

دراسة الإيقاع الداخلي في القصيدة الجدارية لمحمود درويش (دراسة دلالية)

عليرضا شيخاني^١، محمد جواد بورعابد^٢، علي خضري^٣

١. طالب ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر
 ٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر
 ٣. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر
- (تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٨/٢٩؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/٦/٣)

الملخص

الإيقاع من أهم العناصر الذي يُغذي العناصر الفنية المساهمة في تشكيل التجربة الشعرية ويمد العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص. وله الأهمية البارزة في خلق الجو العام للقصيدة؛ لذلك أولى الشعراء به عناية خاصة، ولاسيما الشعراء المعاصرون. ومن أجمل جوانب الإيقاع هو الإيقاع الداخلي الذي يختفي وراء الكلمات، والجمل، والحروف والمقاطع الصوتية؛ حيث تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب. والشاعر الفلسطيني محمود درويش من الشعراء الذين اهتم بالإيقاع ولاسيما الإيقاع الداخلي؛ لأنه أدرك أهمية الموسيقى في الشعر، وأننا اخترنا قصيدته الجدارية لتكون محوراً لهذه الدراسة؛ لأنها خير تجسيد للإيقاع الداخلي الذي قام به الشاعر حيث نجد القصيدة ملئت بالعناصر المتنوعة من الإيقاع الداخلي. والورقة البحثية هذه تقوم برصد تلك العناصر المختلفة وتبين جماليتها في القصيدة، حيث ساعدت على إثراء الدلالات التي تحملها القصيدة واعتمدنا في خطة هذه الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي، واستمداداً من المنهج الإحصائي ومن النتائج التي توصلنا إليها؛ أن الجدارية تعكس هموم الشاعر وآلامه من خلال تكرار الحروف المجهورة بالنسبة للحروف المهموسة وتبين لنا أنها تسعف جانب الإيقاع من خلال توزيع الكلمات المتقابلة وإيجاد النغم الموسيقي بين اللفظين المتجانسين بحيث يزيد ويؤكد النغم الموسيقي في الألفاظ المسجوعة. وهذه المصاديق لم تقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف بل كان لها بالغ الأثر في التماسك الدلالي لنص القصيدة.

الكلمات الرئيسية

الإيقاع الداخلي، الجدارية، الدلالة، الشعر، محمود درويش.

مقدمة

الإيقاع هو سرّ الحياة، فما من شيء في هذا الوجود إلا ويتملك إيقاعاً خاصاً وإنّ البنية الإيقاعيّة بنية ترفد البنية الفكرية في الشّعْر ولها دور أساسي في تشكيل لغة القصيدة ومحتواها. إذن بهذا التعبير إنّ الإيقاع « ليس حلية خارجية يضاف إلى الشعر وإنما هو وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدره على التعبير عن كلّ ما هو عميق وخفيّ في النفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه» (عشري زائد، ٢٠٠٨م: ١٥٤). وإنّ إيقاع الشعر هو من أهمّ طرق الإيحاء والنشاط في إيجاد الحالة النفسية التي ترسم الصورة الشعريّة «إذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حيناً والبهجة حيناً آخر والحماس أحياناً» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢).

وإنّ ابن سينا أوّل من أشار إلى الإيقاع في كتابه الشفاء حيث عدّه عنصراً مهماً للشعر قائلاً إنّه: «كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي» (ابن سينا، ١٩٥٦م: ٨١/٦؛ نقلاً عن طالب، ١٣٩٤ش: ١٠٤). هذا والإيقاع في رؤية النقد الحديث من أهمّ القضايا في الشعر المعاصر الذي بدأ يتمرّد على الموسيقى في العرف القديم وقام يبحث عن أشكال جديدة من الإيقاع وذكر آلات الإيقاع وأنغامها وتكرار الألفاظ والعبارات (صدقي، ١٤٣٠هـ: ٦٤). إذن بهذا التعبير فتعدّدت الدّراسات ذات الوجهة الإيقاعيّة في النّقد العربي الحديث، ولعلّ أوّل محاولة في هذا النطاق جهود محمد مندور الذي وصفه بأنّه «يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة» (مندور، دون تا: ١٨٧).

وإنّ البنية الإيقاعيّة والموسيقى من العناصر التي اهتمّ بها الشعراء المعاصرون اهتماماً بالغاً؛ ومن هؤلاء الشعراء محمود درويش الذي استخدم هذه البنية وآلياتها في قصيدته الخالدة الجدارية. ونحن في هذه الدّراسة نبين مكانة الموسيقى الدّاخلية وأهميّتها في توزيع النبرات المختلفة والعلاقة بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدلاليّة ضمن مباحث عديدة: أوّلاً عنصر التّكرار؛ ونستخرج التّكرار بأنواعه المتنوّعة ومستوياته المتعدّدة في القصيدة من تكرار الحرف واللفظ والعبارة والصيغة الصّرفية، ثم ندرس بالتّالي أهمّ المحسّنات البديعيّة المبنيّة على التّكرار وهي: الطباق والجناس والسّجع التي لها دور بارز في إيجاد الإيقاع الدّخلي في نصّ القصيدة فنحلّل غاية نجاح الشّاعر في استعمال التّكرار والمحسّنات البديعيّة في إيجاد الموسيقى في قصيدته.

أسئلة البحث

الأسئلة التي تطرح في هذه المقالة وسنجيب عنها، فهي:

١. ما هي أهمّ التقنيات البارزة للإيقاع الداخلي في القصيدة الجدارية؟
٢. كيف استخدم محمود درويش هذه العناصر والتقنيات في قصيدته؟
٣. ما هي أهمّ دلالات هذه التقنيات والعناصر في القصيدة الجدارية؟

خلفية البحث

لقد أنجزت دراسات معمّقة خصبة حول الإيقاع وأشكاله في الأدب العربي، وفي هذا السياق اعتمدنا على مصادر متعدّدة؛ منها كتاب *قضايا الشعر المعاصر* لنازك الملائكة (١٩٧٤م)، يتناول هذا الكتاب مفهوم الشعر الحرّ وقد تناولت الكاتبة القواعد العروضيّة الكاملة والأخطاء الشائعة وأيضاً تحدّثت عن ظاهرة التكرار وأقسامها على ملاحظتها للشعر قديماً وحديثاً. ورسالة "البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان" لمسعود وقاد (جامعة ورقلة - ٢٠٠٤م) اهتمّ الكاتب في هذه الرسالة بدراسة أنواع الإيقاع وهي: البنية العروضيّة والبنية التقفويّة ودراسة الإيقاع الدّاخلي والكشف عن المظاهر الدلّالية في شعر طوقان. رسالة "أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش" لعبد القادر علي زورقي (جامعة الحاج الخضر - بانتة ٢٠١١م) اهتمّ الكاتب في هذه الرسالة بدراسة آراء القدماء في التكرار وأيضاً عند المحدثين والدراسات النّقديّة الحديثة وفي الختام اهتمّ بتطبيق التكرار في هذا الديوان.

وأيضاً عدّة أبحاث أجريت حول محمود درويش وآثاره الأدبيّة، ولاسيّما الجدارية ومن أهمّها: رسالة "دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصيّة في جدارية محمود درويش" لمحمّد شادو (جامعة الحاج الخضر - بانتة ٢٠١٣م) قام الكاتب بدراسة نقديّة ودلّالية نصيّة لظاهرة الموت، ولاسيّما دراسة مظاهر الاتساق والانسجام للموت في القصيدة الجدارية. مقالة "اللغة والتشكيل في الجدارية لعالية محمود صالح (مجلة جامعة دمشق ٢٠١٠م) تطرّقت هذه الدراسة إلى دراسة اللّغة والتشكيل في جدارية درويش وعالجت الظواهر اللغوية كالتناص والرمز والأسطورة وبيّنت مدى الدور الذي لعبته هذه الظواهر في البوح عن رؤيته وتجربته الإحساسيّة. كما واهتمّت بدراسة التكرار الذي قد يقع في اللفظ المفرد والجملة بصورة موجزة وملخصة وقصدها من هذه التكرارات دراسة اللغة والتشكيل

في الجدارية. بينما أن دراستنا هذه اختلفت عن نظيرتها المذكورة آنفاً برصدها للبنية الصوتية والغور فيها، حيث كشفت عن مؤثرات المقاطع الصوتية في موسيقى الجدارية وما تحدثه من دلالة ملائمة لسياق النص ونسيجه . ومقالة *الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش لحسن مجيدي وزملائه* (مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، ١٣٩٠ش) قامت الدراسة بعرض بعض ملامح لأدب المقاومة في شعر الشعراء إذ ناقشت مضامين المقاومة مثل الوطن والتحدّي والفقر والتشريد. لا شك أن كلّ البحوث والدراسات في الإيقاع والجدارية لها قيمتها وفائدتها الفنية لكننا ما وجدنا دراسة مستقلة عن الإيقاع الداخلي للجدارية فتحاول هذه المقالة أن تظهر وتكشف جماليات مظاهر الإيقاع الداخلي في القصيدة الجدارية. لذا الباحثون قصدوا لهذه الظاهرة راصدين إياها بغرض الإجابة عما تقدّم من أسئلة في البحث.

محمود درويش وجداريته

ولد محمود درويش سنة ١٩٤١م في قرية صغيرة تدعى "البروة" وهي قرية عربية تبعد مسافة (٩ كم) شرق عكا. تلقى درويش تعليمه الأولى في قرية "البروة" وتابع دراسته الثانية في قرية كفر ياسين. سافر مع عائلته إلى لبنان في نكبة عام ١٩٤٨م. ثم رحل درويش إلى موسكو لمواصلة تعليمه العالي، ثم عاد بعدها إلى فلسطين... رحل درويش عن الحياة في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ٢٠٠٨م (شادو، ٢٠١٣م: ١٢-١٣). لدرويش ما يزيد على ثلاثين ديواناً من الشعر بالإضافة على ثمانية كتب؛ أهمها هي: عصفير بلاجنح، أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، العصفير تموت في الجليل ولاسيما الجدارية وهي قصيدة مطوّلة أصدرها الشاعر في ديوان واحد. بعد ما حدث طارئ جرى في حياة الشاعر وهو العملية الجراحية التي أجريت في شرايينه الأروطي في فيينا عاصمة النمسا عام ١٩٩٨م. هذا الحدث وضعه مباشرة أمام الموت وكانت أبرز استجابة لهذا الحدث قصيدة جدارية ويعتبر الدرويش هذا النص من أهم تجاربه الوجودية؛ لأنه رأى الموت فيها علي حقيقته، فقد مات لمدة دقيقتين وتلك اللحظة هي لحظة بين الحياة والموت وهذا ما جعله يستخدم كل طاقاته الإبداعية والشعرية. وهذا ما أشار إليه في إحدى حواراته حين قال: «كنت أعتقد أنني أكتب وصيتي، وإن هذا آخر عمل شعري أكتبه ومادمت أكتب وصيتي الشعرية فعلي أن استعير واستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر... لقد حاولت أن أضع في هذه القصيدة

كلّ معرفتي وأدواتي الشعرية معاً، باعتبارها معلقتي» (الفحماوي والرويني، ٢٠٠١م: ٧).
وسمّاها الجدارية ليؤكّد صفة الخلود لنفسه وللشعب الفلسطيني واللغة العربية، ومن يقرأ
شعر محمود درويش، ولاسيّما جداريته تأخذه الحيرة والدهشة من قدرة براعته في استخدام
الموسيقى الداخلية في شعره.

الإيقاع وأهميته في الشعر

إنّ كلمة الإيقاع "rythme" مأخوذة من اليونانية "ruthmos" بمعنى الجريان والتدفّق والتطور
(وقاد، ٢٠٠٤م: ٩). وجاء في لسان العرب؛ بأنّ الإيقاع: الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والإيقاع
مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها (ابن منظور، ١٩٩٧م: ذيل مادة وقع). يقول ابن
سيده عن خليل بن أحمد بأنّ الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية" (ابن سيده،
١٩٧٨م: ٣٤٥). إذن بهذا التعبير فالإيقاع يحتلّ مكانة سامية في الشعر العربي والمباحث النقدية؛
لأنّه من أهمّ العناصر التي استرعت انتباه الشعراء كما يعتقد إبراهيم أنس: «بأنّ الشعر نواح
عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوس ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردّد
بعضها بعد قدر معيّن منها، وكلّ هذا ما هو نسميه، بموسيقى الشعر» (أنيس، ١٩٥٢م: ٦).

وفي علاقة الشعر والإيقاع يعتقد البعض أنّ الشعر والإيقاع من منبع ومصدر واحد،
فقالوا «إنّ الشعر هو موسيقى الألفاظ والكلمات، والغناء هو موسيقى الألحان
والإيقاعات». وفي هذا الشأن يعتقد أرسطو في كتاب الشعر «أنّ الدافع الأساسي للشعر
يرجع إلى علتين، الأولى غريزة المحاكاة والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم»
(شفيعي كدكني، ١٣٧٩ش: ٤٤). وجود الموسيقى في الشعر أكثر وأهمّ بالنسبة للنثر؛ لأنّ
النثر كلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى ولكن في الشعر أسمى الصور الموسيقية
وأدقّها، وحفظ الشعر أسير من النثر؛ لأنّ المقاطع في الشعر منسجمة والألفاظ موزونة. إنّ
الإيقاع عنصر أساسي من عناصر الشعر منذ قديم الزمان وقطعت أشواطاً ومراحل مختلفة
من العصر الجاهلي حتى الآن و«إنّ أول صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي وألحانها هي
صورة العصر الجاهلي بحيث هذا العصر مرّ بالإيقاعات المختلفة الابتدائية كالحُداء^١

١. الحُداء: غناء شعبي كان الجاهليون يحدّون به في أسفارهم وراء إبلهم ويؤثرون له الرجز (وهبة،
١٩٨٤م، ١٤٤). يرتبط الحداء بالسجع في بدايته ثم بالرجز «بأنّ الرجز بكر الشعر، السجع أبوه والحداء
أمه» (الفاخوري، ١٣٧٧ش: ١٣٣).

والنَّصْبُ والرُّكْبَانِيَّةُ فَإِنَّهَا أَكْثَرُ اتِّصَالًا بِالْحَرَكَةِ الْمَوْقَعَةِ فِي الصَّحْرَاءِ وَالتَّقْلِيْسِ^٢ وَالتَّهْلِيلِ أَكْثَرُ اتِّصَالًا بِالْحَضَارَةِ وَالفكر الديني» (ألوجي، ١٩٨٩م: ١٠). وفي هذا الشأن يعتقد سيد قطب: «الإيقاع المنغم المتيم في الشعر يجعله مصباحاً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفعالات الحسيّة» (قطب، ١٩٩٣م: ٦٢)، ولكن في النقد الحديث تفرّع الإيقاع إلى نوعين «الموسيقية الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لفته في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري وأما النوع الثاني فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف» (محمد، ٢٠٠٥م: ٢١). ولذا حينما ظهر فن الشعر عند الأقوام عامّة وعند العرب خاصّة لقد لزمه الإيقاع، ولا بد للشعر أن يكون كلاماً موزوناً وذا الإيقاع؛ لأنّه إذا خلا من الإيقاع والموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاته، خف تأثيره واقترب إلى مرتبة النثر.

الموسيقى والبنية المقطعية

بما أنّ هناك علاقة وطيدة فيما بين النبر والمقطع وأنّ تلك العلاقة تعتبر هي الأساس في تكوين الإيقاع (سليمان أحمد، ٢٠١٧م: ٤٥). فلهذا عند دراسة إيقاع عبارة أو سياق محدد لا بدّ من معرفة مقاطع هذا السياق ومواضع النبر فيه لكي نعرف ما تفرضه هذه المقاطع من موسيقى طويل ومتوسّط وقصير على السياق، الأمر الذي يساعد الشاعر على تماسك النصّ وتأليف متناقضاته واتحاد ما بين الشكل والمضمون. لذا قبل الخوض في عناصر الإيقاع الداخلي نبدأ بشرح البنية المقطعية في نظام الصرف والكلام العربي أولاً ثمّ بمعونة تلك البنية نناقش الإيقاع الداخلي الذي تنتجه تلك العناصر.

١. النَّصْب: هو من الأشكال الحركية الأولى، المتطورة من الحداء، وهو نوع من الغناء كان يستعمله الركبان والقيان قبل الإسلام وكان بحره في العروض الطويل ولعله نوع من الغناء الديني (وهبة، ١٩٨٤م: ١٤٤).
٢. الرُّكْبَانِيَّة: ضرب من الأضراب الفنيّة المرتبطة بحياة الصحراء، فهي غناء تشده جماعة الركبان كلّها، إذا ركبوا الإبل مترافقة بالحركة الجماعية الموقعة، لصوت أخفاف الإبل (ألوجي، ١٩٨٩م: ١٦).
٣. القلس أو التقليس: نوع من أنواع الغناء، نشيداً جماعياً فيه تهليل والدعاء ويرتبط بالحياة الدينيّة في المواطن الحضريّة (ألوجي، ١٩٨٩م: ٢٥).
٤. التهليل: هو من الصور الإيقاعية المرتبطة بحياة العرب الدينيّة، فهو يتفق مع القلس في سبب نشأته واقتارانه بالتعبّد والخضوع للمعبود، ولكنّه أقلّ تعقيداً وقد يكون فرديّاً، وقد كانت هذه الفريضة معروفة قبل الإسلام. هنالك يهلون ويرفعون أصواتهم بالدعاء (ألوجي، ١٩٨٩م: ٢٧).

تعريف المقطع

إنّ المقطع الصوتي يعتبر من مكونات الكلمة ويحتوي على «وحدتين صوتيتين فأكثر إحداهما حركة فلا وجود لمقطع من صوت واحد، أو مقطع خال من الحركة» (بشر، ١٩٨٦م: ٥٠٩). وأمّا في الاصطلاح يطلق على «الجزء الذي في بنية الكلمة يبدأ بصامت وتتبعه حركة قصيرة أو طويلة وربما انتهى بصامت ساكن» (العبيدي، ٢٠٠٧م: ١٩١). ويتكوّن من المقطع الصوتي أنواع المقاطع الخمسة وهي: (أنيس، د.ت: ٩٢)

١. المقطع القصير المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة ويرمز إليه بـ (ص ح) مثل جـ في جدار.
٢. المقطع المتوسط المفتوح وهو مكوّن من صوت صامت وحركة طويلة ويرمز إليه بـ (ص ح ح) مثل ما.
٣. المقطع المتوسط المغلق وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة صوت صامت ويرمز إليه بـ (ص ح ص) مثل من.
٤. المقطع الطويل المغلق وهو مكوّن من صوت صامت وحركة طويلة وصوت صامت ويرمز إليه بـ (ص ح ص) مثل باب.
٥. المقطع الطويل المزدوج وهو مكوّن من صوت صامت وحركة قصيرة وصوتين صامتين ويرمز إليه بـ (ص ح ص ص) مثل بنت.

الإيقاع الداخلي في القصيدة

قد استخدم بعض النقاد مصطلحات شتّى في الحديث عن موسيقى الشعر، ومن ذلك الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية والموسيقى الظاهرية والموسيقى الخفية (حسني، ١٩٨٩م: ١٤). فقد سميت الموسيقى الداخلية بالقيم الصوتية الخفية (ضيف، د.ت: ٧٨). وهي ليست من جنس الوزن والقافية؛ لأنّ الموسيقى الداخلية تتكوّن من العوامل والمكونات التي تسهم في تشكيل البنية الإيقاعية بعيداً عن المكونات الخارجية في الوزن العروضي والقافية والبحور الخليلية. ولذا يعتقد شفيعي كدكني أنّ الموسيقى الداخلية «هي مجموعة من المشاكلات أو الملائمات التي تحدث من الوحدة أو التشابه أو التضادّ بين حروف الصوامت وحروف الصوائت في ألفاظ الشعر» (شفيعي كدكني، ١٣٧٩ش: ٣٩٢). وفي الحقيقة تعتمد الموسيقى الداخلية في الشعر العربي «على انسجام الحروف واتّساق الألفاظ وتكرارها يأتي

صدى للمحتوى النفسي أو موسيقى اللفظ، فهي تعبير عن هواجس الإحساس وعمقه» (عزّالدين، ١٩٨٦م: ٧٨). ومحمود درويش يتخذ طرقاً وآلات مختلفة لخلق الإيقاع الداخلي الذي يبدو في وراء تكرار الكلمات والحروف والحركات والجناس والطباق والسجع. وفي البداية نريد أن نكشف عن أحد جوانب الإيقاع الداخلي ومدى تأثيره في تشكيل البنية الموسيقية لنصّ القصيدة وهي تقنية التكرار بوصفها مكوّناً من مكوّنات الإيقاع الداخلي ويعدّ من أهمّ عناصر الإيقاع الداخلي في الجدارية.

التكرار

الموسيقى الداخلية تعتمد على انسجام الحروف واتّساق الألفاظ وهذا الانسجام والاتّساق يكون من توازن الأجزاء الكلّ الواحد وهذا التوازن ينشأ من التكرار (الطيب، دون تا: ٥٢/٢). يعدّ التكرار أسلوباً عن أساليب التعبير الشعري ولقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل البنية الإيقاعيّة للنصّ (قاسي، ٢٠١١م: ٢٢٩). إنّ التكرار عنصر من عناصر البلاغة اهتمّ به الشعراء العرب المعاصرون اهتماماً تاماً؛ وهو ما تطلق عليه نازك الملائكة من مصاديق التوازن فتقول: «إنّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكّم في العبارة، وأحدها قانون التوازن و...». وأيضاً تقول من شروط التكرار « إنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلّا كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها» (الملائكة، ١٩٧٤م: ٢٣١).

تتشكّل ظاهرة التكرار في الشعر العربي المعاصر بأشكال مختلفة؛ فهي تنقسم إلى قسمين، تكرار بسيط وتكرار مركب؛ وأمّا التكرار البسيط، فيخصّ تردد الكلمة (إسم وفعل وحرف) والتكرار المركب، فيخصّ ترّد السياق (جملة وعبارة).

التكرار البسيط

إنّ التكرار البسيط هو تكرار كلمة واحدة في نصّ الشعر وهو أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً بين أشكاله المختلفة وهو لون شائع في الشعر المعاصر يلجأ إليه أغلب الشعراء المعاصرين، وإنّ تكرار الكلمة (البسيط) «يمنح القصيدة نغماً وإيقاعاً موسيقياً يترك في ذهن السامع أثراً بالغاً وتمنح النصّ قوّة وصلابة» (عربي، ٢٠١٥م: ٤٠؛ نقلاً عن شكر قاسم، ٢٠١٠م: ١٦٩). ويقسّم التكرار البسيط إلى ثلاثة أقسام: تكرار الحرف، تكرار الاسم وتكرار الفعل.

تكرار الحرف

إنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي القديم والحديث، ولها أثر خاص في إحداث التأثيرات النفسية على المتلقّي. ويعدّ هذا التكرار من أبسط أنواع التكرار. وهو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث. ولقد تكرّرت هذه الظاهرة الصوتية في الجدارية بكثرة ومنها قوله:

وَلَمْ أَسْمَعْ هَتَافَ الطَّيِّبِينَ، وَلَا / أَنِينَ الخَاطِئِينَ، أَنَا وَحِيدٌ فِي البَيَاضِ، / أَنَا
وَحِيدٌ / لَا شَيْءَ يُوجِعُنِي عَلَى بَابِ القِيَامَةِ. / لَا الزَّمَانَ وَلَا العَوَاطِفُ. / لَا / أَحْسُ
بِخَفَةِ الأشياءِ أَوْ ثِقَلِ / الهَوَاجِسِ. لَمْ أَجِدْ أَحَدًا لِأَسْأَلُ: / أَيْنَ (أَيْنِي) الآن؟ أَيْنَ
مَدِينَةُ / المَوْتِ، وَأَيْنَ أَنَا؟ فَلَا عَدَمٌ / هُنَا فِي اللّاهُنَا فِي اللّاهُنَا، / وَلَا وُجُودٌ /
وَكأَنَّني قَدِ مِتُّ قَبْلَ الآنِ (درويش، ٢٠٠٠م: ٧٠٩)

في هذا المقطع نرى درويش يتكلّم عن مأساته وصراعه مع الموت والصورة التي في لحظة بين الموت والحياة. وتكرّر حروف الدال والنون بصورة متجانسة ومتماثلة وهذان الحرفان من الحروف المجهورة والشدة؛ والحروف المجهورة تدلّ على الحزن والغمّ دائماً؛ وحرف الدال تكرر سبع مرات في هذا المقطع ونرى هذا الحرف في كلمات "وحيد، عدم، لا وجود" وهذه الكلمات توحى بجوٍّ من الحزن والغمّ من حيث اللفظ وتكرار حرف الدال توأمان فيها. وأيضاً تكرّر حرف النون عشرين مرّة في هذا المقطع ونرى تكرار النون يتأرجح في الكلمات التي تدلّ على الحزن والحنين نحو: الأئين وهذه الكلمة تدلّ على الألم والحرمان ومجيئه بحرف النون تصل بذلك إلى قمة الأسى والحزن. أمّا البنية الإيقاعية الصوتية للقطعة المختارة أعلاه تمحورت في المقطعين: القصير (ص ح)، والمتوسّط بشقيه المغلق (ص ح ص)، والمفتوح (ص ح ح) وهي ١٣٥ مقطعاً:

جدول إحصائي رقم (١) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

المقاطع	عدد التواتر	النسبة المئوية
القصير المفتوح	٥٢	٣٨/٥١
المتوسط المفتوح	٤٥	٣٣/٣٣
المتوسط المغلق	٣٨	٢٨/١٤
المجموع	١٣٥	٪١٠٠

إنّ المقطع القصير المفتوح قد حاز المرتبة الأولى؛ أي ذلك المقطع الذي تكوّن من صوت صامت وحركة طويلة (ص ح ح) فهو مقطع يتّصف بالوضوح، وسمعيّ، وعالٍ وشديد من شأنه التعبير عن حالة الانهزام والحزن التي أصابت الشاعر بعد صراعه مع الموت. فنطق الحركة الطويلة الذي يعتمد عليها المقطع يرتبط بالحالة النفسية للشاعر فاستعان بها الشاعر وعوّل عليها للتعبير عن أهات خفية وأنات تدلّ على حزن عميق.

تكرار الضمير

من الأساليب اللغوية اللافتة للنظر في الجدارية أنّه كثيراً ما يستخدم الشاعر ضمير المتكلم في قصيدته وبهذا التكرار نستطيع أن نعرف الفكرة المسيطرة على أفكار الشاعر وشعوره. كرّر درويش ضمير المتكلم الوحدة بصورتين: المنفصل والمتصل. فيقول:

هذا البحرُ لي/ هذا الهواءُ الرطْبُ لي/ هذا الرّصيفُ ومّا عليّهُ/ من خُطاي
وسأيلي المنويّ... لي/ ومُحطّةُ الباصِ القديمةِ لي. ولي/ شَبَجِي وصاحبِهِ. وأنيّةُ
النُّحاسِ/ وأيّةُ الكرسيِّ والمفتاحِ لي/ والبَابُ والحُرّاسُ والأجراسُ لي... (درويش،
٢٠٠٠م: ٧٤٥)

كرّر الشاعر ضمير "ي" متصلة بحرف جر "لام"؛ وهذا التكرار يدلّ على أنّ الشاعر هو المالك للأرض وبما فيها من البحر والهواء الرطب و... ومترجمنا يتلَهّف إلى أرضه؛ لأنّه محروم عن كلّ هذه النعم، تلك النعم التي أودعها الله في أرض فلسطين ولكن إنّه سيمتلك هذه النعم رغم حصاره ونفيه عن البلد. ونجد أنّ ضمير الملكية باللفظ "لي" تكرر ثلاث وستين مرّة، إذن هذا التكرار أوجد إيقاعاً جديداً أثري التنوع الموسيقي للقصيدة وأوردها درويش بصورة مكثّفة. أمّا المقاطع الصوتية هي ٨٧ مقطعاً:

جدول إحصائي رقم (٢) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٣٧/٩٣	٣٣	المتوسط المفتوح
٣٥/٦٣	٣١	القصير المفتوح
٢٦/٤٨	٢٣	المتوسط المغلق
٪١٠٠	٨٧	المجموع

الحصيلة الإحصائية للجدول تكشف عن غلبة المقطع المتوسط المفتوح على المغلق وأيضاً نرى المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في نهاية كلّ السطور وهذا يدلّ على حالة السكون والاطمئنان

والهدوء في درويش للوصول إلى آماله وأهدافه «لأن المقاطع المختوم بما فيها من أصوات ممدودة تخرج معها كمية من هواء الزفير يدل على حالة السكون والهدوء» (عجولي، ٢٠١٤م: ١٧١).

وأيضاً أتى الشاعر بضمير المتكلم بصورته المنفصلة؛ فيقول:

رَبِّمَا اتَّسَعَتْ بِلَادُ لِي، كَمَا أَنَا / وَاحِدًا مِنْ أَهْلِ هَذَا الْبَحْرِ، / كَفَّ عَنِ السُّؤَالِ
الصَّعْبِ: "مَنْ أَنَا...؟ / هَا هُنَا؟ أ أَنَا ابْنُ أُمِّي؟" / أَنَا أَيْضًا أَطِيرُ. فَكُلُّ / حَيِّ طَائِرٍ
وَأَنَا أَنَا، لَا شَيْءَ / آخَرَ (درويش، ٢٠٠٠م: ٧٣٤)

كرّر الشاعر ضمير متكلم "أنا" بشكل متوال ومكثف وفيه تأكيد لذات الشاعر مباشرة بأنه هو وحده القادر على تحدي الموت. أمّا رصدنا لتتابع مسار الحركة الصوتية سجل ٦٦ مقطعاً:

جدول إحصائي رقم (٣) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٪٣٧/٨	٢٥	المتوسط المغلق
٪٣٣/٣	٢٢	القصير المفتوح
٪٢٨/٧	١٩	المتوسط المفتوح
٪١٠٠	٦٦	المجموع

كما نشاهد في هذا الجدول أنّ انتشار المقطع المتوسط المغلق على للمقاطع الأخرى وهذا يدل على قوة واستطاعة درويش في صراعه مع الموت وقدرته على الخلود والبقاء بحيث هو يستطيع أن يطير، فكل من يطير فهو خالد وبق.

تكرار الاسم

هو ما تطلق عليه نازك الملائكة التكرار البسيط وتقول: «لعل أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة (الاسم) واحدة في أول بيت أو آخره من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وهو لون شائع في شعرنا المعاصر» (الملائكة، ١٩٧٤م: ٢٢١). وقد تكررت هذه الظاهرة في الجدارية بكثرة ومنها ما جاء في قوله:

لَا شَيْءَ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ / لِلوَادَةِ وَقْتُ / وَللْمَوْتِ وَقْتُ / وَلِلصَّمْتِ وَقْتُ / وَلِلنُّطْقِ
وَقْتُ / وَلِلْحَرْبِ وَقْتُ / وَلِلصُّلْحِ وَقْتُ / وَلِلوَقْتِ وَقْتُ / وَلَا شَيْءَ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ
(درويش، ٢٠٠٠م: ٧٤٠)

يوجد في هذا المقطع نوعان من التكرار؛ الأوّل: كرّر الشاعر كلمة الوقت ثماني مرّات وإنّ التكتيف في استخدام هذه الكلمة يعمل على تشكيل إيقاعية متجانسة يدل على أنّ لكل شيء

نهاية وأن كل شيء له وقت، ولا شيء في حالة واحدة فيؤكد حالة التحول في الأشياء التي لها وقت وهذه الأشياء تكون دائماً في التغيير والزوال. والثاني؛ نلاحظ تكرار الجملة (لا شيء يبقى على حاله) في بداية المقطع ونهايته يؤكد حالة التغيير والتحول في الأشياء وهذا التكرار له علاقة بالتكرار الأول. ونرى في هذا المقطع التداخل والارتباط بين الزمان الذي يتجلى في كلمة الوقت والمكان الذي يتجلى في كلمات الولادة والموت والصمت... ويعطينا دلالة الزمكانية المتداخلة في القصيدة. وأيضاً نرى الكلمات المقابلة والمتضادة في النص؛ ولادة-موت، صمت-نطق، حرب-صلح، وهذه الكلمات تدل على أن الأشياء المتضادة لها وقت ونهاية ودائماً في حالة التحول والتغيير. أما المقاطع هي ٦٠ مقطوعاً:

جدول إحصائي رقم (٤) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٥٠٪	٣٠	المتوسط المغلق
٣١/٦٦٪	١٩	القصير المفتوح
١٨/٢٣٪	١١	المتوسط المفتوح
١٠٠٪	٦٠	المجموع

الجدول يشير إلى كثرة الاستخدام للمقطع المتوسط المغلق وبداية أكثر السطور بالمقطع القصير (ص ح) وهذا المقطع ذو إيقاع سريع، وهذا يدل على سرعة وقوع الزمان لكل الأشياء وتأتي بعد المقطع القصير المقاطع المتوسطة تتأثر في الدلالة والمعنى والإيقاع تأثراً لافتاً للنظر وهذه المصاديق المتنوعة المكررة في هذا المقطع لها دور بارز في إيجاد موسيقى جميل للنص.

التكرار الصرفي

يمكن التكرار أن يتحقق على المستوى الصرفي، ويكون ذلك بتكرار صيغة معينة في أحد مقاطع النص، وهذا التكرار عنصر من عناصر الإيقاع منح الشاعر اهتماماً خاصاً بتكرار الصيغة الصرفية. ومن الصيغ الصرفية ذات الحضور الكثيف في الجدارية صيغة "اسم فاعل" الواردة في قوله:

باطلٌ، باطلٌ الأباطيلُ ... باطلٌ / كلُّ شيءٍ على البسيطة زائلٌ (درويش، ٢٠٠٠م: ٧٤١)

تكررت هذه الصيغة الصرفية (باطل) اثنتي عشرة مرة في نص القصيدة، وهذا البيت يتناص بالبيت المشهور للبيد ويدل على كل من الفناء والموت يجريان في كل الأشياء وكل شيء يموت في وقت معين.

ألا كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلَا اللَّهَ بَاطِلٌ / وَكُلُّ نَعِيمٍ لَا مَحَالَةَ زَائِلٌ (الفاخوري، ٢٠٠٥م: ٢٨١)

أما النظام الصوتي للمقاطع الصوتية المكوّنة للقطعة يضمّ ٢٣ مقطعاً وهي:

جدول إحصائي رقم (٥) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٪٣٤/٧٨	٨	المتوسط المغلق
٪٣٤/٧٨	٨	القصير المفتوح
٪٢٦	٦	المتوسط المفتوح
٪٤/٣٤	١	الطويل المغلق
٪١٠٠	٢٣	المجموع

فالجداول يدلّ على الحضور المتنوع للمقاطع في النصّ المختار كما نشاهد في هذا الجدول أنّ درويش استخدم في هذه الأسطر الشعرية المقاطع المختلفة فنفس هذا التنوع في المقاطع يدلّ على الاضطراب النفسي للشاعر. وأيضاً أنّ درويش أتى بالمقطع الطويل (ص ح ح ص) في نهاية كلمة "أباطيل" وهذا يدلّ سيطرة الحزن الشديد على الشاعر بجريان الموت والزوال في كلّ الأشياء وعدم حياتها. كما قال درويش في مكان آخر في هذه القصيدة "لا شيء يبقى على حاله". وهذا يظهر إيمان درويش بأنّ الدنيا فانية.

التكرار المركب

القصيد من تكرار المركب هو أن يكرّر الشاعر عبارة معيّنة أو عبارات تركيبية متنوعة بأكملها في جسد القصيدة؛ في بدايتها أو نهايتها. وإذا جاء هذا النمط من التكرار في بداية القصيدة أو نهايتها يساعد على تقوية الإحساس للمتلقّي. وهذا النوع من التكرار منتشر في كثير من القصائد المعاصرة، ومن وظائف هذا النوع من التكرار «تجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنّما تشتمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسروود له بأهميّة التركيب المكرّر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضيفه على الصورة من معان» (زروقي، ٢٠١٢م: ١١٦). ينقسم تكرار المركب إلى قسمين: تكرار العبارة (الجملة) وتكرار التركيب.

تكرار العبارة

يعتبر هذا النمط أشدّ إيقاعاً من الأنماط السابقة؛ إذ تتكرّر في هذا النمط كلمات متعددة متتالية. «فحين تتكرّر الكلمة أكثر من مرّة، فهذا يعني فيه تأكيد وتقوية للمعنى وكذلك يدلّ

على ترنم الموسيقى» (خلف، ١٣٩٢ش: ٧٢). وهذا النمط من التكرار موجود بكثرة في القصائد المعاصرة. ومن ذلك تكرار العبارة (خضراء، أرض قصيدتي خضراء) فيما يلي:

أرضُ قَصِيدَتِي خَضْرَاءُ، عَالِيَةً، / كَلَامُ اللَّهِ عِنْدَ الْفَجْرِ أَرْضُ قَصِيدَتِي /
خَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي خَضْرَاءُ. نَهْرٌ وَاحِدٌ يَكْفِي / خَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي
خَضْرَاءُ، عَالِيَةً / عَلَى مَهَلٍ أُدُونُهَا، عَلَى مَهَلٍ، عَلَى / وَزِنِ النَّوَارِسِ فِي كِتَابِ الْمَاءِ
(درويش، ٢٠٠٠م: ٧٣١)

إنَّ الخضرة والاختضار دلالة عن النمو والخصب والحياة وتكرار هذه العبارة يدلُّ على تحدي الموت وبقاء هذه القصيدة الخالدة، والشاعر يمكن أن يموت ولكن قصيدته تبقى كما تفنى الحضارات ولكن تبقى آثارها. أمَّا المقاطع الصوتية للنص هي ٨٨ مقطعاً:

جدول إحصائي رقم (٦) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٣٤/٠٩٪	٣٠	المتوسط المفتوح
٣٤/٠٩٪	٣٠	القصير المفتوح
٣١/٨٪	٢٨	المتوسط المغلق
١٠٠٪	٨٨	المجموع

وفقاً لما جاء في الجدول نرى أنَّ التقارب والتنسيق بين عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة والمتوسطة المفتوحة المستخدمة في هذه السطور وهذا يدلُّ على الاطمئنان والهدوء في نفس الشاعر كما «أنَّ اللون الأخضر يحمل في أعماقه الحياة وهو لون الطمأنينة والسرور لأنَّه يهدئ النفس ويسرها» (بلاوي، ٢٠١٥م: ١٢٥). وهذا النظام المقطعي المتناسب المتناسق يحقق نغماً موسيقياً منسجماً خاصاً.

تكرار التركيب

هذا النمط من التكرار موجود بكثرة في القصائد المعاصرة ويكون بتكرار التركيبات المختلفة والمتنوعة في نصِّ القصيدة بأكملها، ونقصد من هذا النمط، تكرار السطور (الآبيات) في أسلوب نحوي واحد وخاص، وهذا التكرار يمكن أن يكون في بداية القصيدة أو نهايتها، فهذا النوع يولّد موسيقياً خلابة في نصِّ القصيدة ويوجد توازناً إيقاعياً.

نرى تكرار التركيب في جدارية محمود درويش بصورة مختلفة ومتنوعة، منها:

تكرار تركيب اسم إشارة + اسم (المشار إليه) + جار ومجرور

هَذَا الْبَحْرُ لِي/ هَذَا الْهَوَاءُ الرَّطْبُ لِي/ هَذَا الرَّصِيفُ وَمَا عَلَيْهِ/ مِنْ خُطَايِ وَسَائِلِي الْمُنَوِّي...
(درويش، ٢٠٠٠م: ٧٤٥)

استخدم الشاعر في هذه التركيبات أسماء الإشارة بصورة متوالية في مطلع كل جملة ومرتبطة بالبحر والهواء الرطب والرصيف مع الضمائر الملكية في آخر السطور، يشير بأن كل هذه الأمور - المشار إليها - لنفس الشاعر (والفلسطينيين) ولا للموت (العدو) وهو (والفلسطينيون) مالك حقيقي لهذه الأمور. وجمالية تكرار هذه التركيبات تؤدي دوراً فنياً إيقاعياً في انسجام السطور بحيث تبين ولع الشاعر الشديد بهذا الأسلوب التكراري. أما النظام الإيقاعي الصوتي للنص احتوى ٣٦ مقطعاً.

جدول إحصائي رقم (٧) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٣٨/٨٪	١٤	المتوسط المفتوح
٣٣/٣٪	١٢	القصير المفتوح
٢٧/٧٪	١٠	المتوسط المغلق
١٠٠٪	٣٦	المجموع

فالجداول يدل على وجود التقارب والتنسيق بين عدد المقاطع القصيرة والمقاطع المتوسطة؛ المفتوحة والمغلقة، وهذا يعني اطمئنان وهدوء الشاعر بأن كل الأشياء - المشار إليها - ترجع إلى إياه وأبناء أرضه. وأيضاً تكرار المقطع المتوسط المفتوح في بداية ونهاية كل السطور يوجد مقطعاً متناسقاً تماماً وهذا التنسيق والتمثيل يحقق نغماً إيقاعياً جميلاً منسجماً.

الطباق

الطباق في اللغة: ضد الشيء؛ خلافاً، والتضاد أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل. والتضاد هو التطبيق والتكافؤ والطباق والمطابقة والمقاسمة (مطلوب، ٢٠٠٧م: ٣٦٧). وأما في الاصطلاح: فهو الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة (وهبة، ١٩٨٤م: ٢٣٢). إن التضاد مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي وهو «من أهم مصا ديق الموسيقى المعنوية» (شفيعي كدكني، ١٣٧٩ش: ٣٠٨). وقصد الشاعر من الإتيان بالتضاد «البناء التقابلي للألفاظ لإحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، ويحاول استثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقى في قالب جمالي متميز» (علوان، ٢٠٠٨م: ٤٩٠). ومن خلال دراستنا للجدارية وجدنا أن الطباق قد ورد كثيراً في القصيدة ويلعب دوراً بارزاً في بيان إحساسات الشاعر وإيجاد نغم موسيقى جميل في النص، نحو:

أَنَا لَسْتُ مَنِّي إِنْ أَتَيْتُ وَلَمْ أَصِلْ / أَنَا لَسْتُ مَنِّي إِنْ نَطَقْتُ وَلَمْ أَقُلْ (درويش،
٢٠٠٠م: ٧١٥)

نجد في هذا المثال مطابقتين إثنين، يربط بعضها ببعض من حيث المعنى، الجملة الأولى (إن أتيت ولم أصِلْ) فيه مطابقة بين "أتيت" و"لم أصِلْ" والجملة الثانية (إن نطقت ولم أقُلْ) فيه المطابقة بين "نطقت" و"لم أقُلْ" ومما زاد على هذه المطابقة، هو تقديم جواب الشرط على الشرط وهذا يدل على النطق والتكلم، بحيث يقول درويش: إن لم أتكلم ولم أنطق فأصبح موجوداً ميتاً وعليّ النطق والصراخ للبقاء وللحياة، ولهذا يدل على البقاء واستمرار حياة درويش بتقديم جواب الشرط على الشرط. أمّا مجموع المقطع المستخدمة ٢٨ مقطعاً وهي:

جدول إحصائي رقم (٨) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٥٠٪	١٤	المتوسط المغلق
٤٢/٨٥٪	١٢	القصير المفتوح
٧/١٤٪	٢	المتوسط المفتوح
١٠٠٪	٢٨	المجموع

كما نشاهد في هذا الجدول كثرة استخدام المقاطع المتوسطة المغلقة وهي تمتد بحركاتها الطويلة تدل على امتداد حياة الشاعر واستمرارها ويكرّر المقطع القصير في جواب الشرط وبالتالي مقطعين متوسطين، مرتين، وهذا التكرار وتنوع المقاطع في بداية السطور يوجد نغماً إيقاعياً خلّابة، ومن خلال هذه الأمثلة تتضح لنا أهمية المطابقة في علاقة الكلام ببعضه ببعض في الجدارية بحيث يتقوى جانب الإيقاع من خلال توزيع المتقابل بين عنصرين متقابلين.

الجناس

في اللغة: الجنس الضرب من كل شيء والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله (ابن منظور، دون تا، مادة جنس: ٤٢). وأمّا في الاصطلاح: فيتمثل في أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها (العسكري، ١٩٨٤م: ٢٥٢). وإنّ الجناس في بديع العربي: «تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى» (وهبة، ١٩٨٤م: ١٢٨). تمكن أهمية التجنيس في موسيقى النصّ في تقوية النغم الموسيقي بين اللفظين المتجانسين، حيث يزيد ويؤكد النغم ورنّته، فضلاً عن الانسجام مع المعاني ورنّة الألفاظ، وهذا يعدّ من أسرار الجمال الصوتي والوزني (خلف، ١٤٣٤هـ: ٧٥). وقد تمكّن

درويش من الاستفادة من هذه الظاهرة الإيقاعية إفادة عظيمة بحيث شكل الجنس حضوراً مهماً ومؤثراً في البنية الإيقاعية للجدارية ومنها:

فَالْقَلْبُ/ يَصْدَأُ كَالْحَدِيدِ، فَلَا يَبْنُ وَلَا يَجِنُّ/ وَلَا يُجَنُّ بِأَوَّلِ الْمَطَرِ الْإِبَاحِي
الْحَنِينِ،/ وَلَا يَرْنُ كَعُشْبِ آبِ مِنَ الْجَفَافِ/ كَأَنَّ قَلْبِي زَاهِدٌ، أَوْ زَائِدٌ/ عَنِّي كَحَرْفِ
الكاف" في التشبيه (درويش، ٢٠٠٠م: ٧٣٦)

وقع الجنس المصحف بين كلمتين (يحن - يجن) والجناس اللاحق بين كلمتي (يرن - يئن) والجناس المضارع بين كلمتين (زاهد - زائد) وأنها ألفاظ متجانسة في اللفظ، مختلفة في المعنى، فأدى هذا التجانس بين هذه المفردات إلى تنوع البنية الإيقاعية المتنوعة. فبهذا الطريق أوجد درويش إيقاعاً داخلياً في قصيدته دون تكرار نفس الكلمة بل بتغير بسيط في بعض حروف الألفاظ المتجانسة وهذه الألفاظ بكونها ذات موسيقى منظمّة جميلة. أمّا القطعة تضم ٧٦ مقطعاً وهي:

جدول إحصائي رقم (٩) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٤٠/٧٨٪	٣١	القصير المفتوح
٣١/٥٧٪	٢٤	المتوسط المغلق
٢٧/٦٣	٢١	المتوسط المفتوح
١٠٠٪	٧٦	المجموع

وفقاً لما جاء في الجدول نرى أنّ المقاطع القصيرة في المرتبة الأولى في هذا النص من حيث التكرار وجاء عدد هذا المقطع في بعض السطور منتظماً. فقد اشتمل السطر الثاني سبعة مقاطع والسطر الثالث والرابع ثمانية مقاطع والسطر الخامس أربعة مقاطع والسطر السادس مقطعين وهذه المقاطع القصيرة تدل على الإيقاع السريع وعلى سرعة سكوت قلب الشاعر وصداه.

السجع

السجع في اللغة: سجع يسجع، سجعاً؛ استوى واستقام وأشبه بعضه بعضاً، والسجع الكلام المقفى (مطلوب، ٢٠٠٧م: ٢١١). وأمّا في الاصطلاح: «بأن الأصل في السجع هو الاعتدال في مقاطع الكلام والاعتدال المطلوب في جميع الأشياء والنفس تميل إليه بالطبع. ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط، ولا عند التواطؤ الفواصل على حرف واحد،... بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة طنانة رنانة» (ابن الأثير، دون تا: ج ١/ ٢١٠-٢١٣). واستخدام هذه التقنية تعزّز المعنى تجعله في خدمة نسيج النصّ وسياقه بحيث يكون ذا جمالية وموسيقية عذبة تميل إليه النفوس ومن جمالية السجع في الجدارية حينما يقول:

أنتِ حَقِيقَتِي، وأنا سُؤَالُكَ/ لَمْ نَرِثْ شَيْئاً سِوَى اسْمَيْنَا/ وَأَنْتِ حَدِيقَتِي، وأنا
ظَلَالُكَ (درويش، ٢٠٠٠م: ٧٢٠)

نرى في هذه الفقرة إيقاعاً منتظماً جميلاً بحيث الألفاظ المسجوعة المرصعة (حقيقتي -
سؤالك وحديقتي - ظلالك) أعطى النصّ إيقاعاً متناغماً ويساعد على هذا الإيقاع تكرار
ضماير (أنت وأنا) في كلّ شطر. علاوة على هذا، استخدم درويش القافية الداخلية بين
(حقيقتي وحديقتي) قد أوجد إيقاعاً خارجياً بين هاتين الكلمتين؛ وفي هذه الجملات
يخاطب درويش أرضه التي نشأ فيها وترعرع بثقافتها بصوت حزين. أمّا المقاطع
المستخدمة في القطعة السابقة ٣٥ مقطعاً وهي على النحو التالي:

جدول إحصائي رقم (١٠) لاستعمال المقاطع الصوتية والنسبة المئوية

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٤٥/٧١%	١٦	المتوسط المفتوح
٣١/٤٢%	١١	المتوسط المغلق
٢٢/٨٥%	٨	القصير المفتوح
١٠٠%	٣٥	المجموع

ففي الجدول كثرة لاستخدام المقاطع المتوسطة المفتوحة بالنسبة للمتوسطة المغلقة وهذا
يرجع إلى انفتاح أفق الشاعر على مستقبل أرضه الزاهر، حيث تحرّر من نير الأعداء وتبقى
إلى الأبد خالدة ملكاً للفلسطينيين كلّهم. وكثرة المقاطع القصيرة تدلّ على سرعة الإيقاع
الأمر الذي يجعل الشاعر أن يحسّ بحالة الأُنس؛ لأنّها تضعه في أجواء تمنحه قدرة على أن
يحسّ صوتاً سواه فيألف ويرتاح إليه ويسامره حتّى أن يمرّ الوقت بسرعة وينتهي الانتظار
وتحقّق آماله يتمّ تحرّر أرضه ووطنه من يد الأعداء.

وفي الختام نأتي بالجدول الإحصائي للمقاطع الصوتية للنصوص المدروسة

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٣٥/٤٨%	٢٢٥	القصير المفتوح
٣٣/٢٨%	٢١١	المتوسط المغلق
٣١/٠٧%	١٩٧	المتوسط المفتوح
٠/١٥%	١	الطويل المغلق
١٠٠%	٦٣٤	المجموع

النتائج

من أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة هي:

- إن التكرار جاء مكثفاً في الجدارية؛ ففيها تكرر الحرف والكلمة والجملة والمقطع. واعتمد الشاعر على الموسيقى الناتج عنها التكرار لبعث روح الحركة بالبعد الدرامي الذي تنحاز إليه القصيدة الطويلة الحافلة بالحوارات والمشاهد والتداعيات مما يدل على منازللة الشاعر للموت وإحاحه على الحياة.
- استطاع الشاعر أن ينقل لنا حزنه وحرمانه من الحرية وبعده عن الوطن وصراعه مع الموت عبر التكرار الكثيف للحروف المجهورة وهذا الحزن والألم يتمثل في تكرر حروف النون والذال والياء واللام بالنسبة لتكرار الحروف المهموسة التي ورد تكرارها ضئيلاً في هذه الدراسة.
- ومن التكرار الذي عثرت عليه هذه الدراسة هو تكرر الحروف المتعاون والمساعد مع حرف آخر أو مجموعة من الحروف التي تشكل عنصر التوازن في الإيقاع واجتماع هذه الحروف يشكل إيقاعاً منسجماً وقوياً.
- إن رصد الدراسة للمقاطع الصوتية في النصوص المختارة كشفت عن تصدر المقاطع القصيرة بنسبة ٤٨/٣٥٪ وجاءت بعدها المقاطع المتوسطة المغلقة في المرتبة الثانية وذلك بنسبة ٢٨/٢٣٪ وحلت المقاطع المتوسطة المفتوحة المركز الثالث بنسبة ١٠٧/٣١٪، أما المقاطع الطويلة حظت بحضور ضئيل وهو ١٥/٠٪. فالقصيدة حسب التطبيقات بدت ذات سلامة نطقية للحضور الكثيف للمقاطع الثلاثة؛ لأنها أسهل المقاطع نطقاً كما أنها خلت من توالي ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر. وإن هذا التقارب والتنسيق لهذه المقاطع جاء ملائماً لنسيج النص وساهم في عملية إبداع النص والكشف عن الحالات الشعرية للشاعر وانفعالاته حيث دل على حالات الاطمئنان، والهدوء، والاضطراب، والإنهزام، والإحباط، والحزن، والأمل.
- تنوعت المقاطع في بدايات السطور ما بين مقطع قصير، ومتوسط مفتوح ومتوسط مغلق مما يدل على عدم استقرار الشاعر في أرضه وعدم رضايته من المكان الذي يستقر فيه.

- جاء استخدام الشاعر للمقاطع القصيرة دلالة على الوصول السريع إلى أهدافه وإنّ استخدامه للمقاطع المتوسطة المفتوحة يدلّ على الحزن والحرمان وحالة الشدة التي عانى منها الشاعر وهذه المقاطع تناسبت مع الحروف الجهرية في بيان الأغراض، وأمّا المقاطع المتوسطة المغلقة تدلّ على قوّة واستطاعة درويش في صراعه مع الموت وسيطرته على المشاكل وقدرته على الخلود والبقاء.
- جاء إيقاع الألفاظ المعتمد على الجناس والسجع والطباق ليبدلّ على وظيفة دلالية وجمالية وإيقاعية في النصّ؛ حيث مكّنت الشاعر من إلفات انتباه المخاطب كما ومكّنته من أن استخدام لفته الشعرية لمحاربة الموت والانتصار عليه، حتّى يلعب هذا النوع من الإيقاع دوره الهامّ في شحن الجدارية بالموسيقي وإكمال موسيقاه بجانب الوزن والقافية وتماسك نصّها وتأليف متناقضاتها الأمر الذي سبّب اتحاد الشكل بالمضمون.

المصادر والمراجع

١. ألوجي، عبدالرحمن (١٩٨٩م). الإيقاع في الشعر العربي. دمشق: دار الحصاد.
٢. ابن الأثير، ضياء الدين (دون تا). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القسم الأول، ط ٢، القاهرة: دار النهضة.
٣. ابن سيده، علي بن إسماعيل (١٩٧٨م). المخصص. بيروت: دار الفكر.
٤. ابن منظور، محمد بن مكرم (١٤١٤هـ). لسان العرب. ط ٣، بيروت: دار صادر.
٥. إسماعيل، عز الدين (٢٠٠٧م). الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة.
٦. أنيس، إبراهيم (دون تا). في الأصوات اللغوية. القاهرة: مطبعة نهضة.
٧. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط ٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٨. باقري، بهنام؛ علي، سليمي (١٣٩٥ش). «عناصر الإيقاع ودلالاتها في قصيدة الانتفاضة لسميح القاسم». مجلة إضاءات نقدية، السنة ٦، العدد ٢٣، صص ٧٥-١٠٩.
٩. بشر، كمال (١٩٨٦م). دراسات في علم اللغة. ط ٩، القاهرة: دار المعارف.
١٠. بلاوي، رسول (٢٠١٥م). آليات التعبير في شعر أديب كمال الدين. بيروت: ضفاف.
١١. حسني، عبدالجليل يوسف (١٩٨٩م). موسيقى الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٢. حنفي، محمد شرف (١٩٦٦م). الصور البديعية.
١٣. خلف، حسن؛ آباد، مرضيه؛ سيدي، سيدحسين؛ محسني، بلاسم (١٤٣٤هـ). «دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية». مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد ٨، صص ٦٧-٧٩.
١٤. درويش، محمود (٢٠٠٠م). ديوان، الأعمال الشعرية الكاملة. ط ٢، بغداد: دار الحرية.
١٥. زارع زرديني، مرضية (١٣٨٨ش). «ظاهرة التناص في لغة محمود درويش الشعرية». مجلة التراث الأدبي، السنة ١، العدد ٣، صص ٧٩-١٠٠.
١٦. زروقي، عبدالقادر علي (٢٠١٢م). «أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا». رسالة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة، جامعة الحاج الخضر.

١٧. سليمان أحمد، تليف عطية (٢٠١٧م). في علم الأصوات، الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم، المقطع، النبر، التنغيم: سورة الواقعة نموذجاً. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.
١٨. شادو، محمد (٢٠١٣م). «دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش». رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، جامعة الحاج الخضر، بانته.
١٩. شفيعي كدكني، محمد رضا (١٣٧٩ش). موسيقى شعر. ط ٦، طهران: نشر آگاه.
٢٠. صدقي، حامد؛ صفر بيانلو (١٤٣٠هـ). «عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب». مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ٥، العدد ٨، صص ٦٣-٨٥.
٢١. ضيف، شوقي (دون تا). الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط ٩، القاهرة: دار المعارف.
٢٢. طالبي، جمال (١٣٩٤ش). «الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني». مجلة إضاءات نقدية، السنة ٥، العدد ١٧، صص ١٠٣-١٢٥.
٢٣. الطيب، عبدالله (دون تا). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. بيروت: دار الفكر.
٢٤. العبيدي، رشيد عبدالرحمن (٢٠٠٧م). معجم الصوتيات. بغداد: مركز البحوث والدراسات الإسلامية.
٢٥. عربي، أميرة (٢٠١٥م). «جماليات التكرار في ديوان "رجل بربطي عنق" لنصر الدين الحديدي». رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خضير، بسكرة.
٢٦. عز الدين، يوسف (١٩٨٦م). التجديد في الشعر الحديث. جدّة: دار البلاد.
٢٧. العسكري، أبوהלلال (١٩٨٤م). الصناعتين، الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة، ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية.
٢٨. عشري زايد، علي (٢٠٠٨م). بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة الآداب.
٢٩. علوان، محمد علي (٢٠٠٨م). شعر الحداثة، دراسة في الإيقاع. [دون مك]: العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
٣٠. الفاخوري، حنا (٢٠٠٥م). الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم). بيروت: دار الجليل.
٣١. الفحماوي، عزت (٢٠٠١م). «حوار مع درويش». جريدة أخبار الأدب، العدد ٣٩٦، دمشق.
٣٢. قاسي، صبيبة (٢٠١١م). «بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر». أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس.
٣٣. قطب، سيد (١٩٩٣م). النقد الأدبي، أصوله ومناهجه. ط ٦، بيروت: دار الشرق.
٣٤. محمد، عبدالحميد (٢٠٠٥م). في إيقاع شعرنا العربي وبيئته. الأردن: دار الوفاء.

٣٥. محمود صالح، عالية (٢٠١٠م). «اللغة والتشكيل في جدارية درويش». مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، صص ٣٣٣-٣٦٨.
٣٦. مطلوب، أحمد (٢٠٠٧م). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٣٧. الملائكة، نازك (١٩٧٤م). قضايا الشعر المعاصر. ط ٢، [دون مك]: مكتبة النهضة.
٣٨. وقاد، مسعود (٢٠٠٤م). «البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان». رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة.
٣٩. وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان.