فاعليَّة التَّنويـع التَّقفوي في مرثيَّات محمود درويش

The Effectiveness of Selective Diversity in Mahmoud Darwish's Elegies

وصال عثمان عبد الجبار أ . د .علاء حسين عليوي البدراني

جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

Abstract

This study monitors the concept of "The Effectiveness of Selective Diversity in Mahmoud Darwish's Elegies" and explores its impact on the recipient by capturing the textual significance that helps create a balanced rhythmic effectiveness, arousing the reader's interest. It seeks on the cohesion of the poetic lines in terms of both metric and significance, reflecting the intellectual and artistic capabilities of the poet in creatively conveying the poignant image of the Palestinian reality.

Email:
alaa.ar.hum@uodiyala.edu.iq
wissalothman1234@gmail.com

Published :5 -3-2024

Keywords: إيقاع، تنويع، قافية.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تقوم هذه الدِّراسة برصد مفهوم (فاعليَّة التَّنويع التَّقفوي في مرثيَّات محمود درويش)، والكشف عن مدى تأثيرها في المتلقي عبر التقاط دلالة النَّص التي تُساعد على خلق فاعليَّة إيقاعية متوازنة تثير اهتمامه، وتعمل على تماسك نسيج السُّطور الشِّعرية وزنًا ودلالة، فضلاً عن عكس القدراتِ الفكرية والفنية للشاعر في نقلِ صورة الواقع الفلسطيني المرير بطريقة إبداعية.

المقدمة

تُعدُّ القافية ركناً من أركان الإيقاع الأَساسية، فهي تُسهم في إضفاء جمالية إيقاعية ونغمة موسيقية تطرب المتلقي، وتحرّك وجدانه وتثيره، فهي بمنزلة مُنَبّه سحري يعمل على تذكير ما نُسِيَ من الشِّعر المحفوظ في الذاكرة، فضلاً عن كونها جزءاً من أجزاء الإيقاع المهمة، فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإيقاع كونه يمثل الجانب التأثيري والانفعالي للإنسان منذ عصر الشعر الجاهلي إلى يومنا هذا، فجاءت دراستنا في هذا البحث للكشف عن دلالة الإيقاع ومدى تأثيره في المتلقي عن طريق غرض الرثاء الذي جعل منه محمود درويش ملحمة شعرية، ذلك الصراع الذي عاشه خلال تجاربه الشعرية في أرض فلسطين وفي المنفى، راثِيَاً أبناء شعبه وأرضه وأصدقاءُه ونفسه في قصائد رثائية طويلة عبر فيها عن الواقع الفلسطيني بأسلوب سهل بديع ، ولغة شعرية مميزة ، وغزارة أدبية فاخرة سكبتها دفقته الشعورية في سطور الشعر، أَثرت المكتبة العربية جمالاً وإبداعاً، فكان دورنا هو البحث عن هذه الفاعلية الجمالية من خلال تتبع تنويع قوافيه الشعرية التي تجاوز فيها رتابة القافية الموحدة، التي عُني والتزم بها الشعر العمودي في كلّ العصور، ذلك فقد شمل البحث التعريف بالقوافي حسب تسمياتها التي عُرفت بها في الشعر الحر، ثم تحليلاً تطبيقيًا لنصوص قطفتها الباحثة من قصائد الرثاء ذلك من خلال الدواوين الشعرية والمصادر التي تضمنت مرثياته، ثم ألحقته بخاتمة خرجت بأهم النتائج، ومن ثم المصادر والمراجع التي تصب فيما تقتضيه حاجة البحث.

أولاً_ القافية الحرة المتغيرة:

وهي سمة من سمات شعر التفعيلة، يقوم هذا النمط على أساس قافية محورية يحافظ عليها الشَّاعر في نصه الشِّعري، وله الحريّة في تغييرها بين الحين والآخر بقافية ثانوية تتناغم مع تجربته الشِّعرية وتدفق نَفَسِه الشعري[1]، ذلك أنَّ الحريَّة التي منحتها القصيدة الحرة للشاعر جعلته حراً في تنوّيع القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام معين في استخدامها[2]، والشَّاعر (محمود درويش) تلونت قصائده بهذا النَّوع من القافية، ومثالاً على ذلك قوله من قصيدة (كان ما سوف يكون):

كان يهذي عندما يصحو. ويصحو عندما يبكي

ويمشي كخيامٍ في البعيد العربي
ذهبَ العمرُ هباء
وفقدتُ الجوهريّ
واختفى قرب غروب النيل
أعددتُ له مرثية أخرى وجنّاز نخيل[3].

في هذا النمط من التقفية أول ما يلاحظ السّطور الشّعرية في هذا المقطع لم تأتِ نهايتها بقافية واحدة بل وردت المجموعة الأولى بالشكل التالي (يبكي _ الجوهري)، وجاءت القافية التي بعدها (هباء)، أما الثالثة فهي (النيل _ نخيل)، دلالة على عدم التزام الشاعر بنمط محدد من القوافي بل خضع إلى تشكيله بقوافٍ متنوعة أعطته الحرّيَّة في تدفق نفسه الشِّعري خلال توزيعها بهذا الشّكل انسجاماً مع حالة الهذيان الحرّ و البكاء بسبب التَّشرد والبعد عن الأهل والأحبّة، وخسارة العمر الذي ذهب هباءً في أوطان الاغتراب بعيداً عن فلسطين مما عكس صورة مؤلمة مع حرقة الفقد والاختفاء ذلك بقوله: (وفقدت الجوهري)، وقوله: (واختفى قرب غروب النيل) في خطابه عن رحيل (راشد حسين)، فأراد بها الشاعر إثارة انفعال المتلقي وانسجامه مع انفعاله النفسي عند تلقيه قصيدة رثائه لصديقه، ((إذ تعد هذه القافية الأكثر حرية بين أنواع القافية المركبة "المنوعة"))[4]، في الشعر الحديث، ذلك إنَّ الشَّاعر يعمل على توظيف قوافيه بطريقة غير محكَّمة بنظام خاص بل حسب حاجته التي تفرضها عليه تجربته الشعرية[5]، فضلاً عن إن هذا التشكيل الموزع عفوياً للقوافي يمنح القصيدة جواً موسيقياً داخلياً يتسم بهدوئه؛ بسبب ابتعاد الشاعر عن استعمال الأصوات المجهورة في قوافيه بالطريقة التي كانت تستعمل في الشعر القديم[6]، مما أسهم في إغناء قصيدته بفاعلية إيقاعية جمالية تجذب شعور المتلقي وتشغله في مشاركة الشاعر أحزانه.

وفي نصٍ آخر يقول الشَّاعر:

يا أيُّها المتفرجون! تناثروا في الصَّمتِ
وابتعدوا قليلاً عنهُ كي تجدوهُ فيكم
حنطةً ويدين عاريتين
وابتعدوا قليلاً عنهُ كي يتلو وصيتهُ
على الموتى اذا ماتوا
وكي يرمي ملامحهُ
على الأحياء إن عاشوا![7].

وهنا أيضاً، لم يقف الشَّاعر عند رويٍّ واحد في قصيدته؛ لنسج معانيه بل استعان بالتنويع التَّقفوي محاولةً منه التَّحرر من سلطة القافية الواحدة المعروفة برتابتها، إضافةً إلى مدِّ سطوره الشِّعرية بنغمٍ موسيقي يتناسب مع دفقته الشُّعورية والتَّجربة التي مهدَّت له طريق توظيف هذا التَّنوع انسجاماً مع دلالة النص التي تتواءم مع إيقاع تفعيلاته ممَّا أتاحت له فرصة التَّنقل بهذا الشكل الذي ظهرت فيه في القوافي الخارجية بقوله (الصمت _ فيكم _ عاريتين _ وصية _ ماتوا _ ملامحه_ عاشوا)، فهذا التغير الذي حضر بكثافته في القافية يفيد الشاعر في تعبيره عن تجربته الشعرية ويتيح له حرية في اختيار القافية المناسبة معنوياً ونفسياً[8]، مستثمراً قدراته الفنية و الإبداعية في توظيفها في هذا المقطع المعبرة عن قضية من قضايا فلسطين اليومية؛ لينقلها إلى المتلقي بأسلوبِ خطابٍ شعري إبداعي ذلك ((إنَّ هذا التغيير الحر الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشَّاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنَّهُ غير مضطر لاستخدام تقفية معينة مالم تؤدِ وظيفة دلالية زائداً وظيفتها الإيقاعية))[9]، ورأت الباحثة أن الشاعر قد وظف ((الأفعال الشعرية المؤثرة))[10]، داخل المقطع قاصداً تغذية السُّطور الشِّعرية بإيقاع داخلي كما في قوله (تناثروا _ ابتعدوا، ماتوا_ عاشوا)، التي تمثلت بحضور (الألف والواو المديّة) فيها؛ حتَّى يوفر موسيقى عالية ممتدة مع اطلاق دفقته الشعورية؛ لكسر رتابة الصَّمت الذي عمَّ مكان الحادثة مُعبراً بها عن انفعالاته المتدفقة بنبرته الحزينة ببروز صوته وهو يفرق المتفرجين بقوله (يا أَيُّها المتفرجون)، المخضبة بدمع حبِّه وافتخاره بشجاعة صديقه أحمد الزعتر وهو يرثيه، ممّا أسهم في خلق فاعلية جمالية في التنقل الإيقاعي قافوياً بين السّطور الشِّعرية المتفاوتة في تشكيلها الهندسي المتينة في تماسكها الفني، إلى جانب نقل دفقته الوجدانية بحرية إلى المتلقي؛ ليثير انجذابه وانفعالاته مع ما تضمنته القصيدة .

ثانيًا_ القوافي المتراسلة:

يقوم هذا النوع على وفق النظام التالي (أأأأ...) حيث يتوالى التماثل صوتياً الذي يتوّلد في أكثر الأحيان من حرف الروي في نهاية السطر من المقطع الشعري[11]، بعدد غير محدد من السطور سواء بسطرين أَو ثلاثة حسب تدفق النَّفَس الشِّعري المعبِّر عنها، وللشاعر حرية الانتقال إلى مقطع آخر برويٍّ آخر.

ومن قصائد محمود درويش:

يا انتحاري المتواصلْ

أوقفْ العمرة كي يبدأ من أي رحيلْ

وتأكد كنباتات الجليلْ

وتوهج كقتيلْ[12]

في هذا المقطع نلحظ مجيء ثلاثة سطور برويّ واحد قائم على التشابه الصوتي الذي يتجسد بصوت (اللام) السَّاكنة في التفعيلة المقيّدة نهاية السُّطور الشعرية المتباينة في طولها لنسق (فعِلاتن) المخبونة في وزن الرمل (فاعلاتن) ، فاللام ((صوت لثوي جانبي متوسط بين الشِّدة والرخاوة مجهور ومرقق))[13]، دلالة على الحالة الشعورية المضطربة للشاعر ذلك أن توظيفه كلمة (الرحيل، القتيل) يحملان دلالة الحزن والفقد، فالرحيل ((هو غيبة تطول في نظر الانسان))[14]، فقد جاء هنا دلالة على الرحيل والابتعاد عن الوطن، و(القتيل) دلالة على وروح الشاعر المقتولة أسىً بسبب ما يحدث من قتل وتشريد في القرى والمدن الفلسطينية كالجليل، ذلك فقد أضفى صوت (اللام) في نهاية السطور الشعرية طولاً في الكلمة يضاهيه طولاً في المعنى الذي ورد في هذه الكلمات الدالة على ألم البعد مشحونة بآهات الشاعر[15]؛ فتوظيف هذا النمط من القافية في هذا المقطع جاء متوائماً مع الحالة والتجربة الشعورية التي مرَّ بها الشاعر، منسجماً مع المعنى الدلالي الذي حملته السطور الشعرية بدفقةٍ متأججة خاطب فيها درويش ذاته المنتحرة حزناً بفعل الأمر (أوقف العمر)؛ فالشاعر يريد أَن يبتدأ حياة جديدة من حيث انتهى رحيله، فهذا التكرار التَّقفوي جاء مشحوناً بانفعال الشاعر الذي غذا المقطع بفاعلية إيقاعية جمالية تجذب المتلقي وتؤجج جذوة الانفعال الوجداني في داخله وهو مشدود بكلّ حواسه مع الشاعر بسلسلة متواصلة من التماثل التقفوي الموحد بتوازنٍ صوتي جذاب، أمَّا السطر الأول فقد جاء بقافية مستقلة مثَّل رويَّها صوت اللام أيضاً، لكن بنغم موسيقى غير الذي في السّطور المتتالية بعده، فكان قوله (يا انتحاري المتواصل) المدخل الرئيسي لاستقبال القافية المتراسلة أي المتماثلة صوتياً في هذا المقطع.

وفي مثال آخر يقول درويش :

يا كفر قاسم! .. إنَّ انصاب القبور يدٌ تُشدُّ
وتَشِدُ للأعماق أَغراسي، وأَغراس اليَتامى إذ تُمدَّ
باقون .. يا يدكِ النبيلة، علَّمينا كيف نشدو
باقون مثل الضوء، والكلمات، لا يلويها أَلمٌ وقيدُ
يا كفر قاسم
إنَّ انصاب القبور يدٌ تُشَدُّ ..! [16]

الملاحظ على هذا المقطع المبني من ستة سطور شعرية متباينة في الطول متوحدة بقافية متراسلة برويٍّ واحد مثله صوت (الدال) المضموم في أربعة أسطر، أَمّا السطر الخامس جاءت نهاية السطر بصوت (الميم)، لكنه لا يمثل القافية؛ لكونه مدوراً ينتهي بقافية (الدال) بقولهِ (يدٌ تُشَدُّ)، حتّى يكتمل بناء السطر الشعري بهذه الصورة (يا كفر قاسم إنَّ انصباب القبورِ يدٌ تُشدُّ)؛ وحتّى يتناسب مع الدلالة التي أراد أَن يوصلها الشاعر إلى المتلقي؛ ولذلكَ وظفَ طول السَّطر الشعري مناسبةً مع التجربة

والحالة الشعورية التي مرَّ بها درويش، فضلاً عن إنَّ مجيء قوله: (يا كفر قاسم)، جاءت جملة دلالية مستقلة كما الوقفة التي أراد بها الشاعر تنبيه المتلقي عمَّا سيبوح به بخصوص نداءه لكفر قاسم، فقد جاءت هذه الوقفة مكملة لسطره الشعري عروضياً ومختلفة دلالياً، فالقافية في نهاية السطر الأخير من المقطع (يد تشدُّ) ارتبطت بقافية السطر الأول منه (يد تشدُّ)، التي أراد بها التأكيد للمتلقي على أن هذه القبور متوحدة في احتضانها لشهداء مجزرة كفر قاسم ولن تكون هذه القبور في غير أرض فلسطين، وأيضاً دلالة على المصير الواحد المتكاتف بين الشاعر وأبناء وطنه، فبهذه الوقفة كأن الشاعر أراد من خلالها انصات المتلقي لندائه الذي وظفه في بداية السطر كدعوة لانتظار ما سيتوالي من دفقات شعورية يعبر بها عن تجربته المأساوية (فكفر قاسم) كان في صميم الواقع الذي عاشه الشاعر مع أبناء فلسطين، فتوظيفه لعبارة (أغراس اليتامى) عكست صورة مؤلمة عن حال اليتامى بهذه المجزرة، فضلاً عن تحدي الشاعر لهذا الموت بقوله (باقون ... يا يدكِ النبيلة)، أي باقون على مواصلة الحياة كفاحاً رغم كلّ الاعتداءات الصهيونية، فهذا التوظيف يساعد على جذب انتباه المتلقي كالإشارة التي ترشده إلى الاستمرار في إكمال القراءة دون تعثر في الانسياب الموسيقي والحركة الإيقاعية في السطر الذي ترد فيه بهذا التغير النابع من صميم الواقع الذي شهده؛ فنقلها بهذه الصورة الغنية بفاعلية إيقاعية أَثرت المقطع الشعري حيوية وجمالية.

ثالثاً _ القوافي المتوالية :

ويقوم هذا النمط على وفق النسق التالي (أ أ ب ب) فهي تتم بفعل الانتقال من ثنائية قافويَّة إلى ثنائية قافوية أخرى، حيث تتماثل على مستويين هما الصوت والصيغة[17]، ومن الأمثلة على هذا النمط في مرثيات محمود درويش قوله:

كتبتْ مراثيها الطيور وشرَّدتني

ورمتْ معاطفها الحقول وجمعتني

فاذهب بعيداً في دمي! واذهب بعيداً في الطحين

لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين[18].

يلاحظ على هذا المقطع إنَّ قوافيه قد بُنيت على أساس التشابه الصوتي الذي يحيل المعنى الدلالي على تقابل دلالي في ثنائية القافية بقوله (شرَّدتني _ جمعتني)، فكلمة (شرَّدتني) في السَّطر الأول جاء رويّها بصوت النون مرتبطاً بحالة الشَّاعر النفسية دلالة على عدم استقرار الشاعر في وطنه بسبب الحروب الدائمة في فلسطين، فالنون ((صوت مجهور متوسط بين الشِّدة والرَّخاوة))[19]، فضلاً عمّا يتميز به دلالياً؛ ذلك في كونه ((صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير بالفطرة عن الألم العميق))[20]، أمّا في قوله: (الطحين _الياسمين)، فيحيل التقابل الدلالي في القافية على معنى الهدوء

والرقة والسكينة التي يتمنى الشاعر الحصول عليها بعد عناء التَّشرد، فضلاً عن إنَّ الكلمتين يجمعهما اللَّون الأبيض دلالة على النقاء والاستقامة، وبهذا فإن هذه القافية أضفت بفاعليتها جمالاً وتناغماً إيقاعياً وتماسكاً نصياً عن طريق توظيف الشَّاعر للكلمات المتشابهة في الصوت والمتقابلة في الدلالة في نهاية السطر الشعري وذلك من خلال تجربته الشعرية وتفاعله مع الموقف نفسه استجابة لمشاعره وعواطفه في الرِّثاء.

وفي مثال آخر يقول الشاعر:

... [21] لهُ الهتافُ

لهُ الزفافُ

لهُ المجلاتُ الملونةُ

المراثي المطمئنةُ

ملصقات الحائط

العلمُ

التقدُّمُ

فرقة الإنشادْ

مرسوم الحدادْ[22].

في هذا المثال يُلاحظ توالي القوافي في سطوره الشِّعرية؛ إذ نَجد كلّ سطرين يحملان القافية نفسها برويٍّ واحد على طول المقطع من القصيدة، والأساس الذي يقوم عليه كل زوج هو التماثل الصوتي والمقطعي[23]، جاء السَّطران الأول والثاني بثنائية قافويَّة موَّحدة بصوت (الفاء) المضمومة ثم توالى بعدها صوت (الهاء) المضمومة أَيضاً في نهاية السَّطرين الثالث والرابع، أمّا الخامس فقد جاء مغايراً في نمط تقفيته إذ جاءت نهايته بصوت (الطاء)؛ للانتقال إلى ثنائية تقفويَّ أُخرى بعدها تتمثل بصوت (الميم) المضمومة في السَّطرين السَّادس والسَّابع أمّا في السّطرين الثامن والتاسع جاء صوت (الدال) ساكناً فيهما، إنَّ التغيير محطة استراحة الشاعر لتهيئة ذهن المتلقي في استقبال دفقته الشعورية الجديدة سماعاً في مرثيته، والجدير بالذكر إنَّ الإشباع السَّمعي له كامل الحريَّة في الفصل بين كل ثنائية قافويّة وأُخرى لتهيئة الانتقال سمعياً على وفق الشكل التالي: (أأ ب ب ج دد وو)، كما ورد في هذا المقطع المكون من أربعة صور مختلفة مثَّل كلّ قافية ثنائية موقفاً موحداً[24]، فضلاً على جذب انتباه المتلقي بقافية مختلفة؛ ذلك إنَّ لهذا التشكيل الإيقاعي وظيفة الإشباع السَّمعي الذي سمح بالانتقال من ((قافية مبنية على تماثل صوتي محدد إلى قافية تنتظم وفق تماثل صوتي مختلف بحيث يكون التدرج

الصَّوتي لغاية إشباع سمعي بالنسبة للمتلقي))[25]، ممّا ساعد على خلق فاعلية جمالية إيقاعية متوازنة تثير اهتمام متلقيه وتعمل على تماسك نسيج السُّطور الشَّعرية وزناً و معناً ودلالة.

رابعاً _ فاعلية القوافي الداخلية :

وهي القوافي التي تتمثل في تحرير القصيدة وخلوها خلواً كاملاً من أَيّ نوع محدد من أنواع القافية ، إذ تعتمد القصيدة على التقفيَّة الدَّاخلية التي تأتي عفوَ الخاطر داخل السَّطر الشَّعري؛ لمنح القصيدة انسجاماً وتناغماً داخلياً عوضاً عن غياب القوافي الخارجية، وتحقق في مجيئها العفوي ميزة إيقاعية لم تكن مألوفة تتفاوت بتفاوت القدرات والإمكانات الإبداعية للشعراء وعمق تجاربهم، وتعد من أكثر القوافي حضوراً في الشَّعر العربي الحديث و المعاصر، لما تُقدَّمه للشاعر من الحريَّة الكاملة في إبداع قصيدة حديثة دون قيد[26]، ((وتمنح النص تماثلاً صوتياً داخلياً ولمسات ايقاعية جديدة خافته هادئة لا ترقى إلى ما تحدثه القوافي الخارجية من وقع على الأذن))[27]، إذ تعمل على تماسك القصيدة إيقاعياً ودلالياً.

ومن الأمثلة على هذا النمط من القوافي الداخلية في مرثيات محمود درويش قوله:

كان أنيقاً كريش الطواويس. لكنَّه
لم يكن "دون جوان". تحُّط النساءُ
على قلبه خدماً <u>للمعاني</u>، ويذهبنَ في
كلماتِ <u>الأغاني</u>. ويمشي وحيداً[28].

في هذا المثال يلاحظ غياب القافية الخارجية، ربما لانشغال الشَّاعر في وصف صديقه نزار قباني، وهو ينقل إلى المتلقي الهيئة التي كان يراه فيها في حياته بطريقة حوارية سردية كأنَّ الشَّاعر يقف أمام جمع غفير منَ النَّاس، فعوَّض غياب القافية الخارجية بقافية داخلية ذلك بقوله (للمعاني _الأغاني)؛ لإثراء قصيدته بموسيقى تجذب انتباه وإحساس المتلقي، وتمنحها تماسكاً نصياً ودلالياً متناغماً مع الحالة الوجدانية والنفسية التي تدفق من خلالها هذا الإيقاع الحزين انسجاماً مع التجربة الشعرية التي مرَّ بها الشَّاعر، فهي أَيّ – القافية الداخلية – ((تهدف إلى اقتران الوظيفة الدلالية بالوظيفة الإيقاعية في سبيل خلق نموذج شعري تعمل أدواته في اتجاه واحد))[29]، فضلاً عن سيطرة التدوير على هذا المقطع هو من التقنيات المميزة التي ساعدت على إنتاج هذا النمط من التقنية التي غاب منها أثر أي نوع من أنواع القوافي الخارجية فيه[30]، في أي سطر من سطوره ممّا جعله كأَنَّه جملة واحدة تشد القارئ في مواصلة قراءتهِ للقصيدة دون انقطاع، وتلاحظ الباحثة أيضاً وجود تقابلٍ دلاليٍ ومعنوي في هاتين اللفظتين، إذ لا يمكن أن تكون الأَغاني جذابة وملهمة من غير المعاني، فالأغاني والمعاني يكملان بعضهما البعض في

اتحادهما معناً إيقاعاً ودلالة، فتوظيف الشاعر للقافية الداخلية ساعده في توفير توازناً إيقاعياً وجمالياً في نسيج هذا المثال من تفعيلة فاعلن.

وإذا ما أعدنا كتابة النص الشعري متَّبعينَ توظيف الشّاعر للترصيع[31]، نجد أَنّه يتضمن قوافي داخلية فتصبح عند إعادة كتابتها هي القوافي الرئيسية التي تكون موضع التوقف عند المتلقي كما في هذا الشكل الشعري الحر بقوله:

كانَ أنيقاً كريش الطواويس. لكنَّه

لم يكن "دون جوان"

تحُّط النساءُ على قلبهِ خدماً للمعاني،

ويذهبنَ في كلماتِ الأغاني

ويمشي وحيداً.

ذلك مما أضاف إلى المقطع الشعري جمالية توحي بقدرات الشّاعر الإبداعية في تشكيل قصائده كيفما تقتضي تجربته الشعريّة فاتحاً المجال للمتلقي في قراءته كيفما يُثار انفعالاته وما ينسجم مع أفكاره في مشاركة الشاعر معانيه وأغانيه التي عبر فيها عن نزار قباني وجمال النساء التي كانت خدماً لجمال معانيه في أشعاره، والتي أسهمت في تغذيّةِ النص بفاعلية إيقاعية زادته جمالاً رثائياً متوشحاً بمدحٍ نرجسي لصديقه.

وفي قصيدة أخرى لهذا النمط التَّقفوي يقول محمود درويش جداريته راثياً نفسه:

سأصيرُ يوماً شاعراً،

والماءُ رهن بصيرتي. لغتي مجازٌ

للمجاز، فلا أقولُ ولا أُشيرُ

إلى مكانٍ. فالمكان خطيئتي وذريعتي[32].

هنا في هذا المثال أيضاً، نلحظ عدم التزام الشَّاعر بقافية معينة تشدُّ انتباه المتلقي، إذ لا وجود لرويٍّ مُوحد في آخر السّطور الشِّعرية، ولإثرائه بالموسيقى استعان الشاعر بتوظيف القافية الداخلية بقوله: (بصيرتي _ لغتي _ خطيئتي _ ذريعتي)؛ لإشباع هذه الفجوة إيقاعياً من خلال الدفقة الشّعورية التي تدفَّقت منسابة اثناء انفعالاته الوجدانية الحرة وهو يكابر متحدياً الموت بالأمل واستمرار الحياة[33]، ذلك إنَّ القافية الداخلية التي أصبحت ظاهرة شائعة في الشعر العربي المعاصر تختلف عن نمط القوافي الخارجية للشعر العربي القديم في تقنيتها ووظيفتها وهي واحدة من أكثر مراحل القافية تجدداً وتقدماً في توفير كامل الحرية للشعراء في ابتكار وبناء القصائد الحديثة دون قيود ومتطلبات مسبقة[34]، فضلاً عن

إنّ القافية بهذه الطريقة تجعل القصيدة أكثر ثراءً وفاعلية إيقاعية وتفاعلاً وتأثيراً في المتلقي من خلال تفاعله مع موضوع القصيدة وتجربة الشّاعر المؤلمة المتفائلة بالجمال.

خامساً _ القافية المتقاطعة:

يقوم هذا النمط على نظام هندسي في تنظيم القوافي وتوزيعها في السّطور الشعرية[35]، ((فالقوافي المتماثلة تبنى على أساس التقاطع الصوتي والمقطعي))[36]، وإنَّ كلّ نظام ينتمي إلى قصيدته ولا يفرض قواعده على قصيدة أخرى[37]، و بناءً على ذلك ((فالقوافي تتوزع ضمن نظام خاص يتحكم بها داخل القصيدة))[38]، تتقاطع فيه القوافي، وهي ترد وفق النسق التالي: (أ ب أ ب)[39].

ومن الأمثلة التي بنيت على هذا النمط من القافية في مرثيات محمود درويش، قوله في قصيدة (أحمد الزعتر):

وله انحناءات الخريف أ
له وصايا البرتقال ب
له القصائد في النَّزيف أ
له تجاعيد الجبال[40]. ب

نلاحظ في هذا المقطع حضور التَّشابه الصوتي متميزاً بوضوحه بين القوافي المتقاطعة فيما بينها في السّطور الشّعرية، بالإضافة إلى مجيء القوافي (الخريف _ النَّزيف) تتقاطع مع القوافي بقوله: (البرتقال _ الجبال)، إنَّ هذا التَّقاطع يشي أنَّ هناك حريَّة في التَّوزيع التَّقفوي إذ يمكن للشاعر أَن ينوِّع قوافيه متنقلاً من قافية إلى أخرى، تفاعلاً مع التَّجربة الشَّعرية والمعنى الذي يحتاجه نفسُه الشَّعري، فالتَّنويع التَّقفوي يعمل على التَّنوع في الإيقاع ممّا يؤدي إلى إحداث فاعلية جمالية موسيقية تثير الشّعور العاطفي لدى المتلقي، فالمعنى جاء متوائماً مع توظيف القافية الذي جمع ما بين الحزن والفرح والألم والضَّعف والقوة والصّمود، فضلاً عن لم يكن الشّاعر فقط من يرثي أحمد الزعتر في هذا المقطع بل حتَّى فصل الخريف بانحنائهِ والبرتقال بوصاياه وجماله والجبال بقوتها وتجاعيدها أي حزنها على فراقه وهو يشخص الصُّور الشعرية بهيئة إنسان يتحرك لديه روح وشعور، ورغم جماد الجبال وذبول الخريف إلا إنّ الخريف هنا لم تكن صفته الذبول واليأس المؤدي إلى الفناء، لكن هو خريف عبّر فيه درويش عن بداية جديدة ينهض فيها أحمد الزعتر صوب المجد ومقاومة الصهاينة وليس الفناء بالموت، والخريف جزء من الشتاء الذي ينذر بالربيع وإن كان قاسياً في طبيعته، إلا أن القسوة تكون أوّل الانفتاح والحل للتجدد[41]، فالبرتقال جاء بعد الخريف وهو ما يدلُّ ويؤكد على الحياة الجديدة الجميلة التي يريدها

الشاعر إلى مرثيه ، أما (وصايا الخريف) ، دلالة على الحريّة التي يسعى الفلسطيني إلى أخذها من الصهاينة ولا يكون ذلك إلا بدماء الشهداء[42].

وفي مثال آخر، يقول محمود درويش في قصيدة (الرَّجل ذو الظِّل الأَخضر):

أتذكر؟

كانتْ حضارتنا بدوياً جميلْ أ

يحاول أن يدرس الكيمياء ب

ويحلم تحت ظلال النخيلْ أ

بطائرةٍ ... وبعشرِ نساء[43]. ب

نلاحظ أَنَّ التَّقاطع التَّقفوي في هذا المقطع جاء واضحاً منتظماً في تشكيلته الهندسية متمثلاً بقوافٍ أساسية المجموعة الأولى هي: (جميل _نخيل)، والثانية (الكيمياء_ نساء)، ممّا يؤدي إلى خلق فاعلية جمالية في نسيج القصيدة نتيجة هذا التَّوظيف المتناغم بين السّطور الشّعرية والمعنى الدِّلالي الذي بُنيت عليه القصيدة، وبلا شك إنَّ هذا التَّنظيم الهندسي للقافية لم يأتِ بصياغة عفوية، بل يجيء عن وعي متقد وتخطيط فذ وحرفة ابداعية، حتى تنسجم مع البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية دون أَن يُحدث خللاً في الموازنة بين البنية الصوتية في القصيدة والبنية الدلالية[44]، وحتَّى تكتسب القصيدة جمالية إيقاعية تشدُّ إحساس المتلقي وتثير وجدانه نتيجة انفعال الشَّاعر وتفاعله إثناء تجربته الشِّعرية وامتداد نفسه الشِّعري الذي بث من خلاله ما يجيش في نفسه من عواطف حزينة في رثائِهِ.

الخاتمة:

ختاماً بعد هذا الجهد اليسير من دراستنا لقصائد الرثاء في تجربة (محمود درويش) في هذا البحث توصلت الباحثة إلى:

- إن القافية جاءت بأنماطٍ مختلفة، عبَّرَتْ عن قدراتِ الشاعر الإبداعية في تشكيل قوافيه كيفما اقتضتْ تجربته.
- وجدنا إن تنويع الشَّاعر لقوافيه دلالة على حرصه في إيصال رسالته بنَفَسِهِ الشعري إلى متلقيه بقوافٍ متنوعة تشد ذهنه وتجذب مشاعره في التفاعل والانسجام مع أفكاره ومخيلته بعيداً عن القافية الموحدة في رويّها الذي يلتزم بها شعراء القصيدة العمودية، ذلكَ أن القافية في الشعر الحر تعتمد على الدفقة الشعورية للشاعر والجو الإيقاعي في داخل قصيدة.
- إنَّ الشَّاعر محمود درويش نوَّع قوافيه التي جاءت متمثلة بالتشابه الصوتي والتماثل الدلالي وحرية تشكيلها في الأسطر الشعرية انسجاماً مع دفقته الشعورية وتوافقاً مع مشاعر المتلقي؛ لإثارة انفعالاته؛ ولتتواءم مع ما أراد إيصاله من رسالة عن القضية الفلسطينية عبر ما حملت

قصائده من مضامين نجح في تأدية أغراضها الشعرية الدلالية والوزنية والموسيقية بفاعلية إيقاعية جمالية.

- إنَّ الشاعر وظف قوافيه المتنوعة بقدرات فنية إبداعية، عكست من خلال المضمون مدى حبّه واهتمامه بقضايا وطنه وأصدقائه من غير فلسطين، بلغة شعرية عالية، جعلت منه شاعراً للمقاومة الفلسطينية والشاعر الذي يحبُّ الحياة رغم مرارة الموت الذي يعيشه مع شعبه في كلّ يوم.

المراجع

(1) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: د. حسن الغرفي: 78.

(2) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: د. صالح أبو أصبع: 254.

(3) ديوان محمود درويش: مج604/1، وداعاً لما سوف يأتي (مراثي محمود درويش): سمير الزبن: 52.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد: 143.

(5) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 253.

(6) ينظر: دير الملاك: 340.

(7) الديوان محمود درويش: مج625/1.

(8) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 257.

(9) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 143.

(10) المصدر نفسه :148

(11) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: 76.

(12) ديوان محمود درويش: مج604/1.

(13) الأصوات اللغوية: د. عبد القادر عبد الجليل: 174.

(14) في البنية الصَّوتيّة والإيقاعية: د. رابح بن خوية: 110.

(15) ينظر: المصدر نفسة والصفحة نفسها.

(16) ديوان محمود درويش: مج209/1.

17) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: 74، اللغة الشعرية: محمد كنُّوني: 91.

(18) ديوان محمود درويش: مج622/2.

(19) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس: 66.

(20) خصائص الحروف ومعانيها: 160.

(21) (...) دلالة على وجود تدوير في نهاية السطر الشعري الذي قبل لفظة (لهُ) وبذلك تكون بداية لتفعيلة (مُتَفاعلن).

(22) ديوان محمود درويش: مج624/1.

(23) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: د. حسن الغرفي: 76.

(24) ينظر: اللغة الشعرية: 92.

(25) المصدر نفسه: 92_93.

(26) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 148_149.

(27) دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث: موفق قاسم خلف الخاتوني: 113.

(28) ديوان (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي): محمود درويش: 15-16، وداعاً لما سوف يأتي: 101-102.

(29) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية:149.

(30) ينظر: المصدر نفسه:150.

(31) الترصيع: ((وهو عبارة عن تقنية داخلية تقترن بأغراض فنية))، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: د. حسن الغرفي: 44.

(32) ديوان محمود درويش: مج1-2: محمود درويش: مج710/2.

(33) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 149.

(34) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(35) ينظر: المصدر نفسه: 133.

(36) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: 76.

(37) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 133.

(38) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(39) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: 76، اللغة الشعرية: 94.

(40) ديوان محمود درويش: مج624/1.

(41) ينظر: قصيدة (أحمد الزعتر) للشاعر محمود درويش (دراسة تداولية): د. هادي سدخ زغير، وزارة التربية، إعداد العدالة التجارية، مجلة الأستاذ، ع221، مج1، 1438هـ - 2017 م: 45.

(42) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(43) ديوان محمود درويش: مج364/1.

(44) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 136.

المراجع:

- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م.
- الأصوات اللغوية: د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 1435هـ - 2014م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام 1948حتى 1975م): د. صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979م.
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: د . حسن الغرفي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2001م.
- خصائص الحروف ومعانيها (دراسة): حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، 1998م.
- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث (قراءة في شعر محمد صابر عبيد): موفق قاسم خلف الخاتوني، دار غيد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437هـ -2016م.
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): د. محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د. ط)، 1982م.
- ديوان محمود درويش (المجلد 1-2): محمود درويش، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2، (د. ت).
- ديوان محمود درويش (المجلد الاول): محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط14، 1994م.

- ديوان محمود درويش (المجلد الثاني): محمود درويش، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 2000م.
- في البنية الصوتية والإيقاعية: د. رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013م.
- قصيدة (أحمد الزعتر) للشاعر محمود درويش (دراسة تداولية): أ. م. د. هادي سدخ زغير، وزارة التربية، إعداد العدالة التجارية، مجلة الأستاذ، ع221، مج1، 1438هـ - 2017 م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، (د. ت).
- لا أُريد لهذه القصيدة أَن تنتهي: محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009 م.
- اللُّغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد): محمد كنُّوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د. ط)، (د. ت).
- وداعاً لما سوف يأتي (مراثي محمود درويش): إعداد وتقديم: سمير الزبن، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، (د. ط)، 2019م.
- وداعا لما سوف يأتي (مراثي محمود درويش): إعداد وتقديم: سمير الزبن، تحرير: سعيد البرغوثي، دار كنعان الدراسات والنشر والخدمات الاعلامية، دمشق، (د. ط)، 2019م.