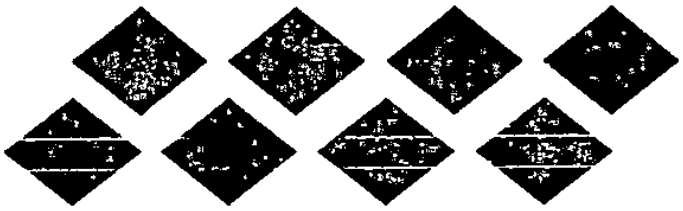

مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

البنية الإيقاعية فى "مديح الظل العالى" لمحمود درويش

د. منى محمد شحات

كلية الآداب بقنا-جامعة جنوب الوادى

" يختارنى الإيقاع يشرق بى
أنا رجع الكمان ولست عازفه"
محمود درويش
مفتتح قصيدة "لا تعتذر عما فعلت"

تمهيد:

قصيدة "مديح الظل العالي" كما الفيلم التسجيلى الوثائقى هى قصيدة الحدث والصورة .. الصدق دون رتوش التجميل والتجمل.. هى وثيقة تاريخية لحصار بيروت ومذبحة صبرا وشاتيلا (١٩٨٢م).

ومحمود درويش يفصح عن نفسه من الوهلة الأولى وعن مهمته من حيث كونه شاعر ثوري .. يستخدم الحضور التسجيلي الوثائقي لصوته وموقفه.. يتحدث من داخل النص ويتوحد به ..ومن ثم ينتقل فيتحدث من خارج الحدث النصي وكأنه يقدم إضاءة لما يحدث.

لذا كان لا بد وأن ننظر إلى النص بوصفه وثيقة لغوية ومحاولة الكشف عنه وتقديمه فى أفقه الإبداعي وبيان خواصه الشعرية ..

إن مساحة النص الكبيرة (٩٩٧) سطرًا شعريًا تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ذات الطبيعة التراكمية وهذا التراكم ولد نوعًا من الإيقاع الداخلي والخارجي وازدحم النص بالظواهر الإيقاعية / الدلالية .. وتعددت الفضاءات الجمالية للنص..

إن قصيدة "مديح الظل العالي" تنهض على بنية إيقاعية واضحة تتنوع فيها اللقطات تنوعًا إيقاعيًا وتصويريا ودلاليا وتتزيا بالمكان "بيروت" فى صورته الواقعية وفي صورته المتخيلة أيضًا فهي تمثل مكانًا طبيعيًا ووجدانيا.

إن التحدي الذى تتمحور حوله القصيدة ليس تحديا عاجزا سلبيا وإنما هو تحد قائم على المواجهة الفعلية واستطاع محمود درويش من خلالها أن يبرهن على قدرته وقدرة شعبه على التحدى والصمود..

إن إيقاع هذا النص الفريد جاء حصيلة تركيبة ائتلافية من جملة مكونات بعضها ذو مصدر صوتي يتأتى من إيقاع الحروف ، فى حال تشابهها أو اجتماعها وتكرارها .. وعلاقة المفردات داخل الجملة الواحدة تجانسًا أو تضادا أو تكرارا والتركيب اللغوي

وَالصياغات ضمن النص وأدواته وتنوعها من استفهام ، وتعجب ، ونداء وما إلى ذلك بالإضافة إلى المزج بين الشعر وَالفنون الأخرى من سرد وتقنيات سينمائية وما يترتب عن ذلك من إيقاعات متباينة تفرضها خصوصية كل فن منهم ..

إن محمود درويش يمثل تعاضد الفرد مع الجماعة .. فهو مرتبط عضويا وفكريا وسياسيا بالقضية الفلسطينية وكفاح الفلسطينيين ..

إن النص يتحرك على نسيج معقد من تداخل الأزمنة والأمكنة في فضاء شعري واسع يتسع باتجاه خلق ملحمة عملاقة للحاضر ..

ويمكن لنا أن نقرر أن محمود درويش زعيم من غير منازع لجيله من الشعراء ذاك أنه يتميز عنهم بتوجهه العروضي وبنيته الداخلية لشعره ونسيج قصائده اللغوي.. وهو المتفرد بالدور الأساسى الذى تؤديه المحسنات الصوتية الدلالية في إبداعه ..

أليس هو القائل : (سأطير يومًا شاعرا والماء رهن بصيرتي لغتى مجاز للمجاز) .

إن "مديح الظل العالي" تمثل اختلاط العام بالخاص .. الوجود بالعدم تسكنها حكمة الفلاسفة وفلسفة الحكماء .. الموت لديه فى قصيدته انتقال من حياة إلى حياة .. تختلط فيها الأنا الدرويشية بالأنا الفلسطينية .. إنها وبحق معلقة العصر.

إن محمود درويش أمسى رمزا استثنائيا فى حركة الشعر العربي المعاصر ويشكل بشعره وموهبته أفقا ثقافيا وحده وركنًا بارزا في إبداعنا العربي يدفعنا دفعا نحو المقاومة والتصدى ، و"مديح الظل العالي" نموذج لهذا الاستثناء فهي تتسع مجالات متنوعة لقراءات شتى للدخول إلى فضاءاته الشعرية وآفاقه الدلالية العميقة فمن القراءة الأولى تدرك أنك أمام نص نوعي يجعل من قارئه جزءا من الحدث يتفاعل معه ويتأثر به لتكريس حالة فنية لعالمه الشعري تعتمد على الوحدة الموضوعية والتى لا تتضح إلا من خلال التعامل مع النص تعاملًا تراكميًا عبر عناصره المكونة المميزة له صوتيًا وَتركيبيا وَدلاليًا عبر إيقاع متميز حقق كل شروط الحداثة الشعرية مع المحافظة على قوانين الوزن العروضى وَالإيقاع التطريبي مما منح القصيدة جمالية إيقاعية حفرت لها مكانًا متميزا متفردا في الذائقة العربية المعاصرة ..

واللافت إبداعيًا عند محمود درويش هو ذلك الإمعان في الإنشاد وَالتغنى فنصه كتابي شفاهي الخصائص وَالسمات وما ذلك إلا السبب الأهم فى جمال إيقاعه المحتشد بالمعاني وهو ما جعله متمايزا فى انتقاء حرفه ومن ثم كلمته ومن ثم جمله الشعرية

حتى عدّ من أمهر شعراء العربية فى انتقاء واختيار اللفظ .. إن الإنشاد لديه جزء من بنية أشعاره..

إن محمود درويش غايته الإقناع والإمتاع فهو ممن يحسنون الإنشاء والإنشاد معًا فهو القائل :

(قصائدنا ، بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم "البسطا" معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن للصمت !!).

ذلك أن الشعر الذى يتبناه درويش هو الشعر أداة إشعال الثورة وزاد المناضلين في مسيرتهم ..

إن دراستنا لن تكتفى بالخصائص العروضية فهى لا تعد إلا مظهرا من مظاهر الإيقاع التى تتوزع على مكونات النص صوتا ولفظا ومعنى وبناءا.. إن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء إيقاعا لقصيدة فى نسق ينتج دلالية الخطاب الشعرى لدى م حمود درويش وهذا ما تحرص الدراسة على تبيانه وتحديده من خلال دراسة الإيقاع عبر البنى المكونة له فى النص وهى :

أولًا: بنية العنونة .

ثانيًا : بنية التشكيل العروضي .

ثالثًا: بنية التشكيل المقطعى (الكمي).

رابعًا : البنية القافوية " إيقاع النهاية "

خامسا : بنية إيقاع السردية فى النص .

سادسًا : بنية إيقاع الصورة .

سابعًا: بنية الإيقاع البصرى .

أولاً : بنية العنونة :

لقد أولت النظريات الحديثة أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص ، ومفتاحًا أساسيا يتسلح به الباحث للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها .. ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية وَالرمزية وأن يضئ لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وَغمض، هو مفتاح تقنى يجس به الباحث نبض النص وترسباته البنوية وتضاريسه التركيبية على المستويين : الدلالي وَالرمزي ، وللعنوان وظائف كثيرة فتحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصًا معاصرًا. [1]

لذا وعلى حد تعبير – روبرت شولز –[2] فإن أول عتبة يطؤها الباحث هو استنطاق العنوان واستقراؤه بصريا ولسانيا أفقيا وعموديا.

وَيرى جون كوهين[3] أن العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقى ويعد النص بأفكاره المبعثرة مسنداً وَالعنوان مسندا إليه فهو الموضوع العام بينما يشكل أجزاء العنوان الذى هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي ..

مديح الظل العالي

مديح الظل العالى

كتب عنوان النص بالخط المغربى والذى جعل القراءة له لها احتمالان كما هو في الشكل... إلا أن الذى شاع بين المبدعين وَالقراء هو "مديح الظل العالي".

واللافت هنا أن العنوان لم يشكل جزءا منقولاً من النص .. بل أنه من الممكن اعتباره نصًا صغيرا .. فهو عنوان للديوان وَعنوان للقصيدة معًا وتمركزه بنية افتتاح دلالية / وظيفية ... إذ أن المديح في تراثنا النقدي والذاكرة الجمعية مرتبط بالمديح النبوي مكانة وقدرا وشرفًا وإعلاءا ..

---

[1] السيميوطيقا وَالعنونة، د جميل حمداوى، عالم الفكر الكويت ، ١٩٩٧م ، مج ٢٥، صـ٧٩، ١١٢.

[2] سيمياء النص الشعرى : اللغة وَالخطاب الأدبي ، ترجمة : سعيد الغانمى ، المركز الثقافى العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٣م..

[3] السيميوطيقا وَالعنونة، جميل حمداوي ، عالم الفكر ، صـ٩٨.

إن العنوان هنا اسمى التشكيل دلالة على الثبات وَالبقاء .. وتتكون البنية النحوية للعنوان من ثلاثة أسماء :

مديح الظل العالي

مضاف مضاف إليه صفة

ومن استقراء وتحليل التركيب النحوى نراه لا يحمل دلالة مفيدة في ذاته إذا جعلناه دون سابق أو لاحق "تقدره نحن تقديراً"... نحن أمام مبهم .. لا اسم علم ولا إشارة ولا فعل ولا ضمير لا ظاهر ولا مضمر أو مستتر ...

إن العنوان يشق لنفسه سياقا خاصا من ظلال الأشياء وَغياب للحضور الفعلي .. نحن أمام ظل مرهون بالعلو وبما أن العنوان إما أن يوجه النص أو ينعكس عليه أو يعكسه لنا .. ففى العنوان ما يوحي بأننا لن نشاهد الحدث بقدر ما سنشاهد ما ينعكس من ظلاله ربما لأن شاعرنا يريد منا أن ننشئ فى نهاية الأمر حدثا جديدا نتجاوز به الحدث الفعلي ..

ولكننا بقراءة العنوان ووطء عتبته نتوقع – بدايةً– ابتعادا عن التجسيد وَدفعنا قصدًا وَعمدًا نحو الظلال والإيحاء وَالرؤية الشفافة...

إن الظل في العنوان هو البديل الوهمي وربما المستقبلى في ظل هذه المنطقة المليئة بالانكسار فيعدل النص مساره من الخارج إلى الداخل فربما يسعفه هذا التعديل فى تحقيق قدر من الإيجاب وَالقبول في الذاكرة الجمعية ..

إن محمود درويش وهو يغيب دال العنوان قد وظفه واستثمره فى استحضار رائع غير مباشر فى (دال) النص وَيتنامي حضورا كثيفًا دال العنوان المغيب فى أرجاء النص حتى يستعيد مكانته الصريحة "العاتية" بالكتابة الأخرى لعنوان النص ..

يرى "يورى لوتيمان"[1] أن عنصر الفضاء يصبح عاليًا جدًا بعلاقته بمدلول الحرية وتصبح الحرية فى هذا المضمار هى مجموعة الأفعال التى يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات ، أى بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي لا يقدر على هجرها أو تجاوزها ..

---

[1] قمصان الزمن ، جمال الدين خضور ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ،٢٠٠٠م ، صـ١٢٩.

وكأننا بمحمود درويش مصداقا لذلك يرى الظل وقد تداخل مع كل الأشياء منطبعًا عليها متجاوزا إياها على الأرض ، البحر ، الماء ، السماء ،.. لكنه مع ذلك يبقى أمرا مرئيا لا يلمس ولا يحس ولكنه أمام الناظرين أملاً محتملاً ومستقبلاً متمنى ..

نستطيع أن نقرر مع هذا العنوان أن محمود درويش ممن أسسوا لثقافة نصوصية متميزة تخص العنوان دون النص ... عنوان متميز بالإيجاز والبراعة المجازية لفظا وشكلاً .. العنوان هنا إعلان عن النص وإشهار له وإغراء للقارئ بالدخول إليه ..

إن "مديح الظل العالي" مفتاح رمزى مبنى بناءًا منظما بل بالغ التنظيم فى نسيجه وهيكله ومراميه الكامنة وراء اختياره .. فخلف العنوان شبكة معقدة من أشكال التعارض والتوافق ضمن مكونات البناء الشعرى للقصيدة..

ثانيًا: بنية التشكيل العروضى :

يؤلف الكامل مع الوافر دائرة المؤتلف ويبنى الكامل على متفاعلن ست مرات [1] ..وله قديماً ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، ويزيد عروضيو الشعر الحر[2]فرعين آخرين فى أضربه وهى : الأخذ المذال (متفاعلن متفان = فعلان) والثانى الأحذ المضمر المذال (متفان = فعلان)

وقد اختلف فى تسميته فقيل سمى كاملاً لكثرة الحركات في تفعيلات بيته التام وتبلغ ثلاثون حركة ، وقيل لأنه أطول البحور فعدد حروفه ٤٨ حرفاً، وقيل: سمى كاملاً لأنه كمل عن الوافر الشريك في دائرته ، وقيل : سمى كاملاً لأن أضربه أكثر من أضرب

---

[1] انظر: الكافى فى العروض والقوافى للتبريزي صـ٥٨ ،العمدة :صـ١٣٦، البناء العروضى للقصيدة العربية : حماسة عبد اللطيف صـ٤٢، الشافى فى العروض والقوافي صـ١١٣ ، القسطاس صـ٤١ ،٤٣ ، عروض ابن جنى صـ٩٥، ٩٧، الجامع صـ١٢٣ وما بعدها ..

* ولـ"متفاعلن" التى تتكون من سبب ثقيل فسبب خفيف فوتد مجموع عند العروضيين القدامى خمسة عشر فرعًا : المضمر (متفاعلن ← متفاعلن = مستفعلين) والثانى : الموقوص (متفاعلن ← مفاعيلن) والثالث: المخزول (متفاعلن ← مُتفعِلُن= مُفتعِلُن) والرابع: المقطوع (مُتفاعلْ) والخامس : المقطوع المضمر (مُتفعِلْ) والسادس: الأحد ، والسابع: الأحد المضمر / والثامن: المذال والتاسع: المذال المضمر ، والعاشر: المذال الموقوص (مفاعلان) والحادى عشر:المرفل المخزول (متفعلان) ، والثانى عشر: المرفل ، والثالث عشر: المرفل المضمر، والرابع عشر: المرفل الموقوص (مُتفعلاتن)، والخامس عشر : المرفل المخزول (مُتفعِلاتُن= مُستعِلاتن).

[2] العروض الجديد ، محمود السمان ، صـ٥٣ وما بعدها ..

سائر البحور فلا بحر له تسعة أضرب سواه وقيل لكمال أجزائه .. لذا يكون مجال الشاعر في كثرة حركاته وأضربه (أفسح منه فى غيره) [1] وقيل : سمى كاملاً لمطابقة تفعيلاته كما هى في الأصول مع استعمال الشعراء. [2]

وقد تصدر الكامل البحور في الشعر الحر ولعل ذلك راجع إلي اعتماد هذا الشعر الأبحر ذات التفعيلة الواحدة فيقول عنه المرحوم إبراهيم أنيس أن البحر الكامل في العصر الحديث قد أصبح مقصد الشعراء وهو البحر الذى يستمتع به جمهور السامعين من محبى الشعر فيطرقه الآن كل الناظمين الشعراء منهم والمتشاعرون فإذا وصف القدماء الرجز بأنه "مطية الشعراء" يمكننا الآن ونحن مطمئنون – أن نصف الكامل بأنه مطية الشعراء الجدد ..

ويعد الكامل أسرع الأوزان الشعرية قاطبة فى حالة سلامته من الزحافات وهذا نادر[3] ، ومعظم زحافاته وعلله تسكن المتحرك أو تزيد الساكن مما يقلل من سرعته.

أما الوافر الذى يناصف الكامل دائرة المؤتلف فهو مبنى على مفاعلتن ست مرات وله "عروضان وثلاثة أضرب"[4]وقد ذكر العروضيون المعاصرون أضرب الشعر الحر وتشتمل أضرب الشعر العمودى الثلاثة "الصحيحة والمعصوبة والمقطوفة ، وزادوا عليها تسبيغ مفاعلتن الصحيحة والمعصوبة (مفاعلتان، مفاعلْتانْ = مفاعيلانْ).

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجى ، صـ٢٦٨.

[2] العروض وايقاع الشعر العربي، سيد البحراوى ، صـ٧٨.

[3] منهاج البلغاء: صـ٢٦٨، المرشد: ٢٦٤/١، العروض الجديد :٨١، العروض وايقاع الشعر العربي :٧٧.

[4] ويذكر جويار أن الأخفش أوردبيتا وهو :

– عيرةُ أنت همى وأنت الدهر ذكرى

وهو ما يضيف عروضًا مجزوءة مقطوفةً وضرب مثلهما .. ولم أجد للبيت ذكرا فى كتاب الأخفش الذى حقق أكثر من مرة.. ولا في الكتب العروضية القديمة سوى الدر النضيد فى شرح القصيدة ، والبارع لابن القطاع

راجع:

– نظرية جديدة فى العروض العربي، جويار، صـ١٧٦

– العروض ، الأخفش ، تحقيق : أحمد عبد الدايم ، صـ١٤٢ وما بعدها.

– الدرالنضيد فى شرح القصيد (شرح مقدمة ابن الحاجب) ، ابن واصل الحموى ، صـ٢٤٢

– البارع ، ابن القطاع ، تحقيق :أحمد عبد الدايم، ط١، صـ١٧٤، دار الثقافة ،١٩٨٣م.

أما عن تسميته بالوافر فقيل أن الخليل سماه وافرًا (لوفور أجزائه وتدًا بوتد) وقيل سمى وافرا "لتوافر حركاته" ، ويمتاز هذا الوزن بأنه يشتد إذا أريد له الشدة ، ويَرق إذا أريد له الرقة منوطا بالغرض الذى يحمله وسبب هذا التناقض يعود إلى زحافين يعتريانه: العصب وَالكف ؛ فالأول يكثر سواكنه فتأنى شدته فيها.. والثاني يكثر متحركاته بتقليل سواكنه فيتسم بالاسترخاء والتدفق ما يمنحه رقة على رقته التى هى أصل تفعيلاته..

اعتمد محمود دروش فى "مديح الظل العالي" وتأسيس بنيتها العروضية على بحري (الكامل وَالوافر) وهمامن البحور التى تتأسس بنيتها الإيقاعية على تفعيلة واحدة بأصولها وَفروعها .. بلغت نسبة ورود تفعيلة (متفاعلن وصورها) ما يساوي ٩٩,٢% من تفاعيل القصيدة بينما بلغت نسبة ورود تفعيلةِ (مفاعلتن وصورها) ما يساوي ٠,٨% من مجموع تفاعيل النص.. ذلك أن "مديح الظل العالى " تقوم كلها على إيقاع الكامل ما عدا مقطع وحيد مكون من تسعة أسطر شعرية..وذلك فى قوله:

– مساءُ/ فوق بيروت:	//٠/٠/٠// /٠/٠//
– الرخامُ	٠ //٠/٠
– ينزّ دما ، ويذبحنى الحمامُ	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
– إلى منْ أرفعُ الكلمات سقفا	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
ـ وهذى الأرض يحملها الغمامُ	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
– ويرحل حين يرحل ، نحو تيهي	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
– أحدّقُ فى المسدّس ، وهو ملقى	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
– على طرف السرير ، وأشتهيه	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
– وينقذني، وينقذنيِ الكلامُ	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠
– ظلامٌ كلُّ ما حولي .. ظلامُ .	//٠/٠/٠// //٠/٠/٠// //٠/٠

فهذا هو المقطع الذى جاء على وزن الوافر وهو ما مثّل تداخلًا فى إيقاع القصيدة العروضي وتعدد الإيقاع هنا تحديدا بفك تفعيلة من الأخرى أمر متعمد من الشاعر وليس محض مصادفة..

إن الثراء النغمي الذى نلحظه في النص بصفة عامة يرجع إلى اعتماد محمود درويش على الوحدة العروضية الإيقاعية (متفاعلن) والتى تتميز -كما سنرى- بقدرتها على استيعاب علاقات إيقاعية متشابكة تتولد من كثرة الزحافات والعلل والتغييرات التى يمكن أن

تدخلها كالاضمار وَالترفيل والتذييل وَالقطع وَالحذذ فتأتى (متْفاعلن، متفَاعلاتن، متفــاعلان، متفاعلْ وَمتفا) كما فى قوله :

	عدد التفاعيل	الضرب
١- لحمى على الحيطان لحمك ، يا ابن أمّى	٣	متفاعلاتن
٢- جسدٌ لأضراب الظلال	٢	متْفاعلان
٣- وَعليك أن تمشى بلا طرقٍ وراءً ، أو أمامًا أو جنوبًا أو شمالْ	٦	متْفاعلان
٤- وتحرك الخطوات بالميزان حين يشاء من وهبوك قيدكْ	٥	متفاعلاتن
٥-ليزينوك ويأخذوك الى المعارض كى يرى الزوار مجدك	٥	متْفاعلاتن
٦- كَمْ كنت وَحدكْ	١	متْفاعلاتن

فهذا التنوع يحمل من الإمكانات الصوتية ما يثرى النص إيقاعيًا ولغويًا ... فنــرى في الأسطر السابقة متفاعلن (الصحيحة) وَمتْفاعلن (المضمرة) فى حــشو الأســطر بينمــا تفاعيل الاضرب تاتى (مذيلة أو مرفلة) ....

ويبين لنا الجدول التالي نسب ورود متفاعلن وَصورها المختلفة فى نــص "مــديح الظل العالى"..

التفعيلة	متفاعلن صحيحة	متفاعلن مضمرة	متفاعلن مذيلــة صحيحة	متفاعلن مذيلــة مضمرة	متفاعلن مرفلــة صحيحة	متفاعلن مرفلــة مضمرة	متفاعلن مقطوعة صحيحة	متفاعلن مقطوعة مضمرة	مفاعلتن صحيحة	مفاعلتن معصوبة	مفاعل	مجمو
العدد	٩٦٧	١٣٤٧	٤٣	٣٧	٧٩	٩٨	٣٢	٤١	١٣	٣	٦	٦٦٦
النسبة	%٣٦,٣	%٥٠,٥	١,٦	%١,٤	%٣	%٣,٧	%١,٢	%١,٥	%٠,٥	%٠,١	%٠,٢	٤١٠٠

وقد شغلت متْفاعلن المضمرة ما نسبته ٥٠,٥% من مجموع تفاعيــل الــنص .. وشــغلت مساحة أكبر من متفاعلن الصحيحة والتى بلغت نسبتها ٣٦,٣% فقط.

نتج عن الترخصات العروضية من زحافات وعلل لــ"متفاعلن" أن شغلت الأسباب الخفيفة ما نسبته ٥٤% من وحدات التفاعيل في قصيدة "مديح الظل العالي" .

إن الترخص يسهم فى تغير إيقاع القصيدة لأنه ليس انحرافًا عن النظام فحسب وإنما هو وسيلة لجعل الدلالة أكثر وضوحًا وأقوى ظهورًا ..

لقد أبطأ محمود درويش من سرعة الكامل وإستخدمه رجزيًا وأوقف سرعة تدفقه بالبطء الشديد الذي أحدثه هذا الكم من الأضرب المتنوعة فقد بلغت أنماط متفاعلن التى استخدمها محمود درويش فى قصيدته ثمانية أنماط جاءت المضمرة بنسبة ٥٠,٥% كما ذكرنا ثم الصحيحة ٣٦,٣ ثم المذالة وَالمذالة المضمرة وَالمرفلة ثم المرفلة المضمرة ثم المقطوعة فالمقطوعة المضمرة بقية النسب..

إن هذا التبطئ الشديد من قبل محمود درويش لم يكن على مستوى مطرد وإنما وفق الحالة الشعورية وَالفكرية على مدار مقاطع القصيدة.. إن الشاعر الحق يستطيع أن يكيف البحر الذى ينظم عليه بما يتناسب مع غرضه ومعانيه ذلك "لأن الشاعر والوزن يؤلفان فريقا واحدًا كما يؤلف الفارس وفرسه فريقا واحدا يؤثر كل منهما على الآخر ، ويتضح هذا بما أعطى للشاعر من حرية الحركة داخل البحر من خلال الزحافات والعلل التى لها تأثير كبير على صفات البحر وميزاته بحيث تستطيع أن تنقله من حال إلى حال.."[1]

وفي جدول إحصاء الحركة وَالساكن شغلت الحركة مانسبته ٦٣,٦% بينما الساكن ٣٧,٤% . وهو تسكين فى معظمه نتاج الترخصات العروضية من زحافات وَ علل .

	حركة	سكون	مجموع
العدد	١١٧٩٥	٧٠٤٤	١٨٨٣٩
النسبة	%٦٣,٦	%٣٧,٤	%١٠٠

وقد ذكر حازم فى منهاجه [2] أنه :

"من البدهى أن تؤلف المتحركات وَالسواكن تفعيلات البحر أو أجزاءه وكلما أتت هذه التفعيلات على نظام متناكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وبالاستمتاع من الشئ ووقع منهما الموقع الذى ترتاح له ".

	سبب ثقيل	سبب خفيف	وتد مجموع	المجموع
العدد	١١٣٤	٤٣٦٩	٢٥٩٣	٨٠٩٦
النسبة	%١٤	%٥٤	%٣٢	%١٠٠

[1] الجانب العروضي عند حازم ، أحمد فوزى الهيب ، صـ٦٠.

[2] منهاج البلغاء : صـ٢٤٥.

لقد استطاع محمود درويش في مديح الظل العالي أن يجعل من حركة الوزن تتماشى مع حركة المعنى ومحددة لها .. إن حركة الوزن لديه تدخل في صلب طبيعة التشكيل النسيجى لنظم البناء في النص ، فقد حمل فكرته على متفاعلن وتنويعاتها الإيقاعية فى زحافات وَعلل نافيا نمطية الإيقاع ورتابته بتكرار تفعيلة وحيدة بذاتها .. ففى التنوعات التى تخيرها عمدًا ما يتناسب وروحه الثائرة الهائجة المتفجرة غضبًا وتمردا ..

ذلك أن الوقفة الصوتية المستندة إلى السكون ما هى إلا بوح عن الغضب ممزوج بألم وحدة للانتقال من عالم الاستسلام للألم إلى موقف الثورة والتحرر وعالم المواجهة وَالتحرك..

فكلما اشتد الانفعال بدأت الأسطر بأكبر عدد من التفعيلات المزاحفة ويرافقها فى الأداء اللغوى نوع من السرعة الملموسة – أى سرعة في الأداء – وللرغبة فى توصيل المعانى والتنفيس عن الحالة بنحو أسرع من الشكل العادى ، الهادئ وغير المنفعل ذلك يتضح من الزحافات التى تناولت ثوانى الأسباب بتسكين المتحرك أو حذفه مما انعكس على دلالات النص.

إن المقطع الأول من القصيدة وهو مقطع تمهيدي سردى يقوم على الوصف والتفصيل تتقدم فيه "مُتْفاعلن" المضمرة ويمتد ذلك لثمانية وخمسين سطراً شعرياً بل أن سبعة عشر سطرًا تنفرد بتشكيله العروضي .. كما في قوله :

– بحرٌ لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب

– بحرٌ جاهزٌ من أجلنا ..

_ خذ بقاياك ، اتخذنى ساعدا فى حضرة الأطلال.

خذ قاموس

– نَمْ يا حبيب ساعةً

– نَمْ ساعةً، نَمْ يا حبيبي ساعةً.

وبتتبع مقاطع القصيدة ونسب التغير الإيقاعي فيها إلى التغيرات العروضية فى تفعيلاتها اكتشفنا أن المقطع الأول من القصيدة وهو المقطع الاستهلالي يتماثل في تفعيلاته المزاحفة والمعتلة مع المقطع الاختتامي فى كثرة سواكنه مما يدل على وجود تناسب وتوافق عروضي إيقاعي بين المقطعين فيقول مثلاً فى نهاية المقطع الاختتامي:

- يا سيِّد الجمرةْ	/٠/٠ //٠ /٠/٠	متْفاعلن مُتْفا
- يا سيِّد الشُّعلةْ.	/٠/٠ //٠ /٠/٠	متْفاعلن مُتْفا
- ما أوسع الثوره	/٠/٠ //٠ /٠/٠	متْفاعلن مُتْفا
- ما أضيق الرحنه	/٠/٠ //٠ /٠/٠	متْفاعلن مُتْفا
- ما أكبر الفكره	/٠/٠ //٠ /٠/٠	متْفاعلن مُتْفا
- ما أصغر الدولهْ !...	/٠/٠ //٠ /٠/٠	متْفاعلن مُتْفا

وَالتدوير في مقاطع القصيدة وامتداداتها يتناسب مع التطويل وَالإغراق فى التفاصيل .. وسيزداد الأمر وضوحًا حينما يجتمع التدوير وَ التذييل والترفيل ليتآزوا لإفادة الاسترسال..

هذا يجعلنا نؤكد على أن الترخصات العروضية التي استعملها محمود درويش في نصه قد استوعبت موسيقيا وببراعة كل أشكال تجربته ومدخلاتها فى القصيدة وأسهمت في إحداث التغيرات الإيقاعية أى أنها كانت بمثابة "ترمومتر" القصيدة وفرضت نمطا إيقاعيًا تلاءم مع خصوصية التجربة .. بل أن محمود درويش وهو يغيّر فى الوزن فى مقطع واحد (٩ أسطر) فى نصه المطول الممتد إلى (٩٩٧) سطرا شعريا لم يكن انتقاله الوزني هذا شكليا مجردا فقط وإنما هو انتقال شعري معنوي .. إذ أن درويش بمكانته الشعرية يدرك أن الحرية في الاستخدام لا تعنى الفوضى واعتباطية المزج، بل إن الانسجام الذى يجب أن يتحقق بين الدلالة وَالوزن الشعري ، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعيا كلها عوامل كانت حاضرة في النص عند تلك المزاوجة الموسيقية..

ففى المقطع الوافري حالة وجدانية استعطافية وَالتساؤل فيه يحمل على الألم فى قوله :

- إلى منْ أرفعُ الكلمات سقفًا ..؟!

لذلك كانت تفعيلة الوافر الصحيحة وهى الغالبة على المقطع (مُفَاعَلَتُنْ) تعبيرا عن هذه الحالة الوجدانية .. وكأن هذه الأسطر تجديد للنفس ومحاولة لتغيير النغمة .. وهكذا يحدث التكامل بين الدلالة وَالوحدة العروضية الوافرية وَالصيغة التركيبية لترجمة الحالة الشعورية التى تأتى فى نغمة هادئة لينة..

وهكذا جاء المزج ليتحمل حالة خاصة في النص .. إن أجزاء القصيدة ومقاطعها مهما تباينت ظاهريا فإنها لا تنفك تدور حول نواة دلالية واحدة وهى "حرب بيروت

١٩٨٢م والتى كانت نقطة تحول فى تاريخ القضية الفلسطينية بعدما تآمرت قوى العـــدوان على إخراج المقاتلين من لبنان.

ثالثًا : بنية التشكيل المقطعي "الكمي" :

إن فكرة الأخذ بنظام المقاطع كأساس فى الشعر العربي نادىّ بتعميمها د/إبـــراهيم أنيس وكانت حجته فى ذلك "إن المقطع كوحدة صوتية يشترك فى جميع اللغات وله أســـاس علمي يعرض له علم الأصوات "PHONETICS "فيحلل كل كلام سواء أكان نثرا أو شـــعرا إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها باختلاف لغات العالم" [1]، وَعلى هذا أمكننا إعـــادة المقابلة بين المصطلحات العروضية الخليلية وأنواع المقاطع على النحو التالي:

السبب الخفيف /٠ = مقطع طويل (–) .

السبب الثقيل //٠ = مقطعان قصيران (ب ب).

الوتد المجموع //٠ = مقطع قصير + مقطع طويل (ب –).

الوتد المفروق /٠/ = مقطع طويل + مقطع قصير (– ب).

الفاصلة الصغرى ///٠ = مقطعان صغيران + مقطع طويل (ب ب –).

الفاصلة الكبرى ////٠ = ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل (ب ب ب –).

وهكذا يمكن لنا مقابلة تفعيلتى النص الأساسيتين على هذا النحو :

مُتَفَاعِلُن = مُ، تَ، فَا ، ع ، لن (ب ب – ب –)

مُفَاعَلَتُنْ – مُ، فا ، ع ، ل ، تن (ب – ب ب –).

حيث أن الرمز(ب) = مقطع قصير = ص ح ، و(–) = مقطع طويـــل = ص ح ص ، ص ح ح سنحاول دراسة وزني القصيدة وتقسيمهما بحسب أنواع المقاطع المـــساوية لها وكمها مع الأخذ في الاعتبار التغيرات الداخلة على البحر من زحافات أو علل نقص أو زيادة تطرأ على الأسطر فتغير من كم المقاطع بالزيادة أو النقصان، محاولين ايجاد علاقـــة بين كم المقاطع وَ البحر المكون لها .. وسنبدأ ببحر الكامل وأنماط تفاعيلـــه الـــواردة فـــى القصيدة..

---

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ، صـــ١٤٦..

بل يقابلنا مثل هذا التعميم لدى هنرى فليش فيقول: "يمكننا الآن أن نجرى التقسيم المقطعى دون تردد أ ارتياب وأن نحلل الشعر من أى بحر كان إلى مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة"

راجع: العربية الفصحى ، هنرى فليش ، ترجمة د/ عبد الصبور شاهين ، صـــ١٩٥.

	مقطع قصير (ص ح)	مقطع متوسط(مفتوح ومغلق) ص ح ص ، ص ح ح	المجموع
العدد	٤٨٦١	٦٩٦٢	١١٨٢٣
النسبة	%٤١,١	%٥٨,٩	%١٠٠

يتضح من الجدول أن التفعيلة الأساسية الصحيحة متفاعلن (ب ب – ب –) والمكونة من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين أى بنسبة ٣:٢ بحسب التكوين المقطعي للتفعيلة قد جاءت في المرتبة الثانية بينما حلت فى المركز الأول تفعيلة (مُتْفاعلن) المضمرة (– – ب –) والإضمار إخفاء للحركة وتغيرت تبعا لذلك نسبة المقاطع القصيرة إلى الطويلة وأصبحت الغلبة للمقاطع الطويلة بنسبة ٣: ١ إذ تم تحويل مقطعين قصيرين فى النص الأساسي لبحر الكامل (مُتَفَاعلن) إلى مقطع طويل فى (مُتْفاعلن).

ونلاحظ كذلك من خلال استعمال محمود درويش فى قصيدته أنه مال إلى الصور المزاحفة التى يتغلب فيها المقطع الطويل على القصير كما فى الأنساق :

(أ-١، أ-٢، أ-٣، أ-٤، أ-٥..)

لقد لجأ درويش إلى زحافات التسكين والتى تؤدى بالطبع في النهاية إلى بطء الإيقاع لأنها تزيد من المقاطع الطويلة وتتجه إلى التقليل من المقاطع القصيرة التى توحى بالحركة .. كما أنه أضاف إلى رصيد البطء فى التفعيلة المضمرة كمًا جديدا بالأنساق المنتهية بالمقاطع زائدة الطول.

وهكذا يتضح أن أنواع الزحافات التى أدخلها محمود درويش فى نصه قد أدت الى تغيير واضح فى ملامحه فقد جعله بحراً بطيئا بالبدائل الممكنة التى استعملها والتى عملت على تغيير النكم الثابت لها فجعله يوحى بالحركة البطيئة والإيقاع الهادئ نسبياً .. إن عناصر الانتهاك التى تعمل على بطء إيقاع الكامل كانت لها الغلبة بإيقاعها الخاص ..

فإذا انتقلنا إلى الوزن المصاحب للوزن الرئيسى للقصيدة وهو الوافر نراه يتكون من نسق أساسى هو (مفاعلتن ب– ب ب –) والذى يتميز بوفرة المقاطع القصيرة وتفوقها على المقاطع الطويلة بنسبة ٣:٢ ويتميز بتوالى ثلاث حركات لا يفصل بينهما ساكن مما يساعد على استرسال الإيقاع وامتداد الصوت فيه .. ذلك التوالى والامتداد الذى يساعد على

تدفق المعنى واسترساله دون تقطع أو توقف عن طريق السواكن..وقد جاءت أنساق الوافر كما يتضح فى جدول التفاعيل الخاص بالقصيدة..

ويتضح أيضًا أن محمود درويش قد غلب الحركات على السكنات .. وهكذا تعرض الوزنين لكثرة إبدال فى أنساقهما لإحداث الأثر النغمى المطلوب فتتناظر التفاعيل والمقاطع المكونة لها لدى محمود درويش لتحمل دلالات نغمية وفكرية فى آن معًا..

كما يتضح من خلال التتابع المقطعى مدى توافق المقطع الطويل بسكناته ووقفاته العديدة مع دلالة القصيدة حيث الحركة المتباينة غير المستقرة إذ أن المقطع الصوتي من حيث الطول والقصر والانغلاق والانفتاح له دلالة معينة .. لذا فان ذلك الإيقاع المتقطع والمتمركز فى المقاطع الطويلة بالتعاون مع المقاطع الطويلة المزدوجة الإغلاق يتوافق مع حالة الانكسار التى يعبر عنها النص ولتتوافق مع التعبير عن الذات العربية المقهورة ..

مثال :

- والآن ، والأشياء سيدةٌ، وهذا الصمت عال كالذبابة
- هل ندرك المجهول فينا ؟ هل نغنى مثلما كنا نغنى؟
- سقطت قلاعٌ قبل هذا اليوم ، لكن الهواء الآن حامضْ
- وحدى أدافع عن جدار ليس لي
- وحدي على سطح المدينة واقفْ
- أيوب مات ، ومائت العنقاء ، وانصرف الصحابة
- وحدى أراود نفسى الثكلى فتأبى أن تساعدنى على نفسي
- ووحدي
- كنت وحدي
- عندما قاومت وحدي
- وحدة الروح الأخيرة..

يضاف إلى ذلك تأكيدنا على أن هذا المقطع الطويل والمغلق قد اقترن في القصيدة بظاهرتين لغويتين هما : التضعيف والتنوين ، مما يؤدي إلى تضعيف المعنى وتأكيده..

إن التنوين والتشديد قد ولدا صوتا إيقاعيا ساكنا بتحويل المقطع المفتوح إلى مقطع مغلق كما في قوله :

- يا أهل ابيان .. الوداعا

- شكرًا للفقراء عيدَ الخبزِ
- لتضئ للفقراء عيدَ الخبزِ
- أو لتضئ للمحتملّ وجهي كى يرى وجهى
- ويَرتدي الخداعا.
- شكرًا لكلّ سحابةٍ غطّتْ يدىَّ
- وبَلّلتْ شفتىَّ
- حتى أعطيتْ الأعداء بابًا .. أو قناعا.
- شكرًا لكلّ مسدَّسٍ غطّى رحيلى.
- بالأرزّ وبالزّهور
- يا دمعةً هى ما تبقى من بلادٍ
- أسند الذكرى عليها ... والشُّعاعا.
- يا أهل لبنان الوداعا.

بحيث أصبحت هذه المقاطع نقاط ارتكاز فى النص.

كما أن الأصوات الممدودة في المقاطع زائدة الطول تعطى من خلال الإيحاء الدلالي ما يتلاءم مع الموقف لتعبر عن الرغبة فى تحويل الخطاب من الأنا الذاتية إلى الأنا الجماعية المقهورة التى يرتفع صوتها بآهاتها لتتوافق مع حالة الأسى التى تعيشه الذات العربية آنذاك وحتى اللحظة ..

كما فى قوله:

صبرا- تغنى نصفها المفقود بين البحرِ والحرب الأخيرة:

- لمْ ترحلون
- وتتركون نساءَكم فى بطن ليلمن حديد ؟
- لم ترحلونْ
- وتعلّقون مساءَكم فى بطن ليلٍ من حديد ؟
- لم ترحلونْ
- وتعلّقون مساءَكمْ
- فوق المخيَّم والنشيدْ
- صبرا – تغطى صدرها العاري بأغنية الوداعْ

- وتعُد كيفها وتطئ
- حين لا تجد الذراعْ
- كمْ مرةً ستسافرونْ
- وإلى متى ستسافرونْ
- ولأىِّ حلمْ ؟
- وَ إذا رجعتم ذات يومْ
- فلأىِّ منفى ترجعون
- لأىِّ منفى ترجعونْ ..

وَهكذا تتغير توازنات المقاطع الصوتية وعلاقتها مع بعضها البعض في القصيدة تبعاً للحالة النفسية وَالشعورية التى أراد محمود درويش التعبير عنها ..

وَجماع القول بخصوص التشكيل المقطعي للقصيدة إن إحكام محمود درويش تجميع وترتيب المقاطع الصوتية بأنواعها وتنسيقها فى صلب النص مع مراعاة خصوصية كل منها هو الذي تحكم في إقامة إيقاع القصيدة وتنوعه وإكسابه علاقته بالمعنى الذى أراد التعبير عنه ألوانًا دلالية مختلفة ..

إن الكم إطار أول لفهم الإيقاع الشعري إذ أن تفعيلاتنا كم له مداه الذى يتفق وإيقاع اللغة المنطوقة ، هذا الكم يحدد مداه ما يحدد مقابله اللغوي "فالعلاقة بينهما فيها مشاركة فحين يفرض عليك المنطوق مدى معينا فإن التفعيلات تتحمل ذلك المدى ، وحين تفرض عليك التفعيلات فواصل بين هذا المدى بسكتات التفعيلات بين وحداتها فإن المنطوق يراعى هذه الفواصل وبذا يحقق الميزان قدرا من المرونة تتفق والموزون"[1] وَمعنى ذلك أن الميزان ليس ثابتا جامدا وإنما هو ذو طبيعة تتطوع لرحابة الوزن فتمثل ما به قيم الصوامت والصوائت..

[1] الزحاف وَالعلة ، أحمد كشك ، صـ١٨٣.

رابعًا : البنية القافوية "إيقاع النهاية" : [1]

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه وتقفاه :تبعه واقتفى أثره .. [2]

وتتشكل البنية القافوية في الأساس من "عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن " [3]

إن القافية ذات وظيفة إيقاعية بارزة بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء متشابهاته من المفردات لذا فإن كلمات القافية تشكل جانبا مهمًا من إيقاع القصيدة .. بل أنها وحدة إيقاعية التركيب وهى تعتمد الأساس الكمى فى المقام الأول مع اهتمام واضح بعناصر كيفية مثل : تكرار حروف بعينها إذا وجدت مثل :الروى والصوائت المحيطة به ، قبله ، أو بعده ولذلك نجد أن عددا كبيرا من حروف القافية هى من الصوائت التى تسمح بالترنم وتساعد على التنغيم ..

وبهذا فإن القافية ليست جزءا منفصلا مكملاً يدخل فى صميم العملية الشعرية من الخارج – كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها فى تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك وما دامت عنصرا داخليا فليست "هى التى تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هى التى تحددها"[4] وبذلك "فإنها لا تحضر إبداعيًا قبل حضور النص ، بل

---

[1] معجم النقد العربى القديم ، د.أحمد مطلوب ، دار الشئون الثقافية العامة ،ط١ ، ١٩٨٩م، بغداد ،جـ٢، صـ١٧٠.

[2] موسيقى الشعر ، د.إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، طـ٥، ١٩٨١م ، صـ٢٤٦..

[3] عن علم القافية انظر:

القافية والأصوات اللغوية ، د/ محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ،١٩٧٧م.

القافية فى العروض والأدب ، د/ حسين نصار ، دار المعارف ١٩٨٠م.

القوافى للأخفش ، تحقيق : أحمد راتب النفاخ ، بيروت ، دار الأمانة ،١٩٧٤م.

[4] بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمرى ، دارتوبقال للنشر ، ط١، ١٩٨٦م، الدار البيضاء ، صـ٧٤.

تظهر معه وبه ومن خلاله وتشكل على الصعيد الوزني بؤرة إيقاعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي، وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة"[1] .

إن نسبة القصائد العربية إلى رويها يجعلها ذات هوية صوتية .. فهي صوت لغوي يستند إلى حرف يوحد كيان القصيدة ويحقق عضويتها .. مما جعل بعضهم يرى في غياب الروي غيابًا للقافية..

إلا أن الشعر الحديث اختلف فيه أمر الروي مما يؤكد ما ذهب إليه د/عز الدين إسماعيل من أن" القافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد ، وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسًا من القافية القديمة" .. فالشاعر لم يعد مشغولاً بأن ينهي سطره الشعري بقافية تنتهي بروي يجانس روى قافية سابقة "وإنما ينهى سطره الشعري بكلمة قصاراها أن تخضع لتجانس صوتي يربطها بغيرها من الكلمات التى انتهت بها أسطر أخرى"

نجد ذلك لدى محمود درويش في نصه "مديح الظل العالي" حينما يتخلص من الروى في نهاية الأسطر ولكنه يظل محتفظا بصيغة صوتية متكررة تمثل القافية في حد ذاتها كما في المقطع :

* يا أهل لبنان ... الوداعا
- شكرا لكل شجيرةٍ حملت دمى
- لتضئ للفقراء عيد الخبز،
- أو لتضئ للمحتملّ وجهي كى يرى وجهي
- ويرتدي الخداعا.
- شكرا لكل سحابة غطّت يدً
- وبلّلت شفتىّ
- حتى أعطت الأعداء بابًا .. أو قناعا
- شكرا لكل مسدسٍ غطّى رحيلى
- بالأرزّ وبالزهور،
- وكان يبكى أو يزغرد ما استطاعا.

---

[1] القافية تاج الإيقاع الشعري ، د.أحمد كشك ، ١٩٨٣م، القاهرة ،صـ١٢٥.

– يا دمعة هى ما تبقى من بلادِ
– أسندُ الذكرى عليها .. والشُّعاعا.
– يا أهل لبنانَ الوداعا !

فى الأسطر السابقة نلحظ نوعًا واضحًا من القفية يتمثل في التوافق بين نهايات (الوداعا، الخداعا ، قناعا، استطاعا ، شعاعا . الوداعا)..

أما الأسطر الأخرى المتوسطة بينهما فقد خلت من حروف الروي .. لكننا لا يمكننا القول أنها خلت من القافية حيث استطاع محمود درويش هنا أن يحققها من خلال الانسجام الصوتى وَالتوافق المقطعي بين نهايات الأسطر فالكلمات في الأسطر المتوسطة (دمى، الخبز، وجهي) تتطابق مع بعضها البعض من حيث الحركات وَالسكنات (/ه/ه).

كما استطاع أن يجعل من الياء في (دمى، وجهي، رحيلي..) وَالياء التى تنتج عن مد الصوت بكسرة (الخبز وَ بالزهورِ) بديلاً عن الروى الغائب من الناحية الإيقاعية..

هذا النمط من التقفية يسمح بتوالي الأسطر وجريانها دون التوقف أمام لفظة مفردة بعينها ينبغى لنا التوقف عندها فى نهاية كل سطر.

إن ما سبق لا يعني أن محمود درويش لا يحتفى في شعره بالقافية .. على العكس فهو يعمد إلى تكثيفها بصورة كبيرة .. كما يتضح في (النهارِ، المستعارِ، وانتظارى وانكساري ، البرارى ، الصحارى ، انفجارى ، نارى وعارِ ، انهيارى ، النهارِ،...) في المقطع الأول من نصه الشعري أو كما في المقطع الأخير :(المسألة ، المهملة ، مهزلة ، المسألة ــ قتيله ، سنبله ، المقبله ،المتحوله ، المزبله ، المرحلة كقرنفلة ، المسألة ، المقصله ، المسدلة ، سنبلة ، هيكلة ، مملكه ، للحليلة ، أوَّ له ، المتحوله)..أو كما في خاتمة نصه (الجمره ، الشعله، الثوره ، الرحله، الفكره، الدوله..)..

وعلى الرغم من تباعد مواقع القافية في بعض أجزاء النص إلا أن دورها بارز فى تحديد المعنى ورسم حدوده .. وتؤدي دورها المعنوى الدلالي إلى جانب دورها الإيقاعى والذى تتردد فيه ضمن وزن الكامل الذى نسجته تفعيلات الكامل (متفاعلن)

كما نراه يبدع في ميله إلى المد الصوتي في قوافيه لأن درويش يؤمن أن إلقائه وإنشاده هوا سبيله للتوصيل وإن اعتمد الكتابة ظاهرًا فإنه يعتمد روح الإلقاء سبيلا إلي تجسيد المعنى ..

ومحمود درويش يدرك أهمية حضور مد الصوت في نهاية السطر الشعرى فيستثمره فى تمكين القافية كما في الأسطر من ٢٠٤ إلى ٢٣٢:
(قليلا ، قتيلا، قليلا ، رحيلا ، قليلا ، نخيلا ، قليلا، الغسيلا ، قليلا، قليلا، بتولا، هديلا،..)
أو كما فى الأسطر من ٥١٨ إلى ٥٦٦ .. (تماما، تجلا، ليلا، ليلا، ليلا، رملا، ليلا، أحلى، نخلا، ليلا، تجلا، طلا، لئلا، ... إلخ).

لذا تبدو القصيدة إنشادية يأخذ المد الصوتي فيها فعلاً بارزا في حضورها وإيصال أبعادها وشحنها بانفعالات متباينة متناقضة .. مما يجعلها تتناسب وحالة القصيدة الخطابية هنا التى تقصد وصل الجمهور والتأثير فيه ..

ويَقل المد ويخفت إذا قصد التفصيل وَالعجالةَ غاضبًا متمردًا .. كما في الأسطر ١٠٤ إلى ١١٠: (وحدكْ، مالحْ، جارحْ، جلدك ، وحدك ، غمدكْ ، قيدك ، مجدكْ..)..أو الأسطر ٣٨٠ إلى ٣٨٨: (يجبُ ، العربُ ، قصبُ ، مغتصبُ، حلبُ..)

وقد استحضر محمود درويش في قوافيه تداول مفردة موظفا إياها دلاليًا من خلال حضورها المعجمى القاموس وَالدلالي وما يواكب هذا الحضور من مشاعر وأحاسيس يتوخاها الشاعر بقصده إياها حصرا دون مرادفاتها ..
كما فى قوله: (انفجارى، الانفجار، للانفجار..)
أو: (القناع ، قناع ، قناعا، القناع..)
أو: (الوداعا ، الوداعا ، وداعا ، الوداعا)
أو (الأخيرة ، الأخيره، الأخيره، الأخيره)

وَقد يحدث فى بعض مقاطع القصيدة اختفاء القافية من نهاية الأسطر الشعرية ... لكن هذا الاختفاء القافوى الخارجي يصاحبه في الغالب احتفاء واضح من محمود درويش بالصيغ وَالأصوات المتوائمة داخل السطر الشعري لإحداث الانسجام الصوتي الذي تعتمد عليه "التقفية الداخلية" من ترصيع وتجنيس داخلي وتؤدي الاحتمالات اللغوية المميزة لشعر درويش ومشابهته الكلمة للكلمة ليستخلص منها التجانس الصوتي الذى يعمد من خلاله إلى تكثيف القافية الداخلية تعويضًا عن القافية الخارجية الذى خفت صوتها في بعض المقاطع كما في الأسطر (من ٤٨٠ إلى السطر ٥٥٠) وهى أسطر تعمد إلى الشرح وَالتفصيل..

* بيروت / ليلا:

– يقصفون مقابر الشهداء ، يدثرون بالفولاذ، يضطجعون مع

– فتياتهم ، يتزوجون ، يطلّقون ، يسافرون ، ويولدون،
– ويعملون ويقطعون العمر فى دبّابةٍ...
– أهلاً وسهلا !

* **بيروت / ليلا:**

– يخرج الشهداء من أشجارهم ، يتفقدون صغارهم، يتجولون
– على السواحل،
– يرصدون الحلم وَالرؤيا ، يغطون السماء بفائض الألوان ، يفترشون موقعهم،
– يفترشون موقعهم،
– يسّمون الجزيرة ، يغسلون الماء ، ثم يطرزون حصارنا قططا ونخلا.

- وَتؤدى القافية في شعرنا العربي دور المؤشر اللغوي على الانفصال أو الاستقلالية لنهايات الأسطر الشعرية.. فإذا كان الحفاظ على القافية يفرض علينا التوقف فى نهاية كل سطر شعرى ، فإن الإيقاع الوزني يقتضى عدم التوقف وَالتواصل مع بداية السطر التالي وبذلك تصبح بداية السطر امتدادًا إيقاعيا لنهاية السطر السابق له ويظهر هذا التداخل الإيقاعي / القافوى/ الدلالي بصورة جلية في الأسطر المدورة في مقاطع قصيدة "مديح الظل العالي" وَالتى تخلق تداخلاً بين بحرى الكامل وَالوافر فى حالتى الانفصال وَالاتصال ..

كما فى الأسطر التالية :

– بحرٌ أمامك ، فيكَ ، بحر من ورائكَ.
– فوق هذا البحر بحرٌ ، تحته بحرٌ
– وَأنتَ نشيدُ هذا البحرِ ...
– كم كنا نحب الأرز من الحلىِّ لولاَ ظلنا المكسور فوق البحرِ ؛
– كم كنا نُعِدُّ لشهرِ أيلولَ الولائمَ.
– عمَّ تبحث يا فتى فى زورق الأدوية المكسورِ؟
– عن جيش أحاربه وَأهزمهُ،
– وَعن جزرٍ تسميها فتوحاتي ، وأسأل : هل تكون مدينة الشعراء
– وَهْمًا ؟

– عمَّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسورِ ؟
– عن جيش أحاربه وأهزمهُ ،
– وعن جزرٍ تسميها فتوحاتي ، وأسأل : هل تكون مدينة الشعراء
– وَهمًا ؟
– عمَّ تبحث يا فتى في زورق الأدوية المكسورِ ، عمَّ ؟
– عن موجةٍ ضيعتها فى البحرِ
– عن خاتمْ
– لأسيج العالمْ
– بحدود أغنيتي
– وهل يجدُ المهاجر موجّة؟
– يجد المهاجر موجةً غرقتْ ويرجعها معهْ

أو كما فى قوله :

–وأموت كالأمم القديمة . كم سنهْ
– أغريتنى بالمشي نحو بلاديَ الأولى
– وبالطيران تحت سمائى الأولى
– وباسمك كنت أرفع خيمتى للهاربين من التجارة والدعارة
– والحضارة . كمْ سنَهْ

أو :

– يا هيروشيما العاشق العربي أمريكا هى الطاعون ، والطاعونُ
– أمريكا
– نعسنا .. أيقظتنا الطائرات وصوتُ أمريكا
– وأمريكا لأمريكا.
– وهذا الأفق اسمنت لوحشِ الجوِّ.
– نفتح علبة السردين ، تقصفها المدافعُ.
– نحتمى بستارة الشباك ، تهتز البناية. تقفز الأبوابُ . أمريكا
– وراء الباب أمريكا
– ونمشى فى الشوارع باحثين عن السلامة،

– من سيدفننا إذا متنا ؟
– عرايا نحن ، لا أفق يغطينا ولا قبرُ يوارينا
– ويا .. يا يوم بيروت المكسَّرَ في الظهيرة
– عجِّل قليلا
– عجِّل لنعرف أين صرختنا الأخيرة.

أو

– يرقص حول خنجره ويلعقه . يغنى لانتصار الأرز موالاً،
– ويمحو
– في هدوءٍ .. في هدوءٍ لحمها عن عظمها
– ويمدِّد الأعضاءَ فوق الطاولَه
– ويواصل الفاشي رقصته ويضحك للعيون الماثله
– ويجنُّ من فرح وصبرا لم تعد جدًا
– يركبها كما شاءت غرائزه، وتصنعها مشيئتهُ
– ويسرق خاتما من لحمها ، ويعودُ من دمها إلى مرآتِهِ

إن خضوعنا في الأسطر السابقة لانفصام القوافي واستقلال الأسطر الشعرية عن بعضها يجعلنا ننتقل من بحر الكامل إلى بحر آخر هو الوافر .. ويمكن توضيح ذلك بأن السطر يتشكل من تكرار تفعيلة الكامل (متفاعلن) وينتهي الضرب بجزء منها (متفا) والتوقف على نهاية السطر هنا .. يجعل السطر التالي يبدأ بوتد مجموع (//٥) على خلاف ما يبدأ به الكامل وهو (///٥) ولكن إذا اتبعنا أسلوب الوصل وجريان واتصال الإيقاع ما بين الأسطر لتتوافق النغمات الوزنية متجاوزين أمر الوقوف على قوافي نهايات الأسطر فإننا نلغى ذلك التداخل ما بين الوزنين (الكامل والوافر).

بل أن محمود درويش سواء في الثقفية الداخلية أو الخارجية استطاع أحيانًا أن يبنى متواليات متوازية على المستوى الصوتي / الصرفي / النحوي وذلك من خلال هندسة إيقاعية معتمدة على وقوع صيغ متماثلة صرفيا بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية متماثلة كما في المقطع الأشهر في القصيدة :

* وَ أنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا .
– وأنا التوازن بين من سلبوا ومن سلبوا

- وأنا التوازن بين من صمدوا ومن هروبوا
- وأنا التوازن بين ما يجب :
- يجب الذهاب إلى اليسار
- يجب التوغل في اليمين
- يجب التمترس في الوسط
- يجب الدفاع عن الغلط
- يجب التشكك بالمسار

فهنا نرى تجنيس صدور الأسطر الشعرية الناتج عن تماثل صيغ البدايات "وأنا التوازن بين من .... " ، وهناك أيضًا تجنيس ما بين الصوائت (سلبوا / سلبوا) ، وكذلك تجنيس ما بين الصوامت (اليسار / المسار) ، والترصيع القفوي (الوسط/ الغلط،، ذهبوا / هربوا/ سلبوا ..)...

إن التوازى جعل من المقطع لوحة فنية إيقاعية متميزة تموج بالحركة المتناغمة بين عناصر النص ، إن كل تواز يزيد من شاعرية النص وجماليته..

هنا نرى كيف استثمر محمود درويش الوزن والقفية في تمتين الروابط ما بين جمله الشعرية المكونة للمقطع .. وكيف أن هناك تماسك في البناء النحوي للمقطع قائم في أساسه على التماسك الوزني القافوي..

إن تضافر عنصري الصوت والمعنى فيما سبق أدى إلى خلق جو دلالي/ إيقاعي قادر على الانسجام مع الوظيفة التداولية للنص الشعري من خلال القافية المضمونة المرتبطة بالباء وكذلك القافية المكسورة وارتباطها بالراء والطاء ..

ذلك أن الإيقاع الداخلي بالتعاضد مع إيقاعا لنهاية ينطويان على ظواهر صوتية تحمل قيما إيحائية مؤثرة وفعالة تكشف عن أحاسيس الشاعر ومقاصده للقارئ ..

إن النسق التركيبى الواحد في النموذج السابق حقق توازنًا دلاليا / صوتيا نحويا أدى إلى الانسجام التام بين الإيقاع والتركيب جاعلاً من إيقاع النهاية مرتكزا لهذا الانسجام.

وتتجسد براعة محمود درويش فى استخدام إيقاع النهاية لتجسيد آهات الشاعر الحبيسة التى تخرج فى هواء زفيري طويل يقتضى الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشعري لتتوافق وحالات معينة يجسد الشاعر عبرها الفرح العميق ، أو

الحزن الطويل ، أو الأمل الموصول إلى ما لانهاية أو الحزن الممتد إلى ما لانهاية كما فى قوله:

ولكنى قد أقول الآن لا
هى آخر الطلقات لا
هى ما تبقى من هواء الأرض لا
هى ما تبقى من حطام الروح لا

وهكذا استطاع محمود درويش أن يحمل الصوت طاقات إنشادية وإمكانات تأثيرية دلالية تجذب السامع إليها من خلال بنية ثنائية اعتمدها لصب جم غضبه ورفضه القاطع للاحتلال والحصار مؤكدا على أن بيروت هى آخر ما نتمسك به لمواصلة الحياة ..

خامسًا : إيقاع السردية في النص:

إن قصيدة "مديح الظل العالي" تستمد غناها الفنى والجمالي من تضافر عدة عوامل هى : لغة محمود درويش الثرية بانزياحاتها الأسلوبية ومجازاتها المبنية ببساطة الممتنع وكذلك توظيفه لتقنيات "السرد".[1]

ولعل "محمود درويش" في قصيدته يثبت لنا عكس مقولة "روبرت شولز" التى يرى فيها "أن الشعر كلما تحرك صوب السرد قلّت أهمية لغته الخاصة" [2]

إن بدأنا من عتبة النص وجدناها تشى مباشرة بأننا إزاء نصٍ على علاقة وثيقة بالسرد .. بل أن المطلع يضعنا سلفًا قبالة راو ليس شاهدًا على الحدث فحسب بل هو جزء أساس فيه .

إن الاستهلال السردى في بنية (مديح الظل العالي) تسجل لحظة انتهاء الحدث .. لأن الحكى أو القص بدأ بعد انتهاء الأحداث.. فمنذ المقطع الأول في النص نعلم أن كل شئ قد انتهى وعلم الراوى القاص نهاية حكايته أى أنه يحكى أحداثًا انقضت .. وهذا سر ارتباط

---

[1] مفهوم السرد : للسرد مفاهيم مختلفة تنطلق من أصله اللغوي الذى يعنى -مثلاً- التتابع فى الحديث، يقال :(سرد الحديث ونحوه ويسرده سردًا إذا تابعه، فلان يسرد الحديث سردًا اذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم " "لم يكن يسرد الحديث سردًا أى يتابعه ويستعجل منه".
راجع:لسان العرب ، مج٦ ، مادة (سرد) صـ٢٣٣، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان، ١٩٩٩م.

[2] سيمياء النص الشعرى اللغة والخطاب الأدبي، روبرت شولز ، ترجمة واختيار : سعيد الغانمي ، المركز الثقافى العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٩٣م.

الاستهلال في النص بالزمن الماضي من خلال أساليب مستقبلية (شرطية ، كاف الخطاب ، كان، الاستفهام)..

- بحر لأيلول الجديد . خريفنا يدنو من الأبواب
- بحر للنشيد المر. هيأنا لبيروت القصيدة كلها
- ليديك، كم من موجة سرقت يديك
- من الإشارة وانتظاري
- واحمل فراغك وانكساري
- واستطاع القلب أن يرمى لنافذة تحيته الأخيرة.
- فرغت من شغفى ومن لهفى على الأحياء . أفرغت انفجارى.
- بيروت قصتنا
- بيروت غصتنا
- وبيروت اختبار الله . جربناك جربناك
- من أعطاك هذا اللغز ؟ من سماك
- من أعلاك فوق جراحنا ليراك
- فاظهر مثل عنقاء الرماد من الدمارِ !

وَستتوالي أفعال السرد بعد ذلك في المقاطع التالية سريعة ومتقاربة..

- كسروك .. كم كسروك كى يقفوا على ساقيك عرضا
- وتقاسموك وأنكروك وخبَّأوك وأنشأوا ليديك جيشا
- حطَّوك فى حجرٍ .. وقالوا : لا تسلم
- ورموك فى بئرٍ .. وقالوا : لا تسلم
- وأطلت حربك ، يا ابن أمى
- ألف عام ألف عام فى النهارِ.
- فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار..
- هم يسرقون لأن جلدك..
- فاحذر ملامحهم .. وغمدك.

إن إحساسنا بسرعة إيقاع السرد له ما يسوغه فى بنية النص وفيما تفصح عنه مشاعر الشاعر/ الراوى لقد كثرت الأفعال وندر أن نجد سطرا يخلو من فعل. والأفعال تجعل النص أكثر حركية وديناميكية فى بنى متحركة..

بل أن شاعرنا بما يملك من إمكانات لغوية / شعرية يوظف أساليب بناء الزمن بذكاء لافت .. يمزج بين الاسترجاع أو ما يسمى (السرد الاستذكاري/ الفلاش باك) والاستباق (السرد الاستباقي) وهما تقنيتان سرديتان فتستخدمان فى العادة كل منهما على حدَه.. أما شاعرنا فقد خلطهما معًا لبناء الزمن السردي في النص الشعري ..

- بيروت / فجرا :
- يطلق البحر الرصاص على النوافذ .. ينتج العصفور أغنية
- مبكرة .. يطير جارنا رفّ الحمام إلى الدخان . يموت من لا ..
- يستطيع الركض في الطرقات : قلبى قطعة من برتقال ..
- يابس. أهدى إلى جارى الجريدة كى يفتش عن أقاربه.
- أعزيه غدا .. أمشى لأبحث عن كنوز الماء فى قبو البناية .
- اشتهى جسدا يضئ البار والغابات .ي"جيم" اقتليني
- واقتليني واقتليني !
- يدخل الطيران أفكارى ويقصفها
- فيقتل تسعة عشرة طفلة
- يتوقف العصفور عن إنشاده ..
- عادية ساعاتنا – عادية ،
- ما زلت حيا – ألف شكر للمصادفة السعيدة ..
- يبذل الرؤساء جهدا عند امريكا لتفرج عن مياه الشرب .
- كيف سنغسل الموتى ؟!
- ويسأل صاحبى : وإذا استجابت للضغوط فهل سيغفر موتنا
- عن :
- دولةٍ:
- أم خيمةٍ ؟
- لدى العروبة

– بعد شهر يلتقى كل الملوك بكل أنواع الملوك ، من العقيد
– إلى العميد ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله . أمَّا
– الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت . وإن الموت يأتينا بكل
– سلاحه الجوى والبرى والبحرى .. مليون انفجار فى المدينة .
– وراء الباب أمريكا
– ونمشى فى الشوارع باحثين عن السلامة
– من سيدفننا إذا متنا ؟
– عرايا نحن ، لا أفق يغطينا ولا قبر يوارينا.

وهكذا يتوالى الإيقاع متذبذباً بين أنا (الراوى)/ وأنا (الشاعر) وكيف قدم لنا أماكن الحدث وفضاءاته .. وكيف استخدم أيضًا الجمع ما بين السرد الذاتي والموضوعي وحرصه على تقديم كل شئ للقارئ من خلال ما يعرفه ويراه ..

إن هذه القصيدة التسجيلية دعت شاعرنا إلى تقديم الزمن والمكان بوصفهما جزءا من سيناريو رصد حالة الحصار الدموى الوحشى الصهيوني "لبيروت".. وإذا كان الشعر لا يهتم بالمكان ولا يفرد له حيز فى دراسات الشعر إلا إذا كانت الدراسة خاصة بتناول المكان موضوعًا [1] إلا أن الأمر في السرد يختلف إذ أن المكان يعُد واحد من الأركان المميزة للسرد وفى "مديح الظل العالى" يمكن أن نسميها "قصيدة المكان" فقد وردت بيروت في النص (٥٦) ست وخمسون مرة .. فهي تمثل "الحياة" وهى آخر الطلقات وهى ما تبقى من هواء الأرض وهي ما تبقى من نشيج الروح ..

– قلنا لبيروت القصيدة كلها ، قلنا لمنتصف النهار:
– بيروت قلعتنا
– بيروت دمعتنا
– بيروت قصتنا
– بيروت غصتنا
– وبيروت اختبار الله

أتموت في بيروت – لا تولم لبيروت الرغيف

---

[1] مثل دراسة: فلسفة المكان في الشعر العربي ، د/ حبيب مؤنس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م.

- لا تولم لبيروت النبيذ
- بيروت صورتنا
- بيروت سورتنا
- بيروت- لا
- بيروت – لا
- بيروت- كلا
- بيروت المدينة
- وبيروت المكان مسدسي الباقى
- وبيروت الزمان هوية (الآن)
- بيروت منتصف اللغة
- بيروت ومضة شهوتين
- بيروت ما قال الفتى لفتاته
- بيروت لا تعطى لتأخذ
- بيروت التى تعطى لتعطى ...
- بيروت / فجرا
- بيروت / ظهر
- بيروت/ أمس/ الآن / بعد غد
- لا راية بيضاء فى بيروت

هى "بيروت" تستحق أن يبذل المرء فى سبيلها كل غال ونفيس

وفى المكان ذاته "بيروت" يقدم لنا محمود درويش إيقاع يوم بيروتي خاص في عدة لقطات زمنية تبدا مع الفجر ..

- بيروت / فجرا

(يطلق / يفتح / يطبِّر / يموت / يستطيع / يفتش / اشتهى / يدخل / اقتلينى / يقصف / يقتل / يتوقف / يأتي / يتقدم / اجمعينى / يبذل / تفرج / يسأل/ سنغتسل/ استجلبت/ سيسفر/ قلت / انتظر/ تصب/ عجّل/ اعرف/ كنتُ)..

وفي إشارة زمنية إيقاعية سردية يلخص محمود درويش حالة بيروت في الظهيرة بتلخيص حالة الفجر وإضافتها إلى حالة الظهيرة بقوله :

- بيروت / ظهرا
- يستمر الفجرُ منذ الفجر.

(ينكسر / تنكسر/ يلتقى/ يأتي/ نصغي/ يهتدى/ نعسنا/ أيقظتنا/ نفتح/ تقصف/ نحتمى/ تنهز / تقفز / نمشى / متنا/ يغطينا/ يوارينا/ عجّل/ لنعرف..)

ثم يتنقل بنا الشاعر إلى العصر .. مؤكدا من خلال الفعل المضارع الذى شكل إيقاع الزمن السردى لديه مستخدمًا إياه للدلالة على استمرارية اليوم والذى تنسحب تفاصيله على مدى الأيام السابقة وَاللاحقة..

- بيروت / عصرا

(تكثر / تزداد / ترتخى/ نشعر/ نفرح/ انكسر)

ثم يأتي مساء بيروت بنفس السيناريو الدامي الوحشي وفريد من القصف والدماء والقتل والموتى

- مساءا/ فوق بيروت:

(ينزّ/ يذبحنى/ أرفع/ يحمل/ يرحل/ أحدق/ ينقذني/ يضيئنى/ يصكّون/ تعلق/ تغير/ ترث/ تقتلنى/....)

إن اليوم الذي جسده درويش في قصيدته غيَّر صورة المكان الذى افترسه زمان المجازر..

وَرغم كل الألم في اليوم البيروتي الذي ينزُّ دما .. يبدو درويش مولعًا بالسياقات الاستباقية التى ترتبط بالتفاؤل وعودة الحق وتحرير الحجارة وَالهواء عبر الشهيد قصة السمو وَالتضحية المستمرة منذ بدء فصول المؤامرة..

- يقصفون مقابر الشهداء ، يدثرون بالفولاذ ، يضطجعون مع
- فتياتهم ، يَتزوجون ، يطلقون ، يسافرون، يولدون
- ويعملون ويقطعون العمر فى دبابة
- أهلاً وسهلاً .. !
- يخرج الشهداء من أشجارهم ، يتفقدون صغارهم ، يتجولون
- على السواحل،
- يرصدون الحلم والرؤيا، يغطون السماء بفائض الألوان
- يفترشون موقعهم

– يسمون الجزيرة ، يغسلون العار ، ثم يطرزون حصارنا

ولقد نوَّع محمود درويش في ضمائر الخطاب السردي وظل محافظا على ضمير المتكلم الـ(أنا ونحن) وعلى وضعية الراوئ لإقناع القارئ باحتمالات وقوع الحدث ولكى يصبح أكثر حميمية واقتناعا للمتلقى بوصفه جزء أساس من الحدث .

وحتى في المقاطع السردية التى ساد فيها الوصف مال الإيقاع فيها إلى السرعة لاعتماده على الأسئلة والأجوبة لذا زاد إحساسنا بسرعة الإيقاع السردي

* – لست آدم كى أقول خرجت من بيروت منتصرا على الدنيا

– ومنهزما أمام الله

– أنت المسألة

– الأرض اعلانٌ على جدران هذا الكون،

– حبة سمسم ، مَتلاكَ

– والباقى سدى

– فاعطِ المدى

– إسْمِ العيون المهملة

– لك أن تكون – ولا تكونْ

– لك أنْ تكونْ

– لكَ أنْ تكونَّنْ

– أو لا تكونَّنْ.

– أسئلة الوجود طلك مهزلة

– والكون دفترك الصغير،

– وأنت خالقه،

– فدوِّن فيه فردوس البداية . يا أبي .

– أو لا تدونْ

– أنت .. أنتَ المسألة.

– ماذا تريدُ؟

– وأنت من أسطورةٍ تمشى إلى أسطورةٍ

– علمًا ؟

– وماذا تنفع الأعلامُ..

– هل حمت المدنية من شظايا قنبلة؟

– ماذا تريدُ؟

– جريدة؟

– أتفقس الأوراق دُوريًا

– وتغزل سنبلة؟

– أشرطةً

– هل يعرف البوليس أين ستحبل الأرض الصغيرة بالرياح

– المقبلة؟

– ماذا تريد؟

– سيادة فوق الرماد؟

– وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحولة

– فاذهب ...

– فليس لك المكان ولا العروش / المزبلة.

ويَلجأ الشاعر في سرده إلى التعبير الساخر وإبراز سلبية الجانب السياسي العربي في قالب سردى ساخر شفاف تمكنه من المراوغة فى تحديد المعنى وتبقى على الخيط الرفيع من المواضعة اللغوية ما بينه وبين المتلقى لترسم على شفتيه ابتسامة ساخرة لا تخلو من المرارة والألم ووردت تعابير السخرية فى ديوان "مديح الظل العالي" في ثمانية مواضع ..

وهو هنا لا يريد وصفًا لواقع وإنما يكشف جوانب التناقض في الموقف العربي والذي يصل إلى حد الخداع..

* – كمْ سنه

– كنا معًا طوق النجاه لقارةٍ محمولةٍ فوق السرابِ

– ودفتر الإعراب

– كم عربٌ أتوك ليصبحوا غربا

– وكم غرب أتاك ليدخل الإسلام من باب الصلاة على النبى

– وسنة النفط المقدس ؟ كم سنهْ

– وأنا أصدق أن لى أمما ستتبعنى

– وأنك تكذبين على الطبيعة والمسدس كم سنة!

– كمْ سنة

– نحن البداية والبداية . كم سنة

– وأنا التوازن بين ما يجب

– كنَّا هناك . ومن هنا ستهاجر العربُ

– لعقيدة أخرى. وتغتربُ

– قصبٌ هياكلنا

– وعروشنا قصب

– فى كل منذنةٍ

– حادٍ ، ومغتصبُ

– يدعو لأندلس.

– إن حوصرت حلب.

– سقط القناع

– عُرْب أطاعو رومهم

– عرب وباعوا روحهم

– عربٌ وضاعوا

– سقط القناع

– والله غمس باسمك البحرى أسبوع الولادة واستراح إلى الأبد

– كن أنت . لكن حتى تكون

– لا .. لا أحد

– يا خالقى فى هذه الساعات من عدم تَجَلَّ !

– لعل لى حلمًا لأعبدْ

– لعلَّ !

– علمتنى الأسماءَ

– لولا

– هذه الدول اللقيطة لم تكن بيروت رملاً

– بيروت – كلا.

*- ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبئ الدخان ولا جديد
- لدى العروبة:
- بعد شهر يلتقى كل الملوك بكل أنواع الملوك ، من العقيد
- إلى العميد ، ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله. أما
- الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت . وإن الموت يأتينا بكل
- سلاحه الجوى والبرى والبحرى ، مليون انفجار فى المدينة .

والأسطر الشعرية السابقة يغلفها إيقاع التقابل بين "الأنا " وَ"الآخـر" .. وتـدورفي مجملها هى وغيرها مما حفل به النص فى حقل دلالي واحد وهو زيف المواقـف العربيـة مدللاً على تعدد الوجوه المتغاذلة بتعدد الأقنعة

* سقط القناع عن القناع

سقط القناع

ولا أحد

إلاك فى هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان.

ومن اللافت ايقاعيًا في هذا "النص" من حيث البنية اللغوية هـو اعتمـاد الـسرد الشعرى فيها على "التدوير" لأن التدوير هنا ليس اعتباطا وإنما هو الحل الأمثـل لـصهر المكون السردي بإيقاعه الاسترسالي في البنيـة الـشعرية بطابعهـا التكـراري فتتـضافر المجاورة في السرد مع المشابهة والمماثلة الإيقاعية في بناء القصيدة ..

والتدوير رابط ايقاعى فهو تداخل التفعيلة بين السطرين ليحدث نوعا مـن الاسـتمرارية الإيقاعية واللغوية ويعمل على تماسك النسيج الشعرى ويحافظ على الانسجام الـدلالى فـى التركيب اللغوى لتبقى الأسطر المتداخلة ضمن إيقاع القصيدة ..

* يصغى لموجته ويفضح وقته لجنونه من حقه أن يجلس السأم الملازم فوق المائدة
- ويشرب قهوة معه
- إذا ابتعد الندامى .
- الشاعر افتضحت قصيدته تماما.
- بيروت تخرج من قصيدته
- وتدخل خوذة الممثل،
- من يعطيه دهشته

- ومن يرمي على يده
- أرزًا أو .. سلاما.
- الشاعر افتضحت قصيدته تماما.

فإذا تأملنا الوزن في الأسطر السابقة يتبين أن التفعيلة الأخيرة في كل منها لا تكتمل إلا في السطر التالى..وأن الوقفة تتم فى السطر الشعرى في موضع يظل فيه الوزن ناقصًا إذ أن التدوير حالة خاصة من حالات التعارض بين الوزن والتركيب إذ يكتمل التركيب أو يتوقف أو يظل منقوصًا لا يكتمل إلا بالسطر التالي...

إن الشاعر في قصيدته "مديح الظل العالي" ساردًا ناقلاً للأحوال والأقوال ومخاطر الحصار.. يسرد حينًا ويعلق حينا ويؤرخ ويقدم الشخصيات والحوارات فلا بد هنا أن يعلو إيقاع الامتداد الموسيقى وانسيابية الاسترسال لذا كانت الوظيفة الأبرز للتدوير في إيقاع نص القصيدة هى إطلالة فعل التأمل والتصور لما حدث ويحدث يمكننا القول بأنه الرابط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري وعنصر أساس فى خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف يفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها استجابة للتجربة الشعرية التى تمثلها القصيدة فى شقها التسجيلى السردي...فمن خلال التدوير تمكن الشاعر محمود درويش أن ينهى السطر حيث تقتضى الدلالة وان لم يوافق ذلك وقفة عروضية.

جدول التدوير في القصيدة :

أسطر العقيدة	التدوير	النسبة
٩٩٧	٤٢٨	%٤٣,٦٢

لقد بنى محمود درويش بنية السرد في قصيدته على ركني "التعاقب والسببية" لربط الأحداث وإنشاء العلاقات المنطقية ، ان القصيدة على الرغم من انها تعيّن زمان الحدث وتضبط مكانًا أو حيزا جغرافيا له إلا أنها وعن طريق الإيقاع الزمني السردي تنتقل ما بين الماضى والحاضر والمستقبل.. وتعلو عن إطار المكان المحدد لتأخذنا إلى أماكن شتى فهي صراع ضد كل المحتلين فى كل الأماكن في كل الأزمنة..

لقد نجح محمود درويش أن يضبط عملية التفاعل بين القصيدة والسرد بإخضاعه لطريقة التعبير الشعري بوصفه تركيب للبنية العروضية على الخطاب ولدلالات الإيحاء والمجاز أى أن النسق السردي كان يتبع العروض وينبنى وفق مقتضياته ويوجه الإيقاع في هذا النص لتتفاعل البنية العروضية مع البنية التركيبية والدلالة لتظل الكوامن الشعرية فى

النص بأدواتها المجازية والإيقاعية حاضرة مهما استخدم من أدوات السرد بما يخدم درامية النص ليستجيب لها المتلقى ويتفاعل معها وتحدث الأثر الجمالى وتعلى الوظيفة التأثرية للشعر.

لقد منح التدوير شاعرنا أفقا أوسع ودفعه الى تمكين وفرض إيقاعه الداخلى متمردا على قيود الإيقاع الخارجى مانحا قصيدته قراءات إيقاعية متعددة ..وقد اجتمع التدوير مع التذييل والترفيل (متفاعلان ، متفاعلاتن) ليتآزروا من أجل الاسترسال ليعلى من حضور البعد الدرامى السردى فى قصيدته..

لم ترحلون
وتتركون نساءكم فى بطن ليل من حديد ؟
لم ترحلون
وتعلقون مساءكم
فوق المخيم والنشيد؟
صبرا– تغطى صدرها العارى بأغنية الوداع.
وتعد كفيها وتخطئ
حين لا تجد الذراع:
كم مرة ستسافرون
والى متى ستسافرون
ولأى حلم
واذا رجعتم ذات يوم
فلأى منفى ترجعون
لأى منفى ترجعون؟

إن المقاطع في قصيدة "محمود درويش" تتتابع فى أبنية لغوية متداخلة الأزمنة متعددة التشكيل ، وقائع من التاريخ القديم وَالحديث ونصوصًا حقيقية تسجل بعض ما يحدث لنا ليبين ملامح التردى والانهيار الذى ينخر فى قلب الأوضاع العربية.. وهذه الأبنية هى التى سمحت للسرد الشعري بالتضاعف وَالإبدال وَالإزاحة وَالإحلال والمزج لإنتاج المعنى وَالدلالة فثمة سلطة ومماألأة ومعاداة وغالب ومغلوب وسالب ومستلب وأحداث وفاعلين ورغبات وتناقضات .

إن الجملة السردية لدى محمود درويش فى قصيدته لا تنقل الحدث بل الهيئة والإطار المكانى / الزماني فتضعه في الخلفية كوضع يرافق الحدث الأساسى ويضيئه وكأننا أمام عرض حى مباشر تصويري لمشهد يود نقله كشاهد عيان بأسلوب يعتمد على الشرح والعرض ليفسر ويقنع ويبين وبراعته هنا تكمن فى أنه يعطينا الانطباع بأننا نواجه الشخصية ليس فقط بكلامها وإنما بما تعيشه لنشهد مباشرة ما يختلج فى داخلها فوراء النص الشعرى نص أيديولوجي بالغ الصلابة والتعقيد ولا يمكن تغيير أى مكوناته أو تحوير رؤيته.

*- بحر لأيلول الجديد أم الرجوع إلى الفصول الأربعة

- بحر أمامك ، فيك ، بحرٌ من ورائك.

- تَفتح الموج القديم : ولدتُ قرب البحر من أم فلسطينية وأبٍ

- أراميّ. ومن أم فلسطينية وأب مؤابيّ. ومن أم فلسطينية

- وأبٍ أشورى .. ومن أم فلسطينية وأب عروبى . ومن أم ،

- ومن أم ... على حجر يقيدُ فوقه الرومان أسرى حروبهم

- ويحررون جمالهم منى ...

- أنا نبى الأنبياء

- وشاعر الشعراء

- منذ رسائل المصرى فى الوادى إلى أشلاء طفل فى شاتيلا.

- أنا أول القتلى وآخر من يموت .

- إنجيل أعدائى ونوارة الوصايا اليائسة

- كُتبتْ على جسدي .

إن مقاطع القصيدة ما هى إلا فصول لسيناريو فيلم تسجيلى يسترجع تداعيات الذاكرة التاريخية وكأننا به يود صهر الماضى فى الحاضر ليجعله مسببا له ..ان محمود درويش قد عاشها واقعًا إنسانيًا مثلما عاشها واقعًا إبداعيًا وتظل مغامرته الإبداعية هى الأبقى والأخلد..

سادسًا : بنية إيقاع الصورة :

لقد سادت بلاغة الكتابة خطاب الشعر الحديث مستجيبة للتغيرات التى شملت الواقع الحضاري بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والجمالية .. حيث صار المتلقى قارئا فردا وعلى قدر من الثقافة والخبرة وصار للبصر والبصيرة دور فاعل في الإبداع وتلقيه ومن ثم لم تعد خضرة القصيدة التى تجتذب هذا المتلقى تتدلع من جسد الكلمات بقدر ما صارت "فردية خلابة تتدلع فى خشب اللغة " [1] بما فيها من انكسارات عن مألوف القول ومن مكايدة فى المراوغة فى المدلول الشعرى وتغييبه خلف طبقات متراكمة من المدلول اللغوي بل صارت الكتابة رموز بصرية "وبعدا من أبعاد النص المقروء المرئى" [2]

كما أصبحت حركة الوزن متماهية مع حركة المعنى ومحددة لها فى بعض الأحيان وتدخل فى صلب بنية التشكيل النسيجى لنظم البناء في النص ... وبالصورة والإيقاع يكون الشعر شعرًا فهما الخاصيتان الجوهريتان فى لغة الشعر ..

ويمتلك محمود درويش حاسة متوهجة تلتقط الشعري من كل سبل الحياة دون استثناء وفي ذلك تجتمع البساطة والصياغة والصورة الشعرية وقدرته على المزج بين الخاص والعام فهو يستوحي أطراف صوره من المشاهد اليومية المخترقة بالمجاز لتكون قريبة من ذات المتلقى ...

بيروت فجرا:

(يطلق البحر الرصاص على النوافذ ، يفتح أغنية
مبكرة يطيِّر جارنا ف الحمام إلى الدخان ،يموت من لا
يستطيع الركض فى الطرقات ، قلبى قطعة من برتقال
يابس، أهدى إلى جارى الجريدة كى يفتش عن أقاربه
أعزِّيه غدا . أمشى لأبحث عن كنوز الماء فى قبو البناية
أشتهى جسدا يضئ البار والغابات .. يا جيم اقتليني
يدخل الطيران أفكاري ويقصفها ..)..

---

[1] الشعر والتلقى دراسة نقدية ، د.على جعفر العلاق ، دار اشروق ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧، ص٨٤.
[2] السابق ، ص٦١.

إطلاق الرصاص ، وَغناء العصافير ، تطير رف الحمام ، والدخان وَالركض في الطرقات ، والجريدة .. كلها مقتطفات مستوحاة من صميم الواقع الحي الذى يعيشه الشاعر بتجربته وإحساسه ولكنه حين يقدم هذه المشاهد الحية للصورة الممتدة ، يعمد إلى اختراقها بالصور المجازية : "تثبى قطعة من برتقال يابس" "يطلق البحر الرصاص"، "يفتح العصفور أغنية مبكرة".... إلخ

والمثال السابق جملة شعرية كبرى تتجاور الجمل النحوية فيها دون وجود أى رابط نحوى بينها ، بل أن كل جملة تبدو مكتفية بذاتها مستوفية لعناصرها ، مما يوحى بانفصالها وعدم تواصلها ، ولكن يمكن للقراءة المتأنية الواعية "أن تلتقط الخيط الداخلي لعالم النص، أن تصل الى رؤية ما يوحد، أو يربط بين تبعثرات النص أو بين التفاصيل العدة المحتشدة فيه" [1] فهذا التجاور لم يأت اعتباطًا أو عشوائيًا لم يحكمه نسق معين ، بل كانت كل جملة تمثل جزءا مساهمًا في بناء كل متكامل ، وتتابع الصور المنبثقة عن الواقع اليومي الذي يشاهده من يعيش في بيروت يبدو وكأنه "نسيج شفاف يمر تحت خيط عدم الاتساق " [2]

إن النسق التصويري الذي يربط بين هذه المتواليات أغنى عن بروز روابط الوصل في السياق ، ومما قوّى من عملية الربط في ذلك التتابع الزمني المتسق المتسارع الذى تمثل في تكرار الفعل المضارع (اثنتى عشرة مرة) فى صور متوالية لم يتخللها سوى جملة اسمية واحدة ... كما كان للتنامي الدلالي بين الجمل دور ملحوظ فى تماسك البنية وترابطها واتساقها في ذهن المتلقى ..

وفي "مديح الظل العالي" يعد سياق الجدب وَالموات عند درويش من أكثر السياقات الواردة المكثفة بصورة تستوقف القارئ فيقول :

– والبحر أبيض

وَالسماء

قصيدتي بيضاء

وَالتمسَاح أبيض

وَالهواء

---

[1] في القول الشعري : ص٣٦.

[2] بناء لغة الشعر : ص٢١٤.

وفكرتي بيضاء
كلب البحر أبيض
كل شئ أبيض
بيضاء دهشتنا
بيضاء ليلتنا
وَخطوتنا
وهذا الكون أبيض

إن توظيف اللون الأبيض فيما سبق في تكوين الصورة الشعرية واستخدامه بشكل أكبر من كونه مجرد مدرك بصري فهذا البياض الذي أشبع به الشاعر قصيدته لفظا ومعنى وانتشار ظاهرة البياض في الأسطر وخاصة في أجزاء القصيدة الأخيرة يوحى بانتظار ظاهرتى الجدب وَالموات اللتان عمتا أرجاء لبنان الحزين وبيروت المحاصرة وما لحق بها من خراب وَدمار بعد اجتياح العدو الصهيوني لها ...

وَتميز درويش كذلك بجمعه بين الحالات المتشابهة دون أن ينص على أى إشارة لفظية لهذا التشابه وإنما يدرك من دلالة الجمل المتشابهة واقترانها ببعضها البعض كما في قوله :

آه منا ... آه ماذا لو خمشنا صرَّة الأفق
قد يخمش الغرقى يدا تمتدُّ
كى تحمى من الغرق ..

إن المشابهة بين الصورتين تستخلص من السياق فدلالة الأولي لا تبتعد كثيرا عن دلالة الثانية ، حيث أن كليهما يلتمس النجاة لنفسه...كما يلوح درويش في صورته ما بين درجات الوضوح وَالغموض فيصور حال صبرا قائلًا:

صبرا – تغنى نصفها المفقود بين البحر وَالحرب الأخيرة

فهو يكنى هنا عن خروج المقاتلين عبر البحر وَغياب جزء من أهلها وهم الرجال المقاتلين عبر البحر وَغياب جزء من أهلها وهم الرجال المقاتلين الذى أرغموا على الرحيل عنها حماية لبقية أهلها ..

وكذلك قوله مكنيًا عن الفلسطينى :

كم كنت وحدك يا ابن أمي

يا ابن اكثر من أب
كم كنت وحدك

وفى مثل هذه المراوغات اللغوية فى تحديد المعاني تكمن مقدرة درويش فى خلق إيقاع تصويري يظل فيه محتفظا على الدوام بخيط رفيع من المواضعة اللغوية التى تمكن المتلقى من الوقوف على مغزى نصه بعيدا عن المباشرة والمصارحة وإنما في صورة شفافة تكشف وتضئ جوانب الواقع العربي الذى تعيشه..

كما برع درويش في استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية لما لها من أهمية فى الثقافة الجمعية واستدعائها لفضائها التخيلي والوجداني .. وقد جاء الرمز الأسطورى الشرقى الذى ينتمى إلى حضارات المنطقة العربية القديمة فى صدارة التراث الأسطورى الذى استدعاه محمود درويش في "مديح الظل العالي".

- إن الصليب مجالك الحيوى ، مسراك الوحيد من الحصار إلى الحصار.
- حتى يعود الروم ، حتى نطرد الحراس عن أسوار قلعتنا ،
- هي هجرة أخرى ، فلا تذهب تماما.
- حطوك فى حجر.. وقالوا: لا تسلم
- ورموك فى بئر .. وقالوا: لا تسلم
- أيوب مات ، ومات العنقاء، وانصرف الصحابة
- سندمر الهيكل.
- والله غمس باسمك البحرى أسبوع الولادة واستراح إلى الأبد.
- أنادي أشعيا: اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا
- أورشليم تعلق اللحم الفلسطينى فوق مطالع العهد القديم
- عشاؤكم ليس الأخير
- نحن بشارة الميلاد نحن
- والسبت أسود

وهنا تعميق حضور الهوية التى تتجسد في جميع الثقافات والأزمنة والحضارات والأحداث والحوارات والمشاهد هى التى تتكفل بتجسيد هذه الهوية.

إن استخدام هذه الرموز إنما جاء في القصيدة لما تمتلكه هذه الرموز من مجال درامى أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر وموضوع القصيدة وحكايتها استلهامًا

وتوظيفا من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية للقصيدة ويكثف دلالاتها الموحية ويعمق اتصالها بالتجربة الإنسانية .

كما يعمد محمود درويش في إطار بحثه عن الخصوصية الإيقاعية / اللغوية/ الشعرية إلى توظيف النموذج اللغوي الحضوري وبذلك تنتقل اللغة إلى المعاينة البصرية كشرط ضروري لفك دلالاتها ورمزيتها وقصيدة "مديح الظل العالي" قصيدة ميدانية كان الشاعر فيها رهين النقل الوفى للمعطيات العينية كما في قوله:

حاصر حصارك .. لا مفر
سقطت ذراعك فالتقطها
وسقطت قربك ، فالتقطنى
واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر
حرّ وَحر..

إن الحدث لدى محمود درويش يتجاوز ثلاثية (الماضى وَالحاضر والمستقبل) هو في صورة الحضور واستمرار البداية وانطلاقها إلى المستقبل..و أتت صيغة الأمر للحث على التحدي وَالصمود..

فمن خلال صيغ الأمر (اضرب، التقطنى) تبدو القصيدة ، أكثر حضورية في بنيتها اللغوية ، لأن دلالاتها لا تتطلب التأجيل ، وقد كان للمعايشة الواقعية فعل الطابع الاملائي المتولد عن التوهج الحماسي الذى تطلبه الموقف الشعري بإيقاعه المتسارع الساعي نحو الحرية وَالعودة وَالانتصار..

إذ أن ثمن الخضوع لهذا العالم المستبد الظالم ألا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار ما بين موت في الحياة وحياة فى الموت يفتح بموته أبواب حريته وانتصاره على حصاره ...

سابعًا : بنية الإيقاع البصري[1]:

إن الشكل الخطى للنص ليس جزءا خارجا عنه وإنما هو من أجزائه الدالة المندمجة في التشكيلات الدلالية للنص كما أن التشكيل الخطى الكتابي يحتوى على علامات غير لفظية تفرض علينا لونًا خاصًا من القراءة.

والشكل الطباعي الذى يرتضيه المبدع لنصه ينقل لنا الصورة الأمينة أو المثلى التى يراد من القارئ أن يقرأ بها قصيدته ، وتتوافق مع تصوره لنصه الشفاهي..

كما فى قول محمود درويش:

* أسلاؤنا أسماؤنا . لا ... لا مفرّ
- سقط القناع عن القناع عن القناعِ،
- سقط القناعُ .
- لا إخوةٌ لك يا أخي ، لا أصدقاءُ
- يا صديقى ، لا قلاعُ
- لا الماءُ عندك ، لا الدواء ولا السماء ولا الدماءُ ولا الشراعُ
- ولا الأمامُ ولا الوراءُ
- حاصَرتْ حصارك.. لا مفر
- سقطت ذراعك فالتقطها
- واضرب عدوك ... لا مفر .
- وسقطت قربك ، فالتقطنى

---

[1] إن القراءة البصرية تكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التى تمثل تصورا معينا للكتابة ، اذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصرية ، ومن أهمهم:

- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٩١م.
- تشكيل فضاء النص الشعرى بصريًا ، علوى الهاشمى ، الوحدة ع٨٢، أغسطس ١٩٩١م ، المجلس القومى للثقافة ، المغرب ، ص٨٢-٩٨.
- الخطاب الشعرى الحديث ، رضا حميد ، صـ٩٩.
- فى تكوين شعرية النص بين المكتوب والمنطوق، محمد المهدى المقدود ، صـ١١٠، الوحدة ، ع٨٢، أغسطس ، ١٩٩١م.

– واضرب عدوك بى .. فأنت الآن حر حرٌ

– حرٌ.

ـ وحر...

إن التشكيل الحواري الذى يغلب على النص فى بعض مقاطعه له خصائصه الإيقاعية البصرية التى تتخذ من الفراغ دلالة على الصمت باعتباره جزءا مكملا من عملية الحوار أو جزءا من الزمن المستغرق.. لذا فان محمود درويش عندما يترك المساحات الفارغة فى النصف هذا معناه أن يترك القارئ مسافة زمنية مقابل هذه المساحة الفارغة للتأمل .. لذا لزم التأكيد على أن أى نص ابداعى لا يمكن أن يفهم فهما كاملا برؤية متكاملة إلا عبر سياقه اللغوي بوجهيه الشفاهي وَالكتابي.

إن لكل شكل من أشكال الفواصل والنقاط والعلامات التى يعتمدها الشاعر للفصل بين مقاطع القصيدة دلالة وقيمة شعرية سيميائية .. فعلى الرغم مثلاً من أن قصيدة "مديح الظل العالى" مؤلفة من (٣٧) سبع وثلاثين مقطعًا فإن لكل مقطع دوره فى منح القصيدة تكاملها والبناء التوافقى فيما بينها لتربط الصور في شبكة دلالية واحدة تتلاحم فيما بينها شكلاً وإيقاعا ومعنى ..

إن بنية التقطيع (المقاطع) التى نسج بها درويش نصه قد أفادت كثيرا في تجسيد تقنية (المونتاج) في الفن السينمائي الذى هو عبارة عن "فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذى التقطت به ، ولكن على أساس فنى وفكرى آخر" [1] وبمعنى أن ترتيب "المقاطع واللقطات يحدث استجابة لطبيعة الأثر الذى يريد المخرج أن يحدثه فى المتفرج.." [2] وَالمخرج هنا "محمود درويش" وَالمتفرج "القارئ".

لقد أفاد محمود درويش من هذه التقنية السينمائية ووظفها توظيفا أمثل لخلق إيقاع مترابط كلى بين المقاطع ، إذ تتوالي المقاطع فيَ القصيدة عبارة عن صور متعددة يجمع بينها جميعا توحد وتناسق يطمس الشتات الظاهري الذى يستطيع فى توالية وأنساقه المرئية إثارة توجه القارئ لرسم الصورة الشاملة للوحة الكاملة .. التى تواصل فيها "أنا" الشاعر تجليها وحضورها الفعلي المونتاجي .. يسلط الكاميرا وينحرف بها يمينا ويسارا .. ماضيا

---

[1] عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، على عشرى زايد ، دار القصص للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٢، صـ٢٢٧.

[2] الأداء الفنى وَالقصيدة الجديدة ، رجاء عيد ، فصول ، مج٧ ، ع١-٢، ١٩٨٧، صـ٥٧.

وحاضرا .. لتعبر بانفعالها عن خلفيات المشهد وزواياه فى إيقاع وان بدا مبعثرا فى ظاهره إلا أنه وعبر المشهد والاستذكار والحوار والانتقال ما بين لقطات المقاطع يصور حجم المأساة التى يتعرض لها المحاصرون.

لقد اعتمدت بنية التقطيع والمونتاج في إيقاعها على إنتاج فضاء شعرى قائم على التسلسل فى النمو الدلالي للمقاطع الشعرية الرئيسة التى يتكون منها النص.. وذلك ما يناسب اتساع الحدود الدلالية لمنجز القصيدة وقصدها ويعمل على تحريض القارئ على الالتقاط والعرض والتصوير واستثارة الذاكرة التاريخية بين مقطع وآخر ولقطة وأخرى.

ولقد تنوعت علامات الترقيم التى استخدمها محمود درويش في نصه "مديح الظل العالي" ما بين الفاصلة والنقاط المتوالية والشرطة الاعتراضية وعلامة التعجب والاستفهام... الخ، كما مثلاً في قوله :

* بيروت – لا .

ظهرى أمام البحر أسوار و ... لا

قد أخسر الدنيا .. نعم!

قد أخسر الكلمات ..لكن أقول الآن : لا.

هي آخر الطلقات – لا .

هى ما تبقى من هواء الأرض – لا .

هى ما تبقى من نشيج الروح – لا .

بيروت – لا .

إن الفراغات المنقطة موحيات تؤثر فى المتلقى .. ذلك ان المتلقى يتولى استكمال الحديث ووصف المشهد ويسهم بشكل ما فى خلق النص كما يشارك الشاعر في عملية الإبداع.. ويمتلك من خلالها حرية أكبر في التأمل والتأويل ويشارك بفاعلية فى ملء الفراغات المقصودة بوعى من الشاعر ..

وما الحذف الذى يقصده الشاعر إلا تزويد المتلقى بدلالات قد أوحى بها من خلال فضاء القصيدة .

* يا سيد الكينونة المتحولة؟

– يا سيد الشعلة

– ما أوسع الثورة

- ما أضيق الرحلة
- ما أكبر الفكرة
- ما أصغر الدولة!...

وتتجلى بنية البياض في النص لما يسميه المعنيون بـ(المسكوت عنه).. وقد تمثل ذلك عند درويش في تحول دلالة فعل الأمر في السطر الشعري الذى يعقب البياض إلى حالة قوامها السكون والتوقف والصمت .."إن السواد يرتبط بالفعل والبياض بالسكون ، الكلام في مقابل الصمت فحين ينتهى الكلام يبدأ البياض وهو في الواقع ليس ضرورة مفروضة على القصيدة من الخارج بل هو شرط وجود القصيدة ، شرط حياتها " [1]

كما وظف محمود درويش فى نصه "علامة الانفعال (!) وتدل على عدد من المعاني كالتعجب والحيرة والنداء والتحذير وما شاكل ذلك" [2]

* فاظهرْ مثل عنقاء الرماد من الدمارِ !
- كم كنت وحدكْ !
- و.. شاما !
- قد أخسر الدنيا .. نعم !
- كنْ أنت كن حتى تكون !
- يا خالقى فى هذه الساعاتِ من عدمٍ تجلَّ !
- كم أحبُّكِ !
- وأنك تكذبين على الطبيعة والمسدس ، كم سنة ،!
- واقتليني واقتليني !
- قلت: انتظر حتى تصب الطائراتُ جحيمها!
- فنصرخ : أيها البطل انكسرْ فينا !
- تقتلنى وتدخل جثتى وتبيعها !

---

[1] الشكل والخطاب : محمد الماكري ، صـ٢٣٩..

[2] مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم ، عبد الستار العوني ، مجلة عالم الفكر، مج٢٦ـ ع٢ ، الكويت ١٩٩٧م، ص١١٥.

ويذكر عمر أوكان- دلائل الإملاء وأسرار الترقيم- إفريقيا الشرق طرابلس، ط١، ٢٠٠٢م - صـ١١٥ وتسمى - وهذا خطأ- بـ (علامة تعجب أو نقطة تعجب لأن التعجب ليس إلا تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالة التأثر والانفعال)..

– أخرج قليلا من دمى حتى يراك الليل أكثر حلكةً!
– شاتيلا !
– إنى أوثر الموت الذى يأتى إلى كتفىّ .. نحلا!
– أين مات الشعر!
– أهلاً وسهلاً !
– الله فينا قد تجلى!

فعلامات الترقيم تشير الى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما وتدلّ أيضًا على علاقات العطف والجر بين الجمل المختلفة .. هذا من الناحية التركيبية أما من الناحية الصوتية فان علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البيانى للصوت "[1]"ووظفت فى إطار التلقى البصري لحسم الجدل بين الشفهى والمكتوب..

– الله أكبرْ
– هذه آياتنا ، فاقرأ
– باسم الفدائى الذى خلقا
– من جرحه شفقا
– باسم الفدائى الذى برحلْ
– من وقتكم .. لندائه الأول
الأول الأول
سندمر الهيكل
باسم الفدائى الذى يبدأ
اقرأ
بيروت – صورتنا
بيروت– سورتنا.

لقد أبدع محمود درويش فى توزيع إيقاع الحدث كتابيًا وجعل من القراءة عملية مشاهدة وحركة عبر توظيف ايقاعى البعد الزماني والمكاني من خلال بياض الصفحة ، واستغلال علامات الترقيم المختلفة.

---

1 الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال ،ط١ ، المغرب ،١٩٨٨، صـ٢٤.

لقد اعتمد محمود درويش على توزيع الكلمات فى تصميم تركيب يراد منه التأثير من خلال الإيقاع فى المتلقى إن الإيقاع في"مديح الظل العالي" يتبع إيقاع النفس فى ربطها بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية، والوحدات الدلالية لينشئ إيقاعا خاصًا.

ولا يمكن لقارئ "مديح الظل العالى" ألا يتوقف أمام الكيفية التى اختارها درويش لكتابة "بيروت" وتآلفها مع غيرها ، فلقد كان لها دائما خلال النص فضاؤها الكتابي الخاص.. ولا غرابة فى ذلك فإن النص ينطلق منها ويعود إليها.

– قلنا لبيروت القصيدة كلها ، قلنا لمنتصف النهار:

– بيروت قلعتنا

–بيروت دمعتنا

– بيروت قصتنا

– بيروت غصتنا

وبيروت اختبار الله . جربناك جربناك

أتموت فى بيروت – لا تولم لبيروت الرغيف– عليك أن تجد

لا تولم لبيروت النبيذ – عليك أن ترمى غبارى

بيروت صورتنا

بيروت– سورتنا

بيروت– لا

بيروت– كلا

أنت بيروت التى تعطى لتعطى ثم تسأم من ذراعيها،

بيروت/ فجرا

بيروت ظهرا:

بيروت / أمس / الآن/ بعد غد:

إن تكرار "بيروت" وانفتاح دلالاتها مع كل حالة كتابية / بصرية لكسر الرتابة .. ولزيادة درامية النص وتلاحمه مما أحدث تشبعًا ذهنيا ومكانيًا في القصيدة وفتح مجالاً لإنتاج دلالات نصية مفتوحة كونها شغلت مركزا رئيسا لحركة المقاومة الفلسطينية لفترة معتبرة ، وأنها كانت بديلا لحالة الواقع العربى الرسمى طوال مدة اقتربت من عشر سنوات ولوجود الفصائل الثورية الفلسطينية وكذا اللبنانية فيها ، ثم قيام حرب الثمانين يوما والتى انتهت بحصار بيروت ، بيروت الحالة و الرمز ..

نتائج البحث :

١- ان التشكيلات العروضية الإيقاعية قد أثرت الفاعلية الإيقاعية وأضفت الحيوية على إيقاع القصيدة .

٢- يمكننا أن نقر أن محمود درويش كان بارعا فى إعداد نصه للإنشاد بحسن اختيار البحر والتفعيلة وحسن المطالع فى مقاطع القصيدة فالإنشاد لديه جزء من بنية أشعاره.

٣- المهمة الصوتية عند محمود درويش تأتى موازية لإنتاج المعنى ومصاحبة له بالاتكاء على الموسيقى الصوتية بتوظيف بنية التكرار وحضور بنية الجناس وتعمد إنشاء علاقات صوتية بين الدوال المتجاورة.

٤- التدوير فى النص خلق حالة من التكامل والامتداد.

٥- تميز النص بتعدد التشكيلات الإيقاعية..وأدت الروابط الإيقاعية كالتدوير دورا حاسما فى بناء القصيدة إيقاعيا.

٦- تهيمن الضمائر على الصياغة وهى بذلك تتجه نحو حجب المعنى المباشر وتنفتح على احتمالات دلالية متعددة تتيح للمتلقى حضورا طاغيا لإتمام الدائرة الدلالية للنص عن طريق التبادل بين الضمائر واستغلال ثنائية الحضور والغياب فى دلالة كل منهما.

٧- إن الأسئلة فى النص تفتحه على احتمالات كلها تتضمن إجابات حاسمة بضرورة التصدى والصمود .

٨- توسع محمود درويش فى استخدام عناصر البنية السردية المختلفة منها : تحولات الضمائر ، اعتماد الحدث والوصف وتعدد الخطاب والتنظيم السردى ، والفضاء النصى ، وبناء الشخصيات الحكائية.

٩- محمود درويش شديد الولع بالقوافى الداخلية التى تمنح النص غنائية عالية ويلجأ الى القوافى المتزاوجة المتناوبة .

١٠- يمتلك محمود درويش حاسة متوهجة تلتقط الشعرى من كل سبل الحياة دون استثناء وتجتمع عنده البساطة والصياغة والصورة الشعرية وقدرته الفائقة على مزج الخاص بالعام.

١١- القصيدة تمثل عملا تسجيليا نصيا سرديا ، تعين زمان الحدث وتضبط مكانه وحيزه الجغرافى وهى أشبه بالسيرة الجماعية.

١٢- إن السرد التكرارى للحدث فى القصيدة عبر مقاطعها المتنوعة بما فيه من تصوير شعرى يحقق ما تتطلبه البنية الشعرية وتشترطه من المعاودة والتكرار .

١٣- نجد فى القصيدة المدود الطويلة المشحونة بالدلالات الانفعالية والتى تتناسب مع موقف الشاعر المنشد الثائر المنفعل .

١٤- الإيقاع الصوتى والانشادى – خاصة – لدى محمود درويش يثرى ويؤثر فى بنية النص دلاليا.

١٥- تعد قصيدة " مديح الظل العالى " لمحمود درويش نموذجا أمثل للتحولات الإيقاعية فى القصيدة العربية الحديثة.

المصادر والمراجع :

- البارع: ابن القطاع ، تحقيق:أحمد عبد الدايم، ط١، دار الثقافة ،١٩٨٣م.
- البناء العروضى للقصيدة العربية : حماسة عبد اللطيف
- بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة وتعليق وتقديم : د. احمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ١٩٩٠ م.
- بنية اللغة الشعرية : جان كوهن، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمرى ، دارتوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٦م
- تشكيل فضاء النص الشعرى بصريًا : علوى الهاشمى ، المجلس القومى للثقافة ، المغرب ، أغسطس ١٩٩١م .
- الجامع فى العروض والقوافى ، أحمد بن محمد العروضى ت (٣٤٢هـ)، حققه وقدم له : زهير غازى زاهد ، هلال ناجى ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٦م.
- الجانب العروضي عند حازم القرطاجنى فى منهاج البلغاء وسراج الأدباء دراسة مقارنة ، أحمد فوزى الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٨م.
- خصائص الإيقاع الشعرى ، عميش العربى ، دار الأديب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ م .
- الدر النضيد فى شرح القصيد ، محمد بن سالم بن واصل الحموى ت(٦٩٧هـ)، دراسة وتحقيق : د. محمد عامر احمد حسن ، ١٩٨٧ م .
- دلائل الاملاء وإسرار الترقيم: عمر أوكان ، افريقيا الشرق- طرابلس، ط١،٢٠٠٢م
- الزحاف والعلة ، رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع ، د. أحمد كشك ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٩٥ م .
- سيمياء النص الشعرى اللغة والخطاب الأدبي: روبرت شولز ، ترجمة واختيار : سعيد الغانمي ، المركز الثقافى العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٩٣م.
- الشعر والتلقى دراسة نقدية ، د.على جعفر العلاق ، دار اشروق ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧.
- الشعراء وانشاد الشعر ، على الجندى ، ط٢ ، ١٩٦٦ م .
- الشعرية العربية الحديثة : شربل داغر، دار توبقال ،ط١ ، المغرب ،١٩٨٨ .

- الشكل وَالخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي: محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٩١م.
- العروض ، ابن جنى (أبوالفتح عثمان) ، تحقيق وتقديم : د. أحمد فوزى الهيب ، دار القلم ، الكويت ، ط٢ ، ١٩٨٩ م .
- العروض الجديد، أوزان الشعر الحر و قوافيه ، د. محمود على السمان ، دار المعارف ، ١٩٨٣ م .
- العروض وايقاع الشعر العربي، محاولة لانتاج معرفة جامعية ، د.سيد البحراوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.
- العروض: الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) ، قدم له وحققه ودرس قضاياه د.أحمد عبد الدايم ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٩م.
- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيروانى ، تحقيق : محمد محى الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢ م .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة : على عشرى زايد، دار القصص للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٢، صـ٢٢٧.
- فلسفة المكان في الشعر العربي: د/ حبيب مؤنس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م.
- فى تكوين شعرية النص بين المكتوب والمنطوق، محمد المهدى المقدود، الوحدة ، ع٨٢، أغسطس ، ١٩٩١م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري: د.أحمد كشك ، مطبعة المدينة ، ١٩٨٣م ، القاهرة.
- القافية فى العروض والأدب ، د/ حسين نصار ، دار المعارف ، ١٩٨٠م.
- القافية وَالأصوات اللغوية ، د/ محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ،١٩٧٧م.
- القسطاس فى علم العروض ، (الزمخشرى) جار الله ، تحقيق :د. فخر الدين قباوة ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٩م.
- قمصان الزمن : جمال الدين خضور ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ،٢٠٠٠م .
- القوافى للأخفش ، تحقيق : أحمد راتب النفاخ ، بيروت ، دار الأمانة ،١٩٧٤م.
- الكافى فى العروض وَالقوافى للتبريزي .