

التغيرات الصوتية بأثر الحاجة العروضية (الضرورة) في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش

أفنان النجار*

ملخص

تناول هذا البحث التغيرات الصوتية في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش، وظهر من خلال البحث أنّ جملة من التغيرات الصوتية ظهرت في الديوان لأسباب عروضية، فعلى مستوى الحروف كان من جملة هذه التغيرات النبرُ بهمزة الوصل، وتسهيل همزة القطع، وتشديد الحرف وتخفيف التشديد، وعلى مستوى الحركات ظهر تقصير الحركات، وإطالتها، والتسكين والتحرك في نهايات الكلام، وفي أثناؤه، هذا فضلاً عن تغيير الحركة الإعرابية لغاية وزنية، وتغيير الحركات غير الإعرابية (الصرفية)، للسبب نفسه.

وجدير بالملاحظة ندرة الوقوع في الخلل في هذا الديوان، وإحكام الصنعة العروضية، مما يجعل الخيارات الصوتية التي لجأ إليها الشاعر، في إطار مكانته المتقدمة بين الشعراء العرب المعاصرين، تدرج في سياق الاختيار الواعي المتعمد. ولعلّ ذلك يشكل جانباً من القراءة الصوتية لنموذج راقٍ من النتاجات الشعرية العربية المعاصرة، في إطار يحيل إلى فكرة الضرورات الشعرية.

الكلمات الدالة: التبدلات الصوتية، الحاجة العروضية، الوزن، السطر الشعري، شعر التفعيلة.

بسط نظري

تتأثر الأصوات العربية في الكلام بعامة من حيث الزيادة أو النقص أو التبدل. بيد أنّ هذه التأثيرات تزداد كلما كان الكلام موقعاً، أي إنّ الشعر بإيقاعه المتأني من الوزن والقافية مرشحٌ لتغيرات أكثر، حتّى يتمكّن الشعراء من الحفاظ على الإيقاع، في إطار ما يسمح به علما العروض والقافية. وبسبب ذلك، ولأسباب أخرى نشأ علم جديد هو علم الضرورة الشعرية، أو ما يجوز للشاعر، أو الجوازات الشعرية، وقعد لما يجوز للشاعر من هذه الضرورات، وما لا يجوز، وما يستحبّ منها وما يستكره. وربما أكثر النقاد من التطرّق للضرورات في شعر القدماء، وفي أشعار من نسج على منوالهم من الشعراء التقليديين، ولكن قلّة من الجهود النقدية الحديثة انصبت في هذا الاتجاه حول الشعر الحديث. ويهتمّ هذا البحث بالتبدلات الصوتية في ديوان للشاعر محمود درويش (1942-2008)، نشر سنة 2005 وهو "كزهر اللوز أو أبعد". ويسعى البحث إلى تقديم بسط نظري حول "الضرورة الشعرية"، والتغيرات الصوتية فيها، وحول الجهود النقدية الحديثة حول مثل هذه

التبدلات في شعر التفعيلة، ليخلص إلى دراسة تطبيقية في الديوان المذكور، توضّح مدى لجوء الشاعر في هذا الديوان إلى مثل هذه الممارسات الصوتية، وأنواع التغيرات، في محاولة لتحليلها صوتياً، في ضوء علمي العروض والقافية.

الضرورة الشعرية هي ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر سواء أكان للشاعر مندوحة أم لم يكن (ابن عصفور، 1980، ص13. والألوسي، 1341هـ، ص6)، وقد تلتزم العرب الضرورة في الشعر في حال السعة؛ أنساً بها واعتياداً لها، وإعداداً لها لوقت الحاجة إليها (ابن جني، د.ت، ص303). وممن أبدوا آراء في الضرورة من القدماء أبو علي الفارسي (- 377هـ) وابن جني (ت 392) (ابن جني، د.ت، ص303) وابن عصفور (- 669هـ) (ابن عصفور، 1980، ص13)، وابن هشام (- 761هـ) والأخفش (- 215هـ) (ابن هشام، د.ت، ص49). وأبو حيان الأندلسي (ت 745هـ) (أبو حيان، 1982، ص130)، بالإضافة إلى سيبويه (ت 180هـ) الذي استقلّ بعدم جواز ارتكاب الضرورة إن كان الشاعر قادراً على تجنّبها (الألوسي، 1341هـ، ص6).

وثمة من القدماء من رفض فكرة الضرورة جملة وتفصيلاً ومن هؤلاء ابن فارس (ت 395هـ) الذي رأى أنّ الشاعر يأتي بالكلام إما أن يكون له وجه من العربية أو ألا يكون له وجه منها فهو حينئذ خطأ (عبد اللطيف، 1996، ص108).

* مركز اللغات، الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2015/10/27، وتاريخ قبوله 2015/12/30.

الحروف ياء، وإبدال الألف هاء، وإبدال الألف همزة، وتغيير الإعراب عن وجهه، وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث، ثم الضرورات التي تتصل ببناء الجملة على تنوعها. (يوسف، ج1، ص249-267) وقد بين حسني عبد الجليل أن الحرية الإيقاعية سمحت للسطر الشعري بأن يمتد من دون قيد في الطول، كما سمح للقافية بأن تأتي دونما توقع وفاقاً لمؤثرات نفسية فيصنع الشاعر نهايات ترتاح النفس للوقوف عندها (يوسف، ج2، ص78-80).

كما كثر الفصل بين المتلازمات، كفصل الفاعل أو نائبه عن الفعل أو الخبر عن المبتدأ في سطرين منفصلين (يوسف، ج1، ص100-104) ثم قام بدراسة ديوان "لغة من دم العاشقين" للشاعر فاروق شوشة، وبين التجاوزات التي سمح شوشة لنفسه بها في إطار شبيه بمعالجات مبحث الضرورة الشعرية عند القدماء (يوسف، ج2، ص114-139).

الدراسة التطبيقية

تناولت أشعار محمود درويش دراسات كثيرة تطرقت إلى جوانب شعره كلها، ومن ذلك تناول الجانب الإيقاعي وزناً وقافية، ومن أبرز الدراسات التي تتدرج في هذا الباب دراسة محمود مرعي التي عنوانها: التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش" الذي تتناول فيه الأوزان الشعرية ومزجها وتحولاتها، والتجديد في الإيقاع بما يؤثر في المضمون والدلالات.

وقد تكون الكتاب من ثلاثة فصول، تناول بشكل كرونولوجي البنية الإيقاعية وتحولاته لكل مجموعة شعرية أصدرها الشاعر، وكانت المراحل التي قسم نتائج درويش إليها: التجريب والتنويع، ثم التجريب التصاعدي، ثم الاستقرار التجريبي، ثم التجريب الانحداري وتقليد القدماء (مرعي، صvi-i).

وهناك مقالة لشوقي بزيغ تناول فيها مواطن الخلل الواردة في النسخة المطبوعة من ديوان محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، وقد ركز فيها على أن مخطوط الديوان بخط درويش لا يحتوي أخطاء، في حين يحتوي الديوان المطبوع جملة من الأخطاء (www.daharchives.alhayat.com).

ثم ردت السوربة ديمة الشكر على شوقي بزيغ بمقابلة عنوانها: "مقارنة بين المخطوط الأصلي والديوان المطبوع..." محمود درويش لا يخطئ في الوزن" (www.alhewar.org) ليدور بينها وبين شوقي بزيغ سجال في المقالات، وردود استدعت ردوداً.

وكذلك ملاحظات السعودي عبد الله الفيفي حول التطور الإيقاعي في شعر درويش من قصيدة العمود إلى شعر

وأما نقاد الشعر فمنهم من يعدّها أمراً يشين الكلام ويدعون إلى اجتنابها كابن طباطبا العلوي (-322هـ) (ابن طباطبا، 1956، ص43)، وأبو هلال العسكري (-395هـ) (العسكري، 1952، ص55) وابن رشيق القيرواني (-456هـ) (ابن رشيق، 1955، ص269). أما القرطاجني (-684هـ) (القرطاجني، 1981، ص180-181) فرأى أن بعض الضرورات مستقبّح وبعضها الآخر مستحسن.

وأما المعاصرون فثمة منهم من تبني آراء القدماء، وثمة من أبدى رأيه الخاص في الضرورة. فمن الفريق الأول صفاء الخلوصي، ومحمد خفاجي، وجميل سلطان، وأحمد الهاشمي، ومحمود السمان، ومحمد خفاجي، وعبد العزيز شرف، وممدوح حقّي، ونهاد التكريتي، ويوسف بكّار، وراجي الأسمر (النجار، 2008، ص19). ومن الفريق الثاني إبراهيم أنيس الذي استنكر مبحث الضرورة قولاً واحداً. (أنيس، 1958، ص322) ومنهم محمد حماسة عبد اللطيف (عبد اللطيف، 1996، ص304). وأما كمال بشر فقد تقبل الضرورة وقال إنها صحيحة وبعثت بها ولها أصل واقعي. (بشر، 1969، ص115) أم أحمد مختار عمر فقد أخذ على بعض من تطرقوا إلى مبحث الضرورة توسيعهم إياه من دون حدود (عمر، 1978، ص32).

وقد أشار حسني عبد الجليل يوسف في كتابه "موسيقى الشعر العربي" إلى كثير من ملاحظ التصرف في بنية قصيدة التفعيلة من قبيل التدوير، وتحريك الحرف الأخير دون إشباع على خلاف الأقدمين، والوقوف على ما لا يحسن الوقوف عليه، وعدم الوقوف حيث ينبغي الوقوف، وتوافق النظام العروضي مع الصوتي مع الإيقاعي مع التركيب اللغوي، وتقسيم الجمل. (عبد الجليل، ج1، ص238-245) كما أشار حسني عبد الجليل أيضاً إلى ضرورات تتصل بالكلمة ومنها ضرورات الزيادة كإطلاق القوافي، وصرف ما لا ينصرف، وترك صرف ما ينصرف، وتشديد ما ليس مشدداً، وفك الإدغام، وتحريك المعتل، وعدم حذف حرف العلة في الجزم، وقطع ألف الوصل، وزيادة ياء في الجمع فيما لا يجمع بالياء، ومدّ المقصور، وزيادة نون خفيفة أو ثقيلة، وإلحاق نون الجمع مع الاسم المضمّر، وأما ضرورات الحذف، فتخفيف المشدد، وتخفيف المشدد وتسكينه مع حذف حرف بعده، والحذف للترخيم في غير النداء، وقصر الممدود وحذف النون الساكنة، وحذف التنوين، وحذف الياء في حالة الإضافة، وحذف ياء الإشباع أو واو الإشباع، وحذف الواو والياء من هو وهي، وحذف الواو الساكنة والياء الساكنة، وحذف الفاء في جواب الشرط الذي يجب أن يفتنر بالفاء، وحذف حركة الاسم أو الفعل الإعرابية. هذا فضلاً عن ضرورات الإبدال كإبدال بعض

هذه الكلمة كل مرة، وكّرر الشاعر الصّدر في كلّ بيت باستثناء الكلمة الأخيرة التي كان يبدّلها من بين جموع المؤنّث السّالمة (الجميلات، الضّعيفات، القويّات، الأميرات، القريبات... إلخ)

ولو أنّ الشاعر لم ينبر بهمة الوصل في هذه القصيدة لانكسرت سطورها، إذ يصبح تقطيع هذه السّطور كما يأتي:

o ب - / - ب - / - ب - / - ب

وبذلك تتحقّق صورة مقبولة من (فاعِلن)، من خلال (o ب -)، كما إنّه لا يجوز أن يُبدَأ بالسكون، ويتمشّى هذا مع الأصل الذي كانت من أجله همزة الوصل، وهو التّوصّل إلى النّطق بالسّاكن في بداية الكلام، وهو لام التّعريف السّاكنة. ومن الطّبيعي حين تُنطَق أن يُنبرّ بها، وبخاصّة حين تكون في بداية الكلام.

يقول محمود درويش:

الجميلات هنّ الجميلات

(نقشُ الكمنجاتِ في الخاصرة)

الجميلات هنّ الضّعيفات

[عرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرة]

الجميلات هنّ القويّات

[يأسٌ يضيءٌ ولا يحترق]

الجميلات هنّ الأميرات

[ربّاتٌ وحى قَلَق]

الجميلات هنّ القريبات

[جاراتٌ قوسٍ قَزَح]

الجميلات هنّ البعيدات

[مثلٌ أغاني الفرح]

(درويش، 2005، ص73)

وفي النّموذج التّالي ينبر الشاعر بهمة الوصل، من دون داعٍ أدائيٍّ أصوليّ مقرون بما وضعت همزة الوصل من أجله، يقول درويش:

وأنتَ تحرّزُ نفسك بالإستعاراتِ، فكّرْ بغيرك

[من فقدوا حقّهم في الكلام]

وأنتَ تفكّرُ بالآخرين البعيدين، فكّرْ بنفسك

[قلّ: ليتني شمعةٌ في الظلام]

(درويش، 2005، ص16)

ونلاحظ هنا كلمة (الإستعارات)، وهي موطن الاستشهاد في هذا النّموذج، إذ تُبرِث همزة الوصل التّانية التي تسبق السين، في المصدر - اسم المَرّة من الفعل السّداسيّ الذي زيدت في أوّل ثلاثة أحرف (است) المجموع جمع مؤنّث سالمًا، وحقّه أن تكون همزته همزة وصل. ونلاحظ أنّ الوزن هو ما ألجأ الشاعر

التفعيلة، ثمّ شعر التفعيلات، على حدّ تعبيره، حيث المزج بين بعض الأنساق التفعيلية المتجاورة في دوائر العروض العربي، حتى وصل إلى تنثير اللغة الشعرية مثلما كان قد أخذ في أعماله الأخيرة يعتمد على شعرية المواقف لا شعرية اللغة.

(www.darwishfoundation.org)

تختلف الممارسة اللغوية في الشعر بعامة عن الممارسة القياسية للغة، ويزيد احتمال هذا الاختلاف في شعر التفعيلة، إذ هو شعر يتطلّع إلى التحرّر في جوانب كثيرة منه، وعلى رأسها موسيقى الشعر وزناً وقافية. وتنقسم التغيّرات الصوتية التي يستقصيها البحث على قسمين: ما يلحق الحروف، وما يلحق الحركات. وتتمثّل الطائفة الأولى من خلال النبر بهمة الوصل، أي قطعها، وتسهيل همزة القطع، أي جعلها همزة وصل، وتشديد الحرف غير المشدّد.

أمّا الحركات فتمّة تقصير الحركات وإطالتها، واختيار ما ينسجم من ذلك مع الحاجة الإيقاعية، وهناك الاختيار بين التسكين والتحرك، في نهايات الكلام، وفي أثناؤه، بالإضافة إلى تغيير الحركة التحوية، بسبب الإيقاع، وتغيير الحركة الصّرفية للسبب نفسه.

أ- نبر همزة الوصل وتسهيل القطع:

1- نبر همزة الوصل:

وقد أكثر محمود درويش من النبر بهمة الوصل، وبخاصّة في بدايات السّطور الشعرية، للحصول على مقطع عروضي طويل (-)، وقد كرّر هذه الممارسة زهاء ثلاثين مرّة في هذا الديوان، وكان النّموذج الواضح لها قصيدة "الجميلات هنّ الجميلات"، وهي مكوّنة من ثلاث عشرة وحدة تشبه الأبيات التقليديّة المكوّنة من شطرين (صدر، وعجز) وهو يورّعها بشكل يوهّم بالبناء التقليدي للقصيدة، ولكن الحقيقة ليست كذلك، فالأشطر ليست متساوية في أطوالها، ومثال ذلك الشطران الآتيان، وهما في موضع العجز لوحدين توهمان بأنّهما بيتان:

- نقش الكمنجات في الخاصرة.

- ربّاتٌ وحى قَلَق.

ويكون تقطيعهما كما يأتي:

--ب--ب--ب--ب--

--ب--ب--ب--

والفارق الكمّي واضح بين الشطرين السابقين وهو (-ب-). وتشكّل هذه القصيدة نموذجاً للنبر بهمة الوصل من أوّلها إلى آخرها، وفي كلّ (بيت) منها، فقد بدأ كلّ (بيت) بكلمة (الجميلات) وأُثبِت رسم همزة القطع على الهمزة التي بدأت بها

(العاشق) ضَمَّةٌ بتأثير الضَمَّة التي على همزة وصل (أهطل)،
فككون مقاطعها العروضية كما يأتي: إ / لَلْ / عا / شِ / فُةُ / طُلْ /
ع/لا/ ج... ويتحقق بذلك تدوير التفعيلة (فعلون) بين نهاية
السطر الأول وبداية الثاني، إذ تنقسم على كلمتي (العاشق)،
و(أهطل) في المقطع العروضي (قه) (-) وهي مسبوقة بـ
(عا/ش) (- ب) فتصبح (- ب) + (-) = (- ب -).

إذا كان درويش قد أكثر من نبر همزة الوصل، فإنّ تسهيل همزة القطع لم يكن كثيراً في هذا الديوان، ومثاله قوله:

أَفَكُرْ: ماذا لو أنّي تباطأتُ، ماذا
لو أنّي توقّفتُ؟ هل أوقف الوقت؟
هل أربك الموت؟ أسخر من فكري (درويش، 2005، ص109) ..

ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب
ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب
ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب
فالتفعلتان المسطرّ تحتهما تقابل كل منهما:

— —

لَوْ / أُنْ / نِيْ

ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب
- ب / ب - ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب
وهنا نلاحظ كيف أَنَّ التَّعْطِيلَةَ المَطْرُدَةَ هنا هي فعولن
وصورها الفرعية المقبولة. ولو أَنَّ الشَّاعِر لم ينبّر همزة الوصل
المشار إليها لكان تقطيع السطرين كما يأتي:

ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب
- ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب

الآن، في المنفى... نَعْم في البيت،

بـ / بـ / بـ

— / — ب — — / — ب — — / —

/ - ب - - / - ب -

وَأَمَّا النَّمُودَجُ الْآخِرُ فَيَمْتَلِئُهُ قَوْلُ دُرُوشٍ:

مطرٌ، مطرٌ كنداءٌ يُزَفُّ إلى العاشق:

أَهْطَلْ عَلَى جَسَدِي! ... لَمْ يَكُنْ فِي

الشَّتَاءُ بِكَاءٍ يَدُلُّ عَلَى آخِرِ الْعَمْرِ.

- 104 -

ومثل هذا في قوله:

فأكون سيّد نجمتي في الليل... معتمداً
على لغتي. أنا حلمي أنا. أنا أمّ أمّي
في الرؤى، وأبو أبي، وابني أنا. (درويش، 2005،
ص 63).

وهنا نتكرر كلمة (أنا) ثلاث مَرَّات في سطر شعري واحد، والمَرَّتَانِ الأوليان بفتحة طويلة في الآخر، والثالثة بفتحة قصيرة، ويكون تقطيع الأسطر كما يأتي:

ب ب - ب - / - ب ب - ب - / - ب - / - ب ب -
 ب - / - ب ب - ب - / - ب ب - ب - / - ب - / -
 ب - / - ب ب - ب - / - ب - - / - ب -
 ولو أَنَّ الشَّاعِرَ لَمْ يَقْصُرِ الْفَتْحَةُ فِي (أَنَا) الْآخِرَةِ لَصَارَ
 تَقْطِيعُ السُّطْرِ كَمَا بَأْتِيَ:

ب - / ب ب ب - ب - / ب ب ب - ب - / ب - ب - ب - ب -
وبذلك ينكسر وزن السَّطَر، ويخرج على وحدة تفعيلة
متفاعِلن (ب ب ب - ب -)

ومن التغيرات التي لحقت بالحروف ظاهرة التشديد، بحيث يتحول الحرف المتحرك إلى حرف ساكن وحرف شبيه له لاحقٍ عليه متحرك. ومن أمثلة ذلك في هذا الديوان قول درويش (درويش، 2005، ص 153):

قال لي: كل جسرٍ لقاء... على
الجسرِ أدخُلْ في خارجي، وأسَلِّمْ
قلبي إلى نَحْلةٍ أو سُنُوءَةٍ

قلت: ليس تماماً. على الجسر أمشي
ويكون تقطيع الأسطر السابقة كما يأتي:

/ () - ب - / - ب - / - ب - / - ب -
 ب / - ب / - ب - / - ب ب / - ب -

/- ب - /- ب - /- ب - /- ب - /-
 - /- ب - /- ب - /- ب ب /- ب -

ولو أَنَّ الشَّاعِرَ لم يَشْدَدْ الواوِ الثَّانِيَةَ فِي كَلِمَةِ (سَنَوَّةٍ)
لَكَانَ تَقْطِيعُ السُّطْرِ الثَّلَاثِ كَمَا يَأْتِي:

والمستغرب أنّ الوزن يستقيم، فليس واضحاً السبب الذي

شَدَّ الشاعر من أجله هذا الحرف، إذ يكون التغيير الوزني الذي حصل من خلال التَّشديد هو تحويل (ب ب -) إلى (-)

(ب -) أي الحصول على الصّورة الأصليّة من التّفعيلة. وفي مقابل تشديد (سنونوة)؛ فقد خَفَّفَ الشّاعر شدّة (حافّة) في

قوله:
... تربيثُ. هناك على حافة النلّ،

من جهة الشرق مقبرة الأهل. فلنمضِ

قبل هبوط الظلام على الميتين

ويكون تقطيعها كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب

- ب / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

- ب / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولو أنه أبقى فاء (حاقّة) مشدّدة، لكان تقطيع السّطر الأوّل

كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

وقد ظهر الكسر في الوحدات العروضيّة المخطّط تحتها،

وهي تقابل التشديد في (حاقّة)، وما بعده من السّطر.

2- تغيير الحركة النّحويّة:

انقسمت تغييرات الحركة النّحويّة في هذا الديوان على

تسكين المضارع المنصوب، وصرف الممنوع من الصّرف،

وإعمال لا النافية للجنس عمل لا النافية للوحدة، وتسكين

المتحرك وسط الجملة. وفيما يأتي نماذج من ذلك.

أولاً: تسكين المضارع المنصوب:

يقول درويش (درويش، 2005، ص158): لم أكن أحفظ

الكلمات لأحمي المكان

من الانتقال إلى اسم غريب يُسبّجُه

الأكاليبتوس. واللافتات تقول لنا:

لم تكونوا هنا.

وبتسكين الفعل المضارع (أحمي)، وحقّه النّصب بأن

مضمر بعد اللام، يصبح تقطيع الأسطر كما يأتي:

- ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب (م)

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

- ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولو لم يُحدّث تغيير على حركة الفعل المضارع، لكان

تقطيع السّطر الأوّل كما يأتي:

- ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولترتّب على ذلك خلل عروضي.

وشبيه بذلك ما جاء في قوله:

تقول: لماذا نحبّ، فتمشي على طُرُقٍ خالية؟

أقول: لنقهر موتاً كثيراً بموتٍ أقلّ

وننجو من الهاوية (درويش، 2005، ص119).

ويكون تقطيع الأسطر الثلاثة السّابقة كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

/ - ب - /

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولو أنّ الشّاعر حرّك الفعل (ننجو) بالفتح، وفقّ الأصل

النّحوي، لكان تقطيعه كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولاضطرب الوزن المطرّد في القصيدة، وهو وزن تفعيل

(فعلن).

ومن تغيير الحركة النّحوية صرف ما لا ينصرف من

الأسماء، كقوله:

على الجسر، في بلدٍ آخر، قال لي:

يُعرفُ الغريبُ من النّظر المنقَطع في الماء،

أو يُعرفون من الإنطواء وتأتأة المشي. (درويش، 2005،

ص 135).

ويكون تقطيع الأسطر السّابقة كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

- ب / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

- ب / - ب

- ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولو أنّ الشّاعر منع كلمة (آخر) من الصّرف، وفق القاعدة

النّحويّة، لتحقق اضطراب في وزن السّطر، كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ومثل ذلك قوله:

نخله السومريّة، أمّ الأناشيد،

نخلته

ومفاتيح قرطبة في جنوب الضّباب

مفاتيحه (درويش، 2005، ص121).

وبذلك يكون تقطيع الأسطر السّابقة كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

- ب / - ب - / - ب

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ب - / - ب - / - ب

فقد صرف الشّاعر كلمة (قرطبة)، وضبطها بالتثنية في

الديوان وحقّها المنع من الصّرف، ولو أنّ كلمة (قرطبة) منعت

من الصّرف وفق القاعدة النّحويّة، لتحقق خلل في وزن السّطر

كما يأتي:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

ولتوالى متحركات ثلاثة في تفعيل واحد، وفي ذلك كراهة

(ب - ب -) مُتعلّين عندما تتحقق بوصفها صورة فرعية من

مستقلن.

وقد مرّ سابقاً في هذا البحث حين صرف الشّاعر كلمة

(بابل)، وحقّها المنع من الصّرف وفق القاعدة النّحويّة في قوله:

قلتُ لنفسي الغريبة في الظلّ:

هل هذه بابل أم سدوم؟ (درويش، 2005، ص179)

وبالإضافة إلى ما سبق، فقد أعمل الشاعر (لا النافية للجنس) عمل (لا النافية للوحدة)، فظهر اسمها بضمّتين، يقول:

كم أنت حرٌّ أيها المنسيُّ في المقهى!

فلا أحد يرى أثر الكمنجة فيك،

لا أحد يحملق في حضورك أو غيابك (درويش، 2005، ص25).

وتقطيعها كما يأتي:

- ب - / - - ب - - / - -

ب - / - ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب

- / - ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب

ولو أنه أبقى عمل لا النافية للجنس حسب القاعدة، لكان تقطيع السطرين الثاني والثالث كما يأتي:

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب

- ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب

وفي ذلك كسر واضح، وخروج على تفعيلة متفاعِلن وصورها المقبولة عروضاً.

ويكرّر مثل ذلك في قوله:

لعلّي تأخّرتُ. لا أحد يفتح الباب، لا

نائمة في الممرّ. (درويش، 2005، ص61).

وتقطيعها كما يأتي:

ب - - / - ب - - / - ب - / - ب - - / - ب -

- / - ب - - / - ب - ب

وقد اتضح الكسر الذي يتأتّى من العمل النحويّ الصحيح للا نافية للجنس في أي من الكلمتين.

ومثل هذا ما يظهر في قوله:

يا حبّ! لا هدفٌ لنا إلا الهزيمة في

حروبك... فانتصر أنت انتصر، واسمع

مديحك من ضحاياك: انتصر! سلمت

يداك! وعدّ إلينا خاسرين... وسالماً! (درويش، 2005، ص64).

وقد استعمل لا للحصر هنا (استثناء منفي) وحقّ ما بعدها الفتحة، وحقّ ما بعد إلا الرفع بالضمّة على الخبريّة، وهو يحيد عن ذلك فيهما. وقد استفاد من الوزن بناءً على إعمال (لا) بهذه الطريقة، فكان تقطيع الأسطر كما يأتي:

- ب - ب - / - ب - ب - / - - ب - / - ب - ب -

ب - / - ب - ب - ب - / - - ب - - / - -

ب - / - ب - ب - ب - / - - ب - - / - ب - ب -

ب - / - ب - ب - ب - / - - ب - - / - ب - ب - ب -

ولو أنه لم يغيّر حركة ما بعد (لا) لتحقيق كسر، ولكان وزن السطر الأول كما يأتي:

- - - ب - ب - ب - ب - - - ب - ب - ب -

ومن أضرب تغيير الحركات في شعر محمود درويش أيضاً تسكين المتحرّك في أثناء السطر الشعريّ الواحد، أي من دون داع شعريّ، وفاقاً لفكرة الدفقة الشعورية التي تتطابق والسطر الشعريّ، والدفقة الشعورية بنية متكاملة بذاتها، ولكنها ترتبط بسائر دقات القصيدة، وتتفاعل معها وقد حددها عز الدين إسماعيل بتسع تفعيلات على الأكثر فالسطر الشعريّ ينتهي مع الدفقة الشعورية فإن كانت قصيرة قصر، وإن كانت ممتدة امتدّت، وتمتدّ أحياناً فتبلغ حدا لا يكفيه السطر الشعريّ الواحد؛ ومن هنا كان لا بدّ من الخروج إلى تشكيل موسيقيّ جديد سمي (الجملة الشعورية). (إسماعيل، ص108-109) فلو أنّ السطر انتهى بالكلمة التي سكّنت، بداعي نهاية الجملة النحوية، لكان ذلك مقبولا بسبب الوقف، ولكنّ الشاعر أضاف إلى السطر الشعريّ كلمة من جملة نحوية أخرى، جعلت تسكين الكلمة الأولى مستغرباً، ومتناقضاً في الوقت نفسه مع فكرة الدفقة الشعورية التي تحدد السطر الشعريّ والجملة الشعورية يقول:

فاصنع بنفسك ما تشاء، إخلع

قميصك أو حذاءك إن أردت، فأنت

منسيّ وحرّ في خيالك.

فلو أنّ الشاعر لم يُثبت همزة في بداية فعل الأمر (إخلع) أي إنّه نبرّ همزة الوصل في بداية هذا الفعل وحقّها التسهيل، لما كان من داع لتسكين الفعل (تشاء) وكان المهرب الصحيح أن يحرك الفعل (تشاء) بضمّة، وتبقى همزة (إخلع) همزة وصل، ويوصل في القراءة، وبذلك يصبح تقطيع الأسطر كما يأتي:

- - - ب - ب - ب - ب - / - -

ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

- / - - - ب - - - / - -

وأما واقع الحال كما اختار الشاعر فيكون:

- - - ب - ب - ب - ب - / - o - - -

ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

- / - - - ب - - - / - -

وجدير بالذكر أنّ صورة (ب - ب - ب - o) متفاعِلن تصلح لأن تأتي في نهاية السطر الشعريّ لا في منته، أو أن يُنزل الشاعر الفعل (إخلع) إلى بداية السطر التالي. وبذلك يمكن الخلوّص إلى أنّ هذا المسلك في التصرف في الحركات يقع في باب الغلط.

ولننظر مثلاً في نموذج آخر، انتبه الشاعر إلى ضرورة التسكين، فختم السطر الشعري بالكلمة التي سكن آخرها، مع أن ما جاء في السطر اللاحق متعلق بها، يقول:

فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأس.

في الستين لن تجد الغد الباقي

لتحملة على كتف التشديد... ويحملك.

ولو أن كلمة (الباقي) حركت بفتحة، وذلك حقها على الإتيان لموصوفها (الغد)، لتحقق كسر في القصيدة ولتحولت تفعيلة (- - ب - ب -) إلى (- ب ب ب -) مقابل (با/ ق/ ل/ تح)، وهي صورة غير مقبولة من تفعيلة متفاعلة المطردة في القصيدة.

ومقابل اختيار التسكين حيث يصعب قبوله، فإن الشاعر كان في بعض الأحيان، يختار تحريك نهاية المقطع الشعري، وهو يدرك أن المقطع الشعري انتهى، ويترك بين المقطعين الشعريين سطرًا فارغًا، ولكن التسكين يسبب كسرًا، ولذلك اختار الشاعر أن يثبت الحركة النحوية الصحيحة، دون الخضوع لمبدأ الوقف في النهايات. يقول:

حين تطيل التأمل في وردة

جرححت حائطًا، وتقول لنفسك:

لي أمل في الشفاء من الزمل/

يخضر قلبك...

حين ترافق أنثى إلى السيرك

ذات نهار جميل كأيقونة...

وتحل كضيف على رقصة الخيل/

يحمر قلبك

حين تعد النجوم وتخطئ بعد... (درويش، 2005، ص 21).

وجدير بالملاحظة أن هذه القصيدة جاءت على تفعيلة (-

ب -) فاعلن، وقد بدأت بعارض عروضي مزعج، إذ زاد مقطع عروضي طويل (-) في بداية المقطع الشعري الأول، ولو أن الشاعر سكن نهاية المقطع الشعري الأول، لحصل في المقطع الشعري الثاني عارض مشابه، ولو أنه سكن نهاية المقطع الشعري الثاني، لحصل في المقطع الشعري الثالث مثل ذلك.

ومن ذلك، وجدنا الشاعر يحرك نهاية كل مقطع لينقذ المقطع اللاحق من ذلك العارض، واكتفى بقبوله في بداية المقطع الأول من القصيدة. ويكون تقطيع الأسطر كما يأتي:

/- ب ب /- ب /- ب /- ب /-

ب ب /- ب /- ب /- ب /- ب ب

/- ب ب /- ب /- ب /- ب

/- ب ب /- ب ب

/- ب ب /- ب /- ب /- ب

/- ب ب /- ب /- ب /- ب /-

ب ب /- ب ب /- ب /- ب /- ب

/- ب ب /- ب ب

/- ب ب /- ب /- ب /- ب /-

وبذلك نرى كيف أن تسكين نهاية كل مقطع ستولد عندنا مقطعاً عروضيًا طويلاً (-) ينضم إلى التفعيلة التي سبقته، فينتهي السطر والمقطع بشكل صحيح، ويبدأ المقطع اللاحق بمقطع عروضي طويل (-) زائد. وبذلك يكون الشاعر قد أحسن التخلص من العارض العروضي المذكور في بداية كل مقطع عدا المقطع الأول، وعلى طول القصيدة المكونة من أربعة مقاطع شعريّة.

وننظر كذلك في قوله:

بأنك أفرطت في النوم

إن لم يغن الكناري

وتسأل: ماذا تقول؟

أقول لها: لم يغن الكناري لي (درويش، 2005، ص 114-115)

ويكون تقطيع الأسطر السابقة كما يأتي:

ب - ب /- ب - ب /- ب

- - ب /- ب - ب /-

ب- ب - ب - ب - ب -

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

وقد تحقق خلل في الوزن عند كلمة (الكناري) في نهاية السطر الثاني، ولو أنها سكن آخرها وخفف التشديد لاستقام الوزن، كما يأتي:

ب - ب /- ب - ب /- ب

- - ب /- ب - ب /-

ب - ب /- ب - ب /- ب

ب - ب /- ب - ب /- ب - ب -

وبذلك نعرف أن هذا التحريك كان من باب الغلط.

3- تغيير الحركات غير الإعرابية:

عمد درويش إلى إجراء تغييرات على الحركات غير الإعرابية، أي على غير حركات الآخر، وانقسم ذلك على طائفتين: كلمات عربية وكلمات أجنبية، وقد كان التغيير تارة بتسكين المتحرك، وأخرى بتحريك الساكن، ومن ذلك كلمة (عشر) المركبة، إذ سكن حرف الشين فيها، وكلمة (سلحفاة)، إذ سكن اللام فيها، وأما التحريك، فمثاله كلمة (عقوية) التي لجأ الشاعر إلى تحريك حرف الفاء فيها بالفتح فصارت (عقوية).

وأما الكلمات الأجنبية، فقد لحقها تحريك الساكن دون ضِدِّه، مثل (شمبانيا) حين حرك حرف النون بالكسر، و(إمبراطور) حيث حرك حرف الباء بالفتح، وكلمة (نيويورك) إذ حرك حرف النون تخلصاً من البدء بالساكن.

يقول درويش:

حين تُعدُّ النجوم وتخطئ بعدُ
الثلاثة عشر، وتتَّعَسُّ كالطفل

في زرقعة الليل/

ببيض قلبك... (درويش، 2005، ص 21، 22)

فإذا نظرنا في تقطيع الأسطر السابقة، نجدها كما يأتي:

/- ب ب ب -/- ب -/- ب ب -/- ب -/- (م)

ب -/- ب ب -/- ب ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب ب

ولو أنه حرك حرف الشين في كلمة (عشر) بالفتح، وذلك حقّه لأن كلمة (عشر) مع (ثلاثة)، لتحقق كسر في السطر، كما يأتي:

ب -/- ب ب ب -/- ب -/- ب -/- ب

وأما كلمة (سلخفاة) فإنه يسكن حرف اللام فيها في قوله:

سأحمل بيتي على كتفي... وأمشي

كما تفعل السلخفاة البطيئة (درويش، 2005، ص 139).

ويكون تقطيعها كما يأتي:

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ولو أنه حركها بالضبط الصحيح (سلخفاة) لتحقق كسر في السطر كما يأتي:

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ولكان خرج على تفعيله (ب - -) فعولن المطردة في القصيدة.

وأما تحريك حرف الفاء في كلمة (عقوية)، ففي قوله:

هنا. صوت أقدارنا هو. سائق

جزافاً عدلت عقوية هذا المكان (درويش، 2005، ص 166).

ويكون تقطيعها كما يأتي:

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

فلو أنه لم يحرك حرف الفاء بالفتحة لكان تقطيع السطر كما يأتي:

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ومن الواضح أن اضطراباً كان سيلحق وزن هذا السطر.

وأما الكلمات الأجنبية، فيمكننا النظر في قوله:

الأمبراطور (*) السعيد يداعب اليوم الكلاب،

ويشرب الشمبانيا في ملقَى نهدين من

عاج... ويسبح في الزبد (درويش، 2005، ص 51، 52).

ويكون تقطيعها كما يأتي:

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ولو أنه لم يحرك حرف الباء في كلمة (الأمبراطور) بالفتحة، والنون في كلمة (الشمبانيا) بالكسرة؛ لطرأ خللان في وزن القصيدة كما يأتي:

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

والخللان كلاهما سببهما أن التفعيلة لا تقبل السكون مستقلاً في أثناءها، فهو لا يأتي إلا بعد متحرك ليشكل مقطعاً عروضياً طويلاً (-)، أما أن يأتي مستقلاً في أثناء التفعيلة (°) فذلك غير مقبول.

وأما التحريك لتقادي البدء بالساكن فنجد مثاله في قوله:

نيويورك/ نوفمبر/ الشارع الخامس/

الشمس صحن من المعدن المتطاير/

قلت لنفس الغريبة في الظل:

هل هذا بابل أم سدوم؟ (درويش، 2005، ص 179).

ويكون تقطيع الأسطر السابقة كما يأتي:

ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

ولو أن حرف النون لم يحرك، لحدث خلل في وزن القصيدة كما يأتي:

-/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب -/- ب

فالوحدات الموسيقية المخططة تحتها لا تشكل تفعيلية أو صورة مقبولة من تفعيلية فعولن (ب - -) المطردة في القصيدة.

خلاصة

يظهر من خلال هذا البحث أن ديوان "كزهر اللوز أو أبعاد" لمحمود درويش قد تضمن جملة من التغيرات الصوتية

* هكذا يقرأها محمود درويش في تسجيل لهذه القصيدة (في البيت أجلس) على you tube بتاريخ 2014/1/15 الساعة 1830.

الديوان يتسم بندرة مواطن الخلل فيه، وإحكام الصنعة العروضية، مما يجعل الخيارات الصوتية التي لجأ إليها الشاعر، في إطار مكانته المتقدمة بين الشعراء العرب المعاصرين، تندرج في سياق الاختيار الواعي المتعمد. ولعل ذلك يشكل جانباً من القراءة الصوتية لنموذج راقٍ من النتاجات الشعرية العربية المعاصرة، في إطار يحيل إلى فكرة الضرورات الشعرية التي شكلت جزءاً من التراث الأدبي واللغوي العربي.

لأسباب عروضية، فكان من جملة هذه التغيرات، على مستوى الحروف، النبر بهمزة الوصل، وتسهيل همزة القطع، وتشديد الحرف، وتخفيف التشديد، وعلى مستوى الحركات ظهر تقصير الحركات، وإطالتها، والتسكين والتحرك في نهايات الكلام، وفي أثناؤه، هذا فضلاً عن تغيير الحركة الإعرابية لغاية وزنية، وتغيير الحركات غير الإعرابية (الصرفية)، للسبب نفسه. وعلى الرغم من وفرة تلك التغيرات الصوتية، فإن هذا

المصادر والمراجع

- بشر، كمال محمد، دراسات في علم اللغة، 2م، ط1، دار المعارف، مصر، 1969م.
- درويش، محمود - كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر - بيروت، 2005.
- عبد اللطيف، محمد حماسة، لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996م.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ) - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط1، دار إحياء الكتب العربية، 1952م.
- القرطاجي، أبو الحسن حازم (ت684هـ) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م.
- مختار، أحمد عمر، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثر والتأثير، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1978م.
- مرعي، محمود، التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش، مجمع القاسمي للغة العربية، باقة الغربية، 2012.
- النجار، أفنان عبد الفتاح، إشباع الحركات في العربية بين الممارسة والتعليل، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
- يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

المواقع الإلكترونية

- الدخول 2015/12/26 الساعة www.daharchives.alhayat.com 1900.
- الدخول 2015/12/26 الساعة www.alhewar.org 1930.
- الدخول 2015/12/26 الساعة www.darwishfoundation.org 2025.

- الألوسي، محمد شكري (ت1924هـ) - الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، المطبعة السلفية، مصر، 1341هـ.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ/1001م) - الخصائص، ط2، 3م، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت.).
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت456هـ/1063م) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط2، 2م، مطبعة السعادة، مصر، 1955م.
- ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي (ت663هـ/1271م) - ضرائر الشعر، ط1، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1980م.
- ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الأنصاري (ت761هـ) - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت.).
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (ت322هـ) - عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م.
- أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت754هـ) - تقريب المقرّب، تحقيق: عفيف عبد الرحمن، دار المسيرة، بيروت، 1982م.
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
- أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1958م.

**Phonetical Changes Influenced by Metric Reasons
in “*Kazahril lawzi aw ab^cad*” (Like Almond Flower or Further) of Mahmoud Darwish**

*Afnan Najjar **

ABSTRACT

This study dealt with the Phonetical changes in Darwish's poetic collection published in 2005 influenced by metric reasons.

Some changes occurred in consonants such as changing *wasl* hamzah into a qat^c hamza and vice versa, and stress on consonants or vice versa.

Other changes occurred in vowels such as shortening long vowels or prolonging short ones, appearance of syntactic short vowel marks at the end of a sentence or a stanza, *taskeen* (getting read of syntactic short vowel within a sentence or a stanza, in addition to changing syntactic short vowels and changing morphological short vowels (*harakaat*)).

Keywords: Phonetical Changes, Metric Need, Meter, Poetic Line and Foot.

* Language Center, University of Jordan. Received on 27/10/2015 and Accepted for Publication on 30/12/2015.