الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب و اللغات قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التوازي في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر

تخصص : أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبين:

أحمد عيساوي

الحسين عطياالله

إشراف الدكتور :

يوسف بديدة

السنة الجامعية :1439–1440 هـ/ 2018–2019 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه

ومن شكر الله إلى شكر من أجرى على يده التيسير والتوفيق

نتقدم بخالص شكرنا وبالغ امتناننا إلى:

الدكتور يوسف بديدة الذي تكرم بالإشراف على هذا العمل

وإسداء ملاحظاته العلمية والمنهجية فنسأل الله أن يجازيه عنا خير الجزاء

المقدمـــة

المقدمة:

للشعر دور كبير في الحياة العربية المعاصرة فهو نسيج لغوي يقوم بإعادة تركيب اللغة، ومحاورها ويستنطق مالا تقوله، واللغة لا تزال في معركة البقاء الوطني، تأخذ حجماً حضاريا كبيراً، في طريق للعودة إلى الينابيع وتشير إلى انبثاق جديد، وعليه فالقراءة في الشعر الفلسطيني المعاصر، يعنى البحث عن الشخصية العربية لأنه متكلم عن الأرض العظيمة التي أسالت حر كل أَبِي غيور على دينه ووطنه وعروبة هذه الأرض– فلسطين– التي ينزف جرحها تحديا وصمودا لأجل مواصلة الكفاح والذود عنها.

فالشعر الفلسطيني يحتل مكانة هامة في مسيرة الشعر العربي عموما، والمقاوم منه على وجه الخصوص، ولعل من ابرز عوامل الإبداع لدى شعراء المقاومة تعود إلى المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني هذه المأساة شكلت مادة استوحى منها الشعراء مواضيعهم ومن أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين ظهروا في السبعينات محمود درويش، فقد ملأ الدنيا وشغل الناس حينا من الدهر تماماُ كما فعل المتبني في عصره، وعلى الرغم من الكثير مما كتب عنه إلا أن المكتبة العربية ما تزال بحاجة إلى أعمال أكثر جدية على صعيد القراءة التي تعطى شاعرا مثله ما يستحقه من قيمة نقدية: فلغته الشعرية– السهل الممتنع – تخفى وراءها الكثير من الدلالات والرموز العميقة، بعيدا عن وضوحها الخادع.

إن التوازى خاصية فنية تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأدبية، فالتوازي ظاهرة خطابية رافقت الإنسان منذ أن بدأ يتواصل بواسطة اللغة، يعود سر وجودها إلى الطبيعة اللغوية المائلة أساسا إلى التناسب والإتلاف وإلى التطابق والتساوي، ويعمل التوازي على تنظيم عناصر اللغة في سياقها الشعري، فينظم اللغة في مختلف مستوياتها العرفية والتركيبة والدلالية، محققا بذلك مزاوجه بين الإيقاع المنتظم والدلالة المصاحبة، ويتأسس على هذه المزاوجه خطاب شعري فاعل يتجاوز المستوى الإخباري إلى المستوى الجمالي التأثيري .

لقد تضافرت عدة عوامل لدفعنا إلى خوض غمار هذه التجربة نلخصها فيما يلي:

- دافع ذاتي هو ميلنا إلى البحث في هذا الموضوع.

- رغبتنا في دراسة الشعر المعاصر وقضايا الحداثة الشعرية، من جميع جوانبها بوصفها الظاهرة الأكثر تشخيصا للواقع الحضاري العربي.
- تمحور الشعر العربي منذ خمسينات القرن الماضي حول القضية الفلسطينية التي وهبها محمود درويش صوته الشعري كاملا، وقد شكلت هذه القضية، بنسب متفاوتة مفصلا رئيسيا في حركة تطور الشعر العربي الحديث كما أن محمود درويش في سياق النضال الفلسطيني الخاص، وفي سياقه العربي العام يمثل واحدا من أبرز شعراء القصيدة العربية الحديثة، بل إنه قد صار اتجاها فنيا له خصائصه وسماته المحددة ولا يمثل هذا الأمر معوقا لدرسه بقدر ما كان مرجحا لاختيار.[1]

ولما كانت هذه الدراسة تستهدف إبراز شعرية التوازي فقد استقر رأينا على أن يكون عنوان الدراسة الآتي:

جمالية التوازي في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش.

ولدراسة هذا الموضوع ارتأينا طرح الإشكال الآتي:

كيف تجلى البعد الجمالي لظاهرة التوازي في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية عدد من التساؤلات التي نوجزها فيما يلي:

- كيف استطاع محمود درويش أن يطوع البنى الصرفية والدلالية بكل تفريعاتها خدمةللأفكار والمعاني والرؤى التي عبر عنها؟
- إلى أي مدى أبانت هذه القصائد باختلاف السياقات التي وردت فيها عن مختلف المعاني والدلالات؟
- ما الأثر الجمالي الذي سوف تكشف عنه هذه الدراسة على مستوى ظاهرة التوازي؟
- ما هي مستويات التوازي الأكثر ظهوراً في شعر محمود درويش؟
- أين تتجسد الشعرية في كل مستوى من المستويات؟

[1] ينظر ياسين صلاح بلاغة الصورة في ديوان " حصار لمدائح البحر" ل محمود درويش مذكرة تخرج ماجيستار في الأدب العربي تخصص نقد أدبي جامعة محمد خيضر بسكرة 2010-2011. ص: أ

- إلى أي مدى يستطيع التوازي أن يحقق الشعرية في النص؟

تتكون الدراسة من ثلاثة فصول تطبيقية ومدخل نظري ومقدمة وخاتمة والعرض التالي يفصل شيئا مما جاء في بنائها العام:

- في الفصل الأول الموسوم بالمستوى الصوتي تحدثنا عن أهم الأصوات المختارة نظراً لكون العمل الشعري اختياراً صوتياً في المقام الأول،ثم انتقلنا إلى الحديث عن علاقة الصوت بالدلالة لننتقل إلى التطرق بعدها إلى حروف المعاني وتلازم التكرار وميزته.
- أما الفصل الثاني الموسوم بالمستوى المورفو تركيبي فتطرقنا فيه إلى جملة من علاقات التوازي،ومن ذلك توازي الأفعال الماضية والأفعال المضارعة وأفعال الأمر وتوازي الأفعال المجردة والمزيدة.
- كما عالجنا فيه البنية النحوية والمستويات التي اشتغل عليها التوازي في الديوان كالتقديم والتأخير (تقديم الخبر على المبتدأ) وتقديم الفاعل على فعله وتقديم المفعول به على الفاعل وتقديم الجار والمجرور أضف إلى ذلك استخدام صيغ الاستفهام.
- أما الفصل الثالث الموسوم بالمستوى الدلالي فقد تعرضنا فيه لأشكال التوازي الدلالي، كالترادف والتضاد والتناسب.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن تتألف خطته من مدخل نظري يحتوي على المصطلحات المفاهيمية من حديث عن التوازي في التراث البلاغي العربي وفي مباحث لاحقة تطرقنا إلى الحديث عن التوازي في الدرس النقدي العربي الحديث، مبينين ذلك بشيء من التفصيل، ذاكرين أهمية التوازي ومفهوم التوازي في الدراسات الغربية.

كما اعتمدت هذه الدراسة المقاربة الأسلوبية البنيوية، وكثيرا ما كانت تستعين بالمنهج الاحصائي لتحديد نسب تواتر هذه البنى في الديوان، مما يساعد على إنتاج الدلالة من خلال إعادة البناء الدلالي للعناصر المتشظية في العمل الشعري.

وقد نهلت هذه الدراسة من معين مصادر ومراجع متنوعةنذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر:

- كتاب**خصائص الحروف العربية ومعانيها**"لحسن عباس" الذي استفدنا منه كثيرا و كتاب **شعرية القصيدة العربية المعاصرة**"لمحمد العياشي كنوني".
- كتاب **ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء** "لموسى ربايعة".

ومن الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع دراستنا نذكر:

- رسالة الدكتور "يوسف بديدة"الموسومة بـ:**جمالية التوازي في شعر نزار قباني.**

وقد اعترضت هذا الجهد العلمي جملة من الصعوبات نذكر منها:

- عدم توفر الديوان موضوع الدراسة في المكتبات والمعارض المقامة بالجزائر مما اضطرنا إلى اقتناءه من دولة تونس الشقيقة.
- تشعب الدراسة وتعدد مصادرها ومراجعها وتداخلها مما جعل الإحاطة بهذه المادة وتوظيفها التوظيف الأمثل أمراً بالغ الصعوبة.

وأخيرا تتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف على رعايته وصبره علينا ومتابعته لمراحل إنجازهذا العمل، كما لا يفوتنا أن تتوجه بالشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة جراء تجشمهم عناء الاطلاع على هذه المذكرة ومناقشتها

هذا فإن وقفنا فبفضل الله وحده وإن أخطأنا فحسبنا أننا اجتهدنا لتقديم عمل هو ثمرة ونتاج ما غرسه أساتذتنا الأفاضل فينا خلال مسيرتنا الدراسية والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

مدخل نظري

تحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلامات الدلالية

1- المفهوم اللغوي للتوازي:

تحصى المعاجم العربية لمادة " وزي" عدة معاني" تختلف باختلاف استعمالاتها في السياق فقد جاء في لسان العرب بعدة معاني وصيغ نذكر منها " وزي الشيء وزى اجتمع وتقبض و الوزى من أسماء الحمار المصك الشديد، ابن سيده: الوزى الحمار النشيط الشديد، و الوزى القصير من الرجال الشديد، و الوزى الملزز الخلق المقتدر و المستوزي المنتصب المرتفع، و استوزى الشيء انتصب، يقال مالي أراك مستوزيا أي منتصبا، و أوزى ظهره إلى الحائط أسنده، يقال: أوزيته أشخصته و نصبته، يقال وزى فلان الأمر أي غاظه و الوزى الطيور، قال أبو منصور: كأنها جمع وز وهو طير الماء، و الموازاة: المقابلة و المواجهة.[1]

في معجم مقايس اللغة " وزا الواو و الزاء و الحرف المعتل أو المهموز أصيل يدل على تجمع في شيء و اكتناز، يقال للحمار المجتمع الخلق: وزى، و الرجل القصير وزى و هذا غير مهموز فقال أبو زيد: و زأت الوعاء توزيئا و توزئه إذا أجدت كنزة.[2]

أما الفيروز أبادي في كتابه القاموس المحيط وردت لفظة "وزا" في قوله: وزا اجتمع و أوزى ظهره أسنده، و لداره جعل حول حيطانها الطين، و استوزى في الجبل سند فيه و الوزى الحمار المصك الشديد و الرجل القصير الملزز الخلق و المستوزي المنتصب و المستبد برأي.[3]

ولم ترد لفظة التوازي و اشتقاقها في القرآن الكريم، أما الحديث النبوي الشريف فوردت في مواضع كثيرة منها ما رواه النسائي في سننه عن ثعلبه بن زهدم قال: كنا مع سعيد بن العاص بطبرستان، فقال: أيكم صلى مع رسول الله الخوف؟ قال حذيفة: أنا فقام فصف الناس

---

[1] ابن منظور لسان العرب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1978، ص206، مادة وزى.

[2] أحمد بن فارس، معجم مقايس اللغة تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، 1979، ج6، ص: 107، مادة وزى.

[3] الفيروز أبادي الشيرازي القاموس المحيط، مطبعة بولاق مركز تحقيق التراث الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مصر، ج2، 402.

خلفه صفين، صفا خلفه و صفا موازى الهدوء، فصلى بالذين خلفه ركعة، ثم انصرف هؤلاء، و جاء أولئك فصلى بهم ركعة ولم يقضوا.[1]

و من الأحاديث أيضا ما رواه البخاري في صحيحه عن الزهري: مع رسول السنة قبل نجد فوازينا العدو و قط ففنا لهم.[2]

وفي جميع الأحاديث لا تكاد تخرج عن معنى المقابلة و المواجهة لورودها في باب صلاة الخواف.

– وفي معجم اللغة العربية المعاصرة:

وزى: توازى يتوازى، تواز، توازيا فهو متواز.

توازى الشيئان:

– وازى أحداهما الآخر ، تقابلا، تواجها، سارا متقابلين بحيث لا يلتقيان إذا امتدا.

– تعادلا.

وازى الشيء:

- قابله، واجهه، حاذاه.
- ساواه، عادله، الواحد يوازى الآخر.
- توازى شبه: تطابق، تماثل.[3]
- من خلال التعريفات السابقة نستنتج أن معاني التوازي في اللغة تدور حول التماثل و المحاذاة و التناظر و المواجهة و المقابلة.

[1] زهير المشاويش: صحيح السنن للنسائي، مكتبة التربية العربي لدول الخليج، ط1، 1409، 1988، ص: 334.

[2] محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر. دار طوق النجاة، ج1، ط1، 2001، ص: 144.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، بمساعدة فريق قريب عمل، عالم الكتب، مصر القاهرة، ط1، 2008، مادة وزى ، ص 2434-2435.

2- المفهوم الاصطلاحي للتوازي:

المفهوم الاصطلاحي للتوازي يشير إلى التماثل بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، و هذان الطرفان عبارة عن جملتين لهما البنية تقوم على أساس المشابهة أو على أساس من التضاد.[1]

كما عُرف بأنه عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني و ترتبط ببعضها، و تسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر .[2]

معنى التوازي هو التناظر بين جمل العبارة سواء في التطابق أو التعارض، و هذان شكلا وحدة الجملة الايقاعية. و ينطلق التوازي من مكونات التركيب الصوتي، ليمثل سمة بارزة لها ضرورتها عبر شبكة الخطاب، كما تكمن وظيفته في اشباع الرغبة السمعية عند المتلقي، نتيجة توالي المقاطع المتتابعة و المتناسقة المتمثلة في الأصوات الساكنة و الحركات الكلامية يهيئ وعي المتلقي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره.[3]

كذلك هو " التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية فهو التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالى السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، و يشمل العناصر الصوتية و التركيبية و الدلالية و أشكال الكتابة و كيفية استغلال الفضاء، و يفرض عادة إن الطرفين متعادلان في الأهمية.[4]

---

[1] أنظر محمد كنوني التوازي لغة الشعر مجلة فكر و نقد السنة الثانية 19990، العدد 18، ص: 79.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، مكتبة و مطبعة الاشعاع الفنية الاسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص: 07.

[3] صفية بن زينة، قصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة السانيا وهران، موسم، 2012-2013، ص: 63.

[4] محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 97.

و يعود مصطلح التوازي في الأصل إلى الهندسة، انتقل إلى الدراسات الأدبية مع كثرة من المفاهيم الرياضية و العلمية، بفعل حركة الأخذ و العطاء المتبادلة بين العلوم و الفنون، ورد عن "اقليدس" في تعريفه للخطوط المتوازية قوله المتوازية من الخطوط هي المستقيمة الكائنة في سطح مستو، لا تتلاقى و إن خرجت في جهاتها الى غير النهاية".[1]

وفي مجال الفيزياء استعار الناقد كريماس (Kremas) مفهوم التوازي، و لكن تحت مسمى آخر هو " التشاكل" ظنا منه أنه أكثر دقة و فعالية في تحليل الخطاب، و يلخص " محمد مفتاح" ما ذهب إليه " كريماس" بقوله " مفهوم التشاكل استعير من الميدان العلمي إلى ميدان تحليل الخطاب لضبط إطراد المعنى بعد تفكيكه... إن هذا المفهوم بحسب ما استتر عليه هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب و قدره إجرائية من مفاهيم بالغة التعميم أو التخصص مثل التكرار و التوازي.[2]

3-التوازي عند النقاد العرب المحدثين:

مما لاشك فيه أن التطور الذي شهدته البشرية في العصور المتأخرة، انعكس على الأعمال الإبداعية الأدبية، مما أدى بالضرورة إلى اتساع المفاهيم وشموليتها، والتوازي لا يخرج عن هذه القاعدة، حيث نجده في دراسات النقاد العرب المحدثين ظاهرة دلالية شديدة العمق، فهو عندهم أعم من التوازن الذي هو "تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن، أما التوازي فهو أن يستمر هذا التوازن في النص كله، كالذي نجده في القصيدة الشعرية، حيث يتكرر إيقاع كل شطر منهما في كل بيت

[1] سليمان عباس محمد، نظرية التوازي في الفكر العلمي و العربي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 2001، ص: 45.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص: 30.

منهما ويستمر حتى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع"[1].

وقد عد بعض الدارسين التوازي من أهم الظواهر الموسيقية الدلالية، المعتمد عليها في بناء تراكيب النصوص الأدبية، وزاد بعضهم على ذلك حين جعله قانونا من قوانين الإيقاع، محمد مفتاح يرى أن الشعر العربي هو شعر التوازي، إذ يمثل عنده " النواة الأولى بالنسبة للفن الأصلي"[2]، ويتضح هذا أكثر من خلال تعريفه للتوازي بأنه " تنمية لنواة معينة بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة" وأضاف منوها بأهمية التوازي أنه " سمة شعرية قلما يخلو منها شعر ... فهو ظاهرة موسيقية ومعنوية، في آن واحد لأن الذي يدرس التوازي يكشف دور البعد الصوتي الإيقاعي في إنجاز البعد الدلالي"[3].

فالتوازي لدى المحدثين يتجاوز أنظمة اللغة وصيغ الخطاب "وقد ينظر إليه باعتباره ضربا من التكرار، لكنه تكرار غير كامل"[4]، لأن التكرار ناتج عن إسادة وحدات صوتية لتوكيد المعنى، أما التوازي فيتجاوز ذلك إلى التراكيب والدلالات الناتجة عنها، ليصبح النص وحدة دلالية تتعلق ألفاظه بعضها ببعض مشكلة نظما متوازيا، يسهم في ترجمة الحالة الشعورية التي يكابدها الملقي للمتلقي، من خلال وضعها في قالب أسلوبي راق، وفي السياق ذاته يقول الدكتور محمد الحسناوي "والتوازي ... يصير أحيانا إلى القانون السابع – التكرار – حين لا يقتصر على التشابه في صيغ التركيب وترتيب الأجزاء، بل يعيد النسق بحروفه وأحيانا يتحول إلى التوازن حين يضيف إلى ترتيب الأجزاء وحدةالصيغة ووحدة الوزن، ومع ذلك تبقى جسور

[1] عبد الله الحياني، التوازي التركيبي في القرآن، رسالة ماجستير، كلية الآداب بغداد 2004 ص 15.

[2] غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمد درويش عاشق من فلسطين، مج أبحاث كلية التربية ج11 ع 02 (2011) ص 362.

[3] غانم صالح سلطان، مرجع سابق، ص362.

[4] عبد الله الحياني، التوازي التركيبي في القرآن، ص 15.

متصلة بين الأنواع جميعا"[1]، وفي هذا دليل على اتساع مفهوم التوازي وتداخله مع قوانين الإيقاع.

وبشكل عام فإن التوازي لدى المحدثين " تأليف ثنائي متماثل ليس متطابقا، وكثير من بُني النص التي يحتوي عليها التوازي هي بُنى متساوية أو متكررة بأي شكل كان"[2] تعكس في مجموعها الترابط النصي العام.

غير أن التوازي لا يؤدي وظيفته الجمالية، إلا إذا أحسن الأديب الإفادة منه في ترصين بنيته الإيقاعية، إذ تمتد تأثيراته لتشمل جميع مستويات البنية الشعرية بأبعادها المختلفة، الصوتية والنحويةوالتركيبية والدلالية، مما يكسب التوازي صبغة جمالية مؤثرة على المتلقي، وفي الوقت ذاته يجعله حاملا لأبعاد وظيفية من ناحيتي البناء والتركيب، حتى كأن النص بناء يشد بعضه بعضا.

ولعل ما أوردناه آنفا، يجعلنا نعتقد أن التوازي عند المحدثين، يحتل موقعا هاما في تشكيل النصوص، ويشهد لهذا ما أفرزته دراساتهم، من أنواع جديدة للتوازي أهمها، ما ذكره حاتم الصكر إيقاع التعاقب أو النمو المتوالي"، الذي ينشأ عن العلاقة التراتبية بين وحدات متجاورة تهدي إحداها إلى الأخرى وصولا إلى الختام " وهذا النوع من التوازي له ميزة نثرية، فهو ليس قائما على المشابهة والتعارض، بل على التعاقب المتنامي لوحدات النص بحيث ينتقل من وحدة إلى جارتها دون إحساس بالنفور أو انفصال بينها، وغالبا ما "يرد في أواخر القرائن على شكل تعقيب أو تذييل ... وينطوي على أكثر من جملة"[3]، كقوله تعالى تعقيبا على ادّعاء الكفار بالإصلاح في الأرض، وانتفاء السفه عنهم لكفرهم، على التوالي ﴿أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَٰكِن لَّا يَشْعُرُونَ﴾البقرة 12 وقوله ﴿أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاءُ وَلَٰكِن لَّا يَعْلَمُونَ﴾ البقرة 13.

---

[1] محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار عمان، ط 02 (2000)، ص 238.

[2] أشواق النجار، التوازي الصوتي في سورة القمر، مجلة آداب الرافدين بغداد، ع58 (2009)، ص 03.

[3] نفسه ، ص239.

ولعل ما أبرز هذا النوع وغيره، هو النص الحديث بنوعيه –الشعري والنثري–، الذي ينفرد من جهة بقدرة التمكن (من تبليغ الرسالة) ومن أخرى بقدرة الانزياح عن القوالب القديمة، بتوليده نماذج جديدة تواكب العصر اعتمادا على تقنيات جديدة، يُفرِغ فيها شاعريته المشحونة بالانفعالات النفسية والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس.[1]

وظاهرة التوازي بمفهومها الحديث، من أهم ما يحقق تلك الشاعرية الصادرة عن تأثير الإيقاع الصوتي على حاسة السمع، باستخدام تقنيات صوتية منبعها فن البديع، مما حدا ببعض الدارسين لاعتبار الشعر " هندسة حروف وأصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها"[2] بما يوافق العوالم المتشابكة، ومن ثَم فلا مناص من جعل تلك الجمل متوازية يشد بعضها إزر بعض، بهدف التأثير في نفس المتلقي.

[1] ينظر، والي دادة عبد الحكيم، مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومه الجزائر، ط 01 (2014)، ص103.
[2] نفسه ص 05.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

الذي لا يختلف فيه اثنان أن اللغة العربية تمتاز بميزات كثيرة، فهي أداة اتصال اجتماعي وهي وسيلة للتعبير والوصف لمن أراد ذلك فاللغة العربية قادرة على احتواء جميع الدلالات وبناء أنماط لغوية متجددة، ولولا ذلك لما حباها الله وشرفها فجعلها وعاء لكتابه الحكيم ولما شرف العرب عن سائر الأمم بحمل الرسالة الخاتمة فهي لغة واسعة يفوق عدد مفرداتها أية لغة من لغات العالم.

لقد مكنت هذه اللغة العظيمة أهلها من القدرة على الإبداع في التعبير فجاء الشعر العربي متميزًا عن شعر الشعوب الأخرى، ذلك أن هذه اللغة قادرة على استيعاب أكثر الصور الفنية رقيًا بما تتميز به من قدرة على الوصف والتصوير والإيحاء وبما يحمله الصوت العربي من موسيقى خفية تضيف إلى المعنى المباشر ظلالا تبين عظمة هذه اللغة ورشاقتها وعبقريتها ،ولقد استعمل البشر منذ القديم اشارات ورموزا تدل على معان في أذهانهم تشير وترمز إلى أشياء مادية، ولا تخرج ألفاظ اللغة عن أن تكون رموزا يشير بها كل جماعة إلى معان الأشياء التي يقصدونها ولو حللنا عملية الكلام عن طريق اللغة لوجدنا ثلاثة عناصر أساسية:

أولها: الفظ أو الصورة الصوتية وهو ما أحدثه المتكلم وألقاه من الألفاظ.

ثانيها: المعنى أو الصورة الذهنية التي أثارها الكلام في ذهن السامع وهو صورة متكونة في ذهنه ومنتزعة من تجاربه الحسية والمجردة من مجموع الأمثلة والحقائق التي صادفها في حياته سواء بالنسبة للأشياء المادية كالشجرة أو الكتاب أو المعنوية كالعدل والحقد.

ثالثها: الشيء المعني أو الصورة الخارجية المقصودة فاللفظ الدال والمعنى المدلول والشيء الخارجي المقصود الذي ينطبق عليه المعنى هي العناصر الثلاثة التي تتألف منها عملية الكلام.

وقبل أن نلج إلى ما يخص هذا العنصر من البحث لابد من إيضاح مهم يتعلق بالدلالة الصوتية النابعة من طبيعة الأصوات، فإذا حدث إبدال أو إحلال صوت منها في كلمة بصوت آخر في كلمة أخرى أدى ذلك إلى اختلاف دلالة كل منهما، فالدلالة الصوتية هي المعاني المستفادة من نطق ألفاظ معينة.

إذا كانت مادة الفنان الرسام هي الألوان، فإن مادة الشاعر هي الألفاظ والكلمات التي يعبر بها عما بداخله، وبمقدار فنيته يشدنا لفنه، لأنه بجانب قدرته على أداء المعنى الذي يقصد إليه، يضيف شيئا آخر له قيمته من الناحية الفنية ألا هو التنغيم الصوتي والموسيقى، الذي يولد إيقاعا متناغما ناتجا عن هذه الصياغة الفنية التي استطاع أن يصل إليها بحسه الفني المرهف.[1]

إن الحديث عن الصوت يقودنا إلى الحديث عن الإيقاع، لارتباطهما الوثيق فالإيقاع هو «سر الحياة، فما من شيء في الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، ويسهم في تشكيل إيقاع أكبر ينتظم مع من حوله في دوائر تتسع شيئا فشيئا حتى تشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص.

كما أنه لا يمكننا الحديث عن الإيقاع دون التوازي الذي يحوي طرفي الإيقاع وهما التماثل والاختلاف ، إذ يرى البعض أنه، قانونا من قوانين الإيقاع.

والتوازي الصوتي يتم عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة أو العبارة توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للفظ، وسواء في الجمل المتصلة ببعضها أو المترتبة على بعضها عن طريق التضاد والتشابه في المعنى أو الصياغة النحوية.

وما تجدر إليه الإشارة أن هذا النمط يقوم على تنسيق الأصوات فيكون الصوت صدى الإحساس.

والتوازي الصوتي يستقطب جملة من الصور البلاغية، حين تتراكم تشكل هذا اللون، والتي سنقوم برصد بعضها:

وبهذا فالجناس أو التجنيس يعمل على إحداث إيقاع مميز، داخل النص، وهذا بفضل وروده متكررا ومتتاليا، فيحقق التشابه الصوتي شكليا والاختلاف دلاليا، ومنه يكون فيه استدعاء لجذب انتباه السامع، والإصغاء إليه لأن النفس تنسجم معه وتستحسنه.

1- الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي:

فالإيقاع الداخلي نابع عن اختيار الشاعر للألفاظ التي توحي بترابط المعاني والأفكار.

[1] ينظر البديع والتوازي، الشيخ عبد الواحد حسن، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999، ص 32.

1-1 الموسيقى الداخلية :هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى وواقع حسن وبما لها من دقة وتأليف ،وانسجام الحروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج.[1]

فالإيقاع الداخلي يكشف عن مختلف السمات اللغوية لأنه صادر عن تجربة شعرية ،ومن أشكال الموسيقى الداخلية التي ترصد تكرار الأصوات ،وتكرار الكلمات (الأسماء والأفعال ...)، وما تجاوزته من إيقاع موسيقي يعبر عن تجربة الشاعر ومختلف أحاسيسه.

2-1 تكرار الصوت :إن تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي يرتبط بالطبيعة ا لصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للشاعر .فالصوت المجرد أو المنعزل لا يعبر عن شيء في نفسه، وإنما يكسب خاصيه الإيقاعية بارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وبذلك تتغير قيمته الصوتية بتغير موقعه من كلمة إلى أخرى[2]فتكرار الحرف له تأثير خاص في التأثير النفسي على المتلقي ذلك ما نلمسه في تكرار **درويش** لحرف (السين)في قصيدة لم تأت:

لا سرّ في جسدي أمام الليل إلاّ

ما انتظرتُ وما خسرتُ...

سخرتُ من هَوَسي بتنظيف الهواء لأجلها

[عطرته برذاذ ماء الورد والليمون]

لن تأتي... سأنقل نَبْتَةَ الأوركيدِ

من جهة اليمين إلى اليسار لكي أعاقبها

على نسيانها...[3]

---

[1] ا عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 74.

[2] ينظر: وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر محمد الغماري (توازي وتكرار)، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع: 10، 2014.

[3] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 94.

إن تكرار صوت (السين) في هذا المقطع (29 مرة) وهو صوت مهموس رخو[1] مرقق نشأ عن ترديده الصوتي إيقاع هادئ حزين ينسجم مع حالة الحزن العميق الذي خيم على الشاعر.

وفي قصيدة لا أنام لأحلم نحاول استقراء جمالية تكرار الصوت الأكثر ترديدا فيها.

لا أَنامُ لأحلم – قالت لَهُ

بل أَنام لأنساكَ. ما أطيب النوم وحدي

بلا صَخَبٍ في الحرير، أُبتعدْ لأراكَ

وحيداً هناك، تفكِّر بي حين أنساكَ /

لا شيء يوجعني في غيابكَ

لا الليل يخمش صدري ولا شفتاكَ ...

أنام على جسدي كاملاً كاملا.[2]

إن ما يلفت النظر في هذه القصيدة تواتر أصوات المد بكثرة، ورد (لأنساكَ، لأراكَ، كاملاً كاملا)والصوت الممدود يشبه في تذبذب إيقاعه تنوع اللحن الموسيقي، الأمر الذي يحدث تأثيرًا نفسيا على المتلقي كما نشير إلى أن الطول الزمني لحركة المدود ما تستغرقه من وقت حين النطق بها يوافق حالة الحزن التي يشعر بها الشاعر من خلال تلك النغمة الشجية المنسابة ا لمنبعثة من بين الأسطر ومن خلال ترديد حرف المد الذي يرسم امتداد رغبة الشاعر العميقة في الانعزال والوحدة والابتعاد عن الذين سببوا له المعاناة والألم.

إن ترديد صوت المد يمنح القارئ شعورًا بالراحة، رغم ما حل بالشاعر من حزن وأسى وذلك يدفعه (القارئ)إلى أن يشارك الشاعر حالته الشعورية، فطول الصوت واستمراره لمدى معين يمنح الشاعر اخراج ما في جوفه من آهات وأنين ينعكس إيجابا على القارئ مانحا له

[1] حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 108.

[2] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 81.

أريحية، فطول الصوت يقابله طول نفس القارئ إذ يمكن القارئ الصوت من حقه في النطق فحروف المد لها خصوصية الارتفاع والارتقاء، وبالتالي التأثير في الحالة الشعورية.

في قصيدة "ضباب كثيف على الجسر" نحاول استقراء جمالية تكرار الصوت الأكثر ترديدا فيها وهو صوت النون

وبقينا على الجسر عشرين عاماً

أكلنا الطعام المعلّب عشرين عاماً

لبسنا ثياب الفصول،

استمعنا إلى الأغنيات الجديدة،

جَيِّدةِ الصنع،

من ثكنات الجنود

تزوَّج أولادنا بأميرات منفى

وغيَّرن أسماءهم،

وتركنا مصائرنا لهواة الخسائر

في السينما.

وقرأنا على الرمل آثارنا

لم نكن غامضين ولا واضحين[1]

ما يلفت النظر في هذه المقطوعة تردد صوت النون بكثرة(22 مرة):(غامضين، واضحين، آثارنا، أولادنا، مصائرنا، ثكنات، الجنود) وهو صوت مجهور متوسط الشدة، يقول العلايلي :إنها للتعبير عن البطون في الأشياء، يقول عنها الأرسوزي:إنها للتعبير عن الصميمة.[2]

الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتا هجائيا، ينبعث من الصميم للتعبير عن الألم العميق (أن أنيننا) لذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني ؛أي ذو المخرج

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 146.

[2] عبد الله العلايلي، مقدمة لدرس لغة العرب المطبعة العصرية دت

النوني الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع وهذا ما لمسناه في الحالة الشعورية لمحمود درويش ومعاناة الفلسطينيين في المنفى والملاحظ أن النون الواردة في هذه الكلمات هي نون غير مشددة فهي توحي بالرقة والاستكانة، والضعف اشارة إلى ما عليه حالة الشاعر الذي هو جزء من الشعب الفلسطيني من الإهانة والاستكانة والقهر من طرف الصهاينة فهو تجسيد للحالة الواقعية للشعب المقاوم.

أثناء قراءتنا لقصيدة "لوصف زهر اللوز" نجد أن لصوت السين حضورا طاغيا لاسيما في المقطع الأول (موسوعة، القاموس، يسعفني ،سيخطفني)

يقول حسن عباس في كتابه "خصائص الحروف العربية ومعانيها" حرف السين مهموس رخو يشبه رسمه في السريانية صورة السن[1].

ويقول عنه العلايلي:إنه للسعة والبسط بلا تخصص.

وقال الأرسوزي عنه :إنه للحركة والطلب.[2]

والقولان قريبان من الصحة غير أنهما قاصران.

صوت السين هو أحد الأصوات الصفيرية صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملامسة، وبإحساس من الإنزلاق والإمتداد ،إضافة إلى الإحساس السمعي الذي هو أقرب إلى الصفير، وسوف نرى فيما إذا كان صوت السين في النص يوحي بالدلالات التي ذكرت أم أن هناك دلالات أخرى.

هذا المقطع من نفس القصيدة لكن دلالة صوت السين مختلفة.

ولوصف الزهر،لا موسوعة الأزهار.

تسعفني.

[1] حسن عباس،خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998.

[2] ينظر عبد الحفيظ عصام اللسان العربي عند زكي الأرسوزي مجلة العلوم الانسانية و الاجتماعية جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 02 الجزائر تاريخ النشر 2018/07/01.

دلالة صوت السين في "موسوعة" الإحاطة والشمول، وهذا يعود بنا إلى معنى من المعاني التي ذكرت، وهي الإمتداد، إمتداد المعرفة وشموليتها.

ويوجد هناك حركة المسير، فالحركة" تسعفني" والتي تحيلنا إلى مصدر الإسعاف، والإسعاف يحتاج إلى سرعة، وحركة وانتباه وسرعة البديهة والقوة والصلابة.

- القوة والصلابة: دلالة جديدة لم نراها في الدلالات.
- القاموس: بنية أصغر من الموسوعة.
- سيخطفني: عملية الخطف: قوة، غموض، سرعة، خوف، حركة ،مسير، امتداد.

ولو تتبعنا صوت السين إلى آخر القصيدة لوجدنا أ نه يدور حول الدلالات العامة الحركية التي توقف عندها المختصون.

فلكل صوت في اللغة العربية ميزة تميزه عن غيره.

فصوت الشين مثلا يتجه نحو دلالة الشجن ،وهو صوت مهموس ر خو يتفق مع صوت السين.

يقول عنه حسن عباس أنه للتفشي بغير نظام لكنه قاصر، وقد رصدنا صوت الشين في النص من خلال المجموعة المعجمية التالية:

مشاعرنا، يشع،الشفيف، شعر، ترشدني، الأشجار، الشيء،اللاشيء،شفافة، الأشياء.

- مشاعرنا :مرتبطة بالإشتعال ،بالإحساس، بالعاطفة، بالتقلب، بالانتشار والغموض، الصدق، وعكسه، القيم.
- الشفيف: مرتبط بالرقة، بالوضوح والإيحاء والانتشار.
- شعر: مرتبط بالصدق فهو تعبير عن تجربة شعورية وعاطفة

وقد تم اختيار هذه الكلمات عن طريق الإستنباط واشتراكها في صوت الشين.

فكل صوت يتحدث عن خصائصه من خلال ربط الصوت بالدلالة، حيث نجدها متوافقة مع الجذور اللغوية للكلمة، لأن النص يفرض سياقا حسب علاقة الإسناد، فالصوت جزء من الكل لأننا نصل إلى الكل عن طريق الجزء.

إن القراءة الأولية لديوان "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش يدفعنا إلى طرح عدة تساؤلات في الذهن منها:

هل يمكن الحديث عن علاقة منطقية بين الأصوات والمعاني أم أن العلاقة بينهما اعتباطية ؟

فهذا السؤال يفرض علينا تقص حقيقي للأصوات الواردة في ديوانه ،ولنأخذ لذلك بعض الأمثلة.

صوت ا لتاء: كان لهذا الصوت حضور بارز في عدد من قصائد الشاعر ،فصوت التاء من الأصوات النطعية وصفاته تشبه صفات صوت الباء إلا أنه أرطب ،ونطقه خليط بين صوتي الطاء والسين، ولعل هذا ما نلاحظه في كلامنا اليومي وهو شبيه بالمطرقة ولفظه شبيه بصوتها حين الطرق[1]، يقول محمود درويش في "فكر بغيرك":

وأَنتَ تُعِدُّ فطورك ' فكِّرْ بغيركَ

[لا تَنْسَ قُوتَ الحمامْ]

وأَنتَ تخوضُ حروبكَ، فكِّر بغيركَ

[لا تَنْسَ مَنْ يطلبون السلامْ]

وأَنتَ تُسدِّدُ فاتورةَ الماء، فكِّر بغيركَ

[مَنْ يرضَعُون الغمامْ]

وأَنتَ تعودُ إلى البيت، بيتِكَ، فكِّرْ بغيركَ

[لا تنس شعب الخيامْ]

وأَنت تنام وتُحصي الكواكبَ، فكِّرْ بغيركَ

[ثَمَّةَ مَنْ لم يجد حيّزاً للمنام]

وأَنتَ تحرِّرُ نفسك بالاستعارات، فكِّرْ بغيركَ

[مَنْ فَقَدُوا حَقَّهم في الكلامْ]

وأَنتَ تفكِّر بالآخرين البعيدين، فكِّرْ بنفسك

[1]ينظر: عبد الحميد بن محمد بن حماد الأنصاري الخزرجي، إغاثة الملهوف في شرح منظومة الشيخ محمد بن حميد الأنصاري في معاني الحروف، 1999، ص 52.

[قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلامْ][1]

فحضور التاء في هذا المقطع وغيره ينبئ عن خصال الشاعر فهي توحي بعطائه وبذله كما تضمر سهولته ولينه المفدي غيره بنفسه وهي دعوة لمن حوله للإحساس بالآخرين في حالتي السراء والضراء. وتعرف الأصوات المهموسة بأنها الأصوات التي لا تهتز معها الأوتار الصوتية أثناء النطق.[2]

وقد أجمع علماء الأصوات على أن الأصوات المهموسة يحتاج النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه المجهورة،[3]إذ أن المجهورة هي التي تهتز معها الأوتار الصوتية أثناء النطق.

ويمكن للصوت المفرد أن يؤدي دورا بارزا في تشكيل بنية ايقاعية جزئية تسهم في تكوين البنيةا لإيقاعية الكبرى في القصيدة في حالتين:

الأولى أن يتكرر هذا الصوت في مقطع معين من النص مكونا بتكراره إيقاعا خالصا يعتمد على خصائص هذا الصوت وصفاته والطاقة الإيحائية لجرسه الموسيقي في المقطع الشعري الذي يتكرر فيه، مثال ذلك ما ورد في المقطع التالي من قصيدة :"في البيت أجلس"

في البيت أجلس، لا حزينا لا سعيدا

لا أنا، أولا أحد.[4]

أما الثانية فهي أن يتضافر الصوت مع صوت آخر أو مجموعة أخرى من الأصوات معه في بعض الصفات والخصائص فتكون –مجتمعة –إيقاعا بارزا تطرب له الأذن وتأنس له النفس مثال ذلك ما ورد في قصيدة: "وأما الربيع"

وأَمَّا الربيعُ، فما يكتب الشعراءُ السكارى

إذا أَفلحوا في التقاط الزمان السريع

---

[1]محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 15.

[2]غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار ط1، عمّان . الأردن 2004م ص232.

[3]المرجع نفسه، ص 243.

[4]محمود درويش، كزهر اللوز أو ابعد، ص 51.

بصُنَّارة الكلمات... وعادوا إلى صحوهم سالمين.[1]

اجتماع الحروف الصفيرية في المقطع وتواليها:

يعطي الشاعر هنا نظرته الخاصة ومفهومه للربيع فهو عنده كالشعر المبدع من طرف العاشقين المولعين فما يصدر عن الشعراء يعتبر ربيعا يجسد ويرسم خضرة الربيع التي لا أساس لها في واقع الحياة التي أصبحت ملطخة بدماء الضعفاء.

وفي كلتا الحالتين سيقوم الصوت المفرد المهيمن في هذا الموضوع من النص بأداء دور أساسي في تشكيل البنية الإيقاعية، وسيفتح المجال لغيره من الأصوات لأداء ا لمهمة ذاتها في موضوع آخر من النص مما يؤدي في النهاية إلى تشكيل البنية الإيقاعية الصوتية الكبرى التي تقوم على التقاء مجموعة من التشكيلات المتعددة و لمتداخلة التي تتغير بتغير المناخ الذهني للمبدع.

فالشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي.[2]

2- التكرار:

التكرار من الظواهر اللغوية التعبيرية التي كانت منتشرة منذ زمن بعيد، حيث وظف هذا الأسلوب من قبل الشاعر العربي لغاية تقوية المعنى وتأكيده أو غير ذلك من المعاني والدلالات التي يرمي الشاعر إلى خلقها وإيصالها للقارئ، وهو أسلوب يحتوي على إمكانات تعبيرية تزكي المعنى وتسمو به إلى مرتبة الأصالة ، إن أحسن الشاعر توظيفه وإلا تحول التكرار إلى ابتذال يمكن أن يقع فيه بعض الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة.

2-1 تعريف التكرار:

[1] المرجع نفسه، ص 57.

[2] عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، 2000، ص 245.

- **لغة:** ورد في لسان العرب كرر: الكَرُّ: الرُّجُوعُ وكَرَّه، كَرَّه أعاده مرة أخرى، الكَرُّ: الرجوع على الشيء ومنه التكرار.

فهو يعني لغة الرجوع على الشيء أو إعادته وترديده.

- **اصطلاحا:** هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني.

والتكرار هو أساس الإيقاع في جميع صوره فتجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساس ا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية.[1]

ويفهم من هذا أن مهمة التكرار ليست مجرد التأكيد على أمر أو تقريره أو الدلالة على معنيين مختلفين.

ويمكن القول أيضا إن التكرار أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله ا لوثيق بالوجدان ،فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده ويحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه أومن هم في حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار.[2]

وقد وقف ابن رشيق في العمدة على مفهوم التكرار مبينا المواضع التي يحسن فيها التكرار والمواضع التي يقبح فيها إذ يقول: "إن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه".[3]

وعند نازك الملائكة التي تعتبر من أوائل الذين تطرقوا لظاهرة التكرار وهي من عملت على تطوير تقنية التكرار في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وعملت على ربطه بحركة الشعر العربي المعاصر.

2-2 أنواع التكرار:

---

[1] مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 117، 118.

[2] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1983، ص 37.

[3] ابن رشيق، العمدة، الجزء الثاني، ص 73، 74.

التكرار من أكثر الظواهر الأسلوبية بروزا في شعر محمود درويش حيث وظفه بوصفه تقنية أسلوبية وبنية أساسية للبناء الشعري ويمكننا أن نقف في شعره على نمطين أساسيين للتكرار:

أ. التكرار البسيط.

ب. التكرار المركب.

أ. **التكرار البسيط:** يتجسد هذا النوع في تكرار الكلمة المفردة سواء أكانت حرفا أم اسما أم فعلا ،إذ يشعر القارئ بلذة النغم الإيقاعي عن طريق تكرار الكلمة، حيث يصدر هذا النغم متشابه أصواتها وحروفها مما يدفع المتلقي لمتابعة النص الشعري تبعا لجرس الإيقاع الداخلي له.

إن الغرض من الكلام هو اقتفاء أثر المعنى الذي تؤديه الكلمة في السياق فالغاية هو تناسق دلالاتها وتلاقى معانيها على الوجه الذي يرتضيه العقل لذلك تتجلى خصوصية الأسلوب باختيار الكلمة الدقيقة السائغة في التركيب لتؤدي معنا ليس منفصلا لذاته بل معناها في الجملة التي تقع فيها، وانتشار الضمائر بشكل لافت في ديوان محمود درويش قد أحدث نغما صوتيا جذابا وجرسا لا نحس معه بالملل، بل يزيد من سكينة النفس ولا ينفصل المعنى عنها.

إن التركيز على الضمير بمختلف أنواعه في أشعار محمود درويش له مدلوله الذهني وأثره الصوتي مما يجعل السامع في حالة نشاط وترقب دائم وإثارة انتباه المتلقي فيما يختص به الضمير البناء، حيث أن بنيته تثبت على صورة واحدة كما أن الضمير يبتعد عن التعقيد الذي يثير غضب السامع أو المتلقي، وهذا ما يؤدي إلى راحة نفسية ينتج عنها إثارة الإنتباه ومن ثم الوصول إلى المعنى والدلالة، وجميع الضمائر تتضمن معنى الإشارة فيتحدد المعنى بحسب حالة المتكلم وقربه منه[1].

[1] ينظر: مصطفي الغلاييني، جامع الدروس العربية، ضبط وتخريج: عبد المنعم خليل ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:7، ج: 1، 2006، ص 83.

وفي المقاطع الآتية نحاول استجلاء أهم الضمائر الموظفة في التراكيب الشعرية في ديوان محمود درويش، إذ يقول في قصيدة "فكر بغيرك":

وأَنتَ تُعِدُّ فطورك ' فكِّرْ بغيركَ

[لا تَنْسَ قُوتَ الحمامْ]

وأَنتَ تخوضُ حروبكَ، فكِّر بغيركَ

[لا تَنْسَ مَنْ يطلبون السلامْ]

وأَنتَ تُسدِّدُ فاتورةَ الماء، فكِّر بغيركَ

[مَنْ يرضَعُون الغمامْ]

وأَنتَ تعودُ إلى البيت، بيتِكَ، فكِّرْ بغيركَ

[لا تنس شعب الخيامْ]

وأَنت تنام وتُحصي الكواكبَ، فكِّرْ بغيركَ

[ثَمَّةَ مَنْ لم يجد حيّزاً للمنام]

وأَنتَ تحرِّرُ نفسك بالاستعارات، فكِّرْ بغيركَ

[مَنْ فَقَدُوا حَقَّهم في الكلامْ]

وأَنتَ تفكِّر بالآخرين البعيدين، فكِّرْ بنفسك

[قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلامْ][1]

الذي يميز الضمير عن غيره الحضور الذهني والواقعي وروح المعنى يضل يلازم الضمائر في كل حالاتها كما يلاحظ أن ضمير المتكلم والمخاطب خاصة بالعقلاء بينما ضمائر الغائب مشتركة بين العقلاء وغيرهم.

وعليه فإن الدلالة الصوتية المنتجة من خلال هذا المقطع الشعري، فبالنسبة لضمير المخاطب " أنت" تبدأ بصوت قوى ثم يندرج إلى الضعف مما يجعله ثابت الأثر في أذن القارئ قوي الذاكرة في تتبع سياق الكلام.

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 15، 16.

أما في قصيدة "الجميلات هن الجميلات" يقول الشاعر:

ألجميلات هُنَّ الجميلاتُ [نَقْشُ الكمنجات في الخاصرةْ]
أَلجميلات هُنَّ الضعيفاتُ [عرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرةْ]
ألجميلات هُنَّ القويّاتُ [يأسٌ يضيء ولا يحترقْ]
ألجميلات هُنَّ الأميرات [رَبَّاتُ وحيٍ قَلِقْ]
ألجميلاتُ هُنَّ القريباتُ [جاراتُ قوس قُزَحْ]
ألجميلات هُنَّ البعيداتُ [مثل أغاني الفرحْ]
ألجميلات هُنَّ الفقيراتُ [كالورد في ساحة المعركةْ]
ألجميلاتُ هُنَّ الوحيداتُ [مثل الوصيفات في حضرة الملكةْ]
ألجميلات هُنَّ الطويلاتُ [خالات نخل السماءْ]
ألجميلات هُنَّ القصيراتُ [يُشرَبْنَ في كأس ماءْ]
ألجميلات هُنَّ الكبيراتُ [مانجو مُقَشَّرَةٌ ونبيذٌ مُعَتَّقْ]
ألجميلات هُنَّ الصغيراتُ [وَعْدُ غدٍ وبراعمُ زنبقْ]
ألجميلاتُ، كلُّ الجميلاتُ، أنتِ إذا ما اجْتَمَعْنَ ليخْتَرْنَ لي أَنبلَ القاتلات![1]

كذلك في قصيدة "هي/ هو" إذ يقول:

هِيَ: هل عرفتَ الحبَّ يوماً؟
هُوَ: عندما يأتي الشتاء يمسُّني
شَغَفٌ بشيء غائب، أُضفي عليه
الاسمَ، أَيَّ اسمٍ، وأَنسى...
هي: ما الذي تنساه؟ قُلْ!
هو: رَعْشَةُ الحُمَّى، وما أهذي به
تحت الشراشف حين أَشهق: دَثِّريني
دثِّريني!

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 73.

هي: ليس حُباً ما تقول

هو: ليس حباً ما أَقول

هي: هل شعرتَ برغبة في أن تعيش

الموت في حضن امرأةْ؟

هو: كلما اكتمل الغيابُ حضرتُ...

وانكسر البعيد ' فعانق الموتُ الحياةَ

وعانَقَتْهُ... كعاشقين[1]

وبالنسبة لضمير الغائب (هو، هي، هن) فإن حرف الهاء من حروف الهمس وله دلالة صوتية خاصة يشعر بجريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الإعتماد على المخرج بحيث لا يهتز الوتران الصوتيان فيبدأ الصوت منخفضا مع شيء من الرخاوة حتى يصل حرف الواو والياء اللذان يتصفان بالجهر في ذاتهما بالإضافة إلى الصوت القوي الناتج من حركة البناء على الفتح في ضمائر الغائب للدلالة على معنى الإشارة.

وإذا ما قارنا ضمائر المخاطب بضمائر الغائب نجدها تبدأ بالهمس وتنتهي إلى الجهر مع تجلي معنى الإشارة في آخر الضمير وتعليل ذلك يعود إلى قرب وبعد المخاطب والغائب مما يؤكد أن الدلالة الصوتية للضمير لها أثر في ذهن السامع، وهذا ما نلمسه جليا في المقطوعات الشعرية التي اخترناها والتي اصطبغت بصبغة متميزة من جراء توظيف الضمائر فيها، إذ هي أبلغ وأدل على التركيز لأنها كلفت ذهن السامع في اتجاه معين، كل ذلك جعلها أهم الأدوات لشد الانتباه في السياق لأنها منتشرة ومتباينة وخاصة ضمائر الغائب ذات المرجعية والمبنية على حرف الهاء فللهاء سر في إثارة انتباه السامع يرجع إلى كثرتها وما تمتاز به من خصائص صوتية تجعل المستمع في حالة من التركيز والرجوع بالذاكرة إلى الوراء بالنظر إلى مرجعه المتمثل في المرجع الصريح الواضح الذي يهتدي إليه كل إنسان، أو غير صريح وهو الذي يفهم من خلال السياق بإعمال الفكر وطول النظر وهو ما يحرك السامع ويشد انتباهه بالتركيز،

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 85.

ولعل شاعرنا قد إحتار في هذه المقطوعات المختارات إثارة انتباه السامع عن طريق تكرار الضمير لترسيخ اليقين والإقناع النفسي لأداء المعنى فالتكرار والتنوع ميزات يتميز بها الضمير لأحداث نغمة صوتية تأنس لها أذن السامع دون خلل في المعنى أو تعقيد أو ثقل في النطق فيتبين لنا أن سر الانسجام والتناسق كله إنما هو في التكرار.

فتكرار الضمائر عدة مرات له دلالات ترتبط بالنص والقارئ له، فالدلالة المرتبطة بالنص هي الأشياء الجاذبة بينما الدلالة المرتبطة بالقارئ، وإن غرض التكرار هو تقوية العواطف كالتعجب والاستفهام والحنين والغربة وهي معاني الأغلب فيها إثارة انتباه القارئ.

وخلاصة القول إن ضمائر المخاطب من حيث الدلالة الصوتية تبدأ بالجهر وتنتهي إلى المد أو تبدأ بالجهر وتنتهي إليه مع تضمن معنى الإشارة في أوله غير أن ضمائر الغائب تبدأ بالهمس وتنتهي بالجهر مع تضمن معنى الإشارة في آخر الضمير ذلك لقرب وبعد الضمير من المتكلم وتأثيره في ذهن القارئ.

3- أشكال الإيقاع في المدونة:

ظهر لنا من خلال دراسة الإيقاع أن مجمل القصائد جاءت على بحر المتقارب وتفعيلته الرئيسية "فعولن "مع تفريعاتها التي تتفرد بليونتها، وخفوت جرسها بوصفها تفعيلة تصلح لأن تكون فضاءً وسطًا بين الشعر والنثر فهي تصلح للشعر والنثر وقريبة من كليهما، وصالحة لهذا التدفق الداخلي.

غير أن قصيدة (برتقالية) كانت –دون شك– ظاهرة إيقاعية بارزة حين وظف الشاعر فيها تقنيتي: التكرار والتدوير على المتقارب في براعة فائقة، فجاءت كلمة (برتقالية) مكررة في كل سطر، مما زاد مقطعا طويلا عليها، ثم ما لبث أن استمر في نهايات الأسطر بتكرار كلمة (والبرتقالة).

يضاف إلى هذا ما أحدثه الشاعر من انزياح إيقاعي، ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر قد ركز على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، ثم تفعيلة الكامل(متفاعلن)، وهما من البحور الصافية، كما انتقل في النص الواحد من تفعيلات بحر إلى تفعيلات بحر آخر، كالمزج بين البسيط

والمتقارب في قصيدة واحدة، وهذا ما حصل في قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، إذ أن القصيدة جاءت على بحر المتقارب، وهذا المقطع جاء على البسيط:

كأنه الشعر فوق التل تخدعني

سحابة غزلت حولي هويتها

وأورثتني مدارا لا أضيعه.[1]

3-1التجنيس السجعي:

هو تكرار حرف ما عدة مرات في سطر من الأسطر، أو بيت من الأبيات، ليكون بذلك وحدة متجاورة مع حرف آخر مكرر. ومثاله قصيدة "الآن في المنفى" التي يقول فيها:

سِيرِي بِبُطْءٍ، يَا حَيَاةُ، لِكَيْ أَرَاكِ

بِكَامِلِ اُلنُّقْصَانِ حَوْلِي. كَمْ نَسِيتُكِ فِي

خِضَمِّكِ بَاحِثًا عَنِّي وَعنْكِ. وَكُلَّمَا أَدْرَكْتُ

سِرًّا مِنْكِ قُلْتِ بِقَسْوَةٍ: مَا أَجْهَلَكَ![2]

فقد بث صوت الكاف في ثنايا النص كله كما أن الموجات الإيقاعية تجذب المعاني الجزئية إلى النص الكلي التي تعتبر القافية الموحدة لمقاطع النص السبعة تبئيرا له، فقد تواتر الكاف سبعة عشر مرة في نسيج النص، وذلك دلالة على قسوة الحياة ونقصانها المتخفي تحت قناع الغياب.

إن تشبع درويش بإيقاعات المنجز الشعري العربي والعالمي، وإصغاءه لأصوات العالم السرية، دفعه إلى العناية الخاصة بالقوافي باعتبارها حافز اللإيقاع ،فهي بؤرة مغناطيسية تنجذب إليها كل أصوات القصيدة. وهي جزء دال على الكل، له أهميته وفاعليته في تحديد المدلول عليه، سواء جاء تصريعا أم في آواخر الأبيات وآواخر المقاطع، فإن لها مدى صوتيا،

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 161.

[2] المرجع نفسه، ص 18، 19.

وهذا المدى هو جسد القصيدة الذي تتكاثر فيه الدلالات على مستوى الكلمة والجملة في علاقة رمزية وتشابكية، يقوم فيها الصوت دالا على الصورة.

وسندلل على عناية درويش الفائقة بتراكم الصوت، ببعض الأمثلة الإحصائية من خلال منجزه الشعري، ونؤشر عليها تبعا للجدول التالي الذي سنبين فيه عنوان القصيدة، وشكلها الوزني وعدد مقاطعها، ورويها، وسمة القافية فيها:

عنوان القصيدة	شكلها	مقاطعها	القافية	الروي
فكر بغيرك	تفعيلي	1	موحدة	الميم
الآن في المنفى	تفعيلي	7	موحدة	الكاف
حين تطيل التأمل	تفعيلي	4	موحدة	الكاف
إن مشيت على شارع	تفعيلي	7	موحدة	الراء
في البيت أجلس	تفعيلي	9	متنوعة	الدال
الجميلات هن الجميلات	تفعيلي	7	متنوعة	الراء/القاف/الكاف/الحاء
وأنت معي	تفعيلي	5	موحدة	النون

لقد حقق التوازي الصوتي نغما موسيقيا له تأثير واضح على نفس المتلقي ، إذ يحتل التوازي موقعا مهما في تشكيل النص الشعري يقع الجزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الايقاعي عليه حين يستغل درويش ما تهيأه اللغة و أنظمتها من فرصة تحقيق البعد الايقاعي في الشعر.

إن الدور المهم الذي لعبته الموسيقى في خدمة المستوى الدلالي كان له دور مهم و كانت القافية من أبرز العناصر الموسيقية التي قامت بهذا الدور إذ أثنا نجدها تتواشج أو تتداخل مع البنية الدلالية للمقاطع الشعرية خدمة للحالة النفسية التي يعيشها درويش إذ أنها تتغير بتغير مستوى التأزم النفسي لمحمود درويش.

شكلت الضمائر جزءا مهما في بناء توازيات درويش إذ أننا نجد الشاعر ينوع بينها حسب ما يقتضيه السياق الدلالي فمرة متكلم و أخرى مخاطب في بناء دائري محكم.

أما التكرار فهو مسألة بارزة في نسيج بنية القصيدة عند درويش و لاسيما تكرار الكلمة و هو يعد من أبسط أنواع التكرار و أكثرها شيوعا ليس عند محمود درويش فحسب بل عند معظم شعراء الحداثة إذ أنها تعد خاصية أساسية من خصائص البنية التركيبية في الشعر الحديث و تكرار الكلمة عند درويش يلعب دورا دلاليا بهدف إلى تأكيد فكرة ما ترسيخا و تعزيزا كما أشرنا إلى ذلك فيما ذكرنا من هذه الأشياء.

الفصل الثانـي

المستوى المورفو تركيبي

أولا: المستوى الصرفي

التوازن الصرفي قائم على أساس من التشاكل الصرفي بين الوحدات الصرفية المكونة المتوالية الكلامية، الأمر الذي يمنحها شيئا من التجانس والانسجام تضاف إليه بعض ملامح التناسق الصوتي في تشكيل عناصر هذا التوازي.[1]

ويعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار أبنية صرفية ذات صفات متشابهة، وهذه الأبنيةالمتوازية تعمل على خدمة الإيقاع وتعزيزه كما سيتضح فيما يلي:

1-توازي الأفعال الماضية:

ينبني هذا التوازي على أساس التماثل بين الأفعال الماضية في دلالاتها على زمن مضى وفات، وقد شكل الفعل الماضي حضورا في قصائد الديوان وإن لم يكن بكثافة الفعل المضارع ومن ذلك قوله:

وبقينا على الجسر عشرين عاماً
أكلنا الطعام المعلّب عشرين عاماً
لبسنا ثياب الفصول،
استمعنا إلى الأغنيات الجديدة،
جَيِّدةِ الصنع،
من ثكنات الجنود
تزوَّج أولادنا بأميرات منفى
وغيَّرن أسماءهم،
وتركنا مصائرنا لهواة الخسائر
في السينما.[2]

[1] محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد: 18، سنة 1999، ص 80.
[2] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 146.

في هذه الأسطر يسرد لنا محمود درويش معاناة اللاجئ الفلسطيني المسند إليه الضمير الجمعي، (أكلنا، لبسنا، استمعنا، تركنا) فاستعمال الفعل الماضي للدلالة على أن معاناة الشعب الفلسطيني قديمة ممتدة من الماضي إلى الوقت الراهن، استطاع الشاعر أن يكسب تعاطف القارئ من خلال إظهار وحشية العدو الصهيوني ومؤكدا في الآن نفسه أنه جزء لا يتجزأ من (نحن) فالمعاناة بدراميتها الفاجعة واحدة لا تنفصل عن كليهما.

لقد أظهرت الأفعال عمق الألم اليومي والظلم الذي يعيشه الفلسطيني في منفاه فأفعاله اليومية من مأكل ملبس سماع للموسيقى ثم الزواج توميئ إلى اختلاف بدأ يعكس هويته الوجودية. وهو تغيير فرضه وجود المستعمر حيث همش هذا التغيير كل أطياف الشعب الفلسطيني.

واللاجئ الفلسطيني يقتات في منفاه على الطعام المعلب الذي يقدم إليه من الأنظمة العربية والوكالات الدولية ويلبس ثوب الفصول وما تعنيه هذه العبارة "لبسنا ثوب الفصول" من معاناة وتشرد وجفاء وجداني عاشها اللاجئ وتوالي السنوات العجاف وهو ينتظر المساعدة في مخيمات العراء والذل، ويقضي ليله يستمع إلى الأغاني التي تأتيه من الثكنات الصهيونية وهي أغاني غريبة غير مألوفة.

وتصل هذه المعاناة ذروتها عندما يتزوج أولاد اللاجئ من امرأة مختلفة عن هويته الفكرية والثقافية وتبدأ ملامح هويته في التلاشي والأكثر من هذا كله عندما تصبح القضية الفلسطينية لعبة في يد هواة الخسائر في إشارة إلى تساهل المفاوض الفلسطيني والأنظمة العربية في التنازل في أرض فلسطين دون أن يُعير اهتمام للشعب الفلسطيني ولهؤلاء اللاجئين الذين يحلمون بيوم العودة هذا اليوم الذي طال انتظاره.

في قصيدة إن مشيت على شارع يقول:

إن مشيت على شارع لا يؤدي إلى هاوية

قل لمن يجمعون القمامة: شكرًا!

إن رجعت إلى البيت، حيا، كما ترجع القافية

بلا خلل، قل لنفسك: شكرًا!

إن توقعت شيئا وخانك حدسك، فأذهب غدًا

لترى أين كنت، وقل للفراشة: شكرًا!!

إن صرخت بكل قواك، ورد عليك الصدى

من هناك؟ فقل للهوية: شكرًا!

إن نهضت صباحًا ولم تجد الآخرين معك

يفركون جفونك، قل للبصيرة: شكرًا![1].

حشد محمود درويش مجموعة من الأفعال الماضية (مشيت، رجعت، صرخت، نهضت) مسبوقة "بإن" التي تقتضي التي تقتضي جوابا ظاهرًا أو مضمرًا وصيغ الماضي في هذا السياق مثلت ركنا اسناديا هو المسند في بنية جملة الشرط: إن مشيت، إن رجعت، إن صرخت، إن نهضت، وتعلقت جملة الشرط بجمل جواب ظاهرة، فهو يدعو إذا ما تعددت المصائب فعلينا أن نشكر حظنا الذي كتب لنا أن نصبح في أمن.

فهذه الأفعال صورت مأساة الشاعر في منفاه الإلزامي في بيته يصور فيها الضغوط التي يمارسها اليهود على الفلسطينيين.

من القصائد التي كان حضور الفعل الماضي بكثافة قصيدة كما لو فرحت إذ يقول محمود درويش:

تذكرت أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرت

لنفسي: نسيتك فأدخل

دخلنا ... أنا الضيف في منزلي والضيف

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 23.

نظرت إلى كل محتويات الفراغ، فلم أرَ

لي أثرًا، ربما... ربما لم أكن ههنا لم

أجد شبهًا في المرايا، ففكرت: أين

أنا وصرخت لأوقظ نفسي من الهذيان

فلم أستطع ... وانكسرت كصوت تدحرج[1].

في هذه الأسطر حشد الشاعر مجموعة من الأفعال الماضية (تذكرت، اعتذرت، دخلنا، نظرت، فكرت، صرخت، انكسرت) هذه الأفعال جاءت مسندة إلى ضمير المتكلم أو رد من خلالها محمود درويش أحداث وقعت في زمن مضى وانقطع فالشاعر يروي لنا أيامه الخالية وهو يدخل إلى بيته وحيدًا فينظر إلى محتويات وأركان البيت فلا يجد أثرًا لذاته (الذات الفلسطينية) فهو مغيب زمانيًا ومكانيًا فبدأ بالصراخ ربما ينهض من هذا الهذيان جسدت الأبيات شعور الفلسطيني بالاغتراب من خلال ما يحس به الشاعر وهو بعيد عن وطنه.

فجاءت الأفعال متماثلة صرفيا تذكرت، دخلت، نظرت، فكرت، صرخت، على وزن فَعَلْتُ. مفاتيح البيت جعله يدخل للمنزل وبعد الدخول بدأ ينظر إلى محتويات المنزل بعد النظر فكر أين ذاته فلم جد لها شبهًا عندها صرخ ليوقظ نفسه من الغفلة و عند عجزه أحسَّ بالانكسار فالأفعال جاءت مترابطة واحدة تقودنا إلى التي تليها مباشرة في مشهد سردي رائع.

2-توازي الأفعال المضارعة:

من المتفق عليه أن الفعل المضارع دال على استمرارية الأحداث والأفعال، كما أنه إشارة مهمة إلى حضور الحركة التي تطبع الذات من الناحية المادية وكذا المعنوية.

وقد شهد الفعل المضارع حضورًا مكثفًا في المدونة المدروسة ومن الأمثلة عليه قوله:

وأمشي بلا موعد، خاليا من

وعود غدي، أتذكر أني نسيت

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 61.

وأنسى كما أتذكر:

أنسى غرابا على غصن زيتونةٍ

أتذكر بقعة زيت على الثوب

أنسى نداء الغزالة إلى زوجه

أتذكر خط النمال على الرمل

أنسى حنيني إلى نجمة وقعت من يدي

أتذكر فرو الثعالب

أنسى الطريق القديم إلى بيتنا

أتذكر عاطفة تشبه المندرينه[1].

هذه الأسطر مأخوذة من قصيدة نهار الثلاثاء والجو صافٍ وهي قصيدة طويلة إذ تبلغ أكثر من مائة وخمسين سطرًا، حشد فيها الشاعر طائفة من الأفعال المضارعة.

لقد كثر التكرار بين أنسى وأتذكر 13 مرة المسند إلى ضمير المتكلم (الشخصية الشعرية) وأفادت هذه الأفعال دلاليا على الحدث المتجدد في الحال أي الفعل المضارع الذي لا يمتد ايحاؤه، ولا يستغرق زمنه البعد الثلاثي من الوقت كما أنه مشاهد بالفعل، فالشخصية الشعرية استعملت الفعلين أنسى أتذكر على سبيل التعبير بالضدية، فهو ينسى بالغراب الذي على الزيتونة وينسى نداء الغزالة وينسى حنينه إلى غمه وينسى الطريق القديم إلى بيته لكنه في المقابل يتذكر بقعة الزيت على الثوب ويتذكر خط النمال على الرمل ويتذكر فرو الثعالب ويتذكر العاطفة التي تشبه المندرينه.

في هذه الأسطر يطلق الشاعر العنان لذاكرته، فهو ينهل من تجربته التي ينساها حينا ويتذكرها حينا آخر فهو بين تذكر ونسيان تائهًا هائمًا في ماضيه الذي تعرض لكل محاولات

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 111.

الطمس والسرقة ورغم كل هذه المآسي لا يزال ملك يدي الشاعر، فكل ما يرغب في نسيانه قابع في الذاكرة مغروس في القلب، وإن كان يدعي نسيان طريق بيتنا فهو كذلك ينسى البيوت التي دونت سيرته، ولكنه لم ولن ينس البيت وإنما نسي الطريق القديم.

وفي سياق توظيفه للفعل المضارع يقول محمود درويش:

حين تطيل التأمل في وردة

جرحت حائطا وتقول لنفسك:

لي أمل في الشفاء من الرمل

يحضُرّ قلبك ...

حين ترافق أنثى إلى السيرك

ذات نهار جميل كأيقونة ...

وتحل كضيف على رقصة الخيل

يحمر قلبك ...

حين تعدُّ النجوم وتخطئ بعد

الثلاثة عشر، وتنهس كالطفل

في زُرقة الليل

يبيض قلبك ...

حين تسير ولا تجد الحلّم

يمشي أمامك كالظل

يصفر قلبك ...[1]

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 22.

ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة أنها مكونة من أربعة مقاطع مفصولة ببياض، يبدأ كل مقطع بكلمة (حين) ويأتي بعد فعل مضارع تطيل، ترافق، تعدُّ، تسير وتنتهي المقاطع بنهاية لونية تتكرر مع كلمة قلبك بعدها نقاط متتابعة.

حشد الشاعر مجموعة من الأفعال المضارعة: تطيل، تقول، يحضر، ترافق، تحل، ويحمر، تعدُّ، وتخطئ، تنعشُ، وتسير، ويمشي، ويصفر.

جاءت هذه الأفعال لترسم حركة أحاسيسه اتجاه المشاهد التي يعيشها في تأملاته فقد كرر "حين" التي تفيد الظرفية الزمانية ومتضمنة معنى الشرط أي أن المعنى إذا ما أطلت التأمل في وردة وجواب الشرط في قوله يخضر قلبك وهكذا مع بقية المقاطع الأخرى في قصيدة بعنوان طباق أهداها إلى صديقه ادوارد سعيد ويتمثل فيها صوته في حوار يديره الشاعر الذي لا يشترك مع سعيد في الجذور فحسب، بل في حالة النفي التي عاشها بعد خروجه من فلسطين فقد حشد فيها مجموعة من الأفعال المضارعة إذ يقول:

نيويورك: ادوارد يصحو على كسل

الفجر يعزف لحنا لموتسارت يركض

في ملعب التنس الجامعي يفكر في

هجرة الطير عبر الحدود وفوق الحواجز

يقرأ «نيويورك تايمز» يكتب تعليقه

المتوتر يلعن مستشرقا يرشد الجنرال

إلى نقطة الضعف في قلب شرقية

يستحم ويختار بدلته بأناقة ديك

ويشرب قهوته بالحليب ويصرخ

بالفجر: هيا، و تتلكا[1].

يسرد الشاعر بعض أفعال ادوارد سعيد هذا المثقف المنفي الذي يقيم في نيويورك فهو: يصحو، يركض، يستحم، يختار، ويشرب، كأي إنسان عادي كما وظف أفعال مضارعة أخرى أظهر من خلالها شخصية الرجل الشرقي المفكر وصاحب القضية الفلسطينية، يفكر، يعزف، يكتب، رغم بعده عن وطنه لم يمنعه من التفكير في أبناء وطنه وهجرتهم عبر الحدود وبما أن القراءة فعل يومي عند ادوارد لكن درويش حصرها في نيويورك تايمز وما تحمله هذه الجريدة من أفكار تجعله يرد على مقالاتها بتوتر لاختلافه الفكري معها.

كما يلعن المستشرق الذي يساعد القوى الاستعمارية الغربية كي تهيمن على العالم الشرقي وذلك بإعطاء نقاط الضعف والأسرار التي يجهلها الغرب الامبريالي عن الشرق، والصراخ عنده دعوة للتحرر من الاستعمار فهو يدعو للثورة واستعجال طلوع الفجر (الاستقلال).

الملاحظ في هذا المقطع أن محمود درويش غيب حروف العطف بدءًا من الفعل يصحو حتى الفعل يستحم فتوظيفه "الأفعال متتابعة بإلغاء أحرف العطف، وهذا التتابع في الجمل الفعلية يصور الحركة وترددها مع السرعة وما تقتضيه من اختصار الزمن"[2].

فأظهرت لنا ادوارد وكأنه يعيش في سياق زمني فيغدو لاهثا كي يسابق الزمن ليحقق كل ما يسعى إليه.

بنى التوازي على أساس التماثل بين الأفعال، وذلك في دلالتها على الزمن المضارع، كما اعتمد محمود درويش على توحيد الفاعل المستتر هو (ادوارد) في كل الأفعال (يصحو، يعزف، يركض، يفكر، يقرأ، يكتب، يلعن، يرشد، يستحمُ، يختار، يشرب، يصرخُ) وجاء هذا التوحد من أجل التماثل الذي يخدم التوازي، فأسندت الأفعال إلى الضمير الغائب (هو) لتشترك في خطاب

---

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 181 – 182.

[2]– صالح خليل أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين 1948–1975 دراسة نقدية، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 374.

واحد، فأسهم هذا الالتزام بالفاعل الواحد (ادوارد) في ترابط الأسطر الشعرية وتماسكها، فخلق انسجاما وتناسقًا رائعًا بينها.

في قصيدة بعنوان "ليتني كنت أصغر" يقول:

قال لها: ليتني كنت أصغر

قالت له: سوف أكبر ليلا كرائحة

الياسمينه في الصيف

ثم أضافت: وأنت ستصغر حين

تنام، فكل النيام صغارُ. وأما أنا

فأسهر حتى الصباح ليسود ما تحت

عيني، خيطان من تعب متقن يكيفيان

لأبدوا أكبر أعصر ليمونة فوق

بطني لأخفي طعم الحليب ورائحة القطن

أفرك نهديَّ بالملح والزنجبيل فينفر نهدايَّ

أكثر/

قال لها: ليس في القلب متسعٌ

للحديقة يا بنت ... لا وقت في جسدي

لغدٍ ... فأكبري بهدوء وبطءٍ

فقالت له: لا نصيحة في الحب خذني

لأكبر خذني لتصغر

قال لها: عندما تكبرين غدا ستقولين:

يا ليتني كنت أصغر

قالت له: شهوني مثل فاكهة لا

تؤجَّلُ ... لا وقت في جسدي لانتظار

غدي![1]

هذه القصيدة عبارة عن مشهد درامي يقوم على الحوار بين رجل كهل مع شابة مفعمة بالحياة تواقة إلى لذاتها لو تأملنا الحوار بين هي (الشابة) وهو (الكهل) نجد:

أن عدد الجمل الكاملة التي قالتها هي اثنى عشر جملة، في حين قال (هو) ست جمل كاملة أي نسبة كلامه إلى كلامها هي النصف فالصوت الأنثوي أكثر حضورًا وهذا يتوافق مع تصنيف درويش لهذه القصيدة ضمن مجموعة (هي).

فالفعل من جانب المرأة ينفتح على دلالة التوتر والحيوية ويناعة الشباب، في التراكيب التي قالتها المرأة، ورد أربعة عشر فعلاً مضارعًا منها المقرون بسوف أو سين الاستقبال وهذه الأفعال هي: سوف أكبر، ستصغر، تنام، سأسهر، سيسود، يكفيان، أبدوا، أعصر، أخفي، أفرك، ينفر، أكبر، تصغر، تؤجل. فالفعل المضارع هنا يحتمل دلالة الحاضر والأمل بالمستقبل والحلم بالغَدْ.

في قصيدة بعنوان لا أعرف الشخص الغريب، حشد محمود درويش مجموعة من الأفعال الماضية والمضارعة

لا أعرف الشخص الغريب ولا مآثرهُ...

رأيتُ جنازة فمشيت خلف النعش،

مثل الآخرين مطأطئ الرأس احترامًا. لم

أجد سببًا لأسأل: من هو الشخص الغريب؟

وأين عاش، وكيف مات [فإن أسباب

الوفاة كثيرة من بينها وجع الحياة].

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 79–80.

سألت نفسي: هل يرانا أم يرى

عَدمًا ويأسفُ للنهاية؟ كنت أعلم أنه

لن يفتح النعش المغطى بالبنفسج كي

يودعنا ويشكرنا ويهمس بالحقيقة

[ما الحقيقة؟][1].

الشاعر يصور لنا مشهد الجنازة التي مشى فيها دون علمه بصاحب النعش فهو لا يعرفه ولا يعرف مآثره لأنه بمجرد العلم بفضائله تشير الرغبة و التعاطف كي يرافقه في أشد حالاته ضعفًا فوظف الفعل الماضي في سرد هذا المشهد (رأيتُ، فمشيتُ، سألتُ، كنتُ، تهتُ) فقد جعل المشهد عاجًا بالحركة وجعل المتلقي يشاهد المشهد في صوره مرئية فالأفعال ساقت بعضها بعضا لتشكل نسيجًا محكمًا يدفع بالحدث الماضي إلى التصاعد إذ يبدأ بالمشي وهو فعل حركي منتهيا بالفعل تهت الذي يدل على ضياع انتهى إليه الشاعر وهذا التيه سببه الموت وهذا القلق والصراع الداخلي في أعماقه جسدها حضور الفعل المضارع (أسأل، يرانا، يرى، يأسف، أعلم، يفتح، يودعنا، يشكرنا، يهمس، يطوي، يلمع، يتكلمون، يحملون، قد تكون) فهذه الأفعال كرست الحيرة التي تعتري الشاعر وجهله بحقيقة الموت وما يخفى وراءه من أسرار غيبية لذلك بدأ درويش يمشي في الجنازة هادئا خاشعًا مطأطئ الرأس أمام هيبة الموت وفي داخله غليانا وحيرة ظهرت من خلال توظيفه للأسلوب الإنشائي مع الفعل المضارع.

3-توازي أفعال الأمر:

لم يكن حضور فعل الأمر كثافة الفعل المضارع والماضي لكن ورد بنسبة أقل تذكر منها في قصيدة بعنوان "فرحًا بشي ما" إذ يقول:

أعطنا، يا حب، فيضك كله لنخوض

حرب العاطفين الشريفة، فالمناخ ملائم،

[1]- كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 67.

والشمس تشحذ في الصباح سلاحنا،

يا حبّ! لا هدف لنا إلا الهزيمة في

حروبك ... فانتصر أنت انتصر، وأسمعْ

مديحك من ضحاياك: انتصر! سِلِمَتْ

يداك وعُدْ إلينا خاسرين ... وسالمًا![1]

نوع الشاعر في هذا المقطع في صيغ فعل الأمر من الثلاثي والرباعي والخماسي فجاء فعل الأمر عُدْ من الفعل عاد واسْمَعْ من الفعل الثلاثي الصحيح سَمِعَ أعْطِينَا من الفعل الرباعي أعْطَى، وكرر الفعل (انتصِرْ) لتمنيه لانتصار الحب في هذا الزمن، الذي سادت فيه الكراهية والعداوة فقد يخسر الطرفان في معركة الحب ويمضي كل منهما في طريقه، لكنها معركة لا تؤلم المتصارعين في رحاها الدائرة، فدخول هذه الحرب والخروج منها كفيل بجلب السعادة.

ففعل الأمر هنا استعمل على سبيل المجاز فلا يراد به المعنى الحقيقي وهو طلب القيام بالفعل على وجه الالزام والاستعلاء، بل المراد به التمني فالمأمور من غير العقلاء الذي هو (الحبُّ)

وفي قصيدة فكر بغيرك يقول محمود درويش:

وأنت تعد فطورك فكر بغيرك

[لا تنس قوت الحمامُ]

وأنت تخوض حروبك، فكر بغيرك

[لا تنس من يطلبون السلام]

وأنت تسددُ فاتورة الماء، فكر بغيرك

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 64.

[من يرضعون الغمام]

وأنت تعودُ إلى البيت، بيتك، فكر بغيرك

[لا تنس شعب الخيام]

وأنت تنام وتحصي الكواكب، فكر بغيرك

[ثمة من لم يجد حيزًا للمنام]

وأنت تحرر نفسك بالاستعارات، فكر بغيرك

[من فقدوا حقهم في الكلام]

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بغيرك

[قلْ: ليتني شمعة في الظلام][1]

المتأمل في الأسطر السابقة يلاحظ جليًا تكرار فعل الأمر فَكِرْ الذي تكرر سبع مرات وهو تكرار فيه رخاوة، فهو من كثرة تكراره كما نجهل حقيقة لمن يوجه الشاعر هذا الكم الهائل من الأوامر أهي موجهة للمحتلين والأعداء أم إلى الفلسطينيين والأصدقاء، أم للنائمين على أسرة الترف أم للحالمين الذين يعدون النجوم

كما حشد في القصيدة الفعل المضارع (تعدُ، تخوض، تعود، تنام، تسدِدُ، تحصي، تحرر، تفكر) التي سبقها الضمير (أنت) مجهول التوجه فالتماثل الصرفي بين بعض الأفعال وكذلك وجودها ضمن حقل دلالي واحد الأعمال اليومية للإنسان جعلت القصيدة تحمل قيمة صوتية قوية جدًا وبخاصة في نهاية الأسطر التي تشكل قوافي هذه القصيدة وإذا كانت القافية مكونا رئيسيا من مكونات المستوى الصوتي، فالتصور نفسه ينطبق عليها عندما ننظر إليها باعتبار الجانب الصرفي، أما في قصيدة الأن ... في المنفى التي يقول في أحد مقاطعها:

الآن في المنفى ... نعم في البيت،

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 15–16.

في الستين من عمر سريع

يوقدون الشمع لك

فأفرح بأقصى ما استطعت من الهدوء،

لأن موتًا طائشًا ضل الطريق إليك

من فرط الزحام ... وأجلك

قل للحياة، كما يليق بشاعر متمرس

سيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهن[1]

في هذه القصيدة يؤرخ الشاعر لعيد ميلاده الستين فهو يندب عمره الذي مرّ سريعًا وظف في هذا المقطع فعل الأمر "فأفرح" من باب السخرية والهكم إذ أن الفرح لا يكون بالهدوء والفعل الأمر (قُلْ) من الفعل الثلاثي الأجوف قال كذلك (سيرى) من الفعل الثلاثي سار مخاطبا الحياة وآمرًا إياها أن تسير ببطء و لا تسرع، فهو يتمنى أن يُعَمِرَ طويلا في حياة جميلة في وطنه فلسطين، ففي هذا العمر يستذكر محمود درويش ذكرياته أيام الشباب فهو يسترجع تجارب مرّ بها مع الإناث الواثقات بسحرهن.

يسعى درويش بالتشبث بالحياة والتغلب على الموت فهو لم يتوان في سعيه الدؤوب لإثبات حقه في الحياة بحرية إذ يقول في قصيدة طباق:

وأصرخْ لتسمع نفسك، وأصْرخْ لتعلم

أنك مازالت حيًا وحيًا وأن الحياة

على هذه الأرض ممكنة فاخترع أملاً

للكلام، ابتكر جهة أو سرابًا

يطيل الرجاء

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 17.

وغنّ، فإن الجماليَّ حرية

أقول: الحياة التي لا تعرف إلاّ

بضد الموت ... ليست حياة[1]

في هذه الأسطر حشد الشاعر مجموعة أفعال الأمر (أصرخ، فاخترع، ابتكر، غَنّ) توالت هذه الأفعال أراد من خلالها محمود درويش أن يحث المتلقي (الفرد الفلسطيني) على القيام بأفعال كي يثبت ذاته وكيانه إذا أراد الحياة فعليه صياغتها فالحياة الكريمة لن تأت إليك وأنت عاجز ضعيف مستسلم فالحياة لا تهب نفسها للكسالى الضعفاء إنما هي وليدة الإرادة والقوة فمن أرادها فعليه بالقيام بما يضمن له البقاء وحصوله على مستقبل أفضل فأفعال الأمر "أصرخ، اخترع، ابتكر، غنّ" سارت وفق قاعدة افعل أو أوجد لتحصل فأمره بالصراخ التي كررها مرتين دعوة منه لإسماع صوت الفلسطيني فالصراخ يسمع الآخرين بأن هذا الفلسطيني موجود وهو حي وحرٌّ فالصرخة فِعْلٌ مسموع لينبعث من الأعماق ليخرج الأنين والقهر الداخلي إلى العلن فيكون تأثير الصوت أملاً في البقاء وإن كان هذا الأمل معدوما فعلينا اختراعه ليبقى الفرد الفلسطيني ثابتا في موافقه آمِلاً في غدٍ أفضل رافضًا للهزيمة والانكسار.

فتوالي فعل الأمر يحث على التغيير وعدم الاستسلام، فالحياة التي يريدها محمود درويش ليست حياة المنفى والتشرد في الملاجئ فالحياة عنده لا تكون إلا على أرض الأجداد أرض فلسطين دون سواها.

4-توازي الأفعال المزيدة

أ-المزيد بحرف واحد

جاء في قصيدة ضباب كثيف على الجسر الأسطر التالية:

سأمشي خفيفا، خطايَّ على الريح

قوس تدغدغ أرض الكمال

[1]- كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 194-195.

سأسمع نبض دمي في الحصى

وعروق المكان

سأسند رأسي إلى جذع خرّوبة،

هي أمي، ولو أنكرتني

سأعفو قليلا يحملني طائران صغيران

أعلى وأعلى ... إلى نجمة شردتني

سأوقظ روحي على وجع سابق

قادم كالرسالة، من شرفة الذاكرة

سأهتف: مازالت حيًا، لأني

أشعر بالسهم يخترق الخاصرة

سأنظر نحو اليمين، إلى جهة الياسمين

هناك تعلمت أولى أغاني الجسد

سأنظر نحو اليسار، إلى جهة البحر

حيث تعلمت صيد الزبد

في هذه الأسطر وردت مجموعة من الأفعال المزيدة بحرف واحد وهي همزة القطع (أمشي، أسمع، أسند، أغفو، أهتف، أوقظ، أشعر، أنظر) جاءت على وزن أفعل كما اقترنت هذه الأفعال بالسابقة "اليمين" فحددت زمنها للمستقبل القريب وهو الزمن المنشود عند الشاعر هذا المستقبل الذي يحلم به للعودة إلى أرض الوطن فتوظيفه لحرف السين من أجل التنفيس عما يختلج ذاته التي تتوق إلى مستقبل قريب تشعر فيه بالهدوء والسكينة هذا المستقبل سينسيه ماضيه المؤلم ويجعله مجرد وجع سابق.

ب-المزيد بحرفين

في قصيدة هو لا غيره يقول محمود درويش:

هو، لا غيره، من ترجل عن نجمة

لم تصبه بأي أذى

قال: أسطورتي لن تعيش طويلاً

ولا صورتي في مخيلة الناس

فلتمتحني الحقيقةُ

قلت له: إن ظَهَرْتَ انكسَرْتَ، فلا تنكسرْ

قال لي حزنه النبوي: إلى أين أذهبُ؟

قلت إلى نجمة غير مرئية

أو إلى الكهف[1].

في هذه الأسطر جاءت ثلاثة أفعال ثلاثية مزيدة بحرفين فالفعل المضارع (تمنحني) وماضيه (امتحن) على وزن (افتعل) وكذلك الفعل (تَرَجَّلَ) على وزن تَفَعَّلَ أما الفعل الثالث فهو انكسر على وزن انفعل جاءت على أوزان مختلفة فالشاعر هنا يعبر عن حالته النفسية المحبطة وحزنه العميق، لما وصل إليه لأنه يعتقد أن صورته في مخيلة الناس لا قيمة لها وأن خطابه وشعره لا يغري السامعين لهذا فهو يريد الانسحاب والتواري عن الأنظار إلى مكان لا يراه أحد كالكهوف.

ج-المزيد بثلاثة أحرف

لو أستطيع الحديث إلى أحد في

الطريق لقلت: خصوصيتي هي ما

لا يدلُ عليّ، وما لا يُسَمَى

من الموت حلمًا، ولا شيء أكثر

[1]- كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 31.

لو أستطيع الحديث إلى امرأة

في الطريق لقلت: خصوصيتي لا

تثير انتباهها: تكلسُ بعض الشرايين

في القدمين، ولا شيء أكثر، فأمشي

الهويني معي مثل مشي السحابة

لا هي ريث ... و لا عجل

لو أستطيع الحديث إلى شبح الموت

خلف سياج الأضاليا لقلت ولدنا

معًا توأمين، أخي أنت يا قاتلي،

يا مهندس دربي على هذه الأرض ....

أمي وأمك، فأرم سلاحك

لو أستطيع الحديث إلى الحب، بعد

الغذاء لقلت له: حين كنا ....[1]

كرر محمود درويش الفعل أستطيع وهو فعل ثلاثي مزيد بثلاث أحرف أربعة مرات وهو لدلالة على الطلب وقد سبق ب (لو) التي جاءت بمعنى التمني.

فمحمود درويش في هذه الأسطر يتمنى لو يملك القدرة على التحدث في المرة الأولى إلى عابر السبيل ليخبره أن ملامحه الحالية لا تعكس الحقيقة ولا الواقع وفي الثانية يتمنى أن يملك القدرة ليحدث امرأة، ليخبرها أن ملامحه لا تثير انتباه الآخرين إليه فقد بدأ يحس بالعجز الذي ظهر في ثقل خُطَاهُ وليخبرها أن تجاريه في خطواته البطيئة، بطء السحابة التي لا هي تتريث ولا هي تمر على عجل والثالثة تمنى لو يملك القدرة إلى التحدث إلى شبح الموت ليخبره أنه

[1]– كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 108– 109.

ولدا معًا توأمين وأنه مهندس دربه على هذه الأرض وأمهما أم واحدة ويأمره بأن يرمي سلاحه فهو يخاطب الصهيوني الذي ولد في فلسطين بأن يوقف قتل الفلسطينيين الذين ولدوا في نفس الأرض ويفصل بينهما السياج العازل.

وأخيرًا تمنى أن يتحدث إلى الحب بعد الغذاء ليخبره بأنهم كانوا لهاث يدين على زغب المفردات.

بعد دراسة وتتبع الأفعال باعتبار زمنها وبعملية احصائية بسيطة تبين لنا

هيمنة الفعل المضارع على أغلب قصائد الديوان إذ ورد في واحد وخمسين وثلاث مئة (351) مرة وحضور الفعل المضارع يدل أن الخطاب الشعري في الديوان يتطلع إلى المستقبل بنظرة ملؤها التفاؤل بغدٍ أفضل وبلد أرحب يعيش في حرية ونعيم وافر يليه في ذلك الفعل الماضي الذي كان وروده أقل من المضارع إذ حضر في متن القصائد حوالي واحد وتسعين ومئة (191) مرة ربما لأن محمود درويش بتطلعه إلى المستقبل يهمل قليلا الماضي الأليم فيبقى الماضي عنده مجرد ذكرى محفورة في الأعماق لا تمحوها رياح النسيان أما حظ فعل الأمر كان ضئيل جدا إذ ورد أربعين (40) مرة.

لقد دلت الأفعال في الديوان المدروس عن الحركية والاستمرار والتجدد فتعدد الأفعال بحسب اعتبارات الزمن والتجريد والزيادة يتلائم مع الأحداث التي يعبر عنها الشاعر، والمواقف التي شكلت أسس تجربته الإنسانية والفنية، كما أن التنويع في صيغ الأفعال يترجم ثراء التجربة الشعرية لمحمود درويش ويعكس تلك الأحداث الأليمة التي مرت بها فلسطين وهي أحداث تميزها الانتفاضة ضد الاحتلال، ورفض الأمر الواقع وعدم الاستسلام لهذا المصير المحتوم كما وظف محمود درويش في ديوانه كما هائلا من الأفعال المزيدة كانت الهيمنة للفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد بواحد خمسين ومئة (151) مرة يليه الثلاثي المزيد بحرفين بست وعشرين ومئة (126) مرة أما المزيد بثلاث أحرف فقد ورد خمس وعشرين (25) مرة ولقد أضفت على

مقطوعات الديوان دلالات متنوعة، تنوعت بتنوع السياقات المختلفة التي وردت فيها ومنحت الشاعر إمكانات تعبيرية بث من خلالها أفكاره وأحاسيسه ومشاعره.

ثانيا: المستوى التركيبي

يعتبر هذا الشكل من التوازي من أهم الأشكال وأكثرها شيوعا حيث يحدث جراء تكرار البيئة النحوية والتوازي كما عبر عنه " صلاح فصل" أنه" شكل من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي بحيث تبرر عناصر مماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب[1]

ونفهم من خلال هذه المقولة لصلاح فضل أنه ركز وخص قوله بالتوازي التركيبي ويتجسد هذا النوع من خلال ما يعرف الجمل المتوازية" التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما، وسواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق فالفهم هو التطابق التام في البناء النحوي[2]

معنى هذا أن كل صورة تركيبية يرد ما يقابلها من صور في شكل متقابل ومتواز وينقسم التوازي في التركيب إلى قسمين:

-توازي تركيب وهو الذي تتكرر فيه النص النحوي على شكل تام.

- توازي جزئي الأساس فيه التعابير في بعض المكونات إما بالزيادة أو النقصان أو الحذف أو الاستبدال.

1- التقديم والتأخير.

تتضح أهمية التقديم والتأخير من خلال تحقيقه للدلالة اللغوية ومن ثم لجأ إليه الكثير من الأدباء.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992م ص198.

[2] رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقي اللغة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط2، 2008ص 67.

فالمتبغى من وراء التقديم والتأخير أن تخالف عناصر التركيب مواقعها في السياق فيتقدم ما الأصل فيه التأخير ويتأخر ما الأصل فيه التقديم.

1-1-تقديم الخبر على المبتدأ.

لجأ محمود درويش إلى أسلوب التقديم والتأخير لأغراض ومشارب شتى، الغاية منه بسط الرؤى والأفكار وقد كان عن قصد ولنا في الأمثلة التالية أن يلمس ذلك واضحا وجليا.

يقول محمود درويش على لسان إدوارد سعيد:

ولى لعتان، نشيت بأبهما

كنت أحلم.

لي لغة انجليزية للكتابة.

طبعة المفردات،

ولي لغة من حوار السماء مع

القدس، قضية النبر لكنها.

لا تطيع مخيلتي![1]

تقدم الخير (شبه حملة) على المبتدأ مؤكدا لنا امتلاكه للغتين الأولى اللغة الانجليزية لغة العلوم والمعارف و الثانية اللغة العربية وهي لغة ربانية سامية قدسية لغة الوحي وهنا يتجلى بوضوح البعدان الديني والوطني حوار السماء مع الأقصى، والتمثيل بالغتين في هاته الأسطر هو في الحقيقة وقوف عند عالميهما الغربي والشرقي وهنا يكمن الصراع

ومن نماذج التقديم والتأخير نورد ما جاء في قصيدة" نهار الثلاثاء والجوف صاف"

صغير هو القلب... قلبي.

كبير هو الحب... حبي.

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص182،183.

يسافر في الريح، يهبط

يفرط رمانة، ثم يسقط

في تيه عينين لوزيتين

ويصعد من نجز عما رتين

وينسى طريق الرجوع إلى بيته واسمه.

صغير هو القلب... قلبي

كبير هو الحب/...[1]

في هذه الأسطر الشعرية وبالتحديد في الأول والثاني بتقديم الخبر على المبتدأ لأهمية الخبر من خلال إفصاحه عما بحري بين القلب الصغير والحب الكبير إذا بصور لنا الشاعر صورة للقلب ضيقة لا يستطيع احتواء ذلك الكم العاطفي الهائل من قبل الحبيب.

وإذا كان الشاعر قد ذكر القلب والحب معرفين إلا أنه مرادفهما تعريفا وتخصيصا بإضافتهما إلى باء المتكلم عن طريق الجملة الاسمية.

قلبي صغير.

حبي كبير.

فقلب الشاعر يفيض حبا وحيوية ما استدعى حضور الأفكار يسافر يهبط، يفرط، تم يسقط، ويصعد، وينسى) مستعينا أدوات الربط التي تضفي على الأسطر شيئا من التماسك.

إن قلب الشاعر في رحلة بحث عن حب ينسبه مرارة العيش فهو مسافر سفرا شاقا في الريح فليس له أرضا ثابتة تكون موطنا ومستقرا له فرحلة قلبه تبدأ بالسفر لتنتهي بالنسيان وهكذا هي قصص الحب في استثارة لعواطف القارئ والابحار به في عوالم عميقة.

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص117،118.

ومن التقديم والتأخير ما أورده الشاعر لإبراز حقيقة الظلم الذي يتعرض له الإنسان من خلال الاستيلاء عل قيمة ونهب مقدراته، يقول محمود درويش.

للمكان روائحه.

للغروب تباريحه.

للغزالة صيادها.

للسلاحف درع الدفاع عن النفس.

للنمل مملكة.

للطيور مواعيد.

للخيل أسماؤها.

للسنابل عيد

وأما النشيد، نشيد الختام السعيد

فليس له شاعر[1]

ينحو محمود درويش في الأسطر الشعرية السابقة منحى تركيب معين وثابت من خلال تقديمه الخبر المكون من شبه جملة على مبتدئه، وما يوحى إليه حرف الجر من ملكية كأن الشاعر يقول، يملك المكان روائحه، يملك الغروب تباريحه...

مما يمكن القول بأن للكون سنن وقوانين ثابتة ثبوت الجملة الاسمية الموظفة في هذا السياق فهي ملكية ثابتة دائمة لا تفتقد.

ونستمر الشاعر في ذكرها ما يعتبر ملكا للكائنات كالغزالة السلاحف، النمل، الطيور، الخيل ، السنابل ليؤكد لنا أن هذه الموجودات لكم تسند إليها أيادي العبث والبطش فيحل بها

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص162،161.

الخراب فهذه الأشياء نستأثر بها عن غيرها في مفارقة شاعرية نابعة من شعور الذات بالقلق والخطر.

1-2- تقديم الفاعل على فعله.

لقد بتعدى التقديم والتأخير في ديوان كزهر اللوز أو أبعد الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية إذا يقول درويش. وأنت تعد فطورك ،فكر بغيرك.

(لا تنس قوت الحمام)

وأنت تخوض حروبك ، فكر بغيرك.

(لا تنس من يطلبون السلام)[1]

استهل الشاعر قصيدته بضمير المخاطب "أنت" الذي كان في عنصر بارزا في أسطر القصيدة فضمير المخاطب" أنت هو عنصر كان في الأسطر متغيرا في الواقع فالأفعال المصاحبة لهذا الضمير (تعد ، تخوض، تسدد ، تنام ، تحصى، تحن، تفكر) أفعال روتينية يومية تجعل الإنسان يحس بغيره من الموجودات فقمة الإنسانية ورقيها هي تلك الإنسانية التي يعيش حياتها كما نرجو في المقابل تدفعنا إلى الإحساس بالآخر فكيف يكون لنا مثلا طعام وغيرنا جائع وتنعم بالأمن والأخر يقتل ويعذب بل وصل الأمر إلى حد سلب حرية التعبير وتكميم الأفواه.

إن دعوة الشاعر المتكررة إلى الإحساس بالغير هي نتاج الوعي الراقي والإدراك المصير القائم على العمل والاجتهاد لبناء الحياة.

يقول محمود درويش:

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بنفسك.

(قل: ليتني شمعة في الظلام)[2]

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ، ص15

[2] المرجع نفسه، ص16.

وفي آخر أسطر القصيدة برسم لنا الشاعر مفارقة وهذه سمة شعراء الحداثة ففي الوقت الذي يرغب فيه على التفكير بالنفس ينقلنا نقلا عجيبا محملا النص بدلالات لغوية رائعة تحمل في طياتها قيما إنسانية وأخلاقية فالشاعر فاقد لوطنه وهذا لم يمنعه من تقديم الواجب لإخوانه وخلاصة هذا الكلام أن النص الشعري هو نص إنساني مهما كانت حالة كاتبه.

1-3-تقديم المفعول به على الفاعل:

شاعرنا شاعر حداتي إذا كان يتحين الفرص للخروج عن المتعارف عليه من نحو وبنى تركيبه وكسر لنسقها المألوف مع الحفاظ على الدلالة والتواصل مع المتلقي دون إلغاء للقواعد النحوية وكأنه يطاوعها لصالحه وخدمة نصه ينسي وسائلها كي تقوم بدور نشط وفعال ويحررها من القيود[1]

ودرويش أثناء انزياحه جعل نصه نصا ناطقا تتشكل فيه مجموعة من المشاعر والقضايا موظفا التقديم والتأخير، إذا يقول:

ولوصف زهر اللوز لا موسوعة الأزهار

تسعفي، ولا القاموس بسعفي...

سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة

والبلاغة وجرح المعنى وتمدح المعنى وتمدح جرحة

كمذكر يملي على الأنثى مشاعرها[2]

فدرويش في هذه الأسطر بين بجلاء علو شأن" زهر اللوز" وسحرها الأخاذ إلى حد يقف الإنسان حائر عاجزا وصفه فلن تكفيه موسوعة الأزهار ولن يغنيه قاموس اللغة ولن يشف غليله إذا يقول" سيخطفني الكلام" إذا يظهر مدى تأثير الكلمة عليه فهو في هاته الحالة أسير

[1] ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد،غزة ، ط2000،1ص 279.

[2] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص47.

ورهين الكلمة يتصرف وفق إرادتها وقوله البلاغة " تجرح المعنى" يظهر أن الإبداع يتجلى في أليه توظيف الكلمة التي قد تبدو عادية مألوفة فيبلورها الشاعر في سياق بلاغي يثير الدهشة في ذهن المتلقي، فالبلاغة حين تجرح المعنى تخالف المألوف إنها بتلك الطريقة تجسيد الإبداع من أمثلة تقديم المفعول به على الفاعل قوله في قصيدة" ها هي الكلمات"

ولا يحلم الميتون كثيرا، وإن حلموا.

لا يصدق أحلامهم أحد...

لا يفرح الشعراء كثيرا، وإن

فرحوا لن يصدقهم أحد...[1]

فقد قدم المفعول به "هم" المتصل بالفعل "بصدق" على الفاعل "أحد" فالحلم عند المبينين كالحلم عند النائمين نزور الأحلام مخيلتهم لكن المفارقة تكمن في أنه لا أحد يصدق أحلامهم فالموتى لا يسعفهم ايصال أحلامهم والافصاح عنها على غرار الأحياء كما أنه من غير المعقول أن بفكر الحي بأن الميت له حلم قد درويش أفراد أن يخفف عن وطأة الموت وقابله في أسطره بالنوم.

2-الاستفهام:

بين أسلوب الاستفهام في بعض قصائد محمود درويش إبانة واضحة إذ يقول في قصيدته الموسوعة ب: هي/هو

هي: هل عرفت الحب يوما؟

هي: عند ما يأتي الشتاء يمسنى

شغف بشئ غائب أضفي عليه

الاسم، أي اسم ، وانسى...

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ،ص45.

هي، ما الذي تنساه؟ قل!

هو، رعشة الحمى، وما أهذي به

تحت الشراشف حين أشهق، دثريني

دثريني!

هي:ليس حبا ما تقول

هو، ليس حبا ما أقول

هي: هل شعرت برغبة في أن نعيش؟

الموت في حضن امرأة؟[1]

ففي قوله "عرفت الحب يوما؟" وقوله ما لذي ننساه؟ وقوله هل شعرت برغبة في أن تعيش الموت في حض امراته؟" فأداة الاستفهام تشكلت رابطا بين التراكيب فهي أساسية لانتظام السياق فقراءة الأسطر تظهر أنها مفككة وعلاقة تربطها ببعض إلا أن الاستفهام جدلها وكأنها جسد واحد.

وإذا كان الاستفهام يقوم بعملية الربط بين التراكيب فتعاقب الأزمنة له دور في لربط كذلك ولكن محمود درويش أفرادها أن تكون مبعثرة قلقة فهو بقصد حرية التعبير إنه وبكل بساطة بحن إلى الحرية في وطنه.

3- تقديم الجار والمجرور.

وهذا الأخير بعد من أبرز الظواهر في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" ومرد ذلك إلى نزوع الشاعر الكسر المألوف فهو شاعر حداتي أمر آخر أن الجار والمجرور لا يثبت في رتبة معينة في الجملة عموما.[2]

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ،ص 85.

[2] ينظر صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص260،261.

الواضح أن تراكيب الأسطر تسير وفق نظام معين إذ الغالب عليها البساطة والغرب من لغة القوم.

كرر محمود درويش "حين" التي تفيد الظرفية الزمنية وتتضمن معنى الشرط فقد أعادها في القصيدة أربع مرات للسبب البعد الفارق بين جمله فعل الشرط وجملة جواب الشرط حتى بوشك القارئ أن ينسى الجواب.

المسافة البائنة وفقت حاجزا بين فعل الشرط وجوابه في قوله(بخضر قلبك) (بحمر قلبك) (ينبض قلبك)،(يصفر قلبك)

فاخضرار القلب له دلالة الارتياح والمتمثل في الوردة رامز إلى المرأة

وأما قوله (يحمر قلبك) فهذا منسجم مع طبيعة الأنثى إذ يناسبها اللون الأحمر وقوله(ينبض قلبك) فهو حلم ببزوع فجر جديد بعد ليل حالك

وفي قوله (زرقة الليل) فهي رمز بأن الزرقة للبحر فكيف تتناسب زرقة الليل ونجومه المتلألئة وأما ذكره للعدد ثلاثة عشر فقد يكون متعلقا بثقافة الشاعر الدينية فهو مسيحي فهم متشائمون منه.

نشير الى حقيقية أكيدة يمكننا استخلاصها من قراءة ديوان محمود درويش وهي إدراكه لأهمية التشكل اللغوي وفاعليته في بناء النص وثرائه هذا من جهة ومن جهة أخرى أن هذا التشكيل النحوي يجعل النص الشعري مغزى فكري وجمالي مما اقتضى الأمر بالشاعر إلى استخدام الأساليب مثل التقديم والتأخير وغيرها من الأساليب وتوظيفها توظيفا فنيا بنيئ على قدرة الشاعر ووعيه وإحساسه المرهق وملامسته للواقع.

إن اهتمام شاعرنا بالغة والعناية بها ووضعه لبصمته واستثماره في قضايا واقعة تتم من فكرة مفادها أن اللغة العربية حية راقية وبها يمكن مقاومة الاستعمار والموت في قصائد يمكن تعويض موته وغيابه عن الحياة ويبقى أدبا حيا إلى الأبد

والشاعر المبدع في رأينا هو الذي يحفظ للنص الشعري أجزائه ومكوناته التركيبية نقصد من هذا القول أن تنوع الأساليب التركيبية وحسن انتقائها واستخدمها وتوظيفها هو الذي يحقق الدلالة فالتكامل بين الموسيقى" الإيقاع" واللغة مردة انعكاس الجانب النفسي للشاعر وما تمر به الذات الشاعرة.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

هذا النوع من التوازي هو الخاص بدلالات الألفاظ[1]، والكشف عن هذه الدلالات مرتبط بالسياق، وهذا الأخير متعلق بالمتلقي وقدرته على التأويل وتصنف الدراسات الحديثة الأطراف المتوازية وفق معايير دلالية، وهذا من خلال تحديد العلاقات الدلالية، المتمثلة في الترادف والتضاد والاشراط والتناسب، وهي بهذا تتفق مع ما وصلت إليه البلاغة العربية كما هو ملاحظ عند " السجلماسي" الذي أدرجها ضمن جنس المناسبة. ولهذا أقوم برصد هذه العلاقات الدلالية اعتمادا على ما وصلت إليه البلاغة العربية .

يتمثل التوازي الدلالي، بشكل أساسي في تكرار المفردات اللغوية، وتوزيع هذه المفردات المكررة، يكشف عن وظيفتها الشعرية من خلال علاقات الحضور والغياب، ودورها من حيث المبنى والمعنى، فالتوازي كما يقول النقاد المحدثون: {كلما كان عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية}.[2]

والمهم في هذا المقام أو الدراسة هو الكشف عن العلاقات الدلالية الناتجة عن التوازي الدلالي، البارزة في قصائد محمود درويش كما سنبين فيما يلي:

1-الانزياح الدلالي:

تتميز اللغة الشعرية بطاقاتها الانزياحية التي تمنحها القدرة الابداعية، على ايراد المعنى بطرق انزياحية متباينة "حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية، تنتحي الدلالات المألوفة للكلمات، لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدودة، فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة، تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الرمز الشعري، وقد يحدث العكس، فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعددة.[3] وهذا من شأنه أن يفتح النص على ثروة تأويلية هائلة ويمنح التراكيب اللغوية، والصور الشعرية كثافة ايحائية عالية.

---

[1] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص08.

[2] صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1992 ص 199.

[3] أميمة الرواشدة ، شعرية الانزياح ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، عمان د ط 2004 ص 54.

وتبدع الانزياحات الدلالية صورا أدبية لها أبعادها الايحائية والجمالية، والنفسية التي تتحلى بالجدة والمفاجأة، والدهشة وهي معطيات فكرية ومعنوية، ووجدانية تحرز الإحساس بالجمال الانزياحي الناتج عن التوظيف المجازي للألفاظ والمعاني، "إذ أن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين هو أساس المجاز الخلاق"[1]

المنتج للتعبير المجازي المرتبط بالغرابة والتخيل الذي يحمل إثارة فكرية ووجدانية ترسخ من جمالية الدلالة وتزيد من عمقها الايحائي.

ظلت ظاهرة الانزياح تنمو شعر محمود درويش، مما ساعد على انتاج لغة شعرية مكتنزة بالقيم الفنية، سجلت في قصيدته: "منفى 4 طباق" التي يقول فيها.[2]

... حلمي يقود خطاي، ورؤياي

تجلس حلمي على ركبتي كقط أليف.

هو الواقع الخيالي واني الإرادة..

في وسعنا

أن نغير

حتمية الهاوية !

والحنين إلى الأمس ؟ـــ

عاطفة لا تخص المفكر إلا

ليفهم الطوف الغريب إلى أدوات الغياب

وأما أنا فحنيني صراع على حاضر

يمسك الغد من خصيتيه

---

[1] حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة الكويت 2001 ص 402.

[2] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 182-190.

يكشف الشاعر في هذا المقطع الشعري عن وداعة الحلم الذي أصبح قطا أليفا يجلس على ركبة حاجبه وعن الصراع عن الحاضر الذي يصر على السيطرة على المستقبل، وافقاده رجولته، وتركيعه، وبذلك انزاحت الوحدة اللغوية عن المألوف، وابتعدت عن المتداول، وولدت هوبين المسند والمسند إليه تدعو الملتقي إلى أعمال فكرة ولعل الشاعر أراد أن يوضح الدور الذي يقوم المسند إليه بوصفه عنصرا فعالا في الوداع أو في إبراز مشهد الألم التاريخي الموجع، الناتج عن عدم أخلاقية المعركة.

فالحلم صفة معنوية لا تتلاءم معجميا مع الجلوس على الركبة، لكن الشاعر رأى أن الحلم والصبر هما أسلحة، يستطيع الفلسطيني التسلح بهما في صراعه مع أعدائه، لإبراز أخلاقيات الإنسان الفلسطيني المتمسك بهويته والمتفاعل مع بيئته، والمتلاحم مع مكونات بلاده.

ولا يقف محمود درويش عند الانزياحات اللغوية التي تمثل في حقيقة الأمر انزياحات سياسية وقومية تؤرق الشاعر وتقض مضجعه، بل إنه يواصل هدم العلاقة الطبيعية بين التفاعل وفعله ناقلا المعنى الحقيقي إلى معني مجازي ليتحول الدال الفظي من كونه "مجرد طرف في العلاقات السياسية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية، إلى كونه حقيقة كونه دالا"[1]

كما هو الحال في قوله:

ها هي الكلمات ترفرف في البال/

في البال أرض سماوية الاسم تحملها الكلمات.

ولايحلم الميتون كثيرا وإن حلم

لايصدق أحلامهم أحد...

ا هي الكلمات ترفرف في جسد نحلة.

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط4، 996 1ص 187.

نحلة .. لو كتبت على الأزرق الأزرق.

أخضرت الاغنيات وعادت إلى الحياة.[1]

لقد نجح محمود درويش في استخدام التكرار استخداما خرج عن المألوف كاسرا بذلك أفق توقع القارئ، فلم يعد التكرار لديه مجرد وسيلة لتحقيق شيء من التتابع الايقاعي بل صار أداة بارزة من أدوات تحقيق المفارقة ومن أشكال التكرار في التجربة الشعرية لدى درويش، التكرار الوظيفي، وفيه يتكرر المقطع داخل القصيدة، مع إجراء بعض التعديل عليه، إما يحذف أو تغيير أو زيادة، هذا النمط من التكرار بحاجة إلى وعي كلي من الشاعر لطبيعة التغيير الذي طرأ على المقطع عند تكراره[2] وعلاقة هذا التغيير المعاني التي تعقب المقطع المتكرر يعد هذا النمط من أساليب التكرار الناجحة في تثبيت براعة الشاعر، يضاف إلى ذلك ما يحدثه التغيير من دهشة شعورية لدى القارئ الذي اعتقد أنه يقرأ شيئا مكررا وإذا به أمام شيء جديد.[3] فالمفارقة لا تنشأ من مجرد التكرار فهي تنبع أساسا من الدهشة التي يحققها هذا التكرار.

وأنت تعد فطورك فكر بغيرك.

[لا تنس فوت الحمام]

وأنت تخوض حروبك فكر بغيرك

[لا تنس من يطلبون السلام]

وأنت تسدد فاتورة الماء فكر بغيرك

[من يرضعون النعام]

وأنت تعود إلى البيت بيتك فكر بغيرك

[لا تنس شعب الخيام]

---

[1] محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد ص 45.

[2] فهد ناصر عاشور التكرار في شعر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان دط 2004 ص 32.

[3] نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين بيروت لبنان ط 5 د ت ص 263-264.

وأنت تنام وتحصى الكواكب فكر بغيرك

[تم من لم يجد حيز للختام]

وأنت تحرر نفسك من الاستعارات فكر بغيرك

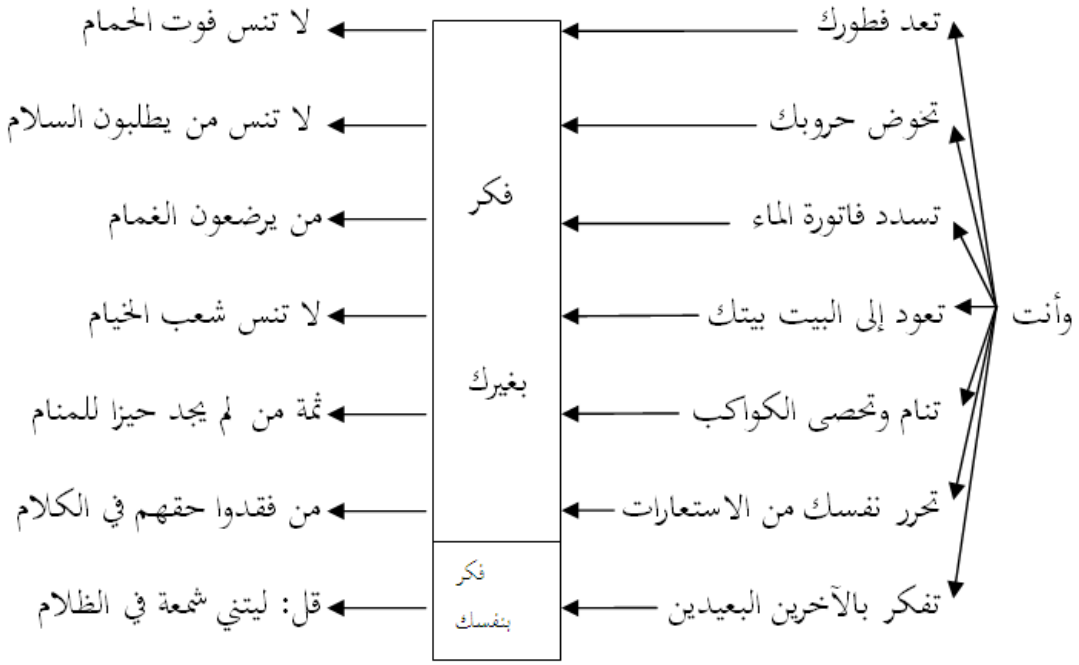
[من فقدوا حقهم في الكلام]

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بنفسك

[قل: ليتني شمعة في الظلام][1]

[1]محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 15، 16.

في هذا النص تكرر حرف الواو والضمير "أنت" سبع مرات وينتج عن تكراره تكرار العبارة "فكر بغيرك" ست مرات وواضح أن ما يتصل بالضمير المكرر في العبارة الأولى يؤدي إلى تغيير العبارة الثانية الناتج عنها بل الاتيان بنقيضها كما هو موضح في الشكل الآتي:



يتضح من خلال الشكل أن العبارة الثنائية تتغير بما يناقض العبارة الأولى (فقوة تناقض فطور والسلام تناقض حروب، وفقدوا حقهم تناقض تحرر...)

وهكذا حتى آخر النص، ولذلك {فإن التكرار في القصيدة يضيء لنا هذه الثنائيات الضدية يخلق المفارقة الناتجة عن تجاوزها، أضف إلى ذلك استعمال الشاعر لعلامة ترقيمية تثير القارئ بصريا وشعوريا، إنها علامة القوسين المعقوفين [ ] التي تحقق الاعتراض بإعطاء أهمية قصوى للجملة بيم قوسين، وتركيز المعنى فيها باعتبارها المحرك الرئيس للمفارقة التكرارية وضوحا نهاية النص حيث يتغير مطلب الشاعر الذي ألح عليه ست مرات من "فكر بغيرك" إلى "فكر بنفسك".

وتتضح المفارقة أكثر حين يجعل الشاعر التفكير بالنفس هو في حقيقته تفكير بالغير ليكسر بذلك أفق توقع القارئ مرتين بكسره لبنية التكرار.

التكرار عند درويش صار حقلا مهما استقل عليه لخلق المفارقة لما يتمتع به "التكرار" من رتابة ايقاعية تحاور القارئ وتكسر أفق لا مرة واحدة فحسب بل مرات عدة[1].

يجمع الشاعر بين فاعل افتراضي وفعل محسوس مادي في مجموعة من العبارات، فالكلمات في البيت الأول أصبحت طائرا له جناحان ترفرف في بال الشاعر وخاطره وليس في الجو كما تفعل الطيور، وكذلك الحال في البيت الثاني حيث حول الشاعر هذه الكلمات إلى إنسان، يقوم بفعل "الحمل" للأشياء، والأمر كذلك في البيت الخامس وبالتالي اكتسبت "الكلمات" دلالة منطقية في مخيلة المتلقي، لأن "الإنحراف اللغوي والانزياح المنطقي –الدلالي– ينحوان إلى الامتزاج"[2]

إن الشاعر يهدف من وراء هذا الانزياح اللغوي وخرق نظام اللغة إلى تأكيد مأساة فلسطين التي يحرسها الحزن واليأس والقهر والمجاعة من كل جانب.

استثمر محمود درويش فاعلية الانزياح، لتزويد صائده بطاقات إيقاعية وآفاق إيحائية تعمق من دلالاتها وتحقق للمعاني المعجمية بقدر ما تخضع للمعاني الإيحائية التي تحقق بفضل الفاعلية الاتزاحية للنص قتلى تطلعات كل من المنشأ والمستقبل، وبالتالي تسعى الانزياحيات عند درويش إلى إفلات المنجز الشعري من معانيه المعجمية ودلالاته المعيارية نحو فضاء الإيحائية لجذب اهتمام المتلقي ومفاجأته بدلالات جديدة لم يكن يتوقفها، كما يكشف الانزياح عن سعة معجمة اللغوي وقوة امتلاكه للغة وقدرته الإبداعية على تشكيل لغة جديدة، تنزاح عن المألوف وتتجاوز المتداول ولإيجاد لغة شعرية تدهش المتلقي وتكسر أفق التوقع لديه وتحدث في وجدانيه وفقا متميزا يشعر إيزائه بالارتياح.[3]

---

[1]فهد ناصر عاشور التكرار في شعر محمود درويش، المرجع السابق ص 32.33.

[2]علاء الدين رمطان، السيد ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق 1996، ص 146.

[3]محمد مصطفى عبد الرحمان جلاب شعرية الاتزياح في شعر محمود درويش مجلة جامعة المدينة العالمية العدد الخامس عشر يناير 2016.

2-الترادف (ايراد الملائم):

إيراد الملائم أو الترادف هو «الإتيان بالشيء، وشبيهه»[1]، وتبني هذه العلاقة الدلالية على أساسه حين ما يراكم (الكاتب أو المتكلم) مجموعة من الألفاظ المترادفة، التي تشكل دوالا تحمل مدلول واحدا، فتتفق هذه الألفاظ في المعنى بحيث يمكن استبدال لفظة بأخرى، وذلك بإسقاط محور الاختيار على محور التأليف، فيحدث التوازي بين هذه المترادفات كقوله تعالى: ﴿أُولَٰئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَامًا خَالِدِينَ فِيهَا ۚ حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾.[2]

بدا التوازي مترادفا في (تحية = سلاما) و (مستقرا = مقاما).

يحدث هذا النوع من خلال قيام المرسل بجملة من المترادفات التي تحمل معنى مشترك يتحقق باشتغال محور الاختيار على محور التأليف ، فيحدث التلائم والتناسب الدلالي، يقول لمحمود درويش في قصيدته هناك عرس:

هناك عرس على بعد بيتين منا.

فلا تغلقوا الباب..لا تحجبوا نزوة.

الفرح الشاذ عنا. فإن ذبلت وردة.

لا يحس الربيع بواجبه في البكاء.

وإن صمت العندليب المريض أعار الكناري

حصته في الغناء، وإن وقعت نجمة

لا تصاب السماء بسوء...

هناك عرس،

فالا تغلقوا الباب في وجه هذا الهواء

المضمخ بالزنجبيل وخوخ العروس التي

---

[1] السجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط 01 ، مكتبة المعارف المغرب،1980، ص 518

[2] سور الفرقان، الآية 75-76.

تنضج الآن [تبكي وتضحك كالماء.

لا جرح في الماء لا أثر دم

سال في الليل]

قيل: قوي هو الحب كالموت !

قلت،: ولكن شهوتنا للحياة !

ولو خذلتنا البراهين، أقوى من

الحب والموت/

فلننهِ طقسجنازتنا كي نشارك.

جيراننا في الغناء

الحياة بديهية... وحقيقية كالهباء! [1]

من المفيد أن نشير في البداية إلى أن "طريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل انتاج محددة لإنتاج دلالة محددة وإنما الاتساق هي التي تخلق دلالتها نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع"[2]

نلاحظ أن المترادفات

عرس=عروس=الفرح=الضحك=الغناء=الحب=الحياة.

نجمة=سماء=ليل

تغلفوا=تحجبوا

وردة=خوخ=زنجبيل

العندليبب=الكناري

ذبل=موت=جنازة=سوء=مريض=تبكي=جرح=دم=بكاء.

---

[1] محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد ص 39.40.

[2] محمد عبد المطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة دار المعارف، ط 2 القاهرة 1995 ص 147.

إذا ما تتبعنا المفردات الدالة على كل من الفرح والحزن وجدناها تتحدد من خلال الملفوظات

فرح:عرس=عروس=الفرح=الضحك=الغناء=الحب=الحياة.

الحزن: ذبل=موت=جنازة=سوء=مريض=تبكي=جرح=دم=بكاء.

إن التقارب في مستوى حضور كل من دال الحزن ودال الفرح يشير إلى شكل من أشكال المفارقة.

بين ماتظهره البنية السطحية للقصيدة وما تبطنه بنيتها العميقة فالفرح والعرس على بعد بيتين من الشاعر أي في محيطه الناس تعيش في فرح وسرور لكنه فرح شاذ فالشاعر يعيش حالة حزن وكآبة لأن العرس هناك وليس هنا فهنا طقس جنائزي يعيشه الشاعر وعند جيرانه غناء وفرح وعرس.

3-إيراد النقيض (التضاد):

ايراد النقيض او التضاد هو الاتيان بالاضداد مثل الليل والنهار . وترد الالفاظ في شكل ثنائيات متضاده بصورة متقابلة ومتتالية مثل ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ إيراد النقيض أو التضاد هو «الإتيان بالأضداد»[1] مثل الليل والنهار، وترد الألفاظ في شكل ثنائيات متضادة بصورة وَأَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾.[2]

فوقع التضاد بين (اضحك ≠ أبكى) و (أمات ≠ أحيا).

وبضدها تعرف الأشياء، هذا ما قرره المتنبي قبل أكثر من ألف عام، وهو قرار ناتج عن ملاحظة وتجربة حياتية عميقة، وهي نتيجة مؤسسة عن تآزر بين ما تراه العين، وما يؤوله الحدس " [3]، ذلك أنه "يتبدى للإنسان من وراء حدسه ومن خلال ملاحظاته أن الثنائية هي قوام

[1]السجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط 01 ، مكتبة المعارف المغرب،1980، ص 518

[2]سورة النجم، الآيتين 43-44.

[3] ينظر: يوسف بديدة، جمالية التوازي في شعر نزار قباني نحو مقاربة سيمائية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013-2014 ، ص 224.

الموجودات، وضمن مدى واسع من الشمول، سواء تراءى له ذلك، في داخل ذهنه أو في رحاب الكون والحياة"[1]

وإذا كان الترادف ميزة نصية دالة على نوع من التوازي الذي يحدثه هدوء أحداث النص والناص فإن التضاد على النقيض من ذلك فهو في كثير من النصوص يعد أيقونة للاستياء و الثورة والغضب والجنون وهو في النهاية من الزمان والمكان والناس والكون بكافة تشكلاته، ومن الواضح أن "تشكيل الصورة التنافرية في النص الشعري يتطلب وعيا خلاقا من قبل المتلقي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتنافرين أو بين الدال والمدلول"[2]

إن اعتمادا الشاعر على أسلوب التضاد في شعره لهو دليل على الحالة النفسية المتوترة والموافق المتناقض التي عايشها الشاعر إذ ساهم هذا الأسلوب في ابراز وايضاح المعنى واستجلائه وايصال الرسالة إلى المتلقي.

تتمثل بعض صور التضاد الذي يكثر في شعر محمد درويش من خلال قصيدة"أحب الخريف وظل المعاني" إذ يقول:

أحب الخريف وظل معاني، ويعجبني

في الخريف غموض خفيف شفيف المناديل،

كالشعر غب ولادته إذ ((يزعلله))

وهج الليل أو عتمة الضوء، يحبوا

ولا يجد الاسم للشيء/

يعجبني مطر خفر لا يبلل إلا

البعيدات

---

[1] عمر الدقاق، جمالية الثنائيات والمتضادات في العبارة العربية، مجلة المعرفة ع 561 وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق جوان 2010 ص 38.

[2] يوسف عليمات جماليات التحليل الثقافي دراسات أدب ص 1 عمان الأردن 2004 ص 319.

[في مثل هذا الخريف تقاطع موكب عرس

كنا مع إحدى الجنازات، فاحتفل الحي

بالميت والميت بالحي].[1]

تبرز الأنا الشاعرة جلية في السطر فالشاعر يماهي بين الخريف وظلال المعاني، والجامع بينها الخفة والشفافية والغموض الذي يثير في النفس متعة دائمة كلما تأمل سحر الخريف والشاعر يجمع بين متناقضين مثيرين هما "وهج الليل" أو "عتمة الضوء" جاعلا لليل وهجا ونورا، وللضوء الساطع ظلاما، فكأنه يخلق معانيه بضدها فيثير دهشة القارئ بقدرته على الاتيان بغير المألوف الذي فيه من سحر المشهد ما يشد الأنظار إليه.

ثم ذكر موكب العرس الذي يتقاطع مع إحدى الجنازات واحتفال الحي بالميت والميت بالحي وفي قصيدة "يد تنشر الصحو" يقول:

يد تنشر الصحو أبيض، تسهر

تنهى وتأمر، تنأى وتدنو، تقصو

وتحنو...[2]

اعتمد الشاعر على التضاد في أسطره من خلال ايراد وصف لليد التي تنشر الصحو

تنهي ≠تأمر

تنأى≠تدنو

تقصو≠تحنو

وفي قصيدة"الجميلات هن الجميلات"

الجميلات هن الجميلات

[نفش الكمنجات في الخاصرة]

---

[1]كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 55.

[2]المرجع نفسه ص 77.

الجميلات هن الضعيفات

[عرس طفيف بلا ذاكرة]

الجميلات هن القويات

[بأس يضيء ولا يحترق]

الجميلات هن الأميرات

[ربات وحي قلق]

الجميلات هن القريبات

[جارات قوس قزح]

الجميلات هن البعيدات

[مثل أغاني الفرح]

الجميلات هن الفقيرات

[كالورد في ساحة المعركة]

الجميلات هن الوحيدات

[مثل الوصيفات في حضرة الملكة]

الجميلات هن الطويلات

[خالات نخل السماء]

الجميلات هن القصيرات

[يشربن في كأس ماء]

الجميلات هن الكبيرات

[مانجو مقشرة ونبيذ معتق]

الجميلات هن الصغيرات

[وعد غد وبراعم زنبق]

الجميلات كل الجميلات أنت

إذا ما اجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات.[1]

إن أسلوب التضاد عكس بدلالة صادقة ما يعانيه الشاعر من صراع داخلي ، بحيث خلق له آفاقا رحبة للتعبير بحرية و طلاقة، إن الضدية الثنائية لدى درويش هي مجال أوسع لبث همومه و أحزانه ، و تصوير تناقضات العالم الذي يعيش فيه ، و في الأبيات السابقة اورد محمود درويش مجموعة من المتضادات

(الضعيفات ، القويات ، القريبات ، البعيدات ، الطويلات ، القصيرات ، الكبيرات ، الصغيرات)

وتمثل هذه الأسطر حالة الوعي الفكري و النضج الفني الذي وصل الشاعر إليه من خلال إحداث التوافق والانسجام بين المتضادات، واستطاع أن يوفق بين الثنائية المتضادة في الصفات ليصل في نهاية المطاف إلى أن الجميلات كل الجميلات أنت ، ليحصر صفات الجمال في محبوبته .

وفي موضع آخر يقول محمود درويش

صغير هو القلب... قلبي

كبير هو الحب ... حبي.[2]

إن النسق الأسلوبي الذي استند إليه الشاعر المتمثل في تقديم الخبر على المبتدأ في السطرين الشعريين على التوالي يبرز أهمية الخبر وهيمنته مفصحا عن إشكالية واقعة بين القلب الصغير والحب الكبير، عندما يجعل القلب طبقا في احتواء وضم هذا الكم العاطفي المتدفق، وإن كان الشاعر قد جعل القلب والحب معرفين، إلا أنه زادهما تخصيصا لحظة إضافتهما إلى ياء المتكلم لتصدع غنائيته جلية في أسطره.

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 73.74.

[2] المرجع نفسه، ص 117.

ناهيك أن القلب والحب يسيران وفق معادلة تتسم بالثبات متأتية من اتكائه على الجملة الاسمية لتكون جملتيه:

قلبي صغير

حبي كبير

وهنا تخلق البنية الضدية صراعا وجدانيا ونفسيا تعيشه الذات، فالقلب تتدفق نبضاته في حركة دؤوبة تفيض المشاعر الجياشة ، تجلى ذلك بتكاثف حضور الأفعال مع الارتباطالوثيق فيما بينها عبر توظيفه حروف العطف.

وفي القصيدة "فكر بغيرك"[1] العبارة الثانية تتغير بما يناقض العبارة الأولى.

فقوت تناقض فطور

والسلام تناقض حرب

وفقدوا تناقض تحرر

وهكذا حتى آخر النص ولذلك فإن التكرار في هذه القصيدة يضيء لنا هذه الثنائيات الضدية بخلق مفارقة الناتجة عن تجاوزها أضف إلى ذلك مطلب الشاعر الذي ألح عليه ست مرات من "فكر بغيرك" إلى "فكر بنفسك". وتنفجر المفارقة أكثر حين يجعل الشاعر التفكير بالنفس هو في الحقيقة تفكير بالغير.

4-الثنائيات الضدية:

4-1ثنائية العربي / الغربي :

ثنائية العربي / الغربي أو الشرق / الغرب هي ثنائية من الأمكنة التي دخلت الأدب العربي ، حيث تتقابل فيها الأمكنة العربية و الأمكنة الغربية التي وظفها الشاعر في قصائده و عبر هذه الأمكنة ندخل في شبكة من العلاقات المكانية التي تجعل النص يتجاوز الوصف الجغرافي للمكان ، بل يحكي عن تجربة الشاعر الفنية حيث تناول درويش هذه الامكنة بصفتها

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 15

رموزالوصف ما يجري على وطنه و على مواطنيه " تتقابل الامكنة الاوربية كجزء من المثنى الكبير مع الامكنة العربية كجزء من الوطن الكبير "[1] فيشير إلى هذا في قصائده فيقول :

نيويورك / نوفمبر / الشارع الخامس /
الشمس صحن من المعدن المتطاير /
قلت لنفسي الغريبة في الظل ،
هل هذه بابل أم سدوم ؟[2]

نيويورك هنا مجرد مدينة صناعية تخلو من الحضور الانساني حيث لامكان لأحاسيس الشاعر فنجد رؤية سلبية تجاه مركز الكون التجاري والاستعماري إذ أن هذه المدينة بل كل مدينة كبرى في العالم المعاصر ورثت حضارات العصور السابقة إلى جانب الفساد الاجتماعي الذي استولى على المدن الغربية حيث يثير الشاعر هذا التساؤل هل تبدلت المدينة بسدوم ، مدينة / فاسدة أم لا ؟

كما يعالج درويش نوعية الحياة في البلاد العربية ممثلة في الشام بالقياس مع البلاد الغربية فيصف الشام بعيد التحقيق والطريق للوصول إليه صعب وبالعكس البلاد الغربية – لندن – تتوفر فيها الراحة والسكون والهدوء وهنا رسم الشاعر ثنائية الصعوبة /الراحة . في ضمن ثنائية العربي / الغربي . و يقصد من الراحة في البلاد الغربية تطور الحياة الصناعية في هذه البلاد عكس ما تعيشه البلاد العربية من تخلف و انحطاط عندما يقول :

... و أمشى ثقيلاثقيلا ، كأني على موعد
مع إحدى الخسارات ، أمشي وبي شاعر
يستعد لراحته الأبدية في ليل لندن .

[1] فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ط1 بيروت الانتشار العربي 2008 ص201
[2] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ،ص 179.

يا صاحبي في الطريق إلى الشام!لم نبلغ
الشام بعد ، تمهّل تمهّل ..... [1]

4-2- ثنائية هنا / هناك:

لعل من أهم الثنائيات التي تميز شعر محمود درويش ثنائية هنا /هناك ونقرأ عبرها جمالية التقابل بين هنا وهناك بما أن الشاعر يعبر في قصائده عن الوطن بلفظة هناك و عن المنفى بلفظة هنا و هذا تعبير قد نشأ عن ظروف حياة الشاعر .

إن الشاعر الفلسطيني الذي عاش في المنفى فتبدل الوطن لديه إلى هناك و ذكريات قد بقيت له منذ طفولته إذ أن الشاعر عندما يتحدث عن وطنه أو عن حياته فيه فهو يتذكر أياما لن تعود و في مقابل هذه " هنا " أي المكان الذي يعيش فيه الشاعر حاليا أو المنفى و لهذا فإن الذكريات التي ما زالت في ذهن الشاعر من طفولته قد أثارت في ذهنه هناءة ذلك المكان و بالتالي سلسلة الاحباطات التي يعانيها الشاعر في المنفى قد جعلت من هذا مكانا عدوانيا يقول في القصيدة منفى 2. "ضباب كثيف على الجسر "

قلت : تمهل و لا تمت الآن . إن الحياة
على الجسر ممكنة ، و المجاز فسيح المدى
ههنا برزخ بين دنيا و آخرة
بين منفى و أرض مجاورة ..... [2]

الجسر في هذا النص دال على مكان للانتقال ومكان ليس له ثبوت في حياة الشاعر إذ أنه يعتبر الجسر مكانا مؤقتا لا تستمر الحياة فيه إلى الأبد بل هو نقطة اتصال بين الحياة في الوطن و المنفى مثل برزخ بين الدنيا و الآخرة و هو الآن يحمل الارض في جوانحه و يعود إليها و يحكي لها قصة التشرد و الضياع بعيدا عنها و " هنا " أي أن المكان الذي لا يشعر فيه الشاعر بالثبات و السكينة . فالقلق و التوتر قد أحاط بالشاعر حيث لا يستطيع أن يجد نفسه فيه و يشعر بضياع الهوية كما يشير إلى ذلك في قصيدة منفى 3 " كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي "

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 120.

[2] المرجع نفسه ، ص 148.

أنا هو ، يمشي أمامي و أتبعه

لا أقول له ، هاهنا ، هاهنا .

....

قلت إلى أين تأخذني ؟

قال صوب البداية ، حيث ولدت . هنا انت و اسمك / .[1]

عند ما يشير الشاعر إلى صوب البداية ، حيث ولد فهذا يوحي إلى معنى هناك بشكل غير مباشر ويشعر الشاعر بضياع هويته ويشير إلى هذا في قصيدته. ولهذا تخاطب الذات الشاعر نفسها لكي تعود إلى المكان الذي ولد الشاعر فيه و يعيد روحه تراب الوطن من جديد و أن يشمها بمثابة نسب جديدربطها بموطنه بعد غياب طويل.

4-3- ثنائية المنفى / الوطن :

يحتل الوطن في الشعر العربي المعاصر دورا مركزيا خاصة بالنسبة إلى الشعراء الذين تعرضوا للنفي وقد أصبحت الأرض جغرافيا ونفسيا محور الصراع ومحورا مهما من محاور الكون تتخذ لنفسها في قصائد الشعراء الفلسطينيين صورا شتى تتماهى مع مدن العالم و هي من أهم القضايا التي أقلقت الفلسطيني وهو يشكل جوهر القضية الوطنية في حياة الفلسطينيين وانطلاقا من ذلك فإن ثنائية الوطن / المنفى هي الثنائية الرئيسية التي ميزت أشعار الشاعر الفلسطيني لأن الشاعر قد افتقد وطنه على الصعيد الواقعي لكنه يعيش معه في داخله وفي ذاكرة الشاعر لأن تهجيره قسرا من فلسطين مزقت أوصاله الأسرية و المكانية لكنه رغم هجرة الجسد و نفيه بقيت روحه الفلسطينية لم تفارق حدود الوطن و تحلم بالعودة وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم وهكذا تكون الحنين والمنفى لهما دلالتان رمزيتان تحتويان على أبعاد مأساوية وعذاب مقيم يمارس العذاب من داخل الشاعر حيث أن معظم قصائد محمود درويش قد كتبها خارج الوطن .

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص154 .

يقول في منفى 3 ."كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي" .

كنت أحسب أن المكان يعرّف .

بالأمهات و رائحة المريمية ، لا أحد

قال لي إن هذا المكان يسمى بلادا ،

و إن وراء البلاد حدودا ، و أن وراء

الحدود مكانا يسمى شتاتا و منفى

لنا .....[1]

أو يقول :

سألناه من أين جئت ؟

فقال :من اللامكان ،فكل مكان بعيد عن الله أو أرضه هو منفى .[2]

على هذا يعبر الشاعر عن المنفى تعبيرا واضحا حيث أنه يسمي كل بلاد دون وطنه منفى وتتجلى الثنائية في القطعتين المذكورتين بالإشارة إلى لفظة " الوطن " أو " البلاد " مقابلة بلفظة " المنفى " المعذبة كما نشاهد في قصيدة "الآن .... في المنفى "

الآن ، في المنفى ...نعم في البيت ،

في الستين من عمر سريع

يوقدون الشمع لك .

فافرح ، بأقصى ما استطعت من الهدوء ،

لأن موتا طائشا ضل الطريق إليك

من فرط الزحام ... و أجّلك [3]

فقد وظف درويش لفظة البيت في المقطع المذكور قائلا ، إن المنفى هو بيته و قد ورد في معنى هذه اللفظة أن البيت في المدينة العربية أقل حجما من الدار ، البيت و المبيت و المنبات في اللغة معناه واحد و هو المكان الذي يقيم فيه المرء في الليل و إن لم ينم فيه و لهذا دلالته

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 157

[2] المرجع نفسه، 167 .

[3] المرجع نفسه، ص 17.

الكبيرة في التفريق بين الدار و البيت .فالدار هي مكان للإقامة و النوم و السير بينما البيت هو للإقامة ليلا فقط . و من هنا كان أصغر حجما من الدار و أقل مقدارا من الناحية المعمارية و الاجتماعية .[1]

فقد درويش البيت الذي من خصائصه الشعور بالطمأنينة والاستقرار فيه ونقل الى منفى كأنه شبح قد استوعب حياته وعمره و قد عاش طيلة عمره في المنفى الذي تبدل إلى بيته ومكانه الأم و قد انتهى الأمر بدرويش إلى اليأس كاشفا عن أبعاد الأزمة النفسية و خبايا الذات حتى أن معاناة الغربة النفسية و الجسدية أثرت على أسلوب شعره و أعطته طابع الحزن لأنه خسر عمره بالعيش في المنفى و كأن الشاعر ينتظر موته فالموت هو الذي يستطيع أن يخلصه من هذا الحزن .

5- (التناسب):-الاشتراك

الاشتراك أو التناسب أي الاشتراك في مجموعة من السمات و «الإتيان بالأشياء المتناسبة»[2]، وهذه العلاقة على ضربين إما أن يكون التناسب في الوضع أو يكون في الجنس.

- التناسب في الوضع:

يبني هذا النوع على أساس الحال أو الوضع الذي يظهر على طرف كما مثل له "السجلماسي" بالقلب في البدن والملك في المدينة، فالملك في المدينة يتناسب في الوضع أي الوظيفة الوجودية أو الفاعلية مع القلب في البدن.

- التناسب في الجنس:

وأن **يكون** الألفاظ تنتمي إلى جنس واحد، أو كما يعرف حديثا "بالحقل الدلالي" مثل ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ ذَرَأْنَالِجَهَنَّمَ كَثِيرًامِّنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ لَهُمْ قُلُوبٌ لَّايَفْقَهُونَ بِهَاوَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَّايُبْصِرُونَ بِهَاوَلَهُمْ آذَانٌ لَّا يَسْمَعُونَ بِهَاأُولَٰئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَٰئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾[3]،

---

[1] شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1994 ، ص 142 .

[2] السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص518.

[3] سور الأعراف، 179.

ويتجلى التناسب في الجنس من خلال تناسب أعضاء جسم الإنسان (القلوب – الأعين – الأذان).

اللغة في الأصل أداة اتصال اجتماعي ، وهي في هذا المستوى لا تصلح إلا للوصف العام والشاعر لا يبحث عن الوصف العام، وإنما يريد التعبير، ولكي يبلغ هذا المستوى من الأداء، فإنه يلجأ إلى مستوى المتعارف من أنماط اللغة، ليكون أقدر على احتواء دلالاته الشعرية وبناء أنماط لغوية جديدة ، تشع بالمعاني الجمالية، لذلك يضطر اضطرارا إلى الصور الشعرية بوصفها معبرة عن الدلالات الشعرية والانفعالات الوجدانية لدى الشاعر المنشأ، وعليه فإن وصف اللغة بكونها وسيلة الإنسان في استلائه على هذا العالم، ومن البديهي اختلاف توصيف الدلالة في التعبير الشعري عن توظيفها في الخطاب النفعي فإذا كانت الدلالة هي العلاقة بين الدال والمدلول داخل البنية اللغوية، ومن مقتضياتها كمال الاتصال عقليا بين الطرفين حيث يقتضي أحدهما الآخر.[1]

يتمثل التوازي الدلالي، بشكل أساسي في تكرار المفردات اللغوية، وتوزيع هذه المفردات المكررة، يكشف عن وظيفتها الشعرية من خلال علاقات الحضور والغياب، ودورها من حيث المبنى والمعنى، فالتوازي كما يقول النقاد المحدثون: {كلما كان عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية}.[2]

يبنى هذا الشكل على أساس الاشتراك في نفس الخصائص أو السمات بين البنى النصية ،و منه يتحقق التناسب الدلالي في ديوان كزهر اللوز أو أبعد و يتضمن هذا الشكل بنوعية التناسب في الوضع و التناسب في الجنس. والمهم في هذا المقام أو الدراسة هو الكشف عن العلاقات الدلالية الناتجة عن التوازي الدلالي، البارزة في قصائد محمود درويش كما سنبين فيما يلي:

---

[1] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي جامعة الاسكندرية ط 1 د.ت ص 75.

[2] صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1992 ص 199.

أ. **التناسب في الجنس :**

يحدث التناسب في الجنس بفعل انتماء العناصر اللغوية إلى جنس واحد مثل ما يتجلى في قصيدة منفى 3 "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي "إذ يقول الشاعر :

أنا هو ، يمشي أمامي و أتبعه
لا أقول له : هاهنا .هاهنا .
كان شيء بسيط لنا :
حجر ، أخضر ، شجر ، شارع .
قمر يافع ، واقع لم يعد واقعا .
هو يمشي أمامي .
و أمشي على ظله تابعا ....
كلما أسرع ارتفع الظل فوق التلال
و غطى صنوبرة في الجنوب .
و صفصافة في الشمال ،
ألم نفترق ؟ قلت ، قال : بلى .
لك منى رجوع الخيال إلى الواقعيّ
و لي منك تفاحة الجاذبية . [1]

يتبين من خلال هذه المقطوعة أن درويش ذكر سلسلة من العناصر التي تنتمي إلى جنس واحد هو الطبيعة المتمثلة في : شجر ، حجر ، قمر ، التلال ، الصنوبر ، الصفصاف ، التفاح .

و برز هذا اللون في مقطع آخر من نفس القصيدة إذ يقول :

للمكان روائحه.
للقروب تباريحه ،
للغزالة صيادها ،

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ، ص151 .

للسلاحف درع الدفاع عن النفس ،
للنمل مملكة ،
للطيور مواعيد ،
للخيل أسماؤها ،
للسنابل عيد ، [1]

يظهر التناسب في الجنس من خلال ذكر مجموعة من الاسماء (الغزال ، السلاحف ، النمل ، الطيور ، الخيل) و هي كلها حيوانات تعيش في البر فهذه الاسماء لها معنى شكلي على مستوى البنية السطحية التي تتشابه أما البنية العميقة فتختلف و تحمل مدلولات أخرى ، و ما تجدر إليه الاشارة أن هذه البنيات النصية لا تحقق التوازي الدلالي فقط بل تؤسس لتوازي صوتي ايقاعي و توازي تركيبي .

كما يتجلى التناسب في الجنس في قصيدة " لا أنام لأحلم " من خلال هذا المقطع إذ يقول:

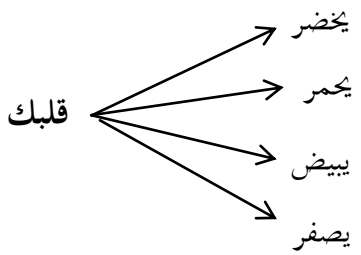
لا الليل يخمس صدري و لا شفتاك ....
أنام على جسدي كاملا كاملا
لا شريك له ،
لا يداك تشقان ثوبي ، و لا قدماك
تدقان قلبي كبندقية عندما تغلق الباب /
لا شيء ينقصني في غيابك :
نهداي لي ، سرتي ، نمشي ، شامتي ، [2]

يتبين من خلال المقطع أن درويش اعتمد على علاقة الاجمال والتفصيل في توزيع هذه السلسلة من الاعضاء. التي تنتمي إلى جنس واحد أو أعضاء جسم الانسان إذ نجد (صدري ، شفتاك ، جسدي ،يداك ، قدماك، قلبي ، نهداي ،سرتي ، شامتي) .

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ، ص 161 .
[2] المرجع نفسه ، ص 81 .

ويظهر التناسب في الجنس من خلال التقابل في الألوان في قصيدة " حين تطيل التأمل " [1]



فهذه الأطراف من جنس واحد هي الألوان الأخضر ، الاحمر ، الابيض ، الاصفر ، لها معنى شكلي على مستوى البنية السطحية التي تتشابه ، أما البنية العميقة فتحمل مدلولات أخرى إذ تختلف الدلالة من لون إلى آخر .

كما نجد التناسب في الجنس في قصيدة " نسيت غيمة في السرير"

[و كانت عصافير زرقاء ، حمراء،

صفراء ترتشف الماء من غيمة .

تتباطأ حين تطل على كتفيها] . [2]

يضم هذا المقطع مجموعة من الألوان : (زرقاء ، حمراء ، صفراء) تتناسب فيما بينهما تناسبا جنسيا و هي الألوان الأساسية في مجموعة الألوان و التي تنبثق عنها مجموعة الألوان الأخرى الثانوية . كما أحدثت هذه الألوان في القصيدة و أسست لتوازي ايقاعي و تركيبي لتشابهها في نهاياتها و أوزانها.

ب. **التناسب في الوضع** :يبنى هذا النوع من التناسب على أساس علاقة تشابه في الحالة أو الوضعية التي يوجد عليها كل طرف ، فالقاسم المشترك بينهما قد يكون أحيانا إعادة للتاريخ و إن كان مع شيء من التعديل واكتشاف هذا التناسب يحتاج إلى شيء من التروي وأعمال الزمن لتفعيل نتائج الملاحظة والتأمل.[3]

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ، ص 21 .

[2] المرجع نفسه ص83 .

[3] يوسف بديدة ، جمالية التوازي في شعر نزار قباني ، رسالة دكتوراه علوم في الأدب العربي ، جامعة باتنة ، 2014/2013 ، ص 247 .

يقول محمود درويش في قصيدته "نهار الثلاثاء و الجو صاف" .

هل أربك الموت ؟ أسخر من فكرتي ؟

ثم أسأل نفسي : إلى أين تمشين

أيتها المطمئنة مثل النعامة .؟ أمشي .

كأن الحياة تعدّل نقصانها بعد حين .[1]

فهو يستحضر قوله تعالى " يا أيتها النفس المطمئنة ، (27) ارجعي إلى ربك راضية مرضية (28) "[2]

فالنفس المطمئنة في الآية القرآنية تستمد سكينتها الروحية وتستشعرها حين تبعث بين يدي الله تعالى فتنال المغفرة و عظيم الثواب، وهي سكينة حققت ديمومتها جراء إيمانها وحسن صنيعها في الحياة الدنيا ، فإن كانت الآية تتحدث عن طمأنينة النفس بعد موتها ، إلا أن درويش أتت طمأنينته وهمية مؤقتة خادعة وهي طمأنينة الدنيا الانية حين اختار لها أن تكون كالنعامة "أيتها المطمئنة مثل النعامة " ليجعلها ضيقة الحيز في وجودها لنلحظ أن العلاقة القائمة بين المشبه و المشبه به سببها الضعف في مواجهة الخطر و هي علاقة تناسب المخالفة ، إذ لو كان يوسع المرء أن يبعد عنه شبح الموت و يختبأ من سطوته لفعل إلا أنه مدرك عجزه و وهنه عن مجابهته ، فإن دنت ساعة الموت المرتقبة فستعجز البشرية جمعاء عن انقاذه مهما بذل لحماية ذاته ، فهو يتماهى مع النعامة التي ما إن تستشعر الخطر حتى تحتجب و تدفن رأسها في الرمل ظنا منها أنها باتت في منأى عنه إلا أن شعورها بالأمن كان وهما مؤقتا .

يريد درويش أن يكون سيد الكلمة لاحداها و هو يعد ذاته رسول الكلمة و اللغة دثاره الحامي من الدهر و تقلباته ، تجلى ذلك في توظيفه للنسق التركيبي " دثريني " إذ يقول :

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ، ص 110 .

[2] سورة الفجر ، الآية 27 ، 28 .

دثريني بصوفك يالغتي ، ساعديني

على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف ، لديني .

ألدك ، أنا ابنك حينا ، و حينا أبوك

و أمك ، إن كنت كنت ، و إن كنت .

كنت...[1]

فقوله " دثريني " تعيدنا بدورها إلى قصة رسولنا الكريم عليه الصلاة و السلام مع زوجته خديجة رضي الله عنها إذ سرعان ما لجأ اليها بعد نزول الوحي مظهرا مقدار حاجته اليها فكانت الأم و الأخت و الزوجة الحاضنة فقد تجلت السيدة خديجة في أسمى صورها لحظة صدقته و ءامنت به و الشاعر يجعل قوله الشعري محاطا بهالة قداسية لارتباطها بالرسول الكريم صلى الله عليه و سلم، و المحتضنة لههي اللغة التي ستوصل رسالته و قضيته و فكره و بالتالي وجوده و كينونته المسلوبة إلى العالم بأسره ، فهي المأوى الذي احتاجه درويش في أشد سنوات عمره وحدة و فقدا في المنفى و الغربة القسرية الموحشة ، فجعلها الرفيق الذي تؤنس عزلته و تحفظه بعد رحيله لذلك كانت لديه بمثابة الأم الواهبة للحياة.

فتارة يكون ابنا و أخرى الأب الحاضن ، فهي علاقة تبادلية متجددة تجدد الحياة .فاللغة معادل للحياة و اختفاؤها هو الموت و جدلية الحياة و الموت أو الحضور و الغياب تبرز في حكاية ألف ليلة و ليلة " فالإنسان هو كائن ناطق" و إن سكت فله الفناء فسكوت شهرزاد هو موتها و عكسه النطق و الخطاب هنا هو الهوية و هو سبب الوجود و ليس الموت إلا انعدام القدرة على النطق ،[2] فالموت الذي يخشاه الشاعر هو موت الكلمة و فناؤها و عجزه عن الابتكار و الاتيان بالجديد فهو يرى أن اللغة كائن حي معرض للحياة و الموت و المرض و

---

[1] كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 123.

[2] عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 4 ، 1998 ، ص 84 .

تعريض اللغة للخطر انقاذ لها من الموت فإذا أراد شعب للغته الحياة فليدفع بها إلى مناطق التغيير الحقيقي فيحررها من خطر الموت . [1]

فالشاعر في وضع مشابه لما حدث لرسول الله صلى الله عليه و سلم إذا استعان أو لجأ إلى اللغة لمؤازرته أو مساندته كما لجأ الرسول صلى الله عليه و سلم إلى أمنا خديجة رضي الله عنها .

الرسالة اللجوء /مساندة

الرسول صلى الله عليه و سلم ← محنة ← خديجة رضي الله عنها

المنفى /غربة اللجوء /مساندة

محمود درويش ← محنة ← اللغة

استطاع درويش أن يشكل حضورا مثيرا للجدلياتفي ديوانه وإن كانت الجداليتان الطاغيتان في حضورهما هما: المنفى / الوطن، الموت / الحياة، ليبرز الشاعر في الأولى فمن الصراع الذي يجتاح النفس الفلسطينية المتشظية في ذاتها بين الوطن المحتل والمنفى وليظهر في الأخرى مدى صراع النفس الإنسانية في مسألتها الوجودية ليكتب لحياته حياة ثانية لا تقل في حضورها وتأثيرها عن حياته الأولى.

إن توظيف درويش للثنائيات الضدية وكذا الثنائيات التلازمية ولدت دلالة داخل النسيج النصي إذ يشكل الترادف وفق المنطق الذي درسناهبه امتداد النظرية الحقول الدلالية إلا أنه يحمل على مستوى بنيته العميقة أشكالا متعددة للتعارض والاختلاف بسبب تمثيل كل حقل لمعادل فني موضوعي ما، قد يكون وجوده ماديا كما يمكن أن تجريديا وهو المبدأ الذي يعمل

[1] صالح عالية محمود اللغة و التشكيل في جدارية درويش ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 26 العدد 3+ 402010

بمقتضاه المبحث الخاص بالتضاد وإذا يختلف الشكل لكن آلية العمل واحدة ومن المفيد أن نشير إلى طريقة دراسة الدلالات في هذا الحيز التحليلي لا تمتلك وسائل انتاج محددة لا تتاج دلالة محددة وإنما الأمر متوط بالإمكانية التي تتحها الاتساق لخلق هذه الدلالات نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع المعيش.

إن انتقاء القيمة الايقاعية في أداء الدور الرئيس في إيجاد أنساق التوازي على المستوى الدلالي من ترادف وتضاد وتناسب بسبب اعتماد آليات أدائية أخرى كالترابط المنطقي وتداعي الدلالات وتبادل الأدوار بين هذه النواة الدلالية أو تلك.

وقد لفتت دراسة ظاهرة التناسب الانتباه إلى أن تفعيل شعرية النص قد يعتمد توظيف بنية معينة تقوم بدورها بإسناد بنية لأخرى للوصول إلى البنية الأساس؛ أي أن الانتقال من البنية السطحية يمر ببنية وسيطة للوصول إلى البنية العميقة للنص الشعري.لكن هذا التفعيل لا يتحقق إلا بتوظيف لبعض مظاهر تقنية التناص، ونقصد التناص الديني على وجه التحديد وهو توظيف يستند إلى استحضار قصة معينة مع ملاحظة التوازي القائم بين استدعاء مضمون الآية القرآنية دونتصرف في اتجاهها الدلالي من جهة وبين استدعاء القصة القرآنية من جهة أخرى مع إجراء تغيير في اتجاه رؤيتها،بحسب متطلبات الرؤيا الشعرية التي هي موضوع الدراسة.

الـــخاتمة

وصلنا في نهاية هذا البحث إلى عدد من النتائج التي نوجزها في النقاط التالية:

1: بنية قصائد درويش في ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد" تتأسس على نظام ألسني بحكمه التأليف الثنائي الذي يخلق نوعا من التوازي الهندسي بين عناصر بنائه المختلفة، وتشكيلاته التركيبية والدلالية العائمة في فضائه الشعري والتي أظهرت بدورها أنساقاعدة من الازدواج والتقابل مما جعل بنية القصيدة الكلية تنهض على مبدأ التوازي، وتتشكل فيها أعدادا مختلفة من أنساق التوازي؛ تبدأ بالتوازي المقطعي والتوازي التركيبي وما يولده من تشكلات ألسنية متوازية ونماذج نصية متماثلة، وما يتبع ذلك من توازي متواليات ألسنية أخرى سواء على مستوى الجملة النحوية أم على مستوى الأداة الألسنية المفردة أم على مستوى الوحدات الصوتية الفونيمية.

أنساق التوازي المختلفة إذن، ظاهرة في طبيعة القصيدة على ورق وفي كيفية توزيع مقاطعها، وهندستها المكانية وصورها البصرية، ووحداتها الألسنية المتكررة وأحجام الحيزان المتماثلة التي تتبوأها على القرطاس، ولعل هذه الهندسة النصية للديوان لكل تعد سمة من سمات الحداثة، وكل ذلك يدلل على أن طبيعة التوازي تفرض نفسها على البنية النصية للقصيدة مما يجعلها سمة بنائية تنمو القصيدة من خلالها ويتكامل معمارها الفني من جانب، ومن جانب آخر يجعلها سمة دلالية تسهم في إنتاج الخط الدلالي وكينونتها الايحائية وتشكيل فضائها الشعري الجمالي.

2- كان للتوازي حضورا قويا في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" حيث شكل هندسة جمالية وأسهم في تماسك القصائد وقد كان أكثر وفعا على النفس واستمالة للمتلقي بقدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية متوازية.

كما تلاءمت بنية التوازي الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية مع شخصية درويش وأهدافه المرجوة وأشواقه النفسية التي تتوق إلى العودة إلى الوطن وتحرر الفرد الفلسطيني من المعاناة التي يعيشها في ظل الاضطهاد الصهيوني.

3- ليست بنية التوازي بنية شكلية فقط، وهذا نظرا لارتباطها الشديد بالدلالة كما تجسد في بعض القصائد من خلال العلاقات الدلالية القائمة على التوازي .

4- بنية التوازي بإمكانها الكشف عن الترابط الوثيق بين المستويات اللغوية، الصوتية ،الصرفية ، النحوية والدلالية فيعمد الباحث على الفصل بين أشكال التوازي الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي ولكن قد يحدث أن يتقاطع مستويان أو ثلاثة في آن واحد وفي نفس البنية اللغوية.

5-كان لسلسلة المفارقات والثنائيات الضدية حضورا قويا في ذهن درويش ليعبر بها عن مجموعة التناقضات في الحياة أو الواقع الذي يعيشه الفرد الفلسطيني في المنفى.

6- التكرار صفة ملازمة للتوازي لكن هذا لا يعني أنهما شيء واحد فكلاهما منفصل عن الآخر مثل تكرار أدوات الاستفهام أو النداء فالمهم هو تكرار الأسلوب ذاته بنفس الصيغة التشكيلية،الاختيارالصرفي للبنى الصرفية غير منفصل عن الدلالة، بالنظر لارتباطه بسياقات نفسية متعلقة بالشاعر ومؤثرة في المتلقي بشد انتباهه ومن ثم تصل رسالة الشاعر كما تتجلى في قصيدة "طباق" التي قام فيها درويش بتأبين رفيقه ادوارد سعيد.

هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث، وتبقى الدراسة محكومة بظروف معينة قد تتفق وقد تختلف مع قراءات أخرى، بل قد تختلف عند الدارس نفسه ولعلنا نقول مع "الراغب الأصفهاني"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو أغير هذا لكان أحسن. و لو زيد كذا لكان يستحسن، و لو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل و هذا من أعظم العبر و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر'. ويبقى الشعر شامخا تحاول الدراسات تسلقه، فقد تبلغ أعطافه لكن تعجز أن تعتلي قمته.

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم.

المصادر والمراجع :

أولا: المصادر

1.أحمد بن فارس، معجم مقايس اللغة تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، 1979، ج6، مادة وزى.

2.درويش محمود، ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، مكتبة رياض الريس، ط3، ، يناير 2009.

3.الفيروز أبادي الشيرازي القاموس المحيط، مطبعة بولاق مركز تحقيق التراث الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مصر، ج2.

4.ابن منظور لسان العرب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1978،مادة وزى.

ثانيا المراجع:

- **الكتب:**

5.أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، بمساعدة فريق قريب عمل، عالم الكتب، مصر القاهرة، ط1، 2008، مادة وزى .

6.أميمة الرواشدة ، شعرية الانزياح ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، عمان د ط 2004.

7.البديع والتوازي، الشيخ عبد الواحد حسن، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999.

8.حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998.

9.حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة الكويت 2001

10. رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقي اللغة، دار الآفاق العربية القاهرة، ط2، 2008.

11. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ، تح ،محي الدين ع الحميد دار الجيل ، بيروت ، ط1981،5

12. زهير المشاويش: صحيح السنن للنسائي، مكتبة التربية العربي لدول الخليج، ط1، 1409، 1988.

13. السجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط 01 ، مكتبة المعارف المغرب،1980.

14. سليمان عباس محمد، نظرية التوازي في الفكر العلمي و العربي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 2001.

15. شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1994 .

16. صالح خليل أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين 1948–1975 دراسة نقدية، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

17. صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1992.

18. عبد الحميد بن محمد بن حماد الأنصاري الخزرجي، إغاثة الملهوف في شرح منظومة الشيخ محمد بن حميد الأنصاري في معاني الحروف، 1999.

19. عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، 2000.

20. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

21. عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 4 ، 1998 .

22. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، مكتبة و مطبعة الاشعاع الفنية الاسكندرية، مصر، ط1، 1999.

23. علاء الدين رمطان، السيد ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق 1996.

24. غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمد درويش عاشق من فلسطين، مج أبحاث كلية التربية ج11 ع 02 (2011).

25. غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار ط1، عمّان . الأردن 2004م.

26. فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ط1 بيروت الانتشار العربي 2008 .

27. فهد ناصر عاشور التكرار في شعر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان دط 2004 .

28. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

29. محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، دار عمار عمان، ط 02 (2000)، ص 238.

30. محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر. دار طوق النجاة، ج1، ط1، 2001.

31. محمد صلاح زكي أبو حميدة الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، ط1،غزة ، 2000.

32. محمد عبد المطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة دار المعارف، ط 2 القاهرة 1995.

33. محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

34. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.

35. مصطفي الغلاييني، جامع الدروس العربية، ضبط وتخريج: عبد المنعم خليل ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:7، ج: 1، 2006.

36. نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين بيروت لبنان ط 5 د ت.

37. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط4، 996 1.

38. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1983.

39. والي دادة عبد الحكيم، مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومه الجزائر، ط 01 (2014).

40. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي دراسات أدب ص 1 عمان الأردن 2004.

➢ **المذكرات:**

41. صفية بن زينة، قصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة السانيا وهران، موسم، 2012-2013.

42. عبد الله الحياني، التوازي التركيبي في القرآن، رسالة ماجستير، كلية الآداب بغداد 2004 .

43. عبد الله العلايلي، مقدمة لدرس لغة العرب المطبعة العصرية، دت.

44. ينظر عبد الحفيظ عصام اللسان العربي عند زكي الأرسوزي مجلة العلوم الانسانية و الاجتماعية جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 02 الجزائر تاريخ النشر 2018/07/01.

45. يوسف بديدة، جمالية التوازي في شعر نزار قباني نحو مقاربة سيمائية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013-2014 .

➢ **المجلات:**

46. أشواق النجار، التوازي الصوتي في سورة القمر، مجلة آداب الرافدين بغداد، ع58 (2009).

47. صالح عالية محمود اللغة و التشكيل في جدارية درويش ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 26 العدد 3، 2010

48. عمر الدقاق، جمالية الثنائيات والمتضادات في العبارة العربية، مجلة المعرفة ع 561 وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق جوان 2010 .

49. محمد كنوني، التوازي لغة الشعر مجلة فكر و نقد السنة الثانية 19990، العدد 18.

50. محمد مصطفى عبد الرحمان جلاب شعرية الاتزياح في شعر محمود درويش مجلة جامعة المدينة العالمية العدد الخامس عشر يناير 2016.

51. وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر محمد الغماري (توازي وتكرار)، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع: 10، 2014.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان .....

المقدمــة.....أ

مدخل نظري: تحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلامات الدلالية

1- المفهوم اللغوي للتوازي:..... 6

2- المفهوم الاصطلاحي للتوازي:..... 8

3-التوازي عند النقاد العرب المحدثين:..... 9

الفصل الاول: المستوى الصوتي

1- الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي: 15

اجتماع الحروف الصفيرية في المقطع وتواليها..... 23

2- التكرار:..... 23

3- أشكال الإيقاع في المدونة:..... 29

الفصل الثاني: المستوى المورفو تركيبي

أولا: المستوى الصرفي..... 34

1-توازي الأفعال الماضية: 34

2-توازي الأفعال المضارعة:..... 37

3-توازي أفعال الأمر:..... 44

4-توازي الأفعال المزيدة 48

ثانيا: المستوى التركيبي..... 53

1- التقديم والتأخير..... 53

2-الاستفهام:..... 59

3- تقديم الجار والمجرور..... 60

الفصل الثالث: المستوى الدلالي

1-الانزياح الدلالي: 64

2-الترادف (ايراد الملائم): 71

3-إيراد النقيض (التضاد):..... 73

4-الثنائيات الضدية: 78

5- (التناسب):-الاشتراك 83

الـخاتمة 92

قائمة المصادر والمراجع..... 95

المصادر والمراجع 96