الوزن والقافية فی شعر محمود درویش

*عمرانة وسيم

Abstract

Mahmud Dervish poetry reflects the complex political and social history of his native homeland, Palestine. He paints the Palestinian experience as a profound and painful embodiment of separation, rootless and loss. His poetic work creates a vision of great change in rhythm and meters of modern poetry.

This article attempts to shed light on the most important and critical aspect of Mahmud Dervish poetry which need to explore to reject the critics views that his poetry is free of all poetics limitations, technical values and others. The study illuminates the presence of rhythm and meters of poetry with astonishing effects. That is really a master piece of his work which is constructed with all rhythm and meteoric limitations.

الـوزن اعـظـم الاركـان فـی الشـعـر ، وهـو الـنهر النغمی الّذی یحدّ ضفافه تجربة الشاعر ویعطیها ذاتها الفنیّة .وهو یکون علی خط افقی من اوّل البیت الشعری وینتهی عادة ما تکون حرف روی لیتّـصـل أو یـمثـل ایـقـاع الـقافیة فی النص .وأنّه مکونة من وحدات موسیقیة متساویة بشکل بسیط تسمی تفعیلات ، امّا القافیة فهی تاج العروض الشعری ، وماخوذة من " القفا " وسمیّت قافیة لأنهـا تـقـفو أثر کل بیت لیست القافیة إلّا عدّة اصوات تتکرر فی أواخر اسطر الابیات من القصیدة وتکرارها هذا یکون جزءاً هامّا من الموسیقی الشعریة (١)

تطور الشعر العربی بتطویر العصور المختلفة انعکاساً للحیاة بشتی جوانبها اذ یتفاعل معها تـأثـراً ولذلك نجد للشعر العربی فی کل عصر میزات وخصائص سواء فی الشکل والمضمون ولعل اکثـر الـعـصـور تـطـورّا کـان لـلشعر العربی ، هو العصر الحدیث ، فی ذلك العصر بلغ امتزاج الثقافة الـغـربیة ذ روتـه ، وزاد تـفـاعـل الإنسـان بـالحیاة العامّة وتعددت همومه ومشاکله ، فکان لا بدّ من

*الاستاذة المساعدة بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الكلية الحكومية بفيصل آباد

اتساح المجال أمام الشعراء للتعبير عن افكارهم ومشاعرهم فلاحت فى الافق الدعوة إلى التحرر من وحدة الوزن والقافية والاكتفاء بالتفعيلة حفاظاً على الأصالة الشعرية واستخدام اللغة الرمزية .(٢)

من هؤلاء الشعراء محمود درويش (مارس ١٩٤٨ـ ٢٠٠٨اغسطس) هو يعتبر ابرز من ساهم بتطوير الشعر العصر العربى الحديث وادخال الرمزية فيه .

تعتبر القافية عنصرا هامّاً فى القصيدة ، ولم قلّت اهميتها على امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية . نحن نلاحظ فى الشعر العربى الحديث التحليل فى قيود القافية التقليدية وتلتزم الشاعر بروى واحد فى قصيدته .وهذا التعبير ليس نبتاً شيطا نيابل له جذور تراثية مثل الموشحات .وفى مطلع هذا القرن لجأ الشعر إلى تنويع القوافى فى القصيدة الواحدة باستخدام المقطع .ثم وصل التطوّرفى الشعر الحرّ إلى إرسال القوافى ارسالا تامّا. فى بعض القصائد بعد نقد الصارم ظهر انّها (اى القافية) جزء

جميل فى الشعر الحرّ والقصائد النثرية .فى هذا الصدد فالشاعر يتصّرف فى القواعد الصارمة للوزن ، يستطيع الشاعر ان يخرج من الوزن الواحد إلى إيقاعات مختلفة .وهكذا الشعراء المحدثين لم يهملوا القافية فى القصيدة الحرّ بل طوروها لتكون اكثر مواتيه للبناء المركب فى القصيدة الحديثة وقد أتاح ذلك الفضل للشاعر فرصة لصياغة القصيدة فى اشكال اكثر شمولاً من البيت .فإذن البيت فقد إكتماله القديم .(٣)

فى القصيدة الحرّة تكون القافية على نمطين : أى

القافية العمودية ، والقافية الحرّة ، وتحت هذا النمطين تندرج انظمة من القوافى متعددة :

القافية العمودية تحتها نظامان : القافية العمودية المتكررة ، القافية العمودية المتعددة ، القافية الحرّة ويندرج تحتها : القافية الحرّة المقطعيه ، القافية الحرّة المتغيرةوالقافية الحرّة المرسلة.(٤)

القافية العمودية : يعرّف خليل بن احمد الفراهيدى بقوله : هى من آخر حرف فى البيت إلى اوّل ساكن عليه يليه مع حركة ما قبله .

القافية العمودية المتكررة : وهی القافية تسير على المنهج الاتباعی بالترام روی واحدٍ على امتداد القصيدة كلها.

القافية العمودية المتعددة : ياتی النساء فی هذه القصيدة فی القصيدة نفسية القوافی المتعددة

القافية الحرّة :

الـقـافية الـحـرة الـمـقطعية : يتم فيه تنويع القوافی بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود الـمـقـطـع وتتـغيّر مع كل مقطع جديد ، وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية فی كل مقطع سواء أكانت واحدة او مزدوجة۔

الـقـافية الـحـرّة الـمتـغيّـرة : يقوم فيها الشاعر باستخدام العديد من القوافی فی القصيدة الواحدة دونما انتظام محددٍ فی استخدامها.

الـقـافية الحرّة المرسلة : تتمثل فی تحرير القصيدة تحررا كاملاً من القافية إلّا ما جاء منها عـرضـا يتـكـون بيت الشعر الحر من مجموعة من التفعيلات ، وتتكرر هذه التفعيلات بإنتظام معين وقـد تـحـرّر الشـاعـر مـن نـظام تكرار التفعيلية ولكنه لم يتحرر من التفعيلة نفسها فقد لجأ إلى نفس التفعيلة وتصرف بها .مثل :فی بحر الكامل وتفعلاته:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تـكـرار التـفـعيلة ، " متفاعلن " ست مرّات فی البيت ، ثلاث فی الشطر الاوّل وثلاث فی الشـطـر الثـانـی ، فـقـد أخذ الشاعر المعاصر نفس التفعيلة " متفاعلن " وكررّها فی القصيدة بانتظام جديد لا يقيدّه العدد فاصبح أن يبنی قصيدته بهذه الصورة۔

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن

فـلـم يعد الشاعر ملزما بصدد التفعيلات كمالايعد ملزما بالشطر . فإذا بالقصيدة تستغنی التقليدی ذی الشطرين وتعتمد آخر جديد هو الشطر الشعری ينطبق فيه الشاعر يعدد غير مقيد من التفعيلات .

يوجد الوزن والقافية وميزات الشعر الحرّ فى شعر محمود درويش ، الّتى زادت فى إمكانياتها الفنية فى الايقاع والموسيقى والتعبير عن الفكرة ، وشعره ايضا مزاوجة بنظام التفعيلة أى النظام الجديد.

وبعد الدراسة العميقة لشعر محمود درويش وجدت انه اشعاره حليّة ومليئة بالاوصاف الشعرية الكاملة ووظّف الشاعر جميع اشكال الفنيّة .وجاء توظيفه فى ثلاثة اشكال وهو يتبع الاوزان الخليلية ثم يكسّر الايقاع وهناك يوجد القصائد المتعددة مزج فيها الشاعر الشكلين أى الشكل الخليلى للقصيدة مع شعر التفعيلة وانواع القافية لشعر الحرّ ، وعند الشاعر ظاهره الفواصل الإيقاعية والقصائد المسبوكة على نمط اللوزن الخليلى المعروف وفيما يلى بيان عن الوزن والقافية عنده.

نحن نرى ديوانه الاوّل " اوراق الزيتون ١٩٤٦م يبدأ بقصيدة " إلى القارى " وهى قصيدة أقرب إلى شعر الشطرين من الشعر الحرّ بالشكل وذلك من ناحيتين : النغمة الموسيقية والخطابية إذ يخاطب الشاعر بحديث مباشر مقرّراً أنه لم يكن هامساً ، وبعد أعادة ترتيب كلمات القصيدة وتوزيعها عن الشكل العمود لقصيدة الشطرين تصبح القصيدة بالشكل الآتى:

الزنبقات السود فى قلبى وفى شفتى ـــاللهب
من أى غاب جئتنى ياكل صلبان الغضب ؟
بايعت أحزانى ـــوصا فحت التشرد والشغب (٥)

بعد هذه الابيات الثلاثة يكسر الشاعر هذا الايقاع الرتيب بزيادة تفعيله فى البيت الرابع التالى . وقد شكلت التفعيلية جمله اسميّة متكررة فى أسلوب صياغها مع ما سبقها .وهذا يدل على ذلك ان الشاعر يعتمد على كسر الايقاع لا سيما ان حذف هذه الجملة لا يضير القصيدة فى ضرر كبير غصب يدى غضب فمى ـــ ودماء أوردتى عصير من غضب۔

" غضب فمى " هى تفعيله كاملة من وزن البحر الكامل (متفاعلن) جاء ت التفعيلة إضافية على وزن كامل فى كونه مجزوءاً إذا حذفت تفعيلة من شطرين أى مكونا من اربع تفعيلات من اصل ستّ . فبعد حذف هذه الجملة أو تلك (غضب يدى) ينتظم الايقاع مع الابيات السابقة . وعند ما نحن نختار هذا الترتيب " غضب يدى ودماء أوردتى عصير من غضب (متفاعلن متفاعلن متفعلن) فإن النص يسغفا كثيراً ، يعود الشاعر فى البيت الخامس .(٦)

إلى نظام ابياته الاولى:

يا قارئی لا ترج من نی الهمس : لا ترج الطرب (٧)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

امّـا البيـت السـادس فـلا يـعـدو كونه ركضاً وراء الايقاع للوصول إلى القافية .ولهذا قد زادت التـفعيلية على الرتابة الموسيقية ولكن مع ذلك نلاحظ ان نظام الشطرين يسيطر على القصيدة ، حتى إذا وصل إلى آخر الابيات عاد إلى الإيقاع الاوّل ليختم رسالة " إلى القارى "

حسبى بأننى غاضب والنار اوّلها غضب

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن (٨)

اتـخـذ مـحـمـود درويش فى هذه القصيدة الباء الساكنه روّيا وقصيدته من بحر المجزوء الكامل وفى قوله : " وصافحت التشرد والشغب " تحول القصيدة إلى نظام التفعيلة ويدل على ذلك ان الشاعر ظلّ يحمل فى نفسه اثراً عميقاً من الشعر القديم عند العرب .(٩)

نحن نرى أن قصيدته الثانيه " بطاقة هويّة " مثال رائع فى الوزن والقافية بامتزاج حسين .

سجّل أنا عربى

ورقم بطاقتى خمسون الف

واطفالى ثمانية

وتاسعهم سيأتى بعد صيف

فهل تغضب

سجّل أنا عربى (١٠)

الـقـصـيـدة الـمـذكوره من بحر الوافر وكان يخرج عن الاوزان احياناًخروجاً غير سائغ ، تـوجد النظام التفعيلى ، حيث تبدأ كلامه ، بقوله " سجل أنا عربى (مستفعلن فعلن) وكأنّ إزاء شطر من مجزوء البسيط لكنه ينتقل إلى تفعيلة الوافر (مفاعلتن) وعليها ينسج سائر النص ، مكرراً فى ثناياه لازمة البسيط " سجل أنا عربى "

وأيضاً نجد فى ديوانه القصيدة الّتى معنوناً بـ " مرثيه " وهى كذلك مثال رائع يكسر الايقا ع ، يبدأ الشاعر قصيدته ببيتين من مجروء الكامل مثل:

لملمت جرحك يا أبى برموش اشعارى
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا
فبكت عيون النّاس من خزنى ...ومن نارى
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا (١١)

على الرغم ان الشاعر يكسر الرتابة فى القصيدة كلها ولكن بعد ذلك صياغة الشعر والنغم يدعو إلىّ التفكير بأن الشعر فى الشطرين اقرب من الشعر الحرّ ونرى الموسيقى فى الوزن والقافية فى قصيدته الشهيرة ، بعنوان : " عن الصمود "

لو يذكر الزيتون غا رسه لصار الزيت دمعا
يا حكمة الاجداد لو من لحمنا نعطيك درعا
لكن سهل الريح، لا يعطى عبيد الريح زرعا
إنا سنقلع بالر ش الشوك والأحزان ...قلعا
والام تحمل عارنا وصليبنا والكون يسعى
سنظل فى الزيتون خضـ رته ، وحول الارض درعا
إنا نحب الورد ، لا كنّا نحب القمح أكثر
ونحب عطر الورد ، لا كن السنابل منه أطهر
فاحموا سنابلكم من الـ عصار بالصدر المسمر
هاتوا السياح من الصدو ر ... من الصدور ، وكيف يكسر ؟؟
اقبض على عنق النسا بل مثلما عانقت جنجر
الارض ، والفلاح ، والـ إصرار ، قل لى ، كيف تقهر
هذى الاقاليم الثلاثة كيف تقهر (١٢)

هـذه الـقـصيـدة تتكون من المقطعين ، وكل مقطع يشتمل على ست ابيات وكل مقطع يتـخـذ قـافية مـختـلـفة عـن الأخرى .وايضاً قد خرج الشاعر عن الرتابة الموسيقية فی آخر سطر من المقطع الثانی . فی هذا السطر نلاحظ ثلاث تفاعيل بدلاً من اربع التی تحكم المقطعين بكل ابياتها.

عـنـد محمود درويش صورة اخرى فيما يتصل بترتيب وعلاقة ذلك بالقافية : نلاحظ هذا فی قصيدته " حبيبتی لا تنام "

عـنـد مـا يسـقـط الـقـمـر
كـالـمـرايـا الـمـحطمة
يـكبـر الـظـلّ بيـنـنـا
والاسـاطيـر تـحتـضـر
لا تـنـامـی حبيبتـی
جـرحـنـا صـار اوسـمة
صـار وردا عـلـی قـمـر
خـلف شبـاكـنـا نهـار
وذراع مـن الـرضـا
عـنـد مـا لـفـنـی وطـار
خـلـت أنّـی فـراشة
فـی قـنـاديل جـلـنـاز
وشـفـاه مـن الـنـدی
حـاورتـنـی بـلا حـوار
لا تـنـامـی حبيبتـی
خـلف شبـاكـنـا نهـار

سقط الورد من يدی لا عبير ولا خدر
لا تنامی حبيبتی العصافير تنتحر

ورموشى سنابل تشرب الليل والقدر
صوتك الحلو قبله وجناح على وتر
غض زيتون بكى فى المنافى على حجر
باحثا عن اصوله ومن الشمس والمطر
لا تنامى حبيبتى العصافير تنحر
عند ما يسقط القمر
كالمرايا المحطمة
يشرب الظل عارنا
وندارى قرادنا
عند يسقط القمر
يصبح الحب ملحمه
لا تنامى حبيبتى
جرحنا صار اوسمة
ويدانا على الدجى
عند ليب على وتر (١٣)

نلاحظ ان الشاعر يوزّع قصيدته فى اربعة مقاطع كلها ذات اسطر شعرية متساوية فى عدد تفاعليها اذ كل سطر يتكون من تفعيلتين (فاعلاتن ، متفعلن) من بحر الخفيف ، اما المقطع الثالث وهو يطابق الاوازان المعروفة الشائعة ، سواء فى ذلك عدد التفاعيل والاتفاق فى القافية .والمقطع الرابع ضابطاً بالاوازن مثل الاول والثانى ، والموسيقى فى هذه القصيدة منتظمة بعد التفاعيل ومكسوراً بالقافية .

التزام الشاعر فى الضوابط العروضية والتواصل الإبداعى لا يدل على جمالياته الشعرية فقط بل ايضاً دال على انكشاف حالات رائعة مع ظواهر قديمة وبعثها على نحو جديد ، مثل قصيدته "احبك اكثر " (ديوان آخر الليل) نجد فى الشطر الاول تفعيلة من بحر المتقارب (فعولن

فعولن فعولن فعولن) وهذه التفعيلة قد كرّرت فی معظم اشطر هذه القصيدة .

فمهما يكن من جفاك (فعولن فعولن فعول) (١٤)

وهـكـذا قصيدته " موسيقى غريبة " مسبوكة على البحر البسيط قد نجح الشاعر فيه بعثرة الايـقـاع الـمـوسيـقـى لهـذا البحر ويطوّعه لبناء خاص من الشعر مازجاً بين الشكلين بجمالية عالية بحيث خرجت قصيدة ذات ايقاع لا يتمنى إلّا إلى بينتها هى :

ليت الفتى حجر يا ليتنى جحر (سطرين من البسيط)

أكلما شردت عينان شردلى

هذا السحاب سحابا كلما خشمت (١٥) الشطر متساوية من البسيط

أكلما لمعت جيتارة خضعت روحى لمصرعها فی رغوة السفن

اكلما وجدت انثى انوثتها أضاءتى البرق من خصرى وأحرقنى

(بيتان كاملان من البسيط)

أكلما ذبلت خبيزة وبكى (شطر من البيسط)

طير على فنن اصابنى مرض (شطر من البسيط)

اوصحت يا وطنى تفعيلان من الشطر

فی المقطع الاخير نلاحظ كسر آخر الرتابة الموسيقية والقافية معا يقدم الشاعر ناحية فنية للـقـصيـدة وهـى التـدويـر فقد انتهت القصيدة بالمقطع الّتى بدأت فيها ، هكذا تكتمل الدائرة فی قصيدة ذات موسيقى عذبة سلاسة ايقاعية مقصورة هكذا فی قصيدته " الى امى "

احنّ الى خبز امى فعولن فعولن فعولن

ولمسة امّى فعولن فعولن

وقهوة امى فعولن فعولن

وتكبر فی الطفولة فعولن فعولن فعولن

وعاشق عمرى رأنى فعولن فعولن فعولن

إذا امت فعولن

اخجل من دمع امّى　　فعولن فعولن فعولن (١٦)

وفى قصيدته " الرجل ذو الظلّ الاخضر " قد جاء ت التفعيلة على إحدى الصورتين ، " فعولن فعول "

نعيش معك　　فعول فعل

نسير معك　　فعول فعل

نجوع معل　　فعول فعل

وحين تموت　　فعول فعل

نحاول الاتموت معك　　فعولن فعول فعول فعول

لماذا تموت بعيدا　　فعولن فعول فعول فعول (١٧)

وتكن　　فعول

أن فى آخر البيت جاء ت التفعيلة على الشكل " فعل " ذلك بعد حذف السبب الخفيف كما انها وردت على الشكل فعول بتعويض السبب الساكن وقصيدته لا مفر " فى ديوانه " آخر الليل " ، ص ١٠٩ تعكس الشكل القديم للشعر فى وزنه والقافية

مطر على اشجاره ويدى على　　احجاره والملح فوّق شفاهى

متفاعلن متفاعلن متفاعلن　　متفاعلن متفاعلن متفاعلن

من لى بشباك يقى جمر الهوى　　من نسمة فوق الرصيف اللّاهى

متفاعلن متفاعلن متفاعلن　　متفاعلن متفاعلن متفاعل

وطنى عيونك ام غيوم ذوّبت　　اوتار قبلى فى جراح له

متفاعلن متفاعلن متفاعلن　　متفاعلن متفاعلن متفاعل (١٨)

نرى ان الشاعر قد اعتمد على الهاء المكسورة روّيا مشبعة احيانا بكسرة اصلية واحيانا بياء المتكلم واحيانا بحرف مدّ وقد جاء ت هذه الهاء مسبوقة بألف ، ويتماثل هذه القصيدة بقصيدة العمودية واعتمد الشاعر على بحر الكامل ذى التفعيلات البيت المتلاحقة .

هناك الامثلة العديدة الوافرة فى ديوانه الّتى تبثت مهارة على تقديم الاوزان القديمة

والـجـديـدة مثل قصيدة " أهديها غزالاً (عاشق من فلسطين) ، من بحر الوافر ، بحر الوافر وقصيدة " وشـم الـعبيد" من بحر الرجز (مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن) وقصيدة البنت /الصرخة على وزن بـحـر الـمتـقـارب وقـصيدته " جبين وغضب " تفعيلاته ، على وزن بحر الرمل (فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن)

وقصيدته " عاشق من فلسطين " (ديوان عاشق من فلسطين) اتبع فيها الشاعر بناءاً مكرّراً مع تحويرات ، وبناءها يتكوّن من اربعة اسطر أى من رباعية : مثل :

عيـونك شـوكة فـى القلـب
عـلاتـن فـاعـلاتـن فـاع
تـوجـعـنـى واعبـدهـا
راتـن فـاعـلاتـن فـا
واغـمدها وراء الليل واوجاع
او اغـمـدهـا
عـلاتـن فـاعـلاتن فاعلاتن فا
فيشـعـل جـرحهـا ضـوء
الـمـصـابيـح
عـلاتـن فـاعـلاتن فاعلاتن فا
ويـجـعـل حـاضـرى غدهـا
عـلاتـن فـاعـلاتن فـا (١٩)

لـقـد كـانـت الـقـافية فـى الشـعر القديم قافية خارجية ، لأنها كانت جزءاً من الموسيقى الـخـارجيّة ، ولـكـن الـقـافية فـى الشـعـر الحداثى داخلية ، لأنها جزء من الموسيقى والايضاح .قد استخدم محمود درويش القافية عدّة ومنها :

القافية الحرّ المقطعيّة:

مثل فی قصيدة محمود درويش " يوميات جرح فلسطينی "

نـحـن فـی حـلّ مـن التـذكـار

فـالـكـرمـل فيـنـا

وعـلـى أهـداء بـنـا عشب الجيل

لا تقولی : ليتنا نركض كالنهرا الينا

لا تـقـولـی

نحن فی لحم بلادی --- وهی فينا

لـم يـكـن قبـل حـزيـران كـأقـراح

الـحـمـام

ولذا ، لم يتفتت حبنا بين السلاسل

نـحـن يـا اختاه : من عشرين عاما

نـحـن لا نـكـتـب اشـعـارا

ولـكـنـا نـقـاتـل

ذلك الظلّ الّذی يسقط فی عينيك

شيـطـان إلـه

جـاء مـن شهـر حـزيـران

لـكـی يـصبـغ بـالشمـس الحيـاه

انّـه لـون شهيـد

انـه طـعـم صـلاة

او يـقتـل او يـحـی

وفـی الـحـالـيـن : آجـد (٢٠)

وهـذه الـمقاطع الثلاثة تكفى للدلالة على هذا الاسلوب ففى المقطع الاوّل استخدم قافية واحـدة هى " فينا " واقفل بها المقطع ، وفى المقطع الثانى استخدم القافية المزدوجة واقفل باحداها المقطع وفى الثالث استعمل قافية محوريّة وبها اقفل .

القافية الحرّ المتغيّرة :

ونـلاحـظ فـى قصيدة محمود درويش " بين حلمى وبين اسمها كان موتى بطيئاً " القافية الحرّة المتغيّرة .مثل :

باسمها أتراجع عن حلمها ، ووصلت أخيراً

إلى الحكم كان الخريف قريبا من العشب

ضاع اسمها بيننا ـ فالتقينا لم اسجل تفاصل

هذا اللقاء السريع أحاول شرح القصيدة كى افهم

هى : الشيئ او ضده ، وانفجارات روحى

هى : الماء والنار كنا على البحر نمشى

هى : الفرق بينى وبينى ..... الخ (٢١)

وفى قصيدة " جبين وغضب نتعرف القافية المحوريّة "

وطنى يا ايّها النسر يغمد منقار اللهب

فى عيونى عبر قصان الخشب

كل ما املكه فى حضرة الموت

جبين وغضب

وأنا اوصيت ان يزرع شجرة منزلا للقبرة

أيها النسر الّذى لست جديرا بجناحك أننى أوثر

إكليل اللهب

وطنى إنا ولدنا وكبرنا : بجراحك واكلنا شجر البلوط

كى نشهد ميلاد صباحك

أيها النسر الّذى يرسف فى الاغلال (٢٢)

جاء ت القافية المحورّية : فى الابيات التالية : الاول والثالث والخامس والتاسع والثالث عشر والسادس عشر والتاسع عشر ، اللهب ،الخشب ، غضب ، اللهب ، يحب لهب غضب اما القوافى الاخرى غير المحورية فقد جاء ت فى الرابع والثامن عشر الموت الموت فى السادس والرابع شجرة قبره .وفى الثانى عشر والسابع عشر جناحك جراحك صباحك جناحك

والقافية المحورية هى " اللهب " فى السطر الاوّل

ويقول فى قصيدته " اثر الفراسة " وهى على تفعيلة الكامل

أثر الفراشة لا يرى

اثـــر الـــفـــراشة لا يـــزول

هـــو جـــاذبية غـــامـــض

يستـدرج الـمـعـنـى ، ويـرحـل

حيـــن يـــنـــضـــح السبيـــل

هـو خـفّة الأبـدىّ فـى اليـومـى

أشـــواق إلـــى إعـــلـــى

وأشـــــراق جـــــميـــــل

هـو شـامة فـى الـضـوء تـومـئـى

حيـن يـرشـدنـا إلى الـكـلـمـات

بـــاطـــنـــنـــا الـــدليـــل

هـــو مثـــل أغـــنية تـــحـــاول

أن تـــقـــول وتـــكتـــفـــى

بـــالاقتبـــاس مـــن الـــظّـــلال

ولا تـــــــقـــــــول (٢٣)

اثر الفراشة لا يرى

اثر الفراشة لا يزول

نـجـد فيـه الـقافية المتحركة بالضمّ والممدودة على شكل قوس نحوالغامض والمجهول

فی المقاطع التالية نلاحظ القافية المقطعية

سيد فنون العطر يعدك

يمنحون الورد قيدك

يحكمون على الندى المهجور بالاعلام بعدك

أين يبدأ جسمه

من كل قيد وانكسار

قال للبركان : يا بيتی البديل

وجدت وقت الانفجار

إلى اين أذهب

إن الجداول باقية فی عروقی

وإن السنابل تنضج تحت ثيابی

وإن المنازل مهجورة فی تجاعيد كفی

وإن السلاسل تلتف حول دمی

وننشد فی الشوارع

فی المصانع

فی المزارع

وفـی قـصيـدة "عـرف مـنـفـرد" نری تجربة لافتة اخری تتالق فيها القافية التعالقية وهی بجمال البنائتين التفعيلی والسطری ، انّها كتابة جديدة ونجد تلويح فذ على " بحر البسيط "

لو عدت يوما إلى ما كان ، لن اجد ا

الحب الّذی كان والحب الّذی سيكون

من الزنبقة حاولت ان أعدا

القلب القديم بقلت توام ، وجنون

حبيبتى يا استتسال الروح للجسد

ويا نهاية ما لا ينتهى أبدا

قطعت شريان موبى يا ابنة الزبدا

قطفت صوتى عن تاريخ اغنيتى

مددت لو أجدا الإيقاع ، لو أجدا

والعزف منفرد (٢٥)

إن الإبداع الجديد لدرويش هو قافية على حركة قصيدة (فتحه او ضمّه او كسرة) وحركة مشبعة (أى تحويل هذه الحركات إلى الحروف)

وظاهرة هذا الشكل وجدت ارهاصاً لها فى مديح الظل العالى

لديك كم من موجة سرقت يديك

لمن الاشارة وانتظارى

طمع طلع شكلنا لبحر

طلع كيس العواصف عند اول صخرة

واهمل فراغك وإنكسارى (٢٦)

مثل قصيدته " عن الشعر " التى بداها بتفعيلة " فاعلاتن "

اسس غنيا لنجم فوق غيمة

احس عاتبا الاولى والقمر

ثم انتقل إلى تفعيلة (مفاعلن) قال

قصائدنا بلالون

بلا طعم بلا صوت

إذ لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيتٍ

ثم انتقل إلى تفعيلة (فعلن) فقال

لو كانت هذى الاشعار

إزميلا فی قبضة جادح

قنبلة فی كف مكافح (٢٧)

وهـذه الثـلاث على الاوزان الخفية السهلة الراقصة ، والانتقال من بحر إلى بحر ، لم يطرأ عـلـى الشـعـر الـعربى مع التفعيلة ...إكماله اصل قديم وهو شعراء الموشحات الّذى يعدّد اصحاب البـحـور والـقوافى فى القصيدة الواحدة .وقد ظهر اثر التوشيح فى شعر محمود درويش مثل قصيد ة محمود درويش " عن الصمود " الّتى جاء اولها بروى العين المطلقة بالانف :

لو يذكر الزيتون تمارسه لصار الزيت دمعا

يا حكمة الاجداد من لحمنا نعطيك درعا

ثم انتقل فى جزءٍ آخر من القصيدة إلى روى الراء الساكنة المقيّد :

إنّا نحب الورد لكنّا نحب القح أكثر

ونحب عطر الورد لكن السنابل منه اطهر (٢٨)

وهـذه الـقـصيـدة تتكون من مقطعين ، ويتكون كل مقطع ست ابيات و كل مقطع يتخذ قـافية مـختـلفة عن الاخرى وعدا ذلك فان الشاعر قد خرج عن الرتابة الموسيقية فى آخر السطر من المقطع الثانى .ليكون هذا السطر ثلاث تفاعيل بدلا من أربع .

خـلال دراستـى ديـوان مـحـمود درويش نحد اكثر قصائده على البحور المختلفة ، مثل : ولاء" عـلـى البـحـر البسيـط " الـموت فى الغابة " بحر البسيط ، " برقية من السجن " بحر البسيط " الـمـناديل " بحر الكامل " وطن " بحر الخفيف ، " على قلب مشيت " بحر الوافر ، إنّ الوزن والقافية عـنـد مـحـمـود درويـش محتكمة إلى قواعد الشعر العربى الأصلية وايضاً اكتفى باحكام فن التفعيلة ولـم يتحدر إلى ما يسمى قصيدة النثر إن الجديد والحداثة لا تغنى نقض الأساس الّذى يبنى عليه الفن.(٢٩)

الهوامش والمصادر

١ـ الـقـصيـدة الـعـربية وعـروقها ، محمد عبدالمنعم الخفاجى ، القاهرة ، مكتبة الازهرية للتراث ، ١٩٩٤م ، ص ٣

٢۔ فی علم العروض والقافية ، امين على السيّد ، مصر ، دارالمعارف ، ط ٣ ، ص ٨

٣۔ الشعر العربى المعاصر ، لنازك الملائكة ،بيروت : دارالعلم للملايين ، ط ٥ ، ص ٢٠

٤۔ انماط القافية فى الشعر الحديث ، كنجينة معارف ، دائرة معارف اسلامية الشيعية ، ج ٨ ، ١٣٨٨/ ٤/٢٢

٥۔ اوراق الزيتون ، محمود درويش ، قصيدة إلى القارى ، بيروت ، ط ١ ، مكتبة رياض الرئيس للكتب والنشر ، ١٩٤١ ، ص ٧

٦۔ المصدر السابق ، ص ٢٥

٧۔ المصدر السابق ، ص ٢٢

٨۔ المصدر السابق ، ص ١٨

٩۔ د/ميشال خليل www,alfasseh.com/ardiwa/index/38025/html

١٠۔ ديوان محمود درويش ، المجلد الاوّل ، قصيدة " بطاقة هوّة ، ص ٥٠

١١۔ محمود درويش قصيدة ، مرثية ، ديوان آخر الليل ، ص ١٨١ ـ ١٨٢

١٢۔ محمود درويش ، قصيدة " عن الصمود " ديوان آخر الليل المجموعة الكاملة ، المجلد الاوّل ، ص ٢٢

١٣۔ الديوان قصيدة ، لا تنامى حبيبتى " ص ٩٠

١٤۔ الديوان ، قصيدة ، احبك اكثر ، آخر الليل ، ص ١٢

١٥۔ قصيدة ، موسيقى عربية ، ديوان حصار لمدائح البحر ، ديوان محمود درويش ، المجلد الثانى ، ط ١ ، ص ٣٨٥

١٦۔ ديوان عاشق من فلسطين ، قصيدة إلى امى ، المجلد الأوّل ، ص ٤٩

١٧۔ ديوان حبيبتى تنهض من نومها ، قصيدته الرجل والظلّ الاخضر ، المجلد الاوّل ، ص ١٧٤

١٨۔ ديوان آخر الليل ، قصيدة ، لا مفر ،المجلد الأوّل ، ص ١١٠

١٩۔ قصيدة عاشق من فلسطين ، ديوان عاشق من فلسطين ، ص ٤١

٢٠۔ ديوان حبيبتى تنهض من نومها ، قصيدة يوميات جرح فلسطينى ، المجلد الثانى ، ص ١٦٥

٢١۔ ديوان محاولة رقم ٧ ، قصيدة ، بين حلمى وبين اسمها كان موتى بطيئاً ، ص ٢٤١ المجلد الاوّل

٢٢۔ ديوان آخر الليل ، قصيدة جبين وغضب ، ص ١٠٩ المجلد الاوّل

٢٣ـ أثر الفراشة ، ط ٢ ، دارریاض لریس لکتب والنشر ، بیروت ، ص ١٣١ ـ ١٣٢

٢٤ـ آخر اللیل ، قصیدة لا تترکینی ، المجلد الاوّل ، ص ١٠٨

٢٥ـ دیوان هی أغنیة قصیدة ، عزف منفرد ، المجلد الثانی ، ص ٤٥٢

٢٦ـ قصیدة مدیح الظل العالی ، المجلد الثانی ، ص ٣٥١

٢٧ـ قصیدة عن الشعر ، دیوان اوراق الزیتون ، المجلد الاوّل ، ص ٢٧

٢٨ـ قصیدة ، عن الصمود ، دیوان اوراق الزیتون ، المجلد الاوّل ، ص ٢٢

٢٩ـ احمد للحاج ، اتساق التوازن الصوتی فی شعر محمود درویش ، الناشر : افرودیت الطبع الاولی، المطبعة