جامعة الخليل

كليّة الدّراسات العليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

الأنساق الصّوتيّة في جداريّة محمود درويش

إعداد الطّالبة

إيناس زياد بكيرات

إشراف

الدّكتور هاني البطّاط

قُدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلّبات درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بكليّة الدّراسات العليا في جامعة الخليل.

٢٠٢٣-٢٠٢٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

إجازة مناقشة رسالة

نوقِشت هذه الرسالة في جامعة الخليل ، يوم الخميس الموافق 2024/5/16م ، وأجيزت بعد إجراء التعديلات وفق توصيات لجنة المناقشة :

1 – د. هاني صبري البطاط مشرفًا ورئيسًا التوقيع.....

2 – د . سعيد شواهنة ممتحنًا خارجيًا التوقيع .....

3 – د. إسحق الجعبري ممتحنًا داخليًا التوقيع .....

الإهداء

إلى والديّ أدام الله ظلهما وأنار بوجودهما الحياة.

إلى داعمي الدّائم وسندي وعوني بعد الله..... زوجي.

إلى إخوتي.... بين الحنايا والضّلوع.

إلى ابنتي.... أختي ورفيقتي، أمينة سرّي وملجأي الحصين.

إلى أولادي.... وتين القلب، وهم الحياة بأكملها.

إلى روحٍ فاضت إلى باريها.... أسأل الله لها الرّحمة والمغفرة.

إلى كلّ من علّمني حرفاً.... لولاكم لما أنار الكون في عينيّ.

إلى عزّة العزّة أرضها وسمائها، بحرها وبرّها وجوّها، أهلها الأحياء والشّهداء، إلى من حفظوا شرف

الأمّة وصانوا كرامتها.... زادكم الله عزّاً وتشريفاً وتكريماً.

شكر وتقدير

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾[1]

الحمد لله من قبل ومن بعد، والشّكر له الّذي بفضله أعانني على إتمام هذا العمل، فلا يسعني في هذا المقام إلّا أن أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان من مشرفي الفاضل الدّكتور هاني البطاط على ما قدّم وأجزل، وكان ممّن تواضعوا فرفع الله قدْره وعِلْمَه.

ويطيب لي أن أتقدّم بالشّكر للأساتذة الكرام في قسم اللّغة العربيّة في جامعة الخليل دون أنْ أستثنيَ أيًّا منهم، فكلّهم قناديل تنير طريق التّائهين في علوم اللّغة العربيّة في وطننا الحبيب.

[1] النّمل ٢٧/١٩.

المحتويات

الإهداء.....ث

شكر وتقدير.....ج

المحتويات.....ح

ملخص.....د

المقدمة.....ذ

التّمهيد.....١

أوّلًا: الشّاعر؛ حياته وشعره.....٢

ثانيًا: الجداريّة.....٥

ثالثًا: النّسق الصّوتيّ.....٩

الفصل الأوّل: الفونيم؛ صفاته الدّلاليّة، وأثره في مقطوعات الجداريّة.....١٠

أوّلاً: الصّوامت وصفاتها.....١١

الصّفات الّتي لها ضدّ.....١٤

-الجهر والهمس.....١٤

-التّفخيم والتّرقيق.....١٨

-الذّلاقة والإصمات.....٢٠

-الانفجار والاحتكاك.....٢٢

الصّفات الّتي ليس لها ضدّ.....٢٤

-اللّين.....٢٤

التّفشي.....٢٧

-التّكرار.....٣٠
-الصّفير.....٣٢
ثانياً: الصّوائت وصفاتها.....٣٥
الفصل الثّاني: الصّفات التّركيبيّة وأثرها في مقطوعات الجداريّة.....٣٨
-القافية.....٣٩
-الرّوي.....٤٤
-الإيقاع.....٤٦
-الجناس.....٥٢
-النّسيج المقطعيّ.....٥٥
-التّقديم والتّأخير.....٦٠
التّرصيع والتّصريع.....٦٣
الفصل الثّالث: الفونيمات فوق التّركيبيّة ودلالتها في مقطوعات الجداريّة.....٧٠
-التّنغيم.....٧٢
-النّبر.....٨٥
-المَفْصِل.....٩٣
النّتائج.....٩٨
التّوصيات.....١٠٠
المصادر والمراجع.....١٠٢
Abstract.....١٠٩

ملخّص البحث :

يتناول هذا البحث دراسةً معمّقةً للفونيم وصفاته الدّلاليّة وتأثيرها على مقطوعات جداريّة محمود درويش. تمّ التّركيز في الفصل الأوّل، على الصّوامت وصفاتها، حيث تمّ تصنيفها إلى الصّفات الّتي تمتلك ضدًا مثل الجهر والهمس، والتّفخيم والتّرقيق، والذّلاقة والإصمات، والانفجار والاحتكاك، والصّفات الّتي ليس لها ضدّ مثل اللّين، والتّفشي، والتّكرار، والصّفير. بينما تمّ التّطرق في الفصل الثّاني، إلى الصّفات التّركيبيّة وأثرها في مقطوعات الجداريّة، بما في ذلك القافية، والرّوي، والإيقاع، والجناس، والنّسيج المقطعيّ ودلالته، والتّقديم والتّأخير، والتّرصيع والتّصريع. أما في الفصل الثّالث، فقد تمّ التّركيز على الصّفات فوق التّركيبيّة ودلالتها في مقطوعات الجداريّة؛ التّنغيم، والنّبر، والمَفْصِل.

توصّل البحث إلى أهميّة فهم هذه الصّفات اللّغويّة، ودورها في إغناء جماليّة مقطوعات جداريّة محمود درويش، والتّعبير عنِ الرّؤيا الشّعريّة بطريقة رمزيّة. وتمثّل هذه الدّراسة إسهامًا قَيّمًا في فهم الأعمال الأدبيّة والشّعرية وتحليلها من خلال النّواحي الصّوتيّة والدّلاليّة والتّركيبيّة.

مقدمة

الحمد لله ذي الفضل والمنة، لا صاحبَ فضلٍ قبله ولا بعده، منه التّوفيق ومنه الرّجاء بالأفضل، والصّلاة والسّلام على المعلّم الأول، وصاحب اليد الشّريفة الفضلى، مبلّغ الرّسالة ومُؤَدّي الأمانة سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه وسلّم، أمّا بعد،

فقدِ انمازت اللّغة العربيّة بالفصاحة والبلاغة والبيان؛ إذ هي منهل البلغاء والفصحاء والشّعراء، ويكفينا فخرًا أنّها لغة القرآن الكريم، ولغة النّبيّ الأميّ، الّذي بلّغ الرّسالة بلسان عربيّ مبين، فقد تميّز رسولنا الكريم بفصاحة لسانه، الّتي جاءت من بيئته البدويّة المحيطة، ومن تأثره بالقرآن الكريم، فشكّلت عنده قدرةً عاليةً على تحدّي الكافرين ومناظرتهم بالكلام وإقناعهم، وقد أُعطيت اللّغة العربيّة أهميّةً كبيرةً من العلماء؛ عربًا وعجمًا، ثمّ كان للأوزان الشّعريّة وعلم العروض حظٌّ كبيرٌ عند علماء الموسيقا، وكان اهتمام علماء الفقه والعلوم الإسلاميّة في اللّغة نابعًا من حرصهم على فهم علوم الدّين فهمًا سليمًا لارتباطها ببعضها بعضًا، ففهمُ الأحكام الشّرعيّة لا يتحقّق دون قراءة الآيات قراءة لُغويّة سليمة، وتعلّم القراءة قراءة صحيحة لا يتمّ دون دراسة الأصوات؛ مخارجها وصفاتها ، وما ينتج عنها من ظواهر كالإدغام، والإبدال، والإمالة ، فاللّغة العربيّة والعلوم الشّرعيّة كالدّائرة المغلقة لا تتمّ إحداها دون أخراها.

وجاءت هذه الدّراسة بعنوان **(الأنساق الصّوتيّة في جداريّة محمود درويش)**؛ لتبيّن الدّلالات الّتي تختلف باختلافِ نظام الصّوت، فكلّ نسقٍ صوتيّ له مدلولاتُه الّتي تظهرُ في مقطوعات الجدارّية، فالأنساق الصّوتيّة تبدو متنوعة وظاهرة في الجداريّة؛ لتنوّع مضامين المقطوعات، وبذلك تكون أحاسيس الشّاعر وتعبيراته متنوّعة، وقد أبرزت هذه الدّراسة العلاقة بين الأنساق الصّوتيّة والأحاسيس الّتي تظهر في المقطوعة إذ وقفت على الدّلالة الصّوتيّة في مقطوعاته من حيث الأصواتُ والنّبرُ والمقاطع...

وقد تناول باحثون كُثر دراسة الجداريّة من عدّة نواحٍ، منها(جداريّة محمود درويش، دراسة في تحليل الخطاب الشّعريّ) للطّالب زياد الجازي من جامعة مؤتة، إضافةً إلى بعض الدّراسات البحثيّة.

اتبعت الدّراسة المناهج؛ (الوصفي والتّحليليّ والإحصائيّ) إذ الوصفيّ؛ لوصف الظّواهر الصّوتيّة، والتّحليليّ؛ لأجلِ تحليل مقطوعات الجداريّة والوقوف على الدّلالات الصّوتيّة فيها.

وقد اقتضت هذه الدّراسة السّير على خطّة منظّمة، حيث ابتدأت بال**تّمهيد** عن حياة الشّاعر محمود درويش وشعره، ثمّ قُسّمت إلى ثلاثة فصول: جاء **الفصل الأوّل** بعنوان (الفونيم وصفاته الدّلاليّة وأثره في مقطوعات الجداريّة) فتناول الصّوامت وصفاتها، والصّفات الّتي لها ضدّ: الهمس والجهر، والتّفخيم والتّرقيق، والذّلاقة والإصمات، والاحتكاك والانفجار، والصّفات الّتي ليس لها ضدّ: اللّين والتّفشي والتّكرار والصّفير ، والصّوائت وصفاتها، أمّا **الفصل الثّاني** فتناول (الصّفات التّركيبيّة وأثرها في مقطوعات الجداريّة) تناول دراسة القافية، والرّوي، والإيقاع، والجناس، والنّسيج المقطعيّ، والتّقديم والتّأخير، والتّرصيع والتّصريع، أمّا **الفصل الثّالث** فجاء بعنوان (الصّفات فوق التّركيبيّة ودلالتها في مقطوعات الجداريّة) حيث درسَ التّنغيم، والنّبر، والمَفْصِل. ووصلتِ الدّراسة إلى النّتائج المستخلصة من فصول الدّراسة، فالتّوصيات، فالخاتمة الّتي اختتمت بها الدّراسة.

اعتمدت الدّراسة من عدد من المصادر والمراجع، يتصدّرها ديوان الشّاعر (جداريّة) الّذي كان هو محلّ الدّراسة، وقد عُززت بمجموعة منَ الدّراسات والمقالات والأبحاث والمصادر الفنيّة والتقنيّة، وبما أنّ المصدر الأساسيّ لدراسة علم الصّوتيّات هو القرآن الكريم، فلا بدّ منَ الاستشهاد بآياته الكريمة في بعض المواضع، إضافةً إلى الإفادة من بعض الدّراسات السّابقة التّي تدرس البنية الصّوتية بشكلّ عام كرسالة الماجستير(البنيّة الصّوتيّة ودلالتها في شعر عبد النّاصر صالح) لإبراهيم مصطفى، إضافةً إلى المصادر التّي تتناول الصّوت والبنية الصّوتيّة؛ نحو(العمدة في نقد الشعر وتمحيصه)

للقيروانيّ، وبعضًا منَ المراجع مثل كتاب (تحليل الخطاب الشّعريّ، والبنيّة الصّوتية في الشّعر) لمحمّد العمريّ، وكتاب (علم الأصوات) لكمال بشر.

ولا يخلو أيّ عملٍ في هذه الحياة من أي عقبةٍ أو تقصير، فالتّقصير لا من الإهمال، بل من الشّيطان، وما كان الكمال إلّا لله عزّ وجلّ، أمّا العقبات فتكمن كأيّ بحثٍ في صعوبة التّنقّل بين المدن للوصول إلى المكتبات، إضافةً إلى بعض العقبات الشّخصيّة الّتي كانت حائلًا دوني ودون إنجاز العمل في وقت أقصر.

التّمهيد

مقدّمات أوليّة مُؤسِسة

أوّلًا: الشّاعر، حياته وشعره

ثانيًا: الجداريّة

ثالثًا: النّسق الصّوتيّ

أوّلًا: الشّاعر حياته وشعره

هو أحد الشّعراءِ الفلسطينيين المعاصرين الّذين ارتبط اسمهم بشعرِ الثّورة والوطن المسلوب، وُلِدَ في مارس لعام (١٩٤١) بقريةِ "البروة"، وهي قريّة فلسطينيّة صغيرة تقع بالقربّ من عكّا، والدُه هو "سليم درويش" فلّاح فلسطينيّ بسيط، وكان جدّه عمدة قرية "الدّامون" واسمه "أديب البقاعي".

وهو الابن الثّاني في عائلته المكوّنة من ثمانية أبناء، منهم خمسة أولادٍ، وثلاث بنات، وقد تأثّر في كتاباته وانشغاله بالأدب بالابن الأكبر للعائلة "أحمد" حيث كان يُعنى بالأدب ويهتمّ به، كما كان أخوه "زكي" كاتبًا في المجال القصصي، أمّا بالنّسبة لمحمود درويش، فلم يبقَ في قريته تلك، وإنّما غادرها ليعمل مُعلِّمًا في قريّة تسمّى "الجديدة".[١]

حياته العمليّة:

لم يُتمّ درويش دراسته الجامعيّة، لكنّه اكتفى بالثّانويّة العامّة، وانتقل بعدها للعمل كاتبًا في الصّحفِ والمجلّات، محترفًا عملَ المحرّر، عمل في صحفِ الحزبِ الشّيوعيّ، بالإضافة إلى عمله في مجلّة الفجر الأدبيّة، وفي عام (١٩٧٠) انتقل درويش مسافرًا إلى (موسكو) لإتمام تعليمه الجامعيّ، ثمّ انتقل عام (١٩٧١) إلى القاهرة فمكث فيها سنواتٍ قليلة، وسافر بعد ذلك إلى العديدِ من الدّول الأوروبيّة والعربيّة، وحصل على مناصبَ رفيعةٍ في الجانبِ الإعلاميّ والسّياسيّ، كونُه أحدَ أهمّ شعراء فلسطين[٢]. شغل محمود درويش مناصبَ عدّة، أهمّها: رئيسُ تحريرِ جريدةَ "الكرمل"، وهي جريدةٌ فلسطينيّةٌ أُسّست عام (١٩٨١) في قبرص، وكانت "تشمل كافة الجوانب الأدبية، بالإضافة إلى اعتنائها بالفنون الأدبيّة جميعها، لذلك حظيت بشعبيّةٍ كبيرةٍ في كافّة دولِ العالم، وعند مختلف التّيارات الفكريّة" [٣].

---

[١] ينظر: حيدر، توفيق ، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ٩٦-٩٩.**

[٢] ينظر: هانى الخير، **محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر** ، ١٦.

[٣] تهانى عبد الفتاح شاكر : **محمود درويش ناثراً** ،١٣-١٢.

أشعار محمود درويش

لم تقف القصيدة المعاصرة على وتيرةٍ واحدةٍ، لكن تعاقبت عليها أجيالٌ عدّة، أضاف إليها كلّ جيلٍ مسحةَ عصره وتفاصيلَه، وهمومه ومشقّاتِه، وكان محمود درويش أحد شعراء حقبة الخمسينيات الّذي كان لها أثرٌ عظيم في بناء القصيدة المعاصرة، لذلك "كانت بدايته مصحوبةً بالبساطة، سواء في المعاني أم في الأفكار المحدودة أو حتّى في تعبيره الفنيّ المباشر الّذي رافقه التّصوير الشّعريّ التّقليديّ، ومن الجدير بالذّكر أنّه كان متأثرًا بأشعارِ مَن قبله، مثل شعر عمرو بن أبي ربيعة، والمتنبّي في شعر المفاخر، ثمّ انتقل إلى مرحلة ناضجة؛ إذ أصبحت أشعاره تميل لتكون أكثر رقّة، وذلك لتأثّره بشعراء الحركة الرّومانسيّة، مثل علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وغيرهما"[1]، ويعدّ محمود درويش من مدخلي الرّمزيّة في الشّعر العربيّ الحديث؛ لأنّه أحد أبرز شعراء المقاومة الفلسطينيّة المعروف بأشعاره الوطنيّة، والقوميّة.

القيم الّتي تتمحورحولها أشعار محمود درويش:

الصّراع والتّحدّي:

يَعُدُّ محمود درويش الكلمة أحد الأسلحة الّتي يمكن من خلالها مواجهة العدو، وإثارة التّحدّي له، يقول: "إنّنا نخوضّ المعركة إن لم نتسلّح تفاؤلًا تاريخيًّا، وبجواز تشدّ العفة في معركة التّحدّي، فكيف نمضي؟ إنّنا نعيش في المعركة لحظة تلوَ لحظة، ونحسّ أنّنا أمام التّحدّيات الكبرى المستمرّة، لذلك يعبّر عن دور الشّاعر في المقاومة، فيقول[2]:

أطعمْتُ للرّيحِ أبياتي وزخرفها

---

[1] نورة بنت تهانى ، د.مليكة دحمانية : **انفتاح النص الشعريّ عند محمود درويش قصيدة " أنا يوسف يا أبي"**، ٢١٤

[2] درويش ، محمود : **ديوان محمود درويش**،٩.

إنْ لمْ تكُنْ كسيوفِ النّارِ قافيتي

آمنْتُ بالحرف... إمّا ميتاً عدماً

أو ناصباً لعدوّي حبل مشنقة

آمنتُ بالحرفِ ناراً... لا يضيرُ إذا

كنْتُ الرّماد أنا... أو كانَ طاغيتي

البؤس والحرمان:

ترعرع محمود درويش في وطن محتلّ، غريبًا فيه ساكنُه، مقهورًا فيه صاحبُه، شاهدَ وعايشَ أفعال اليهود، امتلأ قلبه غيظًا وحقدًا عليهم، فلم يكن لديه إلّا الكلمة سيفًا حادًّا يجاهدُ به عدوّه ليعبّر عن هذا البؤس والحرمان اللّذين يعاني منهما، فيقول[1]:

فدعُونا نَتَكلمْ

ودَعُوا حُنجرة الأموات فينا تتكلّم

النّفي والاغتراب:

أُجبِر عددٌ كبيرٌ منَ الفلسطينيين على الهجرة والاغتراب عن فلسطين بعد نكبة (١٩٤٨)، ممّا كان له دورٌ كبير في الشّعور بالتّهميش، وكثرة الارتحال بين العواصم؛ بحثًا عن عيشٍ كريم، وفرارًا منَ الاضطهاد اليهوديّ للشّعب الفلسطينيّ، يعبّر محمود درويش عن أثر المنفى والاغتراب فيقول[2]:

وحينَ أعودُ للبيت

وحيداً إلّا منَ الوحدة

فقد وزّعْتُ ورداتي

---

[1] **الدّيوان** ، ٢٠٩.

[2] **نفسه** ،٣١-٣٢

على البؤساءِ منذُ الصُّبح... ورداتي

وصارعْتُ الذِّئابَ وعدْتُ للبيتِ

بلا رنّاتِ ضحكة حلوة البيت

وحيدًا أصنعُ القهوةَ

وحيدًا أشرب القهوة

ثانيًا:الجداريّة

يواجه قارِئ الجداريّة عنوانًا لا يستطيع تحديد ماهيته، يتنقّل به ما بين الأشياء الماديّة والمعنويّة، فهل الجداريّة هي الجدارُ السّدُّ المنيعُ الّذي لا يُهدم ولا يتشقّق، بل يبدع في رسم التّجربة الذّاتية وتخليد الذّات من خلال ثنائية الحياة والموت؟! ومن خلال مقاطع القصيدة، يظهر جليًا الصّراع بين الحياة والموت؛ إذ يعاني الشّاعر من موت أمور كثيرة، منها موت اللّغة إلى ضياع الهويّة.

في العام (١٩٩٨م) ذهب درويش مع قلبه لإجراء عمليّة جراحيّة ودخل لمدة دقيقة ونصف في موته الأوّل، ولكنّ الصّدماتِ الكهربائيّةَ أعادته إلى الحياة ثانيةً، وعن هذا الموت الأوّل يكتب هذا الإنجاز الشّعريّ الّذي يعدّ من أطول قصائده[١]، أفرد لها ديوانًا مستقلًّا في حدود المئة صفحة، وهي مجموعة شعريّة جُمعت في ديوانٍ واحدٍ؛ اتّخذ اسم "الجداريّة" عنوانًا له، كُتبت عام(١٩٩٩) ونشرت عام (٢٠٠٠) تحكي عن تجربتين مختلفتين؛ إحداهما ذاتيّة تخصّ الشّاعر، والأخرى هي القضيّة الفلسطينيّة، وتعدّ الجداريّة "بمثابة سجلّ حيّ لخاتمة الإبداع في شعر محمود درويش، سواء على المستوى الذّاتيّ، أوِ

[١] ينظر: عبد الاله بلقزيز وآخرون، **هكذا تكلّم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله**، ١٨٣.

الجماعيّ"[1]، لذلك يصفها محمود درويش أنّ هذه التّجربة كانت له في إطار صالح للسّرد أو بما يشبه السّيرة الذّاتية فكانت رحلة البحث عنِ الخلود من خلال الجداريّة.

وكانت الجداريّة إحدى أهمّ القصائد الشّعريّة الّتي كتبها محمود درويش، حيث أظهرت بقوّة مذهب التّجديد الإيقاعيّ في شعره، لأنّها تعدّ رثاءً حيًّا يغلب عليه الطّابع الغنائيّ، له سمات خاصّة جعلت منها مرتعًا لخيال الشّاعر، وأحدَ أهمّ أعماله الّتي أبرزَ من خلالها قوّة الخيال والرّمز في إبداعه، حيثُ غلبّ عليه الانكفاء على ذاته، والانقسام الدّاخلي بين ذاته وصراعاته في الخارج، وبين ألم الغربة والافتراق عن الوطن، ومن أهمّ ما أظهرته الجداريّة عند محمود درويش هو تيقّنه بأنّ الشّعر فقط لم يعدِ الأداةَ الصّالحةَ للمدافعة، وهو ما دعاه لاستخدام الحقيقة مكان الخيال في استعاراتها، وكذلك خلق إيقاع مختلف في قصائده.

وتتميّز الجداريّة بتنوّع في الإيقاع الموسيقيّ، حيث قُسّمت إلى ما يقرب من ثلاثة وستين مقطعًا، بنيت على تفعيلتين هما: بحر الكامل، وبحر المتقارب على النحو الآتي[2]:

الكامل:

- بُنيت المقاطع الآتية على بحر الكامل
- (٩-٢٨)
- (٣٣-٦٤)
- (٦٨-٨٥)
- (٥٢-١٠٥)

---

[1] عبد الاله بلقزيز وآخرون، **هكذا تكلّم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله**، ١٣٨

[2] ينظر: الشّيخ خليل : **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعى التحرر منها** ، مجلة نزوى،ع٢٥،ص٢٠٠١،١٠٩.

- أمّا بحر المتقارب:
- (٢٩ -٣٢)
- (٦٥- ٦٧)
- (٨٦-٩١)

وقامت الجداريّة على عدّة محاور أساسيّة انطلق منها محمود درويش وهي:

١- **الرّؤيا** شكلتِ الرّؤيا محورًا هامًّا فى بناء النّص، واحتلّت مكانًا واسعًا من الجداريّة، حيث يقوم معظم النّصّ على الرّؤيا والحلم، فمن خلاله استطاع درويش أن يخدم رؤيته الشّعريّة، وما يدلّ على ذلك كثرة تكرار الفعل (رأى) فى الجداريّة؛ حيث يقول[١]:

رأيتُ أبي عائِدًا

من الحجّ، مُغمًى عليه

مصابًا بضربةِ شمسٍ حجازيّةٍ

يقولُ لرفِّ ملائِكةٍ حولَهُ:

أطفئوني!...

٢- التّناص:

لجأ درويش إلى استحضار العديد منَ التّناصات الدّينيّة والأدبيّة، والتّاريخية والأسطوريّة، منها استحضار الشّاعر لبعض قصص الأنبياء وبعض الإشارات التّوراتيّة ومن تناصاتّه في الجداريّة[٢]:

وضعُوا على التّابوتِ سبعَ سنابل خضراءَ إن

وُجدتْ، وبعضَ شقائقِ النّعمانِ إن

وُجدِت. وإلّا فاتركوا وردَ

[١] **جداريّة**، ٢٧.

[٢] **نفسه** ، ٤٨.

الكنائسِ للكنائسِ والعرائس.

وكذلك شخصيّات أدبيّة مثل شخصية أبي العلاء المعرّي، وامرئ القيس، وطَرفة بن العبد، وشخصيّات غربية، وكذلك التّناصّ الأسطوريّ مع ملحمة جلجامش؛ يقول[1]:

رأيْتُ المعريَّ يطرد نقّادَهُ

من قَصيدتَه:

لستُ أعمى

لأُبصِرَ ما تبصرونْ

٣- الرّموز:

للرّمز أهميّة كبرى في توضيح رؤيّة الشّاعر؛ ولذلك جعله درويش حجر أساس في جداريّته، فاعتمد على العديد منَ الرّموزِ الدّينيةِ، والأدبيّةِ والتّاريخيّةِ والأسطوريّةِ، كالمسيح، والعنقاء، وغيرها.

يقول محمود درويش[2]:

ومِثلَما سارَ المسيحُ على البحيرةِ...

سرتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلتُ عنِ

الصّليب لأنني أخشى العلوَّ ولا

أُبشِّرُ بالقيامة. لم أغيّر غيرَ إيقاعي

---

[1] **جداريّة، ٢٩**

[2] **نفسه، ٩٠.**

٤- **الأسطورة:**

أهمّ الأساطير الّتي سجلّت حضورًا في جداريّة محمود درويش هي أسطورة جلجامش، الّتي سخّرها لأجلِ خدمة نصّه الأدبيّ في التّعبير عن دلالاتِ الموتِ والحياةِ. يقول[١]:

ظَلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوحشَ،

بامرأةٍ سقتكَ حليبَها، فَأنِسْتَ...

واستسلمتَ للبَشريّ. أنكيدو، ترّفَق

بي وعدْ من حيثُ متَّ.

ثالثًا: النّسق الصّوتيّ

لغةً: النّسق من كلّ شيءٍ ما كان على نظامٍ واحدٍ، عامٌّ في الأشياء، وهو ما جاء منَ الكلام على نظام واحد، والكلام إذا كان مسجعًا، قيل له: نَسَقٌ حَسن[٢].

أمّا الأنساق الصّوتيّة اصطلاحًا فهي" تلك الظّواهر الإيقاعيّة المحدودة النّاتجة عن تفاعل عنصرين صوتيّين أو أكثر في فضاء النّصّ الشّعريّ، تنتج عنه بنيةٌ من البنياتِ المكوّنة للإيقاع الكلّيّ، حيثُ إنّ الإيقاع بنية دلاليّة كلاميّة تجمع البنيات، والدّلالة الجزئيّة لجسد النّصّ، ومن بينها الدّلاليّة للتّوازن الصّوتيّ؛ ونعني بها في هذا السّياق مجموعةً من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيثُ يتوافق كلّ عنصر مع باقي العناصر الأخرى ويتجدد بعلاقته بمجموعة منَ العناصر"[٣].

---

[١] **جداريّة**، ٨١.

[٢] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: نسق.

[٣] صابر، عيد، **نجومية محمود درويش طغيان في التفاعل الجمهوريّ**، ٩٨.

الفصل الأوّل

الفونيم؛ صفاته الدّلاليّة وأثره في مقطوعات الجداريّة

أوّلاً: الصّوامت وصفاتها

***الصّفات الّتي لها ضدّ**

-الجهر والهمس

-التّفخيم والتّرقيق

-الذّلاقة والإصمات

-الانفجار والاحتكاك

***الصّفات الّتي ليس لها ضدّ**

-اللّين

-التّفشي

-التّكرار

-الصّفير

ثانيًا: الصّوائت وصفاتها

الفصل الأوّل

الفونيم؛ صفاته الدّلاليّة وأثره في مقطوعات الجداريّة

أوّلاً: الصّوامت وصفاتها

الصّوت ظاهرة فيزيائيّة موجودة في الطّبيعة، ولا بدّ من مصدر يُولّدُه، فصوت العود مثلًا ناتج عن اهتزاز الأوتار، أمّا صوت الإنسان، فينتج عن اهتزاز الوترين الصّوتيين، وينتقل هذا الصّوت في وسط مادّيّ؛ حتّى يصل إلى أذن السّامع، فالصّوت (لغةً): هو الجرس، معروف، مذكّر، أمّا قول الشّاعر: سائل بني أسدٍ: ما هذهِ الصّوت؟ إنّما أنّثه؛ لأنّه أراد به الضّوضاء والجلبة....صات، يصوت.... كلُّه نادى[1]. أمّا (اصطلاحًا): فهو: ظاهرة طبيعيّة ندرك أثرها قبل أن ندركَ كنهها، وهو الأثرُ السّمعيّ الّذي تُحدثه موجاتٌ ناشئةٌ منَ اهتزازِ جسم ما[2].

أمّا الفونيم، فهو أحد أهمّ الوحدات الصّوتيّة الّتي تبرز مدى إمكانيّة الشّاعر على التّعبير، حيث تودّي الأصوات "دورًا في إبراز قدرة الشّاعر على التّعبير عن تجربته، وذلك لما لها من وظيفةٍ دلاليّةٍ قادرةٍ على حمل المعنى وإبرازه، من خلال التّركيز على الأصوات وملامحها الخاصّة بها، والمميزة لها، الّتي تكسبها قوّةً أو ضعفًا، فجماليّات هذه الأصوات وقدرتها على إيصال الدّلالة ترتبط بصفاتها العامّة؛ كالجهر والهمس، والشّدة، والرّخاوة، والتّوسط، أو تتبّع من صفاتها الخاصّة بها الّتي تتميّز بها مجموعات صغيرة منَ الأصوات: كأصوات الإطباق، واللّين والمدّ، والاستطالة، والتّفشّي، والصّفير، والغنّة، أو تتميّز بها أصوات مفردة كالانحراف، والتّكرير"[3]. والصّامت هو "الصّوت المجهور أو المهموس الّذي يحدثُ في أثناء النّطق به اعتراضٌ أوعائقٌ في مجرى الهواء في الفم، سواء أكان الاعتراض كاملًا كما في نطق

---

[1] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: صوت. -

[2] أنيس، إبراهيم، الأصوات اللّغويّة،٥.

[3] سلوم ، تامر : **نظرية اللّغة والجمال فى النقد الأدبي** ٣٦.

حرف الدّال، أو كان الاعتراض اعتراضًا جزئيًّا من شأنه أن يسمح بمرور الهواء، ولكن بصورة ينتج عنها احتكاك مسموع كالذّال، ويدخل في الأصوات الّتي لا يمرّ الهواء في أثناء النّطق بها منَ الفم، وإنّما يمرّ منَ الأنف كالنّون والميم، وكذلك الأصوات الّتي يخترق هواؤها فلا يخرج من وسط الفم، وإنّما من جانبيه أو أحدهما"[1].

وعُرّفت على نحو آخر بأنّها:الصّوت الّذي يحدث عند النّطق به انسداد جزئي أو كلّي. وللصّامت في دراستنا العربيّةِ أسماءٌ أخرى كالصّحيح والسّاكن والحبيس، وهناك عدّة صفات تُميّز الصّوت الصّامت وهي: الأصوات الصّامتة مجهورة أو مهموسة، وكلُّ صوت يحدثُ اعتراض تامّ في مجرى الهواء حال النّطق به هو صوت صامت كالباء، والدّال، والهمزة، أو جزئيّ في مجرى هوائه مُحدثًا احتكاكًا من أيّ نوع حال النّطق به يعدّ صوتًا صامتًا كالسّين، والشّين، والصّاد، وكلّ صوت لا يمرّ الهواء حال النّطق به من الفم – مجهورًا كان أو مهموسًا – صوت صامت كالميم والنّون، وكلّ صوت ينحرف هواؤه فيخرج من ناحيتيِ الفم أو أحدهما صوت صامت كاللّام، وكلّ صوت غير مجهور أي مهموس صوت صامت.[2]

تصنيف الصّوامت:

من حيثُ النّطقُ والمخارجُ، تنقسم إلى[3]:

١- أصوات شفويّة: وهي (الباء، والميم).

٢- أسنان شفوية: وهي الفاء.

٣- أسنانيّة: وهي المجموعة الكبرى المتقاربة في المخرج (الذال، والظاء، والثاء، والتّاء، والدال، الضاد، والطّاء، اللّام، والنون، والراء، الزّاي، والسين، والصاد).ووجه الشّبه بينهما أنّ مخارجها تنحصر

---

[1] بشر، كمال، **علم الاصوات**، ١٥١.

[2] ينظر: بشر، كمال، **فن الكلام** ، ١٩٩

[3] **نفسه** ، ٢٠٢،٢٠٣

بين أوّل اللّسان والثّنايا العليا[1].

٤- أصوات لثويّة حنكيّة: وهي الجيم الفصيحة، والشّين.

٥- أصوات وسط الحنك: وهي الياء.

٦- أصوات أقصى الحنك: وهي القاف، والكاف، والجيم القاهريّة.

٧- أصوات لهويّة: وهي القاف الفصيحة.

٨- أصوات حلقيّة: وهي العين، والحاء، والغين، والخاء، والهاء، والهمزة[2].

من حيث كمية الهواء[3]:

وينبع هذا التّقسيم من خلال مراعاة ما يحدث لممرّ الهواء من عوائق أو موانع تمنع خروج الهواء منعًا باتًا أو منعًا جزئيًّا، أو ما يحدث له من تغيير أو انحراف، فتخرج من جانبي الفم أو الأنف.

١- الوقفيّات: كلّ اللّغات تملك سواكن انفجاريّة في أماكن النّطق، وقد تضاعف الوقفيّات عن طريق تنويع ميكانيكيّة الهواء، وتضاعف عن طريق نطق ثانويّ مثل: (د،ت) حيث تضاعف بمقابلاتها المفخمة (ض، ط)، وتوجد تقابلات بين الجهر والهمس، فمثلًا: التّاء مرتبطة بالدال، والكاف مرتبطة بالجيم المصرية.

٢- الاحتكاكيّات: توجد مخارج للنّطق الاحتكاكيّ، فالعربيّة تملك ستة مخارج احتكاكيّة للنّطق:(خ،ح،هـ،ش،س،ف).

---

[1] ينظر: أنيس ، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، ٤٧-٤٩.

[2] ينظر: **نفسه**، ٦٩-٧٤.

[3] ينظر: عمر، أحمد مختار، **دراسة الصّوت اللّغويّ**، ١٤٢-١٤٣.

الصّفات الّتي لها ضدّ

الجهر والهمس

أوّلًا: الجهر

لغةً:"جَهَرَ بالقول إذا رَفَعَ به صوته، فهو جهير؛ وجهر فهو مُجهر؛ إذا عُرِف بحدّة الصّوت؛ وجهرَ الشّيء: أعلن، وبدأ، وجَهَرَ بكلامِهِ ودعائِه وصوته وقراءتِه، يجهر جهرًا وجهارًا، وأجهر بقراءته لغة، وأجهر جُهورًا: أعلن به وأظهر".[١] **أمّا في الاصطلاح:** فالجهر هو تذبذب الوترين الصّوتيين خلال النّطق بصوت معيّن، ويُسمّى الصّوت مجهورًا (voiced sound)[٢] أما سيبويّه فعرّف المجهور بقوله: "حرف أشبع الاعتماد عليه في موضعه ومنع النّفس أن يجري معه؛ يقتضي الاعتماد عليه فيه ويجري الصّوت، فهذا حال المجهور في الحلق والفم".[٣]

ثانيًا: الهمس

لغةً: هو الكلام الخفيّ لا يكاد يُفهم؛ قال صاحب اللّسان: "الهمس: الخفيّ من الصّوت، والوطء، والأكل، وقد همسوا الكلام همسًا"، وفي التّنزيل﴿**فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا**﴾[٤]، قال شمر: "الهمس في الصّوت والكلام ما لا غور له في الصّدر وهو ما همس في الفم".[٥]

أمّا في الاصطلاح: فهو عدم اهتزاز الوترين الصّوتيين، فالصّوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيّان، ولا يُسمع لهما رنين حين النّطق به[٦]، ويبلغ عددُ الأصوات المهموسة في اللّغة العربيّة اثني

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة :جهر.

[٢] ينظر: عكاشة ،محمود، **أصوات اللّغة**،٨٥

[٣] سيبويه، **الكتاب** ،٤/٤٣٤

[٤] **طه** ١٠٨/١٦.

[٥]ابن منظور ، **اللّسان** ،مادّة: همس.

[٦] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، ٢١

عشر صوتًا (ت،ث،ح،خ،س،ش،ص،ط،ف،ق،ك،هـ)، أمّا الأصوات المجهورة فهي ثلاثة عشر(ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، ل، م، ن، ر، ي)[1].

الأصوات المهموسة والمجهورة في الجداريّة:

يُبرزُ التّعدّد في الفونيم بين المجهور والمهموس حالةً منَ الاختلاف الانفعاليّ الحادث في الصّورة والصّوت الشّعريين؛ لأنّ كلّ صوت أو فونيم له معنى يختصّ به دون غيره، يقول محمود درويش[2]:

هذا هو اسمك

قالتِ امرأةٌ:

وغابتْ في الممرّ اللولبيّ

أرى السّماء هُناك في متناول الأيدي

ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صوب

طفولةٍ أخرى. ولم أحلمْ بأني كنت أحلُمُ

كلُّ شيء واقعيٌّ كنتُ

أعلمُ أنّني أُلقي بنفسي جانبًا

وأطيرُ. سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير.

ابتدأ الشّاعر قصيدته بصوت مهموس، وهو صوت "الهاء"، حيث بلغ عدد الأصوات المهموسة في المقطع (٦٣) صوتًا.

---

[1] ينظر: أنيس، ابراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، ٢٢،

[2] **جداريّة** ، ٧

ومن أجل أن يكتسبَ الصّوت المجهور أو المهموس قيمته الدّلاليّة "لا بدّ من أن يتكرّر بدرجة تجعل له وجودًا في الكلام".[1]

وهنا وضع الشّاعر باعتماده على الصّوت المجهور، والمهموس في القافية نظامًا جديدًا خرج به عن نظام القصيدة العموديّة، والقافيّة الموحدّة فنجد أنّ القوافي تعددّت بين المهموس والمجهور (اسمك، امرأة، اللولبي، جانبًا، الأخير) فلم يلتزم التّفعيلة الواحدة، وهو ما أحدث انزياحًا إيقاعيًّا، أسهمَ في إحداثِ صورةٍ واقعيّةٍ للمقطعِ فاستخدم في المقطع الثّاني الفونيم الصّوتيّ "الياء"، في قوله: (اللولبي، ومتناول الأيدي)، ثمّ الّذي يليه (صوب، وأحلم)،على الرّغم من كون المقطع يخضع لبحر الكامل، وهو أصفى البحور الشّعريّة، كما اعتمد على الفونيم الصّوتيّ المجهور في إحداث تجانس إيقاعيّ (كنتُ أحلمُ – كنت أعلم)، بين أحلمُ وأعلمُ إيقاع صوتيّ يحدث طربًا موسيقيًّا، كما أنّ بين الحلم والعلم هو الواقع؛ ممّا يبرز المعاناة النّفسيّة الّتي كان يعايشها الشّاعر حتّى إنّه كان يتمنّى أن يكون الّذي يراه حلمًا، لكنّه يعلم أنّه أمرٌ واقع لا محالة.

ولعلّ من أهمّ صفات الأصوات المهموسة والمجهورة: هو إبراز الصّفة الانفعاليّة في الكتابة الشّعريّة، وتأثيرها وقوّتها في خَلقِ انسجام صوتيّ ودلاليّ يقع تحت ظلّه النّص الشّعريّ، وفي الأبيات السّابقة تنوع الاستخدام الصّوتي بين عدّة أحرف؛ كالآتي:

- حرف التّاء: خمس مرات
- حرف الفاء: أربع مرات
- حرف الهاء: ثلاث مرات

[1] يونس، علي، **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**،٢٣٩

تظاهرت نسبة الأصوات المهموسة عالية في هذا المقطع، سُبِقت أو أُتبعت بصوتٍ مجهور أضاف إليها ملامح قوّة أخرى غير الجهر، ممّا هيّأ لها وضوحًا سمعيًّا لافتًا للنّظر(غابت، كنت)؛ لتحدث جرسًا موسيقيًّا، ليدلّ على الحيرة بين الحلم والواقع، ينتابُ الأصواتُ المهموسةُ مشقّةً في إظهارها، فهي تصيب النّفس بالإجهاد في النّطق بها، ولعلّ غلبة الأصوات المهموسة في المقطع السّابق يُعزى إلى كون المقطع يتنوّع بين الغفلة والاستيقاظ، وبين الحلم والواقع، وهو ما يجعل الشّاعر يدمج بين المجهور والمهموس إلى أن ينتهيَ في نهاية المقطع الأخير إلى الإقرار بالحقيقة، أنّه في أمر واقع لم يكن حلمًا كما بدا له، ويكرّر الشّاعر هذا المقطع فيقول[1]:

هذا هو اسمُكِ

قالتِ امرأة

وغابتْ فى الممرِّ اللولبيّ

وكلُّ شيءٍ أبيضَ

البحرُ المعلَّقُ فوقُ سقفِ غمامةٍ

بيضاءَ. واللاشيء أبيض في

سماءِ المطلقِ البيضاءَ. كنتُ، ولم

أكنْ، فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأبديّةِ البيضاء.

في هذا المقطع أيضًا منَ البحر الكامل، بلغ عدد الأصوات المجهورة (٤٢) صوتًا، أعلاها وجودًا هو صوت "الياء"، وكثرة وجود الأصوات الجهوريّة في هذا المقطع إنّما هو دليلٌ على قوّة الصّراع النّفسيّ

[1] درويش، محمود ، **جدارية** ، ٧-٨.

الّذي يعاني منه الشّاعر، وكذلك التيه، وهذا يتلاءم مع العمق النّفسيّ للألم الّذي يعتصر قلب الشّاعر بسببِ ما حلّ بالبلادِ والعبادِ.

ونلاحظ تقارب الصّوتين المجهور والمهموس في المقطعين، وأنّ اختلاف الورود وعدده نابع من الموقف النّفسي الّذي يتحدّث عنه المقطع.

التّفخيم والتّرقيق:

يعدّ التّفخيم والتّرقيق من أحكام التّجويد القرآني، وهما منَ الصّفاتِ الصّوتيّة الّتي مصدرها البلعوم، فالتّفخيم لغةً: التّعظيم، وترك الإمالة. والفُخمِيّة: التّعظّم، والاستعلاء[١].

أمّا اصطلاحًا؛ فهو أن تتصعّد الحروف المستعلية في الحنك الأعلى[٢].

وحروفه كلّها مفخمة دون استثناء، وهي مجموعة في قولهم (خصّ ضغطٌ قظ)، وللتّفخيم خمس مراتب[٣]:

١- أعلاها المفتوح وبعده ألف نحو "طَائعين".

٢- المفتوح وليس بعده ألف نحو "طَلَبًا" .

٣- المضموم، نحو "يسطُرون".

٤- الساكن، نحو"أطْعمهم".

٥- المكسور، نحو "طِبتُم".

أمّا التّرقيق في اللّغة، فهو نقيض الغليظ والثّخين، والرِّقَّة: ضدّ الغلظ، وتَرقيقُ الكلام: تحسينَه[٤]، وأمّا في الاصطلاح: فهو عبارة عن نحول يدخل على جسم الحرف فلا يمتلئ الفم بصداه. وحروفه: باقي حروف اللّغة وتسمّى حروف الاستفال، وتُرقّق هذه الحروف في جميع الأحوال والمواضع عدا (الراء، والألف،

---

[١] ينظر: الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، مادّة: فخم.

[٢] ينظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٧١/١.

[٣] ينظر: البديوي، محمود سيبويه، **الوجيز في أحكام التّجويد**، ٣٤.

[٤] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادّة: رقّ.

واللّام)؛ فإنّها تُفخّم في بعض الحالات، أمّا حروف الاستفال فهي مرققة، ولا يجوز تفخيم شيء منها، إلّا اللّام والرّاء في بعض أحوالها.[1]

من أهمّ ميّزات التّفخيم في الدّلالة الصّوتيّة أنّه صفة قوّة تُمنَح للمعنى اللغويّ، فيكتسب صفة المنعة والفخامة، على عكس التّرقيق الّذي يَهَبُ الصّوت ضعفًا وهدوءًا.

التّفخيم والتّرقيق في الجداريّة:

يقول محمود دروش في جداريته[2]:

سأصير يومًا كرمةً،

فليعتصِرني الصّيفُ منذ الآن،

وليشربْ نبيذي العابرون على

ثريّات المكان السّكّريّ!

أنا الرّسالة والرّسول

أنّا العناوينُ الصّغيرةُ والبريد

سأصيرُ يومًا ما أريد

هنا يعتمد الشّاعر بصورة ملحوظة على أحد حروف الاستعلاء ذات التّفخيم الكامل وهو حرف "الصّاد" حيثُ ورد ذكره (٥) مرات، فأسهم هذا المقطع الجزئيّ في إحداث جرسٍ وإيقاعٍ يوحي بالصّراع بين الشّاعر وما يحيط به من واقع؛ فاجتماع "التّاء معَ الصّاد" يعطي إيحاءً يعبّر عن الموقف الّذي يمرّ به

[1] ينظر: البديوي، محمود سيبويه، **الوجيز في أحكام التّجويد** ، ٣٤.

[2] **جدارية** ،١٢.

الشّاعر وتأثيره على نفسه، كما يهب المقطع صوتًا موسيقيًّا، كأنّك ترى الفعل أمام عينك لا تسمعه فقط. يقول الشّاعر[1]:

فلنَذهَبْ إلى أعلى الْجداريّات

أرضُ قصيدَتي خضراء، عاليةٌ،

كلامُ اللهِ عندَ الفجرِ أرضُ قصيدتي

وأنا البعيد

وأنا البعيد

نلاحظ في هذا المقطع غلبةَ الأصوات المرققة، فوردَ صوت (الدّال) أربع مرات حيثُ تعبّر الأصوات في هذا المقطع عن البعد والغربة، وهذا يتطلب هدوءًا في نطق الأصوات. يقول درويش[2]:

قال الصّدى:

وتعبْتُ من أملِي الْعُضال، تعبْتُ

من شَرَك الجماليّات: ماذا بعدَ

بابل؟ كلَّما اتّضح الطّريقُ إلى

السّماءِ، وأسفرَ المجهولُ عن هدفٍ

نهائيّ تفشّى النّثرُ بينَ الصّلواتِ

وانكسرَ النّشيد

---

[1] درويش، محمود، **جدارية**، ١٥

[2] **جداريّة**، ١٩.

فالتّنويع الفونيميّ بين التّرقيق والتّفخيم يعطي إيحاءً دلاليًّا بقوّة الإحساس، أوِ العنف والصّراع النّفسيّ الّذي يعانيه الكاتب، كما يُجَسّدُ عمق الرّمزية والخيال في شعره، ويظهر قوّة استخدام الصّوت في خدمة المعنى.

الذّلاقة والإصمات:

تُعدُّ هذه الصّفة من أكثر الصّفات الّتي استعملها المعجميّون "وإنّما سُميّت هذه الحروف ذلقًا؛ لأنّ الذّلاقة في المنطق إنّما هي بطرف أسلة اللّسان والشّفتين"[١].

وحددَ العلماءُ عدد الأصوات المندرجة تحت هذه الصّفة ستّةَ أصواتٍ، ثلاثة منها ذلقية عن ذلك اللّسان، أي طرفه وهي (اللّام، والرّاء، والنّون)، وثلاث شفوية هي (الفاء والباء والميم)، ويبدو أنّ إطلاق التّسمية من جهة العموم فيه إشكال؛ لأنّ هناك أصواتًا شفويّةً لا دخل لذلق اللّسان فيها، "أرادوا التّغليب؛ لأنّهم وجدوا (اللّام والرّاء والنّون) من طرف اللّسان فجعلوا الاسم لها وضمّوا إليها الأصوات الأخرى"[٢].

وتُرجَعُ التّسميةُ إلى "سهولة نطقها بالاستناد إلى الذّلاقة من جملة معانيها سهولة النّطق، لذلك لا يبعُد أن تكون هذه التّسمية مستمدّة من خِفّتها على اللّسان وكثرة دورانها في الكلمات العربيّة "[٣]، أمّا صفة الإصمات، فهي صفة تطلَقُ على الأصوات الأخرى، لأنّها أصوات صَمْتٍ أن يتكلّم بها وتُبنى الكلمة منها؛ إذا كثرت فلا تجد بناءً رباعيًا مصمتَ الأصواتِ لا مزاج له في أصوات الذّلاقة[٤].

حروف الإذلاق يُعتمد عليها بذلق االّسان وهو صدره وطرفه[٥]، وهي صفة في الحروف عملها وخروجها من طرف اللّسان، وهو ذلقه، وهي أخفُّ الحروف على اللّسان وأحسنُها انشراحًا، وأكثرها امتزاجً بغيرها[١]،

---

[١] الفراهيدي، **العين** ٥١/١

[٢] **الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني**،٣٢٣،

[٣] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة** :١١٠ –١١١

[٤] الفراهيدي،**المصدر نفسه** ،٥١/١.

[٥] ينظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٧٤/١.

أمّا الإصمات: فهو وزن الحرف عند نطقه، حيث إنّه يخرج بعيدًا عن طرف اللّسان والشّفتين، والحروف الصّامتة ثلاثة وعشرون حرفًا، وقال عنها ابن جِنّي: صمت عنها أن تُبنى منها كلمة رباعيّة أو خماسيّة معرّاة من حروف الذّلاقة[٢].

الذّلاقة والإصمات في الجداريّة:

تأخذ الأصوات (ل، م، ر) المرتبة الأولى من بين الأصوات الموصوفه بالأصوات الصّامتة، ويكثر استعمالها، وأشار ابن جني إلى نوعين من أصوات الذّلاقة، هما[٣]:

الأوّل: شفوي مخرجه الشّفة، وهي (الباء، والميم، والفاء).

الثّاني: ذلقي، وذلق اللّسان صدره وطرفه وهي (اللّام والرّاء والنّون).

يقول محمود درويش[٤]:

لا تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفال

من عطش الحليب إلى الحليب. ولم

تكن طفلا تهزُّ له الحساسينُ السّريرَ،

ولم يداعبْكَ الملائكةُ الصّغار ولا

قرون الأيّلِ السّاهي، كما فعلتْ لنا

نحن الضّيوف على الفراشة. وحدك

المنفيُّ، يا مسكين

---

[١] ينظر: مكّي، **الرّعاية**، ١٣٦.

[٢] **سر صناعة الإعراب**، ٧٥/١.

[٣] ينظر: ابن جنى ، **سر صناعة الإعراب** ، ١/ ٦٤

[٤] **جدارية** ،٥٦

عمد الشّاعر هنا إلى الاستخدام المتعدّد لأصوات الذّلاقة "الميم، الفاء، اللّام، الرّاء" مع الأصوات الأخرى، ممّا يحدث أثرًا منَ الانسيابيّة، والاتساقيّة في المقطع الصّوتي حين اشتراكه مع المقاطع الأخرى.

الاحتكاك والانفجار

يحدث الاحتكاك والانفجار عندما "تتخذ أعضاء النّطق أوضاعًا مختلفة مرورًا بتيار هواء منَ الرّئتين عبرَ القصبات الهوائيّة إلى الحنجرة فالفم، ولهذه الأوضاع أثرٌ فيما يتّصف به هذا الصّوت، والمجرى الهوائيّ يمكن تغييره والتّأثير فيه في غير مَبدئه ومنتهاه، حيث يعوق تيّارَ الهواء الخارج منَ الرّئتين عائقٌ يمنعه منَ المرور، عند أيّ مخرج من المخارج، ثمّ يزول هذا العائق بسرعة، وبهذا يندفع الهواء بانفجار شديدٍ، ويسمّى الصّوت الّذي يحدث عند الانفراج صوتًا انفجاريًّا، حيث يتميّز الصّوت الانفجاريّ بأنّه يحبس مجرى الهواء الخارج من الرّئتين حبسًا تامًّا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء؛ ثمّ يطلق سراح المجرى الهوائيّ فجأة، فيندفع الهواء، مُحدثًا صوتًا انفجاريًا"[1]، لأنّ الانفجار هو "صفة فسيولوجيّة تميّزُ فيها الأذنُ الصّوت الشّديد القويّ من الصّوت الضّعيف الخافت كأن يتحدّث الإنسانُ بصوتٍ مرتفع، أو يهمس همساتٍ خفيفةً أو يستمعُ الشّخص إلى حديث آخر مباشرة، أو بمكبّر صوت، وعلّتها الفيزيائية هي سَعة اهتزاز طبقة الهواء بجوار الأذن، الّتي ينتج عنها تغيّرات محسوسة في الضّغط"[2].

الاحتكاك والانفجار في الجداريّة

[1]- السعران، محمود، **علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي**،١٥٣.

[2]- جبر، هشام، **فيزياء الدوريات والجسيمات** ،١١٦.

تتبع صفة الاحتكاك أو الانفجار من صفة خروج الحرف نفسه، يقول الشّاعر[1]:

فليسَ لي فيها سواكِ

خذي "أنا" كِ- سَأُكملُ المنفى

بما تركَتْ يداكِ من الرّسائل لليمام.

فأيّنا منّا "أنا" لأكونَ آخرها؟

ستسقطُ نجمةٌ بين الكتابةِ والكلام

وتنشرُ الذّكرى خواطِرها: وُلدنا

في زمانِ السّيفِ والمزمارِ بين التّينِ والصُبّار

بلغ عدد الأصوات الاحتكاكيّة في المقطع السّابق (١٨) صوتًا، وتُسهمُ الأصوات الاحتكاكيّة بوظيفة دلاليّة هامّة، فتُمكّن الشّاعر من إظهار مكمن الألم النّفسيّ الّذي يعتصره كما تمكّن دلالته الرّمزية من الحضور في النّصّ الشّعريّ. أمّا الأصوات الانفجاريّة فقد بلغ عددها (١٥) صوتًا، ونلاحظ هنا غلبة الفونيم الصّوتيّ الاحتكاكيّ، وأكثره ورودًا هو حرف "الفاء" الّذي ورد (٦) مرّات في هذا المقطع، أمّا الأصوات الانفجاريّة فكان أكثرها ورودًا هو حرف "الكاف" حيث ورد في هذا المقطع (٩) مرات وصوت الكاف هو صوت ذو دلالة انفعاليّة؛ لأنّه يكون أكثر ملاءمة للتّعبير عن العذاب والمشقّة، وتبدو صعوبة الصّوت الانفجاريّ في كونه "تقفل الفتحة بين الوترين الصّوتيين وهي فتحة المزمار إقفالًا تامًّا، ممّا يؤدّي إلى احتباس الهواء الصّادر من الرّئتين، عبر القصبة الهوائيّة، فيما دون الحنجرة ، ثمّ ينفرج الوتران الصوتيّان، فيخرج الهواء فجأة عبر المزمار"[2].

---

[1] درويش، محمود ، **جداريّة**، ١٦.

[2] النوري،محمد جواد، **علم الأصوات العربيّة** ،١٥٦

الصّفات الّتي ليس لها ضدّ:

اللّين

لغةً:"اللّين ضدّ الخشونة، يقال في فِعْلِ الشّيء؛ اللّين: لأنّ الشّيء يلين لينًا ولياناً وتَليّن، وشيء لَيّن، ولَيْن مخفف منه، والجمع ألِيناء، وفي الحديث: "يتلون كتاب الله لينًا[1]، أي سهلاً على ألسنتهم ...، وألانه هو، وألينه: – صيره ليّنًا، وتليَّنَ له: تملق، والليان: نَعْمَةُ العيش".[2]

أمّا في الاصطلاح: فقد تعدّدت تعريفاته، فعند إبراهيم أنيس:"هو اندفاع الهواء عند النّطق بالصّوت من الرّئتين مارًّا بالحنجرةِ؛ فالحلقِ؛ فالفمِ، في ممرٍّ ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه"[3]. وسمّاها ابن جني بحروف العلّة وهو الاسم الشّائع في الصّرف والنّحو، وسبب إطلاق هذا الاسم: لو لم يعلم تمكّن هذه الحروف في الضّعف إلا بتسميتهم إيّاها حروف العلّة لكان كافيًا، وذلك أنّها في أقوى أحوالها ضعيفة، فأمرها مبنيّ على خلاف القوة، وإن أذهبَ الثّلاث في الضّعف والاعتلال الألف، ولمّا كانت كذلك لم يكن تحريكها البتة؛ ولذلك ما نجد أخفَّ من الحركات الثّلاث وهي الفتحة مستثقلةٌ فيهما[4].

وقد أطلقت عليها عدّة مُسميّات؛ أصوات اللّين، والأصوات الهاوية، أمّا مصطلح الصّوائت، فهو مصطلح حديث العهد، أطلقه العلماء المحدثون، وقد سمّى المحدثون النّوع الثّانيَ أصوات اللّين "الصّوائت" إذا انطلقت مع الهواء المندفع من الرّئتين دون عائق يحجز الهواء في أيّ عضوٍ من أعضاء النّطق، وهذا يوافق ما سمّاه الأقدمون بحروف المد، كما يشكّل الحركات القصيرة (الفتحة، الضّمة، والكسرة)[5]. وشاعَ في الدّرس الصّوتيّ العربيّ القديم استعمال مصطلح (أصوات المدّ واللّين) للدّلالة على الأصوات الثّلاثة:

---

[1] **صحيح مسلم**، ٧٤٢/٣.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: لين.

[3] أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللّغويّة** ،٤٦.

[4] ينظر: ابن جني، **الخصائص**،٩٣/٢.

[5] ينظر: الهلالي،عبد الغفار حامد، **أصوات اللّغة**، ١٤٨

الألف، والواو، والياء، وهو استعمالٌ قديمٌ يَرجعُ إلى سيبويهِ، لكنّه وَصفَ الواوَ والياءَ باللّينة؛ لأنّ مخرجهما يتّسع لهواء الصّوت أشدّ منَ اتّساع غيرهما، ووصف الألف بالهاوي؛ لأنّ مخرجَه اتّسع لهواء الصّوت أشدّ من اتّساعِ مخرجِ الياءِ والواو[1]، ولم يَخرج المحدثونَ عمّا ذكره القدماء فيما يخصُّ تعريفهم لمصطلحي المدّ واللّين.

اللّين في جداريّة محمود درويش:

يقول الشّاعر[2]:

تقولُ مُمَرضَتي: كنتَ تهذي

كثيرًا، وتصرخُ: يا قلبُ!

ياقلبُ! خُذْني

إلى دورةِ الماء...

ما قيمةُ الرّوحِ إنْ كانَ جِسمي

مريضًا، ولا يستطيعُ القيامَ

بواجِبِهِ الأوّليّ؟

فيا قلبُ، يا قلبُ أرجِع خُطاي

إليّ، لأمشي إلى دورةِ الماء

وحدي!

تشترك أصوات اللّين في عدد من الصّفات منها أنّها مجهورة، ومجرى الهواء لا يعترضه حوائل في مروره خارج الفم، بل يندفع في الحلق والفم ويقسّم إلى قسمين:

---

[1] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ١٧٦/٤.

[2] درويش، محمود، **جدارية**،٦٣.

١- أصوات طويلة (الألف والواو والياء).

٢- أصوات قصيرة (الفتحة والضّمة والكسرة).

أصوات المد وحدها سواء كانت قصيرة، أو طويلة تُساعدُ على تشكّل المقاطع العربيّة، لذلك لا يوجد مقطع عربيّ مؤلّف من الصّوامت فقط، وذلك يضمن عدم وجود إعاقة في جهاز النّطق في أثناء أدائها.

يقول محمود درويش[١]:

كأنّي لا كأنّي

لم تَكُنْ لُغَتي تودّعُ نَبْرها الرّعويّ

إلا في الرّحيل إلى الشّمال. كلابُنا

هَدَأَتْ، وماعِزُنا توشّح بالضّباب على

التّلال . وشجَّ سهمٌ طائش وَجْهَ

اليقين .. تعبت من لغتي تقول لا

تقول على ظهور الخيل ماذا يصنعُ

الماضي بأيّام امرئ القيس الموزَّعِ

بين قافيةٍ وقيصَرَ.../

تتراوح الصّفات الّتي يودّ الشّاعر أن يضعها أمامنا بين (الشّدّة واللّين) فيستخدم صوت اللّين عندما يذكر نفسه في الماضي، فيقول(كأنّي _الماضي) فحروف اللّين تأتي على غير نظام الشّعر العربيّ، فتنقل الشّاعر من قانون وحدة القافية، لكنّها تبعث على إيقاع موسيقيّ متحدّ نتيجةً لتآلف الأصوات.

[١] **جداريّة**،٦٩-٧٠.

التّفشي:

لغةً: فشا خبره يفشو فشوًا وفشيًا: انتشر وذاع: وفشا الشّيء يفشو فشوًا إذا ظهر، وهو عام في كلّ شيء، ومنه إفشاء السّر[١]، أمّا في **الإصطلاح:** فهو انتشار هواء النّفس في أثناء النّطق بالصّوت؛ وذلك لاتّساع مخرجه، ففي أثناء نطق هذا الصّوت "يشغِلُ اللّسان مِساحةً أكبر ما بين الغار واللّثة وهو وصف صادق على الشّين، ولولا التّفشي لصارت الشّين سينًا"[٢].

وأقرّ سيبويه بهذا المصطلح فقال: "والشّينُ لا تُدغم في الجيم، لأنّ الشّينَ استطالَ مَخرجُها لرخاوتِها حتّى اتّصلَ بمخرجِ الطّاء، فصارتْ منزلتُها منها نَحوًا من منزلةِ الفاءِ مع الباءِ فاجتمعَ هذا فيها والتّفشّي"[٣]، أمّا علماء الأصواتِ المحدثونَ، فقد أهملَ أكثرهم ذكر هذه الصّفة، وإنْ كانتْ من الصّفاتِ المحسّنة الّتي لا شأنَ لها في تمييزِ الأصواتِ، سوى كونها خاصيّةً صوتيّةً معنيّةً في الصّوت الّذي يُوصف بها، لكنّ أهمّيّتَها تكمنُ في تتبّع سلوك ذلك الصّوت في التّركيب، وفي تفسيرِ الظّواهرِ الصّوتيّةِ الّتي تَخُصّهُ[٤].

وعرّفه المحدثون فقالوا:"كثرة انتشار خروج الهواء بين اللّسان والحنك، وانبساطه في الخروج عند النّطق بالحرف، وحرف التّفشّي هو الشّين فقط في المشهور، وبعضهم يجعل فيها الضّاد والثّاء والفاء، وبعضهم يقول إنّ في الصّاد والسّين أيضاً تفشّيًا، وذلك غير ما جمع عليه[٥].

الأصوات المتفشّية:

---

[١] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: فشا.

[٢] عبد الصبور، شاهين، **علم الأصوات**، ص١٢٠

[٣] **الكتاب**، ٤٤٨/٤.

[٤] ينظر : **الدّراسات الصّوتيّة عند علماء التّجويد** : ٣١٩، وقد ذكرها كانتينو، ينظر: **دروس في علم أصوات العربيّة** : ٣٨.

[٥] ينظر:الرافعي، مصطفى صادق:**تاريخ الأدب العربي**، ٨٣/١

صوت الشّين: تخرج الشّين عند التقاء أول اللّسان وجزء من الحنك الأعلى، يقول إبراهيم أنيس: "عند النّطق به يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة، فلا يحرّك الوترين الصّوتيين، ثم يتّخذ مجراه في الحلق، ثمّ الفم، مع مراعاة أنّ منطقة الهواء في الفم عند النّطق بالشّين أضيق منها عند النّطق بالسّين، فإذا وصل الهواء إلى مخرج الشّين، وهو عند التقاء أول اللّسان وجزء من وسطه بوسط الحنك الأعلى، فلا داعي أن يترك التقاء العضوين بينهما فراغًا ضيّقًا بسبب نوع من الصّفير أقل من صفير السّين، وذلك لأنّ مجرى السّين عند مخرجها أضيقُ من مجرى الشّين عند المخرج.[1]

التّفشي في الجداريّة

يقول محمود درويش[2]:

السّؤالُ. فَمَنْ سَأسألُ عنْ عُبورِ

النّهرِ؟ فانهضْ يا شقيقَ الملحِ

واحملْني. وأنتَ تنامُ هل تدري

بأنّكَ نائِم؟ فانهضْ ...كَفَى نومًا!

تحرّكْ قبلَ أنْ يتكاثرَ الحكماءُ حولِي

كالثّعالبِ: كلُّ شيءٍ باطلٌ، فاغنمْ

حياتَك مثلما هيَ برهَةٌ حُبلى بِسائِلِها،

دمُ الْعشبِ الْمُقَطَّر.عشْ لِيومِكَ لا لحلمك.

كلُّ شيءٍ زائل ، فاحذرْ

غداً، وعشْ الحياةَ الآنَ في امرأة

---

[1] ينظر:أنيس، إبراهيم، **الأصوات العربيّة**، ٦٩.

[2] **جدارية** ،٤٣.

تحبّك، عشْ لجسمك لا لوهمك

ورد حرف الشّين (٧) مرات، جاء في فعل الأمر (عش) مرتين ممّا يوحي بقوة الأمر، ودلالتها على عظم حدوثه، وقد استخدم حرف الشّين؛ لدلالة رمزيّة قد تكمن في الشّعور بالوحدة عندما قال: يا شقيق الملح، والشّعور بالزّمن والوقت وأهميّته عندما حذّره من الزّمن وأن يعيش الآن، وتكرار الشّين؛ يعطي المقطع شعورًا بالحركة والنّغمة.

ويقول[١]:

باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ

كلُّ شيءٍ على البسيطةِ زائلْ

الرّياح شماليَّةٌ

والرّياح جنوبيّة

تُشرقُ الشّمسُ في ذاتها

تغربُ الشّمسُ في ذاتها

توالي الشّين في المقطع خلقَ تناغمًا موسيقيًّا حيث تكرر(٥) مرّات، كما صنع انسجامًا في النّصّ الشّعريّ، وأضفى عليه قوّةً تعبيريّةً، خلقت تلاؤمًا صوتيًّا مع حالة اليأس الّتي يعيشها، فحوّلتْهُ إلى شخصٍ عشوائيّ.

[١] درويش،محمود، **جداريّة**، ٨٥.

التّكرار

في اللّغة: هو "كرّر الشّيء، وكرّكره: أعاده مرّة أخرى، ومنه التّكرار ... أكررتُ الشّيء تكريرًا، وتكرارًا"[١].

وفي الاصطلاح: هو صفة لصوت يتكوّن بتكرار ضربات اللّسان تكرارًا سريعًا. وكانَ علماءُ العربيّة قد ذكروا هذه الصّفة للرّاء، وقد وصفه سيبويه بقوله: "ومنها المكرّر، وهو حرفٌ شديدٌ يَجري فيهِ الصّوتُ لتكريرِهِ وانحرافهِ إلى اللّام، فتجافى للصّوتِ كالرّخوة، ولو لَم يُكرّر لم يَجرِ الصّوتُ فيهِ وهو الرّاء"[٢]. وقالَ أيضًا: "والرّاء إذا تَكلّمْتَ بها خرجتْ كأنّها مُضاعَفة"[٣]، أمّا المحدثونَ فقد وَصفوا صوت الرّاء في العربيّة بأنّه مكرّر؛ لأنّ له ضرباتٍ متكررة على طرف اللّسان واللّثة، فقالوا: "والرّاءُ صوتٌ مكرّر، لأنّ التقاءَ طرفِ اللّسان بحافّةِ الحنكِ مِمّا يلي الثّنايا العليا يَتكرّرُ، فالنطقِ بها كأنّما يَطرقُ طرفُ اللّسان حافّةَ الحنكِ طَرْقًا ليّنًا يَسيرًا مَرّتين، أو ثلاثًا لتتكوّنَ الرّاءُ العربيّة"[٤].

التّكرار في الجداريّة

يقول محمود درويش[٥]:

الرّياحُ شماليّة

الرّياحُ جنوبيّة

تُشرِقُ الشّمسُ من ذاتها

تَغربُ الشّمس في ذاتها

لا جديد

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: كرر.

[٢] **الكتاب**، ٤/٤٣٥.

[٣] **نفسه**، ٤/١٣٦.

[٤] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، ٦٠.

[٥] **جداريّة**، ٤٥.

يتكرر حرف الرّاء فى هذا المقطع عدّة مرّات (الرّياح، تشرق، تغرب) وتتكرُرِ كلمة الرّياح، وتكرُّرِ الصّوتِ يُحدِث إيقاعًا تتساوى فيه الأزمنة عند النّطق بالصّوت، وقد يُحدثُ إيقاعًا منفصلًا فلا ينطق بالأصوات إلّا بالصّوامت، والزّمن النّاتج بينهما ينتج الصّوائت.

ويقول[1]:

رأيتُ "ريني شار"

يجلسُ مع "هيدغر"

على بعدِ مترينِ منّي،

رأيتُهما يشربانِ النّبيذ

ولا يبحثانِ عن الشّعر...

كان الحوارُ شُعاعًا

وكان غدٌ عابرٌ ينتظرْ

في هذا المقطع يكرّر الشّاعر صوت الرّاء (١١) مرّة، في حديثه عن رؤيته الخياليّة لشخصيّات سالفة، وجاء صوت الرّاء لإبراز جانب التّحدّي في الشّخصيّات، وإبراز جانب الأمل الّذي يتخيّله الشّاعر.

الصّفير

لغةً: الصّفير منَ الصّوتِ بالدّوابّ إذا سُقيت، صَفَر يصفرُ صفيرًا، والصّافر: كلّ ما لا يصيدُ منَ الطّير ... وصَفرَ الطّائر يَصفرُ صفيراً أي مَكا، ومنه قولهم في المثل "أجبنُ من صافرٍ وأصفر من بلبلٍ،وقولهم: "ما في الدار من صافر، أي أحد يصفرُ"[2]، يعدّ الصّفير صفة من صفات الأصوات الاحتكاكيّة الرّخوة الّتي يتمّ إنتاجها حيث "يحدث تضييق أخدوديّ بين نصل اللّسان والجزء الخلفيّ من

[1] درويش، محمود، **جداريّة**، ٢٨.

[2] ينظر: ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادّة: صفر.

حافّة اللّثة"[1]، لذلك عند النّطق بحرف الصّفير "يتّصل أوّل اللّسان بأصول الثّنايا بحيث يكون بينهما فراغ صغير جدًا، ولكنّه كافٍ لمرور الهواء، فنسمع ذلك الصّفير الّذي نعبّر عنه بالسّين والذّال"[2].

تعملُ أصوات الصّفير على تشكيل الإيقاع تشكيلًا إيحائيًا ونفسيًّا مميّزًا، لأنّه عند التّكرار يتنوّع الإيقاع، ممّا يعيد تشكيل المعنى الشّعريّ مع الأصوات الأخرى، كان سيبويه قد ذكر هذا المصطلح عرضًا من دون الإشارة إلى تعريفه[3]، وذكر ابن الطّحان أنّ الصّفير هو حدّة الصّوت، كالصّوت الخارج عن ضغط ثقب[4]، أمّا علماء الأصوات المحدثون فقد ذكروا هذه الصّفة، وبعضُهم يسمّيها بالأسليّة، وهذهِ تسمية الخليل، وتابعه قليل من العلماء، وبعضهم الآخر يتابع جمهور علماء العربيّة بتسميتها بأصوات الصّفير؛ وذلك لأنّ مجرى هذه الأصوات يضيق جداً عند مخرجها فتُحدث عند النّطق بها صفيرًا عاليًا ليشركها في نسبة عُلوّ هذا الصّفير غيرها من الأصوات، وقِيل: سُمّيتْ صفيريّة لقوّة الاحتكاك معها. والسّبب في قوّة الاحتكاك هو أنّ المقدار نفسَهُ من الهواء يَجب أنْ يمرّ مع السّين خلال منفذ أضيق، ولكن أجمع المحدثون من علماء الأصواتِ اللّغويّة على أن كلّ الأصواتِ التي تُحدِث في نطقِها الحفيف أو الصفير عاليًا كانَ أو منخفضًا في صعيدٍ واحد، فهي عندهم "الثاء، والذال، والزّاي، والسّين، والشّين، والصّاد، والظاء، والفاء"[5].

الصّفير في الجداريّة

يقول محمود درويش[6]:

سأصيرُ يومًا ما أريد

---

[1] النورى محمد جواد ، **فصول فى علم الأصوات**،٢٢٧.

[2] ينظر : سيبويه، **الكتاب**٤/٤٦٤.

[3] **نفسه**، ٤/٤٦٤.

[4] ينظر : **مخارج الحروف وصفاتها**،٩٤.

[5] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، ٦٦-٦٧.

[6] **جداريّة**، ١٠-١١. -

سأصيرُ يومًا فكرةً. لا سيفَ يحمِلُها

إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كتابَ...

كأنّها مطرٌ على جبلٍ تصَدَّعَ من

تفتُّح عُشبةٍ،

لا القوّة انتصرت ولا العدل الشّريد

سأصيرُ يومًا شاعرًا،

والماءُ رهنُ بصيرتي. لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أشير

تعدّ حروف (السّين، الصّاد ، الزّاي) هي الأصوات الصّفيريّة، وبلغ عدد أصوت الصّفير في هذا المقطع (٩) أصوات، وترجع أهميّة هذه الأصوات إلى أنّ "قرع الأسماع بهذه الأصوات دون غيرها مرتبط بمواقع الدّلالة المتكررة لمعنى الصّلح الّذي يحتاج إلى صورةٍ سمعيّةٍ قويّةٍ توحي بذلك المعنى المقصود؛ لما فيها من قوّة في الصّوت، وأزيز مسموع وحده في الصّوت"[١]. وترجع أهميّة أصوات الصّفير إلى إثارتها للانتباه، لذلك عبّر عنها الشّاعر بعدّة ألفاظ مثل (سأصير، تصدّع، انتصرت، المجاز) لتجعل صفة المقصود واضحةً للمستمع، إضافةً إلى استخدام السّين في الاستقبال، حيثُ عبّر فيها بتحدٍ لما سيكون عليه، مع شعورٍ مشحونٍ ممزوجٍ بخوفٍ منَ المستقبل.

[١] الإشبيلي،**مخارج الحروف وصفاتها**، ٩.

الصّوائت وصفاتها

تعريف الصّوائت في اللّغة والاصطلاح:

لغةً: الصّوائت من الصّوت أي الجرس، وقد صات يصوت ويُصات صوتًا، وأصاتَ وصوّت به: كلّه نادى عليه، ويقال: "صَوّتَ صاتَ يّصوّت، فهو صائت؛ معناه صائح، والصّائت: الصّائح[1].

أمّا اصطلاحًا: فهي الأصوات الّتي يحدث في أثناء تكوينها اندفاعُ هواء الزّفير في مجرى مستمر خلال الحلق، والفم، والأنف، أحيانًا دون أن ينحبس النّفس ممّا يؤدّي إلى سهولة نطقها وسهولة انتقاله إلى السّمع[2].

سبب تسميتها بالصّوائت

يصنّف العلماء العرب الأصوات اللّغويّة تصنيفات متعدّدة تبعًا للمعنى الّذي ينظرون إليه من خلاله، وهناك تبعًا لذلك مصطلحات عديدة من ضمنها "المصوّت"؛ وقد استخدمت هذه المصطلحات عند علماء التّجويد، وهي من أكثر المصطلحات تعبيرًا عن المعنى الّذي يقوم عليه التّصنيف للأصوات اللّغويّة، فقد أطلق عليها الخليل بن أحمد الفراهيدي (أحرف الجوف) فقال: "في العربيّة تسعة وعشرون حرفًا منها خمسة وعشرون حرفًا صحاحًا لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف وهي (الواو، والياء، والألف اللّينة أو الهمزة) وسميّت جوفًا؛ لأنّها "تخرج من الجوف، فلا تقع في مدرجة من مدارج اللّسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من مدرج اللهاة، إنّما هي هاوية في الهواء، فلم يكن لها حيّزٌ تنسب إليه إلا الجوف"[3]، أمّا سيبويه فقد أطلق عليها حروف (المد واللّين) فقال في باب الوقف في الواو والياء والألف: "وهذه الحروف غير مهموسات، وهي حروف لين ومدّ، ومخارجها متّسعة لهواء الصّوت، وليس شيء من الحروف أوسع

---

[1] يُنظر: ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة:صوت.

[2] ينظر:عصام نور الدين، **علم الأصوات اللّغويّة** ، ٢٥/١.

[3] االفراهيدي، الخليل بن أحمد، **العين** ، ٥/١

مخارج منها، ولا أمدّ للصّوت فإذا وقفت عندها لم تضمّها بشفة ولا لسان ولا حلق كضمّ غيرها، فيهوى الصّوت إذا وجد متّسعًا حين ينقطع آخره في موضع الهمزة، وإذا تفطّنتْ وجدت من ذلك"[1].

أقسام الأصوات الصّائتة

تنقسم الصّوائت إلى[2]:

١- **الصّائت الأمامي ويشمل:**

١- الضّيق المنفرج الطّويل (الياء).

٢- المتّسع المحايد القصير وهو (الفتحة).

٣- المتّسع المحايد الطّويل (الألف).

الصّائت الخلفي ويشمل:

١- الصّائت الضّيق المضموم القصير وهو(الضّمة).

٢- الصّائت الضّيق المضموم الطّويل وهو (الواو).

صفات الصّوائت[3]:

١- الوضع التّامّ عند النّطق بحيث تسمع بكامل صفاتها؛ خلافًا للأصوات الصّامتة الّتي تبدو خافتة، وقد تثقل على السّمع.

٢- انتشار الصّوائت في اللّغات المختلفة، الأمر الّذي يؤدّي إلى تغيير نطقها أو الخطأ فيه حيث إنّه في الغالب لا تكاد تشترك إحدى اللّغات مع الأخرى فى كيفيّة النّطق بأصوات اللّين، بل إنّ لهجات اللّغة الواحدة لتختلف فيها اختلافًا غير كلّ اللهجات.

---

[1] سيبويه ، **الكتاب** ، ١٧٦/٤

[2] ينظر: السّعران، محمود، **علم اللّغة**، ١٨٣-١٨٤.

[3] إبراهيم، مصطفى، **البنية الصوتية ودلالتها فى شعر عبد الناصر صالح** ، رسالة ماجستير ، ١٩-٢١

٣- تمتاز الصّوائت بأنّها مجهورة، تتحرك لها الأوتار الصّوتية عند النّطق، على العكس من الصّوامت منها ما يحرّك الأوتار الصّوتية، ومنها ما لا يحركها.

٤- تتردّد الصّوائت في الكلام بنسبة كبيرة؛ الأمر الّذي يؤدّي إلى بروز الخطأ واضحًا فيها.

الصّوائت في الجداريّة

يقول محمود درويش[١]:

سأصيرُ يومًا طائرًا، وأسُلُّ من عدمي

وجودي. كلّما احترقَ الجناحانِ

اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعَثتُ من

الرّمادِ. أنا حوارُ الحالمينَ، عزفتُ

عن جسدي وعن نفسي لأُكملَ

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقَني

وغاب. أنا الغيابُ. أنا السّماويُّ

الطّريد.

لقد وظّف الشّاعر الصّوائت للتّعبير عن مكنوناته الدّاخلية فهو يجد فيها ملجأً لأحزانه كونها تندفع من الجوف دون عائقٍ، فتلامس آلامه وشعور الحزن الّذي يعتريه، فاستخدامُ الصّوائت في المتناقضات (وجودي، عدمي) ناتجٌ عن حالة الصّراع النّفسي الّتي يعيشها، وقد أكثر الشّاعر من استخدام الألف الصّائتة في هذا المقطع ممّا يدلّ على مساحة الحزن والألم الّتي تشغل قلب الشّاعر.

[١] **جداريّة**، ١١.

الفصل الثّاني

الصّفات التّركيبيّة وأثرها في مقطوعات الجداريّة

- القافية
- الرّوي
- الإيقاع
- الجناس
- النّسيج المقطعي ودلالته
- التّقديم والتّأخير
- التّرصيع والتّصريع

الصّفات التّركيبيّة وأثرها في مقطوعات الجداريّة

الأنساق الصّوتيّة أو التوازن الصّوتيّ في شعر محمود درويش هو "تلك الظّواهر الإيقاعيّة المحدودة النّاتجة عن تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء النّصّ الشّعريّ، تنتج عنه بنية من البنيات المكوّنة للإيقاع الكليّ، حيث إنّ الإيقاع بنية دلاليّة كلامية تجمع البنيات، والدّلالات الجزئيّة لجسد النّصّ، ومن بينها الدّلاليّة للتّوازن الصّوتيّ؛ ونعني بها في هذا السّياق مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يتوافق كلّ عنصر مع باقي العناصر الأخرى، ويتجدد بعلاقته بمجموعة منَ العناصر"[١].

القافية

لغةً:جاء في المصباح المنير[٢]: – قفوت أثره من باب قال : – تبعتُه؛ وقفيت على أثره بفلان : – أتبعته إياه. والقفا مقصوراً: مؤخرة العنق.وجاء في لسان العرب: "القافية من الشعر: الّذي يقفو البيت؛ وسُمّيت قافية؛ لأنّها تقفو البيت[٣]. وقال أبو موسى الحامض: "هي قافية بمعنى مقفوه مثل ماء دافق بمعنى مدفوق، عيشة راضية بمعنى مرضية فكأنّ الشّاعر يقفوها أي يتبعها"[٤].

أمّا اصطلاحًا: فهي أحد فنون علم العروض، وقد عرّفها علماء العروض بأنّها :"المقاطع الصّوتيّة الّتي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع الّتي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت"[٥]، وتتكوّن القافية من حرف أساسيّ ترتكز عليه يُعرف باسم (حرف الرّوي)، والتّقفية تعني: " أن يتساوى العروض والضّرب من

---

[١] صابر، عيد، **نجومية محمود درويش طغيان فى التفاعل الجمهوري** ، ٩٨.

[٢] الحموي، ٥١٢، مادّة: قفو.

[٣] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة : قفا.

[٤] **العمدة** ،٥٩.

[٥] عتيق، عبد العزيز، **علم العروض والقافية** ،١٣٦.

غير نقص ولا زيادة؛ فلا يتبع العروض الضّرب إلّا حروف الرّوي خاصّة، مثل قول امرئ القيس في مطلع معلّقته[١]:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوى بينَ الدّخولِ فحَومَلِ

هنا(العروض والضّرب) كلاهما على وزن (مفاعلن) واللّام المكسورة في آخر كلّ منهما، وكلّ ما لم يختلف عروض بيته الأوّل مع سائر عروض أبيات القصيدة إلّا في حرف الرّوي فقط فهو مقفّى"[٢].

ويرى الأخفش أنّ القافية هي:"آخر كلمة من البيت"[٣]، إلّا أنّ جمهور العروضيين يعتمدون تعريف الخليل للقافية وهو:"القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الّذي قبل السّاكن"[٤]، ولكن في بعض الأشعار" قد ترد القافية مرّة بعض كلمة ، ومرّة كلمة، ومرة كلمتين"[٥]، وتجري القافية على ستّ حركات وهي[٦]:

١- المجرى: وهو حركة الرّوي المطلق، وذلك كفتحة الميم من (صامَا) وكسرة اللّام من (على الجبلِ).

٢- النّفاذ: وهو حركة هاء الوصل؛ وذلك كفتحة الهاء في (شعارِهَا) وضمّتها في (شعارهُ)، وكسرتها في (شعارِهِ).

٣- الحذو: وهو حركة الحرف الّذي قبل الرّدف وذلك كفتحة القاف من (القَاضي)، وضمّة السّين من (رسُول) وكسر الميم من (جمِيل).

٤- الإشباع: وهو حركة الدّخيل وذلك ككسرة القاف من (يعاقِبه).

---

[١] **الدّيوان**، ٨.

٢ أمين، محمّد، **في علم القافية** ،٢١.

[٣] القيرواني، **العمدة في نقد الشعر وتمحيصه**،١٣٢.

[٤]**نفسه**، ١٣٢.

[٥] **نفسه** ،١٠٧.

[٦]ينظر: عتيق، عبد العزيز، **علم العروض والقافية**، ١٣٦.

٥- الرّس: وهو حركة ما قبل التّأسيس، وذلك كفتحة عين (المعَابد).

٦- التّوجية: وهو حركة ما قبل الرّوي المقيّد وذلك كفتحة الرّاء من (العرَب) بتسكين الباء.

أنواع القوافي

١- من حيث الوزن : هي(فاعل، وفعّال، ومَفْعَل، وفعيل، وفَعْل ، وفَعَل ، فُعَيْل)[١].

٢- من حيث علاقتها المعنويّة بالبيت : صنّف العلماء العلاقة المعنويّة إلى نوعين، هما:

أ- الإيغال: أن يأتيَ الشّاعرُ بالمعنى في البيت تامًّا من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع، ثمّ يأتي بها لحاجة الشّعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره منَ المعنى في البيت "[٢].

ب- الاستدعاء: وهو "ألّا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافيةً فقط، فتخلو حينئذ منَ المعنى".[٣]

٣- من حيث العلاقةُ النّحويّةُ: القافية "تكون العنصر الأساسيّ الآخر الّذي يكمّل العنصر الأساسيّ الأوّل، وهي مقياس عادل لإحكام الشّعراء شعرهم"[٤].

القافية في جداريّة محمود درويش.

يعتمد محمود درويش في جداريته بصورة ظاهرة على إحداث التّنغيم من خلال اعتماده على توالي القافية، وتنوعتِ القافية عنده فكانت للقوافي الدّاخلية سمة بارزة في أشعاره، يقول[٥]:

وقَتَلتَني حينَ امتلكتَ الاسم...

كيف قَتَلْتَني؟ وأنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل ، أدخلني

إلى غاباتِ شهوتِكَ، احتضنّي واعتصِرْني،واسفك

---

[١] ينظر: ابن طبابا،**عيار الشعر**، ١٣٣.

[٢] قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، ١٦٨

[٣] **نفسه**، ٣٥٩.

[٤] صقر، محمد جمال : **بحث فيما بين العروض والقافية.**

[٥] **جدارية** ، ٣٢-٣٣.

العسل الزفافيَّ النقيَّ على فقير النحل.بعثرني بما

ملكت يداك من الرياح ، ولُمَّني.

هنا جاءت القافية في نهاية الشّطر(اعتصرني، ولمّني)،هذه القافية الدّاخلية تدعم التّأثير الصّوتيّ، وتشكّل تدفقًا موسيقيًّا متواصلًا في أبيات الجداريّة .

وقد يعتمد على التّكرار في القافية الدّاخلية بتقارب الأحرف، فيقول[1] :

عُدْ يا مَوْتُ وَحدَكَ سالمًا

فأنا طليقٌ ههُنا في لا هُنا

أولا هُناك. وعُدْ إلى منفاك

وحدَكَ.عدْ إلى أدواتِ صيدِك

يظهر تقارب الأحرف وتماثلها(ههنا،لا هنا)،(لا هناك–منفاك)،وهذا التّقارب له دوره في جعل القافية عمود الإيقاع الدّاخليّ في موسيقى الشّعر الخاصّ بمحمود درويش، فهو يضيف للإيقاع بعدًا داخليًّا يمتزج بالبعد الخارجيّ ويحدث طربًا لدى المتلقّي، أو يكرّر بعض الحروف للثّبات على نغمة واحدة، فيكرر حرفًا في آخر الكلمات أو في أوّلها.

كما في قوله[2] :

نسيتُ ذراعيّ، ساقيَّ، والرّكبتين

وتفّاحة الجاذبيَّةْ

نسيتُ وظيفة قلبي

وبستان حوَّاءَ في أوَّل الأبديّةْ

---

[1] درويش ، محمود، **جدارية** ، ٦٠.

[2] **نفسه** ، ٦٤.

نسيتُ وظيفةَ عضويَ الصّغير

نسيتُ التّنفسَ من رئتيّ

نسيتُ الكلامَ

هنا القافية الدّاخلية تكمن بتكرار الأحرف الأولى من كلمة (نسيت) وتوالي الكلمة في الأبيات يحدث جرسًا موسيقيًّا، ليس ناتجًا عن تكرار الأصوات، ولكنْ صَنَعَ إيقاعًا داخليًّا جذّابًا.

ونوّع في الجداريّة بين القافية المقيّدة والقافية المطلقة، والقافية المقيّدة:هي القافية المنتهية بحرف ساكن، يقول[١]:

هل يضيءُ الذّهبْ

ظلمتِي الشّاسعةْ

أم نشيدُ الأناشيدْ

والجامعةْ

ينتهي الشّطر بحرف ساكن في (الذهبْ، الشّاسعةْ، الجامعةْ)، واستخدام القافية المقيّدة هنا أعطى هدوءًا وراحةً للنّفس، فيوحي بشعوره في جوٍّ منَ السّكينة ويوصلها إلى نفسِ المتلّقي دون فوضى.

ويعتمد أيضا على القافية المطلقة وهي: المنتهية بحرف متحرك، يقول[٢]:

لا شيء ينقصني

ألهذا إذاً

كلّما ازداد علمي

تعاظم همّي

---

[١]-**جداريّة** ، ٨٩.

[٢]- **نفسه** ، ٨٧.

فالقافية منتهية بحروف متحركة؛ لذلك سُمّيت بالقافية المطلقة، فقد استخدمها الشّاعر لتكون متنفسًا لأحاسيسه، ولتترك أثرًا على نفسيّة المتلقّي فيعيشُ شعوريًّا ما يعايشه الشّاعر.

الرّوي:

لغةً:" الرّويّة: التّفكر والتّدبر وهي كلمة جاءت على ألسنتهم تخفيفًا"[١].

أمّا اصطلاحًا: فالرّوي هو الحرف الّذي بنيت عليه القصيدة[٢]، وهو دائمًا ما يكون حرفًا صحيحًا في آخر البيت، لا يشترط صفة معيّنة من حيث كونه ساكنًا أو متحركًا، لكنّ الرّوي السّاكن يمكن أن يكون من أغلب الحروف الهجائيّة، وعدد قليل من الحروف لا تصلح أن تكون رويًّا، وتشمل الحروف السّاكنة والحرف المشدد السّاكن؛ لأنّه في علم العروض والقافية حرفٌ واحدٌ

، والحروف الّتي لا تصلح أن تكون رويًّا هي[٣]:

أ- حروف المد الثّلاثة، والهاء، والتّنوين.

ب- تنوين التّرنيم: وهو الّذي يلحق القوافي المطلقة؛ كقول جرير[٤]:

أقلي اللوم عاذل والعتابن وقولي إن أصبت لقد أصابن

فالنّون السّاكنة في (العتابن) و(أصابن) عوض عن ألف الإطلاق.

وقد منعت بعض هذه الحروف من إعمالها في الرّوي؛ لأنّها تمثّل حركة الحرف الصّحيح الآخر وتشمل[٥]: الألف وذلك إذا كانت ألف الإطلاق النّاشئة من إشباع حركة الرّوي وهي الفتحة، وألف التثنيّة، كما في قول درويش[١]:

---

[١] الحموي، **المصباح المنير**، مادّة: روى،٢٤٧.

[٢] ينظر: مصطفى، محمود، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، ١١٣.

[٣] ينظر: عتيق،عبد العزيز، **علم العروض والقافية**، ١٣٧.

[٤] **الدّيوان**، ٨١٣.

[٥] ينظر: عتيق،عبد العزيز، **المصدر السّابق** ، ١٣٩.

أنتِ حقيقَتي، وأنا سُؤالُكِ

لمْ نرث شيئًا سوى اسميْنا

وأنتِ حديقتي، وأنا ظلالكِ

فاستخدام ألف التّثنيّة في كلمة (اسمينا) لتلائم التّوافق بينهما وليكمّل كلّ منهما الآخر، فأعطت الكلمة في منتصف أبيات منتهية برويّ لفتةً موسيقيّةً جميلةً لتنبه القارئ إلى المقصود.

ومن الحروف الّتي مُنعت لتكون حروف رويّ: ياء الإطلاق، وواو الإطلاق، والواو اللاحقة لضمير الجمع، وهاء الضّمير.. وياء المتكلّم، كما في قول الشّاعر[٢]:

هل قلتَ لي شيئًا يغيّرُ لي سبيلي؟

لم أقلْ. كانَتْ حياتِي خارجِي

أنا مَنْ يُحدّثُ نفسَهُ:

وقعَتْ معلّقتي الأخيرةُ عن نَخيلِي

وأنا المسافِرُ داخِلِي

استخدمَ ياء المتكلم في سياق حديثه مع نفسه لمناسبتها لسياق المضمون؛ فالشّاعرُ استطاع – من خلال البنيّة الصّوتية باستخدام ياء المتكلّم واستخدام الطّباق– أن يخلق جوًّا من التناقضات الدّاخليّة والخارجيّة.

الرّوي في جدارية محمود درويش:

الرّوي هو الحرف الّذي تُبنى عليه القصيدة وغالبًا ما يتكرر في جميع أبياتها، يقول محمود درويش[٣] :

على معبدي

---

[١] **جداريّة**، ٣٧.

[٢] درويش، محمود، **نفسه**، ٣٤.

[٣] **نفسه** ، ص٨٤.

ضاق بى جَسَدي

وغدي

جالس مثل تاج الغبار

على مقعدي

هنا (الياء) لا تصلح أن تكون رويًّا؛ لأنّها ياء المتكلم.

يقول الشّاعر[1]:

فيا مَوْتُ!انتظرني ريثما أُنهي

تدابيرَ الجنازة فى الربيع الهَشّ،

حيث وُلدْتُ، حيثُ سأمنعُ الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

هنا حروف الرّوي هي(ش، ن) وهي حروف تصلح أن تكون رويًا، فاستخدامها هنا جاء مناسبًا للمعنى الّذي تضمّنه المقطع.

الإيقاع

الإيقاع مصطلح خاصّ بالموسيقا على وجه التّحديد، ويرى الدّكتور عز الدّين إسماعيل أنّ الإيقاع هو:"التلوين الصّوتيّ الصّادر عنِ الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضًا يصدر عنِ الموضوع في حين يفرض الوزن داخليًّا أو خارجيًّا"[2].

والإيقاع في الاصطلاح الموسيقيّ: هو النّقلة على النّغمة في أزمنة محدودة المقادير والنّسب، أو تقدير لزمان النّقرات، أو قسمة زمان اللحن نقرات، وهو النّقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية،

[1] درويش، محمود، **جداريّة**، ٤٧.

[2] **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، ٣٧٦.

وكلٌّ واحدٍ منهما يسمّى (دورًا) أو(إظهارًا)، مناسبات أجزاء الزّمان منَ القوّة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغةُ اللحنِ حسبَ أجزاءٍ متناسبةٍ من المفاصل الزّمانية محدودة في كلّ ميزان، أو مجموعة فقرات بينهما في أزمنة محدودة المقادير لها أدوارٌ متساويّةُ الكميّة على أوضاع مخصوصة، يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطّبع السّليم، كما أنّ عروض الشّعر متفاوته الأوضاع ومختلفة الأوزان لا يفتقر الطّبع السّليم فيها إلى ميزان العروض[١] .

ولا يوجد شعر بدون موسيقا، كما ارتبطت موسيقا شعرنا تاريخيًّا لا بالغناء وحده، بل أيضًا بالرّقص، وأمّا الغناء فصلته بالشّعر لا تزال ماثلة، وما لا يرقى إليه الشّكّ أنّها كانت صلةً وثيقةً عند قدمائنا، إذ يقال: إنّ الغناء الجاهليّ كان على ثلاثة أوجه: هي النّصب، والسّناد، والهزج، أمّا النّصب فكان يخرج من أصل الطّويل في العروض، وكان السّناد كثير النّغمات والنّبرات، أما الهزج فكان يُرقص عليه، ويُصحب بالدّف والمزمار[٢].

نستخلص من هذا؛ أنّ ظاهرة الإيقاع لم تتولّدُ كنظام منَ الشّعر، لكن"تتبع منَ التّراث الشّعبيّ كلّه ومن البنية الإيقاعيّة الجوهريّة للشّعر ضمن الثّقافة كلّها ، وأنّ أيّ تغييرٍ يطرأُ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعيّة يرتبط بمجموع العلاقات المكوّنة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخصّ البنية الكليّة لا العلاقات الجزئية، هكذا يكون الإيقاع الشّعريّ جسدًا واحدًا أو بنيةً واحدةً منَ العلاقات الأساسيّة، وتكون أيّ ظاهرة ضمنه محكومةً بطبيعة هذه العلاقات وفاعلةً فيها في الوقت نفسه، أي أنّ البنية الإيقاعيّة تخضع لجدليّة أساسيّة هي الّتي تمنحها خصائصها، وتحكم تطوّراتها وتغيّراتها، والتّحوّلات الّتي تخضع لها "[٣].

---

[١] ينظر: ضيف، شوقي، **فصول في الشّعر ونقده**، ٢٨.

[٢] ينظر: إسماعيل، عز الدّين،**الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، ٣٢٧.

[٣] أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي؛دراسات بنيوية في الشعر** ،١٠١-١٠٢.

وهذا ما يجعل للإيقاع أهميّة عند الإنسان عند سماعه الموسيقا أو الأشعار؛ لأنّ الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان زيادة على ما كانت له من قوّة سحريّة في الماضي وما قدّمهُ من دور حين كان إطارًا لممارسات شعريّة، إنّ له من جهة أخرى بُعدًا شعريًّا أبلغ من المرونة، حيث كان قربه منَ الشّعر قد جعل معناه مستعصيًا على اللّغة وغير مدرك إلا بالتّجربة في حدود دلالته، وأخيرًا فله أيضًا بُعدٌ فلسفيّ.[1]

أنواع الإيقاع الشّعريّ:

يختلف نوع الإيقاع في الشّعر، إذ يقسّم إلى ثلاثة أقسامٍ[2]:

١- إيقاع الوزن: ويعني تكرار كميّة صوتيّة بشيء من الاختلاط والتّشابه، كما أنّ هناك علاقة بين الحروف والحركات .

٢- إيقاع المحاكاة الصوتيّة: نقصد بذلك الأصوات الّتي تحاكي وتكرّر بعضها خارج الوزن والقافية والرّوي، ونجدها ممثّلة في العلاقة بين صوت الكلمة ومدلولها.

٣- الإيقاع الدّاخلي: وهذا النّوع لا علاقة له بعلمي العروض والقافية، لكنّه متعلّق بتكوين البيت الشّعريّ ذاته، وذلك من خلال صفات أسلوبيّة يعتمد عليها الشّاعر من خلال موهبته، وخبرته وثقافته الموسيقيّة واللّغويّة، لأنّه لا بدّ للشّاعر منَ الارتكاز على الموسيقا الدّاخلية؛ لأنّ الموسيقا الخارجيّة هي امتداد للدّاخليّة أو العكس إذ تكمن أهميّة الإيقاع في بناء الدّلالة العامّة للعمل الشّعريّ ومدى إظهار الوشيجة الرّابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشّاعر، إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأوليّة لإبداع الشّاعر فتخرج ملونةً بلونٍ منَ الموسيقا الهادفة، وقد برع كثيرٌ منَ الشّعراء

---

[1] ينظر: غروري،غاتشف،**الوعي والفن**، ترجمة:نوفال يتوف،٦٥.

[2] ينظر: عيد، رجاء، **التّجديد الموسيقي في الشّعر العربيّ "دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربيّ**، ٦٢.

في جعل الإيقاع جزءًا ملتحمًا بوزن القصيدة، واستطاعوا أن يجعلوا جسم الموسيقا يرن صداه في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص ممّا تساعدهم على إثراء أوتارهم الشّعريّة.

الإيقاع في جداريّة محمود درويش .

الإيقاع يُبنى على قاعدتين في الشّعر:(الوزن الشّعريّ، والقافية)؛ لأنّهما عمود الموسيقا الخارجية لأيّ قصيدة شعريّة، والموسيقا لها أهميّة خاصّة في الشّعر؛ لأنّها "وسيلة من وسائل الإيحاء، وأقدرها على التّعبير عن كلّ ما هو عميق وخفيّ في النّفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبّر عنه"[1]، ولهذا فهو من أقوى الإيحاء، وسلطان الإيقاع الشّعريّ وما زالت الأجيال منكبّةً عليه توقع مشاعرها في أنساقٍ موسيقيّةٍ تعزف فيها أغلب الألحان مستخدمةً إيقاع الشّعر وأوزانه.

لذلك يظهر في جداريّة محمود درويش عدّة مظاهرَ إيقاعيّةٍ موسيقيّةٍ مميزةٍ، من حيثُ التّنويع في التّفعيلات، فهناك التّفعيلات النّاقصة، وهناك التّفعيلات التّامّة، وقد يداخلُ التّفعيلةَ الزّحاف أحيانًا.

لكن منِ التّشاكل الإيقاعي الملحوظ في جداريّة محمود درويش وله دور خاص في تشكيل الإيقاع هو بداية الجداريّة بصوت مخفوض(ماذا) الّتي يعلن بها سؤاله على استحياء، بعد كلّ التّجارب الّتي مرّ بها في منفاه، كانت هذه البداية الخاصّة بهذا النّسق الصّوتيّ على وجه الخصوص بمثابة إعلان عن هويّة المنظومة الإيقاعيّة عبر هذا النّصّ الشّعريّ العجيب، ويزاد ذلك بورود خفض واحد على الأقل، في كلّ الملفوظات الّتي تتكوّن وتتألف منها جداريّته. يقول محمود درويش[2]:

"ماذا فعلتُ هناك، في الدّنيا؟"

ولم أسمعْ هُتَافَ الطّيبينَ، ولا

أنينَ الخاطئينَ، أنا وحيدٌ في البياض،

---

[1] الزّايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ١٦٢.

[2] **جدارية** ، ٢.

أنا وحيدُ

اتّسم المقطع بتنوع إيقاعيّ فجمع بين إيقاع الوزن (الطيبين – الخاطئين)، وإيقاع المحاكاة الصّوتيّة (أنا وحيد، وأنا وحيد) معتمدًا على تكرار كلمة (وحيد) .

لكنّ اعتماده على الإيقاع بنوعيه كان مماثلًا لشكل المفهوم الإيقاعيّ الجديد القائم على"المجموعة الصّوتيّة لكلّ تفعيلة، أي أنّ قصائده تتألف من أبيات تتكرر فيها التّفعيلة من أول القصيدة إلى آخرها، وهو ما يُحدِثُ تناغمًا صوتيًّا، فهو بذلك مكوّن للعناصر الثّلاثة (الصّوتيّ ، والصّرفيّ ، والنّحويّ) وهي الّتي لاتستطيع أن تعبّر عن عناصرها الإيقاعيّة إلّا إذا توفرت فيها النّظاميّة، ومن ثمّ يمكن اعتبارها أنظمة فرعيّة للنّظام الأكبر"[1]. فاعتمد في أغلب الجداريّة على تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن)، يقول[2]:

هذا هو اسمُكَ

قالتْ امرأةٌ،

وغابَتْ في الممرِّ اللولبيِّ...

أرى السّماءَ هناكَ في متناولِ الأيدي.

يحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صوْبَ

طفولَةٍ أخرى. ولم أحلمْ بأنّي

كنتُ أحلُمُ. كلُّ شيئ واقعي كنتُ

أعلمُ أنّني أُلقِي بنفسي جانبًا

---

[1] **جمالية الإيقاع فى القصيدة الجاهلية** ، ٧٨

[2] درويش، محمود، **جدارية** ، ١.

اعتمد هنا على قوافٍ متعددة مثل اللّامية المردفة بياء المدّ الموصولة بياء، والمضمومة المؤسسة الموصوله بالواو، وهذه القوافي أعطت إيقاعًا؛ ليصل به الشّاعر إلى قمّة المأساة بأن لجأ إلى الحلم والرّؤيا ورؤيته لأشياء تعطيه جرعةً من الأمل والتّفاؤل بعد يأس وإحباط ألم المرض .

واعتمد على ظاهرة التّكرار الصّوتيّ برسم طبيعة إيقاعيّة كليّة للنّصّ، عن طريق دمج الإيقاع الكليّ بالجزئيّ، يقول الشّاعر[1]:

أنا وحيدُ...

لا شيء يُوجعني على باب القيامةِ.

لا الزمانُ ولا العواطفُ.لا

أحسُّ بخفةِ الأشياء أو ثقل

الهواجسِ. لمْ أجدْ أحدًا لأسأل:

أينَ (أيني) الآنَ؟ أينَ مدينةُ

الموتى، وأينَ أنا؟ فلا عدمٌ

هنا في اللاهنا ... في اللا زمان،

ولا وجودُ

هنا تكرار الإيقاع الجزئيّ من خلال(لا شيء، لا الزّمان، هنا، اللاهنا) وتكرر صوت الدّال ممّا جعله مميّزًا، ثمّ يضع الشّاعر مجموعة من التّساؤلات الّتي خلقت إيقاعًا بارزًا على وجه الخصوص؛ حيث جمع الإيقاع الجزئيّ مع الإيقاع الكليّ للنّسق الصّوتيّ فأحدث جرسًا موسيقيًا.

[1] درويش، محمود، **جدارية** ، ٢.

الجناس

لغةً: هو" الجنس والضّرب من كلّ شيء... والجنس أعمّ منَ النّوع، ومنه المجانسة والتّجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي: يشاكله."[١]

أمّا اصطلاحًا فعرّفه السّكاكيّ بقوله:"التّجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف المعنى"[٢]، ولا يُستحسن تجانسُ اللفظتين إلّا إذا وقع معنياهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن بينهما بعدٌ[٣].

وينقسم الجناس إلى قسمين:

الأوّل: وسمّي تامًّا أو كاملًا، وشرطه أن تتفق حروف اللفظين في عددها، وترتيبها ونوعها، وضبطها[٤].

والثّاني: يطلق عليه غير التام، ويختلف عن الأوّل بأنّه يفقد بعض ما يشترط من الشّروط الأربعة.

ويبدو أّن هذا التّقسيم لم يعرفه علماء البلاغة في السّابق؛ لأنّهم عندما يتحدثون عنِ الجناس لا يقسّمونه إلى تام وبشروطه الأربعة، وإذا ما اختلّ شرط منها خرج إلى غير التّام، وإنّما يقسمونه على نوعين، هما:

١- التجنيس، وحدهُ: أن تردَ الكلمة في موضعين، باختلاف معناها من دون تصنّع أو تكلّف[٥].

٢-الجناس، وحدهُ: أن يشتّقَ من اللفظة ألفاظًا قريبة منها، وهذا يعتمد على القياس فيه.

وعند التدبّر أو التفكّر في هذين القسمين، نرى أنّهما يدخلان في نوعي الجناس التّام وغير التّام، فالأوّل يقابل التّجنيس، والآخر يدخل في الجناس، وهذا التّقسيم الأخير يبدو من عمل المتأخرين الّذين اشتغلوا بتأصيل علوم البلاغة الثّلاثة: المعاني، والبيان، والبديع[٦].

---

[١] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة: جنس.

[٢] **مفتاح العلوم** ،٢١٢٠.

[٣] ينظر: الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ١٦.

[٤] ينظر: **فن الجناس**، ٦٣.

[٥] ينظر:العلويّ، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الاعجاز**، ٣٥٥/٢.

٦ ينظر: العباسي، **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، ٣٢٠١٦٤/١،وينظر: عكاوي، انعام نوال ، ٤٦٦، **معجم المصطلحات البلاغية**: ٤١٤/٢.

الجناس في جداريّة محمود درويش

الجناس أو التّجنيس هو من أشدّ مظاهر الإيقاع تأثيرًا في ذهن السّامع ونفسه، وله قدرة على إحداث تأثيرٍ دلاليّ وصوتيّ بعد إتمام المعنى، فهو يضبط الوظائف الدّلاليّة، ويشكّل طابعًا إيقاعيًّا مميّزًا للخطاب الشّعريّ.

ويتنوّع الجناس في جداريّة محمود درويش بين نوعين؛ جناس تام، وجناس ناقص، والجناس التّامّ هو" اتفاق الكلمتين المتجانستين في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وضبطها، ويختلفان في المعنى"[١]،

يقول محمود درويش[٢]:

وللصّلحِ وقت

وللوقتِ وقت

الجناس التّامّ هنا في كلمة (وقت)، ففي المرة الأولى: دلّت على الوقت المناسب للصّلح، وفي الثّانية دلّت على المقام المناسب لوقت الصّلح، واستخدام الجناس التّامّ للتأكيد على أهميّة اختيار الوقت المناسب للمصالحة، فالجناس أعطى عمقًا وروحًا وتأثيرًا عاطفيًّا.

ويقول[٣]:

أنا الأولى

أنا الأخرى

وحدّي زاد عن حدّي

---

[١] عتيق،عبد العزيز، **علم البديع** ، ١٥٢.

[٢] **جداريّة**، ٨٨.

[٣] **نفسه** ،٧١.

الجناس التّام هنا في اللفظين (حدّي، وحدّي) فالأولى: أعطت معنى الانتهاء، والثّانية: بمعنى الحدّ المسموح به؛ فالصّبر الّذي وصل إليه الشّاعر من تحمّل لألم المرض والغربة قد تجاوز الحدّ المسموح به، وجاء الجناس هنا؛ ليعطي جمالًا موسيقيًّا ولفظيًّا.

الجناس النّاقص:

جاء في صور متعددّة في الجداريّة مرتبطًا بصورة ظاهرة بنظام القافية في الجداريّة محققًّا بعدًا موسيقيًّا ومحدثًا نوعًا من التّنغيم، وراسمًا خطًا آخرَ من الإيقاع من خلال الجناس التّصديري.

يقول الشّاعر[١]:

وكُلُّ نبضٍ فيكِ يوجعُني، ويرجعُني

إلى زمنٍ خرافي. ويوجعني دمي

استخدام الجناس النّاقص (يوجعني، يرجعني) للدّلالة على الألم الّذي قد يكون ألمًا جسديًّا، أو ألمًا عاطفيًّا ويعيده إلى الذّكريات. ونلحظ أنّ الشّاعر استخدم الجناس؛ ليعبّر به عن معاناته مع الألم.

ويقول درويش[٢]:

أنا لستُ مني إن أتيتُ ولم أَصلْ

أنا لستُ منّي إن نطقتُ ولم أَقُلْ

التّجنيس هنا وقع في نهاية الشّطر في موقع القافية بين (أصلْ، أقلْ) "وهذه ميّزة جمالية وقيمة فنيّة تضاف إلى الميزات الإيقاعيّة الّتي تجمّل القصيدة، وتمنحها الوزن والنّغم المميّز".[٣]

---

[١] درويش، محمود، **نفسه**، ١٧.

[٢] **نفسه** ،٢٣.

[٣] يبيرماسين، عبد الرحمن ، **البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصره فى الجزائر** ،٢٣٣

النّسيج المقطعي:

المقطع: لغة: هو الموضع الّذي يقطع فيه النّهر منَ المعابر"[١]، وقال الفيروز آبادي في تعريفه:" مقطع الرّمل: كمقعد حيث لا رمل خلفه، ومقطع الحقّ: موضع التقاء الحكم فيه، ومقطع الحقّ أيضًا: ما يقطع به الباطل"[٢]

أمّا اصطلاحا فيعرّفه ابن جني بقوله: "اعلمْ أنّ الصّوت عَرَضٌ يخرج مع النّفَسِ مستطيلًا متّصلًا حتّى يعرضَ له في الحلق والفم والشّفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيُسمّى المقطع أينما عرضَ له حرفًا"[٣].

أنواع المقاطع[٤]:

المقاطع الصّوتيّة في اللّغة العربيّة من حيثُ نهايتُها قسمان؛ المقطع المفتوح وهو الّذي ينتهي بصائت قصير أو طويل، والنّوع الثّاني الّذي ينتهي بصامت، وتتّخذ المقاطع أشكالًا ستةً؛ هي:

١- مقطع قصير مفتوح: يتكوّن من صامت وصوت مدّ قصير (ص+ح) نحو : بَ، تَ.

٢- مقطع متوسط مفتوح: يتكوّن من صامت، وصوت مدّ طويل (ص+ح ح) نحو : با، وفي.

٣- مقطع متوسّط: يتكوّن من صامت، أو صوت مدّ قصير، وصامت (ص+ح+ص) نحو: من.

٤- مقطع مديد مغلق: يتكوّن من صامت، وصوت مدّ طويل، وصامت (ص+ح ح / ص ح) نحو : بابْ.

٥- مقطع مديد مزدوج مغلق: يتكوّن من صامت، وصوت مدّ قصير، وصامتين (ص+ح +ص+ص) نحو: بحرْ، وبيتْ .

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة: قطع.

[٢] . الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، مادة: قطع.

[٣] **سر صناعة الإعراب**، ١٩/١.

[٤] ينظر : حسيني، أبو بكر : **الصوتيات التركيبية ؛الدراسة التركيبية لأصوات اللّغة العربيّة**، ٣٨.

٦- مقطع زائد طويل: يتكون من صامت، وصائت طويل، وصامتين (ص+ح ح+ص+ص) نحو: سارٌّ، مارٌّ بالتّشديد.

وتشمل الكلمة في اللّغة العربيّة سبعة مقاطع صوتيّة، وهي[١]:

١- كلمة أحاديّة المقطع، مثل:(هلْ، في).

٢- كلمة ثنائيّة المقطع، مثل:(كفى= ك+فى).

٣- كلمة ثلاثيّة المقطع، مثل (ضرب = ضَ+ر+ب).

٤- كلمة رباعيّة المقطع، مثل: منزلنا (من+ز+ل+نا).

٥- كلمة خماسيّة المقطع، مثل (يسمعونكم = يَسْ+ مَ+عو+نَ+كُمْ)

٦- كلمة سداسيّة المقطع، مثل (سألتمونيها = س+ أل +ت +مو+ ني+ها)

٧- كلمة سباعيّة المقطع مثل هذا النّوع قليل في اللّسان العربيّ، وذلك في مثل قوله تعالى ﴿**أنلزمكموها وأنتم لها كارهون**﴾[٢] (أ+ نُلْ+ زِ+ مُ+ كُ+ مو+ها).

النسيج المقطعي في جداريّة محمود درويش

تتألف بنية الخطاب الشّعريّ في الجداريّة من مقاطع شعريّة تشترك في ما بينها في الفواتح، يقول محمود درويش[٣]:

ولمْ أجدْ وقتًا لأعرف أينَ منزلتي

ولمْ أجدْ موتًا لأقْتنص الحياة

ولمْ أجدْ صوتًا لأصرخَ أيّها

---

[١] ينظر: الأنطاكي، محمد : **المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها**، ٤٨-٤٧.

[٢] **هود**،٢٨.

[٣] **جدارية** ،١٠.

الزّمن السريع! خطفتني ممّا تقول

لي الحروفُ الغامضاتُ

بالرّجوع إلى المقاطع الصّوتيّة في المقطع السّابق، فإنّها جاءت على النّحو الآتي:

ولم أجدْ وقتًا لأعرِفَ أينَ منزلتي: ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ص ح / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص /ص ح/ ص ح / ص ح ح.

ولمْ أجدْ موتًا لأقتَنِصَ الحياةَ: ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح.

ولمْ أجدْ صوتًا لأصرُخَ أيُّها: ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.

الزّمنُ السّريع! خطفتني ممّا تقول: ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.

لي الحروفُ الغامضاتُ: ص ح/ص ح ص / ص ح/ ص ح ح/ص ح ص/ص ح ح/ ص ح /ص ح ح/ ص ح.

ومن تحليل المقطع السّابق، نوّع الشّاعر في استخدام المقاطع القصيرة والمتوسطة المفتوحة، والطّويل المغلق، ومن مضمون المقطع فالشّاعر يشيرُ إلى إحساسه بالغربة، فقد كرر أداة النّفي (لمْ)؛ لينفيَ عن نفسه إيجاد الوقت الكافي لمعرفة مكانه في هذا العالم وكان هذا سببًا ليعي الموتَ، ويفكّر فيه فهو لم يستطِعِ الموازنة بين الحياة والموت.

ويقول[1] :

[1] **جداريّة**، ٢٨-٣٠.

رأيتُ شبابًا مغاربةً

رأيت(ريني شار)

رأيتهما يشربان النّبيذَ

رأيتُ رفاقي الثّلاثة ينتحبونَ

رأيت المعريَّ يطرد نُقّادَهُ

رأيتُ بلادًا تعانقُني

بالرّجوع إلى المقاطع الصّوتيّة في المقطع السّابق، فإنّها جاءت على النّحو الآتي:

رأيتُ شبابًا مغاربةً:ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص.

رأيت(ريني شار):ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص.

رأيتهما يشربان النّبيذَ:ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ص ح ص/ ص ح/ص ح ح/ص ح.

رأيتُ رفاقي الثّلاثة ينتحبونَ: ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح ص ص

رأيت المعري يطرُدُ نُقّادَهُ: ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح.

رأيتُ بلادًا تعانقُني:ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح.

تنوّعت مقاطعُ المقطع السّابق بين القصير والمتوسط المفتوح، والمتوسّط، وقد تناول فيها الشّاعر أحلامًا رآها بعد جرعةٍ تخديريّةٍ من ممرضة، حيثُ يكررّ الشّاعر استخدام الفعل (رأيْت) فرؤية أشخاص من ثقافات مختلفة يجلسون معًا دلالة على الانسجام، أمّا الانتحاب فدلالته الحزن والشّعور بالخسارة والفقدان، وذِكْرُ المعريّ ورفضه لمنتقديه يدلُّ على رفض الشّاعر للوضع وسخطه عليه، وذِكْرُ البلاد رمزٌ لحبّ الوطن والانتماء إليه، ففي المقطع مشاعر حقيقيّة مختلفة ترجمها الشّاعر في رؤيته.

ومن خلال هذه المقاطع الّتي تشكّل بؤرة النّسيج الشّعريّ للجداريّة، تطرح عدّة تساؤلات، ويبحث الشّاعر من خلالها عنِ الإجابات، وذلك من خلال تكرار المقاطع المعيّنة في البناء الصّوتيّ (لم أجد، ورأيت).

كما تميّزت الجداريّة بتعدد الأنسجة الصّوتية المقطعيّة ما بين عدة أنسجة على النّحو الآتي:

المقطع القصير المفتوح: (ص+ح) مثل قول الشّاعر[1]:

كنْ جديرًا برائحةِ الخبزْ.

كن لائقًا بزهور الرصيفْ

فما زال تنّورُ أمّكَ

مشتعلًا،

والتّحيّةُ ساخنةً كالرّغيفْ

بالرّجوع إلى المقاطع الصّوتيّة في المقطع السّابق، فإنّها جاءت على النّحو الآتي:

كنْ جديرًا برائحةِ الخبزْ: ص ح ص/ ص ح/ص ح ح/ ص ح ص/ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ص ص.

[1]- **جداريّة**، ص٣٠.

كن لائقًا بزهور الرصيفْ: ص ح ص/ ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص.

فما زال تنّورُ أمّكَ: ص ح/ص ح ح/ ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح.

مشتعلًا: ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص.

والتّحيّةُ ساخنةً كالرّغيفْ: ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص.

بلغت مقاطعُ المقطوعة السّابقة ستة وأربعين، تنوّعت بين القصير والمتوسّط المفتوح، والمتوسّط، وتشكلّتِ المقاطع من لغة بسيطة قريبة إلى ذهن القارئ، فكانتِ البساطة في رائحة الخبز النّابعة من تنور الأمّ، فيعطي تقديرًا وإجلالًا للأمومة، فالتّحية ساخنة كسخونة التّنور، وتجلّتِ البساطة في جمال الطّبيعة والزّهور.

التّقديم والتّأخير:

التّقديم لغةً: "القدم والقدمة، السّابقة في الأمر وتقدّم قدم واستقدم، ومنه قوله تعالى:﴿**وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِندَ رَبِّهِمْ**﴾[1]أي سابقة خير وأثر حسن"[2]. أمّا التأخير فهو ضدّ التّقديم، ومؤخّر كلّ شيء خلاف مقدمه[3] .

المعنى الاصطلاحيّ للتقديم والتّأخير مرتبط بالمعنى اللغويّ؛ لأنّ ترتيب الجملة الفعلية في الأصل من (فعل وفاعل)؛ يُقدَّم الفعل على الفاعل في الأصل، والجملة الاسميّة تتكوّن من المبتدأ والخبر، فهو نقل لفظ عن رتبته في ترتيب الجملة، و"هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، ولا

---

[1] **يونس**،٢.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: قدم.

[3] ينظر: **نفسه**، مادّة: أخر.

يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد أنّ الّذي راقك ولطفه عندك أنّ قدّم فيه شيئًا وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[١]

التّقديم والتّأخير في جداريّة محمود درويش

تتنوع أشكال التّقديم والتّأخير وصوره في جداريّة محمود درويش وذلك تبعًا لاختلاف المقاصد، والتّعبير من مقام إلى آخر وقد جاءعند سيبويه:" إمّا أن يقدم في الرتبة دون الحكم؛ كتقدم المفعول به على فاعله، وإما أن يقدم في الرتبة والحكم معًا؛ كتقديم رتبة المفعول وحكمه في باب الاشتغال إذا ما ارتفع بالابتداء؛ كما في قولهم: زيدٌ ضربته"[٢]

ومن أمثلة التّقديم والتأخير في الجداريّة:

١- تقديم شبه الجملة بنوعيه، والظّروف بنوعيها، فقد يقدّم الجارّ والمجرور على الفاعل، مثل قوله[٣]:

ضاق بي جَسَدي

ضاق بي أبدي

فقدّم الجار والمجرور على الفاعل .

٢-تقديم الجارّ والمجرور على الجملة الفعليّة، يقول الشّاعر[٤]:

ولي منها: صدى لُغتي على الجدران

يكشِطُ ملحها البحريّ

حين يخونُني قلبٌ لدودُ

---

[١] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،٣٣.

[٢] **الكتاب**،١/٦٥.

[٣] **درويش، جداريّة**،٨٤.

[٤] **نفسه**، ٤٠.

تقديم شبه (على الجدران) على الفعل (يكشط)؛ لتحقيق إيقاع موسيقيّ جميل، وقد يفيد لغويًّا التّأكيد على الاهتمام بمصدر الملح، فالّذي يكشط الصّدى ملح البحر لا غيره.

٣-تقدّم شبه الجملة على المبتدأ ، فيقول[١]:

للولادةِ وقتٌ

وللموتِ وقتٌ

وللنطقِ وقتٌ

وللحربِ وقتٌ

جاء التّقديم والتّأخير هنا بقصد الإثارة للمتلّقي، والتّخصيص للمبتدأ؛ ودلالة على أهميّة الزّمن في مضمون المقطع، وجاء؛ ليتلاءم مع الوزن الشّعريّ .

٤- تقديم ظرف المكان : الأصل في اللّغة هو أن يتقدم المفعول به على ظرف المكان، لكن هنا قدّم محمود درويش الظّرف على المفعول به، فقال[٢]:

وعلّقْ فوقَ بابِ البيت

سلسلةَ المفاتيح الثّقيلة! لا تُحَدّقْ

يا قويٌّ إلى شراييني لترصُدَ نقطة

الضّعف الأخيرة.

هنا تقدم ظرف المكان (فوق) على المفعول (سلسلة)؛ وذلك لإثارة انتباه المتلّقي، وحصر التّفكير الذّهنيّ في المكان وليس بشّيء مادّيّ .

فالتّقديم والتّأخير في النّماذج السّابقة يُكسِبُ المعنى رونقًا وجمالًا، ويزيد التّركيب قوّةٍ وتماسكًا صوتيًّا.

---

[١] **جداريّة** ، ٨٨.

[٢] **نفسه** ، ٥٠.

التّرصيع والتّصريع

يختلف التّصريع عن التّرصيع من حيث اللفظ والمعنى ، ويعرّفُ التّرصيعُ في اللّغة: :"هو التّركيب والتّقدير، والنّسيج، كما يرصّع الطّائر عشّه، وتاج وسيف مرصّع : أي محلّى بالرّصائع؛ وهي حلى يحلّى بها، واحدتها رصيعة، ورصّع العقد بالجواهر :نظّمه فيه، وضمّ بعضه إلى بعض"[١]. ويعرّف التّرصيع اصطلاحًا: بأنّه "توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها، ومثال التّوافق؛ نحو قوله تعالى ﴿**إنّ الأبرار لفي نعيم، وإن الفجار لفي جحيم**﴾"[٢]، ويعرّفه قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشّعر) بقوله:"من نعوت الوزن التّرصيع وهو أنّه يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التّصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثيرٍ منَ القدماء المجيدين الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحسنين منها"[٣]، ويقترب تعريف أحد المحدثين وهو الدّكتور محمّد العمريّ مع تعريف قدامة بن جعفر للتّرصيع، ويعرّفه بأنّه" توازن الصّوائت حركات مقصورة، وممدودة؛ ومنه صرفيّ في حالة توازنهما بالنّوع، وتقطيعي في حال توازنهما مقطعيًا، بصرف النّظر عن نوع الصّوائت، وتسجيعيّ وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات، أو أنساق صرفيّة أو تقطيعيّة"[٤]، كما عرّفه بعضهم:" أن يقابل النّاثر أوِ النّاظم كلّ لفظة منَ الفقرة الأولى أو صدر البيت الشّعريّ بلفظة مثلها وزنًا وتقفية، في الفقرة الأخرى أو عجز البيت الشّعريّ، وهو مأخوذ من ترصيع العُقد؛ وذلك أن يكون في أحدِ جانبيِ العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر"[٥]، لذلك يحدث التّرصيع في القصيدة عندما تكون:"الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التّسعيف،

---

[١] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة: رصع.

[٢] **الانفطار**،١٣-١٤.

[٣] قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، ص٨٠

[٤] العمري،محمد، **تحليل الخطاب الشّعري، والبنيّة الصّوتية في الشّعر**، ١١٢

[٥] ينظر : ابن معصوم، **أنوار الرّبيع في أنواع البديع**،١٦٢.

والاستكراه، ويتوخّى في كلّ جزءان منهما متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانهما في الوزن، ويتّفقان في مقاطع السّجع من غيرِ استكراهٍ ولا تعسّفٍ".[١]

التّرصيع في جداريّة محمود درويش

يعدّ استخدام التّرصيع من أدوات الانسجام الموسيقيّ للنّصّ الشّعريّ؛ لأنّه يُحدِثُ إيقاعًا داخليًّا لا يسع لأحد إنكاره، لذلك نرى محمود درويش اعتمد عليه في الجداريّة، يقول[٢]

أنتِ حقيقتي وأنا سؤالُكِ

لم نرثْ شيئًا سوى اسمَيْنا

وأنت حديقتي، وأنا ظلالُكِ

هنا حدث تسجيع مرصّع بين(حقيقتي، حديقتي، سؤالك، وظلالك) ممّا خلق للشّطرين جرسًا إيقاعيًّا يعزّز انسجام الكلمات مع إيقاع القصيدة، ويحقّق التّناغم.

ويقول أيضاً[٣]:

فأنا لا أطيق ههنا في لا هنا

أو لا هناك. وعُدْ إلى منفاك

وحدك. عُدْ إلى أدوات صيدك

التّرصيع هنا حدث بين(هنا، وهناك / هناك، منفاك / وحدك ، وصيدك)، فاستخدام تكرار الحروف والكلمات هنا؛ لتحقيق التّناغم والجمال الصّوتيّ، وأبرز المعنى وأظهره.

وقد بنى محمود درويش التّرصيع في جداريته على أنواع من التّرصيع، مثل:

---

[١] قدامة بن جعفر : **جواهر الألفاظ**،٣ .

[٢] **جدارية**، ٣٧.

[٣] **نفسه**،٦٠.

١- ترصيع المضارعة : الّذي هو قيام التّركيب على توازن غير تام. يقول محمود درويش[١]:

تُشرِقُ الشّمسُ من ذاتها

تَغرُبُ الشّمسُ من ذاتها

ف(تشرق – تغرب) على وزن (تفعل).

٢-التّرصيع المسجوع التّام :

يقول الشاعر محمود درويش[٢]:

ازددت ابتعادًا، كلّما قلتُ: ابتعدْ

عني لأكملَ دورة الجسدينِ في جسدْ

الترصيع هنا بين (ابتعد ، وجسد)

٢- جناس السّجع : وهو تكرار حرفٍ ما عِدّة مرّات في شطر منَ الأشطار أو بيت منَ الأبيات، ليكون بذلك وحدة متجاورة مع حرف آخر مكرّر، كما في قول درويش[٣]:

أنا لستُ منّي إن أتيتُ ولم أصلْ

أنا لستُ منّي إن نطقتُ ولم أقُلْ

في النمّاذج السّابقة نجد أنّ أغلب الكلمات اتفقت في الحركات والسّكنات، شكّل تناغمًا ملائِمًا للمعنى المشار، إضافة إلى اختيار ألفاظ تلامسُ ذهنَ السّامعِ وعقلَه.

---

[١] **جداريّة، ٨٥.**

[٢] **نفسه ،**٢٨

[٣] **نفسه،** ٢٣.

التّصريع

لغةً: التّصريع في الشّعر تَقْفه المصراع الأوّل مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصراعان، وإنّما وقع التّصريعُ في الشّعر؛ ليدلّ أنّ صاحبه مبتدئٌ إمّا قصّة وإمّا قصيدة، كما أنّ (إمّا) إنّما ابتُدئ بها في قولك: (إمّا ضربت زيدًا) و(إمّا عمرًا) ليعلم أنّ المتكلم شاكّ[١].

واصطلاحًا هو"ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنتقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[٢]، ولكن حدّ حازم القرطاجني التّصريع وقيّده بقوله:"للتّصريع في القصائد طلاوةٌ وموقعٌ من النّفسِ لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، تحصل لها بازدواج صيغتيِ العروض والضّرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك"[٣]، وقال الزبيديّ: "تصريع الشّعر هو تقفية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب، وقيل: تصريع البيت منَ الشّعر: جعل عروضه كضربه"[٤].

التّصريع في جداريّة محمود درويش

اعتمد محمود درويش في الجداريّة على العديد من ألوان التّصريع، منها التّصريع البديعيّ الّذي تتماثل من خلاله الأنساق الصّوتيّة للقافية، يقول محمود درويش[٥]:

- هل قلتَ لي شيئًا يُغيِّر لي سبيلي

- لم أقل. كانت حياتي خارجي

أنا من يُحدِّث نفسَهُ:

وقعت معلقتي الأخيرة في نخيلي

. [١]ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: صرع.

[٢]عبد العظيم،محمد، **في ماهية النّصّ الشّعريّ**، ٦٢

[٣] **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،٢٨٣

[٤] **تاج العروس من جواهر القاموس**، مادة : صرع.

[٥]**جداريّة**،٣٣-٣٤.

وأنا المسافر داخلي

تجلّى التّصريع في (سبيلي، نخيلي، خارجي، داخلي)، واستخدمَ الشّاعر التّصريع للتّعبير عنِ الحالة النّفسيّة الّتي يمرّ بها وذلك من خلال توظيف الحوار الدّاخلي؛ للتّعبير عن مكنوناته الذّاتيّة، ممّا استدعاه الموقف إلى استخدام المقاطع الطويلة (ص ح ح)، حيثُ يعبّر من خلالهِ عن شعوره بالضّياع والوحدة والانفصال عن العالم الخارجيّ.

ويقول[1]:

نسيتُ وظيفةَ قلبي

نسيتُ التّنفسَ من رئتي

التصريع بين (قلبي، رئتي)، استخدم الشّاعر التّصريع هنا؛ ليكون رمزًا لموت الأمل الباقي في نفسه، وفقدان الرّغبة في الحياة.

واعتمد أيضًا على التّصريع الموجّه، فقال[2]:

أنت،المُعظَّم، عاهلُ الموتى، القويُّ

وقائدُ الجيش الأَشوريِّ العنيدُ

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد

وأنا أريدُ، أُريد أَن أحيا، وأَن

أنساك... أن أنسى علاقتنا الطّويلة

لا لشيءٍ، بل لأَقرأ ما تُدَوّنُهُ

السّماواتُ البعيدةُ من رسائل

---

[1] **جداريّة** ، ص٢٧

[2] **نفسه** ، ص٢٨ .

هنا تبدّلت الأدوار في خطاب الشّاعر حينا كان هو المتكلم، ومرّة أخرى هو المخاطب، وكلّ منهما مستخدِمًا فيه ما يناسبه منَ الإحالات والضّمائر، وهذا النّوع على قِلّته له قدرة على تآخي الألفاظ وثراء النّص، وتعميق المعنى الشّعريّ، لقدرة مصراعيه على ضبط مستوى الإيقاع.

الفصل الثّالث

الفونيمات فوق التّركيبيّة ودلالتها في مقطوعات الجداريّة

-التّنغيم

-النّبر

-المَفْصِل

الصّفات فوق التّركيبيّة

تمهيد

علم الأصوات –عند المحدثين– هو أوّل خطوة في أيّ دراسة لغوية؛ لأنّ علم الأصوات، تقوم دراسته على تناول أصغر وحدة من وحدات اللّغة؛ لذلك تعدّ الدّراسة الصّوتيّة تمهيدًا لباقي فروع الدّراسات اللّغويّة كالدّراسة الصّرفيّة، والمعجميّة، والتّركيبيّة، والدّلاليّة، وتقوم الدّراسة الصّوتيّة على نوعين منَ الفونيمات، هما:

١– فونيمات تركيبيّة: ويُطلق عليها الفونيمات القطعيّة أوِ الرّئيسيّة، وتشمل الأصوات الصّائتة والصّامتة.

٢– فونيمات فوق تركيبيّة: وتُسمّى الفونيمات فوق القطعيّة أو الثّانويّة وهي: "ظواهر مصاحبة للنّطق كالنّبر والتّنغيم وغيرها وتكون الفونيمات فوق التّركيبيّة جزءًا من الجملة حينما تضمّ كلمة إلى أخرى".[١]

وهي الوحدات الصّوتيّة "الّتي لا تظهر في شكل (خطّيّ أو كتابيّ) ولا يمَثّله صوت واحد أو مقطع كلمة واحدة، بل لا يظهر إلّا في الجملة، وهو ما يُعرف في الدّراسات الصّوتيّة بالتّنغيم، الّذي كان الاهتمام به أقلّ من أهميّته الحقيقيّة، وربّما يرجع ذلك إلى أنّ الفلسفة الشّكليّة للسانيّات الحديثة، وبسبب مبدئها الخطيّ في تحليل الوحدات اللّسانيّة ...، وقد أفضتِ المدارس اللّسانيّة التقليديّة إلى خلاصةٍ مفادها أنّ الزّمن الّذي تتعاقب في غضونه وحدات السّلسلة الكلاميّة هو زمن ذو بعد أحاديّ وخطيّ، وكان من نتائج هذا التّصوّر للزّمن ولعلاقته باللّغة الخلوص إلى تقطيعها قطعيًّا "[٢]. والفونيم وحدة صوتيّة تميّز كلمة عن

---

[١] بشر، كمال: **علم الأصوات**، ١٦١

[٢] الباينى، أحمد: **القضايا التّطريزية في القراءات القرآنيّة** ،١

أخرى، أي تُفرّق بين الكلمات منَ النّواحي الصّوتيّة والدّلاليّة والنّحويّة والصّرفيّة، ويصنّفُ الفونيم إلى رئيسيّ وثانويّ[١]، ومن ثمّ سُميّت فونيمات ما فوق التّركيب وهي النبر، والتّنغيم، والمَفْصِل.

وتناول النّقاد القدماء مصطلح (الفونيمات فوق التّركيبية) في شكل إشارات، إذ يرى الجاحظ في البيان: "أنّ الصّوت آلة اللفظ والجوهر الّذي يقوم عليه التّقطيع وبه يوجد التآلف، ولن تكونَ الحروف كلامًا إلا بالتّقطيع والتّآلف"[٢]ويشير الجاحظ إلى جوهريّة الصّوت ونظمه في دراسة اللّغة.

ويُعدُّ التّنغيم منَ الفونيمات فوق التّركيبية أوِ الإضافيّة، الّتي تصاحب نطقنا للكلمات والجمل، ويعني المصطلح الارتفاع أوِ الانخفاض في طبقة أو درجة، ويرتبط هذا الارتفاع والانخفاض بتذبذب الوترين الصّوتيين اللذين يُحدِثان النّغمة الموسيقيّة، أي أنّ التّنغيم بهذا المفهوم يدلّ على العنصر الموسيقيّ في اللّغة[٣].

ويفرّق اللّسانيّون المحدثون بين مصطلحيِ التّنغيم والنّغمة؛ فالنّغمة: هي ارتفاع الصّوت أوِ انخفاض على مستوى الكلمة كما نرى في مثل هذه الكلمات: نعم، لا، ولد، كما نجد لغات نغمية تستعمل النّغمات بوصفها فونيمات تقوم بدور وظيفيّ لتحديد دلالة الكلمات؛ كما نرى في بعض اللّغات الأوروبيّة مثل السّويديّة والفنلنديّة وبعض اللّغات الأفريقية مثل الصّوماليّة، وبعض اللّغات الآسيويّة مثل الصّينيّة، واليابانيّة، تنطق بعض كلماتها بثلاث نغمات: مستوية وصاعدة وهابطة"[٤].

ويقوم التّنغيم في الكلام بدور يشبه علامات التّرقيم غير أنّ التّنغيم أوضح في موسيقى الكلمات حيث تستعمل التّنغيم والنّغمات أكثر ممّا يستعمل التّرقيم. وقدِ اخترع العرب نظام التّرقيم في العصور الأولى، لكنّها لم تهبِ النّغمة الاهتمام نفسَهُ على الرّغم من أهميّة دراستها ودلالتها الوظيفيّة؛ لأنّ "كلّ نوع من

---

[١] ينظر: بشر، كمال: **علم الأصوات**، ٤٩١.

٢الجاحظ ، عمرو بن عثمان : **البيان والتبيين** ،٥٤-٥٦

٣ينظر: صبيح التميمي: **دراسات لغوية فى التراث القديم**،١٦٤

[٤] حسّان، تمام: **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**،٢٢٦

أنواع الجمل يتّفق مع هيكل تنغيميّ خاصّ يقف منه في إطار النّظام النّحويّ موقف الصّيغة الصّرفيّة من المثال أي: موقف "استفعل" مثلًا منَ "استخرج" من حيث تقوم الصّيغة مقام القالب للمثال. ولكنّ اللّغة لها جانبان: الجانب التّعامليّ والجانب الإفصاحيّ، وأولهما أقرب إلى الاستعمال الموضوعيّ للغة، وثانيهما أقرب إلى الجانب الذاتي، وهذا الجانب الإفصاحيّ يغلب عليه الطّابع التّأثري، ومن أمثلته: التّعجب، والمدح، والذّم، وخوالف الأصوات وكلّ هذه تتحقّق غالبًا في صورة صيحات انفعاليّة تأثريّة. وقد يكون المتكلّم بهذه اللّغة الإفصاحيّة في مقام يتطلّب منه أن يغيّر وظيفة الجملة منَ التّعامل إلى الإفصاح كالّذي يحدث مع المعلّقين على مباريات كرة القدم، قبل أن يصيح باللفظ الإفصاحيّ "هيه" عندما يرى الكرة دخلت فعلًا على منطقة الهدف وهو لم يكملِ الجملة[1].

التّنغيم

لغة: هو جرس الكلام وحُسْن الصّوت في القراءة وغيرها، وهو حسن النّغمة، والنّغم: الكلام الخفيّ، والنّغمة: الكلام الحسن.[2] وعرّفه الرّازي بقوله "النّغم : الكلام الخفيّ، وقد نغَمَ من باب ضربَ وقطع، وسكت فلان فما نغمَ بحرفٍ، وما تَنَغَّمثله، وفلان حسن أي حسنُ الصّوتِ في القراءة "[3].

أمّا اصطلاحًا:

فاختلفت تعريفاته تبعًا لزاوية تناوله ودراسته، ولكن في المجمل العامّ يعبّر"عن التّلوينات الموسيقيّة الّتي تظهر في أثناء الأداء، فالكلام لا يسير على نسق صوتيّ موسيقيّ واحد، بل ينخفض الصّوت ويرتفع وتعلو درجته وتنزل بحسب ما يختلج في صدر المتكلّمين منَ المعاني، وهو مظهر عام في كلّ اللّغات،

---

[1] حسّان، تمام، **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، ٢٢٧.

[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة: نغم.

[3] الرّازي،محمد أبو بكر ، **مختار الصحاح** ، ٥٢١.

وقد أدخل إبراهيم أنيس هذا المفهوم إلى الدّرس اللّغويّ العربيّ وسمّاه "موسيقى الكلام"[١]، وهناك من عرّف التّنغيم من خلال آلية حدوثة فكانت حركة الوترين الصّوتيّين هي ميزان حكمه الاصطلاحي مثل دانيال جونز الّذي يعرّفه بقوله: "التّنغيم ربّما يُعرّف بأنّه التّغيرات الّتي تحدث في درجة الصّوت في الكلام والحديث المتواصل، هذا الاختلاف في النّغمة يحدث نتيجة لتذبذب الأوتار الصوتيّة"[٢]، ويرجع دانيال التّنغيم إلى حركة الوترين الصّوتيّين، ولكن الوترين الصّوتيّين يُحدثان تذبذبًا في أحيان كثيرة دون حدوث تنغيم، فربط التّنغيم بحركة الوترين أمر لم يقرَّرْ بعدُ عند العلماء، ومنهم من نظر إليه من كونه يتعلّق بالوظيفة الدّلاليّة فخصّ التّنغيم بدور خاصّ في موسيقى الكلام، ومن ثمّ أصبحتِ الظّاهرة الصّوتيّة للمنطوق كاملًا محلّ الدّراسة ومن هنا نجد تمام حسّان يعرّف التّنغيم بأنّه: "الإطار الصّوتيّ الّذي تقال به الجملة في السّياق"[٣]، وإبراهيم أنيس عرّفه بأنّه: "تتابع النّغمات الموسيقيّة أوِ الإيقاعات في حدث كلاميّ معين"[٤]. وقد خصّ كمال بشر التّنغيم بالوظيفة الدّلالية فقال:"التّنغيم هو الخاصيّة الصّوتيّة الّتي تلف المنطوق بأجمعه، وتتخلّل عناصره المكوّنة له، وتُكسِبه تلوينًا موسيقيًّا معينًا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التّعبيرية، وفقاً لسياق الحال أوِ المقام"[٥]، وبما أن التّنغيم وثيقُ الصّلة باللّغة، فهو يُدرَس بمنهج التّحليل اللغويّ؛ إذْ يكون التّنغيمُ العنصرَ البارز الذي يجلّي النّص ويوضّحه، هذا إن كانتِ الدّراسة مُقتصرة على النّصوص وحدها، لأنّ التنغيم لا يختصّ بالأدب من حيثُ هو شكل وإطار، بل يشمل كلّ

---

[١] **الأصوات اللّغويّة** ١٧٦

[٢] مزاحم حسن، **أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية " الاستفهام نموذجا** "،٣٩-٤٠

[٣] **العربيّة معناها ومبناها** ، ٢٢٦.

[٤] ماريو باي، **أسس علم اللّغة** : ترجمة : أحمد مختار عمر.٩٢

[٥] **علم الأصوات** ،٥٣١

مستويات الكلام، فالنّغمةُ "ظاهرة لغويّة لا يختصّ بها الأدب، ولا يتميّز بها على لغة الحديث اليومية، فنحن نشاهد في كلماتنا وأحاديثنا أثرًا كبيرًا للنّغمة في إيصال المعنى"[١].

التّنغيم في التّراث العربيّ القديم

اختلف النّقاد والدّارسون بين مؤيّد لوجود دراسات عربيّة للتّنغيم وبين نافٍ لها، مثل الدّكتور تمام حسان الّذي ينفي وجود ظاهرة التّنغيم في التّراث العربيّ فيقول: "التّنغيم في اللّغة العربيّة الفصحى غير مسجّل ولا مدروس، ومن ثمّ تخضع دراستنا إيّاه في الوقت الحاضر لضرورة الاعتماد على العادات النّطقية في اللهجات العاميّة"[٢]، لكنّ رمضان عبد التّواب يقفُ على الحياد من ناحية معرفة العرب لماهية التّنغيم فيثبت بعض إشاراتهم عنه في مؤلفاتهم فيقول: "إنّ القدماء أشاروا إلى بعض آثار التّنغيم، ولم يعرفوا كنهه، غير أنّا لا نعدم عند بعضهم الإشارة إلى بعض آثاره في الكلام للدّلالة على المعاني المختلفة"[٣]، وهو ما يؤكّده عبد السلام المسدى بقوله:"إنّ التّنغيم في العربيّة له وظائف نحويّة، لأنّه يفرّق بين أسلوب وآخر من أساليب التّركيب، ومع هذا فإنّه لم يحظ لدى أجدادنا ببحث مستفيض، أو تطبيق مستند إلى قواعد محددة"[٤]، ويؤكّد كمال بشر معرفة العرب قديمًا ووعيهم المستفيض بظاهرة التّنغيم بقوله: "التّنغيم بوصفه ظاهرة صوتيّة مهمّة في عملية الفهم والإفهام، وتنميط الجمل إلى أجناسها النّحويّة والدّلالية المختلفة، كان مستقرًا أمره في وعي علماء العربيّة، وإن لم يأتوا بدراسة شاملة تحدد كنهه وطبيعته ودرجاته[٥].

---

[١]. **دلالة الألفاظ**، ٢١٣

[٢] **العربيّة معناها ومبناها** ، ٢٢٨.

[٣] **مدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي**،١٠٦.

[٤]**التفكير اللّسانى في الحضارة العربيّة**،٢٢٦

[٥]**علم الأصوات** ، ٢٥٥.

ويرى أحمد كشك أنّ القدماء كانوا على دراية بظاهرة التّنغيم فيقول: "وقدامى العرب وإن لم يربطوا ظاهرة التّنغيم بتفسير قضاياهم اللّغويّة؛ وهم وإن تاه عنهم تسجيل قواعد لها، فإنّ ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكيّة لمّاحة تعطي إحساسًا عميقًا بأنّ رفض هذه الظّاهرة تمامًا أمر غير وارد، وإن لم يكن لها حاكم من القواعد"[١]، ولا سيما عند سيبويه، وابن يعيش، يقول سيبويه في كتابه: "اعلم أنّ المندوب مدعوّ، ولكنّه متفجع عليه، فإن شئت ألحقت في آخر الاسم الألف، لأنّها النّدبة، كأنّهم يترنمون بها".[٢]

وظائف التّنغيم

تتعدّد مستويات التّنغيم ممّا يجعل له وظائف متعددة وهي على النّحو الآتي:

– **الوظيفة النّحويّة:** يعدّ التّنغيم ذا وظيفةٍ مهمّةٍ في تمييز الوظائف النّحويّة؛ لأنّ التّنغيم "يقوم مقام البنية المثبتة خطيًّا بواسطة الكتابة وقد تُلغى أحياناً مفعول بعض الأدوات، وتغير مجرى الكلام من الاستفهام مثلاً"[٣]، وتفطّن سيبويه لأثر التّنغيم في توجيه الوحدات اللّغويّة في السّياق، ودورها في صياغة الأسلوب، يقول في وصف بيت جرير[٤]:

أعبدًا حلّ في شعبي غريبًا ألؤمًا لا أبالك واغترابا

وأمّا عبدًا فيكون على ضربين إن شئت على النّداء، وإن شئت على قوله أتفتخر عبدًا، ثمّ حذف الفعل[٥].

الوظيفة الدّلاليّة

يُؤدّي التّنغيم دورًا هامًّا في الوظيفة الدّلاليّة نظرًا لتمازج عناصر الأداء "إذ تتوالى هذه الأصوات متفاوتة في القوة والضّعف والتّوسط، والوقفات الدّاخلية والخارجية الّتي تحدد مديات الكلمة في أثناء التّصويت،

---

[١] **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**،٢٢٨.

[٢] **الكتاب**، ٢/٢٢٠.

[٣] ينظر: السراج، أبى بكر محمد بن سهل . **الأصول، ٣٥/١.**

[٤] .جرير ،**ديوان**،٦٥٠.

[٥] ينظر: **الكتاب**، ٣٣٨/١-٣٣٩..

وما يرافق هذه الوقفات من تنغيم خاصّ يناسب مقتضى الحال من مقام ومقال، هي الّتي تحدد الملامح النّهائية لدلالة التّركيب اللّغويّة فالنّغمة وتوالي الأصوات ومديتها تكون ضعيفة خافته في أساليب الخبر التّقريري، في حين تكون متواترة عالية في الإنشائيّة، فرفع الصّوت وخفضه في أثناء الكلام للدّلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة هو الّذي يفرّق بين الجملة الخبريّة، والاستفهامية، والتّعجبية"[١].

الاقتصاد اللّغوي

تمكن من أداء المعنى دون الإيجاز المفسد للمعنى وهو ما دعا "دي بوجراند" إلى الحكمِ بتوازي التّنغيم في بعض الجمل عبارات بأكملها من حيث الدّلالة ممّا يُلجيءُ المتكلم إلى حذف بعض العناصر، لأنّ الاكتمال النّحويّ قد يؤدّي إلى فساد التّركيب والوضوح.[٢]

الوظيفة التّعبيريّة

لكلّ مقام نغمة تناسبه، ولكلّ انفعال نفسيّ درجة صوت تعبّر عنه، لذلك يعدّ التّنغيم قرينة فهم وإفهام للمعنى، لا يمكن استخدامها بشكل نمطيّ لكن توزع بحسب الرّغبة التّعبيريّة لدى المتكلم، في بعض الأحيان يعمل التّنغيم جسرًا مباشرًا في الكشف عن مواقف المتكلّم من خلال أداءِ وظيفتين معًا[٣]:

وظيفة لغويّة: هي تمكين المستمع من تمييز المعنى المراد، ذلك أنّه يستعمل لرفع الغموض النّحوي.

وظيفة غير لغوية: يهيّئ أذن المتكلم لصوت يبدي ما في داخل نفسه من مشاعر؛ لأنّه يكون محمّلًا بمعان غير لغويّة متضامنة مع مثيلتها اللّغويّة لتشخص المعنى المراد. إنّ دراسة التّنغيم من أهمّ جوانب الدّراسة الصّوتيّة خصوصًا واللّغويّة عمومًا، بل من أكثرها أهميّة بسبب تعدد النّغمات في البيئة؛ أو البيئات اللّغويّة، فالتّنغيم: "تغييرات موسيقيّة تتناوب الصّوت من صعود إلى هبوط، أو من انخفاض إلى

---

[١] عمايرة، خليل أحمد: **في نحو اللّغة وتراكيبها**، ٩٥.

[٢] ينظر: حموده ، طاهر سليمان: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، ٣٦

[٣]. ينظر : نافع،عبد الفتاح صالح: **عضوية الموسيقا في النّصّ الشّعريّ**، ص٦٦

ارتفاع، تحصل في كلامنا وأحاديثنا لغاية وهدف، وذلك حسب المشاعر والأحاسيس الّتي تنتابنا من رضًا وغضب ويأس وأمل، وتأثر ولا مبالاة، وإعجاب واستفهام، وشك ويقين، ونفي أو إثبات"[١]، فنستعين بهذا التّغيير النّغميّ الّذي يقوم بدور كبير في التّفريق بين الجمل؛ فنغمة الاستفهام تختلف عن نغمة الإخبار، ونغمة النّفي تختلف عن نغمة الإثبات.

وهكذا فإنّ المتتبع لكلام النّاس، يلحظ التّنغيم ظاهرًا في كلامهم؛ فحديث التّواصل بينهم وخطابهم مع بعضهم بعضًا، يكون التّنغيم فيه أوسع من الكلام المكتوب.

فالتّنغيم هو الّذي يحكم ذلك، إذْ كنتَ تجد في بعض الأحيان الإمامَ ينتصب قائمًا وبعضُ المصلين جلوس، والعكس كذلك صحيح، وكل ذلك نتيجة خطأ الإمام في النّغمة الموسيقية الصّادرة عنه. والتّنغيم هو الّذي يبرز خصائص بعض الأساليب والتّراكيب الّتي تكون محذوفةً بعضُ عناصرها فمثلاً، هناك التّراكيب الّتي تحتوي على أدوات استفهام وليست استفهامية، وتلك الّتي لا تحتويها والسّياق يشير إلى الاستفهام فيها.[٢] نحو قوله تعالى:﴿**هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا**﴾[٣]، حيث الاستفهام بِـ (هل) يشير التّنغيم فيه إلى دلالة التّقرير ويكون الحرف (هل) بمعنى (قد)[٤]، وفي مثل قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ ۖ تَبْتَغِي مَرْضَاتَ أَزْوَاجِكَ ۚ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ**﴾[٥]. فالتّنغيم يشير إلى الاستفهام الإنكاري: "تبتغي مرضات أزواجك؟"، أي لا تحرّم الحلال مرضاتَ أزواجك.[٦]

---

[١] الطيب، عبدالله : **المرشد** ،٢/ ٥٢١.

[٢] .ينظر: أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**،٨٨

[٣] **الإنسان** ،١.

[٤] .حسّان ، تمّام، **مناهج البحث في اللّغة**، ٢٠٠

[٥] . **التحريم**،١.

[٦] .عمايرة، خليل، **في نحو اللّغة وتراكيبها**، ٥٨

أنواع التّنغيم

بحسب التّواصل المراد بالتّعبير نجد مجموعة من الكلمات تنقص حتى كلمة واحدة وتزيد إلى بعض كلمات أو أكثر، وتقع بين وقفين يجمعهما سياق محدد: يا دار/ تكلّمي أين الأحبة / ويمكن أن يتغير حدود هذا التّقسيم على تعبيرتين: يا دارُ/ تكلّمي/ أين الأحبة؟ ويمكن أيضا أن تقسم إلى ثلاث تعبيرات هي: يا دارُ/ تكلّمي/ أين الأحبة؟ وكل تعبيرة في هذا التّقسيم تشكّل وحدة كليّة كونها دلالة أو دلالات مترابطة[1].ويقسمُ التّنغيم إلى أنواعٍ حسبَ الآتي:

١. نغمة التّعبير المعترضة: ويقصد بها الكلمة أو التّركيب أو الجملة الّتي يعترض بها كلام لا يتّصل بها نحويًّا مثل: "محمد –في ظنّي – ناجح" فتعبير "في ظني" لها نغمة تختلف عمّا اعترضته.[2] يقول الشّاعر[3]:

أمشي على ماء البحيرة في شمال

الرّوح. لكنّي – وقد أغويتني– أهملتُ

خاتمة القصيدة

فالنّغمة المعترضة في هذا المقطع (وقد أغويتني) عبّر الشّاعر فيها عن مشاعر متناقضة، ففيها تحدٍّ بسيره نحو آفاقٍ مجهولة، ثمّ اعتراف بالذّنب عندما استعمل النّغمة المعترضة، فالإغواء أحدث عند الشّاعر صراعًا داخليًّا بين رغبته في تحقيق أهدافه وخوفه من الوقوع في الخطأ.

٢. تنغيم النّداء: هو غالبًا ما يتصدّر الجملة، ولذلك يكتسب النّداء تنغيمًا وقدرة تعبيريّة مثلى من النّغمية والشّدة، والطّول والحدّة المحملة بالشّحنة الشّعوريّة والانفعاليّة، أمّا المقاطع الّتي تليه

---

[1] ينظر: القضماني، رضوان ، **الأنماط التعليمية في اللّسان العربيّ في علوم اللّغة** ،٩٠

[2] ينظر: **النصدر نفسه** ،٢٤٣

[3] درويش، **جداريّة**، ٦٠.

فتكون نغمتها أضعف من الأولى مثل: "يا زيد– اتق الله"، فالنّغمة التّعبيرية للنّداء أعلى من نغمته التّعبيريّة الثّانية.[1] مثل[2]:

يا موتُ، هل هذا هو التّاريخ

صِنْوُكَ أو عدوّك، صاعدٌ ما بين هاويتين؟

يضفي التّنغيم في المقطع السّابق طابعًا حواريًّا، حيثُ يعبّر الشّاعر عن مشاعره المتناقضة تجاه الموت، ورغبته في فهمه بشكلٍ أفضل.

٣. تنغيم البدل: نقصد به الكلمات التّعددية الّتي تدلّ على البيان (البدل) والتّوكيد والحصر والتّحديد والتّخصيص وهي تعبيرات يمكن أن تكون مختلفة في مكوّناتها وأنماطها النّحويّة، إلا أنّها جميعها متشابهة في لفظها التّنغيميّ[3].يقول درويش[4]:

للولادة وقت

وللموتِ وقت

٤. تنغيم التّعبيرات التّعدديّة: تتشكّل التّعبيرات التّعدديّة نحويًّا عادّة إمّا من تكرار المسند إليه أو المسند أو الفضلة، لينتج عن هذا التّكرار تعبيرات لا يختلف التّنغيم الوارد منه عن الأخرى إلّا قليلًا نتيجة تلوّن دلاليّ بسيط يكسب كل واحدة منها تميّزه. مثل: "فلان –كريم/محبّ للخير/ محسن إلى النّاس// تعدد الخبر شكل تغيّرات مهمّتها الدّلالية أن تنسب مجموعة من الأحكام إلى

[1] ينظر: القضماني رضوان ، **الأنماط التعليمية في اللّسان العربيّ في علوم اللّغة** ،٢٤٥ .

[2] درويش، **جداريّة**،٦١.

[3] ينظر القضماني رضوان ، **الأنماط التعليمية في اللّسان العربيّ في علوم اللّغة** ،٢٥٢.

[4] درويش، **جداريّة**، ٨٨.

محكوم واحد. وتنغيم كلّ تعبيرة من هذه التّعبيرات ما عدا الأخيرة منها ذو نغمة صاعدة"[١]. ومن نماذجها في الجداريّة تكرار الفضلة (الزّفافيّ، النّقيّ) في مثل قوله[٢]:

إلى غابات شهوتِكَ، احتضنِّي واعتصرني، واسقُك

العسلَ الزّفافيَّ النّقيَّ على قفير النّحلِ. بعثرني بما

ملكَت يداك من الرّياحِ ولُمَّني.

٥. تنغيم الاستفهام

الأول: استفهام يبدأ بالأداة فيتسم بنمط تنغيميّ صاعد هابط، كما يوجد استفهام بلا أداة مثل[٣] :

ما البداية؟ ما النّهاية؟

لم يعدْ أحدٌ من الموتى ليُخبرنا الحقيقة؟

٦. تنغيم الطّلب، وأقسامه أربعة؛ هي[٤]:

الأوّل: يشمل ما كان مسنده فعل أمركما في قوله[٥]:

بعثرني بما ملكت يداكَ من الرّياحِ ولُمَّني

الثّاني: يشمل ما كان يبدأ بدعاء أو نداء يليه فعل أمر .يقول درويش[٦]:

أيُّها الموتُ انتظرني خارجَ الأرض

انتظرني في بلادكَ، ريثما أُنهي

---

[١] النجار، نادية رمضان ، **اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين** ، ص٨٥

[٢] درويش، **جداريّة**، ٣٣.

[٣] درويش، **جداريّة**، ٤٦.

[٤] .كمال بشر: **علم الأصوات**، ٦٦

[٥] درويش،**جداريّة**، ٣٣.

[٦] **جداريّة**، ٤٧

حديثًا عابرًا مع ما تبقّى من حياتي

الثّالث: يشمل طلبًا أو نهيًا يبدأ بفعل مضارع مجزوم، يقول الشّاعر[١]:

ولا تضعوا على قبري البنفسجَ، فهو

زهرُ المحبَطين يذكّرُ الموتى بموتِ

الحبِّ قبلَ أوانهِ.

التّنغيم في جداريّة محمود درويش

يأتي التّنغيم في سياق الكلام الشّفوي لذلك هو من ملامح اللّغة غير التّركيبيّة، وقد حدد المحدثون معيارين لتحديد درجة التّنغيم؛ وهما:

١. أن يعتمد على نغمة الحرف الأخير؛ وهي إمّا هابطة من أعلى إلى أسفل وتظهر في الإثبات، والاستفهام، يقول محمود درويش[٢]:

هذا هو اسمك

قالت امرأةٌ

وغابتْ في الممرِّ اللولبيِّ

الجمل هنا تحمل صفة (التّقرير) لأنّ معانيها مكتملة، في نهاية كلّ جملة سكتة خفيفة ممّا يهب الجملة جرسًا موسيقيًّا ينبع من مجموع السّكتات والأمر ذاته يحدث في حالِ كون الجملة (استفهامية، أو طلبية، أو تحذيرية).

يقول محمود درويش[٣]:

---

[١] درويش، **جداريّة**، ٤٨.

[٢] **نفسه**، ص٧

[٣] درويش، **نفسه**، ١٤ .

وما القديم وما الجديد؟

سنكون يومًا ما نريد

ويقول في الجملة الطلبية[1]:

دعِ الماضي جديداً فهو ذِكراك

الوحيدةُ بيننا، أيَّام كُنّا أصدقاءك

لا ضحايا مركباتِك. واتركِ الماضي

كما هوَ لا يُقادُ ولا يَقود

والطّلب المتقدّمُ يُفضي إلى عدّة تساؤلاتٍ نكتشف معناها في القصيدة، ممّا يؤدّي إلى هبوط وارتفاع للنّغمة مع كل جملة تطرح تساؤلًا، أو تلبّي الطّلب، لذلك يتكوّن نسق نغمي خفيف ثمّ لا يلبث أن يُحدِثَ ارتفاعًا كما في موضعي(لا ضحايا مركباتك، ودع الماضي) وبين الجملتين صوت ينمّ عن نغمة يأس تسيطر على الشّاعر.

وقد يتولّد عند الشّاعر (النّغمة الصّاعدة) وهي النّغمة المتّصلة الّتي لا تتوقف وتتحقّق بالتّحديد في نوعين من الجمل[2]:

١- الجمل الاستفهامية الّتي تتطلب جوابًا.

٢- الجمل المعلقة التي لا تكتمل إلا من خلال الجمل الآتية عليها.

يقول محمود درويش[3]:

أما من شاعرٍ عندي

---

[1] **جداريّة**، ٢٤-٢٥.

[2] النجار، نادية رمضان ، **اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين** ٤٥.

[3] **جداريّة** ، ٧٠-٧١.

يقاسمني فراغ التختِ في مجدي؟

ويقطف من سياج أُنوثتي

ما فاض من وردي

أما من شاعرٍ يُغوي

حليبَ الليل في نهدِي؟

أنا الأولى

أنا الأخرى

وحدّي زاد عن حدِّي

ويتّضح أنّ بعض الجمل لم يكتمل معناها في السّطر نفسه، وقد تمّ المعنى عن طريق (الاسم الموصول، أو الاستثناء، أو العطف) (أما من شاعر عندي، أنا الأولى، وأنا الأخرى)، وهذا الأسلوب أتاح للشّاعر التّحول في مشاعره من شعور الوحدة إلى شعور الثّقة بالنّفس.

ويقول الشّاعر[1]:

هل قلت لي شيئًا يُغَيّر سبيلي؟

- لم أقل. كانت حياتي خارجي

أنا من يحدّث نفسَهُ:

وقعت معُلَّقتي الأخيرةُ عن نخيلي

وأنا المسافرُ داخلي

وأنا المحاصر بالثنائيّات

[1] درويش، محمود، **الجداريّة**،٣٣-٣٤.

لكنَّ الحياة جديرةٌ بغموضها

وبطائِرِ الدّوريّ

يبدأ المقطع بسؤال موجّه إلى شخصٍ آخر بنغمة استفهاميّة، ممّا يثير فضول القارئ ويضعُ توتّرًا في البداية، في حين تأتي الجملة الثّانية بنغمة منخفضة للإجابة عنِ السّؤال السّابق، وتُبيّن عدم تأثّر الشّاعر بما قيل له، ثمّ تتابع بقيّة الجمل بنغمات متفاوتة؛ لتبيّن تحوّل الشّاعر إلى الحديث مع نفسه، وانغماسه في العوالم الدّاخليّة والبحث عن الهويّة، فضلًا عن إبراز حالة التّجوّل داخل الذّات والبحث عنها، أمّا الجملة النّهائيّة فتأتي بنغمةٍ منخفضة؛ لتعبّرَ عن حالة الغموض في الحياة.

يقول محمود درويش[1]:

هذا البحر لي

هذا الهواء الرَّطبُ لي

واسمي–

وإن أخطأتُ لفظ اسمي علي التابوت–

لي .

أما أنا– وقد امتلأتُ

بكلِّ أسباب الرّحيل

فلستُ لي.

أنا لستُ لي

أنا لستُ لي...

[1] **جداريّة،١٠٢–١٠٣**

في هذا المقطع الختاميّ لجدارية محمود درويش، نرى تحوّلات في التّنغيم تعكس تغيّرات في الفكر والدفقة الشّعورية. يبدأ الشّاعر بالتّأكيد على انتمائه إلى لعناصرِ الطّبيعية بنغمةٍ مرتفعة وإيقاع تأكيديّ. ثمّ يتحوّل انتباهه إلى اسمه وكيف يمكن أن يظلّ له تأثير حتى بعد وفاته. ومع تقدّم المقطع، ينتقل الشّاعر إلى التّأمل في الانتماء الذّاتي والهويّة. ويعبّر عن تغيير مفاجئ في الفكر و الهويّة بتغيير النّغمة والإيقاع بشكل ملحوظ. يشير الشّاعر إلى أنّه على الرغمِ منَ امتلاء حياته بأسباب الرّحيل والتّغيير، إلّا أنّه لا يملك هُويته الخاصّة. ويكرر ذلك بعبارة "أنا لست لي"، ما يعكس خصوصيّة مفهوم الأنا و الهويّة عند درويش.

النّبر

لغة:

جاء النّبر عند اللغويين بمعنى الهمز، في لسان العرب: النّبر بالكلام: الهمزُ وكلّ شيء رفع شيئًا فقد نبره، والنّبر: مصدر نبرَ الحرف ينبره نبرًا همزه[1]، وذكر أنيس "أنّ مخرج الهمز من الحبلين الصوتيين فهو حنجري، ووصفه أنّه انفجاريّ لا هو بالمجهور المرقق، أو المفخم، ولا هو بالمهموس المرقق أو المفخم".[2]

أمّا اصطلاحًا: فالنّبر صفة من صفات المقطع الصّوتيّ، عرّفه تمام حسّان بقوله: "هو الوضوح النّسبيّ لصوت أو مقطع، إذا قورن ببقيّة الأصوات والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكميّة والضّغط والتّنغيم[3]، وقدِ اهتدى المحدثون إلى وجود نوعين من النّبر على الرّغم من نفي إبراهيم أنيس النّبر؛ لوضوح قواعده في اللّغة العربيّة، فيقول:"لا يوجد لدينا من دليل يهدينا على موضع النّبر في

[1]– ينظر: ابن منظور، مادّة: نبر.

[2] الخويسكى ، زين كامل : **الأصوات اللّغويّة**، ١٤٠

[3] ينظر: **مناهج البحث في اللّغة** ١٦٠

اللّغة العربيّة كما كان ينطق بها في العصور الإسلاميّة الأولى، إذا لم يتعرّض له أحد من المؤلفين القدماء"[1] .

فالنّبر معناه أنّ مقطعًا من بين مقاطع متتابعة يعطي مزيدًا من الضّغط أو العلو أو يُعطي زيادة أو نقصًا في نسبة التّردد[2]، ويعرّفه كمال بشر بأنّه: "نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًا من بقية المقاطع الّتي تجاوره ...، فالنّبر يتطلّب عادة بَذْلَ طاقة في النّطق أكبر نسبيًّا. كما يتطلّب من أعضاء النّطق مجهودًا أشد"[3].

وقسّم المحدثون النّبر إلى نوعين، هما:

النّبر الصّرفيّ:

وهو الّذي يختّصّ بالميزان الصّرفيّ أي: لا يختّص بمثال معين؛ وإنّما يكون اختصاص كلّ مثال جاء على هذا الوزن أو ذاك فوزن (فاعل) يقع النّبر فيه على الفاء، ومعنى هذا أنّ كلّ كلمة جاءت على هذا الوزن يقع عليها النّبر بالطّريقة نفسها مثل (قاتل، كاتب، ...)، ويقع النّبر في وزن (مفعول) على حركة العين فكلّ كلمة جاءت على هذا الوزن يكون النّبر فيها على حركة عين الكلمة (مقتول – مجزوم) فالنّبر في الكلمات السّابقة واقع على الصّائت الطّويل الواو. أمّا وزن (مُستفعِل) فإن النّبر فيه على حركة التّاء (مُستخرج، مُستَمطر) فتكون التّاء منبورة جميعًا وهكذا. غير أنّ هذا النّوع منَ النّبر ليس له وظيفة فونيميّة في العربيّة[4].

النّبر الدّلالي:

---

[1] **الأصوات اللّغويّة**،٩٩

[2] ينظر: ماريوباى ، **أسس علم اللّغة** ،ترجمة: أحمد مختار عمر،٩٣.

[3] **علم الأصوات**، ٥١٢-٥١٣

[4] .ينظر: الحمد، غانم قدوري، **الدّراسات** الصوتية **لدى علماء التجويد**، ٤٥

ويقع على الجمل وليس على الكلمات كما في النّوع السّابق وهو عند بعض اللغويين ارتكاز الجملة. وهذا النّبر إمّا أن يكون تأكيدًا، أو تقريرًا، ويكمن الاختلاف بينهما في أنّ دفعة الهواء أقوى في النّبر التّأكيدي منها في النّبر التّقريري[1]، ويكون في النّبر التّأكيديّ أعلى منه في التّقريريّ ويمكن أن يقع هذا النّوع في أي مقطع من المجموعة الكلامية كيفما كانت، وأينما وقعت في أوّل المجموعة أو وسطها أو آخرها. والفرق ما بينهما هو "فرق ما بين مقررات القاعدة ومطالب السّياق، وبهذا يصبح النّبر في الكلام هو الظّاهرة الموقعيّة، لأنّه نبر الجمل المستعملة فعلًا وهو ميدان الظّواهر الموقعيّة، أمّا النّبر في نظام الصّرف فهو نبر الكلمة المفردة، أو الصّيغة المفردة على الأصح، وهو نبر صامت صمت القاعدة نفسها وصمت اللّغة من بعدها"[2].

أقسام النّبر من حيث القوّةُ والضّعفُ:

ينقسم النّبرُ من حيث القوّةُ والضّعفُ إلى قسمين:

القسم الأول: النّبر المقطعيّ: يكون في الكلمات والصّيغ جميعًا لا تخلو منه واحدة منها، ويقع في عدّة مواضع[3]، يُذكر منها:

١- يقعُ على المقطع قبل الأخير إذا كان الموقع متوسطًا وكان المقطع الأخير :قصيرًا، نحو (دَ/ثَ) من أَحْدَثَ. ومثالُه النّبر على المقطع (فُ/ ضُ) في كلمة (أَنْفُضُ) في قول الشّاعر[4]:

واخترتُ الوقوفَ

على سياجِ اللوزِ والرُّمانِ، أَنْفُضُ

عن عباءةِ جدّي خيوطَ العنكبوت

---

[1] ينظر: الفاخري، صالح سليم : **الدّلالة الصّوتيّة** ١٩٤

[2] حسان، تمام ، **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، ١٧٠

[3] ينظر: يوسف عبد الله الجوارنة ، **التّنْغيم ودلالته في العربيّة**، ٢٣.

[4] درويش، **جداريّة**، ٦٠-٦١.

٢- متوسطًا؛ مثل المقطع (عَلْ) من (معلّم). ومثاله: النّبر على المقطع (ظل في كلمة ظلّي)، وعلى المقطع (مر في كلمة الزّمرّد)، في قوله[١]:

يا موتُ! يا ظلّي الّذي

سيقودُني، يا ثالثَ الاثنينِ، يا

لونَ التّردُّدِ في الزّمرُّدِ والزّبرجد

القسم الثاني:النّبر الثّانوي: ويكون في الكلمة، أوِ الصّيغة الطّويلة نسبيًا بحيث يمكن لهذه الكلمة أن تبدوَ للأذن كما لو كانت كلمتين، أو بعبارة أكثرَ دقّةٍ عندما تشتمل الكلمة على عدد من المقاطع يمكن أن يتكوّن منه وزن كلمتين عربيتين.[٢] كالنّبر على المقطعين (اللّا+ ئي) في قول محمود درويش[٣]:

يصنعُني ويَصرَعُني الفضاءُ اللّانهائيُّ المديدُ

وهناك صلة ما بين النّبر عند القدماء والنّبر عند المحدثين، حيث يرى الدّكتور عبد الصّبور شاهين "أنّ الهمز ليس في أصله علمًا على صوت من أصوات اللّغة، وإنّما هو وصفة لكيفيّة نطقيّة لا تختصّ في ذاتها بصوت معين ثمّ غلب إطلاقه على الصّوت المعروف الّذي كان يسمّى من قبل (ألفًا) سواء في العربيّة أو في غيرها من السّاميات"[٤]

أهمية النّبر في الدّراسة اللّغويّة

للنّبر وظائف هامّة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر[٥]:

---

[١] درويش، **نفسه**، ٥٠.

[٢] ينظر: حسان، تمام، **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، ص١٧٢

[٣] **جدارية**،١٢.

[٤] العبسي ،خالد ، **النّبر فى العربيّة**،٣١.

[٥] ينظر: درقي، زبير، **محاضرات في اللّسانيّات التّاريخيّة والعامّة**، ٩٤.

١. تحديد الهويّة: يتمّ بواسطة أماكن النّبر تحديد هويّة الكلمات، وصفتها أسماءً كانت أم أفعالًا؟ لها معانٍ متنوعه، وهذه الوظيفة تظهر في اللّغات النّبريّة الّتي يعدّ فيها النّبر فونيمًا، مثل الإنجليزيّة الّتي تفرّق بين الاسم والفعل في بعض الأحيان باختلاف مواضع النّبر فنبر الأسماء يكون في المقطع الأوّل، ولكن نبر المقطع الثّاني يحوّل الأسماء إلى أفعال.

٢. الوظيفة المعيّنة: وهى تابعة للّغات غير النّبريّة كاللّغة التّشيكيّة الّتي يكون النّبر فيها في المقطع الأوّل دائمًا، وهذا يساعد على تعيين بداية الكلمة ونهايتها على مستوى الكلام المتّصل.

٣. الوظيفة الإدغاميّة: حيث يُسهم النّبر في إبراز القيمة التّعبيريّة لبعض أجزاء الجمل الّتي يلحق بها. وتختّصّ هذه الوظيفة بنبر الجمل، وتنوّع النّبر ودرجاته في الجملة حينما يقصد به المفارقة أو التّأكيد.

النّبر في جداريّة محمود درويش

يتنوّع النّبر في جداريّة محمود درويش ما بين:

نبر الكلمة المفردة: ويشمل النّبر على مقطع من مقاطع الكلمة المفردة بحيث يحدث وضوحًا نسبيًا في المقطع المنبور وهو "يتنوع باعتبار درجته ووضوحه في السّمع إلى نبر أولي، ونبر ثانوي، فالنّبر الأوّل يكون في كلّ كلمة، أمّا النّبر الثّانوي فيكون في الكلمات الّتي تشتمل على عدد من المقاطع"[١].

من خلال القوانين التي سنّها إبراهيم أنيس فيما يتعلق بنبر الكلمة،حاولنا إلقاء نظرة خاطفة على بعض الأسطر التي تكرّرت في القصيدة، ومثّلت جوهرها وتمحور حولها المعنى إذ يقول الشاعر[٢]:

ولا أحد عشرَ كوكبًا

على معبدي

---

[١] مسيرد، مصطفى، **النّبر والتّنغيم لدى القراء والنحويين القدامى**، رسالة دكتوراة ، ص٩-١٠

[٢] درويش، **جداريّة**، ٨٤.

ضاقَ بي جسدي

ضاقَ بي أبدي

وغدي

جالسٌ مثل تاج الغبار

على مقعدي

النّبر في هذا المقطع على (معبدي، جسدي، غدي، مقعدي) على المقطع الأخير منَ الكلمة، وقد أحدثَ جرسًا موسيقيًّا يوحي بغضبٍ ساكنٍ في لغة الشّاعر، ويعطي قوّةً في المعاني بحيث يُبرز المعنى المقصود منَ الأبيات.

نبر الجملة: ويمثّل الضّغط النّسبي على كلمة أو أكثر "من كلمات الجملة وصورته أن يقع الضّغط على جزء من الكلمة المقصورة لتكون أوضح في السّمع ممّا يجاورها لشدّ انتباه السّامع إليها أكثر من غيرها أو تأكيد معنى متعلّق بها كالتّعجب والإنكار والتّشكيك وسوى ذلك منَ المعاني النّفسيّة غير النّحويّة".[1]

يقول محمود درويش[2]:

لا شيء يُوجِعُني على باب القيامة

لا الزّمانُ ولا العواطف. لا

أحِسُّ بخِفَّةِ الأشياءِ أو ثِقَلِ

الهواجِس. لم أجد أحدًا لأسأل:

أينَ (أيني) الآنَ؟ وأينَ مدينةُ

الموتى، وأينَ أنا؟ فلا عدمٌ

---

[1] مسيرد، مصطفى: **النّبر والتّنغيم لدى القرّاء والنّحويين القدامى**، رسالة دكتوراة ، ص:٩

[2] **جداريّة**، ٩.

هنا في اللاهنا... في اللازمان،

عند التّقطيع لاستخراج المقاطع المنبورة، تظهر لنا هذه المقاطع الصّوتيّة:

لا شيء يُوجِعُني على باب القيامة: ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ح/ ص ح/ص ح ح/ ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ ص ح ح/ص ح/ص ح

لا الزّمانُ ولا العواطف. لا: ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح

أحِسُّ بخِفَّةِ الأشياءِ أو ثِقَلِ: ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح /ص ح

الهواجِس. لم أجد أحدًا لأسأل:ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص

أينَ (أيني) الآنَ؟ وأينَ مدينةُ: ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح

الموتى، وأينَ أنا؟ فلا عدمٌ: ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص

هنا في اللاهنا... في اللازمان: ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح

النّبر كان في أغلبه على المقاطع القصيرة (ص/ح)الّتي غلبت على المقطع الشّعريّ مثل: المقطع الأخير في : (القيامة، مدينة، الهواجس، الزّمان، العواطف) ، وكذلك وقع على على المقاطع الطّويلة الّتي احتوت حروف مدّ، مثل: (هنا، اللاهنا، الزّمان، أيني)، فالمقاطع المنبورة استنزفت جهدًا عاليًا من

الشّاعر؛ بحيث أعطى دلالة واضحة لكلّ كلمة منبورة، فالشّاعر يؤكد من خلال الكلمات المنبورة على الضّياع الّذي أكّده باستخدام أدوات الاستفهام بحيث يبحث عن إجابة لتساؤلاته، وكذلك يشعر بالوحدة في هذا العالم الغامض، فهو لا معنى للحياة عنده، ولا مشاعر للموت.ويقول محمود درويش[1]:

ولم أسمع هُتافَ الطّيّبين، ولا

أنينَ الخاطئينَ، أنا وحيدٌ في البياض

أنا وحيدُ

ولم أسمع هُتافَ الطّيّبين، ولا: ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ص ح/ ص ح ح.

أنينَ الخاطئينَ، أنا وحيدٌ في البياض: ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح.

أنا وحيدُ: ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح.

بعدَ تقطيع الأبيات الشّعريّة السّابقة، تبيّن أنّ النّبر واقعٌ على المقاطع الطّويلة الّتي احتوت حروف مدّ، وقد تكررت بشكلٍ واضح في المقطع؛ فالنبر في (أنين، هتاف) في منتصف الكلمة؛ لما تحتاجه الكلمتان من نفس طويل؛ ولأنّهُ يوحي بالحزن والوحدة، والانعزال عن الآخرين، فهو لا يسمع أي أصوات، ولا يشارك الآخرين مشاعرهم، أمّا النبر في كلمة (البياض) فيدلّ على شعوره بالفراغ.

[1] **جداريّة**، ٨.

المَفْصِل

هو عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلاميّ بقصد الدّلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما، وبداية آخر، ف(المَفْصِل) مصطلح صوتيّ يبحث في فصل سلسلة وحدات ومقاطع الحدث الكلامي الواحد بوقف كامل أو سكت خفيف ليشير إلى مكان انتهاء لفظ أو مقطع وبداية آخر[١]، وهو وحدة فونيمية قد تكون في بعض الأحيان مهمّة للمعنى كليًّا كأهميّة الوحدات الصّوتيّة من "العلل والسّواكن" في الحدث الكلامي المَفْصِل بين الكلمات داخل الجملة الواحدة وهو ما يطلق عليه الانتقال[٢].

مواضع المَفْصِل

ويقع المَفْصِل بين العبارات داخل الجمل، وبين الجمل داخل النّص، ويُعدّ الزّمن من أهمّ عناصر تحديد نوع المَفْصِل في اللّغات فالوقف زمنه أطول من السّكت، ويوظّف ذلك؛ لتأدية وظائف تنفسيّة فسيولوجيّة، ونحويّة دلاليّة،؛ لتحديد طبيعة التّركيب ودلالته مع الظّواهر التّطريزيّة الأخرى منَ النّبر والنّغم المصاحب، وتعدّ القيمة الدّلالية للمفصل ذات صفة تركيبيّة وصرفيّة في تمييز الكلمات والأسلوب[٣]. مثال: كلمة "إن شاء الله" إذا وقعت سكته خفيفة بعد المقطع الاول "إن" تعطي دلالة صرفيّة بتخليص (إن) من الفعل بعدها ف(إن) كلمة لها دلالتها و"شاء كلمة أخرى. ولعلّ عدم وجود السّكت يوجّه الدّلالة نحو كلمة أخرى هي "إنشاء" بمعنى "البناء" فلا سكتة، فهي كلمة واحدة والأسلوب خبري، وعلى شاكلتها ما كان على وزن "انفعل"، فالسّكتة بعد "إنِ" الشّرطية لتحديد نوع الكلمة، فهي حرف شرط وليس جزءًا من الفعل، وترك السّكت "إنشاء" أسهم في جعلها كلمة واحدة.

---

[١] ينظر: مختار، عمر، **دراسة الصّوت اللغوي**،٣١

٢ نيل الحكمة : **المماثلة والمخالفة فى سورة الكهف (دراسة وصفية فونولوجية)**،١٤٤.

[٣]– خالد،صابر **القيمة الدلالية للفونيمات التطريزية**،٥٩٣.

ويفرّق علماء القراءات بين ثلاثة مصطلحات، هي: القطع، والوقف، والسّكت؛ لأنّ هذه المصطلحات تتفق في: قطع الصّوت زمنًا ما، غير أنّها تختلف في أمرين، هما: مدّة القطع والقصد منه؛ فالقطع هو الكفّ التّامّ عنِ القراءةِ، أي أنّ مدّة الوقف طويلة والقصد منه التّوقف وعدم الاستمرار في القراءة، والوقف هو: قطع الصّوت على الكلمة زمنًا يتنفس فيه عادة بنية استئناف القراءة في زمن الوقف؛ الوقت القصير الّذي يسمح بالتّنفس والقصد منه الاستراحة، والسّكت: هو عبارة عن قطع الصّوت زمنًا دون الوقف عادة من غير تنفس[١].

أطلق اللّسانيّون في العصر الحديث على هذه الصّفات الّتي عالجها علم القراءات اسم (المَفْصِل) ويعدّ المَفْصِل حلقة صوتيّة تكمل حلقات عقد الفنولوجيا فوق التّركيبيّة، وهو عند اللّسانيين المحدثين "السّكتة الخفيفة بين كلمات حدث كلامي، أو بين مقاطع كلمة ما يمكن الوقوف عليها لأداء المعنى"[٢] إذًا فالمَفْصِل هو نوع من السّكون يفصل بين مجموعة صوتيّة وأخرى، فقد يفصل بين صوت وآخر، أو بين كلمة وأخرى، أو بين عبارة وأخرى.

المَفْصِل في جداريّة محمود درويش:

يلجأ الشّاعر في مواضع كثيرة إلى استخدام الوقفات والسّكتات؛ ليأخذ نفسًا يعيده إلى الواقع، ويستطيع الرّبط بين الحياة والموت، وتقبّل ما يقوله؛ ليستطيع إيصال معانيه إلى القارئ، يقول درويش[٣]:

.. ويا موتُ انتظرْ، يا موت،

حتى أستعيدَ صفاءَ ذهني في الرّبيع

وصحتي.

---

[١] ينظر: المرصفيّ، **هداية القاري إلى تجويد كلام الباري**، ٤٠٧/١.

[٢] عباينه، جعفر: **طول الصّوت اللغويّ**، ٧٤.

[٣] **جداريّة**، ٤٩.

وقع المَفْصِل في هذا المقطع بين العبارات داخل الجملة: (يا موتُ انتظرْ، يا موت)، ويعطي بذلك دلالة على التّأثر والانفعال، فالكلمة هنا تُقرأ بنبرةٍ حزينة، ثم يتنفسُ بعدها ممّا يستدعيه الموقف إلى الوقوف والرّاحة، ثمُ يستمرُ؛ ليعطيَ رمزيّةً على المعنى، فهو لا ينتظرُ الموت بل ينتظر نهاية معاناته وألمه.

ويقولُ أيضًا[1]:

ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوحشَ،

بامرأة سقتكَ حليبَها، فَأنِسْتَ...

واستسلمتَ للبَشريّ. أنكيدو، ترّفق

بي وعدْ من حيثُ متَّ.

وفي هذا المقطع وقع المَفْصِل في البيت: (ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوحشَ،بامرأة سقتكَ حليبَها)، إذ لو قرأ القارئ(ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوحشَ بامرأة) وصلًا لا فصلًا بين(قاومتُ فيكَ الوحشَ) لأصبح المعنى مُغايرًا؛ فيكون المعنى أنّ درويش قد قاومَ فيكَ الوَحشَ بامرأةٍ، فهي الأداة والوسيلة، وأمّا الفصلٌ بين(قاومتُ/ فيكَ الوحش) فيجعل المقاومة لشيء آخر (والوحشُ فيك) فيتبيّن أنَّ العبارة بالفصل معنى وبالوصل معنىً آخر ويرمز الشّاعر بكلمة (الوحش) إلى الغضب والخوف، وما يعتري دواخله من اضطراب، ثمّ يلي هذا الفصل البحث عنِ الحب والعناية والرّعاية والاهتمام. وقد وقع المَفْصِل بين: (واستسلمت للبشريّ. أنكيدو)، حيثُ يمكنه الاكتفاء بلفظة البشريّ؛ لمناسبتها لسياق الحديث، ولكن من باب التّأكيد على الشّخصية الملحميّة إذ هو ليس بشريًا عاديًا، بل هو بشريٌّ بريءٌ خُلِقَ لوضعٍ حدٍّ لطغيان جلجامش.

[1] **نفسه**، ٨١.

يقول درويش[1]:

أنا مَنْ يُحدِّثُ نفسَه

ويروِّضُ الذّكرى. أَأَنتَ أنا؟

وثالثنا يرفرفُ بيننا "لا تنسياني دائِمًا"

يا موتنا! خُذنا إليكَ على طريقتنا، فقد نتعّلمُ الإشراق...

وقع المفصل بين العبارات (ويروِّضُ الذّكرى. أَأَنتَ أنا؟)، إذ لو قرأ القارئ العبارتين وصلًا لا فصلًا؛ لأصبحَ المعنى مغايرًا فكان هو نفسه الذّكرى، بينما لو قُرئَ فصلًا فيخلّد الشّاعر ماضيه ويؤكّد صراعه مع هذا الماضي ثمّ يستوقف نفسه قليلًا؛ ليبحثَ عن هويته الضّائعة، ويتأكّد من نفسه، ووقع أيضًا المفصل بين العبارتين مخاطبًا الموت (خذنا إليكَ على طريقتنا، فقد نتعلّم الإشراق) ولو قرأ القارئ العبارتين وصلًا فالمعنى يأتي على أنّ الموتَ يُعلّمُ الشّاعر الإشراق والنّور، بينما قراءته فصلًا: فالشّاعر هنا يُخاطب الموت ويطلب منه أن يأخذه بشروطه، ثمّ يتوقف قليلًا؛ ليستجمع أفكاره ويعبّر عن أمله بحياة مشرقة بعد الموت. فالوقفات هنا في هذا المقطع أبرزت الأفكار المتناقضة في نفسيّة الشّاعر، أضفت عليه تنوّعاً في الإيقاع ممّا منحته بعدًا عاطفيًا وتعاطفيًا معه.

ويقول درويش[2]:

وأنا أريدُ أن أنساك... أن أنسى علاقتنا الطّويلة

لا لشيءٍ، بل لأقرأ ما تُدوّنُهُ

السّماوات البعيدة من رسائل.

---

[1] **جداريّة**، ٣٥.

[2] **جداريّة**، ٥٧.

وقع المفصل هنا بين العبارتين(وأنا أريدُ أن أنساك، أن أنسى علاقتنا الطّويلة)، فلو قُرِئَت وصلًا؛ لتبيّنَ المعنى أنّ الشّاعر يريدُ أن ينسى علاقته الطّويلة مع المخاطب، حيث حدّد النّسيان بالوقت فقط، وهي مدّة معرفته إيّاه، بينما لو قُرِئت فصلًا، فالشّاعر يفصلُ بين رغبته في النّسيان وفي قراءة الرّسائل، ففيه تناقض استدعى الوقوف والتّفكير فيما سيأتي لاحقًا، حيثُ قد يتبع الوقوف أن يأخذ نفسًا؛ ليستطيع أن ينسى.

النّتائج و التّوصيات:

أوّلًا: النّتائج

بعد الانتهاء منَ البحث، يمكن استخلاص النّتائج الآتية:

- تُـؤدّي الفونيمـات والأصـوات المسـتخدمة فـي شـعر محمـود درويـش دوراً مهمًّـا فـي نقـل المشـاعر والمعـاني، حيـث تسـهم فـي التّعبيـر عـن مختلـف العواطـف والأفكـار و الأحاسـيس. كمـا تخلـق عـوالم دلاليّـةً و انزياحيّـةً جديـدة، فعلـى سـبيل المثـال، يمكـن استخدام النّبر والتّفخيم، لزيادة القوة الدّلالية للألفاظ، ومنحها معانيَ مختلفةً.
- يهـدِفُ محمـود درويـش فـي هـذه الجداريّـة، و مـن خـلال التّلاعـب بالفونيمـات على بناء تأثيراتٍ حسيّةٍ و صوتيّةٍ على القراء والمستمعين.
- تسـهم الأصـوات المسـتخدمة فـي الجداريّـة، فـي تحقيـق الموازنـات الصّـوتيّة داخـل القصـيدة. كمـا تعمـل علـى تنسـيق المعنـى و الدّلالـة، مـا يجعـل الـنّص أكثـر جاذبية وإيقاعاً.
- يعكـس الاخـتلاف بـين الأصـوات المهموسـة والمجهـورة فـي الجداريّـة، تغيـرات نفسـيّة مهمّـة فـي الدّفقـة الشـعورية عنـد درويـش. و هنـا يبـرز الـدّور الـدّلالي للفونيمـات في ترجمة المشاعر الشخصيّة للشّاعر، ونقل تجربته، و رؤيته الشّعرية الممتدة.
- يسـتخدم محمـود درويـش الصّـفات فـوق التّركيبيّـة، مثـل التّشـبيه والاسـتعارة بشـكل بـارز فـي شـعره. و يكمـن الـدّور الـرّئيس لهـذه الصّـفات فـي إيصـال الصّـور والمعاني بطريقة فنيّة وجذابّة.

- يمكـــن أن تُـــؤدّي الصّـــفات فـــوق التّركيبيـــة دوراً مُهمًّـــا فـــي تعزيـــز الجوانـــب الدّلاليّـــة والتّعبيريّـــة فـــي الشّـــعر، فعلـــى ســـبيل المثـــال، عنـــد اســـتخدام أســـلوب التّشـــبيه للجمـــع بـــين "الـــزّمن والحنـــين"، يـــتم توجيـــه القـــارئ بشـــكل تلقـــائي نحـــو بنـــاء تصـــورات دلاليّـــة، تحـــدد العلاقة بين الزّمن والشّوق.

- يضـــفي اســـتخدام القافيـــة بشـــكل متكـــرّر فـــي جداريّـــة درويـــش علـــى الشّـــعر تـــأثيرًا موســـيقيًّا وإيقاعيًّـــا. حيـــث تُســـهم فـــي ربـــطِ الأســـطر الشّـــعرية، و خلـــق تـــأثيرات صـــوتيّة تجذب القراء والمستمعين.

- اســـتخدام الجنـــاس بشـــكل مميّـــز ومتنـــوّع فـــي جداريّـــة درويـــش، يخلـــق تـــأثيرات دلاليّة وإيقاعيّة تجعل النّص أكثر إثارة وتعقيدًا.

- يســـهم الاســـتخدام الشّـــاعريّ للتّرصـــيع، فـــي تحقيـــق تـــأثيرات موســـيقيّة وصـــوتيّة مميزة، إذ تعزز الكلمات المتكررة بنية الإيقاع وتضيف جاذبية صوتية.

- يعمـــل عُنصـــرا التّنغـــيم والنّبـــر، علـــى خلـــق تـــأثيرات مهمّـــة فـــي جداريّـــة درويـــش. خاصّـــة أثنـــاء تفاعلهمـــا مـــع التّلقـــي أي الطّريقـــة الّتـــي يـــتمّ مـــن خلالهـــا فهـــم الشّـــعر واستقباله.

- تعـــزّزُ التّغييـــرات الّتـــي تقـــع علـــى مســـتوى النّغمـــة والإيقـــاع فـــي التّـــأثير علـــى القوة الدّلالية للشّعر عند محمود درويش.

- يســـاعد الفهـــم الـــدّقيق للفـــونيم والصّـــفات فـــوق التّركيبيّـــة، القـــراء والمتلقـــين علـــى استيعاب عمق الشّعر وجماله تقديره في مقطوعات جداريّة محمود درويش.

ثانيًا: التّوصيات:

بناء على النّتائج والتّحليل للفونيم والصّفات فوق التّركيبيّة في مقطوعات جداريّة محمود درويش، يمكن اقتراح التّوصيات الآتيّة:

- إجراء دراسات و أبحاث دقيقة للفونيم والصّفات فوق التّركيبيّة في أعمال محمود درويش من أجل استثمارها في فهم عملية نقل المعاني والأفكار، وإيجاد التّأثيرات الدّلاليّة والصّوتيّة.

- توظيف هذا النّوع من الدّراسات، في العمليّة التّعليميّة التّعلّميّة؛ إذ يمكن للأساتذة استخدام أعمال محمود درويش لشرح مفاهيم الفونيم والصّفات فوق التّركيبيّة في الشّعر وكيف تؤثر على فهم النّصوص الشّعريّة.
- الاعتماد على دراسة جداريّة محمود درويش، لزيادة الوعي الأدبي لدى القرّاء والمتلقين، وفي هذا الصّدد، يجب تشجيع القراء على فحص الفونيم والصّفات فوق التّركيبية في الشّعر والاطّلاع على دورها في تشكل الأداء والمعاني.
- توجيه الكتّاب والشّعراء الّذين يعملون في مجال الأدب، إلى استلهام أسلوب استخدام محمود درويش للفونيم والصّفات فوق التّركيبيّة لتحسين أساليب الكتابة وجعل أعمالهم أكثر جاذبيّة وإيقاعًا.
-
- إجراء دراسات إضافيّة لفهم تأثير الفونيم والصّفات فوق التّركيبيّة في الأعمال الأدبيّة. و في هذا الصّدد، يمكن استخدام مقطوعات محمود درويش على أنّها حالة لمزيد من الأبحاث.

❖ دمج دراسة الفونيم والصفات فوق التّركيبية مع التّخصصات الأخرى مثل اللّغويات وعلم النّفس لفهم أعمق للأثر اللغويّ والنّفسي لهذه العناصر في الشّعر.

❖ توظيف الدّراسات في عمليّات ترجمة الشّعر. وذلك أنّ فهم عمق الشّعرِ وأبعاده يمكن أن يساعد على تقديم ترجمات دقيقة ونقل الأثر الأصليّ إلى الشّعر.

❖ العمل على توفير موارد تعليميّة ومقالات توعويّة للقرّاء حول الفونيم والصّفات فوق التّركيبيّة في الأدب وكيف يمكن استيعابها وفهمها بشكل أفضل.

قائمة المصادر والمراجع:

***القرآن الكريم**

***المصادر والمراجع:**

- ابن الأثير، ضياء الدين(ت٦٣٧هـ): **المثل السائر** ، تحقيق : أحمد الحوفي وآخرين ، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.
- إسماعيل، عزّ الدّين: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ١٩٧٤
- الإشبيلي، أبو الإصبع: "**مخارج الحروف وصفاتها**"، مؤسسة هنداوي، تاريخ آداب العرب، ٢٠١٧.
- امرؤ القيس: **الدّيوان**، تحقيق: محمّد أبو الفضل، ط٤، دار المعارف، القاهرة.
- الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها**، دار الشّروق العربيّ، بيروت، ط٣.
- أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللّغويّة**، مكتبة الأنجلو ، مصر١٩٩٢.
- الباينـي، أحمد: **القضايا التّطريزيّة في القراءات القرآنيّة**، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط١، ٢٠١٢.
- بشر، كمال: **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
- أبو بكر محمد بن سهل السّراج: **الأصول**، تحقيق: عبد الحسين الفتلى، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ١٩٨٥.
- الجاحظ، عمرو بن بحر(ت٢٥٥هـ): **البيان والتبيين**، دار ومكتبة الهلال، بيروت .

- الجرجانيّ، عبد القاهر(ت٨١٦هـ): **أسرار البلاغة الواضحة**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- جرير(ت.١١٠هـ): **الدّيوان**، شرح: محمّد بن حبيب ، تحقيق: نعمان محمّد أمين طه، ط٣، دار المعارف.
- ابن الجزري، محمد: شمس الدين أبو الخير جعفر، **التّمهيد في علم التّجويد** ، تحقيق: غانم الحمد ، ط٤، بيروت،الرسالة. ١٩٧٧.
- ابن جعفر، قدامة، (ت٣٣٧هـ): **جواهر الألفاظ**، تحقيق: محيي الدّين عبد الحميد، ط١، مصر، ١٩٣٢.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت١٠٠٢هـ): **الخصائص**، تحقيق: محمد علي مختار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج٢، ٣٧١.

– **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: مصطفى السقا، مصر، ١٩٥٤.

- حبكة،عبد الرحمن حسن :**البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها** ، دار القلم ، دمشق ، ١٩٩٦، ج١.
- حيدر، توفيق ، محمود درويش: **شاعر الأرض المحتلة** ،جزء ٩٢، سلسلة أعلام الأدباء ، بيروت ، الكتب العلمية .
- حسان، تمام: **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، عالم الكتب، ط٤، ٢٠٠٤.

– **مناهج في البحث واللّغة**، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط٢، ١٩٧٤.

- حسيني، أبو بكر: **الصّوتيّات التّركيبيّة**، دار الكتاب الحديث، ط١، ٢٠١٤.
- الحمد، غانم قدوري: **الدّراسات الصّوتيّة لدى علماء التّجويد**، ط١، بغداد، ١٩٨٦.

- حمودة، طاهر سليمان: **ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغويّ**، الدّار الجامعيّة للطباعة، الإسكندريّة، ١٩٩٨.
- الحمويّ، أحمد بن محمّد(ت ٧٩١هـ): **المصباح المنير**، تحقيق: عبد العظيم الشّناويّ، ط٢، دار المعارف
- خالد العبسي: **النّبر في العربيّة**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١.
- خليل عمايرة: في **نحو اللّغة وتراكيبها**، عالم المعرفة، جدة، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
- الخويسكي، زين كامل: **الأصوات اللّغويّة**، الأسكندرية، دار المعارف الجامعية، ط١، ٢٠١٤.
- الدّاني، عثمان بن سعيد، "**المكتفى في الوقف والابتداء**"، تحقيق: محيي الدّين عبد الرحمن رمضان، ط١، دار عمار.
- درويش، محمود: **جداريّة**، دار النّاشر، رام الله، فلسطين.

– **ديوان محمود درويش**، ط١١، دار العودة، بيروت، ١٩٤٨.

- أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتّجلي؛ دراسات بنيويّة في الشّعر**، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧١.
- الرّافعي، مصطفى صادق: **تاريخ الأدب العربيّ**، دار الكتاب العربي، بيروت.
- الرّازي: محمد أبو بكر(ت٣١٣هـ): **مختار الصحاح**، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، ١٩٨٨
- رجاء عيد: **التجديد الموسيقي في الشّعر العربيّ** "**دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربيّ**"، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- زكي، حسن، **نظريّة الأصوات والأصوات اللّغويّة** ، دار المعارف ، الجيزة.

- الزّبيدي، مرتضى، (ت١٢٠٥هـ): **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد المنعم خليل وآخرون، دار الكتب العلميّة، بيروت ٢٠٠٧م.
- سلوم ، تامر : **نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبيّ**، ط١، دار الحوار للنشر، سوريا، ١٩٨٣.
- السّكاكيّ، يوسف بن أبي بكر، (ت ٦٢٦هـ): **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.
- سيبويه، عمرو بن عثمان، (ت١٨٠هـ): **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة.
- الصّالح، صبحي، **دراسات في فقة اللّغة**، ط١، دار العلم للملايين.
- صبيح التّميمي: **دراسات لغويّة في التّراث القديم، صوت، صرف، نحو، دلالة، معاجم**، مناهج البحث، ط١، ٢٠٠٣.
- الصفاقسي، أبو الحسن علي بن سالم،(ت١١١٨هـ) : **تنبيه الغافلين وإرشاد الجاهلين عمّا يقع لهم من الخطأ حال تلاوتهم لكتاب الله المبين** ، تحقيق: محمد الشاذلى النيفر ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.
- ضيف، شوقي:**فصول في الشّعر ونقده**، دار المعارف، مصر، ١٩٣٠م.
- العباسيّ، عبد الرّحيم بن عبد الرّحمن أحمد، (ت٩٦٣هـ): **معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص**، تحقيق: محيي الدّين عبد الحميد، عالم الكتب.
- عكاشة ،محمود:**أصوات اللّغة**، دار المعرفة ، القاهرة،٢٠٠٧
- عمر، أحمد مختار: **دراسة الصّوت اللّغويّ**، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٧.

– **علم الدّلالة**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ١٩٩٢.

- العمري، محمد: **تحليل الخطاب الشّعريّ، والبنيّة الصّوتية في الشّعر**، مطبعة النّجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١١.
- عتيق، عبد العزيز: **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربيّة ، بيروت ، ١٩٨٧.
- عبد التّواب، رمضان: **مدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغويّ**، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٨٥.
- عبد الرضا، تحسين: **الصّوت والمعنى في الدّرس اللغويّ**، عمان، دار دجلة، ٢٠١١.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد،(ت١٧٣هـ): **العين**، تحقيق : عبد الحميد هنداوى، دار الكتب العلمية ، بيروت ،٢٠٠٣.
- أبو الفرج، قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، (ت٣٣٧هـ):تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت.
- الفيروز آبادي، مجد الدّين، (ت٨١٧هـ) : **القاموس المحيط** ، تحقيق : الهوريني المصري الشافعيّ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧.
- القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن،(ت.٦٨٤هـ): **منهاج البلغاء**، تحقيق: محمد ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٥، بيروت، ٢٠١٤.
- القيرواني، ابن رشيق القيرواني،(ت٤٥٦هـ): **العمدة فى نقد الشعر وتمحيصه**، شرح : عفيف نايف، دار صادر ، بيروت ط٢٠٠٦،٢.
- ماريو باى: **أسس علم اللّغة**، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.
- ابن معصوم،علي صدر الدّين (ت١١٢٠هـ): **أنوار الرّبيع في أنواع البديع** ، تحقيق : شاكر هادى ، ج٢، مطبعة النعمان ، النجف ، ١٩٦٨.

- مكّي، أبو محمّد بن أبي طالب القيسيّ (ت٤٣٧هـ)، **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التّلاوة**، تحقيق: أحمد حسن فرحات، دار عمّار، عمّان، ط٣، ١٩٣٦.
- المسدى، عبد السّلام: **التّفكير اللّساني في الحضارة العربيّة**، الدّار العربيّة للكتب، ١٩٨١.
- مسلم، الإمام أبو الحسن مسلم بن الحجاج النّيسابوريّ (ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم**، دار الكتب العلمية، بيروت.
- مهدى عرار: **مخارج الحروف، ظاهرة اللبس في العربيّة جدل التّواصل والتّفاصل** ، دار وائل ، ٢٠٠٣.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت٧١١هـ): **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان.
- النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربيّة**، جامعة القدس المفتوحة.
- هاني الخير: محمود درويش ، **رحلة عمر في دروب الشعر**، موسوعة أعلام الشعر العربى ، دمشق، مؤسسة رسلان للطباعة والنشر.
- يونس، علي: **نظرة جديدة في موسيقا الشّعر العربيّ**، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، ١٩٩٣.

***الدّراسات:**

- جبر، هشام، **فيزياء الدوريات والجسيمات** ، الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٤
- رجب، إبراهيم: **البنيّة الصّوتيّة ودلالتها في شعر عبد النّاصر صالح**،إشراف: إبراهيم فيّاض، الجامعة الإسلاميّة، غزّة ٢٠٠٢-٢٠٠٣م، رسالة ماجستير.
- عبد الاله بلقزيز وآخرون، **هكذا تكلّم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط١،٢٠٠٩.
- عيد، رجاء، **التّجديد الموسيقي في الشّعر العربيّ"دراسة تأصيليّة بين القديم والجديد لموسيقا الشّعر العربيّ"**، منشأة المعارف، الإسكندريّة.

- مالانج ،نيل الحكمة: **المماثلة والمخالفة في سورة الكهف (دراسة وصفيّة فونولوجيّة)**، الجامعة الإسلاميّة ٢٠٠٩.

***المجلّات والدّوريّات:**

- صابر، عيد، **نجوميّة محمود درويش طغيان في التّفاعل الجمهوريّ** ، مجلة الرّافد، دار الشّؤون الثّقافية والإعلام، الإمارات، العدد (١٣٥) ، نوفمبر ،٢٠٠٨.
- صابر، خالد: **القيمة الدلاليّة للفونيمات التّطريزية** ، بحوث فى تدريس اللّغة ، العدد الثاني ، ٢٠٢١ .
- عيد، هدية عبد الله: **القيمة الدلاليّة للفونيمات التطريزيّة**، بحوث في تدريس اللّغة، العدد الثاني، ٢٠٢١.
- غروري، غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: نوفال يتوف، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد ١٤٦، الكويت، ١٩٩٠م.
- الشّيخ، خليل : **جداريّة محمود درويش بين تحرير الذّات ووعي التّحرر منها** ، مجلة نزوى ،عدد٢٥.
- مزاحم حسن: **أثر التّنغيم في توجيه الأغراض البلاغية "الاستفهام نموذجًا"**، مجلة جامعة القادسية في الأدب والعلوم التربوية، العدان، ٣، ٤، المجلد ٦، ٢٠٠٧.
- النّعيمي، حسام سعيد: **الدراسات اللهجيّة والصوتيّة عند ابن جني**: دار الرشيد، العراق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٠.
- نورة بنت تهانى ، د. مليكة دحمانية : **انفتاح النّص الشّعريّ عند محمود درويش قصيدة " انا يوسف يا أبي " أنموذجًا**، مجلة حوليات الهلالي، ماهر مهدى، "فخر الدين الرازى بلاغياً"، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

Abstract

This research aims to conduct an in-depth study of phonemes, their semantic characteristics, and their impact on the poems of Mahmoud Darwish. In the first chapter, the focus is on consonants and their characteristics, classifying them into attributes that possess opposites such as voicing and devoicing, fortification and lenition, affrication and frication, explosion and friction, and attributes that lack opposites like softness, spreading, repetition, and hissing.

In the second chapter, structural features and their impact on Darwish's poems are addressed, including rhyme, narrative, rhythm, jingles, segmented texture and its semantics, preposition and postponement, adornment and diminishment.

In the third chapter, the focus is on supra-structural features and their significance in Darwish's poems, including harmony, intonation, and articulation.

The research concludes the significance of understanding these linguistic attributes and their role in enriching the conceptual and aesthetic aspects of Mahmoud Darwish's poems, and how they effectively contribute to conveying his poetic message. This study is considered a valuable contribution to the understanding and analysis of literary and poetic works through their phonetic, semantic, and structural aspects.

This research aims to conduct an in-depth study of phonemes, their semantic