الموسيقى الداخلية و الخارجية في ديوان " الجدارية " لمحمود درويش -مقاربة أسلوبية-

Indoor and outdoor music in Mahmoud Darwish's "The Mural" Divan - A stylistic approach-

نسيمة بغدادي

جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر) ، nassima.baghdadi@univ-msila.dz

تاريخ الارسال2021/08/04.	تاريخ القبول2023/01/19.	تاريخ النشر2023/04/15.

الملخص	**Abstract**
تعد الموسيقى الداخلية و الخارجية من أهم مستويات التحليل الأسلوبي للنص الأدبي و قد خصّصت ذلك بشعر "محمود درويش" واخترته دون معاصريه باعتباره صوتا شعريّا مميّزا في الشعر العربي والعالمي، فهو أحد أبرز شعراء القرن العشرين وأكثرهم تجديدا وعملا في القصيدة الشعرية ، ما يقودنا إلى قراءة القصيدة الواحدة عدّة مرّات حتى ندرك الشيء القليل من الكثير مما تختزنه هذه القصائد والدواوين الدرويشية. اقتصرت دراستنا على ديوان " الجدارية " فاستندت على المنهج الأسلوبي لرصد الظاهرة الأسلوبية الصوتية على مستوى اللفظ و الجملة وتوضيحها بالاستشهاد بمجموعة من المقاطع.	The Indoor and outdoor music multiplicity in leteral characteristics is among the most important levels of stylistic analysis of the literary text. Hence, in light of this, we have opted to shed light on the poetry of "Mahmoud Darwish". Preferred in this study over his contemporaries, he is considered a distinguished poetic voice in Arab and international poetry. He is one of the most renowned poets of the twentieth century and the one who introduced more renewal on poetry. Our study is limited to the “Mural” collection and analysis is based on the stylistic approach in order to examine the leteral stylistic phenomenon.

الكلمات المفتاحية : الأسلوبية؛الصوتية؛ الجدارية ؛ درويش.	**Keywords** : :Stylistic ; phonetic; Darwish; Poems Djidariya.

المؤلف المرسل: نسيمة بغدادي ، **الإيميل:** nassima.baghdadi@univ-msila.dz

1.مقدمة:

يمثل "محمود درويش" واحدا من أبرز شعراء القصيدة العربية الحديثة، بل يعدّ اتجاها فنيا له مميزاته الخاصة من الناحية الشعرية، إذ يتميّز شعره بتعدد الظواهر الأسلوبية، سواء على مستوى اللفظ أو على مستوى النص الشعري بكامله، مما أدّى بنا إلى تخصيص هذه المساحة البحثية لشعره، و من ثمّ التركيز على واحدة من أبرز قصائده و هي قصيدة "جدارية محمود درويش" التي تشكّل بدورها ديوانا كاملا يتألّف من حوالي مائة صفحة أي ما يفوق الألف سطر شعري، و القيام بالكشف عن أبرز السمات الأسلوبية الواردة فيها وبعد الإطّلاع على الدّراسات السابقة وبعض المصادر والمراجع، ارتأيت أن يكون الموضوع حول الشعر العربي المعاصر وخصّصت ذلك بشعر "محمود درويش" واخترته دون معاصريه لأنّه ليس مهمّا على صعيد الأدب الفلسطيني فحسب، بل صوتا شعريّا مميّزا في الشعر العربي المعاصر والعالمي، فهو أحد أبرز شعراء القرن العشرين وأكثرهم تجديدا وعملا في القصيدة الشعرية المعاصرة، و ثروة أدبيّة، ومحط أنظار ندوات الأدب والأدباء، كما استخدمت الدراسة التحليل الأسلوبي لتحديد طرق التعبير والتصوير، وكذلك رصد الظاهرة الأسلوبية، والخصائص اللغوية سواء على مستوى اللفظ أو الجملة أو النص.

سنحاول التركيز على التشكيل الموسيقي في القصيدة باعتباره" بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته فتعكس هذه الحالة لا في صورتها التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسّقة تنسيقا خاصا بها من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها"[1] و سنتناول هذا من جانبين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، فالموسيقى الخارجية تنبع من القافية الواحدة واختيار الألفاظ ذات الرنين كما أنّها تخاطب الأذن بينما الموسيقى الداخلية تخاطب الوجدان و القلب و تؤثّر فيهما، و سنبرز العديد من العناصر من الجانبين مع التمثيل لكلّ عنصر، وعلى ذلك فإنّنا نؤكّد أنّ" الموسيقى في الشعر تستطيع أن تقيم بناءا متكاملا يجمع بين التأليف القائم في أعماق الفنّان ، وبين غيره من المتلقّين،في قدرة فنّية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعري الذي تعطي مذاقه موسيقى الشعر".[2]

2.الموسيقى الداخلية والخارجية:

1.2 الأوزان الشـعرية: تعـدّ الأوزان الشـعرية عنصـرا مهمّـا لقيـام أيّ نـص شعري وهذا وفقا لمفهوم الشعر بأنّه " كلام موزون مقفّى "، من هنا فإنّ الكثير من الدارسين يرون ضرورة توفّر شروط تجعل من النص نصّا شعريا وهي: أن تصبّ معانيه في صور خيالية تثير القارئ و السامع، و أن تتوفّر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ و المعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موقع الرّقة، قويّا عنيفا في موضع القوّة و العنف، و أن تتوفّر فيه صفة الجرس الموسيقي، وألاّ يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع، لا يرتاح إليه الذوق الشعري و كذا الوزن الشعري و خضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص "[3]، فالوزن إذن " ليس مجرّد قالب خارجي يصبّ فيه الشاعر تجربته، ويفرضه على تلك التجربة فرضا، بل هو جزء لا يتجزّأ من العمل الفنـيّ، يمنح القصيدة قدرة على الإيحاء و التصوير، و إذا فقدت القصيدة الوزن، واختلفت فيها الموسيقى، ظهر نشازها وفقدت أثرها الموحي و المثير والمدهش"[4] ، إضافة إلى ضرورة الوزن في القصيدة، فالكثير من الباحثين والدارسين يرون ضرورة ملاءمة الوزن لطبيعة الموضوع، فلابدّ أن تكون هناك علاقة بين الموضوع و الوزن الشعري، و يؤكّد على ذلك ابن طباطبا في قوله " فإذا أراد كلّ شاعر بناء قصيدة مخّضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا،وأعدّ له ما يلبّسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه،و القوافي التي توافقه و الوزن الذي يسلس له القول عليه".[5]

فالشاعر عليه أن يلتزم بالوزن الشعري الذي يليق بقصيدته " كما ويخلع على كلّ بحر بعض الصفات التي تجعله يلائم بعض الأغراض دون البعض،فالطويل من البحور الفخمة الرّضية، كما أنّ فيه بهاءا وقوّة تجعله يصلح للأغراض الجادّة كالفخر ونحوه، وفيه يميل اللفظ إلى جزالة و حسن اطّراد، وفي بحر الخفيف جزالة ورشاقة، وفي المتقارب سهولة و بساطة، وفي المديد رقّة و رشاقة و لين، وفي الرمل لين وسهولة، أمّا المنسرح ففيه اطّراد الكلام مع بعض الاضطراب و التقلقل، وإن الكلام فيه جزلا، وفي المجتثّ و المقتضب حلاوة قليلة مع طيش فيهما "[6] ، كما أشار بعض النقّاد القدامى إلى هذا التلاحم بين الأوزان الشعرية و بين المعاني و المضامين، يقول حازم القرطاجنّي:"ولمّا كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ و الرصانة ومنها ما يقصد به الهزل و الرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء و التفخيم،

ومنها ما يقصد به التصغير و التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يحلّيها للنفوس،فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد، وكان شعراء اليونان يلتزمون لكلّ غرض وزنا يليق به ولا يتعدّوه إلى غيره".[7]

يلتزم الشاعر درويش كثيرا بالقواعد العروضية في شعره، فيعمل جاهدا على إبراز بعض المحسّنات البديعية، ويعتمد كثيرا على بعض الظواهر كالتصريع و القافية ، و التفعيلات والبحور وكذا التكرار والتوازي، كلّها سمات بارزة في شعره ونؤكّد على ذلك بقوله في إحدى المقابلات:" أستمع إلى الموسيقى لكي آخذ منها أفكارا، لأنّ الموسيقى لا تقول لك بالكلمات، ما هي موضوعاتها وما هي طريقها وما هي رحلتها، فأنت تؤوّل وتترجم -من خلال تفاعلك مع الموسيقى- هذه الكلمات التجريدية إلى كلمات ملموسة، إنّني كثيرا ما أستفيد من الموسيقى وأستخدمها ليس فقط لتقوية أو تخفيض النبرة أو الإيقاع، بل من أجل تحويلها إلى كلمات تعينني على أن أترجم الموسيقى إلى لغة فأنا أسرق من الموسيقى "، و قد كان في بدايات شعره" يعتمد على القصيدة العمودية و الأوزان و القوافي بدقّة متناهية و أبرز ذلك من خلال ديوانيه "عصافير بلا أجنحة" و "أوراق الزيتون" ففي ديوانه الأوّل تطغى القصيدة العمودية على سواها حيث، يشتمل الديوان على أربع و ثلاثين قصيدة، ست و عشرين منها عمودية، تلتزم البحور الكلاسيكية المعروفة، ويحاول في قصائد أخرى التحرّر بطرق مختلفة من الالتزام التام بالبحر، فنراه أحيانا يجمع في القصيدة الواحدة بين بحرين مختلفين " .[8] ، و هو يؤكّد على ذلك بقوله:"وهكذا أرى أنّي خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء، ممّا استدعى صيغة أكثر مرونة تتّسع لحركة المزج أسفرت عن إنزال ضربة غير مقصودة لذاتها ببناء القصيدة الكلاسيكي"[9]، هذا المزج بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة تصوّره القصيدة الأنموذج "الجدارية" حيث استند الشاعر إلى أربعة بحور شعرية هي :المتقارب، الكامل، الرجز و المتدارك، حيث اختار الشاعر هذه الأوزان الشعرية و بنى عليها قصيدته، و الملاحظ أنّ ثمّة علاقة بين هذه البحور الشعرية الأربعة بحيث يسهل تحوّل الإيقاع الموسيقي من أحدهما إلى الآخر

دون أي إشكال موسيقي أو جهد كبير من الشاعر بل يكون ذلك بإحداث بعض التغييرات في الحركات أو السكنات "إذ أنّ عملية التحوّل من وزن الى آخر، أو التحوّل من صورة معيّنة الى صورة أخرى للتفعيلة نفسها، من شأنه أن يكسّر رتابة الوحدات المتساوية و الإيقاع الرتيب، فالأذن تملّ الرتابة الطويلة و النفس تعاف البقاء على حال واحدة، كذلك فإنّ التنوّع الوزني المتقارب يكسب القصيدة تنوّعا نغميا متآلفا تطرب له الأذن و تتلذّذ به النفس".[10]

وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال هذه القصيدة الدرويشية التي شهدت تداخل بحور شعرية عدّة، انتقل فيها من بحر إلى آخر بحرية مطلقة، فاتخذ من بحر الكامل منطلقا وتلاه بحور شعرية ثلاثة سنكتشفها بين طيّات القصيدة، هذا الانتقال بين البحور الأربعة يدلّ على أنّ القصيدة قد كتبت على عدة مراحل، وهذا يعدّ شيئا طبيعيا لقصيدة مطوّلة مثل "الجدارية" ، والبداية مع بحر الكامل وقد " سمّي بذالك لكماله في الحركات، فالبيت التام منه يشتمل على ثلاثين حركة، وقيل لأنّ أضربه زادت على أضرب غيره من البحور، فليس لبحر تسعة أضرب إلا الكامل" والبحر الكامل ستة أجزاء وكلّها سباعية وهي : مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ [11]

وقد كان هذا البحر المسيطر على قصيدة "جدارية" ونبرز ذلك في المثال التالي :

سَأصيرُ يوماً ما طَائراً ، وأسلُّ من عَدَمي

وُجُودِي ، كلّمَا احترَقَ الجَنَاحَانِ

اقتربتُ من الحَقيقةِ وانبَعثتُ من

الرَّمادِ[12].

وتقطيع السطر الأول كالآتي :

سأصير يوما طائرا ، وأسل من عدمي

سأصير يومن طائرن ، وأسلل من عدمي

0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

مُتَفَاْعِلُنْ | مُتْفَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُـنْ | مُتَفَاْ

السطر الأوّل اتّبع فيه تفعيلات بحر الكامل الذي ورد مجزوءا ودخل عليه زحاف "الإضمار" في التفعيلة الثانية، وهو زحاف كثيرا ما يدخل على بحر الكامل: متفاعلن ـ مُتْفَاْعِلُنْ ــ مُسْتَفْعِلُنْ

مُتْفَاْعِلُنْ: حدث لها " إضمار " حيث كان الأصل مُتَفَاْعِلُـنْ " وصارت " مُتْفَاْعِلُنْ " فتنقل إلى مُسْتَفْعِلُنْ والإضمار هو تسكين الثاني المتحرك من الجزء ، كما نلاحظ أنّ الزحافات و العلل تؤثّر بشكل واضح في الإيقاع الموسيقي للقصيدة، فلا تبق تفعيلات البحور صحيحة سالمة دائما، بل تلحقها تغييرات خفيفة حسنة أحيانا و قبيحة أحيانا أخرى، فكثرتها تؤدّي إلى إخلال بالنغم الموسيقي، و نجد العديد من الشعراء لا يتقيّد بالأوزان الشعرية كما وردت، بل يعتمد على أذنه الموسيقية يقول ابن رشيق في هذا المقام "المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان و أسمائها وعللها لنبوّ ذوقه عن المزاحف و المستكره، و الضعيف الطبع محتاج الى معرفة شيء من ذلك بعينه على ما يحاوله في هذا الشأن"[13]، وباستكمالنا التقطيع :

وجودي، كلّما احترق الجناحان

/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//

علن متفاعلن متفاعلن متف

اقتربت من الحقيقة و انبعثت من الرماد

/0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0

اعلن متفاعلن متفاعلن متف اعلان

جاءت "متف" في السطر الأوّل و "اعلن" في السطر الثاني و هي الجزء المكمّل للجزء السابق، وهذا وفقا لظاهرة التدوير والتي تعني:(في الشعر التقليدي اتصال شطري البيت و اشتراكهما في كلمة واحدة أو بعبارة أخرى انقسام كلمة واحدة بين السطرين، أمّا التدوير في شعر التفعيلة فيعرّف بأنّه: اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتّى تصبح القصيدة بيتا واحدا، أو مجموعة محدّدة من الأبيات المفرطة في الطو)[14] ، كما نجد التفعيلة الأخيرة في المقطوعة الشعرية السابقة و التي تحدّدت أيضا بفعل ظاهرة التدوير حيث حدث لها علّة "التذييل" و التذييل زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فالأصل في التفعيلة "متفاعلن"وبزيادة الحرف الساكن أصبحت "متفاعلان"، وجدنا في المقطوعة السابقة زحاف الإضمار و علّة التذييل، والفرق بينهما هو: الزحاف: تغيير يلحق التفعيلة بتسكين متحرّك أو بحذف ساكن منها. أما العلل: تغييرات تدخل تفعيلة العروض أو الضرب بالزيادة عليها أو النقص منها وبعضها لازم و البعض اختياري.[15]

ويتخلل بحر الكامل بحر" الرّجز" وسمّي بذلك لاضطرابه، ويقال للناقة التي يرتجف فخذاها " رجزاء " وإنّما كان هذا البحر مضطربا لأنّه يجوز فيه حذف حرفين من كل جزء منه، ولأنّه يكثر فيه الجوازات والتغييرات، يستعمل تاما و مجزوءا ومشطورا ومنهوكا، فهو الأكثر تغيّرا لا يثبت على حال واحدة، وفي هذا ما يسهّل على الشعراء أن ينظموا عليه، لذا أطلق عليه القدماء إسم " حمار الشعراء "،ومثالنا في ذلك قول الشاعر:

فيا موت! انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش،

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عند البلد الحزين[16]

والتقطيع كالتالي:

حيث سأمنع الخطباء

/0/// 0//0/// 0/

لن متفاعلن متفاع

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/

لن مستفعلن مستفعلن متفاعلن م

وعن صمود التين و الزيتون في وجه الزمان و جيشه

//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

تفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعل

فكما سبق الذكر فقد تخلّل بحر الكامل بحر الرجز و هذا التداخل بين الكامل و الرّجز يؤكّد ما ذهبنا إليه في البداية، من أنّ ثمّة علاقات تداخلية و إيقاعية وثيقة بين الأوزان الأكثر استخداما في شعر محمود درويش(هذه العلاقات من شأنها أن تحول دون حصول شذوذ إيقاعي، عندما ينتقل الشاعر من وزن إلى آخر، لكنّ في الوقت نفسه تظلّ محوطة بخطر ضياع النسق الإيقاعي العام للبحر المستعمل، لا سيما على المستوى السمعي،مما قد يوهم،أحيانا بأنّ الشاعر قد انفلت منه زمام الصياغة الموسيقية الصحيحة، هذا الطول المفرط لعدد التفعيلات في السطر الواحد، فيضطر إلى تدوير الأسطر، وبالتالي فتح باب الاحتمال لتحوّل الإيقاع الموسيقي من وزن إلى آخر)[17] ، ثم ينتقل الشاعر إلى بحر آخر هو"المتدارك" وكأنّه يحاول تدارك بقاياه قبل فوات الأوان والمتدارك سمّي كذلك لأنه تدارك به الأخفش على الخليل الذي تركه ولم يذكره من جملة البحور: حَرَكَاْتُ الْمُحدِثِ تَنْتَقِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

وقد أطلقت عليه أسماء عدّة منها : المخترع، المحدث، الشقيق، ركض الخيل، ضرب الناقوس ونبرزه في قول الشاعر:

كل نهر سيشربه البحر

والبحر ليس بملآن

لا شيء يبقى على حاله

كل حي يسير إلى الموت

والموت ليس بملآن [18]

وجاءت تفعيلات بحر المتقارب في السطر الخامس وتقطيعه كالتالي:

كلّ حيّ يسير إلى الموت

/0/ 0/// 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فعلن فاع

والموت ليس بملآن

/0/ 0/// 0//0/ 0/

لن فاعلن فعلن فاع

"فَعِلُنْ" أصابها تغيير واحد هو " الخبن " والخبن هو (حذف الثاني الساكن و هو حسن مستملح بل هو الشائع المطرد الذي ترتاح الأذن إليه وتستبينه، بخلاف ورود فاعلن صحيحة على الأصل فإنها ثقيلة) [19]، و استدعى الشاعر معنى الآية الكريمة «كل نفس ذائقة الموت وإنّما توفّون أجوركم يوم القيامة» فالموت مصيب المرء لا محالة وكل نفس ستشرب هذه الجرعة من هذا الكأس وتفارق الحياة حتما فجاء

استحضاره للآية الكريمة واضحا وجليا، ثم يقدّم لنا الشاعر مقطعا آخر مستعينا ببحر المتقارب وقد سمّي كذلك لتقارب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده لأن بين كل وتدين سببا واحدا وبين كل سببين وتدا واحدا وتفعيلاته : عن المتقارب قال الخليل فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

وهذا ما يظهر من خلال قوله :

ما قيمة الروح إن كان جسمي

مريضا ولا يستطيع القيام بواجبه الأوّلي

فيا قلب، يا قلب ارجع خطايا

و تقطيع السطر الأول كالتالي:

ما قيمة الروح إن كان جسمي

0/0// 0/0// 0/0// 0/0/

عُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُنْ

" عُوْلُنْ " حيث وقع هنا ما يعرف بعلة " الخرم " فحذفت فاء " فعولن " فصارت " عولن " ثم تنقل إلى "فعلن" و الخرم هو حذف أوّل الوتد المجموع ، وتقطيع السطر الثاني :

مريضا ولا يستطيع القيام

/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فَعُوْ لُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ" فَعُوْلُ "

وقع هنا زحاف " القبض" حيث سقطت نون " فَعُوْلُنْ " وأصبحت فَعُوْلُ والقبض هو حذف الخامس الساكن .

2.2 القافيـة : هـي وقفة موسيقية (وفاصلة واضحة بين السطر وتاليه، وهي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها الى السطر التالي،القافية إذن في الشعر الجديد كلمة تتيح للقارئ الوقوف و الحركة في آن واحد) [20]، والمتأمّل في" جدارية محمود درويش" يلحظ عدم عنايته بالقافية وما ورد منها إلا الجزء القليل يظهر في أحد المقاطع الشعرية:

ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي . ولي
شَبَحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس
وآيةُ الكرسيّ ، والمفتاحُ لي
والبابُ والحُرَّاسُ والأجراسُ لي
لِيَ حَذْوَةُ الفَرَسِ التي
طارت عن الأسوار ... لي
ما كان لي

ما نلاحظه في آخر كلّ سطر استخدام الشاعر لحرف الجر"ل" متبوع بياء المتكلم للملكية، فالقافية ليست قيمة صوتية فحسب بل تجاوزتها الى وظيفة دلالية و إيحائية، و"لي" دالة على الملكية وكذا حرّية الشاعر في امتلاك وطنه انطلاق من محطّة الباص الى آنية النحاس، آية الكرسيّ والمفتاح والباب و الحرّاس والأجراس كلّها ملك للشاعر، فها هو يحصي مقتنياته و يعدّها ممتلكاته، وإذا ما تأمّلنا فيها جيّدا سنجد أنّها تتجسّد في الوطن، وطن يحمل كلّ المعاني، كلّها عدّها ملكا له باستخدامه لقافية تكرّرت في كلّ الأسطر عدا السطر الرابع، وإذا ما نظرنا في أنساق هذه القوافي عروضيا نلاحظ:أنّ القوافي تنتهي بالتفعيلة "مستفعلن" أو "متفاعلن" أي تفعيلات بحر الكامل ذات الساكن الأخير فحرف الرّوي إذن ورد ساكنا عروضيا في كلّ هذه القوافي، وتشكّل هذه القافية المشبّعة سمة أسلوبية، إذ لجأ الشاعر إلى إشباع حركة القافية بالكسرة فجعلها ياء قاصدا توظيفها في بنية النّص توظيفا دلاليا، أمّا القافية الداخلية فتشكّل ملمحا أسلوبيا آخر في قصيدة "جدارية" و المقصود بالقافية الداخلية:

(القوافي التي تشكّل نهاية للأسطر الشعرية في حالات التدوير، عندما تكون الدفقة الشعورية طويلة و موزّعة على أسطر عديدة فيلجأ الشاعر الى انهاء كلّ سطر بقافية توهم المتلقّي بنهاية الدفقة الشعورية، غير أنّها في حقيقة الأمر لا تشكّل قافية حقيقية لسطر شعري مكتمل، أو دفقة شعورية تامة، ولكنّها في كلّ الأحوال تعوّض ما قد يفقده الشعر من قيم موسيقية بسبب التدوير، وطول الأسطر الشعرية، وفي الوقت نفسه تعطي المتلقّي فرصة للوقوف عند هذه القوافي)[21]، فالسطران الخامس و السادس يشكّلان سطرا شعريا طويلا، لكنّ الشاعر وزّعه على سطرين و جعل قافية لكلّ منهما، تقوم على أساس التشابه الصوتي:

لِيَ حَذْوَةُ الفَرَسِ التي
طارت عن الأسوار ... لي
ما كان لي .

3.2 المجهور والمهموس: (الصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، في حين أنّ الصوت المهموس لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به هما-إذن- صوتان أحدهما تلازمه الحركة و الأخر خلا منها، والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدّة وتوقظ الأعصاب بصخبها، بذلك يكون له بعد الإثارة الجهورية، في حين يتّصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس وهما صوتان تبعثان على التأمّل و التّقصي العميق، و في حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسّة البصر بمعنى أنّ الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد أمّا الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتمّ عن طريق القراءة)[22] ، وقد استخدم الشاعر في المقطوعة صوتين بصفة متكرّرة وهما حرف الراء و حرف الياء، و قد استخدم حرف الراء أحد عشر مرة:

رأيت " ريني شار"
يجلس مع " هيدغر"
على بُعْدِ مترين منّي ،
رأيتهما يشربان النبيذَ
ولا يبحثان عن الشعر...

كان الحوار شُعَاعاً
وكان غدٌ عابرٌ ينتظرْ
رأيتُ رفاقي الثلاثَةَ ينتحبونَ
وَهُمْ
يَخيطونَ لي كَفَناً
بخُيوطِ الذَّهَبْ
رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ من قصيدتِهِ:
لستُ أَعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي
إلى عَدَمٍ .... أَو جُنُونْ

- في بداية المفردة: "رأيت" ، "ريني" ، "رأيتهما".

- في وسط المفردة: "مترين" ، "يشربان".

- في آخر المفردة: "شار" ، "هيدغر" ، "الشعر" ، "الحوار" ، "عابر" ، "ينتظر".

حرف الراء حرف صامت لثوي مجهور مكرّر، إذ يتكرّر قرع طرف اللسان لحافّة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا ليجسّد لنا رؤية الشاعر من خلال نقله للمشاهد التي رآها في غيبوبته، فاختار حرف الراء ليفجّر هذه المعاني، فينقل لنل الصورة كاملة ، كما يشاركه حرف الياء الذي ورد هو الآخر أحد عشر مرّة، ورد في بداية اللفظة و هي ياء الفعل المضارع : "يشربان" ، "يجلس" ، "يبحثان" ، "ينتظر"، وورد في وسط الكلمة :"رأيت "، "ريني" ، "هيدغر"، "مترين"، "رأيتهما" ، "النبيذ" ، و في آخر الكلمة: "منّي"، فجاءت الياء في بداية اللفظة لتنقل لنا أفعالهم باعتبارها ياء الفعل المضارع، والياء من الأصوات الشديدة. ويقول الشاعر:

ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي . ولي
شَبَحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس
وآيةُ الكرسيّ ، والمفتاحُ لي

والبابُ والحُرَّاسُ والأجراسُ لي
لِيَ حَذْوَةُ الفَرَسِ التي
طارت عن الأسوار ... لي
ما كان لي .

برز في النص السابق صوت السين ست مرات: حيث ورد في نهايات الكلمات في قوله: النحاس، الحراس، الأجراس، الفرس، كما ورد في وسط الكلمة في قوله: الكرسي، الأسوار ، وقد ربط هذا الصوت بين الكلمات السابقة كونها تجسّد الوطن بعاداته و تقاليده، ودينه، وممتلكاته، وحرّياته، فإحصاء الشاعر لها -ويعقبها في كلّ مرة بجملة "لي" – دلالة على حقّ الشاعر في امتلاكه لبلده بكلّ ما يحمله من معان.

4.2 الاستبدال: وهو أن يحلّ صوت أو أكثر محلّ الآخر سواء أكان هذا الأخير صوتا (فونيما) أوعلامة دالة فيتغيّر بذلك المعنى إيجابا أو سلبا، استبدال صوت بآخر: يقول الشاعر:

جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء

في السطرين السابقين وردت كلمتا: جرّبه – درّبه وقد تمّ الاستبدال في أوّل كل منهما، أين حلّت الدال محلّ الجيم و الجيم صوت مجهور مركّب، بينما الدال صوت مهموس و قد ورد الجيم و الدال مقرنين بحرف الراء و هو حرف صامت مكرّر، في الكلمة الأولى شاركت الجيم في منح الشاعر فرصة التجريب للتأقلم مع الأحياء والموتى فبداية العمل تجربة، و يقول:

ولم أَجِدْ موتاً لأقْتَنِصَ الحياةَ
ولم أَجِدْ صوتاً لأَصرخَ

أورد الشاعر مفردتي: موتا صوتا حيث استبدل الميم بالصاد والميم صوت مجهور بيني، بينما حرف الصاد صوت مهموس ذو صفير قويّ، فالميم إذن صوت ضعيف استخدمه الشاعر لأنّ الموت إذا ما أصابته أدّت به الى الضعف و الوهن ثمّ الفناء بينما باستخدامه لحرف الصاد القويّ فيعني أنّ الشاعر يبحث عن هذا القويّ ليواجه به هذا الضعيف في نظره غير أنّه لا يجده، ويقول:

أَنا الطريدةُ والسهامُ ،
أَنا الكلامُ . أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ
والشهيدُ

في هذه المقطوعة أيضا استخدم الشاعر استبدالا لصوت محلّ آخر في لفظتي المؤبّن و المؤذّن فاستبدل صوت الباء بصوت الذال و كلاهما صوتان مجهوران ، فالشاعر إذن انتقى صوتا قريبا في صفاته من صوت الباء لأنّه في معرض ربط بين المؤذّن والمؤبّن بأداة الربط "و" و كلّها سمات للشاعر:فهو المؤبّن و المؤذّن و الشهيد و الكلام و السهام.

- **استبدال أكثر من صوت:** يقول الشاعر:

و إلاّ ، فاتركوا وَرْدَ
الكنائس للكنائس والعرائس

إذا ما أمعنّا النظر في اللفظتين الكنائس و العرائس نلاحظ أنّ الشاعر استبدل أكثر من صوت فوقع الاستبدال بين صوت الكاف و العين والعين صوت مجهور بينما الكاف صوت مهموس و كذلك حين استبدل صوت النون المهموس الذي يتّسم بالرخاوة بصوت الراء المجهور و هو صوت مكرّر قوي و ما أراده الشاعر من خلال انتقاء لفظة العرائس للمحافظة على النغم الموسيقي أوّلا و ثانيا لأنّه يدرك جيّدا أنّ الورد ليس مكانه التابوت و القبر بل الكنائس و العرائس، فلا يدعو لوضع الورد على قبره بل سبع سنابل- في المقطع الموالي- دلالة على سنين القحط التي عاشها شعبه.

5.2 تكرار الأصوات: تبنى القصيدة على عنصر أساسي هو التكرار(فالموسيقى تكرّر نغمة بعينها في أنماط محدّدة، وكذلك الشاعر فهو يكرّر أصواتا بعينها في أنماط بعينها، وهو بهذا يحقّق لقصيدته النظم و البناء، والتكرار في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معيّنة في العمل السحري و الشعائري)[23] ، وقد رأى بعض الباحثين أنّ التكرار يأتي بمثابة نغمة جاذبة في إيقاع كبير يبني أو يسهم في بناء لحن موسيقي متكامل.

- **التكرار الحرفي:** ويأتي بتتابع بعض الحروف فتمنح النص نسقا موسيقيا معينا (قد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر فهو إما أن يكون لإدخال تنوّع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصّا يؤكّده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها ، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه)[24]، ومنه حرف " الهمزة " في أحد مقاطع "الجدارية" حيث يقول الشاعر :

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...
أَعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني
أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما
ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما، وأَعرفُ
ما أُريدُ ...
سأصيرُ يوماً ما أُريدُ

ورد حرف الهمزة في المقطوعة السابقة اثني عشر مرّة حيث تنوّعت ما بين همزة ساكنة في قوله " الرؤْيا " ومضمومة في مفردة " أُريد " ومفتوحة في باقي الأوضاع والهمزة حرف حلقي، وقد جاء استخدامها بشكل مكثّف في هذه المقطوعة لرفع مستوى النبرة الغنائية، كذلك أن التنوّع في ورود الهمزة ساكنة ومفتوحة ومضمومة يضفي تنوّعا في ارتفاع النبرة الموسيقية وانخفاضها ، كما وردت مقترنة بالفعل المضارع سبع مرات و اقترانهما مع بعض يفيد تواصل الانتشار الموسيقي المستمر .

- **الحركات الطوال :** الحركات الطوال هي الألف و الياء و الواو و قد تكرّرت في قول الشاعر : يا اسمي أين نحن الآن؟

قل : ما الآن ، ما الغَدُ ؟
ما الزمانُ وما المكانُ
وما القديمُ وما الجديدُ ؟
سنكون يوماً ما نريدُ

الأسطر السابقة ضمّت الألفاظ التالية: يا، الآن، ما، الزمان، المكان، يوما، ما حركة الفتحة الطويلة، كما ضمّت الألفاظ: اسمي، القديم، الجديد، نريد حركة الكسرة الطويلة، و لفظة : ستكون حركة الضمّة الطويلة، و كلّ لفظة من الألفاظ السابقة تدلّ على شعور الشاعر الذي يعكس لحظة قبيل انتقال روحه إلى العالم الآخر على حسب ظنّه فالشاعر في غيبوبة لا يدرك الزمان ولا المكان و لا حتى القديم و لا الجديد، غير أنّه يتمسّك بذلك الأمل الذي يجعل منه يوما ما يريد، كلّ هذا من خلال استخدامه لمجموعة أصوات جسّدت حالة الشاعر فهي أصوات إخبارية سردية.

خاتمة :

شعر"درويش" يحمل نبضا صادقا، هو ثمرة الاتصال بالناس، بتجسيد مشاعرهم الصادقة، وتبليغ آلامهم وظروفهم المختلفة التي هي آلام "محمود درويش" وظروفه، أخرج لنا الشاعر هذا البناء الفني في إطار موسيقي كانت دعامتاه الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية، وزادت القصيدة جمالا تلك التفعيلات التي راح ينتقل بينها ببراعة وما ذاك إلا دليل على تمكّن الصنعة الشعريّة عند محمود درويش، نص ديوان جدارية سيظل خالدا في ذاكرتي وفي أي ذاكرة شعرية كما خلّدت المعلقات ببريقها اليوم، فقد أراد الشاعر من خلالها أن يوجّه رسالة إلى اليهود ومن ثمّ إلى العالم أجمع مفادها أنّ مواجهته للموت وخلوده إنما هي خلود المجتمع الفلسطيني كافّة وكذا مقاومتهم الباسلة.

قائمة المراجع :

[1]- اسماعيل، عزالدين، (2007)، الشعر العربي المعاصر،دار العودة ، بيروت، ص64.

[2]- عيد ، رجاء ،(1993)، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية ،ص12.

[3]- أنيس، إبراهيم (1981) ، موسيقى الشعر،مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة ،ص22.

[4]- هلال ، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة،ص385.

[5]- ابن الطباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص46.

[6]- كيلاني ، حسن سند،(1986)،حازم القرطاجنّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،ص236.

[7]- القرطاجنّي، حازم (1986) منهاج البلغاء و سراج الأدباء،دار الغرب الإسلامي،ص266.

[8]- محمود، فتحية،محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره، ص152. -

[9] - درويش، محمود(1971)، شيء عن الوطن ، دار العودة ، بيروت، ص258.

[10]- يوسف، فتحي(2003) ،شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ص170.

[11]- فاخوري، محمد ، (1996)، موسيقى الشعر العربي ، منشورات جامعة حلب ، ص 90.
[12]-درويش ، محمود ، (2000)، الجدارية، دار الريس، بيروت ، ص41.
[13]-القيرواني، ابن رشيق(2000)، العمدة في صناعة الشعر ونقده،مكتبة الخانجي ، القاهرة، ص134.
[14]- زايد، علي عشري،(1978): بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة ،ص191.
[15]- وهبة، مجدي، (1979)، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،مكتبة لبنان، بيروت ، ص108
[16]-درويش ، محمود، الجدارية،ص47.
[17]- يوسف، فتحي(2004)، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية،عالم الكتب الحديث ، القاهرة ، ص177
[18]- درويش، الجدارية،ص96.
[19]- موسى الأحمدي نويوات: الوسيط الكافي في علمي العروض و القوافي، دار الحكمة، الجزائر،ط1994،4،ص26.
[20] - اسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، ص114.
[21]- يوسف، فتحي: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية،ص194.
[22]- السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،منشأة المعارف، الاسكندرية ، ص33.
[23]- المرجع نفسه، ص30.