الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور

ـ خنشلة ـ

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية

الهندسة الصوتية في الشعر الحداثي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة : غزال سهام

إشراف الأستاذ: قشيش الهاشمي

لجنة المناقشة

الرقم	اللقب والاسم	الصفة
01	عون سعاد	رئيسا
02	دلندة لبنى	مناقشا

السنة الجامعية:

2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي نحمده ونستعينه ونعوذ به من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا

اللهم لك الحمد ولك الشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك على هذا التوفيق في العمل

نتقدم بخالص الشكر والعرفان للمشرف الفاضل الأستاذ "قشيش الهاشمي" الذي أعطانا من وقته الكثير بكل جهد وتواضع فكان المرشد والموجه في كل وقت حتى خرج هذا العمل في ثوبه الأخير، أمده الله بكامل الصحة والعافية

إلى أساتذة قسم الأدب العربي الذين تداولوا على تدريسنا طيلة مشوارنا الجامعي في جامعة عباس لغرور بخنشلة

ولا ننسى بالذكر معهد الآداب واللغات أساتذة وإداريين

راجين من المولى أن تكون هذه الرسالة مفتاح لبقية الدراسات

ونرجو التوفيق والسداد لما يحبه الله ويرضاه

وشكراً

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي ....

* إلى من شغلت عنهم في زحمة الحياة

" زوجي وابني "

* إلى جميع الأهل والأصحاب

* إلى كل من عانني في انجاز هذه المذكرة.

سهام

مقدمة

مقدمة:

الحداثة هي الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم حيا نابضا مؤثرا أشد التأثير في العقول والأرواح والأذواق، فالحداثة ليست فقط تجديدا للقديم، بل الحظافظة على ثوابته والاشتغال على العناصر القابلة للتجديد والتحديث .

والشعر الحداثي هو نوع من الشعر المعاصر، الذي يعتمد توجها فنيا خاصا في الأداء الشعري اعتمدته جماعة من الشعراء رأت أن الشعر العربي في قوالبه الموسيقية والتعبيرية الكلاسيكية قد أدى دوره واستنفذ طاقته، فدعوا إلى ترك بحور الشعر التقليدية وعروضها وكل ما يوحي بأنه مجرد امتداد للماضي، وبذلك أصبحت لغة الشعر لغة خلق وإبداع وكشف إلى حد التقطير، وذلك باتساع الفضاء الإستعاري الذي حطم القوالب اللغوية الجاهزة والمسطحة لتنوب عنها اللغة الإيحائية التصويرية.

فضلا عن ذلك فالقصيدة المعاصرة تحاول إيداع نماذج ترقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة، وتتخذ في سبيل ذلك تقنيات وآليات متعددة، ومنها تلك التي تؤثث لبنية إيقاعي تتمرد على المعايير الموسيقية التقليدية، ومن هنا حرص الشاعر المعاصر على القيمة الصوتية للأحرف والمفردات، مثلما حرص على قيمتها الدلالية والإبداعية في سياق النص الإبداعي، ومن أجل تحقيق إيقاع مؤثر ومتناغم في النص لابد للشاعر من امتلاك الأسرار الكامنة في الأحرف، ومن هذه العناصر التي تحقق للشاعر هذا الإيقاع "التكرار والتوازي" لأهميتها الكبرى في تجسيد معمارية الهندسة الصوتية.

ومن أهم الشعراء الحداثيين الذين حاولوا التأسيس لقصيدة حداثية تنظيراً وممارسة شاعر القضية الفلسطينية "محمود درويش" الذي آثرنا معاينة بعض قصائده للكشف عن تشكلات البنى الشعرية التي وسمت شعره.

وتقف وراء هذا الاختيار عوامل عديدة منها ما هو ذاتي ويتمثل في الإيداع بأشعار "محمود درويش" ومنها ما هو موضوعي ويتمثل في محاولة معرفة العناصر المشكلة لمعمارية القصيدة الدرويشية وعلى هذا الأساس تبلورت إشكالية البحث في جملة من التساؤلات أهمها:

ما هي أهم العناصر المؤسسة لمفهوم الحداثة؟ وما هي الهندسة الصوتية وأهم آلياتها؟ وكيف عمل محمود درويش على توسيع حركة الحداثة التي اعتمدها؟ وفيما تكمن حداثة القوالب الفنية الموظفة في شعره؟ وما دلالتها؟.

وتسعى هذه الدراسة إلى رصد مختلف الآراء النظرية التي تؤسس لمفهوم الحداثة وفحص البنية الصوتية في لغة الشعر الحداثي متخذة من شعر محمود درويش نموذجا.

ولمحاولة الاقتراب من هذا الهدف اعتمدنا المنهج الوصفي البنيوي لكونه المنهج الملائم في استقراء البنية الصوتية لأشعار درويش معتمدين في هذا المسعى على خطة اشتملت على« مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة».

ففي المدخل حاولت أن أقدم مفهوم مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح، وتجلياتها في الشعر العربي القديم والمعاصر.

ويأتي الفصل الأول الموسوم "بالهندسة الصوتية وآلياتها" لتحديد ماهية الهندسة الصوتية وأهم عناصرها.

أما الفصل الثاني فاتخذت فيه من قصائد محمود درويش نموذجا حيث وقع الاشتغال فيه على محطتين بارزتين الأولى تحدثت فيه عن ظاهرة التكرار وإلى أي مدى استطاع التكرار أن يكشف العمق الفني والدلالي للغة الشعر لدى محمود درويش.

أما الثانية اشتملت على ظاهرة التوازي وإلى أي حد نجح محمود درويش في توظيفها في شعره.

وأنهيت البحث بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصلت إليها.

وأما عن صعوبات البحث في قلة المراجع التي تناولت أسلوب التكرار في الشعر المعاصر وأيضا المراجع التي تطرقت إلى أشعار محمود درويش في هذه الزاوية، ومن أهم المصادر المعتمدة "ديوان عاشق من فلسطين " لمحمود درويش،وديوانه"سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"،ومن المراجع كتاب الاسلوبية(الرؤية و التطبيق) ليوسف ابو العدوس،وكتاب عضوية الموسيقى في النص لنافع صالح عبد الفتاح، ومراجع أخرى تناولت الموضوع ولكن بشيء من العمومية.

وختاما أتقدم بالشكر إلى أستاذنا «قشيش الهاشمي».

حفظة الله، لما تكرم به من الإشراف على هذه المذكرة، ولما قدمه لي من فائدة علمية وتويه منهجي، كما أتوجه إلى الأساتذة الأفاضل لجنة المناقشة، الذين صبروا على عناء التدقيق والتحقيق بخالص الشكر والتقدير.

مدخل: الحداثة وتجلياتها في الشعر الحداثي

1- دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح:

1-1- دلالة مصطلح الحداثة في اللغة:

كان البحث عن الأصل اللغوي لكلمة (الحداثة) دافعا قويا لاستكشاف جذورها اللغوية، حتى يسهل علينا فهم المصطلح أكثر، واستبعاد الغموض الذي يكتنف أذهاننا والتوقف عن حد الاختلاف الناتج عن تقارب الآراء وتطابق المفاهيم، لذا ارتأينا الوقوف عند مادة (حدث) أولا في القرآن الكريم لقوله تعالى: {مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونْ }[1]؛ حيث تعني كلمة محدث الخبر والنبأ الجديد، وفي "معجم لسان العرب": حدث، الحديث: نقيض القديم والحدوث: نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث حديث، وكذلك استحدثه.... واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا، والحديث: الجديد من الأشياء. »[2]

حين نتأمل هذا الحد اللغوي لمصطلح الحداثة، يبدو لنا اقتران لفظة الحداثة بالجدة، ويعني ذلك الانتقال من القديم إلى الجديد.

أما الفيروزبادي فيتفق مع بن منظور في كون الجديد لفظا مرادفا لمصطلح الحداثة، وذلك في قوله: « (حدث) حدوثا وحداثة، نقيض قديم /والحديث الجديد »[3]، فمفهوم الجديد هنا اكتسب مفاهيم عدة، كالتطور والتغير، هما مقومان ينتقل من خلالهما النص مما هو عليه إلى بنية حداثية أخرى تكتسي طابعا جديدا يرفع قيمته.

كما يتفق كل من الزمخشري والجوهري على مدلول الحداثة، فنرى الزمخشري في "أساس البلاغة" يقول في مادة (حدث): «استحدثوا منه خبرا أي استفادوا منه خبرا حديثا جديدا »[4]، أما الجوهري في "صحاحه" يقول في مادة (حدث): «الحديث نقيض القديم: استحدثت خبرا، أي وجدت خبرا جديدا».[5]

كل الآراء السابقة الذكر تشير إلى أن استحداث الشيء يبدأ بتغيير القديم وتجديده، يعني عدم إحداث قطيعة بين ما هو قديم وحديث، وإنما إعادة بناؤه من جديد والانتقال من مواقف تقليدية إلى مواقف حداثية.

1- سورة الأنبياء. الآية 2

2- ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مج2، ط1، دار صادر- بيروت، 1997، ص131-133.

3- الفيروزا بادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، ص164.

4- الزمخشري، أساي البلاغة، تحقيق : محمد باسل عيود السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1998، ص172.

5- إسماعيل بن حمادة الجوهري، الصبحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج1،ط3، دار التعلم للملايين- بيروت- لبنان، 1984، ص278.

وفي سياق آخر أخذت لفظة الحداثة عند الأزهري في "تهذيبه" أبعادا جديدة، فلنلاحظ قوله: "أن الليحاني قال: رجل حدث وحدث إذا كان حسن الحديث وأحدث الرجل وأحدثت المرأة إذا زنيا، يكنى بالإحداث من الزنى، ويقال فلان حدث نساء، كقوله تبع نساء، وزير نساء" [1]، فاقترن مفهوم الحداثة في هذا الصدد بالانحراف عن قواعد الشريعة الإسلامية، وكسر قواعد السلف، ففي متابعة النساء خرق وانتهاك لحرمة القواعد الدينية التي سنتها العقيدة الإسلامية.

من رؤيا افتراق، يبني أحمد رضا تصوره لمصطلح الحداثة، ففي متنه يقول: «حدث حدوثا وحداثة وحدثان الشيء: كان ولم يقل قبل (ونقيض قَدُمَ)، أحدث الشيء، ابتدعه ولم يكن من قبل »[2]، ينفي أحمد رضا هنا معنى الانطلاق من القديم لبناء شيء جديد، أي يدعوا إلى إحداث القطيعة بين ما هو قديم وما هو محدث.

1-2- الدلالة الاصطلاحية للحداثة:

انطلقت التجارب الإبداعية الجديدة، بدءا من ثورتها على محاور التجارب الشعرية التقليدية، هذه الثورة تزامنت مع مسألة خاصة اصطلح عليها في تاريخنا الأدبي ما يسمى بقضية "الحداثة"، وفيها يرمي الشاعر موهبته في خدمة قضايا عصره على حسب تعددها.

يعرف جبرا إبراهيم جبرا الحداثة بقوله: «إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم –طوال عقود من السنين- كلمة modernistes دون أن يستعملوا كلمة modernisme التي وفدت في الحقيقة من الخمسينات وكثر استعمالها في الستينات والسبعينات».[3]

هذا ما يؤكده القول السالف الذكر، إذ أن للمصطلح مستويات عدة ومتداخلة، حتى غدا كل من (الحديث) و(الحداثة) و(المعاصرة) مصطلحات متشابكة، كثر الخلط في استعمالها واستخدامها، إلى أن انجلى الأمر وتبينت مشاربه بين كل من التصورين العربي والغربي فإن الحداثة تنطبق على الفترة المعاصرة [في الغرب] بما تمثله من تقدم في مختلف الميادين، وهي تعارض الماضي باعتباره تجسيد لما هو قديم أو عتيق [4]، وهنا نتهيأ لفكرة

1- الأزهري، تهذيب اللغة، مج4، مطابع سجل العرب- القاهرة، ص405-406.

2- أحمد رضا، متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1958، ص40.

3- حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ط1، منشورات الاختلاف- الجزائر، 2010م، ص125.

4- ينظر: عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص15.

ارتباط مصطلح الحداثة بكلمة (حديث) التي تتجاوز الأطر الزمكانية، فإذا كانت الحداثة هي صورة مماثلة للفترة المعاصرة فإن "مفردة حديث تتجلى على طول مسار التاريخ البشري، فكل لحظة تحمل حداثتها وقدمها، فما هو حديث كما يذهب أوكتافيوبا ت هو انتقالي وغير ثابت»[1]، ويشير هذا التصور الأكتوفيوباثي إلى أن مفهوم الحداثة مرتبط بالعصر والمجتمع، ويعنى بالعصر هنا الزمن الجديد أو الراهن أو الحديث. هذا ما يؤكده عز الدين الخطابي في قوله: <<هكذا، ستبرز الحداثة كمفهوم للتعبير عن عصر بذاته، سيأخذ اسم "الأزمة الحديثة" أو "الأزمة الجديدة"، وهو عصر يتجه نحو المستقبل، ويقطع الصلة بالماضي ومخلفاته كمرحة انتهت »[2] فزمن الحداثة هنا زمن متسارع الأحداث ينحو دائما نحو المستقبل، لا يرتبط بالزمن الحاضر ضرورة، لأنه يخضع لمجرى التحول الزمنى الطبيعي فيكون هو نقطة الصفر أو البدء، و«ولهذا السبب تتسع فكرة الحاضر فتمتد أبعادها في اللحظة الآنية، إلى الفضاء الأوسع: فضاء العقود من السنين»[3]، وأما المجتمع فيعني به منتجي الحداثة ذاتها لا مستهلكيها أو مقلديها المرتبط بالتطورات الثقافية والسياسية والاجتماعية، ولاسيما الحضارة الاقتصادية وكذا الإيديولوجية.[4]

من ثنائية الزمن/ المجتمع يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الحداثة الشعرية تجربة إبداعية وكتابة شاعرية حداثية، لا ترتبط بزمان أو تاريخ معينين، بل ما يميزها هو زمن اللحظة، ومفهوم اللحظة الحداثية ينفي الثبات وثبت الصيرورة والتحول ففي الثبات يستلزم الثبات والتغيير والحداثة اليوم تعني التغيير الشامل، وهو تغيير ثوري، لأن تطور العقل كان سريعا وخارقا أوصل الإنسانية إلى اختراعات وتجاوزات لا حد لها [5] هذا ما يفسر مصطلح الحداثة المرتبط عضويا بما هو وليد اللحظة من أفكار وقيم، لأن ما هو حديث في فترة ما قد يصير قديما في فترة لاحقه.

2- الشعر الحداثي وإرهاصاته بين القديم والحديث:

2-1- تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم:

1- عبد العلم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربية الحديث، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط1، 2011م، ص37.

2- المرجع السابق، ص17.

3- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، 1983، ص9.

4- ينظر : سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 1997، ص109.

5- ينظر: عبد الرحمان محمد العقود- ، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 1990، ص 86.

ولما كان الشعر القديم مظهرا من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بزغت شمس التجديد، وظهر في الساحة الأدبية أدباء انتقلوا من خط القبول الذي رسمته الحساسية الشعرية العربية إلى خط التساؤل الذي يدعونا إلى علامة التحول الفني والاجتماعي فالأول يتمثل في الخروج على عمود الشعر العربي، والثاني يتمثل في رفض القيم السائدة، رغبة في العدول إلى مصطلح الحداثة.

وإذا كان <في التساؤل تمرد ورفض وشك> وتحول فإن بشار بن برد هو أول من وصف فنيا بالتحول في الحساسية الشعرية العربية، فكان له رد فعل حداثي يشير فيه إلى التحول في قول الشعر، يناجي فيه الطريقة التي يؤدي بها هذا الكلام الشعري بوصفه فنا، فلم يعد مرآة عاكسة لما يناجيه طبعه، وإنما أصبح ينتقي وينظر في الحقائق ويكشفها، محدثا بذلك هزة في رحاب القصيدة العربية مجاراة للحياة الجديدة، هذا ما جعل بعض النقاد والباحثين يعدونه بالموجة الأكبر إلى التجديد في الشعر [1]، فأشار بن رشيق إلى ذلك بقوله: «وقالوا أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد..... فقد شبهوه بامرئ القيس لتقدمه على المولودين وأخذهم عنه ومن كلامهم بشار أبو المحدثين »[2]. فالنظر في الحقائق وكيفية التعبير، هواجس حداثية تخصصت بها تجربة بشار الإبداعية إذ حول فيها القول الشعري من تعبير إلى فعل النظر في الحقائق.

كما أن ارتباط الشعر بالحياة جعل أبا نواس" يحس بضرورة التجديد، فدعا إلى أن يكون الأدب صورة للحياة الجديدة وبالتالي فقد حرر الشعر من الحياة الجاهزة «مستلهما جدة الزمان حسب تعبيره، فشعره شهادة في التغيير، وتعبير عنه في آن واحد حيث كانت صرخته الأولى ديني لنفسي، هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذبودلير وأبو نواس بودلير العرب »[3]. يعني هذا أن الشاعر يحيا على ثنائية مزدوجة هي الاتصال والانفصال، أي عقد علاقة تواصلية مع العالم الداخلي الذي يستقل فيه عن أوضاع وعادات العالم الخارجي لكنه اتصال سرعان ما يتلاشي ليجد الشاعر نفسه في علاقة ثنائية هي صلة الانفصال ينفصل فيها عن التاريخ ويحول بعيدا نحو المستقبل، فأتى شعر أبي نواس كمصابيح تضيء هذا الزمن الحاضر.

وذلك في قوله: [4]

1- ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت- لبنان، 1979، ص37.

2- ابن رشيق الفيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1981، ص131.

3- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص47.

4-أبو نواس، الديوان، المكتبة الثقافية – بيروت – لبنان، ص 98.

لا تلمني على التي فتنتني وارتني القبيح غير قبيح

قهوة تترك الصحيح سقيما وتعير السقيم ثوب الصحيح

أن بذلي لها البذل جواد واقتنائي لها اقتناء شحيح

من الخمرة يعتبر أبو نواس شاعر المجون الأول في العصر العباسي الطويل، هذه الخمرة التي فتحت له أبواب الحرية، يشعر فيها الإنسان بالانعزال على الواقع ومشاكله وهمومه، فهو طائرة حر يطير إلى حيث يشاء ويحط أينما يشاء، ففي هذا الصدد يقول أدونيس: « والخمرة هي بؤرة التحولات، إنها الرمز –المفتاح– سيضفي إذن على الخمرة قدرة التحويل، قدرة الإبادة والإعادة، النفي والإثبات »[1]. هكذا تحول الخمرة الإنسان إلى كائن حر يبني لنفسه حضارة أرادها الشاعر، فجعل من الخمرة رمزا للحرية.

2-2 إرهاصات تحديث القصيدة العربية:

شهد العصر العباسي المحاولات الأكثر جرأة، استجابة لما حصل في الحياة الاقتصادية والاجتماعية من هزات باستحداث «أوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء »[2]. فكان للمولدين الأثر الأبلغ في الخروج على الأوزان الخليلية بإعادة بعث البحور المهملة في الدوائر العروضية أو توليد بحور شعرية لا عهد للشعر العربي بها من قبل. "فقد قضى المعري على الأسطوقراطية في موسيقى شعره حينما تقرب من لغة الشعب واستغل الأساليب الشعبية وفاخرة في بساطة شعره وسهولة ألفاظه"[3]

ويعد أبو العتاهية من أكثر الشعراء خرقا لقواعد القصيدة العربية القديمة

وتلمح الإرهاصات الأولى لهذه الحركة التجديدية في مطلع العصر الحديث في بعض المحاولات الفردية لكتابة الشعر المرسل مثلما هو الشأن عند بعض الشعراء الإحيائيين والكلاسيكيين الجدد، وفي الاتجاه الرومانسي عموما، إضافة إلى ما ستحدثه حركة الشعراء المهجريين.

1- أدويش، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، ط1، دار العودة –بيروت– لبنان، 1977، ص 110.

3- قاسي صبيرة، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط1،مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص11.

3- الوقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها دار المعرفة الجامعية، مصر، (دت)، ص169.

«كما حاول بعضهم الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة مثلما فعل أحمد فارس الشدياق (1804-1888)، ومن بعده زكي أبو شاوي (1892-1955) الذي كان زعيما لهذا الضرب من الإبداع الشعري، ولقد وصف هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن »[1]. وعرف هذا النوع من الشعر انتشارا واسعا بين الشعراء. وإلى جانب هذه المحاولات ذات الطابع الجريء، كان صوت التجديد في شعر مدرسة الديوان وفي شعر خليل مطران والعقاد.

وقد كان صوت التجديد في شعر جماعة المهجر أكثر حضورا وأعمق صدى في جسد القصيدة العربية حينما حملوا لواء تطوير البنية الموسيقية لهذه القصيدة «حتى إن كان الباحثين يردون إليهم هذا التحرر الجديد. ويعد غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم متأثرين بهم »[2]. وهو تحرر دفعوا إليه بالروح الثورية التحريرية التي تشبعوا بها من الفكر الرومانسي الغربي الذي كان له موقف متميز من موسيقى الشعر حينما ربطها بالانفعال والعاطفة.

فقد أعلنت الحركة الرومانسية من شأن القيمة الموسيقية للقصيدة العربية فقد آمن الرومانسيون أن الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور وأن العنصر الموسيقي فيه هو الذي يصل به إلى هذه الغاية.

وكلت البنية الموسيقية للقصيدة العربية عن شعراء المهجر بمهمة صعبة لطالما غفلت عنها القصيدة العربية فيما سبق هي مهمة إنتاج الدلالة بل إنها غدت تتصدر وسائل التأثير في النفس للمتلقي «عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى».[3]

لكن الوزن وحده لا يقوم بهذه المهمة إلا إذا امتزج بعناصر التجربة الشعرية ومن ثم راح الشعراء الرومانسيون عموما يوطدون العلاقة بين الوزن والانفعال.

وفي الأخير يمكن القول أن مصطلح الحداثة، قد تجذر في المعاجم العربية وفي بعض كتابات الشعراء العرب القدامى تجليا محتشما، لكنه تبلور بوضوح في مقولات الشعراء الرومانسيين والمهجريين، وأصبحت له آليات اعتمدها الشعراء وبدى ذلك واضحا في كتاباتهم.

2-3- مظاهر التجديد

1- ينظر : الورقي السعيد، لغة الشعر العربية الحديث، ص177.

2- طيانة بدوي، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، (دط)، 1981، ص314.

3- الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، ص173.

التجديد من حيث الشكل

أ- اللغة الشعرية:

للشعر لغة خاصة داخل اللغة، ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تجديدها وإبداعها، فهي العمود الفقري الذي يميز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، وبذلك يكون انحرافا عن لغة التعبير المباشر وانزياح عن اللغة العادية، ويشير إلى هذا الملمح ابن سلام مبينا الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر، قائلا: "وليس بشعر إنما كلام مؤلف معقود بقواف".[1]

ونجد آراء مختلفة حول ماهية لغة الشعر فمنهم من يرى أنها يجب أن تكون لغة شديدة الخصوصية تكشف عن فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر. ومنهم من يؤكد أنها تمتاز بالتقتير الدقيق في اتقاء المواد وتنظيمها، فاللغة الشعرية "موحية ومتوترة وقادرة على الإثارة، ولا تنبثق عن مشكلات الحياة اليومية، وأنها تصدر عن وجدان عميق والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظ ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة".[2]

وعلى الرغم من اختلاف الشعراء المعاصرين في استخدام اللغة الشعرية فإنهم يتفقون على هدف واحد، حيث أنهم يبحثون عن لغة أكثر حركية قادرة عن التعبير عن الوضع الحديث للإنسان في الوطن العربي.

«فلغة الشعر تحتاج إلى الأسلوب الاستعاري والذي يبتعد عن البث المباشر ويثير انفعالات نفسية معينة في نفس المتلقي، والقيمة الفنية الثانية التي تتميز بها لغة الشعر، هي الغموض الناشئ عن تكثيف المعنى وتركيزه، فهي مظلة توحي بالمعنى ولا تحدده».[3]

ولا يقتصر التغيير في اللغة الشعرية على استخدام المفردة أو اقتباس ألفاظ ذات المدلول الخاص من التراث، وإنما شمل هذا التغيير والتجديد طبيعة الجملة ومدى امتدادها، وطريقة تركيبها، وما يعتريه من حذف أو زيادة وتقدم وتأخير حيث أن بناء الجملة في الشعر الجديد أخذ ينحو منحنى الجملة المحكية.

أما النظرية اللغوية للشعر والتي هي بمنزلة الجوهر الحقيقي لفن الشعر الذي أوضحه ضيف الذي يرى أن الجوهر الحقيقي للشعر «ليس في شكله الخارجي من وزن وقافية وأوزان خاصة، أو موضوعات خاصة وإنما هو

1- د/ عبد الله عبد الحليم عبد الله، مجلة المخبر، ابحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة- الجزائر، العدد السابع، 2011، ص85.

2- المرجع نفسه، ص85.

3- د/ عبد الله عبد الحليم عبد الله، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص87.

التجربة الروحية التي تمر بنفس الشاعر، ولا بأس أن تكتب هذه التجربة في لغتها الحقيقية، أو قل في لغة بسيطة كتلك التي يتفاهم بها أفراد الشعب».[1]

وعليه فلغة الشعر تختلف عن لغة العلم ولغة النثر،وهي لغة تفسر حسب المفهوم المعجمي، أو المفهوم النحوي من حيث علاقة اللغة اشتقاقيا وتركيبيا وإنما تعني لغة الشعر طاقة القصيدة الشعبية وإمكاناتها الفنية.

ب– الصورة الشعرية:

لم تعد الصورة الشعرية الأداة التي يستعملها الشاعر للتعبير فحسب وإنما أصبحت أحد المعايير الهامة للكشف عن قدرة الشاعر على نقل رؤيته وتجربته وكثيرا ما تأتي الصورة متداخلة غامضة بل إنها أصبحت تعبير عن حالة ،نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من خياله، «يذهب بعض الدراسيين المعاصرين إلى أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية فالصورة منهج يفوق المنطق لبيان حقائق الأشياء »[2]، وقد رفض شعراء هذا العصر الأشكال البلاغية التقليدية الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية تدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر وذلك بالإكثار من الصورة الشعرية «فالشاعر لن يضع صورا بالمعنى الفني المألوف للصورة، وإنما يضفي النسق الطبيعي على الفكرة، فتخرج عندئذ الصور أشكالا صحيحة خالية من كل تشويه ولكنها ليست صورا على الإطلاق لأنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة، بل كانت ثوبا مفصلا سلفا »[3]، فضلا عن ذلك أصبحت الصورة في هذا العصر مليئة بالألوان المختلفة تعبر عن حالات وانفعالات نفسية وبهذا تكون أداة لنقل الشعور والفكر «فالشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية وإنما الشعور هو الصورة أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط بمشاعر أخرى »[4]وبهذا تتخذ الفكرة مع الشعور بالصورة، ولا يمكن تصورها مستقلين عن بعضهما البعض.

ج– الإيقاع:

1– د/ شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط7، دار المعارف، 1979م، ص197–198.

2– محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، ط1، دار الوفاء، 2005، ص107.

3– ينظر : سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، 2004، ص124.

4– رجاء عبيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص133–134.

صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقا وأصبح بإمكان الشاعر في العصر الحديث فهم اللغة والموسيقى ومدى ارتباطهما معا، فاستغل الإيماءات والصوت والهمس، فجاء البناء الموسيقي في القصيدة مركبا من نغمات قد لا نجدها في الشعر القديم، «كما أتاح نظام التفعيلة للشاعر الفذ إمكانات واسعة لاستخدام كل إمكانات الإيقاع الذي يقوم على التناسب والتتابع وتشكيلاته المعبرة على الجو النفسي المطلوب والتعبير الموسيقي المناسب والملائم للموضوع».[1]

وجاء في لسان العرب أن الإيقاع «الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها»، أما عن مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة فقد ظل تابعا للمفهوم الذي نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأن الإيقاع «حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية»[2]. وهذا التساوي والتوالي لا يخرج بالإيقاع على أساسه الوزني.

وأما الإيقاع حديثا فهو يرمي بصفة عامة إلى التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو الحركة والسكون، أو الإسراع والإبطاء «فهو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية».[3]

ويعرفه شكري عياد ذاكرا أنه: «تردد ظاهرة صوتية على مسافة محددة النسب، كما يرى أنه نسيج من التوقعات والإشاعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع».[4]

فالشاعر له القدرة في الصياغة والتعبير والموسيقى المناسب والملائم للموضوع باختيار عدد التفعيلات وربطها ببعضها البعض لخلق الإيقاع، وقد ارتكز التطور الإيقاعي على تعديل مسار الإيقاع الوزني، إذ أن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء هام من أجزائه، وإذا كان «الوزن هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع هو الأساس الذي يبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة».[5]

1- رمضان الصباغ، في نقد الشعر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002، ص177.

2- ابن منظور، لسان العرب، ص 185.

3- ابن سيدة، المخصص، مادة (وقع)، الكتب العلمية، دار الفكر –بيروت- 1978، ص10.

4- ينظر : عبد الحكيم العيد، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقى، ط2، دار غربي، القاهرة، 2004، ص141-143.

5- رمضان الصباغ، في نقد الشعر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، ص172.

وأصبح تشكيل القصيدة يخضع خضوعا مباشرا لحالة الشاعر النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها فهي صورة من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه "وتكوين الإيقاع عند الشاعر ليس عملية سلبية بل هو نتاج القدرة على السيطرة وتنظيم وضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط.

أما عن الإيقاع الداخلي الذي يتحدد عند محمد الهادي الطرابلسي بكونه «حركة متوقعة في بناء القصيدة أو نسيجها مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة»[1].«ومن الأدوات التي يلجأ إليها الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي: التكرار بأنواعه المتعددة، وما يوصف بتكرار اللازمة، وهذا ما يلهب إحساس القارئ أو السامع بهذا الإيقاع »[2] فالتكرار أضفى على الأداء الشعري موسيقى أكثر وضوحا.

مما يتيحه الوزن، والإيقاع الداخلي يقابل الإيقاع الخارجي « الذي هو حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار، في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة »[3] وبذلك يمثل النغمة التي تحمل لغة من انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري وهذه النغمة هي ما يجعل الشعر يميز عن غيره من الأنواع الأدبية.

وخلاصة القول أن العلاقة بين الشعر والموسيقى عضوية، فالشعر يتكون من عدة تفعيلات تكسب القصيدة نغما مؤثرا، وحين يغيب هذا النغم ينقطع إحساس المتلقي بالشعر، فالشعر نغم وإنشاد.

1- محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد الكيان، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2006، ص13.

2- ينظر : صابر الدايم، شعراء وتجارب، ط1، دار الوفاء، إسكندرية، 2001، ص15.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام تشيد كيانه، ص 13.

الفصل الأول: الهندسة الصوتية و آلياتها

1- ماهية الهندسة الصوتية:

يكتسي البحث في الهندسة الصوتية من الناحية الأدبية مشروعيته العلمية غير بعيد بين (مفهوم الإيقاع) و (بنية الإيقاع)، وبما أن البناء لا يقوم أو يرتفع إلا بعد هندسته، لذلك تقترب (الهندسة) إلى (البنية) أكثر من اقترابها إلى (المفهوم)، وأن كانت الهندسة نظريا تعني المفهوم، إلا أنها عملية تعني البنية؛ فإن موسيقى الشعر الجديد هو الإيقاع الداخلي المتمثل في بناء الكلمات والجمل، كونه الميدان الفسيح الذي تظهر فيه عبقرية الشاعر الجديد وهو يوقع على أوتار معانيه فيما يختار من لفظ وتعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الموسيقية هندسة صوتية لأنه وببساطة «لا شعر، بل ولا أدب من دون موسيقى وتنسيقات وهندسة صوتية » [1] وجد من خلالها الشعراء الحداثيين راحة تعبيرية تنسق عواطفهم وفق حالتهم الشعورية.

كون الدراسات السابقة في معظمها لا تعرف من الإيقا ع سوى الوزن والقافية والترصيع، بل حتى الدراسات التي أقحمت مفاهيم اللسانيات وحاولت توظيفها لفهم طبية العروض الخليلي، هي عبارة عن دراسات تصف الظواهر كما هي ولا تقد تفسيرات مقنعة لديناميكية الحركة الإيقاعية في النص الإبداعي الشعري على وجه الخصوص لأنها دراسات تنطلق من مسلمات إيقاعية قديمة كوحدة البيت الشعري، والوقفة الطارئة والتدوير ، دون أن تحاول البحث في جوانب مجهولة من الإيقاع العربي الغني بالتشكيلات الصوتية، وبالهندسات المتنوعة، لأن العقل الشعري العربي لم يستطع التخلص من الإرث الحضاري الثقيل في ميدان الدراسات الصوتية، فهو عقل يتحدث عن حداثة موهومة بعقل يضرب في العصور الخوالي، حيث الإيقاع هو حركة اللغة ذاتها في تجليتها وتمفصلاتها المختلفة، وبذلك تكتسب اللغة الشرعية قيمتها في حد ذاتها، وليس من عناصر لا تنتمي إلى النص.

يتعدد الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة فتتعدد معه الهندسات الإيقاعية (الصوتية)، فهناك الإيقاع الصوتي، ممثلا في تكرار الصوت وتكرار الكلمة والإيقاع البصري الذي يتم من خلال التنضيد الذي يتواجد من خلال البيت الشعري المشطور مع القافية المتكررة نهاية كل بيت والإيقاع الإدراكي ويتم عن طريق مكونات ثلاث هي الأصوات والمعادن والمشاعر» [2] ولقد أشار النقد الحديث فيما يتصل بالإيقاع والموسيقى الداخلية إلى أن تمثل المعنى في التعبير يقتضي تمثل موسيقاه، ومن هنا يظهر الصوت حسب موقع الكلمة والجملة، ثم حسب الاستفهام والتعجب والنداء والإثباتات والنفي والتقرير والإنكار وغير ذلك من أنواع الخبر والإنشاء وهي ألوان من النغم إذا روعيت أضافت نواحي جمالية، يحس فيها بجمال التعبير من جانب موسيقاه، وبذلك يكمل التأثير النفسي لدى

1- جوزيف شريم. الهندسة الصوتية للقصيدة المعاصرة. مجلة عالم الفكر مجلد 22. ع 4. الكويت 1994، ص 120.
2- م نفسه، ص 121.

السامع والقارئ وتنبع موسيقى الشعر الجديد من تناغم داخلي حركي يمكن للألفاظ من حمل شحنات موسيقية مناسبة لانفعال الشاعر ودفقاته الشعورية.

ووجه الكثير من شعراء الشعر الحداثي جعل اهتماماتهم إلى الإيقاع الداخلي، قاصدين من ذلك إغناء موسيقى القصائد بخلق نمط من القوافي الداخلية التي تتوزع عفويا داخل الأسطر الشعرية فتضفي على القصيدة جوء موسيقيا داخليا، وهذا الجو غالبا ما يكون خافتا هادئا معتقدين أن المقطع الصوتي يعد أصغر وحدة صوتية في السياق اللغوي، واللبنة الأولى التي يتشكل منها النص الشعري والأدبي، وله وظيفة فنية، ممثلة في تماثل المقاطع الصوتية في النص الأدبي التي تحدث إيقاعا لغويا، وهذا الإيقاع يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية للنص الأدبي وبخاصة النص الشعري الذي كثيرا ما يشمل عناصر الهندسة الصوتية المنتجة للموسيقى الداخلية في النص كالتكرار وأنماطه، والتوازي وأنواعه. [1]

1- بنية التكرار:

التكرار ظاهرة فنية نجدها في أغلب الفنون سواء كانت شكلية أو قولية كالشعر والخطابة، وبقية أنواع السرد، وحتى القرآن الكريم الذي هو أعلى مرتبة من مراتب الفن القولي وخاصة من الناحية الشرعية ومن ثم فهي ظاهرة تستحق الوقوف عندها للتعرف على حقيقتها «فالتكرار إلحاح على جهة عامة في العبارة، وهذا هو القانون الاول له، حيث يكشف عن مدى إهتمام المتكلم بهذه العبارة مما يحيلنا إلى أنه ذو دلالة نفسية قيمة ». [2] وهذا ما يدل على أن للتكرار غاية هي الإصرار على الشيء الذي يرغب الشاعر في إظهاره، وقد أورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب، وهي تدور كلها حول معنى واحد عام مشترك، وهو الإعادة والترديد، من ذلك: «ناقة مكررة، وهي التي نخلب في اليوم مرتين ... وهو صوت كالحشرجة » [3]، أما من حيث الإصطلاح فقد عرفه ابن الأثير بقوله: «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا» [4] غير أننا نجد السيوطي قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبط بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابة "الإتقان" ، وذلك بقوله: «هو ابلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة » [5] و« للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ والمعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإن تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه،

1- ينظر ناصر الحميدي، الهندسة الصوتية، تطور البنية الإيقاعية، مجلة الأنوار منشورات الانتشار العربي، بيروت، 2013، ص 15.

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2 ،مطبعة دار التضامن، بغداد، ، 1965، ص 256.

3- الزمخشري، أساس البلاغة، ص 226.

4-ابن الأثير، المثل السائر: تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان- ص 146.

5- السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج3- المكتبة العصرية، لبنان، 1988، ص 199.

ولا يجب للشاعر أن يكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما على جهة التشوق والاستعذاب » [1] فالتكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي الإثبات بلفظ متعلق بمعنى، ثم إعادة ذلك اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام ولا يستحسن التكرار إذا جاد على جهة التشويق، «والتكرار بدلالته الواسعة يشكل القانون الأساسي لظواهر الإيقاع في الكلام، وفضلا عن قيمته الإيقاعية فهو ذو دلالة تعبيرية » [2] أما القيمة الإيقاعية فتتجلى بشكل واضح عند القراءة الجهرية، مما يثير قرعا متزنا للأسماع، وجرسا موسيقيا يحدث من خلاله اهتزاز نفسي منتظم للمتلقي، وبذلك يكون التكرار أحد أبرز مظاهر البنية الإيقاعية في الشعر العربي و«ملحما صوتيا بارزا في الخطاب الشعري، ومكونا رئيسيا من مكونات إيقاعه المتغير ويشكل وسيلة مهمة من وسائل التناغم الصوتي والدلالي، فلا تقتصر قيمته على تعميق القيمة الدلالية وتحقيق الأغراض البلاغية فحسب » [3] بل إن النظرة إلى فاعلية التكرار تؤدي «وظيفة مهمة للسياق الشعري وهو جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ إليها» [4]

بعدما تطرقنا إلى مفهوم التكرار نحاول الوقوف عند أهم الأنواع التي يتحقق عبرها التكرار في الشعر المعاصر.

*** أنواع التكرار:**

تشكل ظاهرة التكرار الفني ملحما شديد البروز في الشعر المعاصر فقد فسرها "لوتمان" تفسيرا علميا، فهو يرى أن «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية » [5] بذاتها، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع، وأيضا على مستوى التقفية، وعلى نحو أكثر تعقيدا عند مستويات التعبير والتصوير والرمز.

ويتحقق التكرار عبر عدة أنواع:

1- التكرار الصوتي: يعد أبرز أشكال التكرار، وهو تردد صوت بعينه مرات عدة في مقطع من المقاطع لغاية إيقاعية أو دلالية، وتكرار الصوت يعد من «أبسط أنواع التكرار، وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوا أو دون وعي

1- ابن رسيق القيرواني، العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2، المكتبة العصرية بيروت، 2001، ص 74-75.

2- .ينظر، طالب محمد التويهي، ناصر حلاوة، البلاغة العربية، البيان والبديع لطلبة قسم اللغة العربية، ط1، دار النهضة العربية، مطبيعة الجوهرة بيروت، ص 144.

3- المرجع نفسه، ص 147.

4- د- محمد حسين الطريحي- البنية الموسيقية في شعر المتنبي، ط1، أكاديمية الكوفة، 1429-2008، ص 77.

5- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بينة القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، 1995، ص 63.

منه» [1]، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النفسي وحالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه الشعري سواء أكان هذا الصوت داخليا أو خارجياً، والملاحظ على النص الشعري أحيانا ما يكرر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية فتكرار الحرف «أما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه» [2]

يقول ابن زيدون في مطلع إحدى قصائده المشهورة

أَضْحَى التنَائِي بديلاً عَن تَنَادِينَا وتَابَ عَنْ طَيبِ لُقْيَاتا تَجَافَينَا

فقد تكررت الألف تسع مرات، والنون ثماني مرات، والباء ثلاثة مرات والتاء ثلاث مرات، والملاحظ أن هذا التكرار لبعض الحروف يحدث بالإضافة إلى التشكيل للصورة السمعية أثرا في نفس المتلقي [3]

2- تكرار الكلمة : وهو تكرار يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ واكتسابها قوة وتأثيرية، «وبعد تكرار الكلمة من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا ... إذ إنها تعد خصيصة أساسية من خصائص البنية التركيبية في الشعر الحديث » [4] وهذا النوع من التكرار «هو ما وقف عليه القدماء كثيرا وافاضو في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظة متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها»[5]

تستمد القصيدة حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال على ثلاث محاور متميزة «المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركوز في الخامة المبدعة» [6].

1- عمران خيضر الكيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ط1،وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص 144.

2- منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002، ص 78.

3 - المرجع نفسه، ص 79.

4 -د- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، ط1، كلية الآداب جامعة الأزهر ، غزة، 2000م، ص 302.

5 - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعره حمود درويش، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص 60.

6 - محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ط1،مكتبة المعرفة، 2006، ص 301.

فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللفظ في إطار السياق العام للخطاب الشعري الذي يعد ركيزة أساسية في تقوية إيقاع القصيدة العام، ازدادت إيقاعية النغم الشعري، وفي بعض الأحيان يستخدم التكرار ليكون صدى وتأكيدا للمعنى والفكرة المعبرة عنها، وهكذا استخدم أدونيس كلمة يطول كقافية ثلاث مرات متوالية في قوله:

أعرف أن حلمها يطول

أعرف أن شعرها يطول

أعرف أن سرها يطول

فكلمة (يطول) بتشكيلها الصوتي المشتمل على حرف مد، تقتضي طول النفس في نطقها وبتكرارها ثلاث مرات متوالية يرتسم معنى الطول، ويمثل في الذهن. [1]

3- تكرار الجملة: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

تعتمد الجملة على عنصرين أساسين هما الامتداد والاستمرار ويظهر تكرار العبارة في النص الشعري إذا ترددت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع والزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السمع، فالتكرار يعمل على تحقيق «فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي علة الفضاء أشكال هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن » [2]. ويهدف الشاعر من وراء تكرار جملة في القصيدة إلى تأكيد موقف ما، «لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمبدأ كثافة الذروة العاطفية عنده» [3] فالعبارة المكررة دعامة أساسية تلتفت باقي أجزاء القصيدة حولها.

4- تكرار المقطع:

يعتمد هذا النمط على تكرار مقطع في القصيدة، حيث يتعمد الشاعر إلى افتتاح قصيدته بمقطع يختتمها به أيضا وبذلك تبدو القصيدة منغلقة البناء، ويصعب تتابع الامتداد النفسي للتجربة الشعرية، وهو أطول أنواع التكرار

1- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 155.

2 -عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ط1،دار الفجر للنشر والتوزيع –القاهرة، 2003، ص 227.

3 -عزالدين على السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ط2،عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1968، ص 298.

ا «... حيث يشمل عددا من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار ونوعيته ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث أن تكرار المقطع تكرار طويل في النغمات ، والإيقاع والمعنى، وكثيرا ما يقضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية».[1]

وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار أرقى تحقيق النغمية وتكثيف المعنى «لأن للتكرار المقطعي خفة وجمالا لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية بفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجآت» [2]

والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التعبير «إن القاري، وقد مر به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكرر في مكان أخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقف غير واع إن يجده كما مر به تماما ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلفت، وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه، لونا جديدا» [3]

ومن المهم الإشارة إلى نجاح هذا النوع من التكرار إلا إنه لا يتوقف أبدا على جمال المقطع المكرر، وإنما يتبع نجاحه من قدرته على إيقاف معنى، وملاءمته للاستئناف معنى جديد.

والتكرار بشتى صيغه (الصوتي والجملي والمقطعي وتكرار الكلمة) وسيلة فنية يتقصدها المبدع وتفرضها طبيعة التجربة الشعرية ولذلك كان لوجوده أهمية كبرى في النهوض بالإيقاع، وتنويعه.

3- التوازي:

تناوله البلاغيون القدماء، وخصه بالدراسة النقاد المعاصرون ورواد الحداثة وإقتحم التوازي جميع الميادين الإنسانية والعلمية والتوازنات الصوتية كل ما له علاقة بمستوى البديع يعمل على توازن الأصوات اللغوية للجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعه التقليدي والحر.

لم يذكر اللغويون القدامى معنى لمصطلح (التوازي) فقد جاء في لسان العرب أن الموازاة هي: «المقابلة والمواجهة، والأصل في الهمزة يقال: اريته إذا حاذيته». [4]

أما اصطلاحا، فقد ظهرت، تعريفات عديدة للتوازي فقد ذكر محمد مفتاح بأن التعريف الشائع للتوازي

1 -عمران خيضر الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص 167.

2 -عزالدين أسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنية، دار الفكر العربي، 1978، ص 166.

3-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

4-ابن منطو، لسان العرب، ص 197.

هو: (تشابه البنيات واختلاف في المعاني) [1]،كما يعرف التوازي بكونه «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني» [2]

ويعد مفهوم التوازي أقرب إلى المفهوم الرياضي الذي «يدل على الخطوط المستقيمة أو غير المستقيمة التي لا تلتقي... والمسافة الفاصلة بين الخطين المتوازيين واحدة »[3]، وهناك من المحدثين من لا يقتصر الموازنة على الاتفاق في المبنى فقط، فهذا عبد الواحد حسن الشيخ يقول في تعريفه للتوازي: «هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني، أو المعاني في سطور متطابقة لكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ المتطابقة، أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشعر أو في النشر خاصة المعروف منه المقفى، أو النشر الفني» [4]

ولو تتبعنا الشعر العربي القديم نجده زاخرا بهذه الظاهرة، وحتى النثر منه لأن التوازي يكمن في الشعر والنثر كما ذكر (رومان ياكبسون): «بأن البنى المتوازية العامة في الشعر يمكن ان تعمم على النثر» [5]

التوازي كاد «يقترن بجاكسبون (R-jaqobson) نسب إليه، رغم سبق الدارسين إياه في اكتشاف الظاهرة واعتبارها من ابرز ما يميز الشعر كهوبكنز (hopqins) الذي يعتبره جاكبسون رائد في هذا المجال » [6]، ويذكر ياكبسون ناقلا رأي (جير الدومانلي هوبكنز) أن: «بنية الشعر هي موازاة مستمرة ممدة مما تدعى بالموازاة التقنية للشعر العربي وموسيقى الكنيسة صعودا إلى دقة الشعر اليوناني أو الإيطالي أو الانجليزي » [7]، أما في الوطن العربي فعلى الرغم من أن الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة لم تقف عند هذه الظاهرة، إلا أنها احتوت على مفاهيم بلاغية أخرى يمكن أن تندرج تحت مفهوم التوازي وهي: (الجناس–الطباق– المماثلة– الاشتقاق، التكرار) يقول عبد الرحمان تيرماسين في حديثه عن التوازي: «لا يخلو من السجع و الجناس والمقابلة والموازنة والتضاد، والترديد، وهو بديل لساني حل محل هذه المفاهيم، ولقد كفان مؤونة البحث، وأفراد عناوين لكل جنس من هذه الأجناس البديعية».[8]

1–محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، مجلد 16، العدد1، ص 209.

2–عبد الواحد حسن الشيخ البديع، التوازي، ط1، مطبعة الإشعاع الفنية، 1999، ص 07.

3– عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 252.

4– المرجع السابق، ص 09.

5 – ابن منظور، لسان العرب، ص 214.

6–رومان ياكبسون، أفكار وآراء اللسانيات، 105.

7– المرجع نفسه، ص 105.

8–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 256.

ويقوم التوازي على قيم إيقاعية كالتكرار إذ يقتضي طرفين أو أكثر لظهوره في النص، كما يقوم على تعادل المقاطع الصوتية، أو تقاربها وعلى تماثل الجمل، فكل هذه الموازنات الصوتية بمستوياتها (الجناس، التكرار، الترصيع) تبدي جانب من الجوانب الإيقاعية للعمل الشعري وتكمل تشكيلة الموسيقى التي تأتي من إيقاع العروض، والقافية.

أنواع التوازي:

كثر الحديث في أنواع التوازي في دراسة النص الشعري فمنهم من عد مستويات التوازي انواعا كالتوازي النحوي والصرفي والصوتي والدلالي ومنهم من حدد أنواع التوازي بحسب بنيته الشكلية وهي الترادفي والطباقي والتركيبي والذروي والتناوبي. [1]

أ- أنواع التوازي حسب مستوياته:

1- التوازي الصوتي: يتمثل هذا النوع من التوازي بتكرار حروف من نمط معين، أي تكرار صوت أو مجموعة أصوات في البيت الشعري، أو المقطوعة وبيان الدور الذي تلعبه هذه الأصوات في تحقيق الإيقاع الموسيقي للمقطوعة أو البيت ومثل هذا التوازي نجده واضحا في قصيدة أبي تمام: [2]

السيف اصدق أنباء من الكتب في حده الحدبين الجد واللعب

فقد برع أبو تمام بالاستهلال وحسن الابتداء فالبيت حلو الألفاظ واضح المعاني متين التركيب.

2- التوازي النحوي:

يختص هذا النوع من التوازي في تنظيم الكلمات في جمل، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتكئة على التركيب النحوي، تعد من أهم العناصر المكونة للتوازي فهي تحدد السمات النحوية الأساسية في اللغة وانتظامها والتركيب النحوي يؤدي وظيفتين أساسيتين فهو يخدم الإيقاع بتكرار التراكيب وأنظمتها من جانب، ويحقق المعنى الدلالي من جانب أخر. [3] وقد نبه رومان ياكبسون إلى دور التوازي النحوي في تحديد السمات النحوية الرئيسية التي تشكل البنية الحقيقية للنظام والتي تبدو للوهلة الأولى متشابكة جدا، تقدم بالمقارنات الدلالية التي يمكن تطبيقها في نظام متوازي. [4]

1 -فهد محسن فرحان- التوازي في لغة القصيدة المعاصرة، مقاربة تطبيقية، مهرجان المربد الشعري، 1998، ص 42.

2- عمر فروخ، أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم بالله (دراسة تحليلية)، دار لبنان بيروت، 1978، ص 65.

3 -سامح رواشد، التوازي في شعر يوسف الصائغ وإثره في الإيقاع والدلالة، مجلة اليرموك، العدد 2، الأردن-1997، ص 19.

4 - رومان ياكبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات، ص 110.

3- التوازي الصرفي:

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار لفظية ذات صفات متشابهة و «قد حاول فقهاء اللغة استخراج المعاني واستنباطها عن طريق التحدي والاستقصاء فوقفوا في كثير منها كالأسماء المشتقة والمذكورة في كتب الصرف: (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعال التفضيل، اسم الزمان واسم المكان، اسم دلالة) وأوزان الأفعال وتصاريفها المختلفة وبعض أنواع الجموع» [1]

ب- أنواع التوازي بحسب بنيته الشكلية:

1- توازي الترادف:

وفيه يقوم السطر الثاني بتقوية الفكرة المبثوثة في السطر الأول عن طريق التكرار أو المغايرة من اجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع، كما أن دائرة هذا الضرب من التوازي يمكن أن تتسع لتشمل –أيضا– السطر الثالث الذي لا يتماثل مع السطر الأول، بل يتوازى معه. [2]

وهذا النوع من الترادف نجده في مقطع من قصيدة نزار قباني: 3

لا تلعنوا السماء
إذا تخلت عنكم، لا تلعنو الظروف
فالله يؤتي النصر من يشاء

2- توازي التراكم: وهو التوازي الذي تأتي فيه الأسطر الشعرية بزيادة على السطر الشعري الذي تتوازى معه، [3] وتكون هذه الزيادة بإضافة ضمير أو حرف أو كلمة فعلى المستوى النحوي يختلف السطر الشعري الأول على السطر الشعري الثاني إذ تتوازى البنية بشكل تراكمي مع السطر الثاني.

3- توازي التلاشي:

وفيه يكون السطر الثاني، أقل من السطر الأول من ناحية التركيب أي تأخذ الأسطر الشعرية بالتناقص كلما ابتعدنا عن السطر الأول.

4- التوازي الذروي:

1 –مجد الباكير البرازي، فقه اللغة العربية، دار مجدلاوي، عمان، 1976، ص 73.

2 –فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالات النقد والحداثة والإبداع– دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– 1987، ص 231.

3 –المرجع نفسه، ص232.

وهو التوازي الذي تكون فيه الأسطر الشعرية التالية للسطر الأول مكملة وملحقة له [1]

5- توازي الطباق:

وهو الذي ينص في تحديده الأول على أن يقوم السطر الشعري الثاني أو الجملة الشعرية الثانية بالتضاد مع السطر الأول أو الجملة الشعرية الأولى، فالمطابقة عند البلاغيين هي الجمع بين اللفظ وضده يقول أبو هلال العسكري: «قد أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل: الجمع بين السواد والبياض، ...» [2]

فالتكرار والتوازي لونان إيقاعيان محببان إلى النفْسْ، وهو ما يدل على خبرة بالكلام، فإذا حَسُنَ موقعهما، وأُحْكِمَ إيقاعهما، زادا للكلام حُسْناً، ومنحاه جرسا، وأضفيا عليه جمالا لما لهما من فائدة في تقوية الأسلوب، وتعميق الدلالة.

1- المرجع نفسه، ص 233.

2- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابية والشعر، تحقيق محمد على النحاوي وأحمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة عيسى اليابي الحلبي وشركائه ص 316.

الفصل الثاني: التكرار والتوازي في شعر محمود درويش

1- التكرار في قصيدة "عاشق من فلسطين":

لقد نجح "محمود درويش" في استخدام التكرار، فلم يعد لديه مجرد وسيلة لتحقيق شيء من التتابع الإيقاعي، بل صار أداة بارزة في تحقيق المفارقة.

وللتكرار عند شاعرنا دورٌ كبيرٌ في عكس تجربته الانفعالية إذ يمكن القول: « إن التكرار يرتبط تعبيريا بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأي غرض آخر، كالموسيقى أو الترابط البنائي بين أجزاء القصيدة، أو حسن المخرج أو غير ذلك » [1] بمعنى أن التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر وانفعاله يبدو متكلف ويفقد كثيراً من أهميته الأسلوبية لأن للتكرار خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصبحه الدهشة والمفاجآت « فالتكرار ليس مجرد تكرار كلمة أو عبارة ما بل وسيلة تنبض بإحساس الشاعر» [2]

وإذا انتقلنا إلى ما يقدمه درويش من تكرارات متعددة «نجد أن الأنماط المكررة تتعالى في كل صورة من صور التكرار لتشكل لوحة عميقة الألوان، بعيدة الملامح، لتثير ذهن المتلقي وتحفز عقله إلى الخوض في تشكيل الخيط الذي ينسج الأنماط المتكررة في كل صورة من صور التكرار » [3]، فالتكرار عنصر فعال لما له من خصوصية في تحديد صيرورة الخطاب الشعري وقدرة على تبليغ الرسالة وإحياء الدلالة.

وهذه القصيدة التي قيد الدراسة "عاشق من فلسطين" تنوعت فيها مظاهر التكرار وأماطه، فكان التكرار عنصرا فعالا في تقوية المعنى وتأسيس الدلالة إذ عبر عن محتوى النص، وعن مدى تعلق الشاعر بحبيبته "فلسطين" التي يراها في كل مكان وفي كل شيء، إذ جعل من التكرار أداة تعكس تجربته الانفعالية وتؤكد قوة العلاقة بين الشاعر ووطنه.

وسنتناول في هذه القصيدة هذه الأنماط التكرارية في مستوياتها المختلفة عند محمود درويش ودورها التأسيس في إنتاج الدلالة.

أولا/ تكرار الصوت:

1- د- محمد صلاح زكي أبو حميدة ،الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ط 1، كلية الآداب، جامعة الأزهر- غزة، 2000، ص 301.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 301.

3- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة – عمان، 2007، ص 233.

سعى محمود درويش بالتكرار إلى تأثير الصورة الشعرية في إحساس المتلقي ووجدانه، فالتكرار حين يدخل التجربة الفنية يتخذ أبعاداً جمالية ودلالية أكثر عمقا ويتخطى تأثيره دائرة الحدث الضيق ليتعانق «ضمن أجزاء النص الأخرى، ليحدث نوعاً من بيان الطريقة الدلالية التي يهدف إليها المبدع، فيركز فيها حتى تصل رسالته كما يريدها إلى المتلقي»[1]

وتكرار الصوت هو من أبسط أنواع التكرار، وبذلك كان للتكرار أهمية كبرى في النهوض بالإيقاع وتنويعه فهو «ضروري وعضوي حتى ولو كان في أبسط مستوياته»[2]

«وتكرار حرف يعني تكرار الصوت الذي يحمله الحرف في كلمة ما »[3] أي تكرار حرف يهيمن صوتيا على المقطع أو القصيدة.

وقد تعددت الأصوات وتنوعت في هذا النص — الذي هو محل الدراسة — إذ قمنا بإحصاء الأصوات المكررة في القصيدة فوجدناها تكررت " 1457" مرة، وهي تتنوع بين المهجورة والمهموسة والرخوة والشديدة، «وهو من مظاهر الثراء الموسيقي لدى الشاعر»[4] وهذا ما يؤكده الجدول التالي:[5]

الأصوات	صفائها	مخرجها	عدد تكرارها
الياء	رخو- مجهور- منفتح	شجري	188
اللام	جانبي-مجهور - منفتح بين الشدة والرخاوة	شفوي	169
النون	شديد- مجهور- منفتح	لثوي	140
التاء	شديد- مهموس- منفتح	لثوي	133
الواو	شديد- مجهور- منفتح	شفوي	125
الهمزة	شديد- مهموس- منفتح	حُنجري	121
الراء	مجهور- منفتح- منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	111
الباء	شديد- مجهور- منفتح	شفوي	71
الكاف	شديد- مهموس- منفتح	لهوي	59

1- يمني العيد — في القول الشعري، ط1، دار توبقال للنشر — الرباط، 1987، ص 17.

2- نافع صالح عبد الفتاح- عضوية الموسيقى في النص، ط1، مكتبة المنار- الزرقاء- الأردن، 1985، ص 59.

3- د- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ط1، دار الهدى للكتاب –بيلا- كفر الشيخ،1998م، ص06.

4- د- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق — بيروت- لبنان، 2001، ص 27.

5- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ط1، المكتبة العصرية، لبنان، 1998، ص 3

الدال	شديد- مجهور- منفتح	لثوي	50
العين	رخو- مجهور- منفتح	حَلقي	47
الفاء	رخو- مهموس- منفتح	شفوي	47
الذال	رخو- مجهور- منفتح	بين الأسنان	46
الغين	رخو- مهموس- منفتح	لهوي	44
القاف	شديد- مهموس- منفتح	لهوي	30
الطاء	شديد- مهموس- مطبق	لثوي	21
الخاء	رخو- مهموس- مطبق	لهوي	19
الجيم	رخو- مجهور- منفتح	شجري	17
الهاء	رخو- مهموس- منفتح	حنجري	17
الزاي	رخو- مجهور- منفتح- صفيري	لثوي	06
الثاء	رخو- مهموس- منفنح	بين الأسنان	06
الضاد	رخو- مجهور- انحرافي مطبق	لثوي	05
الضاء	رخو- مجهور- مطبق	بين الأسنان	01

من خلال الجدول نستنتج ما يلي:

1- قصيدة "عاشق من فلسطين" تعددت فيها أصوات اللغة، وكأن شاعرنا حاول أن يعبر على ما يداخله ليصبو إلى التأثير، وجعل من هذه الأصوات وسائل لتحقيق ذلك.

2- هيمنت الأصوات المجهورة، إذ لا تعثر الأصوات العشرة الأولى إلا على ثلاث أصوات مهموسة (التاء- الهمزة- الكاف)، هذا ما يدل على أن محمود درويش يريد إعلان مأساة العربي الفلسطيني الذي لم يعرف إلا العذاب والمنفى في كل العالم.

يقول درويش:[1]

:ولكني نسيت..نسيت يامجهولة الصوت

! رحيلك اصدأ الجيتار..أم صمتي؟

مسافرة بلا أهل..بلا زاد

1- محمود درويش، الديوان، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر، 2000م، ص 80.

ركضت إليك كالأيتام،

:أسأل حكمة الأجداد

لماذا ستحب البيارة الخضراء

إلى سحن، إلى منفى، إلى ميناء

ولأن أكثر الأصوات حضوراً في القصيدة هو صوت "الياء" والذي تكرر " 188 مرة"، فقد كان حضورهُ قوي في هذه القصيدة، وفي هذه الأبيات لأنه من الأصوات المجهورة، ليعلن الشاعر عن معاناته وتصل صرخته إلى الوطن العربي وإلى العالم بأسره، تلك الصرخة التي يكسوها الألم والعذاب والشوق والحنين إلى الوطن، فالشاعر فقد الوطن والأم والأهل والأرض والحجارة والحبيبة، وقد تكرر صوت "الياء" في هذه الأبيات في كل من (رحيلك – القيتار – صمتي – الأيتام – ميناء) وهي كلها عبارات الأسى والحنين.

يقول محمد درويش: [1]

وأنت كنخلة في البال

ما انكسرت لعاصفة وحطاب

وما جزَّت ضفائرها

.. وحوش البيد والغاب

ولكني أنا المنفي خلف السور والباب

كثر في هذه الأبيات حضور صوت "اللام" والذي تكرر في القصيدة " 169 مرة"، كونه من الأصوات المجهورة، نظراً لطبيعة الموقف الذي جاء في القصيدة وذلك للرد عن العدو والدفاع عن فلسطين، فالنص عبارة عن صراع بين اثنين (طرف سرق الأرض وطرد أهلها وطرف آخر هو صاحب القضية).

والحرف الانفجاري هنا عبارة عن شحنة تزيد من دلالة الغضب والتمرد، ورفض الانكسار والتراجع أمام العدو، فالشاعر من خلال هذه الأبيات يظهر قوة وشهامة العربي وتعلق الفلسطيني بوطنه وعشقه له.

يقول الشاعر محمود درويش: [2]

رأيتك في جبال الشوك

1- المرجع نفسه، ص 87.

2- المرجع نفسه، ص 85.

راعية بلا أغنام

.. مطاردة وفي الأطلال

وكنت حديقتي وأنا غريب الدار

أدق الباب يا قلبي

.. على قلبي

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار

وقد استعان الشاعر بهذه الأبيات ليوصل صوته إلى القارئ من خلال صوت "ب"، الذي لم يغب في هذه الأبيات، وتكرر "71 مرة" في القصيدة، فقد أدى دلالة عميقة في تفجير الإحساس بالشوق والحنين للوطن من خلال هذه العبارات (جبال، باب، غريب، الشباك، قلبي)، كما استدعى إلحاح الشاعر للرجوع إلى الوطن والبقاء فيه، وورود "الياء" ممدودة يعبر عن حالة الألم التي يعيشها الشاعر وهي الغربة والوحدة والحنين إلى فلسطين ومن ثم جسدت "الياء" الممدودة صيغة الموقف الشعوري في هذه القصيدة.

وحرف "الراء" كان أساسا في تماسك النص وترابط أفكاره وتراكم مضامينه وذلك من خلال تكراره "111 مرة" فالتكرار عنصر أساسي في تكوين قصيدة درويش وقد تمثل حضور "الراء" في الأبيات الآتية من قول الشاعر محمود درويش:[1]

.. وراءك، حيث شاء الشوق

وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين

! ولملمنا شظايا الصوت

لم نتقن سوى مرتبة الوطن

سننزعها معاً في صدر جيتار

نجد "الراء" تكرر في (وراءك، انكسرت، مرايانا، مرتية ، صدر، جيتار)، فالقهر هنا مستمر ومتواصل، والمعاناة أيضا مستمرة، والشاعر لا يزال يعاني ألم الشوق والحنين والفراق، وأَنَّهُ ما دام يحبُّ (فلسطين) فلا مفرَّ أَبداً من القهر والحرمان والعذاب وما "الراء" إلاَّ دليل على استمرار الظلم والجور.

1- المرجع نفسه، ص 87.

إن هذه الأصوات المجهورة كانت لها السيطرة التامة أكثر من غيرها، وهي تحتوي على قوة خفية فجرها الشاعر ببوحه، فالأصوات المجهورة ارتبطت بمواقف وأحاسيس شعورية، برزت من خلال الشكو التي عبر الشاعر من خلالها على ما يجول بداخله.

أما الأصوات المهموسة فهي أيضا تتنوع بين الكثرة والقلة، وهذا ما يدل على أن النص مشحون بالمشاعر النفسية والعاطفية «وتحمل هذه الأصوات في ثناياها القيم الدلالية، وتعمل على انضوائها بين الكلمات المخبأة بين السطور والمقاطع وتحولها إلى تمفصلات وتداعيات لا شعورية أنيسة بوجدانيات واعية تقر إليها ثورة الشاعر وغليانه لتجد فيه بعض العزاء والسكينة»[1]

وحرف "ت" من الحروف المهموسة التي تكررت في القصيدة، وقد تكرر حرف "التاء" في القصيدة "133 مرة"

يقول الشاعر:[2]

:واكتب في مفكرتي

أحب البرتقال. وأكره الميناء

:وأردف في مفكرتي

على الميناء

وقفت وكانت الدنيا عيون الشتاء

! وقشرة البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء

"فالتاء" في هذه الأبيات يعبر عن عمق تجربة الشاعر وقدرته على التأمل والتقصي العميق لجوانب الحياة، ولحف التاء انعكاساً لحال شخصية الشاعر، وضياعه بين الماضي والحاضر، وكان لحرف "التاء" القدرة للتعبير عن ذلك الصراع الداخلي في نفس الشاعر.

يقول محمود درويش:[3]

أنا زين الشباب وفارس الفرسان.

.أنا.ومحطم الأوثان

1- المرجع نفسه، ص 42.

2- المرجع السابق، ص 42.

3- المرجع نفسه، ص 44.

حدود الشام ازرعها

!قصائد تطلق العقبان

في هذا المقطع تكرار حرف "الشين" الشجري والذي يأتي ضمن عشر أصوات الأخيرة من حيث حضوره بين باقي الحروف المهيمنة، إذ بلغ عدد تكراره " 28 مرة" فهو لم يكن قوي الحضور في القصيدة إلا أنه كان أساسيا في تماسك النص وترابط أفكاره لخدمة المستوى الدلالي وأيضا الموسيقى، إذ أحدث نغما موسيقيا يخدُم الدلالة ويؤثر على المتلقي إذ أدى حضور الأصوات المهموسة والمجهورة إلى تنوع الأصوات في القصيدة بين القوة والضعف والاضطراب والهدوء، وبين الظاهر والباطن، ما أدى إلى تعميق الدلالة وتقويتها.

ثانيا/ تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً ليس عند محمود درويش فحسب، بل عند معظم شعراء الحداثة، إذ إنها تعد خصيصته أساسية من خصائص البنية التركيبية في الشعر الحديث.

وتكرار الكلمة أكثر شيوعاً من أشكال التكرار، وهو ما وقف عليه القدماء كثيراً وسموه التكرار اللفظي، وهو تكرار بعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ واكتسابها قوة تأثيرية.

يقول محمود درويش:[1]

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت.

فالشاعر هنا لا يُلاَمُ على تكرار كلمة (فلسطينية) بعينها، لأنه يقاوم محاولات شرسة من عدو حاقد يريد طمس هويته وتهميش تاريخه على هذه الأرض، كما يريد تغيير معالم وطن بأكمله، معالم أمة عريقة ممثلة في الوطن والأرض، وأسماء قرى، وساحات وشوارع ... الخ

1- المرجع نفسه، ص 84.

نلاحظ في هذه المقاطع الشعرية تكرار لفظة فلسطينية "سبع مرات" متوالية، حتى يثبت الشاعرُ أن في التكرار للفظة لم يعد مجرد وطن فقط بل يريد أن يبين ويؤكد هوية بلاده ونقاء ملامحهما، فارتفع صوته لما يبرهن على فلسطينية تلك الهوية، فكرر لفظة (فلسطينية) مضيفاً إياه في كل مرة إلى ملمح من ملامح المحبوبة/الوطن، إذ أن «اللفظ المكرر فلسطينية لا يكتسب أهمية من القيمة العددية فحسب وإنَّما من ارتباطه بالحالة الشعورية المسيطرة على الصياغة أيضا، وهي حالة إثبات الحق ونفي كل شكوك تحاك حوله»[1]

إذ لا يمكن أن ننظر إلى التكرار على أنه تقنية إيقاعية محضة، إذ يكرر الشاعر «ألفاظاً بعينها وقد تكون أسماء أو أماكن أو من شابه ذلك لدلالة نفسية وشعورية»[2]

إذ جاء تكرار كلمة فلسطينية ليعبر عن مدى تعلق الشاعر بوطنه، وكذلك ليغني المستوى الدلالي، «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة في النص ويكشف عن اهتمام المتكلم بها دون غيرها »[3]، أو بعبارة أخرى فهو إعادة لحالة لغوية قصد تأكيد معناها وترسيخه في نفس المتلقي فهو «في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[4]

يقول الشاعر محمود درويش: [5]

خذيني تحت عينيك

خذيني، أينما كنت

خذيني، كيفما كنت

أد إلى لون الوجه واليدين

وضوء القلب والعين

وملح الخبز واللحن.

وطعم الأرض والوطن

خذيني تحت عينيك

خذيني لوحة زيتية في كوخ حسرات.

1- د- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، ص 310.

2- ماجد الجعافرة، في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية (دراسة في الموسيقى والإيقاع)، آداب الرافدين، 1995، ص 102.

3- صالح خليل ابواصبع، الحركة الشعورية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948- 1975، دار البركة للتوزيع والنشر – الأردن، ص 410.

4- نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر، ص 67.

5- محمود درويش، الديوان، ص 83.

خذيني آية من سفر مأساتي

خذيني لقبة.. حجراً من البيت.

في هذه الأبيات تكرار لفعل الأمر (خذيني)، تسع مرات، مما يوحي على قوة السياق فالشاعر لم يتحمل الفراق والبعد عن فلسطين، ورأي أن أمرها بأخذها إليها هو الحل الوحيد، ولم يكتف بأمرها فقط، بل أخذ يلح ويصر عليها، علها تسمع نداءه وتستجيب لقوله، وترأف لحاله.

وهذا اللون التكراري يؤدي موسيقى جميلة يحبها القارئ والسامع وتساعد على تصوير المعنى.

كما تكرر فعل الأمر "كان" لحقت به تاء التأنيث، في هذه الأبيات مرتين، وتكرر في القصيدة " 05 مرات" باعتباره عنصراً لغويا يعمل على بناء الموقف الدرامي متجسدا في الماضي، فالشاعر تحيط به ذكريات الماضي المرير.

كما تكرر الفعل الماضي "رأيت" لحقَ به ضمير المخاطب (ك) (08 مرات) في القصيدة، فقد كان تكراره عنصراً أساسيا، إذ عمل على تقوية الدلالة وتعزيز المعنى، فالأفعال الماضية في هذه القصيدة ساعدت الشاعر على التكلم عن ماضيه وبفضلها استطاع أن يثبت هوية فلسطين.

وقد عمر الشاعر في هذه القصيدة إلى تكرار الأفعال المضارعة مثل (يقوم نزرعها)، لما لها دلالة على الحاضر والمستقبل فالشاعر يأمل بالتعبير ويعلق آماله على هذا الجيل الجديد.

كما وظف درويش الضمائر بوصفها «إحدى أدوات الاتصال اللغوي ليعبر عن رؤيته وتجربته »[1] فضلا عن دور الضمير في الارتفاع بالمستوى الدلالي.

كما في قول الشاعر محمود درويش:[2]

.رأيتك في شعاع الدمع الجرح

..وأنت الرئة الأخرى بصدري

..أنت أنت الصوت في شفتي

!وأنت الماء، أنت النار.

1- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 232.

2- محمود درويش، الديوان، ص

إذ تكرر ضمير المخاطب "أنت" في هذه الأبيات " 05 مرات"، فاستطاع الشاعر من خلاله أن يخرج كل تلك العواطف والأحاسيس التي كانت بداخله وكأنه يخاطبها في الحقيقة، واستطاع الشاعر أن يحقق بضله أقصى درجات الموسيقى التي يمكن للشعر تحملها.

وقد كان الشاعر موفقا في توظيفه لهذا النوع من التكرار لأنه استطاع أن يؤكده مقصده الذي يتمثل في تمسكه بحبيبته التي تعيش في داخله فالشاعر صاحب هذه الأرض وابنها.

ثالثا/ تكرار الجملة:

تكرار الجملة من أشكال التكرار البارزة عند محمود درويش «ويَأتي غالبا في سبيل الإلحاح على معنى معين أو تأكيد فكرة محددة تعد بمثابة مفتاح النص الشعري »[1]، وتكرار الجملة يأتي على مستويين: تكرار الجملة المبتورة، وتكرار الجملة التامة، أما عن النوع الأول يتمثل في تكرار "عبارة" معينة لا تكتفي بذاتها، ولا تؤدي فائدتها إلا مع اكتمال عناصر الجملة النحوية أو الشعرية، ما يؤدي إلى تغيير بقية العناصر المكونة لها، أما عن النوع الثاني يكون في تكرار "العبارة" كما هي دون زيادة أو نقصان أو تغيير في بنائها.

«وتكرار الجملة هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه »[2]

ومن تكرار العبارة في قصيدة "عاشق من فلسطين" قول الشاعر محمود درويش:[3]

واكتب في مفكرتي

أحب البرتقال واكره الميناء

وأردق في مفكرتي

على الميناء

وقفت وكانت الدنيا عيون شتاء.

فالشاعر يفتتح هذه الأبيات بجملة "واكتب في مفكرتي" فالشاعر عمد إلى تكرار الجملةالشعرية واكتب في مفكرتي ولكن بصياغة أخرى وأردف في مفكرتي ليبين تعلقه بالماضي، فالشاعر تحيط به ذكريات الوطن والشوق وهو تكرار ميتور إلا أن محمود درويش نجح في توظيفه، فمن خلاله يؤكد مدى تعلقه بالماضي، فالشاعر تحيط به

1- آسية دحو، الايقاع المعنوي في الصورة الشعرية "محمود درويش" مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف، 2009/2008، ص 93.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3- محمود درويش، الديوان، ص 42.

ذكريات الوطن والشوق والحنين وما كان اختيار لفظة "أكتب" إلا للتأكيد على حفاظه على كل موروث لأن الكتابة لا تضيع وما كان يضيف هاتين الجملتين "أكتب في مفكرتي" وجملة "أردف في مفكرتي" إلا للتعبير عن مكنونات نفسية افعم بها صدر درويش وتفريغ لشحنات الحب والكراهية، حب فلسطين وكراهية الرحيل عنها>>[1] فضلا عما تحمله لفظة الميناء عن دلالة دخول المحتل إلى فلسطين حبيبة درويش، كما أدى تكرار هذه العبارة إلى إضفاء تلوين جمالي في الكلام، وبناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا تطرب له الأذن.

كما وظف هذا النوع من التكرار في المقطع الأخير من القصيدة في قوله [2]

أنا زين الشباب وفارس الفرسان

.أنا. ومحطم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان

:وباسمك، صحت بالأعداء

كلي لحمي إذا نمت يا ديدان

..فبيض النمل لا يلد النسور

..وبيضة الأفعى

! يخبئ قشرها ثعبان

خيول الروم .. أعرفها

وأعرف قبلها أني

أنا زين الشباب وفارس الفرسان .

تظهر هذه الأبيات إحساس الشاعر وعواطفه، والحالة الشعورية والنفسية غير المستقرة له، كما يظهر مدى تمسك الشاعر بحبيبته فلسطين، نتيجة ما تعرضت له بعد الفراق بينه وبينها.

1- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص232.

2- محمود درويش، الديوان، ص44.

إذ افتتح أبياته بضمير المتكلم للحديث عن نفسه بوصف الضمائر <<إحدى أدوات الاتصال اللغوي ليعبر عن رؤيته وتجربته >>[1] فضلا عن دور الضمير في الارتفاع بالمستوى الدلالي.

فالشاعر من خلال هذه العبارة المكررة "أنا زين الشباب وفارس الفرسان" أراد أن يبين للعدو أصالة العربي ونقاء أصله، وشهامة ومروءة الفلسطيني الذي رغم النفي والتعذيب من قبل العدو إلا أنه ظل متمسكا بوطنه ويغار عليه.

وقد لعب تكرار الجملة دورا مهما على المستوى الدلالي والموسيقي وذلك خدمة للحالة الشعورية التي يعيشها درويش إذ أنها تتغير مستوى التأزم النفسي للشاعر.

رابعا: تكرار المقطع:

من أنماط التكرار التي شاعت كثيرا في شعر الحداثة تكرار المقطع الشعري في مواضيع متعددة من القصيدة، <<ويلاحظ أن هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرار طويلا يمتد إلى مقطع كامل واضمن سبيل على نجاحه أن يعتمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر >>[2]

<<وكثيرا ما يكرر محمود درويش المقطع الذي يأتي في مقدمات قصائده في خواتيمه إذ يبلغ عدد القصائد التي افتتحها بمقطع شعري ثم كرره في نهايتها 45 قصيدة>>[3] ولكنه غالبا ما يحدث تغييرا في العلاقات التركيبية في المقطع بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة وذلك للتخفيف من اثر الإحساس بالرتابة والملل، الذي يمكن أن يعتري الملتقى عند تكرار مقطع بكامله.

ورغم أهمية هذا النوع من التكرار، والدور الكبير الذي يلعبه على المستوى الدلالي والموسيقي ورغم حضوره في أغلب قصائد محمود درويش إلا أنه غاب عن هذه القصيدة وذلك لأسباب قد يكون أولها أن الشاعر محمود درويش بتوظيفه لأنواع التكرار التي حضرت في قصيدته وكذلك استحضاره للمفردات الإيجابية والجمل القوية بنوعيها الاسمية والفعلية استطاع أن يحقق التوازن الهندسي بين الكلام ومعناه ويحقق من الرتابة والملل، فرغم غياب هذا النوع من التكرار في قصيدته <<عاشق من فلسطين>> إلا أنها جاءت مكتظة المعاني والخيال، مليئة

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص232.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص67.

[3]- د- صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص22.

بالحيوية والحركية، استطاع محمود درويش من خلالها أن يعبر عن إحساسه ومشاعره انفعالاته، دون تكلف فيضفي ذلك جمالا ورونقا، لا يغفل أثرهما عن النفس.

فالتكرار بوصفه أحد أبرز مظاهر بنية الإيقاع الداخلي، يظهر من الناحية الوظيفية بقدرته على الربط بين أجزاء النص الشعري وإحداث تشكيلات صوتية مقصودة تعبر عن خيال الشاعر وبناء صوره الشعرية.

فالشاعر محمود درويش ومن خلال توظيفه لبنية التكرار بأنواعه (الصوت– الكلمة– الجملة– المقطع)، استطاع أن يرينا كيف عمد إلى هندسة التنسيقات الصوتية، ليقنعنا بأن ثمة موسيقى وإيقاع يزيدان من جمال القصيدة.

2: التوازن في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"

تنوعت مظاهر التوازن في شعر محمود درويش، فطالت الكلمة المفردة وأبانت عن دلالات عميقة، إضافة إلى ما حلت به الأبيات من مظاهر توازن الكلام، واعتدال المقاطع، وما ينجز عن ذلك من إبدال للوقع، وضبط للجرس وتعميقا للقيم الإيقاعية في الشعر خاصة أن التوازن قد استحكم بتلاقيه مع عناصر أخرى كالتكرار، ومن صور التوازي عند محمود درويش.

أ– توازي الترادف:

ويظهر هذا النوع من التوازي في قول الشاعر: [1]

وما القدس والمدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البداوة
إلى السلطة الجائعة
وما القدس والمدن الضائعة
سوى منبر الخطابة
ومستودع للكآبة

1– محمود درويش، الديوان، ج2، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت –لبنان، 2005م، ص 104.

يتضح من المقطع المقدم أن السطر الثاني جاء لتقوية الفكرة المبثوثة في السطر الأول، وعبارة (القدس والمدن) احتلت المركز أخذت الجملة الفعلية بالتراكم عليها عبر إنزياحات لم يعهده الشعر العربي، فالشاعر يؤكد ويصر في تكراره لهذه العبارة على أحقية القدس كوطن له، إذ جاءت هذه العبارة مشحونة بنبرة من الحزن والأسى، فرغم البعد والنفي والاغتراب لن يتخلى من وطنه ليتركه للأعداء وهنا يخرج الشاعر عن إطار الحنين إلى إطار الفعل، يرى أن الحياة مستحيلة بعيدا عن الأرض ولا يقف التوازي في هذه القصيدة عند هذا المقطع فقط بل كان حاضر في مقاطع أخرى كقول الشاعر:[1]

هنا القدس

يا امرأة من حليب البلابل، كيف أعانق ظلي....

وأبقى؟

خلقت هنا..... وتنام هناك.

الشاعر من خلال هذه الأبيات يبين عجزه عن الوصول إلى وطنه <<إذ لم يأت التوازي لهدف إيقاعي فحسب ولكنه جاء خادما للدلالة ومحققا تفاعلية تواصلية بين هذين العنصرين المتلازمين >>[2]

فالإيقاع هنا لم يعد مكونا خارجيا، ولكنه <<أصبح أساسا نباتيا للشعر يحدده حمل عناصره السمعية أو غير السمعية >>[3]

فقد جاء النداء ليكشف الحالة الشعورية والنفسية التي يعيشها الشاعر وما يعانيه من غربة ونفي <<أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء >>[4]، وقد كشف الشاعر في توظيفه لهذه الجمل المترادفة سواء على المستوى النحوي أو المستوى الدلالي عن قدرة إبداعية.

ومن خلال ما تقدم نلحظ أن توازي الترادف عند درويش لم يكن مركزا لتراكم كلمة مفردة، وإنما غلبت عليه الجمل الفعلية، وفي ذلك دلالة على السعي للخلاص من الواقع الذي يعيشه وطنه والإصدار على عدم الاستسلام والإيمان بالانتصار.

1- المرجع نفسه، ص 103.

2- ينظر، سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، أبحاث اليوموك عمان، مجلد 16، العدد24، 1989، ص20.

3- يوريس اخنباوم، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكليتين الروس، تر: إبراهيم الخطيبي، مؤسسة الأبحاث المشتركة، بيروت، الرباط، 1982، ص53.

4- مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص72.

ب- توازي التراكم:

يقول الشاعر محمود درويش: [1]

رائحة البن جغرافيا

وما شردوك.... وما قتلوك

أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص

ولست شَريداً.... ولست شهيدا.... وأمك باعت.

أراد الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يبين العلاقة الوحيدة التي تربطه بفلسطين وهي علاقة الأرض، ثم ما يلبث أن ينحوا منحا آخر، وهي ربط الصراع ببعده العربي والذي يبقى عملية لا معنى لها خارج الأرض "ذكريات الدم: أما عبارة (ولست شريدا.... ولست شهيدا) أراد منها تأكيد عدم التشرد والاستشهاد اللتان التصقتا بشخصية (سرحان) التي جعل منها الشاعر مرتكزا تتراكم عليه بقية الأسطر الشعرية التي أخذت بالزيادة في بنائها، رغم أن حضورها كان معنوي في هذه الأبيات والمتمثل في ضمير المخاطب "أنت"، فارتفع صوته بما يبرهن على (سرحان) هذه الخصال، مضيفا إلى ذلك في كل مرة ملمح من ملامح الحب للوطن، <<فسرحان هو صدى لكل الشخصيات الأخرى، منه وبه نتعرف على (الأم والأب) أو المستقبل (الحروب) والفعل (القتل)... أنه جمع الشخصيات دفعة واحدة إلى درجة تفقده خصوصيته>>[2]

ج- توازي التلاشي:

من أشكال التوازي البارزة في قصائد محمود درويش (توازي التلاشي) إذ تأخذ فيه الأسطر الشعرية بالتناقص من ناحية التركيب وترصد ذلك بقول الشاعر:[3]

ونعرف كنا شعوباً، وصرنا حجارة

ونعرف كنا بلادا، وصرنا دخان

ونعرف أشياء أكثر

1- محمود درويش، الديوان، ص103.

2- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط2، دار ابن رشد –بيروت- 1981، ص132.

3- محمود درويش، الديوان، ص99.

أخذت الكلمات بالتلاشي، إلا أن الأسطر توازن بشكل متساو من حيث البناء النحوي، إذ أخذت تعبر عن ذلك <<الصراع بين العرب واليهود، وهو صراع بين طرفين. طرف مغتصب محتل.... وطرف آخر هو صاحب القصيدة التي ينتمي إليها الشاعر >>[1] وعلى الرغم من أن الأسطر الشعرية أخذت بالنقصان إلا أنها عمقت المعنى وأدت الدلالة التي عمد الشاعر إلى إيصالها للمتلقي وهي التعبير عن مدى الحزن والأسى. بما جرى لحبيبته "فلسطين"، إذ أخذت الأبيات تعبر دلاليا عن مأساة درويش التي تحمل البؤس والضياع وتؤكد <<تمام التواصل بينه وبين معشوقته، فعلى الرغم من بعدها عنه، وبعده عنها، إلا أنه يستحضرها دائما، ويخاطبها كأنها ماثلة أمامه>>[2] أما عن المستوى الإيقاعي فقد حقق التوازي نغما موسيقيا واضحا له تأثير عن نفس المتلقي، إذ يحتل التوازي <<موقعا مهما في تشكيل النص الشعري، يقع الجزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه>>[3]

د- التوازي الذروي:

وظف محمود درويش هذا النوع من التوازي في أغلب قصائده لما له من أهمية على المستوى الدلالي والإيقاعي، إذ لم تخلوا قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" من هذا التوازي الذي تأتي فيه الأسطر الشعرية مكملة للسطر الأول، ترصد ذلك في قول الشاعر:[4]

يشرب خمرا وسكر، يرسم قاتله ويمزق

صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا

ويرتاح سرحان.

يفتتح "درويش" هذا المقطع بجملة "يشرب خمرا وسكر، يرسم قاتله ويمزق" فقد جاء في السطر الأول ناقص المعنى لذلك تتطلب السطر الثاني ليتم معناه في عبارة "صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا"، نستشف من ذلك أن الشاعر وظف الأفعال المضارعة كدليل على مستقبلة الحدث واستمراريته، إذ أن العلاقة بين مرادفات هذا المقطع (القتل) هو الفعل المحرك الرئيس لأحداث القصيدة.

1- إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع –الأردن- 2002، ص81.

2- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص234.

3- سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص11.

4- محمود درويش، الديوان، ص98.

ومع تضافر كل من المستوى النحوي والدلالي، حقق التوازي خدمة للمستوى الإيقاعي، فقد أدى إلى خلق إيقاع موسيقي بعمق الإحساس الشعوري لدى الشاعر بوطنه فلسطين.

هـ- توازي الطباق:

ويظهر ذلك في قول الشاعر محمود درويش: [1]

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي...وأرجع

(حلم قديم- جديد)

شوارع اخرى اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان)

في المقطع تضاد واضح في الجملة الشعرية (حلم قديم —جديد)، من خلال كلمتي (قديم، جديد) على الرغم من اتفاقهما في البنية الزمنية إلا أنهما متضادتان من الناحية الدلالية، ليشف لنا الشاعر قدرته على الجميع بين المتضادات في سياق واحد، وما كان اختيار هاتين اللفظتين إلا للتعبير عن مكنونات نفسية وانفعالية، فضلا عن ذلك فالشاعر "محمود درويش" يؤمن بالمستقبل ولا يحن إلى الماضي لأنه يذكره بما جرى لحبيبته فلسطين بخلاف الشعراء الذين يحنون إلى الماضي ويرونه جميلا فهو يؤمن بالتغيير، إذ يحلم أن يرى فلسطين في لباس عرسي جديد، يزيد من جمال شوارعها وبيوته وجدرانه ويجعل الأطفال بها كأنه يوم عيد.

فالشاعر من خلال هذا التوازي يفتح بصيص أمل عل فلسطين تعود ما أضفى على المقطع نغما موسيقيا من خلال توظيفه لهذا الطباق. فضلا عن الدور الفعال الذي أداه على المستوى الدلالي.

ومع تضافر كل أنواع التوازي والتي خدمت القصيدة من الناحية الدلالية وكذلك الموسيقية والإيقاعية، يمكن القول أن الإيقاعات تنوعت بتنوع الحالات النفسية من طرب و حزن و حوار باطني، واستطاع درويش من خلال التنسيق بين هذه التوازنات ظهر لنا كيف تتقبل القصيدة العربية المعاصرة الهندسية الصوتية وكيف استطاع الشعر العربي استقبالها.

[1]- المرجع نفسه، ص103.

الخاتمة

خاتمة:

بعدما تطرقنا لعالم الحداثة الشعرية وفضائها النظري بصفة عامة وأهم آليات الهندسة الصوتية في الشعر الحداثي وبعد هذه المقارنة لقصائد "محمود درويش" توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

– يعد مصطلح الحداثة من المصطلحات الغامضة والمعقدة وإن تجذرت جزئيا دلالة هذا المصطلح في بعض القوالب اللغوية في القديم وهي دلالة لا تخرج عن إطار الجديد ولا تشكل هذه الدلالة التعارض مع القديم.

– ظهرت بعض آليات الحداثة الشعرية في كتابات الشعراء القدامى وجاءت بصورة محتشمة غير التي ظهرت فيه في الخطابات الشعرية الحداثية في صيغها المعاصر الذي يرقى إلى الصورة الإبداعية.

– تغيرت البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في العصر الحديث فظهر من القصائد ما يبتعد عن نظام الأوزان الخليلية، كما ظهرت أوزان تقطع صلتها بالإيقاع التقليدي نهائيا، فأطلت علينا قصيدة النثر كشكل من الأشكال التجريبية الجزئية التي عرفتها القصيدة العربية.

– ظلت القصيدة العربية في العصر الحديث رافضة ثائرة تخلت عن أقدس المقدسات التقليدية (الوزن والقافلة) وقد تطلبت تقديم البدائل الإيقاعية والموسيقية فتولد لنا إيقاع جديد ينبض بالحركة.

– التكرار هو أحد عناصر التبليغ، وطرق الأداء في الشعر القديم والمعاصر، فهو وسيلة مهمة في بناء النص الشعري وتماسكه وانسجامه، إذ بواسطته يتجاوز حدود الجملة إلى المقطع.

– كان التكرار في قصيدة "عاشق من فلسطين" مرتكزا يلجأ إليه الشاعر إلى أغراض فنية ودلالية.
– تعدى التكرار عند محمود درويش الجانب الإيقاعي إلى الجانب الدلالي.

– كشف البحث عن أهمية التوازي في النص الشعري، إذ يلعب دورا بارزا في اتساق بنية النص. فهو أداة مهمة بيد الشاعر لما له من وظيفة مهمة في النص الأدبي لذلك استفاد منه الشاعر "محمود درويش" للتعبير عن رؤيته تجاه علاقته بفلسطين،إذ لم يغب له نوع في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" "لمحمود درويش"

– كان للموسيقى دور مهم في خدمة المستوى الدلالي إذ أننا نجدها تتداخل مع البنية الدلالية للمقاطع الشعرية لخدمة الحالة النفسية للشاعر،كما كان للإيقاع دور هام في تشكيل عناصر الهندسة الصوتية المنتجة للموسيقى الداخلية و التي من بينها "التكرار و التوازي"،وذلك خدمة للنص الأدبي وبخاصة النص الشعري.

المخص

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى توضيح بعض الجوانب النظرية التي تخص الحداثة بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، واهم ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، ومعرفة آلياتها،و إلى أي مدى استطاع الشعر الحداثي استيعاب الهندسة الصوتية. إذكثرت في الساحة النقدية، الدراسات التي تعالج الحداثة من خلال البنايات المختلفة للنص الشعري، وكان جلها يبحث في بنية اللغة، ونية الصورة والبنية الإيقاعية، كما حاول التعريف بآليات الهندسة الصوتية، وعلاقتها بالوزن والموسيقى والصوت، وصلتها بالتلقي والدلالة.

كما عرج هذا البحث إلى توضيح الجانب التطبيقي لهذا التجديد، مستعينا بقصائد شعرية لمحمود درويش تعين على فهم هذه الجوانب النظرية في التجديد الموسيقى، وذلك حتى تتضح الفكرة النظرية بالجانب التطبيقي، ليكن لرأينا النظري ما يدعمه من الناحية التطبيقية.

Le résume

Cet escposé vise à évider quelques cotés théoriques,quelles cocernent la modenité en général et la poésie spécialement, un des traits de nouveauté dans la musique de la poésie arabe,à partir de ses mécanismes, et connaitre à quel point la poésie moderne peut comprendre la géométrie acoustque.

Tandis que les études qui traitent la modernité basant des diferentes structures du texte poétique,et la pluspart d'eux avaient cherché au structure de la langue,forme d'image et aussi la constitution rythmé.

Il essaye encore de définir les mécanismes de la géométrie acoustique, et sa relation au poids, musique, la voix et sa laison d'aquisition et lexique, d'une autre coté cette petite recherche va éclairer le coté pratique de cette modernité en t-aidant des poémes d'auteur Mehmoud Derwiche aident a comprendre ces cotés théoriques au nouveauté musicale, pour s'éclaircir l'idée théorique avec le coté applicatif et encore notre point de vue théorique a le soutiens du coté applicatif.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع.

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر

1- محمود درويش، الديوان، ج2، ط1، رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- لبنان، 2005.

2- محمود درويش، الديوان، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر- بغداد- 2000.

ثانيا: المراجع

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج 2، المكتبة العصرية- بيروت- 2001.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج 2، ط3، دار الجيل- بيروت- لبنان، 1981.

3- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية- بيروت- لبنان.

4- ابن منظور، لسان العرب، ج2، ط1، دار صادر- بيروت- 1997.

5- ابن سيدة، المخصص (مادة وقع)، الكتب العلمية- دار الفكر- بيروت، 1978.

6- أبو الهلال العسكري، الصناعتين الكتابية والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة عيسى الباني الحلبي وشركاؤه.

7- أحمد رضا، متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1958.

8- أدوشي، الثابت والنحول (تأصيل الأصول)، ط1، دار العودة- بيروت- لبنان، 1877.

9- أدوشي، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة- بيروت- لبنان، 1979.

10- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج1، ط3، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1984.

11- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عبود السود، ج 1، ط1، دار الكتب العلمية – بيروت- لبنان 1998م.

12- الأزهري، تهذيب اللغة، مج1، مطابع سجل العرب، القاهرة.

13- الفيروز بادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي.

14- السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 3، المكتبة العصرية- لبنان- 1988.

15- الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها، دار المعرفة الجامعية، مصر.

16- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط1، دار بن رشد- بيروت- 1981.

17- حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإرشادات الإلهية لأبي حيان التوحيد.

18- حورية الخمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ط 1، منشورات الاختلاف- الجزائر- 2010.

19- حسن العرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق- بيروت- لبنان، 2011.

20- د. حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ط 1، دار الكتب العلمية – بيروت- لبنان، 1991.

21- د. محمد حسن ألضريحي، البنية الموسيقية في شعر المتنبي، ط1، أكاديمية الكوفي، 2008م.

د. صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، ط 1، كلية الأدب – جامعة الأزهر- غزة، 2000.

22- د. سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ط 1، دار الهدى للكتاب- بيلا- كفر الشيح، 1998.

23- رجاء عبيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، منشأة المعارف- الإسكندرية- 2003.

24- رمضان الصياغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط 1، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002.

25- رومان يكبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات.

26- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب لنشر والتوزيع- الجزائر.

27- شوقي ضيق، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط7، دار المعارف، 1979م.

28- طبانة بدوي، البتارات المعاصرة في التقدير الأدبي، دار الثقافة- بيروت- 1981م.

29- عبد الحكيم العيد، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقى، ط 2، دار غربي، القاهرة، 2004م.

30- عبد الرحمان ينبر ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع- القاهرة- 2003م.

31- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت- 1983م.

32- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ط 1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2011م.

33- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط1، مطبعة الإشعاع القبية، 1999م.

34- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية، دار الفكر العربي، 1478م.

35-عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة وإرهاماتها في المجتمع والسياسة والتربية، ط 1، منشورات الاختلاف- الجزائر- 2009م.

36- عز الدين علي السعيد، التكرار بين المثير والتأثر، عالم الكتب- بيروت- لبنان، 1968م.

37- عمران خيبر الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات- الكويت- 1982م.

38- عمر فروخ، أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم بالله (دراسة تحليلية)، دار لبنان- بيروت- 1978م.

39- فاخوري محمد، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1981م.

40- فاضل ناصر، مدارات نظرية في إشكاليات النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1987م.

41- فهد محسن- فرحان، التوازي في لغة القصيدة المعاصرة، مقاربة تطبيقية- مهرجان المديد الشعري، 1998م.

42- فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م.

43- قاسي صبيرة، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط1، مكتبة الآداب- القاهرة- 2008م.

44- ماجد الجعافرة، في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، دراسة في الموسيقى والإيقاع، آداب الرافدين، 1995م.

45- مجد الباكير ألبرازي، فقه اللغة العربية دار مجد لاوي- عمان- 1976م.

46- محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، ط 1، دار محمد علي للنشر- صفاقص- تونس، 2006م.

47- محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، ط1، دار الوفاء، 2005م.

48- محمد عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ط1، مكتبة المعرفة، 2006.

49- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري- سوريا- 2002م.

50- مصطفى السعدي، البنيان الأسلوبية في بنية الشعر العربي، ط 1، منشأة المعارف- الإسكندرية- 1987م.

51- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجي، ط1، المكتبة العسكرية- لبنان- 1998م.

52- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، مطبعة دار التضامن- بغداد- 1965م.

53- نافع صالح عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في النص، مكتبة المنار، -الزرقاء- الأردن، 1985م.

54- تحي العيد، في القول الشعري، ط1، دار توبقال للنشر- الرباط- 1987م.

55- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة- عمان، 2007، ص233.

ثالثا: المذكرات

1- آسيا دحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش، مذكرة ماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2009/2008.

2- بن عيسى قرمزلي، البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي سليمان عبد الله الموحد، رسالة ماجستير، جامعة المدية- الجزائر، 2007.

رابعا: المجلات

1- سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة اليرموك، العدد :2، الأردن، 1997.

2- جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج: 11، العدد: 4، الكويت، 1994.

3- د. عبد الله عبد الحليم عبد الله، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد: 7، جامعة محمد خيضر- بسكرة- الجزائر، 2011.

4- عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- 1990.

5- محمد مفتاح، مدخل في قراءة النص الشعري، مجلة فصول، مج/ 16، العدد: 1.

خامسا: الكتب المبرمجة

1- يوريس اختياوم، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث المشتركة، بيروت، الرباط، 1982.

2- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد مفتاح، دار المعارف، بيروت، 1995.

فهرس الموضوعات:

الإهداء.....	
المقدمة.....	أ – ب
مدخل: الحداثة وتجلياتها في الشعر الحداثي.....	
1- دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والإصلاح.....	02
1-1- دلالة مصطلح الحداثة في اللغة.....	02
1-2- الدلالة الاصطلاحية للحداثة.....	03
2- الشعر الحداثي وارهاصاته بين القديم والمعاصر.....	05
2-1- تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم.....	05
2-2- ارهاصات تحديث القصيدة العربية.....	06
2-3- مظاهر التحديد.....	08
أ- اللغة الشعرية.....	08
ب- الصورة الشعرية.....	09
ج- الإيقاع.....	10
الفصل الأول: الهندسة الصوتية وآلياتها.....	
1- ماهية الهندسة الصوتية.....	13
2- بنية التكرار.....	14
2-1- التكرار الصوتي.....	15
2-2- تكرار الكلمة.....	16
2-3- تكرار الجملة.....	17
2-4- تكرار المقطع.....	17
3- التوازي.....	18
أ- أنواع التوازي حسب مستوياته.....	20
1- التوازي الصوتي.....	20
2- التوازي النحوي.....	20
3- التوازي الصرفي.....	21
ب- أنواع التوازي بحسب بنية التركيبية.....	21
1- توازي الترادف.....	21
2- توازي التراكم.....	21

3- توازي التلاشي.....	21
4- التوازي الذروي.....	21
5- توازي الطباق.....	22
الفصل الثاني (التطبيق): التكرار والتوازي في شعر محمود درويش.....	
1- التكرار في قصيدة "عاشق من فلسطين".....	24
أولا: تكرار الصوت.....	24
ثانيا: تكرار الكلمة.....	30
ثالثا: تكرار الجملة.....	32
رابعا: تكرار المقطع.....	35
2- التوازي في قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا.....	36
أ- توازي الترادف.....	36
ب- توازي التراكم.....	37
ج- توازي التلاشي.....	38
د- التوازي الذروي.....	38
هـ- توازي الطباق.....	39
خاتمة.....	42
ملخص.....	45-44
قائمة المصادر والمراجع.....	47
فهرس الموضوعات.....	52-54