Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة

Vol. 30/ No. 3/ 2022 المجلد 30/ العدد 3/ 2022

تجليات البحر البسيط في قصائد محمود درويش:دراسة في رذم الكلام الشعري

خالد مرعي حسن

الكلية التربوية المفتوحة / مركز كربلاء المقدسة

khaledmarikhaledmari@gmail.com

علاوي كاظم كشيش

المديرية العامة لتربية كربلاء / معهد الفنون الجميلة

WoooDKi2019@gmail.com

تاريخ استلام البحث: 22/ 1/2022 تاريخ قبول النشر: 9/ 2/2022 تاريخ نشر البحث: 13/ 3/ 2022

المستخلص

البحر الشعري العربي (البسيط) هو وزن ضخم يسمى (بحر البسيط) لأنه يمكن أن يتحرك في عبارات وكلمات كبيرة. وقد حاول الشاعر العربي (محمود درويش) إصدار بعض القصائد على هذا البحر.

وفي الواقع، اكتشف الشاعر في هذا الطراز الحديث على هذا البحر العديد من حالات العبارة الشعرية المتموجة من خلال المزج بين الأسلوب المحسوس في القصائد العربية التي نشأت منذ عدة قرون، و علاقة حركة الحداثة بالقصيدة العربية الحديثة.

في هذه الأوراق، تم تحليل خمس قصائد بموضوع (العبارة الشعرية) وهو ما يعني العبارات الموجودة في القصيدة. وليس الجملة التي اختص بها النحو. ويقترح البحث مصطلح (الرذم) بدلا من الايقاع الخاص بالموسيقى علما وفنّا.

وقد نجح محمود درويش في هذه المحاولة الصعبة وأصدر العديد من القصائد ذات الإيقاع المختلف وذات الانسياب الشعري في العبارة، الذي يحدث فرقًا بين العبارات ووحدة الوزن (التفعيلة).

الكلمات الدالة: اللسان العربي، الرذم، البحر البسيط : محمود درويش

The Manifestations of the Simple Meter in Mahmoud Darweesh's Poems: A Study Poetic Speech Rhythm

Khaled Marei Hassan

Open Educational College / Holy Karbala Center

Alawi Kadhim Keshish

Educational Directorate of Karbala/ Institute of Fine Arts

Abstract

The Arabian meter (AL-Bseet), is a huge meter called (Bahr AL-Bseet) because its can be contest large phrases and words. the Arabian poet (Mehmood Derweesh) tried to issue some poems with this meter style.

Actually, the modern style on this meter AL-Bseet discovered many cases by how make mixing between the enceinte style in Arabian poems which has been established among many centuries ago, and what has the modernism movement affair to Arabian modern poem.

In this papers ,five poems had been analyzed with theme called (AL-Ebara) which means the phrases in the poem.

Mehmood Derweesh succeed in this difficult trying and issue many poems with different rhythm manage the flow of the poetical speech. and also makes difference between the phrases (AL-Ebara)and the unit of meter (AL-Tefeela).

Key words: The Arabic tongue, slander, the simple sea: Mahmoud Darwish

التقديم

كان لا بد من نظرة تقف مع العبارة في الكلام الشعري وهي تتحرر مما يسقطه عليها الدرس العروضي بفرضياته وتطبيقاته التي وحّدتْ النظرة الى القصيدة في الشعر العربي وفرضت عليه مقاييس تصلح للدرس والتعلم وتقف عاجزة امام التنوع الهائل في المنجز الشعري العربي وتطمس هيمنة العبارة في المتحقق الشعري من قصائد كثيرة تم اغفال ما فيها من تفلت وابداع في كلامها الشعري، بحيث عدّت هذه القصائد سبائك مصفوفة وزنا او اغاني يغلب عليها النظم فقط.

ولا يمكن التسليم بأن التفعيلات في الشعر العربي او في القصيدة الواحدة تأتي متساوية وبمسافات زمنية واحدة، وقد يصلح هذا التصور الى حد ما في بعض القصائد المنظومة على البحور الصافية فقط مع كثرة الخروقات في ذلك. ولكنه لا يمكن أن يشمل قصائد البحور المركبة.

القصيدة العربية تحتوي على حركة هائلة ومتفلتة في كلامها الشعري، لذلك كانت (كثرة الماء) ملمحا نقديا له تأثير كبير في النظر الى جودة القصيدة العربية وفحص كلامها الشعري مضافا الى ذلك الانسياب والجريان والتدفق، ويأتي هذا كله من دقة فحصهم لحركة الكلام الشعري ونزول السلسلة الكلامية متقطعة تهيمن على الكتل والتقطيعات العروضية.

واذا كان الكلام الشعري يدفق ويجري في نظام ثابت واحد هو البحر، فهذا حري بالباحث أن يفحص خروقات الكلام لهذا النظام ولا يمكن خرق نظام بنظام آخر، لهذا نجد أن الكلام الشعري يتحرك بشكل غير منتظم وعلى وفق قوة العبارة أو لينها وعدم استقرارها وإلاّ تحوّل الى نظم بارد يلبي بثقله ارادة العروض حاله حال المنظومات العلمية.

ومن الملفت للنظر ان النقاد باستخدامهم مصطلح (ايقاع) الذي هو مصطلح موسيقي بحت ومنضبط ومحسوب بعدد النقرات على الزمن، قد اهدروا حركة العبارة وحولوا الكلام الشعري الى وحدات تقطع بحسب الزمن،بينما العبارة الشعرية لا تتحرك على وفق الدرجات الزمنية إلاّ اذا لُحّنتْ وبهذا تصبح أغنية حالها حال النثر الذي يمكن أن يقطع على وفق وحدات زمنية ايضا مثلما ان الوزن لا يشترط في الكلام الملحن كما في الموشحات في طورها الاندلسي.

وتثار في العروض مسألة تقسيم الكلام بحسب الساكن والمتحرك، والسواكن في العروض ليست على معيار موحّد،فقد ساوى العروضيون بين حروف اللين والساكن الصحيح، وأصبحت كلمات مثل: (يقولوا، وجدنا، أتيتم) على وزن واحد، بينما الاختلاف بائن واضح، وقد ينفع الطرح السابق في تدريس وتعليم العروض، إلاّ أنه في التحليل الابداعي النقدي لاشتغالات الوزن وأثره في القصيدة بعدّه بنية دلالية عضوية تسهم في تدفق الكلام الشعري وجريانه فإنه يتعارض مع مقومات السرعة والبطء والقوة والضعف والطلاوة والحلاوة والمائية والجفاف.

حاول الباحث في هذه الصفحات القليلة فحص المتنوع المختلف في قصائد محمود درويش،إذ تم اختيار خمس عشرة قصيدة نظمها محمود درويش عبر تجربته الشعرية كلها على البحر البسيط. وقد كان لكل قصيدة رذمها (ايقاعها) الخاص، ولم ينشغل الشاعر بإرضاء الوزن وجعله (ايقاعا خارجيا) كما هو متعارف عليه،بل عمد

الى تحريك العبارة واطلاقها من ربقة الوزن وجعلها تتحرك حركتها الخاصة،خارقا بذلك رزوح العبارة تحت سطوة البحر وجعلها تشترك مع باقي العبارات في حركة القصيدة تكسبها رذما خاصا بها يقترب من حدود كثافة ولون وطعم الكلام الشعري فيظهر ويتخطى مذابا خلف الكلام بحسب ضرورات التعبير الشعري.

أقيم البحث على مباحث أربعة، أولها بعنوان: البحر البسيط بين العروض والكلام الشعري،وفيه تم الفصل بين البحر البسيط وهو مجرد في الدرس العروضي وبينه وهو في المتحقق الشعري على شكل عبارات قد تتضمن تفعيلة واحدة أو أكثر بحسب غلبة السلسلة الكلامية ومقتضيات تمام العبارة.

أما المبحث الثاني، فكان بعنوان: حرية العبارة وحدود التفعيلة، وفيه تم اثبات أن التفعيلة لا تتشابه ولا تكرر نفسها في المتحقق الشعري وفي القصيدة الواحدة،وهي مدعاة الى التنوع والفوضى الابداعية المثمرة، ولا توجد تفعيلة متحققة كاملة في ذاتها بل تأخذ من سواها من العبارات لتكمل عدتها التفعيلية.

واختص المبحث الثالث بالمصطلح البديل عن الايقاع وهو(الرذم) لأنه غير مقيد وهو بلفظه القليل الحروف يعطي دلالات لغوية وتعبيرية وعلمية واقعية كثيرة ومتفرعة تدولت في المذخر النقدي العربي. ولكن لم يتم استثمارها لغلبة الدرس على البحث، مثل:المائية والانسياب والتدفق والجريان والحلاوة والطلاوة والعذوبة وسواها.

وفي المبحث الرابع تم اعداد دراسة تطبيقية على خمس قصائد فقط. وذلك لأن لكل قصيدة تطبيقا خاصا بها، بمراعاة اختلافها عن باقي القصائد في منجز الشاعر وفي المنجز الشعري العربي عامة، ولو كانت القصائد تتشابه لاكتفينا بواحدة وتوقف الشعراء والنقاد والباحثون عن كل نشاط ووصلوا الى قواعد ثابتة تنطبق على كل قصيدة وهذا من المحال.كما ان اشتغال البحر البسيط في هذه القصائد لم يأت خيطيا تقليديا لمراعاة النظم إلا ما ندر في قليل منها، لذلك عزف الباحث عن اهدار التنوع والاختلاف في هذه القصائد واحاطتها مرغمة بخلاصة بحثية تظل قاصرة في كل الاحوال عما تدعي.

ويظل مجال البحث مفتوحا للتطبيقات الأخرى، إذ ان التنظير أخذ مداه الواسع بينما ظل التطبيق محروما من موازاة التنظير. واذا عرفنا ان لكل قصيدة منهجها البحثي الخاص أو انها تتطلب مناهج متعددة متضافرة تخلصنا من فرض منهج مسبق على القصيدة وليّ عنق عباراتها وتحميلها ما لم يكن في حسبان منشئها نفسه.

لا كمال في عمل بشري، فالله سبحانه وتعالى قد استاثر بالكمال وخصنا بالنقص في العمل، فما كان خيرا فهو منه تعالى فضلا وكرما، وما لم يكن فهو من سهو الباحث وقصر باعه عن الاحاطة بالعلم كله، لله الحمد أولا وآخرا ونسأله العلم النافع فهو وليّ التوفيق.

المبحث الأول: البحر البسيط بين العروض والكلام الشعري

لا يخفى على أي باحث وقارئ للشعر العربي أن البحر البسيط الذي هو من بحور الدائرة الاولى (المختلف)، قد احتل على مستوى الدرس العروضي أهمية كبيرة بعد البحر الطويل. وقد انصب اهتمام الدارسين عليه لأنه يمكنهم من استيعاب الكلام الشعري المنبسط والاحساس بهذا الانبساط في الكلام والقدرة على تقطيع العبارات التي تنظم عليه.

وقد اشار ابو العلاء المعري الى ذلك بقوله: (واذا اعترضت الديوان من دواوين الفحول كان اكثر ما فيه طويلا وبسيطا)[1: 266]، ويفضل البسيط على الطويل من حيث الرقة وعلى هذا الاساس يوجد في شعر المولدين اكثر منه في شعر الجاهليين)[2: 68]،(وله سباطة وطلاوة)[3: 269]، وعلى الرغم من آراء العروضيين في هذا البحر إلاّ أن التعليل يظل محصورا فيه وهو داخل الدرس،أي أن الآراء طرحت فيه وعممت دون الاشارة الى المختلف المتنوع من النتاج الشعري، وكأن هذا النتاج يسير على وتيرة واحدة، حتى قيل عن هذا البحر (يعطي التموج والانسيابية والايقاع الذي يعطي النفس حالة من حالات السمو) [4: 72]. وكأن هذا الرأي مستنبط من صيغة البحر التي لم تأت مطابقة لتركيبته وهو في الدائرة العروضية ابدا وبين ما انجز عليه من قصائد تتفاوت في قيمتها الفنية. ولا تستبعد الاوصاف التي كالها البعض للبحور ومنها البحر البسيط بوصفه(من البحور الشهوانية)[5:ج87/1]، ويؤكد هذا بعد صفحات قليلة بقوله: (وهو البسيط المنهوك، اضافة الى المتقارب القصير والمقتضب والمضارع والمنسرح القصير، فهي بحور شهوانية، لو تأملتها جميعا وجدت في نغمها شيئا يشعر بالشهوانية، ولسمعت من نقرات تفاعيلها موسيقى ذات لون جنسي)[5:1/90].

تنطلق الآراء السابقة من محاولة اطلاق تعليق أو حكم يشابه التقعيد ويصدر عن نظرة لا تخلو من مغالاة احيانا على نظام قار مجرد يتجلى في الصيغة العروضية للبحر، بعد النظر الى النماذج الشعرية التي اطلع عليها الباحث ثم اطلق الحكم عليها، ويظل هذا الأمر مثار جدل كبير لأنه لا يستقر على قاعدة موضوعية علمية على الرغم من ان النظام العروضي لم يكن مجانبا للغة، لأن النظام الصوتي لكل لغة هو الاساس الطبيعي لنظامها العروضي[6:139].

بمراجعة بسيطة نجد أن (البحر البسيط من الأبحر الممزوجة التفاعيل، ويستعمل تاما ومجزوء، أما أنواعه الشائعة فهي ثلاثة، ويدخلها من الزحاف الخبن في فاعلن ومستفعلن)[7 :128-129].

أما الاحكام والاوصاف التي أطلقت عليه فهي تعود الى كونها صدرت عن الدرس العروضي، وبحسب الذوق والاطلاع الشخصيين، وهي احكام غير قطعية جازمة في كل الاحوال. فالدرس العروضي ينقل البحر بعدّه ظرفا مفرغا بتفاعيله المجردة من المعنى وسياق الكلام شعريا كان ام لم يكن، ويعلّم الدارس تركيبته وأعاريضه وضروبه وأنواعه، وفي هذا ليس من فارق فني او اختلاف إلاّ بينه وبين صيغة البحرين الآخرين في الدائرة ذاتها.

أما الحكم الصادر عن الذوق الشخصي فهو ايضا ليس قطعيا ويظل خاضعا لنطاق الذائقة التي أصدرت الحكم.ومن هذين المنطلقين نستطيع القول ان كلمة بحر تحقق بعضا من معطياتها في التنوع والاختلاف والاتساع، ومعلوم ان كلمة بحر تدل هذه الدلالة وتطلق على كل ما هو فسيح منبسط متسع ثري، فكان كتاب سيبويه بحرا، والرجل الكريم بحرا. والارض تسمى البسيطة.

وتظل هوية البحر متحققة في المنجز الشعري بأنواعه كلها حيث يختلف الكلام الشعري من شاعر لآخر وأدني تشابه في لون الكلام وطعمه يعد من التقليد وينفضح فيه غياب الشخصي والابداعي. وعلى وفق هذه المعطيات صار للبحث عن المختلف المتنوع في تجربة كل شاعر في ما انجزه من كلام شعري في قصائده. وسيتتبع البحث

ما انجزه الشاعر محمود درويش من قصائد نظمت على البحر البسيط، ويحاول الكشف عن المتفرد الشخصي وعن شكل الابداع في هذه القصائد التي غطّت تجربته الشعرية الثرة وقد بلغت خمس عشرة قصيدة.

ان الدرس العروضي ينجح عندما يحيّد المنجز المتنوع ليقدم قاعدة ثابتة تعليمية واحدة عن البحر، لهذا تم تعميم معطيات الدرس العروضي على المنجز المتنوع في محاولة لتعميم القاعدة. فصار التداخل بين التعليمي والنقدي واضحا ونتج عن ذلك استقدام مصطلحات موسيقية واخضاع القصائد لها بغض النظر عن التفريق بين خصائص البحور الصافية والمركبة، وبحر البسيط من هذه الأخيرة. فضلا عن ان اغلب النقاد والدارسين آمنوا بوجود مسافات زمنية متساوية في القصيدة العربية وهذا منحى موسيقي بحت لا يتحقق في القصيدة العربية إلاّ في الترصيع وما أقله في البحور المركبة،بينما يتحقق في البحور الصافية وفي النماذج ذات التوقيع المتساوي مثل الرجز واناشيد الاطفال والاناشيد الحماسية الحربية والوطنية منها خاصة.

وقد نتج عن كل ذلك النظر الى التفعيلات على انها متشابهة مكررة، باغفال ان كل تكرار يبعث على السآمة والملل. وهناك نقاد اشاروا الى اختلاف التفعيلة وتنوعها (فليس بصحيح ان التفعيلة تجري في القصيدة الواحدة بصورة مكررة تبعث على الملل والسآمة...وإذا أضفنا الى هذا التخالف في صورة التفعيلة ما ذكرناه من العناصر الصوتية في الحروف والكلمات عرفنا السرّ في ان لكل شاعر نابه من شعرائنا القدماء موسيقاه التي يتميز بها)[8:314] ويقصد بالموسيقى هنا جريان وتدفق الكلام الشعري، ومرد هذه الآراء كلها الى ان النقاد درسوا علاقة الوزن الشعري بالايقاع الموسيقي بحيث يمكن القول أنهم أقاموا تصورهم للوزن الشعري على اساس موسيقي[9: 249].

ان استعارة ما هو موسيقي للكلام الشعري فيه افقار كبير لما يحفل به الكلام الشعري من خصائص.مع العلم ان الموسيقى لا تتضمن الدلالة وقد تكتفي بالدندنة المبهمة لتجسيد الدرجات والمقامات الموسيقية ولا يتضرر السياق الموسيقي، كما ان الكلام الشعري لا يكون كله صالحا للموسقة والغناء او مجاراة اللحن، فليس كل قصيدة أغنية، كما انه بالامكان تلحين النثر وغناؤه.

وعلى الرغم من ان النقاد والفلاسفة قد نظروا الى الايقاع الشعري من جهة الموسيقى بعد ان تمت معادلة الايقاع الشعري بالايقاع الموسيقي، وطبقوا اغلب ما درسوه في الموسيقى على الشعر فهم لم يتوانوا في نقل المصطلحات الموسيقية واستخدامها في دروس الايقاع الشعري، حتى انهم استغنوا عن مصطلحات العروضيين[10: 177].

ونخلص من كل ما مر آنفا الى ان الحكم على البحر البسيط وسواه في صورته المجرّدة غير كاف وليس فيه من الضبط ما يعطي الاحكام والانطباعات المطروحة عنه فهو في حالة التجريد مجرد قياس وفي حالة المتحقق في النتاج الشعري للقصيدة العربية لا يمكن الاحاطة به وحصر وتصنيف كل قصائد الشعر العربي المنظومة على البحر البسيط والخروج بنتائج تعمم على بعض منه وتترك ما لا يمكن ان يتسق مع الاحكام في بعضه الآخر.

واذا كان هذا معطلا لنشاط الباحث من الناحية الموضوعية والانضباط العلمي من الجهتين فإنه من باب أولى سيفتح المجال واسعا للعودة الى دراسة المنجز الشخصي لكل شاعر وفحص جماليات كلامه الشعري في قصائده

دون الحاجة الى اسقاط ما انجز في مكان آخر عليه من نتائج واحكام وخلاصات، أو اطلاق حكم مسبق على القصيدة وتطويعها على وفق ما اضمره الباحث مقدما من معايير وانطباعات قد تكون بائنة عن القصيدة برمتها.

لذلك سيكون البحث اجابة لسؤالنا الذي هو: لماذا يعود الشاعر محمود درويش على فترات الى البحر البسيط وينزف قصيدته نظما على هذا البحر. والامر ليس ترفا ولا لعبا، فالمعروف عن تجربة محمود درويش الشعرية أن في كل قصيدة رسالة فنية جمالية ابداعية، ومنه البحر البسيط خاصة في اتساعه وانبساطه في منجز درويش الكبير المتنوع، حيث نجد العبارة الشعرية تاتي غير مجبرة على المضايقة والانضغاط لتتراصف على وفق متطلبات الوزن كما يحدث في البحور الاخرى وفي تجارب شعراء آخرين حيث تغتصب الالفاظ اغتصابا وترصف بكراهية يجيدها النظامون فقط وليس الشعراء.

المبحث الثاني: حرية العبارة وحدود التفعيلة

في الدرس العروضي وضعت التفعيلة معيارا لصحة الوزن، وأصبحت هي شغل الدرس وهي التي يجب ارضاؤها واخذ حصتها من الكلام في فحصه واظهار صحته من فساده، وهذا هو المعول عليه في علم العروض كله. لذلك يتم في الخزين المعرفي تحقيل الكلام الشعري على وفق حدود التفعيلة وتقطيع الكلام بحسب متطلبات التفعيلة ولا ينظر اليه بعدّه بنية دلالية شعرية، وليس من المستغرب أن يظهر لنا كلام غريب اذا ما حقّلنا الكلام الشعري على وفق حدود التفعيلة.

أما الشاعر وهو يصوغ هذا الكلام فإنه يمارس عمليتين مزدوجتين في آن واحد،الأولى: تراعي حدود التفعيلة في مراقبة طفيفة نظرا لاعتياده على هذا الأمر ووعيه به. والثانية: تمنح الكلام الشعري حريته وانبساطه واحتفاءه بكل متطلباته النحوية والبلاغية والدلالية واللعب على إدراجه منزاحا مرة وغير منزاح في أخرى مع مراقبة عدم التشابه بين هذا الكلام وما صدر منه من كلام شعري في قصائده السابقة وبين كل هذا وبين ما صدر من كلام شعري لدى من سبقه او جايله من الشعراء.

ولكن من جهة العروض،عند التقطيع نجد أننا نشتغل على تقطيع الكلام الشعري الى تشكيلات وزنية عروضية تدخل المشغل العروضي فاقدة لكل دلالة وتتحول الى تشكيل مجرد حيث ينقطع سياق الكلام والمعنى والدلالة.فعند تقطيع بيت أبي تمام من قصيدة فتح عمورية بهذه الصورة:

أسسيف أصـــ
دق أنـــ
باعن منلـــ
كتبي
في حددهلـــ
حددبيـــ
نججد ولـــ
لعبي

نجد ان التقطيع يمنحنا أربعة تشكيلات لكل تفعيلة، وتشكيلات مستفعلن لا يشبه بعضها بعضا،لا من حيث المسافة الزمنية الواحدة، ولا من حيث الثقل الصوتي، كما ان هناك اختلافا بيّنا في نوعية السواكن والمتحركات. ولهذا نكاد نوقن انه لا توجد تفعيلة تشبه تفعيلة وتتطابق معها أبدا، فحتى كلمة كتبي لا تتطابق مع كلمة لعبي، من حيث الاختلاف بالحركات، وهذا يجعلنا نشك في كل ما طرح من ان الشعر العربي يجري على وفق مسافات متساوية زمنيا وكميا، بل ان التنوع والاختلاف ميزتا الكلام الشعري العربي. وعند حدود التحقيل او التقطيع تنتهي مهمة الاشتغال العروضي وهو ينتج لنا كلاما مبهما لا معنى له ولا دلالة عدا انه يحوي حدود مضبوطة لتفعيلاته.

أما في القراءة فإن السلسلة اللغوية تعود لتفرض حدودها هي فيذوب الوزن فيها وتعطي للعبارة كل دفقها الدلالي والنحوي وتختص بكونها عبارة شعرية وليست جملة شعرية كما درج الباحثون على تسميتها. فمصطلح الجملة خاص بالنحو الذي يشترط فيها الفائدة، والكلام فيها لفظ مفيد كاستقم.

وفي الكلام الشعري،فنحن في صدد فحص عبارة تحمل كثيرا من الشحنات الدلالية والتعبيرية المنزاحة على وفق الكلام الشعري للقصيدة ذاتها التي خرجت من مشغل الشاعر، والشاعر ملزم بالاختلاف في شغله وانتاجه عن غيره من الشعراء، وإلاّ لكان التشابه مع سواه مبررا لعدم الاحتفاء بقصائده وتجربته، ناهيك عن ان الشاعر ملزم أيضا بابعاد التشابه بين قصائده السابقة واللاحقة وعليه ان يكون متجددا مجددا مبدعا، وإلاّ فهو يكرر نفسه ويسير باتجاه غلق تجربته وموتها.

فمعيار العبارة الشعرية التي تأتي في نسيج الكلام الشعري هو الذي يميز مراد الباحث ويخلصه من مصطلح اللغة الشعرية، ففي مصطلح اللغة الشعرية ابهام وغمط لحدود الاختلاف بين الناطقين بها، كما ان اللسان الذي استبدلت به اللغة وقل استعماله فهو مصطلح يطلق على المخزون اللساني للأمة ولا تفاضل فيه بينهم.أما الكلام فهو التداول والانتاج الشخصي وبيان الفكر بهذا اللسان. وتكفينا هنا تسمية اللغة باللسان في الخطاب الالهي الكريم وتنزيله العزيز، كذلك تسمية ما هو ذاتي خاص، بالكلام. ففي القرآن الكريم ترد تسمية اللغة باللسان في مواضع كثيرة، منها:

(وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللّهُ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)[إبراهيم: 4]، وسمي الخطاب الذاتي الخاص بالكلام، كما في قوله تعالى:

(سَيَقُولُ الْمُخَلَّفُونَ إِذَا انطَلَقْتُمْ إِلَى مَغَانِمَ لِتَأْخُذُوهَا ذَرُونَا نَتَّبِعْكُمْ يُرِيدُونَ أَن يُبَدِّلُوا كَلَامَ اللَّهِ قُل لَّن تَتَّبِعُونَا كَذَلِكُمْ قَالَ اللَّهُ مِن قَبْلُ فَسَيَقُولُونَ بَلْ تَحْسُدُونَنَا بَلْ كَانُوا لَا يَفْقَهُونَ إِلَّا قَلِيلاً)[الفتح: 15]. والتفاضل يكون في الكلام وليس في اللغة واللسان.

وهنا فنحن امام قصائد فيها من الكلام الشعري لذيذة وجديدة وخاصة، وقد جاء في لسان عربي، لشاعر عربي كبير وجدت عباراته الشعرية صدى واسعا وتلقيا ضافيا وانتشارا واسعا عبر دووانيه التي أصدرها اضافه الى ما سجل له من قصائد بالصوت والصورة.

ويحق لنا بعد هذا أن نقترب كثيرا من الواقعية ونضمن اجراء بحثيا لا يشت بتسمياته ومصطلحاته، بل يتحلى بشئ من الضبط العملي وهو يسمي الأشياء بأسمائها.

وهذا كله سيجعلنا نستبعد مصطلح اللغة الشعرية ونستبدل به الكلام الشعري، كذلك الجملة الشعرية نستبدل بها العبارة على مستوى البحث.

ولا بد من القول انه ليس من صالح الكلام الشعري او العبارة بوجه خاص حصرها ضمن حدود التفعيلة التي تقطع ما زاد من جسد اعبارة عن حدودها.وهنا نجد أن مسألة عدّ الوزن خارجيا عن القصيدة وبنيتها في دراسة الايقاع غير مجد ولا يوجد ايقاع خارجي وآخر داخلي،فهذا ينفع في الدرس، ولكنه يضر في تحليل جماليات النص ويغلق الباب بوصوله الى احكام قطعية.إذ (أن الايقاع الداخلي انسياب متدفق بفنية عالية لكثير من مكونات الايقاع الخارجي، ولكنه انسياب تنفرد به هذه القصيدة أو تلك، فكأن الايقاع الخارجي نظم والايقاع الداخلي شعر...والقصائد التي تصدر عن شكل في الأداء خاص فغالبا ما يكون الايقاع الخارجي داخليا تمثل خصائصه شكل الأداء في هذه القصيدة أو تلك)[11: 88] وما دام الفعل الناجز هو انسياب الكلام الشعري الذي تنفرد به هذه القصيدة عن تلك، فقد صار واردا جدا ان نوقن أن (ليس هناك موسيقى داخلية وأخرى خارجية،بل هناك موسيقى واحدة)[12: 14/1]. مع ان علاقة الكلام الشعري بالموسيقى أمر فيه نظر كثير، إذ أن مسألة اقتران الشعر بالغناء والموسيقى ينفيها ان الشعراء لم يكونوا مغنين كلهم، بل لا شأن لبعضهم بالموسيقى والغناء،والشاعر كان شأنه في العبارة وليس في الجملة الموسيقة التي يتم فيها العمل على موافقة الأصوات اللغوية للتقسيمات الزمنية الموسيقية إلاّ أن يكون رجّازا، والكلام الشعري يستغني عن هذه التقسيمات. فضلا على ان الكلام الشعري اذا فرض عليه اللحن يغادر كثيرا من مقوماته الوزنية والدلالية الى حدّ كبير، ويصبح مطواعا لمتطلبات اللحن والغناء بل حتى الانشاد والإلقاء. ولا تقرأ القصيدة أو تلقى أو تنشد على وفق قوانين العروض، ويصبح وزنها ذائبا في تضاعيف الكلام والصوت، أي انها تغادر الوزن بمعناه العروضي تماما. وقصائد الشاعر محمود درويش تكشف عن عالمها الثر وجماليات كلامها الشعري عند القراءة التي كان الشاعر يدرك انها ستصل الى قراءه مطبوعة على الورق وتقرأ بصريا على وفق قدرات ووعي القارئ، ولكن الشاعر كان يتقن هذه اللعبة مقدما فيعمل على اثارة شعرية القارئ من خلال جعل كلامه الشعري يتدفق على وفق ما يشاء هو لا على وفق مشيئة الموسيقى والغناء والوزن. لذلك كانت العبارة الشعرية سيدة في ممكلة القصيدة. تنم عنها براعة في التحكم بالنظم وتحييده من اجل ان يجئ الكلام الشعري ثريا بمائه ينساب في العبارات الشعرية السلسة التي تجري على اللسان برقة مؤثرة.

المبحث الثالث: الرذم وجريان العبارة وتدفق النص

لقد أخذ مصطلح الايقاع مجالا واسعا وجهدا كبيرا من الباحثين للاحاطة به وضبط تعريفه،وهو مصطلح ملبس ومشترك يجرّ معه مرتكزاته الموسيقية والغنائية لإسقاطها على القصيدة العربية والتنظير لها وتحليلها، بعدّها اغنية.

ثم جاءت الدراسات الحديثة لتفصل الايقاع الى ايقاعين: الأول خارجي: وهو مرصود محسوب متوقع في الوزن والقافية. والثاني: داخلي لا يقر له قرار، وكلما احيط بشئ منه اتسع وتعدد. مما حدا بكثير من الباحثين الى نفي هذا التقسيم. وافترضوا ان لكل قصيدة ايقاعها الخاص بها (فليس هناك موسيقى داخلية واخرى خارجية بل

هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس من خارج او داخل، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل)[12: 14/1] وصار (لكل قصيدة ايقاعها الخاص المتميز عن القصيدة الأخرى للشاعر نفسه وفي إطار الشكل نفسه)[13: 5] بل وصل الافتراض بعد البحث والدراسة الى احتمال ان يكون للقصيدة ايقاعات شتى،إذ (يمكن أن يكون في القصيدة الواحدة ايقاعات شتى قد تتقارب وقد تتقابل وقد توجد السمتان معا مجتمعتين....وكل وحدة في القصيدة مثل الفصل او المشهد او الجملة الايقاعية الدلالية تنطق عن سمة ايقاعية قد تكون مغايرة للسابقة لها واللاحقة بها)[14: 53/2].

وتفصح قراءة القصيدة العربية الآن عن موقف القراءة وزمنها عندما تكون مطبوعة على الورق وهي تنتقل من البصري الى الشفاهي ثم السمعي بحسب رغبة القارئ،وعند هذا الموقف تكون غير ما هي عليه عندما تلقى إلقاء أو تنشد انشادا او تغنى غناء.وقد افتقرت دراسات كثيرة الى تحديد موقف انتاج القصيدة لتحليلها بحسب هذا الموقف ان كان غناء او القاء او انشادا او قراءة صامتة او جهرية.فقد وضعت الافتراضات على وفق ما هو مطبوع بصري. لذلك لا يمكن (إقامة علم حقيقي للايقاعات والاوزان على دراسة انشاد فردي للشعر)[15: 165] طالما ان موقف القراءة واعادة انتاج القصيدة وتداول كلامها الشعري متنوع وغير قار. لذلك يصبح الايقاع الداخلي (خلوا من المعيارية يعتمد على قوانين النفس الفردية لا الجماعية [16:3] فهو (شخصي ومتغير)[17:23].

ويبدو ان مصطلح (ايقاع) ذاته والمرحّل من الموسيقى الى القصيدة والذي يحسب بالنقرات على الزمن قد ضاق امام اتساع الطروحات وافاضة المفهوم عليه بتعدد الآراء والتجارب وشمولية الدلالة المصطلحية. فمقولة الايقاع في تعبيرها اللساني تدل على الشكل المميز والصورة المتناسبة والتنظيم والترتيب المتميز للاشكال داخل الكل،ثم هو الكيفية الخاصة للجريان وشكل الحركة[18: 4 نيسان 2015]، لذلك تصبح الحاجة ملحة اكثر لتحريك هذا المصطلح وتخليصه من عدم كفايته لضم المفاهيم التي تتكاثر يوما بعد يوم أو ان يستبدل به مصطلح آخر اكثر شمولا وانفتاحا، لا سيما وان الدراسات الحديثة قد اعادت هذا الايقاع الى الذات فهو منها يتوالد ويفرض تنظيمه على المكونات فهو(يتجلى كتنظيم للحركة في الكلام، وتنظيم للخطاب عبر الذات، وللذات عبر خطابها،ليس ثمة من صوت ولا من شكل، بل الذات. فلا يوجد تمفصل مزدوج للغة،إنما الدوال فحسب)[18: 4نيسان 2015].

على ان ما مر لم يكن غائبا عن حسبان النقاد العرب،فمنذ ان استعمل ابن طبا طبا العلوي (322هـ) مصطلح (ايقاع) وقال عنه: (وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه)[19:15] فهو لم يستبعد استجابة الذات لهذا الايقاع وادرج (الأريحية)[19:15]، بل لم يستبعد النقاد العرب الأثر الذاتي، وأوجدوا معيارا غير محدد بحد ما وهو (الارتياح)[20: 27] و(العذوبة)[21: 135-187-535] و(الحلاوة والرقة)[71:21] و(كثرة الطلاوة والماء)[22: 57-158]. بل ان ابا حيان التوحيدي وجد ان لذة الكلام تكمن في المكونات كلها(وفي الجملة أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه، وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم)[23: 145/2].

لم يعد مستغربا أن (الايقاع قد تجاوز الحدود الآمنة للوزن وانفتح على فضاءات ايقاعية جديدة، مثل: الايقاع البصري، الايقاع السمعي، ايقاع البياض، ايقاع الفكرة، ايقاع السرد، ايقاع الحوار، وغيرها مما يندرج تحت لافتة الايقاع الداخلي)[24: 159]. ولكن مصطلح ايقاع بلفظه المستعار ظل يجر معه قيود النظام ويفرضها على نظرتنا الى القصيدة مضافا الى ذلك فرضه عزل المكونات لدراستها مع العلم ان عزل المكونات يفرض معه تعطيل حركة القصيدة ويصبح كل مكون مساويا للآخر على محور الاختيار لأنه في كل الأحوال سيخرج عن محور التأليف.

بدأ التفكير عند كاتب السطور قبل الدراسة الأولية بالبحث عن مصطلح يضمّ كل هذه الافتراضات المتنوعة والتي سميت بالايقاعات ويجعلها داخلة في لفظه ومفهومه، وبدأت رحلة البحث عن هذا المصطلح الواسع في كتب المذخر النقدي العربي الثرّ والدراسات المترجمة والمقارنة، فوجد ان مصطلح (Rhythm) الذي يتداوله النقاد في الأدب الانكليزي ويترجم في العربية الى (ايقاع) دلالة على كل شئ منتظم ومحسوب وواسع يمتلك جريانا وحركة وفيضانا (Flow)، وجد الباحث أن لهذا المصطلح جذورا وأصولا عربية بلفظه ودلالته، فتم اختيار مصطلح (رذم) الذي حفلت به المعاجم العربية،وهو يدل على الجريان والسيلان والقطر لفظا ودلالة[25: 26]. اضافة الى مائية النص بعدّها مفهوما جماليا يتوقف عليه قوام القصيدة وجودتها وحركة كلامها الشعري. وأغلب كتب النقد العربي قرنت الكلام بالماء والماء بالحركة،وكانت كثرة الماء هي المظهر المتحرك الجاري للقصيدة.

ثم ان هذا المصطلح فتح الباب واسعا أمام الباحث ليجد ان كل المكونات في القصيدة تتغيا التآلف والتضافر والتآزر لتشكل رذما متنوعا يوزّع مهام كل مكون ويتحكم ببروز هذا المكون او ذاك وفيه تظهر براعة الشاعر وهو يجعل رذم قصيدته أداء خاصا سحريا له حركة وتدفق يتحكم بهما مربوطا كل هذا مع سياقة الكلام الشعري،التي سماها ابو حيان التوحيدي (سياقة الحديث) في مقابساته. ثم ان مكونات القصيدة تأخذ حيزها الزمني على شكل عبارات لتذهب تاركة أثرها في الذات ليحل بعدها مكون آخر ويؤدي دوره.وهنا يصبح لكل مكون اهميته الخاصة وفعله وتأثيره،على ان التباين واضح في تأثير كل مكون عن آخر سواه.

مصطلح (رذم) يعود بالنفع على الدراسة في نواح كثيرة، فهو ينآى عن فرض مفهوم الوحدات المتعاقبة المتساوية في الوزن، والتي لا تظهر عند قراءة القصيدة ولا انشادها ولا غنائها إذ أن الكلام الشعري يحيّد الوزن عند أداء هذه الفعاليات وهي موسيقية اكثر منها لغوية لسانية، اضافة الى انها لا يمكن ان تكون متساوية كما يشاع،فلا توجد تفعيلة تساوي تفعيلة على مستوى المتحقق الفعلي، ولا يمكن مساواة(ذهبنا، يقولوا، وجدّتُ) فالاختلاف ظاهر في نوعية الساكن وقوته ولينه، وهذا الاختلاف يمنح الكلام حركة يتطلبها الكلام ليتدفق، ولو كانت بنسبة واحدة لأصبح الكلام صلدا رتيبا لا يجري على اللسان.

وبما ان لكل نص وقصيدة حركة، وهذه الحركة تضمّ فاعلية المكونات كلها وتبرز القصيدة بعدّها تنظيما متحركا داخل نظام ثابت،لهذا تكمن براعة الشاعر في عدم تكرار التنظيم ويظل يبحث عن المختلف المتنوع اساسا لجريان كلامه الشعري في قصيدته. ويبتكر تنظيما مطواعا يتساوق مع جريان الكلام بقيود النظام الثابت.

ويكشف مصطلح (رذم) بجلاء ان القصيدة ليس لها ان تتكرر عند الشعراء او عند الشاعر ذاته وان كان لها الوزن والقافية ذاتهما، فالتنويع مفروض في الكلام الشعري والتكرار مرفوض، وفي احسن الاحوال لم يحفل

الشعر العربي بمكررات تتجاوز مرات ثلاث، إلاّ ما ندر وشذّ. وان هذا الاختلاف هو يجعل البيت يختلف مع اخيه، والقصيدة مع اختها والشاعر عن باقي الشعراء.

تكمن الفرادة في سياسة الفوضى داخل النظام، وفي هذا تظهر البراعة والتميز(والقاعدة الثابتة في الفن هي تحاشي الانتظام)[26: 39]. كما ان (الرذم) الذي هو الجريان والسيلان والقطر يزيح عن الكلام الشعري صفة التساوي وكون القصيدة سبيكة صنعت للغناء.

يكشف مصطلح (رذم) ان العبارة هي سيدة الموقف، وليست الجملة الشعرية، أو اللغة الشعرية التي استبدلت بالكلام الشعري الشخصي المحض والذي يصدر عن الطابع الذاتي الخاص بالشاعر. كما ان القصيدة تقرأ وتلقى على وفق قوانين واشتراطات العبارة باعتماد الوقف وليس حسب التنظيم العروضي.

وقد الحق مصطلح (رذم) الوزن مع المكونات ويعدّه ضرورة لضبط التنظيم في الكلام الشعري الموزون ثم اذابته عند قراءة القصيدة عبارة بعد اخرى، وهنا يتم الاقتراب من النثر كثيرا بعد تحييد النظام الــوزني، وقــد اشار ابو حيان التوحيدي الى ذلك بقوله: (والعبارة تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبــين وزن هــو ســياقة الحديث، وكل هذا راجع الى نسبة صحيحة او فاسدة، وصورة حسناء او قبيحة، وتأليف مقبول او ممجوج، وذوق حلو أو مر، ومسموع مألوف أو قريب)[27: 246]، وهذه المعايير لا تتم إلاّ اذا كان للكلام جريانا وتدفقا. وهــو (الرذم).

على ان مصطلح (رذم) اوجب ان يكون للقصيدة نظام حركة شامل، بدء من تجاوب المكونات فالعبارات فالابيات او الأسطر، وهذا يلحظ عند التأليف والتدوين والقراءة بأنواعها حتى الصامتة منها، ولكل مكون زمن وقد تتسابق الأزمان فيما بينها أو يتقدم زمن على آخر، إذ أن كل كلام يتحرك على وفق مسارات متزاحمة وليست مؤتلفة. فليس المسار المؤتلف بمسار تطوري أبدا، وإن التعدد وحده يمكن أن يدوم، يمكنه ان يتطور ويصير. وتكون صيرورة التعدد متعددة الاشكال[28: 146].

لذلك استبعد المصطلح فرض الموسيقى وقوانينها الايقاعية على القصيدة كما هو معتاد. فالموسيقى تعتمد الزمن المنتظم والمعاودة والصمت الذي هو حرف من حروفها. وهذا كله مستبعد في الرذم.

يستمد مصطلح (رذم) قوته من مائية الكلام الشعري الذي شاع تداولها في المذخر النقدي العربي،إذ كانت المائية ولين الكلام وكثرة مائه معيارا جماليا وحركيا يعضد تدفق الكلام وجريانه على اللسان كما يجري الدهان[25: 57]. فالشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير، ولكن الشأن في إقامة الوزن، وكثرة الماء.كما حدده الجاحظ. خاصة بعد ان اتضح ان نسبة النبر الى اللغة خطأ لأن الارتفاع والقوة التي للنبر من خصائص الموسيقى عند ارتفاع الصوت بالغناء وليست من خصائص اللغة ولا الايقاع)[29: 38].

ويجعل مصطلح (رذم) لكل بحر عباراته التي تنبسط وتنضام حسب حركة العبارة فيه وبحسب ما يسمح فضاؤه الوزني مراعاة الجريان، كذلك في الفضاء النثري،تجري العبارة بحسب محمولها الدلالي والجمالي، وحركتها بحسب احاطتها للزمن المخصص لها، وابعادها عن التكرار.

المبحث الرابع:الدراسة التطبيقية

تتحكم في رذم الكلام الشعري قوتان، الاولى: كبح الرتابة، والثانية: نهاية الكلام.وتتمثل الاولى في اضطرار الشاعر الى التنويع وجذب المتلقي، وهذا يجعله في مراقبة مستمرة للقصيدة منذ ولادتها حتى جعلها جاهزة للوصول الى المتلقي. ويظل الشاعر في رغبة دائمة الى جعل الكلام الشعري يسل ويجري ضمن الحدود المخصصة له. وما التدوير والتضمين إلاسببان لجعل الكلام مستمرا، مضافا الى ذلك الزحافات التي لا تؤثر على مجرى الكلام وإن عدها ابن رشيق القيرواني كالرخصة في الفقه.

قصيدة (ولاء) محاولة للتحكم بالرذم

في أول قصيدة نظمها محمود درويش على البحر البسيط عام 1964 في ديوانه أوراق الزيتون وعنوانها (ولاء)[30: 9/1]. جاء الكلام الشعري فيها متتابعا برتابة،حيث يصطف كل شطر بعد الآخر برتابة واضحة ترضي النظم على البحر البسيط وتملأ فراغاته في التفعيلات دون ان تحدث أي تنوع في جريان العبارات الشعرية، فالقصيدة تجري مثل نهر رتيب لا تصادفه أي احجار او عوائق، وربما لو زيدت القصيدة على أبياتها الخمسة أبيات اخرى لظهر الملل على المتلقي وعزف عنها.

على أن القصيدة تستثمر الوقف في الشطر الأول من البيت الثالث بعد عبارة (آمنت بالحرف..) بقوله:

آمنت بالحرف.....إمّا ميتا عدما أو ناصبا لعدوّي حبل مشنقةِ

وفي البيت الذي يليه:

آمنت بالحرف نارا...لا يضير اذا كنت الرماد أنا أو كان طاغيتي

وتظهر على القصيدة سمة السبك والتراص، ولهذا كان على الشاعر أن ينهيها عند البيت الخامس لاحساسه باكتمال صورتها وردائها فقطع رذمها هناك.

ولا بد من السؤال هنا. لماذا تفرض نهاية القصيدة على الشاعر أن يقف هنا تحديدا عند هذا البيت؟ ولماذا يقف كل منتج كلام عند نقطة معينة وينهي كلامه مهما كان نوعه؟ قد يكون مرد الأمر الى طول النفس الشعري كما يشاع أو الى احاطة الكلام بالمعنى كما شاع بلاغيا أو احاطة النص بالفكرة كما أشيع نقديا. ولكن هناك ما هو أقوى من ذلك، وهو أن الشاعر إذ تولد عنده ومضة القصيدة تولد معها هيأتها المفترضة في باله، أي صورتها المفترضة التي تليق بعالمها، وعلى وفق هذه الصورة تبدأ القصيدة وتنتهي،وكذلك القصة والرواية والفلم، ثم تكتمل بحذف واضافة يخضعان لذائقة المنشئ.

وقصيدة ولاء بعباراتها المتراصة ووزنها الصلد راعت الوقفة العروضية وكانت تتحرك برذم متهاد يتغيا ابراز الخطاب الحماسي العاطفي الثوري، ولهذا نجد أن نهايتها تصلح ان تكون بداية وكذلك بدايتها تصلح ان تكون نهاية.

وفي قصيدة (برقية من السجن)[30: 102/1] التي نظمها عام 1966، قل اهتمام الشاعر بازجاء العبارات الشعرية وجعلها متراصة تملأ الفضاء العروضي للبحر البسيط، فتأتي العبارات هامسة على شكل برقيات من سجين محب للجميع،بعبارات شعرية مستقلة تقريبا عن الرصف الكامل كما في الافتتاح:

من آخر السجن من أأخرســ سجن
طارت كفّ أشعاري طارت كفــ ف أشعاري
تشدّ أيديكم... تشد د أيــ ــديكم
ريحا على نار ريحن على ناري
أنا هنا أنا هنا
ووراء السور أشجاري ووراء ســسور أشــ ــجاري
تطوّع الجبل المغرور أشجاري تطووعل جبلل مغرور أشجاري

ويمنحنا هذان البيتان تصورين واضحين لاستقلال العبارة في ذاتها وتعالقها مع ما سبقها وما تلاها، لتتغير صورة التفعيلة، فهي تستقل مع العبارة وتتماهى معها لتسهم في تحقيق رذم متدفق يتباعد ويتضام في حركة مجراه على عكس الأبيات التي تليها وهي تعود الى تراصفها كما في قوله:

أقول للمحكم الأصفاد حول يدي
هذي أساور أشعاري وإصراري
في حجم مجدكم نعلي وقيد يدي
في طول عمركم المجدول بالعارِ

ثم يعود الشاعر الى تفكيك الكلام الشعري وتخليصه من التراص الذي منع جريانه في البيتين السابقين:

أقول للناس أقول لنناس،
للأحباب: للأحباب:
نحن هنا نحن هنا
أسرى محبتكم في الموكب الساري أسرى محبــ بتكم فلموكبســ ساري
في اليوم فل يوم
أكبر عاما في هوى وطني أكــ برعا من في هوى وطني
فعانقوني عناق الريح للنارِ فعانقوني عنا قرر يحلل ناري

حيث تفرض العبارة قوتها على الوزن وتتدفق رغما منه ساحبة اياه الى فضائها الصوتي ويصبح الوقف هنا ضرورة متسامحة وغير راغمة وهي تظهر على الساكن والمتحرك بحسب احاطة العبارة بالمعنى أو البوح الذي تتغياه. ففي القراءة لا يجري الوقف بحسب ضوابطه المرسومة ويظل خيارا مفتوحا للملقي او القارئ وهو يطمح الى الارتباط بزمن الكلام وجريانه.

وتأتي نهاية القصيدة في البيت السابع لاكتمال صورة القصيدة وموافقتها لرغبة الشاعر في الافاضة والابانة بعد أن قطعت عباراتها مسيرة تدفق واختلاف،كما في البيت الأخير، الذي تجانس مع البيت الأول في استقلال عباراته.

الرذم يحرك المكونات

في قصيدة (سقوط القمر)[30:1/281–282] التي صدرت عام 1969، يأتي انتباه الشاعر الى استقلالية العبارة والخروج على حدود البيت واضحا، حيث بدأ كلامه الشعري يثمر عن صور محمود درويش الخاصة بخطابه الشعري المتميز،الذي بدأ ينتشر ويجد له مستقبلين من الجانب الفني الذي ابرزته براعته الشعرية أو من الجانب السياسي الذي تعاطف مع خروجه من فلسطين الى مصر بعد نكسة حزيران عام 1967 وما تركته هذه النكسة من آثار مؤلمة في شتى المجالات.

جاءت القصيدة مطبوعة على وفق ما تقتضيه العبارة لا البيت الشعري العربي الذي ظل قرونا يرزح مرسوما خاضعا لحدود الورقة، عدا محاولات هنا وهناك، تبناها شعراء المهجر ثم الشعراء العراقيون، وقد كان الخارجين على رسم البيت ضمن حدوده المعروفة هو الشاعر بلند الحيدري.

قصيدة سقوط القمر بعباراتها الهامسة، أخذت تشير الى اقتراب الكلام الشعري في قصيدة محمود درويش من غنائية واضحة بالمعنى النقدي للغنائية، وبدأت الذات الشاعرة تفصح أكثر عن احلامها وآمالها ورؤاها الشعرية مع اقترانها بالغربة والحنين الى الوطن السليب.

تتألف القصيدة في شكلها العام من ثلاثة اشطر وستة أبيات، تبدأ بشطر يتضمن كلاما شعريا يوحي باستحضار بلد هو في البال وهناك اغنية عنه تندلع في ذات الشاعر وهو يخاطب الانثى الأخت التي جاءت منكرة غير مضافة لتشمل المرأة الفلسطينية عموما.

يميل بناء القصيدة العام الى أن يقترب من الأغنية، ليس بمقاصيرها ولوازمها الفنية، بل بهمس كلامها الشعري فهي أكبر من اغنية ملحنة، بل هي صورة الذات التي تتمزق كجناح فراشة بكلام شفاف، هامسة موحية معبرة.

شطر1: في البال أغنيةٌ فلبالــ أغــ نيتن مستفعــ لن فعلن
يا أختُ، يا أختُ مستفعــ
عن بلدي عن بلدي لن فعلن
شطر2: نامي لأكتبها نامي لأكتبها مستفــ علن فعلن
شطر 3: رأيت جسمك محمولا على الزردِ
رأيت جســ مك محــ مولن علز زردي

حيث تتشكل هذه البداية من ثلاثة اشطر لكل شطر حركته الخاصة وبناؤه التفعيلي الخاص، ثم تليها ستة أبيات تامة عروضيا ولكنها تتدفق بحسب الافضاء الغنائي الذي يتملكها بعبارات منفصلة تجري برذم متعرج غير صاف.

وتكشف فترات الصمت في القراءة عن التحكم في رذم الكلام الشعري، فلعبة الشاعر هنا كانت الكشف عن فترات الصمت والتي لا ينتجها الوقف وآلاته فقط. بل يفرضها تدفق العبارة وجريانها، فعبارة (في البال أغنية...) تتطلب فترة صمت للانتباه والتنبيه وافساح المجال للعبارة القادمة، وهي عبارة خلت من أصوات الهمس والاصوات الانفجارية، لذلك جاءت رخيمة محيطة بالموقف والعاطفة،كما ان لها تكشلها الوزني الخاص.

وعبارة (يا أختُ...) بوضع الفارزة بعدها تتطلب أيضا زمنا خاصا بها في القراءة، ولا يمكن دمجها فورا بالعبارة التي التي بعدها، وهنا يتحكم الشاعر والقارئ المتأني الحساس برذم العبارة ويتلذذ بعزلها صوتيا وذهنيا عن العبارة اللاحقة لها.

وقد عمد الشاعر في طباعة هذه القصيدة أو رسمها على الورق الى ترك مسافة بياض،فهي صورة بيضاء للصمت المطلوب تحقيقه، ليكون عنصرا آخر من عناصر الرذم في هذه القصيدة، وتظل عبارة (نامي لأكتبها...) نصف شطر يدور في فلكه الزمني مستقلا عما سبقه وما يلحقه، ولكن الرذم يعبره ليضم العبارة اللاحقة لسلطته (رأيت جسمك محمولا على الزردِ).

تضم الأشطر الخمسة التي سبقت، وهي على تنوع عباراتها واستقلالها الوزني، عنصر صراع وتدافع واختلاف، فهي متمزقة تحاول ان تتدافع لتفضي بما عندها، ويشكل الشطر الرابع (وكان يرشح ألوانا فقلت لهم) رابطا بين الأشطر السابقة والشطر اللاحق (جسمي هناك، فسدوا ساحة البلدِ) ولكنه لا يحقق الانسجام والتكامل على مستوى التركيب على الرغم من انه يكمل معه عدة بيت كامل. مع الملاحظ أن الشطر الخامس يضم عبارتين مستقلتين (جسمي هناك) التي تتطلب الوقف على الكاف، ثم عبارة (فسدوا ساحة البلدِ) التي تحمل خيبة التوقع كاملة اذ جاءت مخالفة للنداء السابق في عبارة (جسمي هناك).

تشير الاسطر السابقة الى ان البناء الوزني عند الشاعر المبدع يستثمر التدافع بين العبارات وتحقيق استقلالية كل عبارة، على العكس مما يفعله النظّام الذي يقهر العبارة لإرضاء الوزن. وبملمح التدافع هذا يمكن الكشف عن الشاعر والنظّام وإن كانا يعملان في منطقة وزنية واحدة. فالنظّام يحاول الرصف فقط وقد يطفئ احساسه بالمفردة وجمالياتها ويغتصبها اغتصابا ويرميها مع المفردات الأخريات.

ولكن الشاعر المبدع يصوغ العبارات بجعل المفردة تنتمي ووتعالق مع مثيلاتها في العبارة ويفعل كذلك مع العبارة بجعلها تستقل من جهة وتتعالق مع العبارات الاخرى في جسد النص مع جعل الوزن شبحا يتخفى ذائبا هنا وهناك ولا يكون ناتئا كما عند النظّام.

لذلك تظهر براعة الشاعر في سياقة الكلام والتحكم بجريانه على وفق ما يختزنه من احساس بالعبارة وجدارتها بأداء مهمة الابانة واللمح والايحاء وتجانسها مع تجربته عموما وانطلاقها من قاموسه الخاص.

بعد هذه الأشطر الخمسة، يتقدم الرذم ليغطي خمسة أبيات قادمة، هي أبيات جمعت التفكك واستقلال العبارة بصور مستقلة أيضا، وتفعيلات متناثرة تتبع العبارات وان كانت في بحر واحد.

كنا صغيرين كننا صغيـــــ رين مستفعلن فاعـــ
والأشجار عالية ول أشجار عا ليتن لن مستفعلن فعلن
وكنتِ أجمل من أمّي وكنت أجـــ مل من أممي مفاعلن فعلن مستفـــ
ومن بلدي ومن بلدي علن فعلن

في هذه القصيدة تظل وحدة البيت العروضية ذائبة مفككة تبعا للعبارات، ومحاولة جمع البيت عروضيا لا تخلو من التعسف وهدر خصائص كل عبارة، فالبيت الثاني (من أين جاؤوا وكرم اللوز سيّجهُ أهلي وأهلوك

بالأشواك والكبدِ) بطباعته السياقية المتعارف عليها يفقد كل طموح الشاعر في منح عباراته ذلك الاضطراب والتدافع وهي تريد اللحاق بالرذم المتهادي الرخيم للقصيدة،لذلك جاءت طباعته بصورته المتاحة للقراءة هكذا:

من أين جاؤوا من أين جا ؤوأ مستفعلن فا
وكرم اللوز سيّجهُ وكر مللوز سيــ يجهو علن مستفعلن فعلن
أهلي وأهلك أهلي وأهــ لكِ مستفعلن فعــ
بالأشواك والكبدِ بل أشواك ول كبدي لن مستفعلن فعلن

مع التذكير بأن التفعيلات لا تتشابه أبدا وهي في تحققها ضمن عبارات الكلام الشعري تختلف تماما عما اعتيد على كتابتها بصورتها المجردة التي وضعت لأغراض التوضيح والتعليم فقط.على ان هذا يسري على كل تفعيلة، ويمكن الجزم ان تشابه تفعيلة مع أخرى بالنوعية هو من المحال، وهذا رافد قوي يعزز ما قلناه أن سمة الاختلاف والتنوع في عناصر الكلام الشعري تتحقق باختلاف التفعيلات عروضيا وتنوع العبارات في سياقة الكلام الشعري وتدفقه.

تعود عبارات المفتتح في هذه القصيدة الى الظهور في البيت السادس الاخير منها. ولكن الشاعر أجرى عليها تغييرا طفيفا،فاستبدل بعبارة (لأكتبها) عبارة (لأحفرها) وميّزها بأنها وشم على جسده، بينما تركها في المفتتح بدون تمييز (نامي لأكتبها...رأيت جسمك محمولا على الزردِ) ليصبح البيت في صياغته النهائية:

في البال أغنيةٌ
يا أختُ
عن بلدي
نامي....لأحفرها
وشما على جسدي

لهذا نجد ان الرذم يحرك المكونات كلها.ولكن بحسب مشيئة الشاعر،فهو الذي يتحكم بكبح رذم القصيدة او اطلاقه، لتصبح القصيدة تجري على وفق ما تحمل من أثر جمالي ووجداني في الذات المنتجة له والذات المتلقية تبعا لحركة النفس وانفعالاتها.

الرذم يوافق بين النسق وتحديثه:

أثارت قصيدة (موسيقى عربية)[30: 81-82](حين صدورها عام 1983 في ديوان حصار لمدائح البحر، جدلية الانتماء للتراث او مغادرته ابان طروحات الحداثة التي كانت تعني ترك القديم عند من لم يتفهمها جيدا.

فهذه القصيدة تقف عند مفترق ثلاثة طرق رئيسة هي الانتماء، والمغادرة، أو التوافق بينها، تسبقها كلمة موسيقى،إشارة الى ما في اللسان العربي من ثراء صوتي ودلالي واشتقاق ونظم بارع لا يضيق بكل احتمالات اللسان ولا الابداع الشخصي الذاتي.

لذلك لم يكن اختيار البحر البسيط إلاّ تلميحا الى انبساط الخطاب الشعري العربي الذي يصدر عن لسان اتسم بالاشتقاق والاتساع والثراء، ولم يكن اختيار البحر كافيا، بل تناصت القصيدة مع شطر من بيت شهير للشاعر تميم بن مقبل:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ تنبو النوائب عنه وهو ملمومُ

فهذا التناص القصير في القصيدة (ليت الفتى حجرٌ) كان ذروة البيت وقمة الهم الذاتي للنفس الشاعرة التي تجد ذاتها مخطوفة مع كل نأمة ولمحة في هذا الكون، الذات الشاعرة التي لا يقر لها قرار،وقد حول محمود درويش خطابها من ذات قانطة تضيق بما هي عليه من احساس عال في بيت تميم بن مقبل، الى ذات تحتفي بكل ما لديها بغير قنوط على الرغم من انها تترجى أن ينعدم هذا الاحساس ويكون الفتى حجرا، فهي تعيش التباهي بما ترفضه والاعتداد بما يشتكي منه.

هذا التناقض والتعارض بين ما هو عليه الشاعر وما تطمح اليه ذاته من مغادرة من مغادرة وبين احتفائها بما هي عليه، يمثل حقيقة وقوف الشاعر في مفترق الطرق الجمالية وتحديث ما قدم منها ليس بنسفه ولكن بتطويره فكانت هذه القصيدة.

لكي نرصد الرذم في هذه القصيدة، نعيد كتابتها على وفق ما اعتادت عليه أبصارنا من شكل طباعي للقصيدة العربية، لكي نرى كيف ان الوزن كان متخفيا في تضاعيف العبارات وهو يمشي معها دون أن يعرقلها ويعرقله:

ليت الفتى حجرٌ يا ليتني حجرُ أكلّما شردت عينان شرّدني
هذا السحاب سحابا كلما خمشتْ عصفورة أفقاً فتشتُ عن وثنِ
أكلما لمعتْ جيتارةٌ خضعتْ روحي لمصرعها في رغوة السفنِ
أكلّما وجدتْ أنثى انوثتها أضاءني البرق من خصري وأحرقني
أكلّما ذبلتْ خبّيزةٌ وبكى طيرٌ على فننٍ
أصابني مرضٌ أو صحت يا وطني
أكلّما نوّر اللوز اشتعلتُ به وكلّما احترقا كنت الدخان ومنــ
ديلاً تمزّقني ريح الشمال ويمــ حو وجهي المطرُ
ليت الفتى حجرٌ يا ليتني حجرُ

تكشف الخطاطة السابقة عن أن طريقة تدوين القصيدة العربية قد خدمت البصري على حساب السمعي، وساوت بين العبارات بعدّها كتل خطية ترسم على الورقة. فكان لا على الشاعر لكي ينبه الى هذا الغمط من أن ينثر عباراته على بياض الورقة في عبارات يتضمنها الكلام الشعري، على ان الفرص ليست مقتصرة على البحر البسيط فقط.

ان الكلام الشعري (يعبر عن نفسه بطريق المتناقضات والمفارقات بنحو غير مباشر،بالمواربة في اللغة التي تخلق معانيها اثناء مضيها وحركتها)[31: 254]، وكان ابن عصفور الاشبيلي قد أشار الى أن (الشعر مضمار ألّفتْ فيه الضرائر)[32: 14]، كما أن (في كل بيت شيئا من الخروج على النظام ولولا ذلك لصار رتيبا

للغاية)[26: 40]. وهذا كله يكشف عن أن الكلام الشعري يشكل خيانة كاملة لكل نسق نمطي في الكلام، واذا كان الشاعر موهوبا ومبدعا مثل محمود درويش،فانه بالحقيق سيكون عازما على ان يفتح أمام كلامه الشعري وعباراته منافذ في جدار النمط لتخرقه دون أن يعلن صراحة برمه وضيقه بهذا الجدار. ولذلك فان مثل هذه المحاولات تعوض خخسارات كثيرة راحت بسبب الرزوح تحت تصورات نمطية حكمت القصيدة العربية وحولتها بحسب مفاهيم كثير من النقاد الى اغنية وموسيقى مصفوفة منتظمة.

إن فكرة الانتظام وتساوي المكونات داخل القصيدة العربية، ألغت فكرة الصراع وتدافع العناصر أو توافقها لأداء مهامها، وتم التركيز على ما هو معياري مقيس، حتى أصبحت الطروحات النقدية تبحث عن التشابه وتكرسه بين القصائد وشطبت فرادة القصيدة مع الاعتراف بالثوابت بين تلك القصائد.

وقد غاب عن الكثيرين أن الكلام الشعري (يخون اللغة والوعي النمطي بأنظمتها...فاللغة تتجه الى الماضي والشعر يتجه الى المستقبل،اللغة تتحاور مع ما ينسجم والسياق الاجتماعي والشعر يتنكر لهذا السياق، فالكلمة في اللغة تذكّر، والكلمة في الشعر حضور واحتمال)[33: 48].

لهذا كان من الصعب الانتباه الى تنوع مكونات البيت الشعري الذي يأتي على بحر واحد، فمن تساوي التفاعيل الى النسب الوزنية المتساوية، صارت حدود البيت الشعري صلدة، على الرغم من عزل كثير من المكونات ودفعها باتجاه ما سمي بالايقاع الخارجي.

ولم يتم الانتباه الى ان النص حركة نهر يجري بين ضفتين،وهو نهر لا يجري بنمط واحد مصطنع أبدا، بل تتدافع أمواجه بفوضى جميلة، وهذه الفوضى هي التي تختزن جماله وتجعل لكل مكون حركته وإسهامه في حركة النص الكلية.

فلو صنفنا تفاعيل أي قصيدة نظمت على البحر البسيط، لاكتشفنا مدى الاختلاف والتنوع في هذه التفاعيل في المتحقق اللغوي،على الرغم من كونها تأتي عروضيا بتشكيلين، هما: مستفعلن وفاعلن، ويدخلهما زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن فتصبحان: متفعلن، فعلن. ويأتي ضرباهما في نهاية البيت على طول القصيدة، مخبون فعلن،أو مشعث فعّلن.

وكشفت لنا تفاعيل (موسيقى عربية) عن ما يأتي:

مستفعلن،متفعلن مخبونة *	فاعلن،فعلن مخبونة *
ليتل فتى	حجرن *
يا ليتني	حجرو *
أكللما*	شردت*
عينان شر	ردني*
هاذسسحا	ب سحا*
بن كللما	خمشت*
عصفورتن	أفقا*
فتتشت عن	وثني*
أكللما*	لمعت*
جيتارتن	خضعت*
روحي لمصـــ	رعها*
في رغوة سـْ	سفني*
أكللما*	وجدت*

أنثى أنو	ثتها*
أضاءنل*	برق من
خصري وأحـــ	رقنى*
أكللما*	ذبلت*
خبيبزتن	وبكى*
طيرن على	فننى*
أصابنى*	مرضن*
أو صحت يا	وطنى*
اكللما*	نوورل
لوزشتعلـْ	ت بهى*
وكللمحـــ*	ترقا*
كنتددخا	ن ومنـــ*
ديلن تمز	زقنى*
ريحششما	ل ويمـــ*
حو وجهيلـــ	مطرو*

يكشف الجدول السابق عن ما يأتي:

مستفعلن المخبونة:7 الصحيحة:20

فاعلن المخبونة:26 الصحيحة:2

أي ان الكلام الشعري في هذه القصيدة كان يميل الى الانبساط فتخلص من الساكن في فاعلن ليجعلها فاصلة صغرى فعلن، ويبقي على مستفعلن صحيحة لأنها أساس البسيط.علما ان لا تفعيلة تشبه أخرى من جنسها في تحققها اللغوي. ولو ذهبنا أكثر وصنفنا هذه التفاعيل بحسب المقاطع الصوتية القصيرة والطويلة المفتوحة منها والمغلقة لظهر لنا الفرق الكبير والتنوع الهائل وأدركنا خسارة من ينظر الى التفاعيل على انها متساوية. مع العلم ان ان هذه التفاعيل لا تأتي كاملة بل هي تقع بين كلمتين كما في (روحي لمصـــ) و(في رغوة سْـــ) و(كنتددخا) و(لوزشْتعلـْ). وعند القراءة تفرض السلسلة اللغوية قوتها بضمّ هذه المجتزءات واشراكها في الرذم لكي يكمل نهر الكلام مسيرته، وهذا ليس من سلطة الشاعر بل هو من سنن اللسان العربي ومجراه.

ويكشف الاجراء السابق ايضا عن ان المكونات تم تعطيلها عن العمل وعن أداء مهامها، لذلك يصبح الايقاع والكلام عنه ضربا من المتخيل الذي لا ملامح له، ولا نعجب اذا عرفنا أن التنظير للايقاع قد كثر بحجب التطبيق أو باشاعة المفاهيم وفرضها على كل قصيدة دون النظر الى خصوصيتها.

في نهاية الرذم تعود البداية لتتجانس مع النهاية،(ليت الفتى حجر، يا ليتني حجرُ)، فهي مكررة. ولكنها حلت بعد سابق يختلف عنها في بداية القصيدة،أي انها في بداية القصيدة كانت مسبوقة بالصمت، وفي نهاية القصيدة سبقت بالكلام وجاء الصمت خاتمة لها، ليكون جزء من رذم القصيدة، وهذه هو اقتناع الشاعر بأن أمنيته لم ولن تتحقق، فالاحساس المرهف والدهشة والانتباه لمفاتن الحياة وجمالها وقبحها ونشوة الشاعر بهذا كله هو الذي يفصح عن مصيره الأبدي.

عزف منفرد: الرذم في فوضاه

ما من شاعر مبدع إلاّ ووضع في حسبان تجربته أمرين،هما الاختلاف والتنوع،فهما جناحان يأخذانه الى الابداع والتجديد. وهو بهذا يتحاشى التكرار والانتظام والتشابه، وهذا كله نصطلح عليه بـــ (الفوضى)، ولكنها الفوضى التي تخفي في جوهرها نظاما قاهرا لا يظهر على مكوناتها ولكنه يجذبها الى مركزه، فتصبح قصيدته

نهرا يهدر او يسير ساجيا أو هادئا، بحسب تدافع المكونات التي لا تنفصل عن ذات الشاعر وهي تشهد صراعا وجدلا عنيفا في لمّ المتناقضات والمتنافرات من عالمه واحساسه ومكونات قصيدته والقصائد التي تكوّن مجمل تجربته الشعرية.

وامام تجربة شاعر مثل محمود درويش التي لم يطلها السكون وشهدت تنوعا وصراعا حادا في تنافس قصائده فيما بينها، نجد اننا امام نهر يهدر بالمتنوع من القصائد التي توفرت على مكونات لا يقر لها قرار.

فالكلام الشعري في قصائد محمود درويش ينتمي لفضاء واسع جمالي واضح حاد يسمح لكل مفردة بأن تدخل هذا الفضاء وتستعيد طاقتها الاولى وتشهد ولادتها من جديد، فهو منذ ان استخدم عبارة (الصناعات الخفيفة) في قصيدة (أحمد الزعتر) بقوله: (جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة والتردد والملاحم....نحو اقتحام المرحلة) كشف عن قدرة كبيرة في جعل كل لفظة داخلة في كلامه الشعري وان كانت مستهلكة استعمالا ومنبوذة شعريا لفظة فاعلة.

يحاول النظّام ان يكون كلامه الشعري متراصا مسبوكا سبكا، وأن تكون عباراته مثل قطع القرميد المتساوي ليبني بها جدارا يضرب يضربه على قصيدته،فتعود عليه بالعزلة وضمور شجرة كلامه.

بينما يحاول الشاعر أن يتعلم الفوضى من الشجرة في عدم تساوي اغصانها، بل و حتى في اعوجاجها لتكمل وجودها الجمالي، ومن النهر يتعلم تدافع تياره وامواجه ومكوناته وتمرده على ضفتيه واعوجاج مجراه، فيكون عدو النهر هو الجريان المنتظم الذي لا يثير متأملا، وعدو الشجرة هو التساوي في المكونات، وقد كان هذا ركنا من اركان النقد،إذ رأى النقاد أن التساوي والتشابه في المكونات مستحيل، وبنوا تصوراتهم على وجود الاختلاف بعدّه أساسا في بنية القصيدة و(لاتكاد قصيدة تستوي في حسن التأليف، ولا بد أن تتخالف)[22: 172].

و(انما يروق الكلام اذا جرى جريان السيل وانصب انصباب القطر)[22:87]. لقد ظل هاجس الحركة والجريان والانسياب يراود كثيرا من الفحوصات النقدية عند نقادنا ولكنهم لم يعتمدوه معيارا،لأنه غير مقيس، ولكنه يحرك المكونات كلها ويعيدها الى نشاطها ضمن جسد القصيدة، فكان النقاد يميلون الى استدعاء ثنائية الكلام الشعري/الماء. فهذه الثنائية قد وجدت لها تداولا في كتاباتهم وتشبيهاتهم وتغلغلت في التحليلات والتعابير وتضاعيف البحث النقدي، لما تتمتع به هذه الثنائية من خصائص جمالية وحركية وحيوية تعين صاحب الفكرة النقدية على شق مجرى لها في ذهن المتلقي[25:41]. وقد طرح ناقد هذا المفهوم بقوله: (إن الابداع الشعر جار بحيوية كالنهر الذي يتبدى في كل مكان للبصر على أنه ماء، ولكنه مختلف في البصيرة لسبب بسيط أنه جار، ولهذا تنوعت التجارب وتباين الأشكال)[11: 25]و(الايقاعات في قصيدة الشعر تنساب في مجرى حياة النص، مشكلة مجسات سمع خاص، والمعنى الشعري يتدفق في مجرى حياة النص تدفقا ايقاعيا محسوبا بوعي فني وليس بحس عقلي أو منطقي)[11: 50].الى الحد الذي اقترح فيه احد النقاد امكانية قراءة بعض المصطلحات النقدية القديمة بوصفها أحكام جماليات تنصب على الشعر. ومنها الماء والرونق،فمن خصائص الماء الشفافية التي بها يعكس إناءه "مرجعه" والسوغ والسهولة واليسر، وهذه هي الصفات المثلى في الكتابة)[34: 86].

وقد اكد المستشرقون عدّهم القصيدة العربية بنية مائية فإن الرأي القائل بأنّ (القصيدة العربية بوصفها عنصرا سائلا يبتهج الشاعر بأن يدخل أصابعه فيه.هو رأي نقدي استشراقي معروف، وزيادة في الدقة هو رأي

نقدي عربي)[35: 31]. وقد كان رأي الشاعر الألماني ولفغانغ جوتيه [1749–1832] في القصيدة العربية أنها كانت (عنصرا سائلا وانفتاحا في الشكل أشبه بانفتاح التيار)[35: 31].

لقد اشار بعض الباحثين الى ان (الايقاع التزام مولد للتناغم واختلاف مخرج عن الرتابة) وظلت هذه الطروحات ترضي فكرة النظام والتناغم في النص اولا. وأرجأت فكرة الاختلاف والنوع الذي يقضي على الرتابة. ولكن فكرة الوصول الى النظام هي التي ظلت مسيطرة بسبب الاطار الذي ضربوه حول القصيدة طمعا في الوصول الى قاعدة وتعميم هي من فوائد ومتطلبات الدرس. وبحثا عن المتشابه حتى لو كان باخضاع القصيدة لمتطلبات التطبيق والاجراء المعدين سلفا.

في قصيدة محمود درويش (عزف منفرد)[30: 242–247] نجد ان الفوضى هي التي تتحكم بالقصيدة وهي تحاول أن تكون عزفا منفردا، أو وترا يهتز بمساراته المضطربة ولكنه يحاول ان تكون فوضاه منتظمة لكي لا تذهب الى العبث واللعب الرخيص.

فالقصيدة يتدفق رذمها مثل نهر غير صاف يحمل في أمواجه اللامتوقع واللامحتمل فكرة وبناء.

تبدأ القصيدة بحرف امتناع بالعودة،وبالتمني، وامتناع الوجود هو البارز اكثر وهو يقع تحت طائلة السؤال والتشكيك بوجوده، ولكن العزف منفرد لا يتوقف.

ويتعثر رذم المقطع الأول بالسكون الذي تتطلبه العبارة وقفا على صحيح متحرك:

لو عدّت يوما الى ما كانْ،هل أجدُ

الشئ الذي كان

والشئ الذي سيكونْ

تعمل لازمة(العزفُ منفردُ) على توكيد الفوضى بعد كل حركة من حركات القصيدة التسع، ولا تنتهي لوحة حتى تاتي بعدها اخرى غير منفصلة عنها ضمن رذم القصيدة ولكنها تكاد تستقل بتدافع عباراتها. بل إن التعالق بين الأشطر من ايطاء وتدوير وتضمين كان فاعلا في سحب الأشطر وربطها مع بعضها، كما في المفتتح: (هل أجد الشئ الذي كان...) وكذلك في اللوحة الثانية:

من ألف أغنية حاولتُ أن أولدْ

حيث اضطرّ الى تسكين آخر الفعل (أولدْ) تلبية لمتطلبات الوزن على الرغم من أن الفعل منصوب بأن المصدرية الناصبة. وهذا يلمح الى ان الشاعر كان راغبا في كبح رذم القصيدة، لينبه الى انه يحاول أن يولد بين المتناقضين الرماد والبحر!. ولم يجد الأم التي كانت الأم التي تلدُ.

في القصيدة تردد هائل بين البحر (المنفى والمجهول) وبين وطن لم يعد له وجود، وذات تتحطم وتقوى بالنشيد على حطامها.والبحر يبتعدُ بحضوره والعزف منفردُ.

العبارات في اللوحتين 1و2 تتفكك وتتلاحم لأنها افتتاحية فجائعية تندب وتتساءل، بينما تأتي العبارات في اللوحة 3 متصلة مقفاة بالقافية الداخلية وموصولة بتلاحق لا فترة فيه من الصمت،حيث يحاول الشاعر اصطياد مشهد يتقد قبل ان يذهب الى بحر يبتعد:

صدقتُ روحي لمّا قالت التصق

بالحائط الساقط،استسلمتُ للشبق

حيث يوفر هذا الوصل المكثف بين العبارات سرعة في الرذم وتدافعا بين المفردات (الحائط الساقط) والوصل بالفعل (استسلمتُ)، فالكلام الشعري يتدفق هنا بفوضى سريعة واضحة ثم يشكمه حرف الامتناع (لو) لتهدأ العبارات من رذم سريع:

ولو كتبتُ على الصفصاف نوع دمي
لجاءت الريح عكس الريح في ورق
الصفصاف...

إذ يعيد التدوير في عبارة (ورق الصفصاف) اللوحة الى فوضاها وتسارعها وتبدأ الفوضى بالسيطرة على الرذم، حتى ان الشاعر تعمد أن يخرق الوزن في عبارة (الصفصاف، والصفصاف يبتعدُ) فخرج الوزن الى بحر الكامل الأحذ.وقد تجاهل الشاعر حينها تنبيهنا له شخصيا ومباشرة في الأمسية التي ألقى فيها هذه القصيدة بخصوص هذا الخلل ولكنه عقّب لنا بأن الخلل مقصود!

في اللوحة4 يصبح الرذم أقل حدة وأكثر انتظاما، إذ خرج الكلام الشعري من الغناء والبوح الى التمني والاستدراك على ما يعود اليه الشاعر متمنيا، فهو لن يجد غير الذي لم يجده اذا ما عاد الى ما كان. فهذه لوحة يتساوى فيها الماضي والآتي ويصبح الشاعر شجرا يستطيل سدى لأنه لم يصدق حلمه بل صدق ما يردُ.

وأمام هذا الاحساس بالسدى، يأتي رذم اللوحة مكبوحا بقافيتين صدرية وعجزية وكأن الشاعر مال الى الدوبيت زيادة في كبح رذم قصيدته وتركيده. عدا انه في البيت الثالث من هذه اللوحة استخدم التدوير:

(يا ليتني شجرٌ كي استعيد مدى
الراوي وأسند أفْقي حيثما ملتُ)

ليزيد الربط في وسط أبيات اللوحة الثلاثة، ويظل العزف منفردُ.

وفي اللوحة5، حيث يقف البحر في واجهة المشهد والجدران ترجم الولد المهاجر يكون التردد على أشدّه (بحرٌ أمامي، والجدران ترجمني)، فيتحول الخطاب من الأنا الى الغيبة: (دع عنك نفسك واسلم أيها الولدُ). لكن البحر أصغر من الولد الشاعر فكيف سيتمكن هذا البحر من حمل هذه الذات الكبيرة؟ والبحر أكبر من هذا الولد فكيف سيحمل ولدٌ بحرا؟. وأمام هذا التردد والصراع تضيق اللغة ويصبح الاستسلام للسفن هو الحل،ليغص الزبد بالقلب حين امتصه.

في هذه اللوحة يبلغ الصراع مبلغا كبيرا من التمزق والتردد والاعتداد. ولكن النهاية محسومة في رحلة طويلة وزبد يغص بالقلب. وقد انتقل هذا التردد الى العبارات فهي ترد بضمير المتكلم مقطعة:

بحرٌ أماميَ، والجدران ترجمني
دع عنك نفسك واسلمْ أيها الولدُ

وأماما أسئلة التردد تأتي الأشطر تامة بلا تدوير او تضمين.لكنها متمزقة:

ضاقت بي اللغة،استسلمتُ للسفنِ

حيث يكون للوصل هنا وظيفتان: الأولى: الحاق العبارات ببعضها مباشرة، والثانية: صرف الخطاب الى منحى آخر يقطع الدلالات عن بعضها الى حد التناقض، وقد سبقه السؤال بهذه الوظيفة أيضا كما في الشطرين:

البحر أصغر مني كيف يحملني؟

والبحر أكبر مني كيف أحمله؟

ويختزن الشطر الواحد حركتين أو أكثر وخطابين، كما في نهاية هذه اللوحة:

(بحرٌ عليّ....)حيث الخضوع لمشيئة البحر والمنفى.(وفيّ الأبيض الأبدُ) حيث تنفتح الذات على أبدية بيضاء لكنها ليست بديلا للسلام الذي ينشده الولد المنفي،ليظل عزفه منفردا. وتأتي اللازمة لتمنح هذا الرذم المضطرب بعض الصفاء ونعومة الحركة.

وفي اللوحة9، تكون الفوضى فاعلا بنائيا ودلاليا في تأكيد المجهول الذي ينتظر بطل القصيدة، حيث تبدأ بواو ربّ المحذوفة، زيادة في تغريب الذات ومخاطبتها بضمير الغيبة:

....وعابرٍ في بلاد الناس،لا ذكرى

تركتَ فيها ولا ذكرى حملتَ لها

حيث يكون الوزن ذائبا وتتساوى الاحتمالات كلها لهذا العابر الذي مرّ في بلاد الناس غريبا كأنه لم يكن فيها ولم يرها. وإذ هو يخرج منفيا ليدخل أسماءه، يكون النسيان قد بعثرها وانقسمت روحه لتشهرها. وعلى الرغم من أن هذه الأشطر صافية التركيب عروضيا، إلاّ أنها لا تخلو من الرجرة وعدم الركود لما فيها من تناقض العبارات في الدلالة ومحو ما يسبق من صور بصور كاسحة مناقضة:

أمرّ بالشئ كاللاشئ...لا أجدُ

الشئَ الذي يوجدْ

وهو يعود هنا الى كسر الوزن، حيث يدوّر شطر البسيط مع شطر من مجزوء الرجز ويقفيه مع شطر تالي من البسيط بقافية الدال الساكنة:

من ألف أغنية حاولتُ أن أولدْ

وكل هذا البناء والتدفق يصل الى نهاية يتحطم عليها في سؤال موجع كبير وأمنية مستحيلة.لكنها هي البديل لهذا الاضطراب والفوضى والرؤيا البيضاء المحايدة أمام الشئ واللاشئ:

لو عدّتُ يوما الى نفسي فهل أجدُ

النفس التي كانت النفس النفس التي كانت

يا ليتني ولدُ، يا ليتني ولدُ

والعزف منفردُ

إن ما يخلص من تحليل هذه القصيدة بحسب رذمها، هو مؤكد لما مرّ في صفحات هذا البحث، وملفت الى ما طرح فيه من أن الكلام الشعري يتحرك بفوضى دفعا للركود متمردا على ما قرّ في أذهاننا من ان التفعيلات بتساويها تسهم في حركة الكلام بينما رأينا ان العبارات الشعرية هي التي تسعى باختلافها الى أن تكون رذم القصيدة، وأن الرذم هو الذي يحرك المكونات بفوضى تخفي النظام وتطغى عليه، وهو نظام ثابت له صورة ذهنية

تتشكل من ضفتين هما: البحر وسنن اللغة. وبين هاتين الضفتين يخوض الكلام الشعري بعباراته صراعا وتمردا وحركة غير متساوية تخضع للقانون الشخصي الذاتي لمنشئ الكلام، وفي هذا كله منحاه الجمالي الخاص والابداعي المتفرد الذاتي الذي يميز عبارة عن عبارة وكلاما شعريا عن كلام شعري وقصيدة عن قصيدة وشاعر عن شاعر. بحيث يصبح لكل قصيدة قوانينها الخاصة ورذمها الخاص.

الخاتمة

خرج البحث ببعض الثمار، منها:

ــ ان البحر البسيط بإطاره العروضي الثابت يعطي في الكلام الشعري المتحقق انبساطا في عباراته وذلك لوجود اربع فواصل صغرى في تشكيلته. وقد نظم عليه الشاعر محمود درويش خمس عشرة قصيدة طيلة تجربيته الشعرية المتميزة.

ــ إن للعبارة قوة وسطوة على الوزن، وإن الشاعر المبدع قد استطاع العمل على اذابة الوزن وجعله نظاما يتخفى وراء تنوع وفوضى العبارات وحركتها.

ــ لا تتحرك العبارات في القصيدة على وفق نظام معين، وهذا هو مدار تنوع واختلاف القصائد فيما بينها بل واختلاف الأبيات أيضا عن بعضها.

ــ تم الاشتغال على البحر البسيط لا بعدّه اطارا مفروضا على القصيدة بكل ثوابته، بل بعدّه عنصرا بنائيا دلاليا في معمارية القصيدة وبوحها، وهو لا يتكرر بنفس المنوال في كل قصيدة وإن كان نظاما واحدا بحسب ما قرره الدرس العروضي فقط.

ــ لا يمكن أن تشبه تفعيلة تفعيلة اخرى مهما حدث من أمر إلاّ أن يكون التركيب اللغوي مكررا،والتكرار لأكثر من ثلاث مرات يسبب الملل والرتابة.

ــ تتحرك القصيدة بكلامها الشعري بحركة تشبه فوضى وتدافع الامواج، ولا يمكن أن تتحرك على وفق مسافات زمنية متساوية، وهذا ما قد شاع خطأ بين النقاد.

ــ لكل قصيدة نظامها الخاص، وهي تتغيا الاختلاف عن سواها، ولكل بيت نظامه أيضا، ولكل عبارة خصائصها وميزاتها الجمالية والبنائية والدلالية، ولا يمكن التحليل للخروج بأحكام جمعية ثابتة على حساب الاختلاف والتنوع.

ــ الرذم، مصطلح بديل عن الايقاع، فالايقاع متخيل منضبط محسوب موسيقيا وزمنيا ولا يصلح إلاّ للموسيقى، بينما الرذم RYTHEM مصطلح عربي الأصل متداول في النقد الانكليزي، يختزن دلالات علمية واقعية مثل القطر والجريان والتدفق والسيلان وكثرة الماء وما يلحق بكل هذا من حركة وسرعة وبطء، وهذه الميزات مشتركة بين الماء وحركته واقعيا، وبين الكلام الشعري وتصنيفه وتحليله في المذخر النقدي العربي.

ــ بما ان لكل قصيدة نظامها ونسيجها الخاصان، فقد تم تحليل خمس قصائد، وقد كشفت كل قصيدة عن اشتغال خاص للبحر البسيط في رذم استوفى شروط البحر،لكنه حرك مكونات القصيدة بحسب عباراتها المتنوعة ولم يخرج هذا الرذم عن سنن التركيب النحوي والدلالي في اللسان العربي.

ــ اعتمد البحث مصطلحات ليست جديدة لكنها ترضي مظان البحث في المعالجة الواقعية للتحليل، مثل: الكلام الشعري، اللسان، الرذم، العبارة.

ــ ان نظام العبارة المتنوع يجعل الشاعر ذا قدرة على محور التاليف، وهو يتخلف عن النظّام الذي يجعل المفردة تخضع قهريا لنظام الوزن ويمنع العبارة من تنوع تدفقها ورذمها، لذلك تختلف حركة الكلام الشعري عند النظّام عنها عند الشاعر الذي يعطي العبارة حقها في الحركة ضمن حركة البيت فالقصيدة.

ــ لا توجد صورة ثابتة واحدة للقصائد التي نظمت على بحر واحد،إذ أن كل بيت يتغيا أن يختلف عن الآخر، وكذلك كل قصيدة تتغيا ان تختلف عن القصيدة الاخرى عند الشاعر، وكل شاعر يطمح ان يختلف عن سواه، وكل تشابه فهو تقليد وتكرار خاسر. لذلك ليس من التوفيق وضع أحكام جاهزة وعامة وشاملة،لأننا ازاء تجارب تختلف جماليا وبنائيا، ولا يمكن الكشف عن نظام بنظام مقيد مثله.

ــ لم يتم تحليل القصائد المختارة كلها، وذلك لخصوصية كل قصيدة واختلافها عن سواها، ولأن مجال البحث أضيق من هذا الطموح.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

القران الكريم

[1] إمام الحكماء أبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرّي(363–449هـ) تحقيق:محمود حسن زناتي الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ والحكم،،الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1977.

[2] د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط4، 1974.

[3] صنعة: أبي الحسن حازم القرطاجني(684هـ) تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الاسلامي، بيروت–لبنان، ط3، 1986.

[4] د.عبده بدوي، دار الرفاعي، دراسات في النص الشعري،العصر العباسي،الرياض، ط1، 1984.

[5] د. عبد الله الطيب المجذوب،المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1955.

[6] د. يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقيا الشعر العربي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 2009.

[7] مصطفى جمال الدين، الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط2، 1974.

[8] شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، د. دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988.

[9] من الكندي الى ابن رشد،ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت–لبنان،ط1، 1983.

[10] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية،تونس،ط1، 1999.

[11] د.رحمن غركان، قصيدة الشعر، دار الرائي، دمشق، ط1، 2010.
[12] د.حسين عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية،الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989.
[13] د. سيد البحراوي، الايقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1996.
[14] خميس الورتاني، الايقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار، اللاذقية-سورية، ط1، 2005.
[15] أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1987.
[16] د. عبد الرضا علي،الايقاع الداخلي في قصيدة الحرب، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989.
[17] منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر،ما لا تؤديه الصفة،دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1989.
[18] عبد اللطيف الوراري، مقولة الايقاع في تعبيرها اللساني، القدس العربي،4 نيسان،2015.
[19] تأليف: أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(322هـ)تحقيق:د.عبد العزيز بن ناصر المانع،عيار الشعر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، ط1، 2005.
[20] للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني(392هـ)تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم ومحمد علي البجاوي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1966.
[21] محمد بن سلام الجمحي(232هـ) قرأه وشرحه:محمود محمد شاكر، طبقات فحول الشعراء، مطبعة المدني، القاهرة،ط1، 1974.
[22] لأبي هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، ط1، 1981.
[23] ابوحيان التوحيدي (400هـ)،الامتاع والمؤانسة، تحقيق: احمد أمين واحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1939.
[24] د.محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الاردن، ط1، 2008.
[25] دراسة تحليلية، البحور المركبة في ايقاع الشعر الحر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية التربية،جامعة كربلاء، 2011.
[26] د.علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1973.
[27] أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط2، 1989.
[28] غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1992.
[29] محمد العياشي، الكميات اللفظية والكميات الايقاعية في الشعر العربي،المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1987.

[30] محمود درويش، أوراق الزيتون، الاعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 2010.

[31] ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت– لبنان، ط1، 1967.

[32] ابن عصفور الاشبيلي(669هـ)، ضرائر الشعر، تحقيق:السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت– لبنان، ط2، 1982.

[33] د.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1971.

[34] احمد بلبداوي، الكلام الشعري، من الضرورة الى البلاغة العامة، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 1997.

[35] ياروسلاف ستيلتيفتش، الشعر العربي والاستشراق، ترجمة: وليد الهليس، مراجعة وتحرير: وليد خازندار، مركز البحوث في كلية سانت جونز،أكسفورد، تونس، ط1، 2004.