

جماليات التشكيل الإيقاعي في جدارية محمود درويش

الأستاذ محمد شادو

جامعة باتنة

الملخص: يعتبر الإيقاع من أهم مكونات الشعر العربي قديمه وحديثه، وعنصر الإيقاع يعد العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص، ويشمل الإيقاع الجانب الصوتي المتمثل في الموسيقى المشكّلة للنص والجانب الدلالي الموضوعي والمتمثل في تشكيل الأفكار والصور ونسجها في قوالب شعرية موسيقية، ولما كان للبنية الإيقاعية أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري اخترت ديوان جدارية للشاعر محمود درويش، ليكون عنوان المقال "جماليات التشكيل الإيقاعي في جدارية محمود درويش" وقد قمت بدراسة مجموعة من الظواهر المشكّلة للبنية الإيقاعية للجدارية على النحو التالي: (- الإيقاع الصوتي والتكرار، - الجناس، - الوزن، - القافية)، وبعد دراسة هذه العناصر الإيقاعية توصلت إلى أن درويش في تشكيله الإيقاعي لقصيدة جدارية تمكن من استخدام أغلب امكانيات اللغة الصوتية، كما أثارها بالتنوع الخاص بتعدد التفعيلات المستخدمة، وكل هذا يتضافر مع غيرها من امكانيات أخرى، أتاحتها لنا قصيدة جدارية .

الملخص باللغة الفرنسية

Le rythme est considéré l'une des principales des composantes de la poésie arabe anaenne et modernes et l'élément rythmique est la marque de qualité la plus importante dans la réalisation du (texte poétique) et le rythme comprend le cote mystique de la musique que compose le texte et le cote sémantique objectif que compose les idées et le images et la tisse dans ales modèles poétiques musicaux. Et de l'importance de la structure rythmique dans la composition des espaces poétiques j'ai choisi (Le mural de Mahmoud Darwiche) pour été le titre de l'article .

L'esthétique du profil rythmique dan le mural de (M. d) et j'ai étudié un ensemble de phénomènes qui composent la structure rythmique de mural comme suivant (Le rythme vocal et la répétition – paranomasia – poids- rime).

تمهيد:

يعتبر الإيقاع من أهم أسرار الحياة، فلا يخلو شيء في الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، حيث أن " الإيقاع يؤلف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية في النص، وهي التي يتحد عندها الشكل بالمضمون " ¹ وهذا ما يجعل دراسة الإيقاع الشعري تساهم في البحث عن المعنى ووسائل تقديمه وتشكيله، و" عنصر الإيقاع يعد العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص " ² ومن مميزات الإيقاع الشعري أنه مصطلح غير ثابت، قد يتغير بتغير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكله في النص، فهو مفهوم مرن قابل للتمدد والانكماش، وذلك راجع إلى طبيعة النص أولا ومدى استيعاب المتلقي للبنية الإيقاعية وتأثره بها ثانيا، ويشمل الإيقاع الجانب الصوتي المتمثل في الموسيقى المشكّلة للنص والجانب الدلالي الموضوعي المتمثل في تشكيل الأفكار والصور ونسجها في قوالب شعرية موسيقية، وهذا مما جعل الشعر أرقى مستوى للأداء البياني والبلاغي عند العرب، من هنا تكمن أهمية الإيقاع رغم الاختلافات المتباينة حوله، هذا لأن الإيقاع " يعوض ما يكون من نقص في اللغات " ³ خاصة اللغة الشعرية، وذلك لسيطرة الإيقاع على جميع مستوياتها، وبهذا نجد " أن الإيقاع هو خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية، وهذه الخطوط الأفقية هي الوزن والصور والأفكار واللغة التي تضل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع " ⁴ ولما كان للبنية الإيقاعية أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري اخترت ديوان جدارية للشاعر محمود درويش، لتناول بعض جوانبه الإيقاعية بالدراسة والتحليل، هي قصيدة ديوان أي أنها قصيدة مطولت أصدرها الشاعر في ديوان واحد وهي تجربة خاصة جدا، هذه القصيدة التي خرجت للواقع الأدبي نتيجة حادثه خطيرة حصلت لدرويش في مشوار حياته، ويعتبر درويش هذا النص من أهم تجاربه الوجودية، وقد كتبت في مرحلة من أكثر مراحل حياة الشاعر إخراجا وصعوبة، هذا لأنه رأى الموت فيها على حقيقته، فقد مات لمدة دقيقتين من الزمن، وذلك لحادث كبير طارئ في حياته وهو العملية الجراحية التي أجريت له على شريان قلبه في أحد المستشفيات في فيينا عاصمة النمسا، وقد رأى في تلك اللحظة التي أطلق عليها لحظة البين بين، رؤى كثيرة وأشكالا متعددة، هي لحظة بين الحياة والموت، وهذا ما جعله يستنضد كل طاقاته الإبداعية والشعرية، وهو ما أشار إليه في أحد حواراته حين قال: "كنت أعتقد أنني أكتب وصيتي، وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه وما دمت أكتب وصيتي الشعرية فعلي أن أستعير وأستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر... لقد

حاولت أن أضع في هذه القصيدة كل معرفتي وأدواتي الشعرية معاً، باعتبارها معلقتي⁵ هذا وقد استوعب الإيقاع جانبا مهما من القضية التي يعالجها محمود درويش في نصه والمتمثلة في الصراع بين الحياة والموت، والسعي إلى الخلود بكل معانيه، ليفتح لنا الإيقاع الباب على مصراعيه للغوص في أعماق النص وسبر أغواره وكشف غموضه وخباياه، وفي هذا المقال سنتناول دراسة جماليات التشكيل الإيقاعي في جدارية محمود درويش من خلال المكونات الإيقاعية والآليات التي استخدمها درويش في الجدارية كـ (الإيقاع الصوتي والوزن والقافية والجناس والتوازي) وستوضح هذه الدراسة أهمية الإيقاع في بناء نص الجدارية، ومدى إسهامه في تماسك وحدات النص وانسجامه.

- المكونات الإيقاعية:

أ- الإيقاع الصوتي والتكرار: يتكون النص الأدبي عموماً من مجموعة من الأبنية الإيقاعية الجزئية التي تشكل الصورة الكلية للبنية الإيقاعية الكبرى للنص، وتعتبر البنية الإيقاعية الجزئية عن الصوت المفرد الذي يقوم بدور أساسي في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية، حيث يتداخل هذا الصوت المفرد مع الأصوات الأخرى الموجودة في النص لتشكيل البنية الإيقاعية الصوتية الكبرى التي تقوم على التقاء مجموعات من التشكيلات المتعددة والمتداخلة، وذلك راجع إلى مزاج الشاعر أثناء كتابته نصه، وهذا ما " جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها،"⁶ أثناء كتابته النص، وسنوجه اهتمامنا هنا على أكثر القيم الصوتية المؤثرة في البنية الدلالية للنص، والظاهرة الشعرية " لها غوايتها الواضحة في التعامل مع المستوى الصوتي، حيث يبلغ التردد الحرفي درجة عالية من الكثافة"⁷ وبالتالي فإن تكرار الصوت المنفرد ضمن مجموعة مساندة من الأصوات تسهم بشكل كبير في تكوين الإيقاع الكلي للنص، ولقد تكررت هذه الظاهرة الصوتية في الجدارية بكثرة ومنها قوله: ولم أسمع هُتافَ الطيبين ، ولا

أنيب الخاطنين ، أنا وحيد في البياض ،
أنا وحيد ...
لا شيء يُوجعني على باب القيامة .
لا الزمان ولا العواطف . لا
أحسُ بخفّة الأشياء أو ثقل
الهاجس . لم أجد أحداً للأسأل ؛
أين ((أيني)) الآن ؟ أين مدينثُ
الموتى ، وأين أنا ؟ فلا عدَمُ

هنا في اللا هنا ... في اللا زمان ،
ولا وجود

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...⁸

في هذا المقطع انطلق درويش من الرؤيا ليعبر عن مأساته، وعن صورته التي رآها في لحظة البين بين، ويضعنا بين مجموعة من التساؤلات على وقع إيقاع متكرر بين حرفين كان لهما بالغ الأثر في البنية الصوتية لهذا المقطع، وهما (الدال والنون) " ولقد عمد الشاعر المعاصر- لأجل التنوع في إيقاعاته الداخلية - إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء أحرف تجانس أحرفا في الكلمات وتجري وفق نسق خاص " ⁹ وفي هذا المقطع من القصيدة نجد أن حرف الدال تكرر ستة مرات في هذا المقطع مما منحه صوتا مميزا، حيث جاء في كلمات متجانسة صوتيا بين (وحيد ووجود) و بين (أجد وأحد) وهذا ما جعله إيقاعا مميزا عن غيره، أما حرف النون فقد تكرر في هذا المقطع واحدا وعشرين مرة، تراوحت بين آخر الكلمات وأوسطها مما أعطاه نبرا مميزا يرتكز عليه إيقاع هذا المقطع، فمن الحنين إلى الأنين، ومن الزمان إلى الآن، وقد وفق درويش في اختيار الصوت المكرر في هذا المقطع ليوضح لنا جانبا من رؤياه والتي يبحث فيها عن مكانته بين الموتى، فكان للإيقاع الصوتي تأثير مهم في إيصال هذه الصورة، وسنأخذ مثلا آخر يوضح مدى أهمية التكرار الصوتي وتأثيره في هذه التجربة الشعرية : **تَكْفِيهِ حَبَبٌ " أسبرين " لكي**

يلين ويستكين . كأنه جاري الغريب
ولست طوع هوائه ونسائه . فالقلب
يصدأ كالحديد ، فلا يئن ولا يحن
ولا يحن بأول المطر الإباحي الحنين ،
ولا يرن كعشب أب من الجفاف .
كأن قلبي زاهد ، أو زائد
عني كحرف " الكاف " في التشبيه
حين يجف ماء القلب تزداد الجماليات
تجريدا¹⁰

بعد أن طرح درويش صراعه مع الموت مطولا في أنحاء النص، متنقلا في ذلك بين القيامة والمستشفى، وبين السماء والأرض، وبين الزمان والمكان، وبين الوجود والعدم، وصل هنا إلى قمة المأساة، وذلك لأن قلبه لم يعد باستطاعته أن يواصل المسيرة، فلجأ درويش إلى التسليح بالحلم والرؤيا ليرمم ذاته المنكسرة والمتألّمة والتي لم تعد قادرة عن أداء واجباتها، نتيجة لمرض القلب الذي أضحى لا يئن ولا يحن ولا

يجن ولا يرن، كأنه قلب زاهد أو زائد، لتزداد الجماليات تجريدا، وكل هذا عند ما يقترب درويش من مصيره المحتوم، فعبر عن حزنه بكل ما أوتي من لغته، وقد استطاع أن ينقل لنا عبر التكرار المكثف لحرف النون في هذا المقطع مدى حزنه، حيث تكرر حرف النون أربعاً وعشرين مرة بأشكال مختلفة، تارة باللفظ الشكلي لحرف النون وتارة بالإضمار عن طريق التشديد وتارة أخرى بالتنوين، فشكل حرف النون نغمة حزينية نجمت عن خصوصيته الممتدة من هذا الصوت، وظهر النبر عليه بوضوح عند نطقه مشدداً في أواخر الكلمات (يئن يئن يئن يئن)، ونلاحظ أن الشاعر بدأ المقطع بهدوء تام، ثم بدأ الحزن يتصاعد تصاعداً درامياً يتوافق مع انتشار حرف النون المتدرج ليصل بذلك إلى قمة الأسى والحزن، فكثف الحضور الصوتي للنون، وخاصةً المشدد لما لها من وقع خاص في أذن المتلقي، كل هذا في دفعة شعرية وجيزة قامت بنشر أجواء الحزن والألم التي سيطرت على درويش نتيجة هذه التجربة المرضية الخطيرة، فتفطن بذلك إلى مواطن الضعف الإنساني عندما يقف على حافة الموت.

الحضور الكثيف لحرف النون من خلال المقطعين السابقين، بقوة نبره وغمته وامتداده وملاءمته لأجواء الحزن، يؤكد على أهمية التكرار الصوتي وأثره في تشكيل البنية الإيقاعية، ومن خلال هذا التكرار تشكل لدينا إيقاع جزئي يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، بل تعدت إيقاعات القصيدة ذلك و "أصبحت توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهدأ أعماقه في هدوء ورفق"¹¹ ومن ثم أسهمت تلك البنى الجزئية بشكل كبير في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى للنص.

والتكرار الصوتي في النص الأدبي يتخذ أشكالاً متعددة، فقد يقع في اللفظ المضرد وقد يقع في الجملة، أو بعض مقاطع النص، سواء كانت طويلة أم قصيرة، كما يمكن أن يحدث التكرار على المستوى الصرفي، والتكرار بأشكاله المختلفة يعتبر وسيلة إيقاعية يعتمدها الشاعر في بناء نصه الشعري ليخلق بها عالمه الموسيقي الخاص، فبمقدوره من خلالها أن يشد أنظارنا للتركيز في اتجاه معين، وأن يطرب أذاننا بالإيقاع الناجم عن التكرار الذي يعتبر من ضمن الوسائل الحجاجية، والذي يتحول إلى طاقة إيقاعية دلالية، تسهم في إحكام بناء النص، وبالتالي "فكل حركة ترتبط إيقاعياً مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر"¹² لذلك لا بد من أن يتناسب التكرار ويتوافق مع الدلالات العامة للنص، وفي الجدارية أسهم التكرار بشكل واضح في تشكيل بنيتها الإيقاعية، فقد أكثر درويش من التكرار في هذا النص بجميع أنواعه تقريباً، ومن أجل أن يعمق حالة التحدي التي عاشها مع الموت، بحيث تمكن من توظيف مظاهر متعددة للتكرار الصوتي وحقق به أغراضاً جمالية على عدة مستويات وأهمها الإيقاع الموسيقي.

ب- إيقاع الجناس: الجناس من الصور البديعية التي اهتم بها البلاغيون

العرب منذ القدم، وذلك لكون الجناس إيقاعا بلاغيا له دور كبير في تشكيل البنية الإيقاعية للنص، وقد عرفه علماء البلاغة بأنه " تشابه حروف أجزاء الكلمة بالأخرى، إما بالكل وإما بالبعض"¹³ وباعتبارنا للجناس مكونا إيقاعيا جزئيا مكتنزا بالنغم، فإنه يؤدي دورا مهما في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية للقصيدة، وتكمل أهميته من عدة نواحي أهمها: " ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقي، وناحية التآلف والتخالف بين ركنيه لفظا ومعنى، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي"¹⁴ وبموجب هذه الأهمية للجناس سأحاول إبراز أهمية هذه الظاهرة البديعية وجمالياتها الإيقاعية في نص الجدارية، وقد تمكن درويش من الاستفادة من توظيف الجناس استفادة كبيرة، حيث شكل بصورة المتنوعة حضورا مكثفا ومؤثرا بقوة في البنية الإيقاعية للجدارية، كما تمكن درويش من كسر ثقل الجناس الذي يطوع الشعراء والكتاب فيقودهم إلى المنزقات اللغوية المملة، فنجده يقول:

كنت أحلمُ . كلُّ شيءٍ واقعيُّ . كنتُ

أعلمُ أنني ألقي بنفسي جانبا... .

وأطيرُ . سوف أكونُ ما سأصيرُ في الفلك الأخير¹⁵

هذا المقطع في بدايات النص حيث يطالعنا الجناس الناقص الذي وقع بين الفعلين (أحلم أعلم) وبين الفعلين (أطير أصير) ويقابلنا أيضا الجناس الاشتقاعي بين الفعلين الناقصين (كنت أكون) والجناس الناقص بين فعلين واسم بين (أطير وأصير) من جهة و (الأخير) من جهة أخرى، وهذا التشابه الحاصل بين هذه الثنائيات دل على وظيفة دلالية وجمالية في النص وأخرى إيقاعية تنتج عن هذا التشابه الكبير في البنية الصوتية المتمثلة في عدد الحروف، ونوعها وترتيبها، وحركاتها وعن التبادل الصرفي بين الكلمات الذي يجعلها أكثر بروزا، وإشعاعا عن غيرها في النص حيث تعتبر من اللمسات الفنية التي تلفت انتباه القارئ وتضطره إلى الوقوف عندها، كما استعمل درويش تقنيات أخرى في التوظيف الجمالي لظاهرة الجناس تتمثل في توظيف جناس المضردات التي ينجم عنه جناس الجمل، ومنه قول درويش: وأنا الغريب . تعبتُ من " درب الحليب "

إلى الحبيب . تعبتُ من صفتي .¹⁶

هذه الصيغة التركيبية المزدوجة أنتجت إيقاعا شعريا واضحا، فقد شكله من مكونات إيقاعية متعددة على مستوى تكرار الصوت واللفظ والنسق والوزن، مع بعض الاختلاف الدلالي، مما أدى إلى إدراج هذا النوع من الجناس التركيبي داخل دائرة الإيقاع المشكل من البنية المتجانسة للألفاظ المتقاربة صوتيا والمختلفة دلاليا، وهذا مما أثرى به درويش بنية الإيقاع المشكل من الجناس البديعي، وجعله ضمن أسلحته اللغوية الفعالة، والتي أعتمدها كوسيلة ليجابه بها الموت، فلا بد من نوع

من التسلي اللغوي الذي يظهره بشكل آخر ليوضح مدى قيمة لغته التي ستنتصر على الموت وتخلد أعماله الشعرية، وفي موضع آخر من النص يعطينا درويش صورة من أروع صور الجنس الإيقاعي، في قوله:

لا التجسيدُ يرجعُها من الذكرى

ولا التجريدُ يرفعُها إلى الإشراقِ الكبرى¹⁷

فوقع الجنس هنا بين (التجسيد والتجريد) وهما لفظان متجانسان في المبنى، متضادان في المعنى، ووقع بين الفعلين (يرجعها ويرفعها) وهما فعلا متجانسان في اللفظ، مختلفان في المعنى ووقع بين (الذكرى والكبرى) وهما اسمان متجانسان لفظاً مختلفان معاً، فأدى هذا التجانس بين هذه المفردات إلى تنوع البنية الإيقاعية خاصة، لما جاء كل لفظين متجانسين في جملتين مختلفتين، ومتجاورتين، مما أدى إلى تجانس بين الجملتين، وإن كان هناك صوتان يقطعان الجنس بين الجملتين هما حرف (الواو) وكلمة (الإشراق) في الجملة الثانية، وقد أدت هذه الفاصلة الصوتية دوراً هاماً في الجانب الإيقاعي لهذا المقطع، حيث كسرت من الروتين التقليدي الممل لظاهرة الجنس كما في أدب عصر الضعف، وهذا ما ميز أسلوب درويش الحدائث الذي قال عنه: " حدائثي تتأسس من كلاسكيتي، من رؤية جديدة تقف على أرض صلبة، تقف على تاريخ وتراث "¹⁸.

ج - إيقاع الوزن: أوزان الشعر العربي من أهم مكونات الإيقاع في العمل الشعري خاصة، حيث يميز الوزن لغة الشعر عن النثر كما أن الوزن " يفرض شكلاً موسيقياً خاصاً على الشكل الشعري "¹⁹ لذا فالوزن من الركائز الأساسية للغة الشعر العربي، وأكبر دليل على هذا هو أن الشعر العربي قديمه وحديثه، العمودي منه والحر، يعتمد اعتماداً كبيراً على الوزن، " وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه "²⁰ هذا من أجل التأثير في المتلقي، حيث " لم تنل ظاهرة إيقاعية من اهتمام النقاد مثل الذي نالته الأوزان الشعرية "²¹.

وإذا ما أردنا الحديث عن الوزن في جدارية محمود درويش، نجد أن الشاعر عمل على إلباس قصيدته ثوباً جديداً متجدداً، والسعي إلى تقديم أكبر قدر ممكن من الإمتاع للقارئ، وأول بوادر التجديد في القصيدة، هو خروجها عن وحدة البيت الراسخة في القصيدة العمودية، كما أنه مر بتجارب كبيرة سابقة مكنته من اختيار الإيقاع المناسب لجداريته، وقد بنى درويش قصيدته على أوزان بحر الكامل وهو من أبحر الشعر الصافية، لكنه لم يلتزم هذا الوزن في القصيدة كلها مخالفاً بذلك نظام قصيدة التفعيلة التي تعتمد على وحدة السطر بدلاً من وحدة البيت، حيث تعتبر هذه المخالفة انزياحاً إيقاعياً، مستنداً فيه على تقنية التدوير التي وصلت الأسطر الشعرية بعضها ببعض، حيث يعتبر التدوير من أبرز وجوه الحدائث الشعرية فهو يعمل على " هدم

لبنية البيت التقليدي في كل خصائصه، وبناء لصرح شعري جديد هو السطر ذو الامتداد غير المطرد²² فجمع التدوير أسطر القصيدة جاعلا منها مجموعة من الحلقات الدائرية يربطها خيط واحد متين وشديد التماسك، فنجد درويش قد بدأ نصه ببحر الكامل فيقول:

هذا هو اسمك /

قالت امرأة ،

وغابت في الممر اللولبي...²³

استخدم درويش هنا التفعيلة الوحيدة لبحر الكامل بصورتها التامتين (متفاعلين ومتفاعلين) من مطلع السطر الأول في القصيدة، إلى غاية السطر رقم ثمانية وثلاثين ومائتان في الصفحة الخامسة والعشرين، عندما تحولت التفعيلة من بحر الكامل إلى بحر المتقارب عندما قال: تقول ممرضتي: أنت أحسن حالا.

وتحفظني بالمخدر: كُن هادئا

وجديراً بما سوف تحلم

عما قليل...²⁴

هنا نجد أن درويش انتقل إلى بحر المتقارب وهو أيضا من البحور التامة، وتفعيلته (فعولن)، حيث بقي الشاعر على هذا المنوال في قصيدته، بين الكامل والمتقارب في أغلب أسطر القصيدة، ونجد أن الإستعمال الأوفر كان لبحر الكامل، ذلك أن درويش كان له " في ما يتيح له الكامل من الحرية على مستوى الإطار ملاذا أمثل لبلورة التجربة الشعرية، على مستوى التناغم بين الإطار والغرض"²⁵ حيث تتماشى نغمات الكامل مع رنات الموت الحزينة، فالبحر الكامل يتفاعل وعواطف الشاعر التي تتوافق معه، واستمر على هذا النغم، إلى أن وصل إلى قوله: باطل، باطل الأباطيل... باطل كل شيء على البسيطة زائل²⁶

فقد انتقل درويش هنا من بحر الكامل إلى بحر المتدارك، وتفعيلته (فاعلن)، وقد تخللته لازمة تكررت ثلاث مرات من بحر المتقارب والمتمثلة في تفعيلة (فعولن) ثم يعود إلى بحر الكامل مرة أخرى في قوله: مثلما سار المسيح على البعيرة،

سرت في رؤياي . لكئي نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العلو،²⁷

لقد كسر درويش رقابة الوزن وسلطته من خلال هذا التنقل والمزاوجة بين الأوزان المتنوعة، التي استطاع من خلالها التعبير عن معاناته وتمكن من توصيل رسالته لقرائه، كما حقق الوظيفة الجمالية لهذا التنوع الإيقاعي، وقد منح هذا التنقل بين البحور القصيدة مظهرا مميذا، جعلها تبرز للمتلقى بشكل خاص، حيث ميز هذا الشكل الجدارية عن غيرها، في شكلها ولغتها وموسيقاها، إذن فالصلة بين الإيقاع وبين نظام اللغة الشعرية صلتة قوية إلى درجة كبيرة، وهذا ما يؤكد

الإبداع الشعري لمحمود درويش.

د - إيقاع بنية القوافي؛ ترتبط القافية بالشعر العربي ارتباطاً مباشراً لأنها تعتبر من المكونات الأساسية في نظم الشعر، والشعر في أول تعاريفه: هو الكلام الموزون المقضى الدال على معنى، وهي مكون شعري إيقاعي معروف لدى جميع الأمم، فهي تسهم في بناء النص الشعري من نواح صوتية وأخرى إيقاعية وأخرى دلالية، وفي الشعر المعاصر تعددت القوافي وتنوعت في القصيدة الواحدة على عكس الشعر العمودي التقليدي الذي تفرض فيه القافية سلطتها الموسيقية، أما في الشعر المعاصر " لا ضير في أن ينوع الشاعر قوافيه لأجل أن يتخلص من الموسيقى الرتيبة المطرودة في القصيدة، ويضعف بذلك من صوت الإيقاع الصاحب"²⁸ وقد أدى تنوع القوافي إلى منحها عمقا وألقاها بصلب البنية الداخلية للعمل الشعري، وذلك بالتحام مستواها الإيقاعي بمستواها الدلالي، وهو ما عزز دورها في العمل الشعري.

وفي الجدارية نجد أن درويش قد نوع من استخدام القوافي حيث لعبت القافية دوراً بارزاً في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة، فكان التركيز على بعض الحروف لتكون روياء لقوافي القصيدة، ومنها حرف الدال المشبع تارة بالواو وأخرى بالياء، فقد حقق هذا الحرف إيقاعاً قوياً ناجماً عن اجتماع حرفي المد في الردف والوصل إضافة إلى قوة النبر الذي يحدثه حرف الدال وقوة الجهر وبروز القلقة عند نطقه بالسكون، ومن ألقاظ القافية التي رويها حرف الدال في القصيدة (وحيد، أريد، شريد، طريد، مديد، بريد، جديد، بعيد، شهيد، وريد، قصيد، رغيد، نشيد، أكيد، فقيد، وليد، تزييد، سعيد، خلود، وجود، لدود، ورود، حدود، أعود)، وقد تنوعت القوافي في القصيدة بين الداخلية المخفية، والخارجية الظاهرة، فقد أعطت القافية (لي) سواء بصورة منفردة أو متصلة مع فعل، إيقاعاً جديداً أثرى التنوع الموسيقي للقصيدة، خاصة في آخرها لما أورده درويش بصورة مكثفة، فنجد في آخر القصيدة يقول: هذا البحر لي

هذا الهواء الرطب لي

هذا الرصيف وما عليه

من خطاي وسائلي المنوي ... لي

ومحطّ الباص القديم لي - ولي

شبحي وصاحبه . وأنيث النحاس

وأنيث الكرسي ، والمفتاح لي

والباب والحراس والأجراس لي²⁹

هذا من ناحية القوافي المتصلة بالمد، أما من ناحية استعمال القوافي المتداخلة والقصيرة، فكثيرة هي خاصة عند التنويع في استخدام البحور، كما في

المتقارب نجد (حجارة وعبارة) وغيرها، وكما جاءت في المتدارك ك (باطل زائل)
فهذا التنوع في استخدام القوافي ينعش القصيدة ويهبها قوة إيقاعية متجددة.
أما عن القوافي المخفية في ثنايا الكلام والتي لها بالغ الأهمية في بناء الإيقاع
العام للقصيدة، ونجد منها قوله: لا عمري يكفي كي أشدّ نهايتي لبدايتي
أخذ الرعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق مضائق
الأنقاض³⁰

فالقافية الذي أخفاها الشاعر في حشو الكلام، في هذا المقطع هي (نهايتي
وحكايتي) وفي مقطع آخر نجده يقول: أنت حقيقتي، وأنا سؤالي
لم نرث شيئاً سوى اسمينا
وأنت حديقتي،
وأنا ظللك³¹

والقافية المخفية في حشو الأسطر في هذا المقطع هي (حقيقتي وحديقتي)
ورغم أن درويش أخفى هذه القوافي على العين، إلا أن الأذن تمكنت من الإمساك
بإيقاعها البارز، وذلك على المستوى الصوتي من ناحية، وعلى المستوى الدلالي من
ناحية أخرى.

فعلى المستوى الإيقاعي للقوافي المتنوعة في القصيدة، استطاع درويش أن يوفق
في التوزيع الإيقاعي لقوافيه، وفقا لما يتماشى مع حالته المشحونة بالألم والقلق، الذي
عاشه أثناء صراعه مع الموت، حيث تمثل القوافي مجموعة من الوقفات الصوتية، وترد
هذه الوقفات حسبما يقتضي النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه
الشعور³² مما جعل صراعه مع الموت صراعا دراميا ملحميا، بين الحياة والموت، وقد
انتصر فيه درويش للحياة، وذلك عن طريق خلود اللغة الأدبية التي سيخلد اسمه من
خلالها في ذاكرة الشعر العربي، وقد أفاد درويش من الطاقات الإيقاعية الهائلة للغة
العربية، ونهل منها الكثير في نصه هذا، خاصة الصيغ الصرفية المختلفة والتي
تملك وقعا سمعيا موحدا، كما جمع بين جملة من الألفاظ المختلفة كالأفعال
المضارع، والأسماء المفردة وجموع التكسير، وصيغ المبالغة، ليشكل منها بعض
القوافي التي يصل بها الأسطر بعضها ببعض، رغم اختلاف أوزانها، من بينها القوافي
المبنية على حرف الدال.

أما المستوى الدلالي فاختيار ألفاظ القوافي لا بد أن يكون له تأثير على المعنى
وهذا ما يؤكد " جون كوين" عندما تحدث عن القافية فقال: " هي كغيرها من الصور
لا تتضح وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"³³ فالإيقاع الخاص بالقافية
يقتضي اختيار ألفاظ دون غيرها، وهذا الاختيار يمكن أن ينسج علاقات إيحائية بين
لفظة القافية والألفاظ السابقة لها، مما يجعل ألفاظ القافية تكتسب طاقات دلالية

إضافية متعددة ومتنوعة³⁴ " وعلى الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في تبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بينها مما يؤكد على الأهمية الكبرى للقافية في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري.

وفي الجدارية تتجلى القدرة الفذة والفائقة لمحمود درويش في هندسة القوافي وبراعة توزيعها وتنويعها وتداخلها، بما يحقق التنوع الإيقاعي الذي يكسر الرقابة الوزنية للبناء التقليدي للقصيدة العمودية، وبهذا تعتبر القافية واحدة من أهم مكونات الإيقاع الشعري في النص المعاصر.

وأخيرا يمكن القول أن درويش في تشكيله الإيقاعي لقصيدته جدارية تمكن من استخدام أغلب امكانيات اللغة الصوتية، حيث أثارها بتنوع وتعدد: التفعيلات الموظفة، والقوافي المتداخلة، وتجانس الألفاظ، وتناسب الأنغام مع الحالة النفسية والشعورية له.

وكل هذا بتضافر كل الامكانيات التي أتاحتها لنا قصيدة جدارية، كالتكرار والجناس والتدوير... من خلال محاولة استنفاذ درويش كل طاقاته اللغوية والشعرية، فمن بداية الطريق إلى غرفة العمليات يفاجئنا بياض طاع، على كل أرجاء المكان، ومسيطر على كل لحظات الزمن، امتد صوت درويش عبر هذه الجدارية بتشكيلاتها الإيقاعية واللغوية، وتجسدت في ملحمة اخترقت جدار الصوت والصمت معا، فقد أعطانا درويش نصا مضمعا بالحيوية، والدلالات العميقة، حيث يمكننا القول أن كل سطر في الجدارية هو لحظة قراءة معادة لنص متجذر في الماضي بحواراته الداخلية والخارجية، ومرتبط بالحاضر في اللحظة الأنيبة للكتابة، ومتعلق بالمستقبل في كل لحظات الصراع الدرامي مع الموت.

الهوامش

¹ مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2011، ص 11.

² السابق، ص 35.

³ جون كووين، النظرية الشعرية- بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص 99

⁴ مسعود وقاد، المرجع السابق، نقلا عن: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع الشعر العربي 24/23.

⁵ عزت القمحاوي وعبدلّ الرويني، حوار مع درويش، أخبار الأدب، فيفري 2001، ع 396، ص 7.

⁶ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط5، 1994، ص 55.

- ⁷ محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978. ص 168.
- ⁸ محمود درويش، جدارية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2001 ص 7-8.
- ⁹ مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، ص 144.
- ¹⁰ محمود درويش، السابق ص 75-76.
- ¹¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 58.
- ¹² السابق، ص 59.
- ¹³ جرمانوس فرحات، بلوغ الأرب في علم الأدب - علم الجنس -، تحقيق، إنعام فوال، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 66.
- ¹⁴ السابق، ص 30.
- ¹⁵ محمود درويش، السابق، ص 6.
- ¹⁶ السابق. ص 19.
- ¹⁷ محمود درويش، السابق، ص 36.
- ¹⁸ محمد فكري الجزائر، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، 1998. ص 78.
- ¹⁹ السابق، ص 59.
- ²⁰ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 58.
- ²¹ مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي، ص 75.
- ²² مسعود وقاد، السابق، ص 255.
- ²³ محمود درويش، جدارية ص 5.
- ²⁴ السابق، ص 25.
- ²⁵ مسعود وقاد، السابق، ص 183.
- ²⁶ محمود درويش، السابق، ص 84-85.
- ²⁷ السابق، ص 89-90.
- ²⁸ مسعود وقاد، السابق، ص 126.
- ²⁹ محمود درويش، السابق، ص 100-101.
- ³⁰ السابق، ص 29.
- ³¹ السابق، ص 34.
- ³² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 99.
- ³³ جون كوين، النظرية الشعرية، ص 74.
- ³⁴ السابق، ص 209.