنتْ- مُنطلقةً إلى القارئ- عاطفةً شعريةً

خالصةً أو انفعالاً»(٧)، ومن ثَمَّ فإنها تجمع بين المعنوي والحسي، كاشفةً عن الأبعاد الإنسانية عن طريق التجربة الفنية. وهي في الوقت ذاته خليط معقد وتركيبة غريبة(٨) من العناصر المتداخلة. وتزداد درجة تجريد الصورة شيئًا فشيئًا من خلال قوة الإدراك الباطن، لأن القوة الناتجة عن الخيال تُجرِّد الصور تجريدًا أشد من الحس(٩).

يُقدِّم درويش مجموعة من الصور الجديدة والتراكيب المبتكرة في أشعار هذه المرحلة، وتنبع الجِدة فيها من الصياغة الجديدة للعالم، وإعادة وصف الأشياء بشكل جديد، والتحرر من الصور المألوفة والمكررة، وتكوين روابط بين العناصر التركيبية على مدار النص، والمزج بين العناصر المختلفة. ولذا فإن ما أعنيه هنا بالصور والتراكيب المبتكرة يتمحور حول تشكيل عناصر فاعلة في النص بشكل جديد وغير مألوف، كما يجسد انتقال قصيدة المقاومة عند درويش من النزعة الوطنية إلى النزعة الإنسانية، وتحوّلها من البعد المعرفي والتاريخي إلى البعد الجمالي الذي يحاول استكشاف جماليات جديدة، ويُعدَّد من أبعاد الرؤية الشعرية عنده. يقول درويش في قصيدة: (هذا المساء):

"عبثًا أُرمِّم داخلي، هذا المساء، بخارجي... لا ذئبَ
يعوي في البراري كي يسامرني، ولا قمر ينام
على الصنوبرة الوحيدةِ قُربَ نافذتي. أرى
اللاشيء شفافًا جليًا. والمساء غوايةُ
اللاشيءِ، واللاشيءُ أفضلُ من فسادِ الشيء.
واللاشيءُ يعبثُ... لا يُنازعني على شيء.
يحملِقُ بي ويلعبُ...
إنه يأتي ويذهبُ فارغًا ومسالمًا. ولربما نيابةً
عني، وصاغَ لي القصيدةَ... ربّما هذي القصيدة!".

(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٦٣)

تتسم الصورة الشعرية هنا بالحداثة والابتكار؛ لأنها صورة تركيبية تجمع بين المرئي واللامرئي، بين الذات والأشياء من حولها، بين الحركة التي تجول في النفس والحركة الخارجية للأشياء (الذئب، الصنوبرة، يأتي، يذهب). فهي إذن لا تُعبر عن شعور واحد أو حالة واضحة، بل تجمع بين الوضوح الشفيف والغموض المبطن بالرموز والإحالات: (داخلي وخارجي/ صراع الذات)، و(الذئب/ التحديات التي تلاحقه)، و(الصنوبرة/ الحُلم بغدٍ أفضل)، و(النافذة/ الحرية)، و(الشيء/ الحالة الراهنة)، و(اللاشيء/ الشتات والإبعاد).

وهناك امتزاج هنا بين العقل الواعي (الشيء) والعقل الباطن (اللاشيء)، أو (الرؤية/ الحُلم)، إذ يغدو العقل الواعي عبئًا يتحكم في فساد الأشياء من خلال رؤيتها بشكل ظاهري فقط، في حين تتجلى القوى الباطنية للعقل بصورة شفافة وقادرة على اختراق عمق الأشياء وتكوين الأفكار ونسج الصور، وصولاً إلى صياغة القصيدة: (لا يُنازعني على شيء، يحملِقُ بي ويلعبُ. إنه يأتي ويذهبُ فارغًا ومسالمًا. ولربما نيابةً عني، وصاغَ لي القصيدةَ... ربّما هذي القصيدة(.

ولننظر إلى التراكيب الجديدة هنا وإلى العلاقات التي تتداعى على مدار النص، سواء علاقات الارتباط القريبة أو البعيدة: (ترميم الذات+ الداخل والخارج= الصراع والحُلم)، و(الذئب+ يعوي في البراري= الخوف والمسامرة ومناجاة الذات)، و(القمر+ ينام= الأنس والبهجة)، و(الصنوبرة+ قرب النافذة= التوق إلى الحرية)، و(اللاشيء+ شفافًا جليًا= العقل الباطن والرؤية بالبصيرة والحُلم)، و(المساء+ غواية اللاشيء= البحث والكشف داخل الذات والعالم)، و(اللاشيء+ فساد الشيء= الموازنة بين الداخل والخارج أو الظاهر والباطن)، و(اللاشيء+ يأتي ويذهب فارغًا+ صياغة القصيدة= التخلص من المعوقات وإنتاج شعر جديد يعتمد على التجريد وتحييد المشاعر الذاتية والتجريب).

إن الصورة الشعرية هنا متجددة ويمكن قراءتها وتفسير عناصرها على أكثر من وجه، لأنها تدمج بين العناصر بشكل جديد ومبتكر، بحيث يترافق النقيضان معًا: (الداخل/ الخارج)، و(الذات/ الأشياء)، و(المساء/ الصباح)، و(العقل الواعي/ العقل الباطن)، و(الشيء/ اللاشيء)، و(القصيدة/ العالم)، و(الامتلاء/ الخواء)، و(الخوف/

المواجهة)، حيث أصبحت المدركاتُ كلُّها أداة لإنتاج المعنى والإيحاء بالرموز والتعبير عن الحالة المُوعَى بها، والحالة التي لا يمكن تلمُّسُها واقعيًّا إلا من خلال هذا الفيض المتدفق من الصور المتداخلة.

يعد ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدًا) البداية الحقيقية للتشكيل الجديد، سواء على مستوى الصور أو التراكيب الجديدة والمبتكرة، وقد اتّخذ شعر درويش في الدواوين التالية المسار ذاته، بل طوره وزاد من فاعليات العناصر التي تنقل رسالته إلينا:

"لنا حُلْمٌ واحدٌ: أن يَمرُّ الهَواءْ

صَديقًا، ويَنْشُرُ رائحةَ القَهْوةِ العَربيّةِ

فَوقَ التلالِ المحيطةِ بالصيفِ والغرباءْ...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٣٢٥)

ولننظر هنا إلى الصورة التي تتشكل عبر هذه الأسطر، أو بالأحرى إلى هذا الحلم، إذ يصبح الهواء الطلق صديقًا وفيًّا يمر فوق التلال لينشر رائحة القهوة العربية والتي أضحت حساءً للغرباء والمشردين. إن قوة الصورة هنا ناتجةٌ من الإحالات التي يمكن قراءتها من بين السطور: (الحلم/ أمل العودة)، و(الهواء/ نسمات الحرية، والشيء القادر على المرور دون منعه أو التحكم فيه)، و(القهوة العربية/ الهُوية والشيء الذي يمكن للغريب أن يحصل عليه خارج وطنه)، و(التلال/ أرض الوطن البعيدة)، وهكذا تتولد دلالات خاصة بكل عنصر في انسجام تام وبكلمات قليلة، لتكون العودة إلى الوطن حُلمًا كونيًّا تتجاوب فيه عناصر الوجود: (الهواء، رائحة القهوة، التلال، الصيف)، مع العناصر الإنسانية: (الأحلام، الاحتساء، الشعور، الصداقة)، بُغية تحقيق الحُلم ومقاومة الاستلاب.

وتتخذ مظاهر الطبيعة صفاتٍ إنسانيةً من أجل تجسيد صراع الذات مع العالم: (الآن، ترتفعُ التلالُ لتُرضِعَ الغيمَ الشفيفَ وتسمعَ الإلهام)(10)، بما يصنع لنا صورة حية موحية تتجاوب فيها العناصر وتصبح مادة للتأمل، فالغيم بدلاً من كونه مادةً لحمل الماء المُكثف الذي ينزل إلى الأرض والتلال الصماء فيرويها، يتحول إلى شيء خاوٍ من أصله

وما اعتاد على تكوينه، وهنا تصبح المفارقة أكثر بروزًا لأن هذا الارتفاع الشديد لسماع الإلهام وتزويد الغيم بالماء، يدل على أن كل شيء في العالم قد فَقَدَ أصله وأضحى هجينًا يحتاج إلى مَن يُعيده ويبثُ فيه الحياة من جديد، فإذا كان هذا حال العناصر الكونية وتقلباتها، فكيف حال الإنسان المليء بالمشاعر الإنسانية والذي لا يثبت على حال، وهو قالب للتغيير والترحال وتلُّقب الأمزجة؟

فهذا الأنين وتلك الرغبة الأبدية هو ما يدفع إلى تجاوب العناصر الكونية مع العناصر الإنسانية ليتضافرا معًا، لتغدو الصرخة المدوية غائرةً ومدويّةً في الأفق: (أنا السحابُ، وأنتِ الأرضُ، يَسْنُدها على السياجِ أنينٌ الرغبةِ الأبدي)(١١). لأن النَفْس أضحت شفيفة تُحلِّق في المدى الكوني دون اكتراث: (تركتُ ظلي عالقًا بغصونِ عوْسجةٍ، فخَفَّ بي المكانُ)(١٢). ومن خلال تلك الرؤية تتشكَّل تراكيب غير مألوفة وصور جديدة في قصيدة المقاومة في مرحلتها الأخيرة.

٣ . التوازي ومراوغات البناء:

يعد التوازي من الظواهر التركيبية المهمة سواء من الناحية الصوتية أو الفنية، فهو يعمل على توزيع مجموعة من الثوابت والمتغيرات في أجزاء النص، ومن ثَمَّ كان له دور مهم على مستوى البنية الكلية للقصيدة، أو على مستوى العلاقات الجزئية بين عناصرها. ويظهر دور التوازي بارزًا في لأن البنية الشعرية بمستوياتها المختلفة وعناصرها: «تنخرط فيما بينها في علاقة توازٍ مستمر»(١٣). وإجمالاً فإن التوازي هو: «تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات»(١٤)، ويظهر بذلك أنه مركب ثنائي لا يُعرف أحد طرفيه إلا عن طريق الطرف الآخر، والذي يرتبط بالطرف الأول بعلاقة خاصة أقرب ما يكون للتشابه، لكنها في النهاية: «ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق...»(١٥). ولذا فهو يمزج بين التماثل وعدم المطابقة في الوقت عينه، وهذا بدروه يجعله يختلف عن التكرار.

يختلف التوازي عن التكرار في كونه لا يهدف إلى الترسيخ والتأكيد فقط، ولكنه يهدف إضافةً لذلك إلى إظهار المفارقة والتناقض، لأن التوازي يقوم على التباين

والتماثل معًا، ولعل هذا ما جعل منه عنصرًا تركيبيًّا وصوتيًّا بارزًا يُعين على التقسيم الصوتي في القصيدة، كما يمكنه أن يلون الموسيقى الداخلية بجَرْس ناتج من توالي الكلمات المتماثلة، وكذلك يُنوّع من المركبات البنائية داخل القصيدة.

وقد برزت ظاهرة التوازي في قصيدة المقاومة في مرحلتها الأخيرة بشكل لافت، إذ نجد هذا التدفق للمركبات التي تعتمد على التوازي، سواء الصوتي أو اللغوي، وهذا بدوره أنتج نماذج شعرية تعتمد على المراوغة البنائية، وعلى إظهار المفارقة والتناقض بين الأشياء:

"أسيرُ في نومي، أُحملقُ في منامي، لا
أرى أحدًا ورائي. لا أرى أحدًا أمامي.
كلُّ هذا الضوء لي. أمشي، أخفُّ، أطيرُ
ثمَّ أَصيرُ غيري في التَّجلِّي...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٥١- ٥٢)

تتشابك العناصر التركيبية هنا من خلال التوازي: (أسير في نومي/ أحملق في منامي)، و(لا أري أحدًا أمامي/ لا أرى أحدًا ورائي)، حيث يوزع الشاعر مجموعة من الثوابت والمتغيرات بشكل ثابت: (أسير، أحملق، أرى، أمشي، أطير، أصير)، و(أمامي/ ورائي، في نومي/ في منامي)، وهذا بدوره يجعل البناء الداخلي متنوعًا صوتيًّا (تماثل المباني) ودلاليًّا (اختلاف المباني)، إضافة إلى تشابك العلاقات بين: (الرؤيا/ الذات)، و(الرحلة/ المجازفة)، و(الامتلاك/ الفقد): (كلّ هذا الضوء لي/ ثم أصيرُ غيري في التجلي).

وهناك توازٍ دقيق لا يعتمد على حشد عدد من المركبات البنائية، ولكنه يقوم على تماثل حرف واحد مع اشتراك الكلمات في الحالة الإعرابية، لكنْ مع الاختلاف في الأحرف الأخرى، بما يشكل حالةً من المراوغة المحسوبة:

"أمشي/ أهرول/ أركض/ أصعد/ أنزل/ أصرخُ/
أنبحُ/ أعوي/ أنادي/ أولولُ/ أسرعُ/ أُبطئ/

أهوي/ أخفُّ/ أجفُّ/ أسيرُ/ أطيرُ/ أرى/ لا أرى/
أتعثَّرُ/ أصفرُّ/ أخضرُّ/ أزرقُّ/ أنشقُّ/ أجهشُ/
أعطشُ/ أتعبُ/ أسغَبُ/ أسقطُ/ أنهضُ/ أركضُ...".

(لا أريدُ لهذى القصيدة أن تنتهي، ص ٢٥)

ولننظر لهذا التداعي لسلسلة من المفردات المتتابعة والتي تشترك في همزة الابتداء (أفعال المضارعة)، كما أن جميعها يشترك في الحركة وإنْ اختلف نوعها: حركة الجسد (أمشي/ أهرول)، وحركة الصوت (أنبح/ أعوي)، وحركة السقوط (أهوي/ أتعثّر)، وحركة النفس (أتعب/ أعطش)، وحركة الرؤية (أرى/ لا أرى/ أصفرُّ/ أخضرُّ)...، وهكذا تتولد لدينا مجموعة من العناصر المعبرة عن الحالة العامة والمتقلِّبة للذات الإنسانية. ويصنع التماثلُ والاختلافُ هنا لونًا من التدفق الحر للعناصر الصوتية والدلالية، ومراوغةً في التعبير عن الشيء الواحد بأكثر من فعل، وعن الحركة المتغيرة بما يناسبها.

ويأتي التوازي بشكل أوسع في بعض قصائد تلك المرحلة، حيث تتشكَّل القصيدة كلها من خلاله. ومن ذلك ما نجده في قصيدة (حين تُطيل التأمُّل)؛ إذ تتشارك الجُمل الأولى في كل مقطع في توزيع الثوابت والمتغيرات، وذلك على النحو التالي:

"حينَ تُطيل التأمُّل في وردةٍ
جَرَحَتْ حائطًا، وتقولُ لنفسكَ:
لي أملٌ في الشفاءِ من الرمل/
يخْضَرُّ قلبكَ...
حينَ تُرافقُ أنثى إلى السيرك
ذات نهارٍ جميلٍ كأَيُقونةٍ...
وتحلُّ كضيفٍ على رقصةِ الخيلِ/

يَحْمَرُّ قلبكَ...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ١٧٣)

تسير باقي مقاطع هذه القصيدة على المنوال ذاته، حيث يمتد التوازي من الجملة الأولى وحتى الجملة الأخيرة بشكل دقيق، بحيث يُشكِّل كلُّ مقطع توازٍ يتصل بالتوازي الآخر اللاحق عليه. ويعتمد التوازي هنا على تكرار مجموعة من الوحدات المتماثلة: (حين تطيل/ حين ترافق)، و(يخضرُّ قلبك/ يحمرُّ قلبك)، وكذلك مجموعة من الوحدات المتغيرة: (التأمل في وردة/ أنثى إلى السيرك، حائط/ نهار، أمل الشفاء من الرمل/ كضيف على رقصة الخيل).

وعلى المنوال السابق ذاته نجد قصيدة (فكِّرْ بغيركَ)، تتخذ مسارًا خاصًا؛ إذ تنخرط كل العناصر البنائية في القصيدة في علاقة توازٍ مستمر من أولها إلى آخرها:

(وأنتَ تُعِدُّ فطورَكَ، فكِّرْ بغيركَ/

لا تنسَ قوتَ الحمامْ)

(وأنتَ تخوضُ حروبَكَ، فكِّر بغيركَ/

لا تنسَ مَنَ يطلبون السلامْ)

(وأنتَ تعودُ إلى البيتِ، بيتكَ، فكِّرْ بغيركَ/

لا تنسَ شعبَ الخيامْ)

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ١٦٧)

ولننظر هنا إلى تكرار العناصر المتماثلة: (أنت/ فكِّرْ بغيركَ/ لا تنس)، و(تُعِدُّ/ تخوضُ/ تعودُ)، والتي تستمر على مدار القصيدة، في حين أن العناصر المتغيرة هنا تُمثِّل وحدات متقابلة ويمكن أن تتماثل في مدلولاتها في النهاية: (الحمام/ السلام/ شعب الخيام)- و(البيت/ الفطور/ الحروب)، الأمر الذي يجعل البنية الشعرية هنا تنخرط في توازٍ متصل من البداية إلى النهاية. وتنبع أهمية هذا التوازي في أنه يُعين على استمرارية

الوحدة التنغيميَّة في القصيدة، ويصنع جوًّا من الألفة بين العناصر التركيبية، ويصنع جَرْسًا موسيقيًّا يُضاف لما تُضفيه موسيقى الإطار الخارجي من جماليات، كما تنشأ عن طريقه عَلاقات متداخلة بين الأشياء: (الفطور- الحمام)، و(الحروب- السلام)، و(البيت- الخيام)، وهذا كله جعل التوازي هنا عنصرًا بنائيًّا وصوتيًّا مؤثرًا، بل وحاكمًا في توجيه العناصر وإقامة العلاقات والروابط بينها.

***

ثانيًا: الظواهر الصوتيَّة:

امتازت قصيدة المقاومة عند درويش في مرحلتها الأخيرة بالدمج بين الشعر والنثر؛ خاصةً في الدواوين الأخيرة، فقد بدأ التنويع في الإيقاع الداخلي ابتداءً من ديوان: (لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤م)، ليأتي ديوان: (في حضرة الغياب، ٢٠٠٦م) في إطار نثري (وقد قدّمه درويش بوصفه نصًا)، ثم أعقبه بديوان: (أثر الفراشة، ٢٠٠٨م)، والذي يجمع بين الإيقاع الشعري وسمات النثر، بل هو أقرب ما يكون إلى قصيدة النثر منه إلى الشعر. ليختتم درويش تلك الرحلة بديوانه الأخير والمائز: (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ٢٠٠٩م)، والذي يعود فيه ثانيةً إلى التفعيلة وينوِّع من الإيقاع الداخلي، ويدمج بين العناصر النثرية والشعرية في خليط واحد مُبتكر. ويمكننا عن طريق تلك الانقسامات أن نقف أمام مجموعة من الظواهر الإيقاعية التي ميزت شعرية تلك المرحلة.

١ . صُنع قوافٍ داخلية:

تعد عملية صناعة قوافٍ داخلية، سمةً صوتيّةً بارزة في أشعار تلك المرحلة؛ لأن درويش يعتمد عليها في عملية تنويع الإيقاع وتنمية النواحي التأثيرية والصوتية، وقد ظهرت هذه القوافي بأشكال عدة، فمنها: القافية التي تأتي في نهاية السطر، والقافية بين الجمل، والقافية التي تشبه القفل على الأغصان (حسب تسمية الموشحات). ففي قصيدة (سنونو التتار(١٦) على سبيل المثال نجد هذا التدفق من القوافي الداخلية بين: (المساء/ السماء/ الشتاء) و(ملأت/ ضاقت) و(ينامون/ يحلمون)، و(الهواء/ الغرباء/ الشهداء)، و(العابرين/ السابقين)، و(أحلامنا/ أيامنا)، ويظل هذا التدفق

الداخلي مستمرًا حتى نهاية القصيدة، وهذا بدوره يدعمها صوتيًّا ويزيد من تأثير العوامل الصوتية الأخرى.

ويعتمد درويش في أجزاء من قصيده على قوافٍ تشبه الأقفال (حسب تسميتها في الموشح الأندلسي)، بحيث يختم كل سطر بخاتمة واحدة متكررة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما نجده في قصيدة (الجميلات هُنَّ الجميلات)، حيث يقول:

"الجميلاتُ هُنَّ الجميلاتُ

(نقْشُ الكمنجات على الخاصرهْ)

الجميلاتُ هنَّ الضعيفات

(عرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرهْ)

الجميلاتُ هنَّ القويَّاتُ

(يأسٌ يُضِيءُ ولا يَحْتَرِقْ)

الجميلاتُ هنَّ الأميراتُ

(ربَّاتُ وحْي قَلقْ)

الجميلاتُ هنَّ القريباتُ

(جاراتُ قوسِ قَزحْ)

الجميلاتُ هنَّ البعيداتُ

(مثلَ أغاني الفرحْ)

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ٢٢٥)

وتستمر القصيدة على هذا المنوال من التدافع الصوتي الناتج عن التوازي المصنوعة بدقة بين جميع الأسطر، حيث يوزع الشاعر للثوابت والمتغيرات بشكل متواصل: (الجميلاتُ هُنَّ الجميلات/ الجميلات هنَّ الضعيفات...)، ثم يُتبِع ذلك بقافية تتكرر

كل سطرين: (الخاصرة- الذاكرة) و(يحترق- قلق)، و(قزح- فرح)... إلخ. يضاف إلى ذلك أنه جعل لكل سطر جملة تتبعه وتُكمِل معناه وتكون مثل القُفل على الأغصان. وقد تهيَّأ عن طريق تلك الأمور إطار صوتي داخلي يُعزز من جماليات موسيقى الإطار الخارجي التي تعتمد على تفعيلة (فاعلن).

وقد يصنع الشاعر قوافٍ داخلية تعتمد على التكرار وتقارب الأحرف، بما يُشكِّل نسقًا صوتيًّا متآلفًا تتداخل فيه العناصر، ومن ذلك قوله:

"سيمتدُّ هذا الحصارُ، حصاري المجازيُّ
حتَّى أُعلِّم نفسي زُهد التأمُّل:
ما قبلَ نفسي- بكتْ سوْسَنهْ
ما بعد نفسي- بكتْ سوْسَنهْ
والمكانُ يُحملقُ في عَبثِ الأزمنهْ".

(الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٢٢٢)

ولننظر هنا إلى هذا تقارب الأحرف وتماثلها بين: (الحصار- حصاري)، و(ما قبل نفسي- ما بعد نفسي)، و(بكت سوسنة- بكت سوسنة)، وهكذا يمكن للبنية الصوتية أن تنخرط في إطار من التقارب والتباعد والتماثل، بما يُسهِم في تزويد مُوسيقى الإطار الداخلي بجماليات جديدة تضاف للجماليات الأخرى المتولدة من موسيقى الإطار الخارجي.

وأحيانًا يكرر درويش بعض الحروف ليصنع من خلالها إيقاعًا خاصًّا يعتمد على استمرار نغمة محددة، خاصةً حينما يُكرِّر حرفًا في آخر الكلمات أو في أولها. ومن ذلك ما نجده في قصيدة (يدٌ تنشرُ الصحوَ)، إذ يقول:

«يدٌ تَنْشُرُ الصحوَ أبيضَ، وتَسْهَرُ/ تنْهي وتأمرُ، تنأى وتدنو، وتقسو/ وتحنو، وترقصُ خيلاً/ يدٌ تتعالى/ تُثرثرُ حينَ يجفُّ الكلامُ. يدٌ تكسب البرقَ في قدح الشاي، تحْلُب ثَدي السحابة/ تستدرج الناي/ تتذكَّرُ ما سوف يحدثُ/ يدٌ تتلألأ في أنجم خمسة...».

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ٢٢٩)

نلاحظ هنا أن الإيقاع الداخلي لا يقتصر على القافية الداخلية فقط، ولكنه يعتمد بخلاف ذلك على تقنية دقيقة، ألا وهي: تكرار الأحرف الأولى في الأفعال المستخدمة هنا، بين: (تنشر/ تسهر/ تنهي/ تأمر/ تنأى/ تدنو/ تقسو/ تحنو/ ترقص/ تتعالى/ تثرثر/ تكسب/ تحلب/ تستدرج/ تتذكر/ تتلألأ/ تعصر/ ترفع...)، فجميع الأفعال تبدأ بحرف التاء، مما يصنع نغمة خاصة ناتجة من التكرار المتوالي لهذه الوحدات. يُضاف إلى ذلك أن هناك أفعالاً تشترك في الحرف الأول والحرف الأخير، مثل: (تنشر، تأمر، تسهر، تثرثر، تتذكر، تعصر)، و(تدنو، تقسو، تحنو)، و(تكسب، تحلب)، كما أن كلمة (يد) هنا أصبحت محورًا يُحرِّك البنية الصوتية لكونها عنصرًا مُتكررًا ومتداخلاً مع جميع العناصر الأخرى: (يد تنشر/ يد تتعالى/ يد تتلألأ/ يد تكسب)، وهذا المزج بين الأدوات الصوتية هنا خلق جرْسًا موسيقيًّا خاصًا لا يعتمد على خاصية صوتية واحدة، ولكنه ناتج من تآلف الأدوات وتآزرها في إحداث الأثر المطلوب.

٢ . تلوين القصيدة صوتيًّا:

هُناك مجموعة من الأدوات الأخرى التي تساعد على تلوين القصيدة صوتيًّا، ومن أبرز تلك الأدوات: (السجع، والجناس، والمطابقة). إضافة إلى الاعتماد على: (إيقاع المفردة، والسطر الشعري، والجملة الشعرية)، فقد تكون المفردة ذات دلالة صوتية محددة، ويمكنها أن تمنح البناء الصوتي طاقة نغمية وإيقاعًا ثابتًا، وكذلك عندما تتكرَّر جملة بعينها أو سطر شعري كامل، فإن ذلك يحيل البناء الصوتي إلى بنية تكرارية على المستويين (الصوتي واللفظي). فعندما يقول الشاعر: (أنتَ أنتَ، ولا أنتَ في آنٍ واحد/ مُنقسمٌ إلى داخل يخرج، وخارج يدخل/ لكنَّكَ حرٌّ في الاختلاءِ بُحريَّةٍ غير حمالةِ أوجه(17)، فإن الإيقاع الداخلي هنا يعتمد على تكرار الضمير (أنت) ثلاث مرات، وعلى السجع بين: (داخل/ يدخل) و(خارج/ يخرج)، وعلى التشارك في المقطع الأول بين: (حرّ/ حريَّة)، وهكذا فإن النسق الصوتي هنا

يستمد قوته من سمات عدة ويكتسب جماليات متفردة نابعة من هذا التضافر المثمر للأدوات الصوتية.

وأمَّا إيقاع المفردة عند درويش، فإنه يعد من السمات الصوتية المائزة، لأنه في أحيان كثيرة يُشكِّل القصيدة اعتمادًا على كلمة محوريّة تعمل على دفع البنية الصوتية للأمام، مثل: (ههنا، الآن، الألم، نحن... إلخ)، يقول درويش في قصيدة (لاعب النرد):

"الآنَ، يُولدُ شاعر فينا، وقد يختارُ أمَّا ما ليعرف نفسَه.

الآنَ، ينبتُ حاضرٌ من زهرة الرمان

الآن، أنتَ اثنان، أنت ثلاثة، عشرون

الآن كنت، الآن سوف تكون...".

(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٨)

يتشكَّل الأداء الصوتي الداخلي لهذه القصيدة من ثلاث كلمات: (الآن، ههنا، نحن)، إذ تتكرر على مدار النص، وخاصةً في بداية الأسطر، وكأنهم مِفتاح التدفق الصوتي في القصيدة. وكما يَظهَر في الشاهد السابق، فإن كلمة (الآن) تُشكِّل إيقاعًا خاصًا بها، فهي البادئة للأسطر، وهي المادة الأساسية التي تتحرك من خلالها الأدوات الصوتية الأخرى. وعندما يردد القارئ أو يتلقى السامع هذه الكلمات بشكل متكرر، فإنها تصنع في أذنه إيقاعًا يجعله ينتظر ما يأتي بعدها، لأنه يكون متغيرًا في كل مرة.

وقريب من النهج السابق ما نجده في هيمنة جملة محددة على إيقاع قصيدة كاملة، حيث تتحول الأدوات الصوتية الأخرى إلى وسائل داعمة لتلك الجملة، والتي تُمثِّل نهجًا صوتيًّا خاصًّا ورئيسًا. ومن أمثلة ذلك ما نجده في (أثر الفراشة)، إذ يقول:

"يرنو إلى أعلى

فيبصُرُ نجمةً

ترنو إليه

يرنو إلى الوادي

فيبصرُ قبرَهُ

يرنو إليه

يرنو إلى امرأةٍ،

تُعذِّبهُ وتعجبُهُ

ولا ترنو إليه...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ٥٨٠- ٥٨١)

إن جملة (ترنو إلى) تَكتَسِب أهميةً إيقاعيةً هنا لأنها تُحرِّك النص كله في إطار من المركبات المتقابلة: (أعلى/ نجمة، والوادي/ قبر، والمرأة/ الإعجاب)، وتصنع إطارًا صوتيًّا يجمع بين الثوابت والمتغيرات على مدار النص: (يرنو إلى الوادي/ يرنو إلى امرأة/ يرنو إلى أعلى)، وهذا التلوين الصوتي يجذب القارئ ويجعله ينتبه إلى التغيرات التي تأتي بعد الجملة الثابتة والتي تتمحور حولها القصيدة. فإيقاع الجملة إذن لا يؤتي أكله إلا عن طريق تضافر الأدوات الصوتية داخل البناء: (التكرار، التوازي، التضاد، المركبات المتقابلة).

يمكن لمفردة لغوية أن تتحكم في التشكيل الصوتي، بل وتتحكم في الوحدات والعناصر داخل النص، خاصةً إذا كانت تلك الكلمة تمتلك سطوةً داخل التشكيل الكلي، وتمثِّل أداة لبناء معمارية النص ونسج خيوطه. ومن ذلك ما نجده في ديوان: (أثر الفراشة) ضمن قصيدة (وجوه الحقيقة)، إذ تصبح كلمة الحقيقة بنية محورية لجميع الأجزاء الأخرى من حولها: (الحقيقة أنثى مجازية/ الحقيقة نسبية/ الحقيقة بيضاء ناصعة/ الحقيقة شخصيّة)(18)، فالشاعر يُعدِّد وجوه الحقيقة، وفي الوقت ذاته يلون إطاره الصوتي معتمدًا على تلك المفردة التي تتحكم في السطر الشعري بشكل كامل، فهي متكررة في كل مقطع، ويقوم الأداء الصوتي اتكاءً عليها.

٣ . التنغيم:

رغم أن التنغيم يعد ظاهرة نطقية، فإنها في الوقت ذاته يتكسب بعدًا صوتيًّا إذ إنه يتجلى في: «موسيقى الكلام... وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام»(١٩).

وبذلك يكون التنغيم ظاهرة تتخلل عناصر المنطوق كله بحيث تكسبه: «تلوينًا موسيقيًّا معينًا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيرية، وَفْقًا للحال أو المقام»(٢٠). ويتميز التنغيم بأنه يقيس تدرج درجة الصوت ارتفاعًا وانخفاضًا، وصعودًا وهبوطًا، وضعفًا وخفوتًا.

ويقوم التنغيم بوظيفتين أساسيتين (أدائية، ودلالية)، فالوظيفة الدلالية تكمن في إيضاح الدلالات المختلفة وتبيان مقصدها، وأما الوظيفة الأدائية فتكمن في الطريقة التي يتم بها نُطق اللغة بحيث يكون الكلام واضحًا(٢١).

وهو بذلك يشبه علامات الترقيم في الكتابة(٢٢)، «غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة»(٢٣)، لأنه يشمل المنطوق كله ولا يقف عند نقطة محددة.

كما أن لـــ: «كل جملة نقرؤها نغمة موسيقية خاصة بها»(٢٤)، وعن طريق التغيم يمكن تمييز الكلام المنطوق وفهم دلالاته، ولذا فإنه يعد ظاهرة صوتية ودلالية.

لا يسير الكلام وفق نغمة واحدة، مما يجعل الأذن تميزه من خلال تلمس مواطن الشدة والضعف ودرجتهما، سواء كان مرتفعًا أو منخفضًا أو متساويًا، ولذا فإن نغمة المدح تختلف عن نغمة الهجاء، فكلما ارتفعت درجة التلوين الصوتي حصلنا على نغمة مرتفعة، وإذ انخفضت الدرجة حصلنا على تنوين منخفض.

وإذا لازمت درجة التلوين حالاً ثابتة، كان الناتج نغمة مستوية(25). ومن ثَمّ فإن درجة التنغيم تعتمد على حالة المُتكلم النفسية ومراعاة مقضى الحال.

- **النغمة الهابطة:**

وسميت هابطة نظرًا لما يتخللها من هبوط في نهايتها(26)، لأن نهاية المقطع هي ما يحدد نوعها. وتوجد في عدد من الجمل، مثل: الجمل الاستفهامية، والطلبية، والتقريرية والتحذيرية. يقول درويش:

"قمرٌ فضوليٌّ على الأطلال

يضحكُ كالغبيّ

فلا تُصدِّق أنه يدنو كي يستقبلك".

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ١٦٩)

فالجمل هنا تقريرية لأن معنى كلّ منها مكتمل، ولذا تتكوَّن لدينا سكتة خفيفة في نهاية كل جملة، مما يولد نغمة خاصة بها وجَرْسًا موسيقيًّا نابعًا من مجموع تلك السكتات. والأمر ذاته يحدث مع الجمل الطلبية التي تنتهي بتمام الطلب، أو الجمل الاستفهامية، أو الجمل التحذيرية، فكل منها يكون مكتمل المعنى:

"أمشي خفيفًا، فأكبرُ عشرَ دقائق

عشرينَ... ستين، أمشي وتنقصُ

فيَّ الحياةُ على مهلها كسُعال خفيف.

أفكَّر: ماذا لو أنِّي تباطأتُ، ماذا

لو أنِّي توقفتُ؟ هل أوقف الوقت؟

هل أربكُ الموتَ؟ أسخر من فكرتي،

ثمَّ أسألُ نفسي: إلى أينَ تمشين

أيّتها المطمئنةُ مثلَ النعامة؟".

(الأعمال الجديدة الكاملة (٢)، ص ٢٦١- ٢٦٢)

تستلزم تلك التساؤلات الذاتية التوقف برهةً قبل العودة من جديد لاستكمال مسار التفتيش في الذات، فتتجمَّع لدينا في النهاية مجموعة سكتات على مدار القصيدة كلها، وهذا بدوره يؤدي لهبوط النغمة الصوتية، والتي قد ترتفع أحيانًا لكنها ما تلبث تعود إلى الانخفاض من جديد، لأن أغلب الأسطر تامة المعنى ويمكن الانتقال بينها عبر سكتة خفيفة في نهاية الجمل.

وقد استطاع النسق النغمي هنا– إن صح التعبير– أن يحشد مجموعة من السكتات التي تعطى الجرس نوعًا من التنغيم المنخفض، ورغم ذلك فقد حدث ارتفاع في موضعين: (أفكَّر: ماذا لو أنِّي تباطأتُ، ماذا/ لو أنِّي توقفتُ؟ هل أوقف الوقت؟)، (ثمَّ أسألُ نفسي: إلى أينَ تمشين/ أيتّها المطمئنةُ مثلَ النعامة؟)، وحدث ذلك بسبب تعلُّق المعنى وعدم تمامه إلا من خلال السطر التالي عليه، وهذا يعني أن القصيدة يمكنها أن تصبح مزيجًا من النغمات الثلاث: (المرتفعة، والهابطة، والمستوية).

- **النغمة الصاعدة:**

وهي نغمة مرتفعة، وقد سُميت بذلك نظرًا لما تشهده من صعود في نهايتها(27)، وهي متصلة لا تتوقف؛ لأن الجمل فيها غير مكتملة المعنى، بل إن كل واحدة منها متعلقة بالأخرى معنويًّا، ولذا فإن هذا النوع من النغم يتحقق في نوعين من الجمل: أولاً: الجمل الاستفهامية التي تحتاج إلى جواب، وثانيًا: الجمل المُعلَّقة التي لا تكتمل إلا من خلال الجمل التالية عليها.

"كان يمكنُ ألاّ أحبَّ الفتاةَ التي
سألتني: كم الساعة الآن؟...
هكذا تولدُ الكلماتُ. أُدرِّبُ قلبي
على الحبَّ كي يَسَعَ الوردَ والشوك..
صوفيةٌ مفرداتي، حسِّيةٌ رغباتي
ولستُ أنا، مَنْ أنا الآن إلا

إذا التقتِ الاثنتانِ:

أنا، وأنا الأنثوية...".

(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٢٧)

نجد هنا أن أغلب الجمل لا يكتمل معناها في السطر التي وردت به، ولذا لا بد من متابعة القراءة في السطر التالي لتحقيق ذلك، وهذا التعلُّق جعل النغمة في حالة صعود، وقد ساعد على ذلك مجموعة من الأدوات، مثل:

(الاسم الموصول، وجملة مقول القول، وأداة الاستثناء)، فالاسم الموصول في السطر الأول متعلق بما بعده في السطر الثاني، وكذلك الأداة (إلا) ترتبط بما يليها، وهذا التعلُّق بين الجمل والسطور يولد نغمات صاعدة، ولكنها في الوقت تتحول إلى نغمات منخفضة كلما اكتمل المعنى وحسُن التوقف والسكت، مثل: (سألتني: كم الساعة الآن؟/ صوفيةٌ مفرداتي، حسيةٌ رغباتي/ أنا، وأنا الأنثوية).

وهكذا يمكن أن تتنوع النغمات في القصيدة كلها فتصنع جرْسًا داخليًّا يُضاف لما بموسيقى الإطار الخارجي من جماليات صوتية.

- **النغمة المستوية:**

تنشأ النغمة المستوية من اجتماع النغمة الصاعدة مع النغمة الهابطة، أي أن النغمة تتساوى بين الارتفاع والانخفاض، فالشاعر إذ يُنهي سطره الشعري على هبوط يسبقه صعود، يتَّجه بعدها للصعود والهبوط المتكرر، وعن طريق هذا المزج بين الحالتين تنشأ نغمة مستوية، فلا هي صاعدة دائمًا ولا هي هابطة على الدوام، بل هي نغمة مترددة بين الصعود والهبوط. ومن الأدوات المهمة التي يمكن الحصول على النغمة المستوية من خلالها:

الروابط بين الجمل: (كلما، بينما)، وأسلوب الشرط، وحروف الجر، والتكرار. ومن ذلك ما نجده عند درويش في قصيدة: (الظل)، حيث يقول:

"الظلُّ لا ذَكَرٌ ولا أُنثى
رماديٌّ، لو أشْعَلتُ فيه النارَ...
يتبعُني، ويكبُرُ ثُمَّ يصْغُرُ
كُنتُ أَمشي. كان يمشي
كنتُ أجلسُ. كان يجلسُ
كنتُ أركضُ. كان يركُضُ
قلتُ: أخدعهُ وأَخلعُ معطفي الكُحْليَّ
قلَّدني، وألقى عنه معطفَهُ الرماديَّ...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٨٧)

ترتفع النغمة هنا في البداية: (الظلُّ لا ذَكَرٌ ولا أُنثى)، ثم تعود للهبوط مع نهاية السطر الثاني: (رماديٌّ، لو أشْعَلتُ فيه النارَ)، ثم تعود النغمة للارتفاع والهبوط ثانيةً في السطر الثالث: (يتبعُني/ ويكبُرُ ثُمَّ يصْغُرُ).

وعن طريق التكرار والتقسيمات الداخلية يُحدِث الشاعر حركةً نغمية ناتجة من تقارب الأحرف وتباعدها، إضافة إلى الاعتماد على الجمل القصيرة تامَّة المعنى: (كُنتُ أَمشي. كان يمشي/ كنتُ أجلسُ. كان يجلسُ/ كنتُ أركضُ. كان يركُضُ)، لتأتي جملة مقول القول في نهاية الأسطر لتعيد النغمة الصوتية إلى الصعود:

(قلتُ: أخدعهُ وأَخلعُ معطفي الكُحْليَّ/ قلَّدني، وألقى عنه معطفَهُ الرماديَّ). وهكذا تتشكَّل عبر وحدات النص وعناصره نغمات صوتية ذات درجات مختلفة، مما يُكسب الجوانب الصوتية مزيدًا من الجَرْس الموسيقى الذي يتضافر مع الإيقاع الداخلي وموسيقى الإطار الخارجي، ويزيد من الجماليات الصوتية في القصيدة.

٤ . التقسيم الصوتي للقصيدة:

لا يتم تشكيل القصيدة دفعةً واحدة، وهذا يعني أنها لا تسير على نمط صوتي واحد؛ إذ إن الدفقة الشُّعورية التي أنتجتها وإن كانت واحدةً، فإنها تمتاز بتنوع درجتها شدةً

وضعفًا، قوةً وخفوتًا، كما أن تلك الدفقة تتوزع عبر مقاطع القصيدة تلبيةً للحالة النفسية والوجدانية للشاعر. وهذا بدوره أنتج تنوعًا صوتيًّا داخليًّا يُضاف إلى جماليات موسيقى الإطار الخارجي.

إن ما أعنيه بالتقسيم الصوتي في قصيدة المقاومة عند محمود درويش، يتمحور حول أن الشاعر قد عايش متناقضات حياتيّة ووجوديّة، وقد أكسبه ذلك مشاعر متباينة، مما جعل شعره يأتي مقسَّمًا إلى مقاطع ووحدات متباينة صوتيًّا وإنْ اتفقت في التفعيلة، بحيث يتخذ شكلاً مغايرًا كل مرة، ويعد هذا عاملاً صوتيًّا بنائيًّا داعمًا للشكل العروضي القائم على التفعيلة.

وقد أسهم هذا الأمر في بناء القصيدة صوتيًّا بشكل مثمر. ويتم هذا النوع من التقسيم من خلال: التكرار، والبناء الدائري، وتقسيم التضاد، والتقسيم من خلال التوزي، وتقسيم المقطع الواحد، والمسافات البيضاء المنتجة للمعنى، والاعتماد على دال رئيس تتمحور حوله البنية بعد ذلك، مثل: (البحر، المسافر، الألم، المساء، الظل، الحُلم، القدس ... إلخ). وهذا التقسيم كثير في شعر درويش، ولا يكاد ينحصر، ومن ذلك قوله:

"الألمْ

هُوَ: ألا تُغلِّق سيِّدةُ البيتِ حبلَ الغسيل

صباحًا، وأن تكتفي بنظافةِ هذا العَلَمْ

****

يقيسُ الجنودُ المسافةَ بينَ الوجود

وبينَ القَدَمْ

بمِنْظَارِ دبّابةٍ...

****

نقيسُ المسافةَ ما بينَ أجسادنا

والقذيفةِ... بالحاسةِ السادسهْ

****

أيهُا الواقفون على العَتَباتِ ادخلوا،
واشربوا معنا القهوةَ العربيةَ (قد تشعرون
بأنَّكم بشرٌ مثلنا)
أيُّها الواقفون على عَتَبات البيوتِ، اخرجوا من صباحتنا،
نطمئنّ إلى أنَّنا بشرٌ مثلكُمْ!".

(الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ١٨٣ - ١٨٦)

تأتي القصيدة كلها هنا اعتمادًا على هذا التنوع الصوتي الناتج عن تقسيم المقاطع وتوزيع الشحنة الانفعالية، ويمكننا هنا أن نلاحظ هذا التباين بين المقاطع إيقاعيًّا؛ فالمقطع الأول يبدأ بكلمة (الألم) والتي اتخذت سطرًا كاملاً، ثم يستطيل السطر التالي الذي يبدأ بالضمير المُتمم للسطر الأول: (هو).

ليُختم المقطع بجملة تشي بالمفارقة: (ألا تُغلِّق سيِّدةُ البيتِ حبلَ الغسيل صباحًا، وأن تكتفي بنظافةِ هذا العَلَمْ). ويبدأ المقطع الثاني - عكس المقطع الأول- بجملة طويلة، وينتهي بجملة قصيرة مقسومة على سطرين: (يقيسُ الجنودُ المسافةَ بينَ الوجود/ وبينَ القَدَمْ/ بمِنْظَارِ دبّابةٍ...)، ثم يعود في المقطع الثالث إلى الجمل المتساوية في الطول: (نقيسُ المسافةَ ما بينَ أجسادنا/ والقذيفةِ... بالحاسةِ السادسهْ).

وعلى هذه الوتيرة من التباين في التقسيم، يستمر التدفق الصوتي في القصيدة، بحيث تتوزع الوحدات عبر النص على مراحل مختلفة، تتفاوت طولاً وقِصَرًا حسب الدفقة الشعورية التي أنتجتها. ولا يُشترط أن يشمل التقسيم النص كله، بل إن الشاعر في أوقات كثيرة يقوم بتقسيم مقطع أو مقطعين فقط لينوع من وحداته الصوتية من خلالهما.

وقد يستلزم ذلك الاعتماد على ظواهر فنية أخرى مثل: التكرار، والتوازي، ومزج الأضداد، وترك مساحات بيضاء بين الوحدات والعناصر بغرض صُنع سكتات متتالية، لأنها جميعًا تساعد على عملية التلوين الصوتي، وتقدم تقسيمًا يعتمد على المركبات والوحدات البنائية المتقابلة.

الخاتمة:

يتشكَّل الإطار الصوتي الداخلي في مرحلة السرد الشعري عند محمود درويش، من مجموعة من الأدوات التي أكسبت قصيده جماليات صوتية تُضاف إلى جماليات موسيقى الإطار الخارجي، وقد تمثلت أبرز تلك الأدوات في: التنغيم، والتقسيم الصوتي للقصيدة، وصُنع قوافٍ داخلية، وإيقاع المفردة، وإيقاع الجملة، وإيقاع السطر الشعري، والسجع، والجناس. وفي المقابل فقد اعتمد على مجموعة من الظواهر التركيبية المهمة التي ارتقت بشعر تلك المرحلة، ومن أبرز تلك الظواهر: التوازي ومراوغات التشكيل، والصور الجديدة، والتراكيب المبتكرة، والتجاور غير المألوف بين المفردات.

وإجمالاً فإن العَرامة الشِّعريِّة عند درويش في مرحلة السرد الشعري، ناتجة عن ثلاثة أمور؛ ألا وهي: أولاً: التحول بقصيدة المقاومة من بعدها المحلي إلى مصاف الشعر العالمي والإنساني وإنتاج شعر يعتمد على الجمال الأسلوبي والصوتي. وثانيًا: التجديد في الأبنية والمفردات والصور الشعرية. وثالثًا: المزج بين الشعر والنثر وتنويع القوافي الداخلية والحيل الإيقاعية، إضافةً إلى الاهتمام باستحداث تراكيب جديدة، والجمع غير المألوف بين المفردات، وتشكيل نص مشحون دلاليًّا وقادر على التأثير في المتلقي.

الهوامش:

١. مطلوب، أحمد (١٩٨٩م): **معجم النقد العربي القديم**، الجزء الأول، دار الشئون الثقافية، بغداد، ص ٣٦٥.

٢. إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، دار غريب، ط٤، القاهرة، د.ت، ص٥٢.

٣. كوين، جون (١٩٩٣م): **بناء لغة الشعر**، ترجمة: د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ص ٤١.

٤. انظر: درويش، محمود (٢٠٠٩ م): **الأعمال الجديدة الكاملة**، ثلاثة أجزاء، دار رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت - لبنان، ط١، صفحات: ٣١٥- ٣٢٥ من الجزء الأول. وقد قصدت هنا جَمْعَ عدد كبير من المتجاورات اللفظية في نطاق قليل (نحو عشر صفحات)، بهدف إيضاح أن تلك الظاهرة منتشرة في أشعار تلك المرحلة، وأن درويش يعتمد عليها في تشكيل نصه المشحون بالمعاني والإحالات الرمزية الكثيفة. ولا أُخطِئ إن قلتُ إنها تحتاج إلى دراسة مستقلة لتبيان أثرها وتشكُّلها داخل نصوص تلك المرحلة.

٥. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، د.ت، ص ١٢٥.

٦. زايد، علي عشري (١٩٧٨ م): **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**»، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط ١، ص ١٠٧. وهناك طبعة أخرى من هذا الكتاب صادرة عن دار: ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٢ م.

٧. عبد الله، محمد حسن (١٩٨١ م): **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة، مكتبة الدراسات الأدبية (٨٢)، ط١، ص ٣٢.

٨. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص ١٤٠.

٩. عصفور، جابر (١٩٩٢ م): **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ص٣٥.

١٠. درويش، محمود (٢٠٠٩ م): «**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**»، (الديوان الأخير)، دار رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت - لبنان، ط١، ص ٧.

١١. درويش، محمود (٢٠٠٩ م): **الأعمال الجديدة الكاملة** (١)، ص ٤١٢.

١٢. المصدر السابق نفسه، ص ٤٦٩.

١٣. لوتمان، يوري (١٩٩٥ م): **تحليل النص الشعري**، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص١٣٠.

١٤. الشيخ، عبد الواحد حسن (١٩٩٩ م):**البديع والتوازي**، مكتبة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط ١، ص٢٤.

١٥. المرجع السابق، ص ١٢٩.

١٦. درويش، محمود: الأعمال الجديدة الكاملة، ج ١، مصدر سابق، ص ٣٢٤.

١٧. المصدر السابق، ج ٢ ، ص ٤١١.

١٨. المصدر السابق، ج ٢، ص (٦٥٩- ٦٦٠).

١٩. بشر، كمال (٢٠٠٠ م): **علم الأصوات**، دار غريب، القاهرة، د. ط، ص ٥٣٣.

٢٠. المرجع السابق نفسه، ص ٥٣١.

٢١. الشلبي، عفاف- نوار، محمد- الدكّاك، أميمة (٢٠١٣ م): **دراسة تنغيم الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليًّا**، مجلة جامعة دمشق للعلوم، سوريا، مج ٢٩، العدد ١، ص ٢٠٨.

٢٢. بشر، كمال: علم الأصوات، مرجع سابق، ص ٥٤٢.

٢٣. انظر: ليلى ، سهل (٢٠١٠ م): **التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية: جامعة محمد خضير بالجزائر، العدد السابع.

٢٤. **دراسة تنغيم الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليًّا**، مرجع سابق، ص ٢٠٨.

٢٥. انظر: **علم الأصوات**، مرجع سابق، ص ٥٣٣-٥٣٤.

٢٦. انظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٢٧. انظر: المرجع السابق، ص ٥٣٧.