البنية الإيقاعية وتأثيرها في المعنى
(محمود درويش نموذجاً)

د٠ سعدية مصطفى محمد(*)

المقدمة :

قصدت هذه الدراسة التحليلية إلى الكشف عن البنية الإيقاعية، في نوعي البحور الشعرية العربية، فاخترتُ بحر الرجز الذي ينتمي إلى التفعيلات المتساوية، والبحر البسيط الذي يخص البحور الممتزجة، من أجل الوقوف على أوجه التشابه والاختلاف بينهما .

وآثرت الشاعر محمود درويش؛ لما له من رؤية فنية وإيقاعية أثرت حركة الشعر المعاصر.

وقد تأطرت الدراسة حول البعد الإجرائي ، فانتقيت قصيدتين من إيقاعين مختلفين.

ارتضيت المنهج التحليلي في دراسة الوزن الشعري؛ فسأقوم بتقطيع التفعيلات حسب المقاطع الصوتية، وكذلك سوف أهتم بتحديد مواضع النبر عليها، وسأسترشد في ذلك بالمنهج الإحصائي؛ لتكون النتائج أكثر دقة.

سأستنبط من التحليل الصوتي المعنى الذي يسعى إليه الشاعر، كما أنني سوف أركن للإيقاع في استبطان الدلالة.

ولقد أفدت من بعض المراجع، أهمها:

١- في الميزان الجديد: د. محمد مندور، نُشر عام ١٩٤٤م.

٢- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية عام ١٩٥٢م.

(*) كلية الألسن – جامعة عين شمس .

٣- قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، ١٩٦٤م

٤- في البنية الإيقاعية: د. كمال أبو ديب، ١٩٧٤م

٥- العروض الجديد: د. محمود السمان، ١٩٨٣م

٦- القافية (تاج الإيقاع الشعري) : د. أحمد كشك، ٢٠٠٤م

٧- البنية الصوتية في الشعر الحديث: د.إبراهيم جابر، ٢٠١٤م

* سأبدأ البحث بتمهيد، أعرض فيه معنى البنية الإيقاعية، والعلاقة بين الوزن والإيقاع، وسأقدم نبذة عن الشاعر محمود درويش.

سأقسم الدراسة إلى قسمين:

أولاً: سأقوم بتحليل قصيدة (وعود من العاصفة) من بحر الرجز، ثم سأعرض تحليلاً إحصائياً للمقاطع الصوتية المنبورة .

وأخيراً أخطط لدراسة هندسة التكرار الإيقاعي للقصيدة.

ثانياً: سأقوم بتحليل قصيدة (سقوط القمر) من البحر البسيط، وكذلك سأظهر المقاطع الصوتية المنبورة في هذه القصيدة.

ثم أكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف، في هندسة التكرار الإيقاعي.

* وفي الختام: سأعرض أهم نتائج البحث، بحيث أوازن بين البحرين.

(البسيط والمركب) ليتسنى لي تحديد أوجه التلاقي والتنافر بينهما؛ ولمعرفة كفاية الشاعر في استعمال أحدهما؛ ليتجلى نبوغ وعبقرية الشاعر في الضرب على آلة الإيقاع التي تناسبه، وتثبت تفرده .

والله أسأله السداد والتوفيق.

تمهيـــد :

البنية أو التركيب Structure يقصد بها " المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنهـــا بطرق شتى"[١]، وأقصد بنية الشعر العربي، أي التفعيلة.

أما الإيقاع Rhythm فهي " مشتقة من اليونانيـــة، بمعنـــى الجريـــان أو التدفق.

هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النـــور والظـــلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القـــصر والطـــول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر للأثر الفني أو الأدبي ... والإيقاع صفة مشتركة بـــين الفنـــون جميعـــاً (الموسيقا والشعر والنثر الفني والرقص والفنون المرئية) وللإيقاع طريقة مـــن ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[٢] .

تشمل البنية الإيقاعية:

١- الوزن العروضي، وقد حدّد معالمه العالم اللغـــوي: الخليـــل بـــن أحمـــد الفراهيدي (ت ١٧٥هـــ) .

٢- الإيقاع ولم يعرفه الخليل، يقول د. محمد مندور:" نحن نختلف مع الخليـــل في بنية التفاعيل؛ وذلك لأنه لم يدلنا على وحدة الكلام وهي المقطـــع"[٣] ، لذلك سوف أعتمد في بنية التفاعيل على المقاطع الصوتية.

ومن أهم مكونات الوزن والإيقاع: التكرار، فالوزن تكرار لتفعيلة خاصة يُنسج منها الشعر، والإيقاع هو أصوات مكررة، تثير انفعالاً في نفس الشاعر.

وسنرى كيف صاغ التكرار القصيدة الدرويشية، ونحصر أنواعه.

والذي أضافه الإيقاع للوزن: النبر "النبر الشعري يمتلك خصيصتين:

الأولى: آلية (ميكانيكية) مفروضة بطبيعة الكلمـــات اللغويـــة، وتركيبهـــا الصوتي.

والثانية: حيوية، تنبع من علاقات الكلمات، والدلالة المعنوية، والتجربة الشعرية المتكاملة"[٤]، لهذا ستقوم الدراسة على اكتناه المعنى من خلال النبر، بشقيه الدلالي والصوتي، وقد أستعين في ذلك بالمنهج الإحصائي؛ لكي أعتمد نتائج أكثر دقة ومصداقية.

وبما أنّ الإيقاع بغيتنا، سأختار إيقاعاً ذا مسافات زمنية متساوية Isometqes أو ذا مسافات زمنية متجاوبة Symetriqes لكي أحدد عناصر المفارقة بين الإيقاعين: البسيط والمركب.

محمود درويش:

وقع اختياري عليه ، لما ينماز به من شهرة إبداعية، فهو أبرز من أسهم في تطوير الشعر العربي الحديث، وله إنتاج غزير، يربو على عشرين ديواناً، وله رؤية فنية عميقة، ولغة جديدة ، وتطور إيقاعي على مرّ مراحل تكوينه الشعري؛ ما جعله في مصاف الشعراء العالميين.

"تاريخ ميلاده الصحيح هو ١٣ مارس ١٩٤٢م، قريته التي ولد وعاش بها حتى سنة ١٩٤٨م، فهي قرية (البروة) بكسر الباء"[٥].

وفي عام ١٩٤٨م لجأ مع أهله إلى لبنان، وهو في السابعة من عمره، بعد أن احتل اليهود قريته. اعتقل خمس مرات من قبل السلطات الإسرائيلية، بدءاً من عام ١٩٦١م حتى عام ١٩٧٢م، ثم نفي خارج وطنه تنقل بين العواصم العربية والأجنبية، فسافر إلى بيروت، وسوريا، وقبرص، والاتحاد السوفيتي، والقاهرة، وتونس، وباريس. اشترك في تحرير جريدة (الفجر)، وأسس مجلة (الكرمل) الثقافية، وشغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

قال عنه إلياس خوري: "إنه يتنفس الكلمات جاعلاً من الإيقاع، جزءاً من دورته الدموية، قلبه ينبض بالصور، فكأنه يرسم بالإيقاع، ويحيا في ثنايا الدوائر التي اكتشفها الخليل"[٦].

قصيدة : وعود من العاصفة [٧]

وليكن ...

- د - (مقاطع صوتية)

فاعلن (تفعيلة)

التغيير الذي لحق هذه التفعيلة :

أصلها (مستفعلن) وهي الوحدة الإيقاعية لبحر الرجز- وهو من أكثر البحور استعمالا (قديماً / وحديثاً) لتعرضه للإبدال في تفاعيله - حدث لها تغييران:

١) حذف الرابع الساكن " ويسمى زحافه (طياً) مثل مستفعلن تحذف الفاء فتصير مستعلن وتحوّل إلى مفتعلن "[٨] .

٢) " القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ما قبله، مثل مستفعلن تصير مستفعل"[٩]، وهو من علل النقص؛ لذلك تحولت (مفتعلن) إلى (فاعلن).

"وحكم العلل: أنها لا تقع أصالة إلا في العروض (آخر الشطر الأول) والضرب (آخر الشطر الثاني) وأنها إذا عُرضت لزمت، فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة"[١٠]، لكن درويش* خالف العروضيين في مسألتين:

الأولى: الموقع، حيث اختصها ببداية السطر الشعري، وليس في الضرب.

الثانية: عدم لزومها في باقي القصيدة؛ لأنه يهتم بالوقع النفسي لا بالقيد العروضي، وهذه التفعيلة لم تذكر في تخريجات العروضيين، في بحر الرجز، وتعدّ إضافة جديدة لدرويش، إنه يصرّ على استعمالها ؛ لذلك تواترت عشر مرات؛ تسع مرات في بداية السطر الشعري، ومرة واحدة في الحشو.

المقطع الصوتي وأنواعه:

يعرّفه د. إبراهيم أنيس بأنه : " عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة.

أنواع المقاطع:

١- مقطع قصير، وهو عبارة عن صوت ساكن + حركة قصيرة كَ – كُ – كِ.

٢- مقطع متوسط: هو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن نحو: كُمْ – كَمْ – كِمْ.

٣- المقطع الطويل: هو صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن، مثل (نارْ، طولْ، نيرْ) ... وهذا النوع الطويل لا يُرى إلا في حالة الوقف ...الشعر العربي يتكوّن من المقطع القصير والمقطع المتوسط"[١١].

ويضيف د. محمد النويهي نمطاً آخر للمقطع المتوسط ويتكوّن " من حرف ساكن يتبعه حرف لين طويل، مثل: لا ، في ، ذو "[١٢].

وللمقطع رمز محدد كما يقول مصطفى جمال الدين : " فسنتبع طريقة المقاطع الصوتية عند الغربيين، فهي تحدد المقاطع بصورة أسهل، ذلك أننا نرمز للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بالرمز (د) ويسمونه (مقطعاً منفرداً) وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن (–) ويسمونهما معاً (مقطعاً مزدوجاً) "[١٣]، فتكتب كلمة مستفعلن هكذا (– – د –).

بدأ الشاعر بتفعيلة جديدة؛ ليقترب بنا من الاستعمال العامي المتداول ، فنحن نقول (وليكن ما يكون) لذلك حذف لفظة (ما يكون) ووضع ثلاث نقاط تبطن ما يريد.

* بما أنّ التفعيلة (وليكن) مكونة من ثلاثة مقاطع : مزدوج ، منفرد ، مزدوج.

ما يدل على كمية وعدد هذه المقاطع ، يعني أنّ الشعر يعتمد أولاً على كمية المقاطع ، وبالتالي كمية التفاعيل ، واستغرق الاستهلال تفعيلة واحدة ، وهو الإيقاع الكمي للوزن ، إنها الموسيقا الخارجية للقصيدة .

* أما الموسيقا الداخلية فتظهر في الإيقاع النبري لتفعيلات القصيدة ، وهي البصمة الحقيقية التي يطبعها الشاعر، يقول د. محمد مندور : " الارتكاز

الشعري Stress عنصر أساسي في الشعر العربي، بل عنصر غالب ، ومن تردده يتولّد الإيقاع ...ومن عودة الارتكاز على هذا المقطع من كل تفعيل ، يتكوّن الإيقاع؛ لأنه عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة ... فالمقاطع العربية كما تحمل الارتكاز تتماز بالكم"(١٤).

النواة الموسيقية (علن) منبور آخرها في بحر الرجز، فتفعيلته مكونة من (مستف) وهما مقطعان مزدوجان (متوسطان) ومن (علن) وهما مقطعان: منفرد (قصير) ومزدوج، وقد أطلق د. محمد عوني عبد الرؤوف على هذه النواة (علن) الجوهر المزدوج، يقول: " الشعر العربي كمي وكيفي في آنٍ معاً، حيث إنه يحرص على جوهر الإيقاع ، ذي المقطعين المتلاحمين والنبر على ثانيهما" (١٥)، وقال: إن محاكاة الجمل في سيره، هي السبب في نشأة الجوهر المزدوج.

إذن النبر عنصر أساسي في تحليلنا ؛ لأنه ينير المقاطع التي يهتم بها درويش، "والمرء حين ينطق بلغته، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة؛ ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الذي نسميه بالنبر... ونطق اللغة لا يكون صحيحاً إلا إذا روعي فيه موضع النبر"(١٦) .

وليكن:

كيف يكون نبر هذه الكلمة؟ أولا تحذف واو العطف، ثم ننظر في آخر اللفظة.

المقطع الأول (كن) من النوع الثاني ، وهو مقطع متوسط ؛ لذلك لا يقع عليه النبر المقطع الثاني (يَ) من النوع الأول ، وهو مقطع قصير، لا ينبر.

المقطع الثالث (ل) من النوع الأول يقع عليه النبر. لكننا نقول إنه الأول حسب ترتيب الكلمة . ولمعرفة مواضع النبر، نتبع التعليمات الآتية: "نبدأ أولاً

بالنظر إلى المقطع الأخير، فإذا وجدناه من النوع الرابع أو الخامس، أي عبارة عن: صوت ساكن +صوت لين طويل + صوت ساكن (عِينْ من قوله تعالى: نستعين) أو صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (قرّْ من قوله تعالى:

(المستقرّْ) فهو إذن المقطع المهم الذي يحمل النبر، ولا يكون هذا إلا في حالة الوقف.

٢- أما إذا وجدنا الكلمة لا تنتهي بهذين النوعين من المقاطع، كان النبر على المقطع الذي قبل الأخير، بشرط ألا يكون هذا المقطع من النوع الأول، ومسبوقاً بمثله من النوع الأول أيضاً. وموضع النبر في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية هو المقطع الذي قبل الأخير (استفهمْ ، ينادي).

٣- أما في الفعل الماضي الثلاثي، مثل (كتب) فالنبر يكون على المقطع الثالث، حين تعدّ المقاطع من آخر الكلمة، أي على (كَ).

٤- وهناك موضع رابع للنبر العربي – وإن كان نادراً – وهو حين تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير في الكلمة من النوع الأول، مثل (بلحةٌ) ففي هذه الحالة يكون النبرعلى المقطع الرابع، أي على (بَ)"[١٧].

ويضيف د. محمد النويهي قائلاً:"نلاحظ أن دخول واو العطف أو فائه أو لام الجر أو بائه على أول الكلمة لا يغير هذه القواعد، بل تهمل هذه السوابق وينظر في الكلمة بدونها" [١٨].

فنبر اللام في قوله: (وليكن) يدل على اهتمامه بهذا الصوت، ودلالته تتضح من التحليل الصوتي" اللام: صوت لثوي جانبي مجهور مرقق "[١٩]، فجهره يرفع الصوت في التفوة به، فالشاعر يريد أنْ يصرخ بأنه لا يهتم بما يحدث له، حيث تتساوى لديه كل النتائج؛ لذلك يقول:

لابدّ لي أنْ أرفــضَ الــموت

لابدْدِ لي / أنْ أرْفِضل / موتا

– – د – – – د – – –

مستفعلن / مستفعلن / فاعلْ

التغييرات في (فاعل) أصلها (مستفعلن) فحذف الوتد المجمــوع، ويــسمى (الحذذ) وردت مرتين.

* وقع النبر في التفعيلة الأولى، والثانية على المقطع الثالــث وهومقطــع قصير والعلة في الارتكاز على مقطع (دَ) هو العزم والإصرار، ثم على المقطع (فُ) " الفاء: صوت أسناني احتكاكي مهموس مرقق"[٢٠]، حيث ينفث الــرفض من بين أضلعه، ويهمس لنفسه بهذا القرار.

ثم ينتقل النبر إلى المقطع الأول في التفعيلة الثالثة ، وهو مقطع مزدوج ، ليعبر عن أنّ الذي يرفضه ليس شيئاً مختاراً إنه الموت ، ولا يملك أحدٌ الابتعاد عنه، وهنا يبلغ أعلى أنواع التحدي.

وأنْ أحــرق دمعَ الأغنياتِ الراعفهْ

وأنْ أحْ / رِقدم / علْ أغ نِـيا / تررا عِ فــه

د – – د د – – – د – – – د –

فعولـــــن / فعِلن / مستفعلن / مستفعلن

ملحوظة: تحسب (واو) العطف في التقطيع العروضي؛ لكنها تحذف عنــد النبر.

أصاب الخبن التفعيلة (فعولن) وهو حذف الثاني الساكن، فصارت مــتفعلن ثم أصابها القطع (وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبلــه) فــصارت (متفعل) وحولت إلى (فعولن) وردت مرتين في أول الــسطر الــشعري، ولــم يجتمع الخبن مع القطع عند قواعد العروضيين، على أية حال الشاعر لم يفعــل

ذلك اتباعاً لقاعدة عروضية؛ بل اتفاقاً مع ذوقه، وحسه الشعري فأضاف تفعيلات جديدة.

أما التفعيلة (فعلن) فحدث لها تغييران:

١- الخبل، وهو اجتماع الخبن مع الطي فصارت: متعلن، ويطلق على الخبل: زحاف مزدوج، لكن درويش أضاف إليها القطع، وهذه ثلاثة زحافات، لم تذكر في قواعدهم، وهذه بصمة أخرى لشاعرنا، تواترت في القصيدة عشر مرات ليفسح لها مكاناً بين تفعيلات بحر الرجز.

وتتكاثف التفاعيل ؛ لتشمل أربعة ، بعد أن كانت ثلاثة في السطر السابق، بسبب إضافة صفة (الراعفة) إلى (الأغنيات) وهي تعبر عن حالة مناقضة لما هو معهود، فالأغاني مبهجة؛ لكنها غدت نازفة.

* بدأ النبر بالمقطع الأول (أنْ) واستمر في المقطع القصير الأول للتفعيلة الثانية (رِ) وهو صوت تكراري، فكأنه سيعاود الحرق مرات ومرات، ثمّ يعود النبر للمقطع الثالث (نِ) وهو صوت خيشومي يظهر الضغط عليه بجلاء ، ويُختتم السطر بنبر المقطع الثالث (ع) وهو صوت حلقي مجهور، يتوافق فيه اهتزاز الشفتين الصوتيتين ، مع هزات الدمع السائل من تلك الأغنيات . وهذا التنوع الإيقاعي ؛ ينشط الذاكرة ، ويضيء الأحاسيس التي يشعر بها درويش.

نلاحظ أنّ المقاطع القصيرة حازت سبق الارتكاز.

وأعــرّي شجر الزيتون من كلّ الغصـــــون الزائفه

وأعرْ / ريشِجرز/ زيتونِمن /كُلْلِلْ غِصو/ نززائِفـــــه

د د – / – د د – / – – د – / د – د – / – – د –

فعِلن / مفتعلــن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

تزداد كثافة التفعيلات في هذا السطر ؛ ليصل إلى أعلى مداه ، وهو خمس تفعيلات؛ ليكشف النقاب عن المنافقين الذين يدعون للسلام، وهم كاذبون.

التغييرت التي أصابت التفعيلات :

١- (مفتعلن) مطوية.

* خلت التفعيلة الأولى من النبر؛ لأنه لايجوز نبر (واو العطف) وظهرت فائدتها في ربط هذا السطر بسابقه ، وقد أطلق عليه علماء العروض اسم (التضمين) وعدّوه من عيوب القافية؛ لكنه حديثاً أجيز استعماله، تحت مصطلح (التدوير) فتشعر بأن أسطر القصيدة منسابة، ويأخذ بعضها بحجز بعض.

عرّفه د. شكري الطوانسي بأنه "اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له، أو بمجموعة السطور التالية اتصالاً عروضياً، دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر، أو بمعنى آخر: تراكم وتتابع عدد كبير من التفعيلات المتواصلة، دون وجود وقفة عروضية تامة"(٢١).

بدأ النبر بالمقطع الثاني في التفعيلة الثانية (ش) وهو صوت غاري احتكاكي مهموس مرقق، ما يعني أنّ الشاعر سوف يقطع كل الأشجار، لما يحمله صوت الشين من انتشار، ثم انتقل للمقطع الثالث من التفعيلة الثالثة (نِ) وهو صوت خيشومي يحمل النغم من خلال تكوينه الصوتي، فالزيتون أهم ما تشتهر به قرية (البِروة) استمر الضغط على المقطع الثالث في التفعيلة الرابعة (غ) يضيف هذا الصوت إلى مشاعر درويش الجهر والاستعلاء، فهو يتعالى على الغصون (الدول) وهو يستعمل الرمز هنا ، على الرغم من قوتها.

وينتهي النبر بالمقطع الثالث (ئ) المهموز ، حيث لا جهر ولا همس ، إنما حركة في أقصى الحلق، تحمل الغصة والاشمئزاز، ونلاحظ أن النبر استغرق كل المقاطع القصيرة، حيث يُحدث توتراً سمعياً.

* الوقفة الإيقاعية: هي (زائفه) حرف الروي هو الفاء المتحركة، والهاء حرف وصل، وهي هنا ساكنة، وهذا النوع من القافية ثلاثية المقاطع: وتتكوّن من مقطعين متوسطين بينهما مقطع قصير، يقول د. أحمد كشك:" لا تأتي قافية

من القوافي تبدأ بمقطع قصير، فكل القوافي تبدأ بمقطع متوسط، يمثل الرنّة في إيقاع القافية"[٢٢]، والقافية هنا مطلقة.

فإذا كنــت أغني للفـــــــرح

فإذا / ك ن **ت** أغ ن / ني لل **ف** رح

د د – / – د د – / – – د –

فعلــن / مفتعلــن / مستفعلن

تضاءل السطر الشعري، بعد أنْ كان متسعاً في السطر الذي يليــه؛ لأنــه انتقل إلى رؤية جديدة وهي: تصف حالته ، فقد كان الغناء من عادته.

التفعيلة الأولى خفت الصوت عندها؛ بسبب (الفاء) وهي حرف عطف.

بدأ وضوح الصوت من المقطع الثاني في التفعيلة الثانية (تُ) لتدل علــى حضور الذات، ثم انخفض في لفظة (أغني) فهي غير منبورة.

وعاد الارتكاز مرة أخرى على المقطع الثالث (ف) فتلفح وجوهه نــسائم السعادة ، فالنبر هنا كموج البحر ينخفض ثم يعلو وينخفض، ثم يعلــو وتلــك حيوية الإيقاع.

*ينوّع الشاعر الضرب، (بالحاء) للانتقال من جو نفسي وهو التحــدي، إلى حالة شعورية أخرى، وهي الغناء؛ لكنه متوجس خائف فناسب لهــا هــذا التغيير، فهو يغني يلفه السكون، ويُبح صوته مع بحة (الحاء).

خلــف أجــفان العيـــون الخائفـــه

خ ل **ف** أ جْ / فانل **ع** يو / نل خا**ئ** فه

– د – / – – د – / – – د –

فاعـــلن / مستفعـــلن / مستفعلن

يتفق النبر في هذا السطر الشعري على المقطع المنفرد؛ فيؤدي إلى تناغم الإيقاع فتحسه في المقطع الثاني من التفعيلة الأولى (ف) حيث يحمل الفاء بين طياته الهمس ، لأنه لا يختبئ أحدٌ إلا وهو حذر تسكن أعضاؤه .

ويتصاعد الضغط على المقطع الثاني (ع) فوضوح صوت العين من الحلق، وجهره ، يظهرا تأثير الخوف على العين، فهي زائغة.

ثم يرتقي إلى المقطع قبل الأخير من الكلمة (ئ) معبراً عن حالة الاضطراب التي تعتري الخائف. تصاعد الارتكاز المتدرج بين التفعيلات: على المقطع الأول، فالثاني، فالثالث : تصور خفقان دقات قلبه الذي يرتفع تدريجياً.

* لاحظ تكرار صوت (الفاء) في التفعيلات الثلاث، وهو النوع البسيط من أنواع التكرار، وتتضح وظيفة التكرار: في تكثيف الإيقاع الموسيقي، وما يحويه (الفاء) من احتكاك عند النطق به، ومن تفرد مخرجه بين جميع الأصوات ؛ لأنه أسناني شفوي ، وكأنه ينفث هواءً ساخناً، بالتأكيد هذه حالة مزاجية معقدة ، لا يمكن للمغني تحسين صوته؛ لأنه خائف.

مازال الإيقاع متدفقاً، لتكتمل أركان الجملة الشرطية: فإذا كنت أغني؛ فلأن ... **فلأن العاصفه**

فلأن / نل عاصفه

د د – / – – د –

فعلن / مستفعلن

تعود التفعيلات للانحصار ؛ فيؤثر ذلك في المقاطع المنبورة ، اختفى الضغط من التفعيلة الأولى، التي يؤكد جريان المعنى، وقع النبر على المقطع الثالث المنفرد (ص) فالعاصفة رمز للمحتل الغاشم، وانصب اهتمامه بالصوت الصفيري، وهو الصوت القوي، الذي ينتشر الهواء عند النطق به ، محدثاً تفخيماً مفزعاً، وهو تعبير عن نفسية الشاعر الثائرة، غير المستقرة، آثر الشاعر استعمال هذا المقطع الصفيري ثلاث مرات، بالإضافة لاختياره عنواناً للقصيدة.

* وترتفع درجة الفحيح من تعانق الصاد مع الفاء الموصولة بالتاء الساكنة. وتناغمت الضروب، دون أن تكون وقفة إيقاعية، كما في:

(راعفه / نازفه / خائفه/ عاصفه) حيث يزداد الرنين.

ويستمر التدوير، فيقول:

وعدتني بنبيـــذ ... وبأنخـــاب جديـــده

وعدت / ني **ب**نبي / ذن و **ب**أ ن/ خا بنج **دي**ده

د د – / – د د – / – د د – / – – د – –

فعلـــن / مفتعلـــــن / مفتعلـن / مستفعلاتن

التغيير في (مستفعلاتن) حدث لها " ترفيل وهو: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع"[٢٣] سبق وأن استخدمتها نازك الملائكة، وهي تفعيلة جديدة.

وتتفق الزيادة الإيقاعية لتؤكد الزيادة الدلالية ، في تعدد الأنخاب للتشوق إليها.

النبر في التفعيلة الثالثة وقع على المقطع الثالث القصير اضطراراً؛ حتى لا يقع على (واو العطف) كذلك لا يصح أن يقع على المقطع الرابع (عكس) لأنه متوسط (ذن).

** نلاحظ اختزال الدلالات عن طريق النقط، فهي تعبر عن غياب بعض المعاني، وهي قراءة يترك المتلقي يشاركه في وضعها، فقد تكون صفة للنبيذ.

بأنه: معتق، أو كثير... إلى آخره؛ لذلك أسهم الغياب في فتح النص الشعري؛ لاستدعاء بنيات محتملة.

* تربو التفعيلات إلى أربع تفعيلات؛ لأنه يكشف عن الهدايا التي وعد إياها؛ وهي تمثل الغرض الذي من أجله ساق القصيدة، وقد استدعى لفظة (وعدتني) من عنوان القصيدة (وعود من العاصفة).

يتصاعد النبر ابتداءً من المقطع الأول (وَ) إلى المقطع الثاني (بِ) الباء صوت شفوي انفجاري ، ينسجم مع تأثير النبيذ على المرء ؛ وما يسببه له من انفجار هدوئه ورشده، ويستمر الارتكاز على المقطع الثالث (بِ) في التفعيلة الثالثة، وكل المقاطع قصيرة. وأخيراً يرتقي النبر إلى المقطع الرابع المزدوج (دي) تحمل الشوق لهذه الطعوم التي لا يعرفها ، فكلما كان الوعد بشيء لانعرفه ، كانت اللهفة في انتظاره أشهى.

* ينوع درويش الضرب، كلما تحوّل إلى معنى جديد.

وبأقـــواس قزح

وبأق / واس قزح

د د – / – د د –

فعِلــن / مفتعِلــن

يعدّ هذا السطر تكملة لسابقه، وهي إحدى وسائل تحطيم البيت الشعري كما يقول د. محمد النويهي:" لذلك أخذوا (أي الشعراء المحدثون) يلتفتون إلى وسيلة أخرى رأوها في الأشعار الغربية المعاصرة، وهي تحطيم وحدة البيت ، بعد أنْ ألغوا انقسام البيت إلى شطرين. وتحطيم وحدة البيت يكون بربطه بالبيت التالي، ربطاً معنوياً قوياً، بحيث يحمل القارئ على ألا يقف بصوته على آخر البيت؛ بل يستمر في القراءة ، واصلاً به البيت الذي يليه"[٢٤].

وقع النبر على المقطع الثاني القصير (سِ) القصير، وهمس السين يحمل وشوشة العاصفة له بهذا الوعد، ثم ذاب النبر على (قزح).

* يتحوّل الضرب إلى نهاية جديدة (الحاء) الساكنة ليوافق موسيقا الضرب (فرحْ).

(فرحْ / قزحْ) فالشاعر يحاول أن يجعل القصيدة كلها غنائية.

ولأن الـــعاصفـــه

ولأنْ / نلعاص فه

د د – / – – د –

فعلن / مستفعلن

تكرار الإيقاع يعدد وظائف العاصفة، ففي المطلع الأول عبّر عن وعودها، والآن يكشف عن أفعالها.

كنست صوت العصافير البليده

ك نست / صو تل **ع** صا/ فيرلب**لي**ده

د د – / – – د – / – – د – –

فعـــِـلـــن / مستفعـــلن / مستفعـــلاتن

تواترت تفعيلة (مستفعلاتن) ست مرات، ووقعت في الـضرب؛ لأنّ هـذا الوقع الإيقاعي المرتفع يناسب نعت العصافير بصفة (البلادة) وسيعزفه درويش كلما التصقت صفة بموصوفها، في : أنخاب جديدة، الغصون المستعارة، لياليا الحزينة، نظرات الضغينة .

أو في حالة المتضايفين الشبيهة بالنعت ، كقوله: جرح المدينه.

تصاعد النبر من المقطع الأول (كَ) ذلك الصوت الطبقي الانفجاري، يحمل القسوة، والانفجار الذي قام به المحتل، لهؤلاء الشهداء، فالعاصفة تقتلهم.

وقد استعمل (الرمز) خشية أنْ يتعرّض للأذى، حيث يقول درويش: "الرمز يعدّ نوعاً من التحايل الفني، في تصوير الواقع، وتخطـي الرقابـة الـسياسية الإسرائيلية"(٢٥).

ينتقل النبر إلى المقطع الثالث (ع) وهو صوت حلقي مجهـور احتكـاكي، ليجهر بحزنه وألمه لهؤلاء الشهداء المساكين. يعلو الضغط إلى المقطع الرابـع (لي) دالاً على صفة العصافير، وهنا تتشابه النغمات الإيقاعية، مـع سـابقتها (جديده / بليده) فتصبغ جنبات القصيدة بموسيقا خارجية منسجمة، ولا تعدّ وقفة إيقاعية ؛ لعدم اكتمال المعنى.

والغصـــــون المستـــعاره

ولغصـــو/ نل مستعاره

– د – / – – د – –

فاعـــــــــلن / مستفعلاتن

وقع النبر على المقطع الثاني (غ) من التفعيلة الأولى، معبـــرًا بـــصوت مجهور عن غصون لا تشبه غصون بلده ، إنها ترتدي قناعاً لتخدعه، وانتقـــل الاهتمام بالمقطع قبل الأخير (عا) إنها عار عليهم أو عارية عن الحقيقة.

* انحصر حجم التفاعيل في تفعيلتين، ويمكننا أنْ نعـــده تـــدويراً للبيـــت السابق، فنقرأ: كنست صوت العصافير البليدة، والغصون المستعارة .

عن جـــذوع الشجـــــرات الواقفـــه

عن جذو / عششجرا / تل واقفه

– د – / – د د – / – – د –

فاعلـــــن / مفتعلـــــن / مستفعلـــن

هذا السطر أصابه (التدوير) لارتباطه المعنوي بما يسبقه .

وبدأ الاهتمام بالمقطع الثاني المنفرد، في التفعيلة الأولى (ج) والثانية (ش) ثم انتقل للمقطع الثالث في التفعيلة الأخيرة (ق) ويتناسب الإيقاع النبـــري؛ بسبب التناسب بين المقاطع القصيرة، وأرى أنّ لفظة (واقفة) جاءت لتتفق مـــع القافية لكنها لا تفيد معنى جديدا.

* معاودة الوقفة الإيقاعية الأولى، الفاء: حرف روي، يتبعه الوصل بالهاء، وهو تكرار يتوحد فيه النغم في الضرب (الزائفه / الواقفه).

* أيضاً تظهر التفعيلات في حجمها الثلاثي المعتاد؛ فتتكـــاثف الموســـيقا الداخلية للقصيدة، وبهذا تنتهي المقطوعة الشعرية الأولى من القصيدة.

وتبدأ المقطوعة الثانية، بالافتتاحية نفسها، فيقول:

وليكن ...

– د – (فاعلن) بدأ بإعادة استهلال إيقاع القصيدة، وتعدّ النوع الثاني من أنواع القوافي، يقول د . صلاح فضل: " أنواع القوافي: أحدهما هو المعروف في الشعر العربي، وهو قوافي ختام الأبيات، أما القافية الثانية فهي التي تُسمّى في اللغات الأوربية (أنافورا) وهي تكرار الصدارة، أو قوافي المطلع " (٢٦).

وآثر الحذف أيضاً، عن طريق النقاط فكأنه يقول : وليكن ماكان من وعود المغتصب.

انتقل إلى الحديث عن وطنه؛ لهذا تنوعت أفكاره، فأعاد مقولته :

لابد لي أنْ .....

لابـــدّ لي أنْ أتبـــاهى، بكِ، يا جـــرح المدينه

لا بدْ ليْ / أنْ أتبا / ها بكِ يا / جرحل مدينه

– – د – / – د د – / – د د – / – – د – –

مستفعلن / مفتعلن / مفتعلن / مستفعلاتن

تكرار جزء من جملة، في مقدمة المقطع، تعمل على تماسك أركان القصيدة، وهو من أنواع التكرار المركب.

نلاحظ أنه عندما يذكر مدينته تسعفه التفاعيل ، وينساب الإيقاع في سهولة حيث تتناغم المقاطع القصيرة في بداية الوحدات الإيقاعية ، معبرة عن نشوته وافتخاره على الرغم من النزيف الذي يغطي وجه فلسطين ، يستغرق السطر أربعة تفاعيل، وتزداد تفعيلة المقطع الأخير؛ لأنها شبيهة بالوصف :

(جرحل مدينه)

* يتناسق النبر من المقطع القصير في التفعيلات الثلاثة الأولى (دَ) (أ) (بِ) ثم ينتقل إلى المقطع المزدوج الرابع (دي) في آخر تفعيلة، وظيفة النبر هنا استجلاء العاطفة، الألف تستحضر ذات الشاعر، والباء تستحضر الآخر.

(إنها فلسطين) يسقط اعتناؤه بالجرح؛ فيختفي النبر، ثم يعاود الظهور في المقطع قبل الأخير، ليجهر بمدينته .

* تتحول الوقفة الإيقاعية إلى جرس جديد وهو: (المدينة)

الروي: النون موصولة بالهاء، وهي مطلقة.

أنـــــتِ يا لوحة برق في ليـــــالينا الحزينـــه

أنتِ يا / لوحتبـــر/ قن في ليا / لينل حزينه

– د – / – د د – / – – د – / – – د – –

فاعـــــــلن / مفتعــلن / مستفعلــن / مستفعلاتن

* يختلف الإيقاع العروضي في هذا السطر عن السطر السابق كالآتي:

لابد لي أن أتباهى بك ياجرح المدينه (مــستفعلن/ مفــتعلن/ مفــتعلن/ مستفعلاتن)

أنت يا لوحة برق في ليالينا الحزينه (فــاعلن/ مفــتعلن/ مــستفعلن/ مستفعلاتن)

في حين يتفق– إلى حد كبير– الإيقاع النبري: فيقع على المقاطع القصيرة للتفعيلات الثلاث، ثم ينتقل إلى المقطع المتوسط للتفعيلة الرابعة، كالآتي:

(دَ) (أ) (بِ) (دي)

(تِ) (حَ) (لَ) (زي)

فإذا كان الوزن العروضي مجرد قوالب مفرغة؛ فإنّ الإيقاع حدث دلالي.

ويقول عباس الجاسم: " إنّ إيقاع الشعر هو إيقاع نفسي، يــسبق الإيقــاع العروضي، وهو ذو طبيعة متنوعة بتنوع الأحوال النفسية " (٢٧).

مازال حديثه عن المدينة المحبوبة ، بكثافة الإيقاعات ، عندما تضيء فــي ظلمة الليل ، مما صعّد الوحدات إلى أربع تفعيلات .

* ومازال الجرس الموسيقي يتردد في الوقفة الإيقاعية، يتناغم مع الوقفات السابقة (المدينه، الحزينة).

يعبس الشـــارع فـــي وجـــهي

يعبـسش / شارِ عُ في / وجْهـــي

– د – / – د د – / – –

فاعـــلـــن / مفتعلـــن / فاعل

تتراجع النغمات عندما يخفت الكلام عن حبيبته ، فتكثـر علـل الـنقص، وتعود الوحدات الإيقاعية ثلاثة. يتكأ الضغط على المقطع القـصير للتفعيلتـين الأولى والثانية، ثمّ ينتقل إلى المقطع الأول المزدوج في التفعيلة الأخيرة، معلناً الحالة النفسية الصعبة التي تعتري الشاعر، متمثلاً في قوة التفعيلـة الأخيـرة وانفجار (الباء) الناتج من العبوس، وتكرار الحدث من (الراء) وتحول النبـر للمقطع الأول (وج) لأن بداية التطلّع للوجه؛ ليسبغ عليه الوجوم والوجل، فهو اللاجئ الذي تطرده المدن، كلما آنس لها.

لم ينته المعنى بعد؛ لهذا يستمر جريان الشعر في السطر الآتي:

فتحميـني من الظلّ ونظـــــــرات الضغينـــه

فـتح مي/ ني مِنظْ / ظلـلِ ونظْ / راتضضغي نـــــه

د – – / – د – / – د د – / – – د – –

فعولـــــن / فاعلن / مفتعلـــــن / مستفعلاتن

لمّا تراءت صورة المدينة عاد الإيقاع ليربو خلال السطر الـشعري إلـى أربع تفعيلات ، واختتم الضرب بالترفيل ، ليعمق الإحساس بالنغم .

يستقر النبر في المقطع الثاني المزدوج (تح) ويتتابع في المقطـع الثـاني القصير للتفعيلتين: الثانية والثالثة (مِ) (لِ) وآثر استعمال (الظل) لأنـه يعنـي ضياع الهوية، والتشتت، ثم يصعد كديدنه عند المقطع قبل الأخير من التفعيلـة الزائدة (غي) وبه أيضاً شيء من التناغم: حيث يبدأ بمقطع طويل وينتهي بـه، ويتوسطهما مقطعان قصيران.

* الوقفة الإيقاعية تعود إلى الشائع في الاستعمال، وهو حرف النون المتحرك، الموصول بالهاء ليتوّلد الإيقاع الترنيمي من الخيشوم ، فصوت النون من الأصوات التي يكثر استعماله في القافية؛ لما لها من رنة موسيقية.

سأغني للفرح

سأغن / ني للفرح

د د – / – – د –

فعلن / مستفعلن

هذا التكرار للشكل الإيقاعي السابق ؛ لكنه فقد جزءاً من الوحدة إيقاعية ، تعني : أنه سوف يغني ، على الرغم مما تعرّض له ، وهذه روح التحدّي : أنْ تغني وأنت خائف ، وهو شعور شبه مستحيل، وتكرار الفعل (أغني) مرتين يدل على أنه يهوى الغناء.

ويعاود تشخيص حالته بذات الإيقاع فيقول :

خلف أجفان العيون الخائفه

خلف أج / فانلعيو / نل خائفه

– د – / – – د – / – – د –

فاعلن / مستفعلن/ مستفعلن

* تكرار هذه الجملة بشكل حرفي، يمثل النوع الثاني من أنواع التكرار:

١– تكرار بسيط، يخص تردد الكلمة (اسمًا، أم فعلاً، أم حرفاً).

٢– تكرار مركّب، يخص تردد السياق (جملة، عبارة)" [٢٨].

أهمية التكرار تتمثل في التأكيد على ذات الحالة الشعورية: الخوف الذي يستوطن قلب الشاعر.

وقوله (العيون الخائفة) يستدعي اطمئنانه وسعادته، قديماً.

كذلك تكرار مواضع النبر: المقطع الثاني القصير في التفعيلة الأولى، ثـمّ النبر على المقطع الثالث القصير في التفعيلة الثانية، وأخيراً المقطع القصير قبل الأخير في التفعيلة الثالثة.

منذ هبّـــت في بـــــــلادي، العاصفه

منذ هبْ / بت في بـلا / د لعـــــــاصفه

– د – / – – د – / – – د –

فاعـــــــلن / مستفعـــــــلن / مستفعلن

يتماثل هذا السطر الشعري، مع الذي يسبقه: من ناحيتي الوزن، والإيقـاع النبري ما يوحّد الترتيل، ويكثف الموسيقا، فإذا اتحدت الموسيقا الخارجية مـع الموسيقا الداخلية؛ بلغت الترانيم أوجها، ونجح الشاعر في الوصول إلى بغيته.

ونستطيع أن نقول هذه القصيدة تنوع فيها الإيقاع: مـن الـشعر الحـر ، والشعر العمودي، ويمكن صياغتها على الشكل القديم ، هكذا:

خلف أجفان العيون الخائفه ** منذ هبت في بلادي العاصفه

تتماثل الوقفة الإيقاعية مع ما يسبقها: (الزائفة ، الواقفة ، العاصفة)

وعدتـــــني بنبيـــــذ، وبأقـواس قـــزح

وعدت/ ني بـنبي/ ذن وبـأق / واسقـــــــزح

د د – / – د د – / – د د – / – د د –

فعِلـــــن / مفتعلـــن / مفتعلـــــن / مفتـــــعلن

تتراص الترانيم معلنة تلك الوعود الباطلة ، ولم تأتِ التفاعيل في صورتها التامة ما يؤكد انسكاب ذلك الشراب، وذوبان تلك الألوان الجميلة؛ بل وبهتها ما يزلزل كيان الشاعر، وما كان ذلك عهده السابق ، إلا بسبب هبوب العاصـفة (الاحتلال).

الوقفة الإيقاعية: مقيدة، حيث سكّن حرف الروي (الحاء) وهي سمة من سمات الشعر الحر، يرى محمد بنيس أنّ من مظاهر تحطيم قوانين اللغة: تسكين حرف الروي، قائلاً: " إن تنازل الشعراء المعاصرين بالمغرب عن تحريك حرف الروي، في أغلب نصوصهم الشعرية، يبرهن على أن هؤلاء يريدون الخضوع لواقع اللغة اليومية المستعملة في المغرب، والعالم العربي ككل، والتي تتماز بتسكين آخر الكلمات، بالإضافة إلى أنهم يهدفون من خلال التسكين إلى تركيب إيقاع خفيف، ينتهي به البيت؛ مما يجعله سريع الحركة، وبعيداً عن الواقع الجامد على الأذن، غير أنه حطّم النظام النحوي، وكانت النتيجة: هي صعوبة قراءة البيت الشعري"[٢٩].

* وبذلك يتقاسم الجرس الموسيقي نوعين من القافية:

١- وقفة إيقاعية مطلقة، حرف رويها (الفاء) المفتوحة، وحرف الوصل (الهاء).

٢- وقفة إيقاعية مقيدة بالحرف الروي الساكن (الحاء).

هذه الصياغة لبحر الرجز، لا تتكرر في غيرها من القصائد، حتى لو كانت من ذات الوزن؛ لأنّ كل قصيدة مبنية على إيقاع خاص بها، يختلف عن غيرها، فهي متفرّدة من جهة الدلالة، ومن الناحية النفسية والعاطفية لدرويش نفسه؛ ومن ثمّ تتضح أهمية الإيقاع.

المقاطع الصوتية:

" وهذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري، الذي يعدّ بدوره لازمة جوهرية، من لوازم النص الشعري. فالإيقاع : هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة"[٣٠] يؤثر محمود درويش النبر على المقاطع القصيرة (ص ح) لأنها تتفق وحالته الشعورية ويجسّد من خلالها مشاعر التحدي، ورفضه لأعمال العاصفة، وتباهيه ببلده حيث تواترت (٥١) مرة.

ثم تأتي بعدها المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) (٦) مرات، وتعبر عن جنوحه نحو المد لتصف حالته السيئة: فإن بلده مجروحة، ولياليه حزينة وتوجه إليه نظرات الضغينة ، وقد استشهد إخوانه الضعفاء (العصافير البليدة) ومُزقت (الغصون المستعارة) ومع ذلك كان يطمع في (أنخاب جديدة) .

١- المد بالياء: دي (جديدة) (المدينة) لي (البليدة) زي (الحزينة) غي (ضغينة).

٢- المد بالألف: عا (المستعارة).

وأخيراً تتوارد المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) (٤) مرات، مثل: موْ (الموتَ).

أنْ (وأنْ) وجْ (وجهي) تح (فتحميني) وتدل على: رفضه للموت، وحرقه للأغنيات، وعبوس البلاد في وجهه، وحماية بلدته له.

هندسة التكرار الإيقاعي

في قصيدة (وعود من العاصفة) يتنوع الإيقاع بين الاتفاق والاختلاف، كالآتي:

وليكن...	وليكن ...
فاعلن	فاعلن

لابدّ لي أن أرفض الموت	لابد لي أن أتباهى بكِ يا جرح المدينه
مستفعلن مستفعلن فاعل	مستفعلن مفتعلن مفتعلن مستفعلاتن
فإذا كنت أغني للفرح	سأغني للفرح
فعلن مفتعلن مستفعلن	فعلن مستفعلن
خلف أجفان العيون الخائفه	خلف أجفان العيون الخائفه
فاعلن مستفعلن مستفعلن	فاعلن مستفعلن مستفعلن

فلأن العاصفه	ولأن العاصفه
فعلن مستفعلن	فعلن مستفعلن
وعدتني بنبيذٍ وبأنخابٍ جديدة	وعدتني بنبيذٍ وبأقواس قزح
فعلن مفتعلن مفتعلن مستفعلاتن	فعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
وبأقواس قزح	
فعلن مفتعلن	

نسبة الاتفاق إلى الاختلاف: ٤ : ٣

يتشابه الإيقاع في:

١- مطلع المقطوعة الأولى (وليكن) ومطلع المقطوعة الثانية.

٢- الحالة التي تعتريه عند الغناء: الخوف.

٣- لأن العاصفة.

٤- وعود العاصفة.

يختلف في:

١- يقل الإيقاع عندما يرفض الموت، ويزداد عندما يتباهى بالمدينة.

٢- يزداد الإيقاع حينما يغني في الماضي، ويقل حينما يغني في المستقبل.

٣- يرتفع الإيقاع عندما تغريه العاصفة بوعود كثيرة، وينكمش حين يتضح نقضها للوعد.

قصيدة : سقوط القمر (٣١)

في البال أغنية

فلْ بالـ أغ / نيتن

- - د - / د د -

مستفعلن / فعِلن

هذه قصيدة من البحر البسيط، وهو أحد البحور المتجاوبة، أو المركبة، حيث يساوي التفعيل الأول (مستفعلن) التفعيل الثالث (مستفعلن) والتفعيل الثاني (فاعلن) التفعيل الرابع (فاعلن).

الوحدة الإيقاعية للبحر البسيط (مستفعلن فاعلن) (– – د – / – د –) ويقع النبر على المقطع الأخير المزدوج، وتكرر أربع مرات؛ لكنّ محمود درويش له صياغة خاصة لهذا البحر، كما سنرى.

بدأ الشاعر بالوحدة الإيقاعية للبحر فقط (مستفعلن) جاءت على الأصل.

وجاءت التفعيلة الثانية (فاعلن) مخبونة (وهو حذف الثاني الساكن) فصارت (فعِلن) وهذا شائع فيها، حيث تواترت عشر مرات.

* وقع النبر على المقطع الثالث، من التفعيلة الأولى: وهو مقطع قصير (لِ) يعبر عن اهتمامه بما يحتفظ به في باله، أو ذاكرته، اللام تعني أنها محفورة في أحد جوانب فكره، إذ (اللام) جانبية مجهورة، لثوية، تلتصق بسقف الحنك، وتستغرق زمناً أطول، كما تتعلق الفكرة في الذهن، وهي مجهورة أيضا لتهز أركان الذاكرة.
* ثمّ انتقل النبر للمقطع الأول من التفعيلة الثانية (ن) وهي صوت خيشومي، مترنم، ومنسجم مع الغناء؛ لذلك عبّر بالنون عن الأغنية، لا الفكرة أو الحدث.
* وإمعاناً في مخالفته للشكل العمودي، بدأ السطر الثاني بتفعيلة واحدة تمثل جزءاً من الوحدة الإيقاعية، يقول:

يا أخـــــــت
ياأخ تـــــــــو
– – –
مفعولـــــــن

أصاب هذه التفعيلة (مفعولن) القطع، وهو حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله، وهذا التغيير يدل على أنّ محمود درويش مازال مرتبطاً بشكل البحر قديماً المعروف ب(مخلّع البسيط) وهي الصورة الشائعة لمجزوء البسيط.

يقول د. عبدالله الطيب: "وموسيقا هذا الوزن بسيطة وفطرية ... وفيه نوع من الاضطراب، وحجلان بين الخفة والثقل "[٣٢]، كما ذكر أنّ البسيط أصله رجزي فلا يخلو من جلبة.

يمكننا كتابة البيت، بشكله العمودي كالآتي:

في البالِ أغنية يا أخت ** عن بلدي نامي لأكتبها

* آثر درويش المقاطع المزدوجة، وقع الضغط على المقطع الثاني للتفعيلة (أخ) دالاً على بطلة الحادثة: أخت، وكانت جارته، وفي الإيقاع يتساوى أن تكون: أخت أو أخ ، ومنه نسمع صوت الألم، فحينما نُخدش – مثلاً– نقول: (أخ) هكذا اختار الشاعر التركيز على ذلك المقطع بخاصة؛ لنعيش معه التجربة، وهو ما يعجز عنه (الوزن) مازال الشاعر يقطّع أوصال الوحدة الإيقاعية، لا ليخالف الشكل القديم فحسب؛ بل ليشعرنا بالشتات بين أغنية بلده، وبين نوم الفتاة؛ لأنه اشترط لكتابته للأغنية: أنْ تسكن، وتنام نوماً طويلاً.

عـــــن بلــدي

عن **بـ** لـــــــدي

– د د –

مفتعـــــــــلن

* تنسج جنبات المقاطع الصوتية، في هذه التفعيلة: فيقع المقطع المتوسط على أطراف التفعيلة، ويتماسك حشوها بمقطعين قصيرين.

* نُبر المقطع الثاني (بَ) القصير، الذي يحمل الجهر بذلك البلد المحبوب، على الرغم من استلابه، فهو لا يخشى أن يرفع صوته بوجود بلده.

نـــــــامي

نـــــــامي

– –

فعْ لن

أصيبت التفعيلة بالقطع ، بعد أنْ كانت (فاعلن) وسأختار هذه التفعيلة (فــعْ لن) عندما يكون أصلها (فاعلن) كما وقع النبر على المقطع الأول المــزدوج، ليعبر بطول المقطع عن : نوم طويل عميق، وهو الموت.

لأكتـــــــبهــا

لأكتـــــــبها

د– د د –

مفتعلــن (/٥///٥)

استعمل الشاعر (الخزم) في هذه التفعيلة، وهي من العلل الجارية مجــرى الزحاف في عدم اللزوم، " الخزم (لزاي) وهو زيادة حرف إلى أربعة أحــرف في صدر الشطر الأول"[٣٣] ، فكلمة (لأكتبها) وزنها مفتعلن، وزيدت قبلهــا لام، وأصلها (مستفعلن) حدث لها (طي) وهو حذف الرابع الساكن، وقد تواترت ست مرات ونبر المقطع الثاني (ت) يحوي الهمس، فهو ســيخطها همــساً، كأنــه سيسرقها.

* جاءت الوقفة الإيقاعية مطلقة (لأكتبها) فحرف الروي: الباء، ثمّ جاء الوصل بالهاء التي وليت الروي، وقد تحركت الهاء بالفتح، ويسمّى الخــروج " هــو حرف المد الذي ينشأ من إشباع حركة الوصل (إنْ كان الوصل غير حــرف مد)"[٣٤].

* نلاحظ أنّ الوحدة الإيقاعية مفككة؛ لأنّ الشاعر يعرض علينا مقدمة الحكاية، فهو في حالة حيرة وأسى، وتشظٍ عندما يذكر تلك الحادثة.

رؤية المشهد: يعتمد درويش في سرده للقصة على فعل (الرؤيـــة) وهـــي أصدق من السمع، وأوقع في النفس، فيقول:

رأيت جســـــمكِ

رأيتجس/ مكي

د – د – / د –

متفعـــــــــــلن / فعِلْ

(متفعلن) أصابها الخبن، أما (فعِلْ) أصلها (فاعلن) حدث لها خبل (وهو اجتماع الخبن مع الطي) وهي إضافة للشاعر؛ لأنه قيل لا يدخل الخبل إلا فـــي تفعيلتين، هما: مستفعلن، ومفعولاتُ.

* التناسق بين المقاطع: قصير، متوسط، قصير، متوسط.

يقع اهتمامه بالمقطع الثالث (ت) من التفعيلة الأولى، ليعبر عن حضوره لهذا المشهد، وإحساسه بالألم، في الوقت الذي يذوب فيه النبـــر فـــي التفعيلـــة الأخيرة (فعِل) وهي دائماً غير منبورة، وقد تواترت خمس مرات.

* عاد درويش يلمّ شتات الإيقاع؛ ليصف وحشية الأعداء لجثة الفتاة.

محمـــــولاً على الـــــــزردِ

محمـــــولن / علز / زردي

– – – / د – / – –

مفعولـــــــن / فعِلْ / فاعلْ

أصاب التفعيلة (مفعولن) القطع، وهوحذف ساكن الوتد المجموع وإســكان ما قبله وردت مرتين، في بداية السطر الشعري.

تتشابه المقاطع المتوسطة؛ فتتناغم الموسيقا الجنائزية، حيث يطغى عليهـــا اللحن الساكن، الذي يدعو للهيبة والرهبة، وهكذا فعل في التفعيلـــة الأخيـــرة، فناسبها بتر المقطعين المنفرد والمزدوج (علن) في نهايـــة الـــشكل الإيقـــاعي: مستفعلن فاعلن مستفعلن.

وسأختار التفعيل (فاعل) حينما يكون أصلها (مستفعلن) حتى لا يختلط مع (فاعلن)

* تغيير مواضع الارتكاز؛ يؤدي إلى تنوع الإيقاع، حيث وقع أولاً على المقطع الثاني من التفعيلة الأولى (مو) واختار لها صيغة المفعول؛ ليظهر أنّ حامليها ليسوا أهلها؛ بل قاتليها، وكان الحمل نتيجة لسقوطها، لذلك عنون القصيدة ب(سقوط القمر) وذاب الضغط تماماً في التفعيلة الثانية، ثم عاد للظهور على أول المقطع، في آخر التفعيلة؛ ليبين الشيء الذي يُحمل عليه، فتكتنفه هزات حركتي (زر) وهما صوتان مجهوران، والزرد: حلق الدروع، وبه قسوة وإهانة، لا لين القماش – مثلاً– ما يؤكد أنّ النوم كان يقصد به: القتل.

وكان يـــــــرشحُ ألوانـــاً

وكان يرش/ شِ ح أل / وانن

د– د د – / د د – / – –

مفتعلـــــــن / فعِلــن / فاعل

تتابع الخزم في (مفتعلن) لذلك كان حرف (الواو) زائدا، أكتبه في التقطيع لكن لا يحسب في النبر.

بدأ الارتكاز في المقطع الثاني من التفعيلة الأولى (ن) وهو صوت متوسط أنفموي يسبغ الحكي بنغم مهتز؛ ليقص لنا حكاية في الزمن الماضي، يعيشها كما لو كانت آنية.

ينتقل النبر إلى المقطعين الأوليين من التفعيلتين الثانية والثالثة (شِ) فارتفاع النغمة هنا تعبر عن انتشار الدم، بما تحمله طبيعة الشين من الإفشاء .

(وا) تدل على امتداد الألوان، والاستغاثة من هذا المنظر الكئيب.

*ينوّع الضرب، حيث انتقل إلى ضرب منوّن، يقول د. كمال أبو ديب: "ويلعب التنوين في العربية دور الصائت تماماً"(٣٥)

وهذا تعبير عن فظاعة المنظر، فالدماء تنساب من جسدها ، وأيضا يختلط اللون الأحمر بألوان أخرى كالأزرق والأسود – مثلاً– مايعني نهاية حياتهـــا. يمكننا أن نقرأ بالأصداء القديمة فنقول:

محمولن على الزرّدِ ** وكان يرشح ألواناً

ونحاول كشف السر الذي من أجله مزّق الشاعر طرفيه:

إنّ الشطرة الأولى تخالف الشطرة الثانية من ناحيتين.

الأولى: المقاطع الصوتية (محمولن) خطتها المقاطع المزدوجة، أما (وكان يرش) اختلطت فيها المقاطع القصيرة بالمقاطع المزدوجة، (علــز) مقطعـــان: قصير ومزدوج، (شحُ أل) مكوّن من مقطعين قصيرين ومقطع مزدوج.

الثانية: النبر وعدمه، يقع النبر على المقطع الثاني في (محمولن) لكنه يقع على المقطع الثالث من (وكان يرش) يختفي النبر على الجزء الثاني من الوحدة الإيقاعية (علز) لكنه يظهر في الشطرة الثانية (شحُ أل).

فقلـــــــــت لهم:

فقل**ت** لـــــــــــهم:

د– د د –

مفتعـــــــلـــــــن

(الفاء) زائدة.

عاد الشاعر لتمزيق الوحدة الإيقاعية؛ حين تمزقت مشاعره لمعاينة جارته مطروحة؛ فهبّ منتفضاً ثائراً، لذلك تناثر الإيقاع.

جاء الارتكاز على المقطع الثالث القصير؛ لاستحضار ذات الشاعر.

جســـــمي هنـــــــاك

جســـــمي هنـــــــاك

– – / د – –

فـــــعْ لن / فعولن

التغيير في (فعولن) أصلها (مستفعلن) فأصابها: الخبن والقطع، وهي بصمة درويش في ذلك البحر. بقي جسمه فقط بديلا عن جسدها، جاءت (فعولن) مرتين ووقع النبر على المقطع الأول المزدوج للتفعيلة الأولى؛ ليشعرنا بأنه يتحمل هذا العذاب الذي تعرّضت له الفتاة، فهو يجس ذلك الألم أي يلمسه في جسده، وليست هي بمفردها .

ثم انتقل الارتكاز للمقطع الثاني المزدوج الممدود بالألف، ليصرخ بهذا الصوت إنه هو الميت.

فسدّوا ساحة البلدِ

فسددو / ساحتل / يلدي

د – – / – د – / د د –

فعولن / فاعلن / فعِلن (متفا)

(فعِلن) أصلها (مستفعلن) حدث بها تغييران:

١) تحريك الثاني الساكن، وهذه إضافة درويش لهذا الإيقاع، يقول د. عبد العزيز نبوي: " وفي شعر العامية – عمودي أو تفعيلة – ظاهرتان: الأولى: تحريك الثاني الساكن من مستفعلن"[٣٦]، لكنها جاءت هنا في الشعر الحر باللغة الفصحى.

٢) حذف الجوهر المزدوج (علن) فغدت (متفا) بفتح التاء، ونطقت (فعِلن).

مع الملاحظة أنها ليست من (فاعلن) حتى لا تختلط علينا التفعيلات؛ لهذا سأكتب (متفا) بعدها.

لما لاح في الأفق تعكّر مزاج الشاعر، انفجر صوته وبدت ثورته؛ تغيّر الإيقاع فتلاحمت شظاياه (مستفعلن فاعلن مستفعلن) لأنّ المحتل أنزل بهم العقاب الرادع، فأغلقوا مداخل المدينة؛ لذلك حذف الإيقاع في نهاية التفعيلة؛ ليتماشى مع سرعة رد فعل الأعداء، باتخاذ التدابير الاحترازية.

يبدأ النبر على المقطع الثاني المزدوج (سدْ) مظهراً صلف العدو الغاشم.

ثم يستمر النبر في المقطع الثاني للتفعيلة الثانية (ح) التي تضم أصواتهم المبحوحة، ويتزحزح الارتكاز للمقطع الأول (ب) الشفوية التي يترنم بها الفلسطيني عند النطق ببلده.

* تتلوّن الوقفة الإيقاعية بلون آخر، فهي مطلقة: يتبع حرف رويها (الدال) وصل بالياء (بلدي)

فقلت لهم جسمي هناك ** فسدّوا ساحة البلدِ

استرجاع الذكريات :

يتحوّل الشاعر إلى اجترار ذكرياته مع جارته؛ مما دعاه إلى تخفيف حدّة الإيقاع فاكتفى بالوحدة الموسيقية فقط، منشداً:

كنا صغيرينِ

كننا صْغي/ **ريني**

– – د – / – –

مستفعلن / فعْ لن

وقع الضغط على المقطع الثالث القصير (ص) دالاً على الصوت الصفيري المفخم، المهموس الذي يحمل براءة الأطفال، ولهوهم، وهمسهم، ثم ينتقل النبر للمقطع الأول (ريْ) من التفعيلة الثانية، وكأن علامة التثنية دليل على تفردهما فلا أحد غيرهما، ويعود البحر إلى شكله الإيقاعي، يقول د. كمال أبو ديب:

" الشكل المجزوء للبسيط هو الصورة الأصلية له "[٣٧]

والأشجار عالية

ولْأَشجا / رعا / ليتن

– – – / د – / د د –

مفعولن / فعِل / فعِلن (متفا)

يتكاثف الإيقاع معبراً عن علاقة التضاد بين (صغيرين) و(عالية)

فالصغير قصير بالتأكيد؛ لهذا لزم الصغير الوحدة الموسيقية (مستفعلن فاعلن) ويناسب العالي (الشكل الإيقاعي) (مستفعلن فاعلن مستفعلن) وهو سر آخر يؤكد مدى إحساس الشاعر بالنغم؛ ما يجعله يفرّق بين جنبات السطرين الشعريين.

* يتنوع النبر من المقطع الثاني (أش) حيث يحمل المقارنة بينهما، ويخفت الإيقاع في التفعيلة الثانية، ويعاود الانطلاق في المقطع الأول (ل) من التفعيلة الأخيرة، فصوت اللام يوضح عراقة الوطن وقدمه.

وكنتِ أجـــملَ مــن أمّـــي

وكنــتِ أج / مِل من / أمِمي

د – د – / د د – / – –

متفعـــلن / فعِلن / فاعل

(الواو) زائدة، وقع النبر على المقطع الثالث القصير معبرا عن (ضمير المخاطبة) ثم ينتقل النبر للمقطع الأول (مَ) حين يعبر عن جمالها بلغة الشفاة، مزهوا بها، فيراها أحلى من أمه، وهو المقطع المزدوج (أم) لهذا يشبهها بالقمر ، حين يعنون القصيدة ب(سقوط القمر) ومازال حديثه موصولا.

ومن بلدي

د – د د –

متفعلــن

يستمر الخزم ، ويعاود تفتيت الموسيقى، عندما يذكر أنها من أبناء وطنه.

نلاحظ أنه دائما يضغط على صوت (الباء) كلما ذكر بلده، وكأنه يصرخ بأعلى صوته أنّ له وطناً، لا يستطيع أحد سرقته، فتكرار ذلك الإيقاع سمة مميزة للشاعر، يصر على تذكيرنا بها، وقد تواترت لفظة (البلد) أربع مرات، وهو تكرار من النوع البسيط.

فمعاودة الوقفة الإيقاعية مع ما قبلها (البلدِ) لأنها تمس شغاف قلبه.

تمثيل الحاضر:

باغتنا الشاعر بالانتقال لحاضره المؤلم؛ ما جعله يحذف بعض المقاطع، قائلاً:

من أيـــــن جاؤوا ؟

من أي / ن جـــاؤو

– – / د – –

فعْ لـــــن / فعولــن

(فعولن) أصلها (مستفعلن الثانية) وقد أصابها الخبن.

ومن بلدي من أين جاؤوا (متفعلن فعْلن فعولن) لكن د. عبد العزيز نبوي يقول:

" وأما مستفعلن الثانية فلا تأتي إلا صحيحة، ذلك أنّ خبنها يخلّ بإيقاع البحر، وقد وقع في هذا الخطأ بعض الشعراء المعاصرين"[٣٨]، لكنّ درويش تخلّص من ذلك الخلل عن طريق: تفتيت الشكل الإيقاعي.

يأتي النبر على التساؤل (مِن) ليحمل التعجب والاستغراب، لقد أطلق السؤال ب (من) ويقصد (كيف) دخلوا؟ ثم ينتقل النبر للمقطع الثاني (جا) مهتماً بالتركيب الصوتي، الذي يحمله صوت الجيم، ويكشف عن حالة الاضطراب التي تعتريه، توحي لفظة (جاؤوا) بقسوة المباغتة؛ لهذا لم يقل (أتوا).

وكرم الـــلوز ســـيـــجهُ

وكرمـــل / لوز سي / يجهو

د – – / – د – / د د –

متفعـلْ / فاعلــن / فعِلن (متفا)

(متفعل //٥/٥) أصابها الخبن فصارت (متفعلن) ثم لحقها القطع فصارت (متفعلْ) وهي إضافة لدرويش في تفعيلات هذا البحر.

ينتقل النبر من المقطع الثاني (كر) المزدوج إلى المقطع القصير الثاني (ز) وأخيرًا المقطع الأول (ي) يدل على تنوع الإيقاع.

معاودة التدوير (سيجه أهلي وأهلك) استعمله درويش بكثرة، قائلاَ:

أهلي وأهـــــــلكِ

أهلِي وأه / **لكـــــي**

– – د – / د –

مستفعلـــــن / فعِلْ

كان من المفترض أنْ ينبر المقطع الثالث القصير، وبما أنه حرف عطف، جاوزته إلى المقطع الثاني المزدوج (لي) وهو يدل على صيغة النسب الخاصة بالشاعر، ويخفت الصوت، فيتلاشى النبر في التفعيلة الثانية.

* يستكمل السطر الشعري بالتدوير أيضاً؛ حتى تشعر أنّ الأسطر متدفقـــة منسابة

بالأشـــــواك والـــــكبَدِ!

بلأشِوا / كِولْ / كـــبدي

– – – / د – / د د –

مستفعلْ / فعِل / فعلن (متفا)

يرتفع الضغط على المقطع الثاني المزدوج (أش) ليعبر عن مـــواد البنـــاء التي استعملوها وهي: الشوك، إنها مادة خامة تخرجها الأرض الفلسطينية، وهي منتشرة على طول السياج، ومستمرة كطول النفس في نطق الـــشين، إنهـــم لا يملكون الأسمنت أو الحديد؛ بل الشوك، فهل يستطيع أحد أن يمسك الشوك؟

ناهيك عن البناء به! ثم يختفي النبر في التفعيلة الثانية.

ويعاود الظهور في بداية المقطع الأول القصير(كَ) معبرة عــن الكبَــد أي المشقة والعنت، إن هذا المقطع، ينفجر بالمعاناة، كما ينفجر الهواء عند النطــق بالكاف.

*جاءت الوقفة الإيقاعية لترسم النغم في القصيدة من تشابه الإيقاع بصوت الدال الموصولة بصوت الياء اللينة، بلدي = كبدي.

إنّـــا نفــكـــرُ بالدنيــا

إننا نفك / كربدْ / دنيا

– – د – / د د – / – –

مستفعلن / فعِلن / فاعل

أتى الارتكاز على المقطع الثالث (نَ) استدعاء لكل الــشعب الفلــسطيني، انتقل الشاعر من الحديث عن الذات، إلى التوجه إلى الحس الجمعــي (نحــن) ويتحوّل الضغط على المقطع الأول القصير (ك) ذلك الصوت الذي تردد فــي: (الشوك، والكبد، والفكر) فهمس الصوت عند سماعه، وانفجار الغــضب فــي صدر الشاعر، اختيار نفسي موفق، وهو تكرار بسيط بالحرف.

ويأتي الارتكاز على المقطع الأول المزدوج (دن) تسمع هــذه النغمــة بوضوح؛ فتتجلى دناءتها.

على عــجلٍ

عـــــلاعجلن

د – د د –

مستعلــن (/٥///٥)

حذفت (العين) وعاد درويش إلى تشظي الإيقاع، فهذا التشتت له دلالتــه التي يسعى إليها الشاعر، حيث تعدّ ترجمة لحالته النفسية، فوقوع النبــر علــى المقطع الثالث تدل على تصرف أهوج، حين تعجلّ انتظار الخلاص، من غيره .

فلا نرى أحـــــداً،

فلاتـــرا / أحدن

د – د – / د د –

متفعلـــــن / فعِلن (//٥//٥)

ارتفاع نسبة المقاطع القصيرة في هذه الوحدة الإيقاعيـــة، جعلهـــا تـــؤثر النبرعليها، حيث استغرق المقطع الثالث من التفعيلة الأولى (ن) التي تستحضر الحس الجمعي، ونبر المقطع الأول (أ) من التفعيلة الثانية، معبراً عن صـــعوبة الحصول على شخص، كما في صعوبة نطق الهمزة الحنجرية، ويتداعى انفجار العواطف في الاقتراب من أحد .

* أبدلت التفعيلة الأولى من (فاعلن) إلى (مستفعلن) وهـــذا خـــروج عـــن المألوف الذي عوّدنا إياه؛ لأنه يكسر حدة الروتين الموسيقي، وينمـــي حيويـــة النص.

حدث هذا الإبدال الإيقاعي ؛ نتيجة للتفكير بسرعة في شؤون الدنيا، وفجأة يحدث اعتكار بالنفي (فلا نرى) وهو غياب للمعطيات الإنـــسانية، يـــصاحبه اعتكار في الإيقاع من: – د – إلى – – د – ولهذا أخالف استنتاج د. كمـــال أبو ديب حين قال: " اتجاه التغير الأسهل هو دخول وحدة تبـــدأ ب (//٥) فـــي سياق وحدة تنتهي بها. ولعل ذلك ارتباط بطبيعة التأليف الموسيقي، والاستجابة الإنسانية للأنساق الإيقاعية في الطبيعة " [٣٩].

يبكي على أحـــــدِ

يبكي عـــلا / أحدي

– – د – / د د –

مستفعلن / فعِلن

أتى الارتكاز في المقطعين القصيرين الثالث (ع) والأول (أ) وهي أصوات حلقية، تظهر صعوبة المشاركة العاطفية بينه وبين وغيره من الدول، إنه تعريض بالبلدان التي تدعي مناصرتها للقضية الفلسطينية.

*مازالت الوقفة الإيقاعية تتناغم مع رويها – كما سبق – الدال وحرف الياء للوصل، وهي وقفة مطلقة، حيث يميل الشاعر إلى المحافظة عليها.

وكان جسمكِ مسبياً

وكان جس / مكِ مس / بيين

د – د – / د د – / – –

متفعلن / فعِلن / فعْ لن

عندما عاد لفعل (الرؤية) تراصت الموسيقا، دالة على كآبة المنظر يبدأ الضغط على المقطع (ن) حين يجتر الذكريات، ويُنشأ القصة في أسلوب الحكي، معتمداً على صياغة الفعل (كان) الدال على الزمن الماضي، وقد آثر درويش هذا الإيقاع فتواتر خمس مرات، وهو تكرار بسيط.

إنه يسرد الحدوتة بهيئتها السهلة التي تميل إلى الكلام العادي المألوف، مستحضراً ذلك المشهد الذي يمزق جوانحه.

يعود النبر على المقطع الأول القصير (مُ) ذلك الصوت الشفوي الخيشومي المجهور، فكأنه يجهر برسمه بشفاهه؛ وكان الأصح أنْ يقول: جثتكِ؛ لكنه لا يعترف بمقتلها، نعم إنها شهيدة حية، إنْ لم تكن في الدنيا، فهي يقظة عند ربها.

يصف الجسم بأنه مأسور (بي) تدل على السكون والراحة.

معاودة الذكريات، فككت الإيقاع، فقال:

وكان فمي

د– د د –

مفتعلن

حدث خزم بحذف الواو، يكتسب التشظي صفة الاستمرارية الزمنية، كما في قوله: (وكان فمي) إلى استمرار اللهو ببعض القبلات على يديها الصغيرتين.

يلهو بقطـــــرة شهدٍ

يلهو / بقطرتي / شهدن

– – / د – د – / – –

فعْ لن / متفعلــن / فعْ لن

يستغرق النبر المقطع الأول المتوسط (يل) وكذلك التفعيلة الأخيرة (شــه) وهذه هي المرة الأولى التي تتكرر فيها (فاعلن) فكأنها تساوي تفعيلات البسيط المشطور، ويمكننا كتابتها على الشكل القديم كالآتي :

وكان فمي يلهو بقطرة شهدٍ (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)

ما يؤكد أنّ درويش يبغض الوتيرة الواحدة، فهو دائم التجديد.

ومازال (التدوير) يلف عناصر القصيدة فيجعلها جاريــة منسابة عبر الأسطر الشعرية، وهو ما أخالف به قول نازك الملائكة " التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف، مثل (فعولن ، وفاعلاتن) ويصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد، مثل (فاعلن، و مستفعلن) وبسبب هذا العسر. الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر البسيط، أو الرجز... التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر"(٤٠).

فوق وحـــل يدي !

فوق وح / ل يدي!

– د – / د د –

متفـــــعل / فعِلن

(متفعل /٥//٥) أصابها الطي والقطع.

المقطع القصير (ق) يؤكد أنه كان يقبل يدها، التي تنام فوق يديه المغموسة بالطين، (لِ) كناية عن عمله بالحقل، ومازالت الموسيقا تتكاثف بنغمة الوقفة الإيقاعية المنسجمة المتناغمة.

**نلاحظ أن الشاعر يكرر المقطع الأول من القصيدة ، ويسمى هذا النوع:

" تكرار المقطع : وهو أطول أنواع التكرار، وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع في تحقيق النغمية، وتكثيف المعنى "[٤١]؛ لأنه يثير انتباه المتلقي، ويعاود رفع درجات الرنة الموسيقية، مع نهاية القصيدة .

لكن نازك الملائكة تراه معيباً فتقول: "الخواتم الضعيفة للشعر الحر: صعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر،؛ لذلك يلجأ الشعراء إلى أساليب شكلية غير مقبولة، يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة، ومن تلك الأساليب: اختتام القصيدة بتكرار مطلعها "[٤٢]، لكني أراها موفقة، كما تنتهي الموسيقي، بنفس نغمات الاستهلال.

في البالِ أغنية
يـــــــــأختُ
عن بلـــــــدي
نامي ... لأحفرها
نامي ... لأحفرها
– – / د – د د –
فعْ لن / متفعلن

الجملة الشعرية:

يعرفها د. عز الدين إسماعيل بقوله: " الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. فالجملة الشعرية تشغل أكثر من سطر . وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر "[٤٣].

الهدف منها: العزف على ذات الأوتار التي بدأ بها المطلع، وهي تساعد في ارتياح الأذن لهذه النغمات التي اعتادتها.

هناك شيء مفقود عبرت عنه النقاط التي تلت لفظة (نامي) فإذا كانت (صفة الفتاة) مثلاً مغيبة متشظية، فكأنه أراد أن يشاركه القارئ مشاعره تجاهها (ياحبيبتي) أو نامي في هدوء ، أو نامي وسأقتص لكِ ولن يضيع دمكِ هدرا ، أو غيرها، لانجد لها امتدادا في النص، إذ يعبر عن السكوت عنها بالحذف والمحو النصي، يقول د. ناصر حسن يعقوب " اكتسبت دلالات التشظي والغياب لدى درويش مفهوماً أكثر عمقاً واتساعاً ... ومنها الحذف "(٤٤).

جاء الخزم في (لأحفرها) فاللام زائدة.

*يتجلى النبر على المقطع الثالث القصير(ف) وهو صوت شفوي أسناني مهموس، لعله يعبر عن طول نفسه في حفره ، حيث تشعر بالصبر والأناة، كما تحس بنفث الهواء الساخن من جوفه المتهرئ.

ويمكننا إعادة الصياغة العمودية في هذا الجزء، كالآتي:

في البال أغنية ياأختُ ** عن بلدي نامي ... لأحفرها

* اختلفت الوقفة في نهاية القصيدة عن أولها؛ لتتفق وسياق الحال، ففي البداية كان سيكتبها، يقصد سأقصها، ومع ذلك يتناسب الإيقاع بين:(لأكتبها / لأحفرها) ولما انتهت أحداث الحكاية، أراد أنْ يخلدها برسمها على جسده، فجريان المعنى إلى السطر الأخير مسؤول عن اختلاف الوقفة الموسيقية.

وشماً على جســـــدي وشمن عِلا / جِسدي

– – د – / د د –

مستفعلـــن / فعِلـــن

يشمل الارتكاز المقطع القصير الثالث (ع) وينتقل للمقطع الأول القصير أيضاً (ج) وتنسجم الوقفة الإيقاعية مع القافية الدالية الموصولة بالياء (يدي / جسدي).

قامت هذه القصيدة على جرسين موسيقيين : (لأكتبها / جسدي).

*ويعدّ البحر المركب بشقيه: الحر والعمودي، كثير الاستعمال في الشعر الحر، كما يذكر د. محمود السمان " النوع الثالث: وهوالقصائد المشتملة على أوزان حرة، مع أخرى عمودية، وهذا النوع كثير جداً، إذا كانت الأوزان حرة وعمودية متحدة ... وبخاصة في البحور المركبة "(٤٥).

المقاطع الصوتية:

أهتم بدراسة المقاطع المنبورة فقط، وليس بدراسة المقاطع الصوتية بوجه عام وذلك كما يقول د. شكري عياد: " العروض العربي يحتاج إلى النبر من وجهين:

الأول: أنّ النبر ظاهرة نطقية ، لا يخلو منها كلام بشري.

الثاني: أنه يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه (الإيقاع المجرد) ويضيف إليه شعوراً بالإيقاع الحي... فالإيقاع الشعري إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر "(٤٦).

يعتمد محمود درويش في صياغة قصيدته على المقاطع القصيرة (ص ح) ليسرد بها حكاية تلك الفتاة، متمثلاً عناصر الحزن والأسى، اللذين يعتصران قلبه؛ لذلك ارتفعت درجة تواترها إلى (٣٧) مرة.

تلتها المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) فبلغت (١١) مرة، معبرة عن ضيق نفسه من المشاهد الفظيعة، التي عاينها: زرْ (الزردِ) حيث حملت على حلق حديدية، سدْ (سدوا) عندما سدوا طرق البلدة، من (أداة استفهام) تبطن هول المفاجأة، أش (بالأشواك) صنعوا السياج من الأشواك، وأخيرا تستغرق المقاطع

المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) (٩) مرات، حيث يستدعي المد بحروف اللين، طول المعاناة، وقسوة الأحداث.

١- المد بالألف: نحو: نا (نامي) وا (ألواناً) نا (هناك) جا (جاؤوا) نا (نامي).

٢- المد بالياء: مثل: ري (صغيرين) لي (أهلي) بي (مسبياً).

٣- المد بالواو: مو (محمولاً).

يقول د. إبراهيم جابر: "تقوم حروف المد الثلاثة في توليد إيقاع بطـــيء، يسهم بشكل كبير في الكشف عن الإيقاع النفسي للشاعر، إذ إن مـــدّ الـــصوت بالألف أو الياء أو الواو يعطي مساحة زمنية أوسع في النطق بالكلمة، ومن ثمّ تراه يعمل على تبطيء الإيقاع العروضي للسطور"(٤٧).

هندسة التكرار الإيقاعي

سأقومُ برسم القصيدة بخطوط هندسية؛ ليتجلى شكل الإيقاع:

أولاً: يتشابه الإيقاع في مقدمة القصيدة، ونهايتها؛ لكنّه يختلف عند الغلق.

المقدمة	الخاتمة
في البال أغنية (مستفعلن فعلن)	في البال أغنية (مستفعلن فعلن)
ياأختُ (مفعولن)	يا أختُ (فعولن)
عن بلدي (مفتعلن)	عن بلدي (مفتعلن)
نامي (فع لن)	نامي ... لأحفرها (فع لن..متفعلن)
لأكتبها (متفعلن) وقفة	تدوير
	وشماً على جسدي(مستفعلن فعلن)
	وقفة

* نسبة الوحدة الإيقاعية: ٦ : ٨

انتهت المقدمة بست وحدات؛ للغلق بالوقفة الإيقاعيـــة؛ لكنهـــا زادت فـــي الخاتمة بسبب: (التدوير) وهذا يتفق مع غلق القصيدة بتكاثف الإيقاع؛ مما أدى إلى اختلاف الوقفة (لأكتبها / جسدي).

ثانياً: تتلاقى التفعيلات بين سرد الحكاية، واجترار الذكريات.

الحكاية	**الذكرى**
رأيتُ جسمك(مفاعلن فعِل)	كنا صغيرين(مستفعلن فع لن)
محمولٌ على الزردِ(مفعولن فعِل فاعل)	والأشجار عالية(فعولن فعِل متفا)
وكان يرشح ألواناً(مفاعلتن فعِلن فاعل)	وكنتِ أجمل من أمي (متفعلن فعِلن فاعل)
فقلتُ لهم (متفعلن)	ومن بلدي (متفعلن)
جسمي هناكَ (فع لن فعولن)	من أين جاؤوا؟(فع لن فعولن)
فسدّوا ساحة البلدِ(فعولن فاعلن متفا)	وكرم اللوز سيجه (متفعل فاعلن متفا)
وقفة	أهلي وأهلكِ (مستفعلن فعِل)
	بالأشواكِ والكبدِ(فعولن فعِل متفا)
	وقفة

* نسبة الجزء من الوحدة الإيقاعية: ١٤ : ١٩

انتهت القصة بأربعة عشر جزءاً من الوحدة الإيقاعيـــة ؛ للغلـــق بالوقفـــة الإيقاعية؛ لكنها زادت عند اجترار الذكريات بسبب: (التـــدوير) فهـــو يكثـــف الإيقاع، لكنه هنا أسهم في انسجام الوقفتين معاً: (البلدِ / الكبدِ).

* نلاحظ أن الشاعر يبدأ بالوحدة الإيقاعية للبحر البسيط (مستفعلن فاعلن) ثمّ يثنيها بالشكل الإيقاعي (مستفعلن فاعلن مستفعلن) المجـــزوء، وحينمـــا يستمر في إكمال السطر الشعري، يعود إلى تفكيك الموسيقا إلى:

١) جزء من الوحدة الموسيقية (مستفعلن)

٢) يأتي بباقي الوحدة (فاعلن) ثم يكمل الشكل (مستفعلن)

٣) أخيرا يحافظ على شكل البحر المجزوء ذي تفعيلات الثلاث.

إذن درويش كلما فتت وحدات الإيقاع، أسرع في تجميعها، وأخيرا تتميمها، وهذا هو حال القمر، فكلما صغر حجمه ، زاد تدريجياً، حتى يكتمل نموه، وهو سرّ يتكتمه الشاعر في إطلاق اسم القصيدة (سقوط القمر) لقد استدعى منه: ١) الجمال.

٢) الحالة، وكان الإيقاع ترجمة لطبيعة القمر، حيث يتناغم القمر في السماء، مع دقات الطبول على الأرض، وقت زفاف الشهيدة.

* لم يذكر لفظة (القمر) أثناء تغنيه بالقصيدة، وترك الإيقاع القمري ملقياً بظلاله على كل صوت فيها.

ثالثاَ: يختلف الإيقاع بين الحاضر، والماضي، اختلافاً طبيعياً؛ لكنه يتفق في الوقفة التي تعمل على تنغيم نهايات السطور الشعرية (أحدي / يدي)

الحاضر الماضي

إنا نفكر بالدنيا(مستفعلن فعِلن فاعل)

على عجلن (متفعلن) وكان فمي (متفعلن)

فلا نرى أحداً (متفعلن فعِلن) يلهو بقطرة شهدٍ (فع لن متفعلن فع لن)

يبكي على أحدِ (مستفعلن فعِلن) وقفة فوق وحل يدي!(متفعل فعِلن)وقفة

وكان جسمكِ مسبياً (مستفعلن فعِلن فاعل)

* نسبة الجزء من الوحدة الإيقاعية: ١١ : ٦

العلة في ارتفاع النسبة في الوقت الآني : أنه يفلسف الحياة؛ نتيجة لخبرته بتجاربها، في اللحظة التي تشهد وفاة الفتاة.

أما العودة للذكرى، فلم تستغرق صوراً كثيرة، كما كان في السابق.

أهم نتائج البحث

لما كان الهدف من البحث: مقارنة الإيقاع البسيط – المتمثل في بحر الرجز – بالإيقاع المركب – المتمثل في البحر البسيط؛ حصرتُ النتائج في الموازنة بينهما، فكشفت الدراسة عن:

أولاً: تفاعيل جديدة:

أضاف درويش تفعيلات جديدة في بحر الرجز، تخالف القواعد العروضية؛ لكنها توافق مزاجه النفسي والحسي، منها:

١- (فاعلن) وقد أصابها الطي والقطع، تواترت عشر مرات (٩) مرات في بداية السطر الشعري، ومرة واحدة في الحشو.

٢- (فعِلن) أصابها الخبل والقطع، تواترت عشر مرات.

٣- (مستفعلاتن) أصابها الترفيل، وزيادة الإيقاع نتيجة لزيادة الدلالة، تواترت ست مرات ، وقعت جميعاً في الضرب.

٤- (فاعل) أصابها الحذ، وردت مرتين.

٥- (فعولن) أصابها الخبن والقطع، وردت في أول السطر الشعري مرتين.

نلاحظ أنّ بحر الرجز يحتضن كل الإمكانات الشعرية؛ من أجل ذلك كثر استعماله.

* كذلك أضاف تفعيلات جديدة في البحر البسيط، منها:

١- (فعِلن) أصلها (مستفعلن) حُرّك الثاني الساكن، ثمّ أصابها (الحذ) وردت أربع مرات، واستأثرت بموقع الضرب.

٢- (فعِلْ) أصلها (فاعلن) أصابها الخبل، تواترت أربع مرات.

٣- (فعولن) أصلها (مستفعلن) أصابها الخبن والقطع، وردت ثلاث مرات.

٤- (متفعل //٥/٥) أصلها (مستفعلن) أصابها: الخبن والقطع، وردت مرة واحدة.

ثانياً: التكرار الإيقاعي يظهر في نوعين: التكرار البسيط والمركّب، وقد استغرق النوعان القصيدتين، كالآتي: أ- في قصيدة بحر الرجز:

١- تكرار صوت الفاء (٣ مرات) بسيط

٢- تكرار لفظة (العاصفة) (٤ مرات) (وليكن) وردت مرتين بسيط

٣- تكرار جملة، وردت (٦ مرات) مركب

ب- في قصيدة البحر البسيط:

١- تكرار صوت الباء (في لفظة البلد) وردت أربع مرات بسيط

٢- تكرار صوت الكاف (٣ مرات) بسيط

٣- تكرار لفظة (كان) (٤ مرات) بسيط

٤- تكرار الفعل (أغني) مرتان + الاسم (الأغنيات) بسيط

٥- تكرار المقطع. مركب

ثالثاً: ظاهرة الغياب والتشظي للإيقاع:

أسهم الغياب في فتح النص لاستدعاء بنيات محتملة، في كلتا القصيدتين.

واستأثر التشظي (التفكيك) ببنية قصيدة البحر البسيط.

رابعاً: المقاطع الصوتية:

أ- في قصيدة بحر الرجز، اعتمد الشاعر على المقاطع القصيرة، بنسبة عالية، تواترت في (٥١ موضعاً) ثمّ تلتها المقاطع المتوسطة المفتوحة، وردت: (٦ مرات) وجنوحه للمد؛ لوصف حالته السيئة، وأخيراً المقاطع المتوسطة المغلقة، جاءت (٤ مرات) تدل على التحدي.

ب- كذلك اعتمد درويش على المقاطع القصيرة؛ ليظهر النبر عليها، ويهتم بها في قصيدة البحر البسيط، وتواترت (٣٧) مرة حين تتمثل عناصر الحزن والأسى في سرد الحكاية، ثم تتلوها المقاطع المتوسطة المغلقة، (١١) مرة لتعبر

عن ضيق نفسه من المشاهد التي يعاينها، ثمّ المقاطع المتوسطة المفتوحة (٩ مرات) حيث يساعد المد على تباطؤ الإيقاع؛ لإظار طول معاناته.

خامساً: الجمع بين الشكل العمودي ، والشعر الحر:

شمل ذلك القصيدتين.

سادساً: تدفق الإيقاع وانسيابه:

كان للتدوير أثر عظيم في تنامي الإيقاع وجريانه، في كلتا القصيدتين.

سابعاً: الجرس الموسيقي:

١- استوعبت قصيدة بحر الرجز ثلاثة أجراس موسيقية، ونعني بها الوقفة الإيقاعية، وهي: أ- مطلقة (الزائفة) ب- مطلقة (المدينة) ت- مقيدة (قزحْ) بالإضافة إلى: قافية المطلع (وليكن).

٢- اشتملت قصيدة البحر البسيط على جرسين موسيقيين مطلقين:

(لأكتبها ، جسدي)

ثامناً: مقدرة الشاعر:

تظهر كفاية درويش في صياغته للبحر الممتزج، أكثر من التفعيلات المتساوية لهذا يفضل البحث العمل مع الأقوى صياغة، والأثرى إيقاعاً، ألا وهو البحر البسيط.

تاسعاً: نوع القصيدة:

قصيدة بحر الرجز غنائية، أما قصيدة البحر البسيط فسردية.

الكلمات المفتاحية:

البنية الإيقاعية – المقطع الصوتي- النبر – بحر الرجز- البحر البسيط – الدلالة.

الهــوامش:

١- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص ٩٦ .

٢- السابق: ص ٧١ .

٣- في الميزان الجديد: د. محمد مندور ، الناشر: نهضة مصر للطباعة والنشروالتوزيع، ٢٠٠٤م ، ص ١٩٣ .

٤- في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) : د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٤م، ص ٣٠٧ .

٥- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة : رجاء النقاش ، دار الهلال الطبعة الثانية (بدون تاريخ) ص ٩٧

٦- الأعمال الكاملة لمحمود درويش، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الإسكندرية، ص ١٣٦.

٧- المختار من شعر محمود درويش، إعداد: د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ٣٢ ، ٣٣.

٨- أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية) : محمود مصطفى، الطبعة الحادية عشر ١٩٧٢م، ص ٢٢ .

٩- السابق: ص ٢٩ .

١٠- السابق: ص٢١ .

١١- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م، ص ١٤٥ ، ١٤٦ .

١٢- قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، المطبعة العلمية بالقاهرة ١٩٦٤م، ص ١٥١ .

١٣- الإيقاع في الشعر العربي(من البيت إلى التفعيلة) : مصطفى جمال الدين، نشر وزارة الثقافة والإعلام، مطبعة النعمان- النجف الأشرف ١٩٧٠م، ص١٣ .

١٤- في الميزان الجديد: د. محمد مندور، ص ١٩٣ .

١٥- بدايات الشعر العربي (بين الكم والكيف) : د. محمد عوني عبد الرؤوف، الناشر: مكتبة الآداب، ط ٢ ٢٠٠٥م، ص ٥٨ .

١٦- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، ملتزم النشر: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ص ٩٨.

١٧- السابق: ص ٩٩ .

١٨- قضية الشعر العربي: د. محمد النويهي، ص ١٥٣ .

١٩- علم الأصوات: د. حسام البهنساوي، الناشر: مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة. ٢٠٠٤م، ص ٧١ .

٢٠- السابق: ص ٦٤ .

٢١- مستويات البناء الشعري (دراسة في بلاغة النص عند محمد إبراهيم أبي سنة) : د. شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص ٦٨ .

٢٢- القافية (تاج الإيقاع الشعري) : د.أحمد كشك، دار الغريب للطباعة والنشر. القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٢٣ .

٢٣- أهدى سبيل إلى علمي الخليل: محمود مصطفى، ص٢٨.

٢٤- قضية الشعر العربي: د. محمد النويهي، ص ١٩٣.

٢٥- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: رجاء النقاش، ص١٨٢ .

٢٦- قراءة الصورة وصورة القراءة: د. صلاح فضل، دار الشروق. الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ١٠١ .

٢٧- الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبده الجاسم، مجلة الأقلام العراقية، ع ٥ السنة العشرون، ١٩٨٥م، ص ٩٧ .

٢٨- أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في كافتيريا) لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) : عبد القادر علي زروقي، رسالة ماجستير،الجزائر- جامعة الحاج لخضر أتنه، كلية الآداب واللغات ٢٠١١ م /٢٠١٢م، ص ٨٥ .

٢٩- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية): محمد بنيس، دار العودة بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧٩م، ص ٧١ .

٣٠- قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش (دراسة دلالية) : إيمان جربوعة، رسالة ماجستير- الجزائر جامعة الأخوة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات٢٠٠٩م/ ٢٠١٠م، ص ٥٦ .

٣١- محمود درويش: الديوان مج ١ دار العودة بيروت، ط٦ /٧٩ ، ٤٤٩/٤٥٠ .

٣٢- المرشد إلى فهم أشعار العرب: د. عبد الله الطيب، ط٣ الكويت ١٩٨٩م، ١ / ١٣١ .

٣٣- أهدى سبيل إلى علمي الخليل: محمود مصطفى، ص ٣٢ .

٣٤- السابق: ص ١٢٠ .

٣٥- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، ص ٢٠١ .

٣٦- موجز بحور الشعر العربي: د. عبد العزيز نبوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠م، ص ٦٣ .

٣٧- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، ص ١٧٦ .

٣٨- موجز بحور الشعر العربي: د. عبد العزيز نبوي، ص ٥٨ .

٣٩- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د.كمال أبو ديب، ص ١٦٤.

٤٠- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط ٣، ١٩٦٧م، ص ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ .

٤١- أساليب التكرار في ديوان سرحان: عبد القادر زروقي، ص ٣١ .

٤٢- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٣١ .

٤٣- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية). د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣، ص ١٠٥ .

٤٤- أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش: د. ناصر حسن يعقوب، مجلة جامعة دمشق،م ٢٩ ع ٢،١ / ٢٠١٣، ص٤٧١.

٤٥- العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) : د. محمود علي السمان، دار المعارف ١٩٨٣م، ص ١٦٢ .

٤٦- موسيقى الشعر العربي:د. شكري عياد، دار المعرفة القاهرة١٩٧٨، ص٦٠.

٤٧- البنية الصوتية في الشعر الحديث: د.إبراهيم جابر، ص ١٠٥ .

* *

أولاً: المراجـــــع

١-الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، ملتزم النشر: مكتبة نهضة مصر.
٢-الأعمال الكاملة لمحمود درويش، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الإسكندرية.
٣-أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية) : محمود مصطفى، الطبعة الحادية عشرة ١٩٧٢م.
٤-الإيقاع في الشعر العربي(من البيت إلى التفعيلة) : مصطفى جمال الدين، نشر وزارة الثقافة والإعلام، مطبعة النعمان- النجف الأشرف ١٩٧٠م.
٥-بدايات الشعر العربي (بين الكم والكيف) : د. محمد عوني عبد الرؤوف، الناشر: مكتبة الآداب، ط ٢ ، ٢٠٠٥م .
٦-البنية الصوتية في الشعر الحديث (بُلند الحيدري نموذجاً) د. إبراهيم جابر علي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤م .
٧-الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣.
٨-ظاهرة الشعر المعاصرفي المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية): محمد بنيس دار العودة بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧٩م.
٩-العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) : د. محمود علي السمان دار المعارف ١٩٨٣م.
١٠-علم الأصوات: د. حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة٢٠٠٤م.
١١-في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) : د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٤م .
١٢-في الميزان الجديد: د. محمد مندور، الناشر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

١٣-القافية (تاج الإيقاع الشعري) : د.أحمد كشك، دار الغريب للطباعة والنشر القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٤-قراءة الصورة وصورة القراءة: د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٥ ١٩٩٧ قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط ٣ ، ١٩٦٧م .

١٦-قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، المطبعة العلمية بالقاهرة ١٩٦٤م.

١٧-محمود درويش: الديوان مج ١ دار العودة بيروت، ط٦ ، ١٩٧٩م.

١٨-محمود درويش شاعر الأرض المحتلة : رجاء النقاش ، دار الهلال الطبعة الثانية (بدون تاريخ).

١٩-المختار من شعر محمود درويش، إعداد: د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م

٢٠-المرشد إلى فهم أشعار العرب: د. عبد الله الطيب، ط٣ الكويت ١٩٨٩م.

٢١-مستويات البناء الشعري (دراسة في بلاغة النص عند محمد إبراهيم أبي سنة): د. شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

٢٢-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

٢٣-موجز بحور الشعر العربي: د. عبد العزيز نبوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠١٠م.

٢٤-موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م .

٢٥-موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) : د. شكري عياد، دار المعرفة القاهرة ١٩٧٨م .

ثانياً: الدوريات والرسائل الجامعية:

١- إيمان جربوعة: قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش (دراسة دلالية) رسالة ماجستير، الجزائر جامعة الأخوة منتوري قسنطينة – كلية الآداب واللغات ٢٠٠٩م / ٢٠١٠م .

٢- عباس عبده الجاسم: الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأقلام العراقية، ع ٥ السنة العشرون، ١٩٨٥م.

٣- عبد القادر زروقي: أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في كافتيريا) لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) رسالة ماجستير، الجزائر- جامعة الحاج لخضر أتنه ٢٠١١م /٢٠١٢م.

٤- د. ناصر حسن يعقوب: أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، م ٢٩ العدد ١ /٢ عام٢٠١٣م.

* * *