"الانزياح الإيقاعي في نصّ (موّال) لمحمود درويش"

اسم الباحث: أيمن حسن حسن

قسم اللغة العربية – كلية: الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة: دمشق

اسم المشرف: الدكتور أحمد علي محمد

ملخص البحث:

– يضيء هذا البحث جانباً تطبيقياً في تلمس شعرية الخطاب عند محمود درويش من خلال الوقوف على ظاهرة الانزياح، وقراءة النص من خلال التركيز على العلاقات الناظمة لبنيته الصوتية، ومعاينة ما أضفاه الانزياح – بوصفه خرقاً للقواعد المألوفة والناظمة للغة– على النص من أبعاد دلالية، وآفاق تأويلية، وقيم جمالية ما كان لها أن تتوفر وفق الاستعمال العادي للغة، ومن هنا نستطيع الاطلاع على البعد الفردي للاستعمال عند محمود درويش الأمر الذي يكشف عن أسلوبه وتقنية توظيفه لضروب المخالفة التي تعبر عن جوهر الانزياح.

– إنَّ التعامل مع مكونات الخطاب الشعري لا يعبر عن نظرة تجزيئية لمحتوى الشعرية الذي يُعبِّر عنه الخطاب، لأن الشعرية لا تتولد من جانب من دون جانب مع ما يعتري مصطلح الشعرية من خلافات وعدم اتفاق، إذ إنها ما زالت قضية إشكالية في النقد عامة، ولكنَّ التعامل مع البنيات الثلاث الصوتية، والتركيبية، والدلالية إنما هو انطلاق من نظرية كوهن نفسها في معاينة الخرق والخروج في مكونات الخطاب وفق رؤية لغوية صرفة، وثم التعامل مع ما وفره هذا الخروج من جماليات ومحددات فنية، ومن هنا كان البحث يحاول الوقوف

بالدراسة والتحليل لضروب المخالفة في البنية الصوتية ومحاولة رصد التحولات الفنية الذي توفرت في هذه التقنية التي تقوم على المخالفة والخروج عن تواضعات اللغة العادية، ولعلَّ اختيار قصيدة (موال) للشاعر محمود درويش لم يكن اختياراً اعتباطياً، فالقصيدة من مرحلة البدايات هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلمس فيها أشكالاً جليَّةً من الانزياحات الواضحة، ممّا شجّع البحث على التعامل معها من زاوية أسلوبية وجدت في الانزياح محاولة لسبر قيمها الفنية، والجمالية، والاطلاع على خصوصية الاستعمال عند درويش، وأسلوبية تعامله مع لغته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشعرية– الانزياح– الإيقاع– الوزن– القافية– التكرار– التوازي.

Summary:

- This research sheds light on an applied aspect in touching the poetic discourse of Mahmoud Darwish by standing on the phenomenon of deviation, reading the text by focusing on the relationships regulating its phonics structure, and examining what deviation - as a violation of the familiar and regulating rules of language - added to the text of semantic dimensions, interpretive horizons and values An aesthetic that would not have been available according to the normal use of language, and from here we can see the individual dimension of use by Mahmoud Darwish, which reveals his style and technique of employing the forms of violation that express the essence of deviation.

- Dealing with the components of poetic discourse does not express a fragmented view of the poetic content that the discourse expresses, because poetics is not generated from one side without a side with the differences and disagreements in the term poetic, as it is still a problematic issue in criticism in general, but dealing with structures The three phonetic, synthetic and semantic are just starting from Cohen's theory itself in examining the breach and exit in the components of the speech according to a pure linguistic vision, and then dealing with what this departure provided from aesthetics and technical determinants, and from here the research was trying to study and analyze the types of violation in the vocal structure and try Monitoring the technical transformations that have been made available in this technique, which are based on violation and deviation from the humility of ordinary language.

- Perhaps the choice of a poem loyal to the poet Mahmoud Darwish was not an arbitrary choice, as the poem is from this beginning stage on the one hand, and on the other hand, we see in it various apparent types of clear irregularities, which encouraged the research to deal with it from a stylistic angle that found in deviation an attempt to probe its artistic and aesthetic values and see the the privacy of Darwish's usage, and his stylistic approach to his poetic language.

- **Key words**: poetic - deviation - rhythm - weight - rhyme - repetition - parallel.

مقدمة:

– يُمثّل النّصُّ شبكة معقدة من العلاقات المتداخلة، وهو يعبر عن " **حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات التكوينية والصرفية والصوتية والدلالية للنص**"[1] ، ومن ثم تغدو الشعرية محاولة لتلمس هذه المستويات في محاولة لتفسير ما الذي يجعل هذا الخطاب شعرياً، ومن وجهة نظر أسلوبية ينظر إلى الانزياح الذي يعبّر عن خرق قوانين اللغة ومواضعاتها القائمة على أنه جوهر الشعرية، ومن هنا فإن اللغة الشعرية " **تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، إنها تُطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه ، وهي الصلات التي يتشكّل منها مستوى اللغة ، والتي تجسد مستوى (اللاشعرية) في الخطاب**"[2] .

– إن وجهة النظر الأسلوبية تنظر إلى الشعرية في ضوء مفهوم الانزياح على أنها " **عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبيين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها وذلك كله في وعي القارىء**"[3].

– فثنائية الهدم وإعادة البناء تقع على مسؤولية القارىء الذي سيعاين انحرافاً ظاهراً عن نمط سائد، ثم سيعيد التوازن لهذا الانحراف والخرق لتكشف هذه المخالفة ضروباً من اللغة الجديدة التي ما كان لها أن تكون في سياقها الطبيعي.

– فالانزياح " **سمة أسلوبية تجمع بين الاختراق والتوازن، الصدور والتلقي، مبدأ الاستبدال ومبدأ الاختيار، جمالية المماثلة وجمالية المعارضة، بنية اللغة المحايدة وبنية اللغة المشحونة المحايثة**"[4]، بمعنى أن الانحراف عما هو سائد في العرف والقوانين

---

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994م، ص 45.

[2] جان كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط4، دار الغريب، القاهرة، 2000م، ص 369.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي- محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 173.

[4] نعيم اليافي، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، العدد 226، أيلول، 1995م، ص 31.

الناظمة للغة لا بدّ أن يترك أثره في المتلقي أو القارىء، ولا بدّ أن يجنح باللغة عموماً إلى مسارات تأويلية وفنية ما كان لها أن تكون بعيداً عن ضروب المخالفة والخرق.

– وتكمن مشكلة البحث في محاولة تتبع الدلالة، وسبر الأبعاد النفسية، والجمالية من خلال محاورة البنية الموسيقية للنص المختار، والإفادة من الجهد النقدي بشقه الأسلوبي في الوقوف على ظواهر أسلوبية تتعلق بالانزياحات الصوتية، وما توفره من مدلولات، ومحاولة استكناه الدلالة بشكل طوعي بعيداً عن مظاهر التصرف الشّخصي للدارس، وترك القيم الفنية والجماليّة المستَشَفَّةِ نتيجةً منطقيةً للتحليل، وتأتي أهمية البحث من شقّه التطبيقي الذي لا يكتفي بالبعد النظري للظاهرة المدروسة، وإنّما يمضي في ربط الجانب النظري بالجانب التحليلي، ويستند إلى معطيات الدرس النقدي وما يقدّمه من نتائج، ومن هنا يمثل التحليل الصوتي للمادة المدروسة وثيقة واضحة لاستجلاء ما يخبّئه النصّ من مدلولات، وإيحاءات مستترة ما كان لها أن تُكشف بعيداً عن التحليل.

– ولعلَّ الجديد في هذا البحث يتلخّص في أن محمود درويش كان واعياً في توظيفه الفني للانزياحات الموسيقية بوصفها ملمحاً مميزاً لخطابه، وظهر هذا الوعي جليّاً في نتاجاته المبكرة من تجربته الشعريّة، واستطاع محمود درويش من خلال نصه أن يستحضر صوراً جديدة من صور الاستعمال تمثّلت في الاتكاء على الموروث العروضي، والتصرف في نظامه المعياري، كلّ ذلك في ضوء مزج واضح لنصه مع اللون الشعبي المتمثل بالموّال.

– وهَدَفَ البحث إلى إضاءة الرؤية التي ينطلق منها محمود درويش، وموقفه من ثنائية الأنثى، والوطن، والكشف عن العوالم الخبيئة في ذاته الشعرية، والاطّلاع على خصوصية استعمال محمود درويش للغة، واستثماره الموسيقا في الكشف عن مكنونات الّنفس.

– ويمكننا في ضوء هذه الدراسة أن نلخّص أسئلة البحث بثلاثة أسئلة هي:

– هل يُعوَّل على الدرس الصّوتي في قراءة النصّ قراءةً تأويلية؟، وإلى أيّ مدى نستطيع أن نكشف في ضوء التحليل الإيقاعي الدلالات، والأبعاد الجمالية، والنّفسيّة للنّص.

– ما مدى نجاعة استحضار محمود درويش للموروث الموسيقي متمثلاً بالمخمسات، والموروث الشعبي متمثلاً بالموّال في خدمة النص؟.

– ما صور الإضافة التي وفّرها الانزياح الإيقاعي في النص، وفاعليّتها الفنيّة و الجماليّة؟.

– وينطلق البحث من افتراض أنّ النصّ منفتح على كلّ الآليات النقدية، وهو قابلٌ للتحليل، والمقاربة وصولاً إلى استنطاقه، والوصول إلى نتائج يدعمها الدليل، وتأخذ بيدها الحجّة، واتبع البحث منهجاً أسلوبياً تحليلياً، يعتمد قراءة النص قراءة متأنّية، وتبيان ما أسهمت به القراءة من تأويلات، وأثرها على الدلالة.

– الدراسات السابقة:

– شكّلَ نتاج الشاعر محمود درويش مادةً خصبة أثارت شهية الدارسين والنقّاد على حدٍّ سواء، وحظي ذلك النتاج بنصيبٍ وافرٍ من الدّراسات، خاصةً الدراسات الأسلوبية، وإذا ما استعرضنا عدداً من الدراسات السابقة في هذا الإطار نجد أن كثيراً من الدارسين تناولوا الانزياح في شعر محمود درويش، ومن هذه الدراسات والأبحاث نذكر:

– شعرية الانزياح في ديوان محمود درويش الأخير" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" ، للباحث أحمد زهير الرحاحلة، جامعة مؤتة، تعرض فيه الباحث للانزياحين التركيبي والاستبدالي، وما وفّراه من شعرية للخطاب، دون التعرض للانزياح الإيقاعي.

– انزياحات الحذف في مجموعة محمود درويش" كزهر اللوز أو أبعد"، دراسة دلالية، للباحثين: بشار علي معطية، مصطفى نمر، جامعة تشرين، جامعة سمنان، عالج فيه الباحثان الانزياح التركيبي دون الانزياحين الاستبدالي، والإيقاعي.

– البنية الإيقاعية وتأثيرها في المعنى، محمود درويش نموذجاً، للباحثة سعدية مصطفى محمد، جامعة القاهرة، درست فيه الباحثة هندسة التكرار الإيقاعي في قصيدة (وعود من العاصفة)، وحلَّلت فيه قصيدة (سقوط القمر)، وحاولت ربط دلالة المقاطع الصوتيّة بالمعنى دون الدلالة التي تتيح مدىً تأويلياً أوسع.

– شعريّة الانزياح في شعر محمود درويش، للدكتور: محمد مصطفى عبد الرحمن كلاب، مجلة جامعة المدينة العالمية، واعتمد المؤلف في بحثه على دراسة الانزياح الإسنادي، والانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، دون التطرق للانزياح الإيقاعي.

– ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه للطالب: فيصل حسّان الحولي، إشراف الدكتور سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2015، تعرض فيها الباحث للانزياح الإيقاعي عند درويش متمثلاً بالتكرار في قصيدته (مطر ناعم في خريفٍ بعيد)، وإعادة المقطع في قصيدة (أزهار الدم).

– البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى نموذجاً، إعداد: معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006، وفيها عرض الطالب لنموذج درويش في تنوع القوافي، وأنواع البحور الذي اعتمدها، دون التعرض للدرس الصوتي، وانزياحاته.

شعرية الانزياح الإيقاعي:

الإيقاع الخارجي:

– يمثّل الخطاب الشعري من حيث المبدأ تحولاً وعدولاً عن النثر أو الكلام في صورته المعيارية، فلا يحتكم النثر أو يلهث وراء علاقات التجانس الصوتي أو الإيقاعي أو ضروب المماثلة الصرفية أو التناغم بين الوحدات الصوتية، أو صور التوازي أو التكرار، ومن هنا يرى كوهن أن الشاعر يجتهد " **على إشاعة التجانس الصوتي وتقويته فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة فيحدث انزياحاً على المستوى الصوتي، فالمنثور أو الكلام العادي...لا يقبل التشابه**"[5] .

– ولا بدّ من الوقوف على الإيقاع والوزن تبياناً للحدود الناظمة في الاستعمال، فالإيقاع هو" **الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة**"[6]، ومن هنا يكون الإيقاع معنى أعمَّ من الوزن الذي يمثل **" مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري**"[7]، فالوحدة النغمية الناتجة عن التتابع الحركي لمجموع التفعيلات هي ما تمثل الإيقاع، وهذا التتابع يضمّ الحروف، والمقاطع، وتردد البنيات الوزنية، والتوازيات، وعليه " **ليس الإيقاع الشعريّ عنصراً محدداً بل هو مجموعة متكاملة من السّمات المميزة، أبرز هذه المجموعة من السّمات الوزن والقافية، والإيقاع الشّعري إذا هو الإطار الذي تتفاعل بداخله مختلف هذه السّمات**" [8] .

---

[5] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 83- 84.

[6] كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، ص 230.

7سحواج أمحمد ، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، دراسة وتطبيق، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور العربي عميش، جامعة حسيبة بن بو علي، 2008، ص20.

[8] سليمة جيدل، أساليب التكرار في ديوان (العالم ..تقريباً) لفيصل الأحمر، أطروحة ماجستير، إشراف: لخضر تومي، 2015، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص16.

والنّصّ المختار موضوعاً للدراسة هو قصيدة (موَّال) من الديوان الثالث لدرويش " آخر الليل" ما يُمثّل بواكير نتاج درويش الشعري، ونحاول تلمس الانزياح الإيقاعي في هذا النص والتوقف عند أبرز الانحرافات الإيقاعية فيه:

وكانَ لَيْ	لِي طَوِيـــلاً	على سِيَا	جِلْ حَدَائِقْ[9]
o // o//	o / o // o /	o // o//	o / o // o /
مَتَفْعِلُن	فاعلاتن	مَتَفْعِلُن	فاعلاتن

– نعاين الإيقاع الخارجي الذي نظم الشاعر قصيدته عليه لنجد أنَّ (درويش) اعتمد البحر المجتث(مستفعلن فاعلاتن)، وهو بحرٌ " **يُعدُّ من أكثر البحور ملاءمةً للغناء و الإيقاع الموسيقي**"[10]، وجاء بالتفعيلة الأولى مخبونة على وزن (مُتَفْعِلُنْ)، وما يعزّز نزوع النّصّ إلى الغناء والإنشاد هو أنَّ العنوان الذي حكمَ القصيدة وهو" **أحد أهم عناصر النص الموازي باعتباره* أول عتبة من عتبات العمل الأدبي....إن لم نقل إنه مفتاح النص المؤدي إلى الإحاطة بدلالته وتأويلاته**"[11] كان يحمل مسمى "موَّال"، وفي ضوء هذه التوطئة نتساءل عن صور التجاوز والانحراف في المستوى الإيقاعي في النص لنعاين الأبعاد الفنية والدلالية والجمالية التي يوفرها هذا الخروج.

– إن الهندسة الصوتية التي اعتمدها درويش في القصيدة تمثل اختلافاً على مستوى الاستعمال حتى في القوالب الفنية المستحدثة، فإذا ما حللنا من وجهة نظر موسيقية البنية الصوتية للنص نجد أن (درويش) قد اعتمد قالباً عروضيّاً يُعرف بالمخمّسات، وكان أول مظاهر الاختلاف هو استخدام شاعر حديث هذا النظام أو القالب العروضي في نص حداثي بحت، وخروجه عن تضمين أي بيت شعري لسابق، مما يشير أنه أمام تجربة

[9] محمود درويش، الديوان، ج1، ط14، دار العودة، بيروت، 1994م، ص 177.
[10] حمد، عبد الله خضر، اتجاهات النقد العربي القديم، ط1، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، 2017م.، ص190.
* الصواب: بِعَدِّه.
[11] طوالبية ، سارة، شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً نموذجاً، أطروحة ماجستير ، جامعة العربي التبسة، الجزائر، 2017م ، ص 56.

ذاتية بامتياز لا يسمح لأحد مشاركته بالتعبير عنها حتى في علاقات التداخل النصي، وهنا تكمن الخصوصية التعبيرية للشاعر الذي يرى أنه مختلف حتى فيما يعانيه ويحسه، كما يشير الاتجاه الغنائي للنص أن اللغة الأنسب في التعبير عن مكنونات الذات من مشاعر وأحاسيس هي لغة الموسيقا لذلك كان اتكاء درويش على العنوان والقالب العروضي، وإذا ما تتبعنا النص نجد أن (درويش) قد ضمّن نصّه لازمة موسيقية من العامّيّ المشهور وهي موَّال متداول في التراث الفلسطيني نصه:" **يمَّا موِيل الهوى../ يمَّا مويليا../ ضرب الخناجر ولا../ حُكم النذل فيَّا**"، وإذا نظرنا بعين التحليل للقصيدة نرى أنها توزعت على مقطعين مخمسين ثم لازمة الموال، ومقطعين مسبع ثم مخمس يليهما لازمة الموال، ثم مقطعين مخمسين ثم لازمة الموال، ثم ثلاثة مقاطع مخمسة يليها لازمة الموال:

خَسِرتُ حُلْماً جَميلاً خَسِرْتُ لَسْعَ الزنابقْ

وكان ليلي طَوِيلاً على سِيَاجِ الحَدائقْ

وما خَسِرْتُ السَّبِيْلا

لقد تعوَّد كَفِّي على جِراحِ الأمَاني

هُزِّي يديكِ بعُنْفٍ يَنْسَابُ نَهْرُ الأغَانِي

يا أمَّ مُهْرِي وسَيْفِي

يمّا.. مُوِيل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضَرْب الخناجر ..ولا

"حُكم النَّذل بيّا

يَداكِ فوق جَبِيني تاجانِ من كِبْرِياءْ

إذا انحَنَيْتِ انحَنَى.. تَلٌّ وضَاعَتْ سَمَاءْ

ولا أعُودُ جَدِيراً بِقُبْلَةٍ أو دُعَاءْ

والبَابُ يُوصَدُ دُونِي

كُونِي على شَفَتَيَّا اسْمَاً لِكلِّ الفُصُولِ

لم يَأخُذُوا من يَدَيَّا إلّا مَناخَ الحُقولِ

وأنتِ عنديَ دنيا

يمّا.. مويل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضرب الخناجر ..ولا

"حكم النّذل بيّا

الرّيحُ تَنْعَسُ عِندي على جَبينِ ابتسامَه

والقَيدُ خَاتمُ مَجْدٍ وشَامَةٌ لِلكَرامه

وسَاعِدي للتَّحِدّي

على يَدَيكِ تُصَلِّي طُفُولةُ المُستَقبلْ

وخَلْفَ خُفَّيْكِ طِفْلِي يَقُولُ يومي أجْمَلْ

وأنْتِ شَمْسِي وظلّي

يمّا.. مويل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضرب الخناجر .. ولا

"حكم النذل بيّا

الأرضُ، أم أنتِ عِندي أم أنتما توءمانِ

مَنْ مَدَّ للشَّمسِ زَنْدِي؟ الأرضُ أم مُقْلتانِ

سيَّانِ سيَّانِ عِندي

إذا خَسِرْتُ الصَّديقة فَقَدْتُ طَعْمَ السَّنابلْ

وإنْ فَقَدْتُ الحَدِيقة ضَيَّعْتُ عطرَ الجَدائل

وضاعَ حُلْمُ الحَقِيقة

عَنِ الوُرُودِ أدَافِعْ شَوقاً إلى شَفَتَيْكِ

وعَنْ تُرابِ الشَّوَارِعْ خَوفاً على قَدَمَيكِ

وعَن دِفَاعِي أُدَافِعْ

يمّا.. مويل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضرب الخناجر .. ولا

"حكم النذل بيّا[12]

[12] الديوان ص 177- 178- 179.

– نرى مخالفة درويش قواعد الاتساق في عدد المقاطع مقارنة بتموضع اللازمة الموسيقية في النص، وإذا ما تتبعنا السياق الدلالي للمقاطع نرى أن الإطالة كانت في موضعين يتلخصان بموقف الشاعر من وطنه وما يعنيه له من مفردات الحياة ومدى ارتباطه وتماهيه فيه، يقول:

يداكِ فوق جبيني تاجانِ من كبرياءْ

إذا انحنيتِ انحنى.. تلٌّ وضاعت سماءْ

ولا أعود جديراً بقبلةٍ أو دعاء

والباب يوصد دوني

كوني على شفتيَّا اسماً لكلِّ الفصول

لم يأخذوا من يديَّا إلا مناخَ الحقولِ

وأنتِ عنديَ دنيا[13]

والموضع الثاني يوضح فلسفة هذه العلاقة، ودفاعه اللانهائي عن وجوده، وتماهي المحبوبة والأرض في علاقة جدلية:

الأرضُ، أم أنتِ عندي أم أنتما توءمانِ

مَنْ مدّ للشمسِ زندي؟ الأرضُ أم مقلتانِ

سيَّانِ سيَّانِ عندي

إذا خسرْتُ الصَّديقة فقدتُ طعمَ السَّنابلْ

وإن فقدْتُ الحديقة ضَيَّعْتُ عِطرَ الجَدائلْ

[13]الديوان ص 178.

وضاعَ حُلْمُ الحقيقة

عَنِ الورودِ أدافعْ شَوقاً إلى شفتيكِ

وعن ترابِ الشَّوارعْ خوفاً على قدميكِ

وعَنْ دِفاعي أدافعْ[14]

– تتمثّل ظواهر الانحراف في النص في استحضار القالب الموسيقي المتمثل بالمخمسات، وهذا ما يتلاقى مع نزعة غنائية انضبطت فيها التفعيلات بشكل متساوٍ، وكان حضور الموال العامي الشعبي متواشجاً مع البنيات الدلالية التي حكمت الخطاب والتي تعبر عن رفض الذل والخنوع لإرادة المغتصب، وسرقته لتفاصيل الحياة وملامح العيش، وكل هذا في صورة غنائية لخصها العنوان لتكون التفاصيل عبارة عن جزئيات تحتكم إلى العتبة الأساسية التي نلج فيها النص، وليتلاقى العنوان مع اللازمة الموسيقية في محاورة للنمط الغنائي الذي يستند إلى مرجعية مكررة تعاود ربط الجزئيات بعضها ببعض بعد الانتهاء من كل قطعة موسيقية.

ومن صور الانزياح الخارجي نعاين القافية التي اعتمدها درويش في نصه والتي تتمثل بالقافية المقطعية:

– القافية المقطعية:

تعرف القافية على أنها" **عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً* من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها..**"[15]، وإذا ما نظرنا نجد أن درويش اعتمد في بناء نصه قافية في كلِّ مقطع، مُصَمِّمَاَ هندسةً تقوم على مبدأ التناظر في أربعة أشطر شعرية في العموم،

[14] الديوان ص 179.

* الصواب: مهمَّاً.

[15] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م، القاهرة، ص 246.

يليها شطر خامس يحتكم إلى قافية، ويبين الجدول الآتي توزع القافية على المقاطع الشعرية:

المقطع1		المقطع2		المقطع3		المقطع4		المقطع5	
القافية		القافية		القافية		القافية		القافية	
الزنابق	الحدائق	الأماني	الأغاني	كبرياء	سماء	الفصول	الحقول	ابتسامة	للكرامة
السَّبيلا		سيفي		دوني		دنيا		للتحدي	

المقطع6		المقطع7		المقطع8		المقطع9	
القافية		القافية		القافية		القافية	
المستقبل	أجمل	توءمان	مقلتان	السنابل	الجدائل	شفتيك	قدميك
ظلي		عندي		الحقيقة		أدافع	

– يتوضح من خلال الجدول أن درويش اعتمد قافية على مستوى المقطع المؤلف من أربعة أشطر، تليها قافية في الشطر الخامس، وموطن الخرق على مستوى الاستعمال هو أن درويش اعتمد قافية موحدة على مستوى الشطر الأول مع الثالث في كلِّ مقطع، وهذا ما انتظم القصيدة كاملة، ومن ثم حقق هذا الاستعمال نوعاً من التناظر والمقابلة على المستوى الصوتي، وتوازياً على مستوى الإيقاع، وربما استطعنا أن نستشف من خلال هذه الوجوه للمخالفات على المستوى الصوتي اتساقاً على المستوى الشعوري والنفسي والدلالي، فهذه الدفقات المنتظمة والمتناظرة ترجح اعتماده لا شعورياً على مبدأ الثنائيات، هذا المبدأ المولد للحركة، والذي يعكس على المستوى الدلالي بعداً في اعتماد الأغنية أو النشيد بوصفها وسيلةً تعبيرية تمازجت مع اللغة الشعرية وتضافرت معها في خلق أفق أرحب وأكثر تعبيراً عما يختلج في الذات الشعرية، فالقافية " **تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة ، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين: المستوى الأول – الإيقاعي–**

وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني – الدلالي– وهو مستوى داخلي ، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة"[16] ، ومن هنا حققت صور الخروج عن النمط المألوف عروضياً غايات فنية، وآفاقاً تعبيرية، وإشباعاً للشعور الذي انتظم القصيدة.

– الإيقاع الداخلي:

– التكرار:

– يمثل التكرار في جوهره إلحاحاً على صيغة معينة من الوحدات الكلامية، والتكرار لغةً: " **مصدر الفعل كرَّرَ أو كرَّ ..والكرُّ : مصدره كرّ عليه ، يكرُّ كَرّاً وتكراراً، عطف وكرَّ عنه رجع، وكرَّ على العدو يكرُّ، ورجل كَرَّار، ومِكَرّ، وكذلك الفرس" وكرر الشيء وكركره: :أعاده مرة بعد أخرى، والكَرّة: المَرّة، والجمع الكَرَّات، ويقال كَرَّرْتُ عليه الحديث وكركرته إذا أعدته عليه**"[17] ، ويشي المعنى اللغوي بالإعادة، أمّا اصطلاحاً فيعني التكرار: " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني"[18]

– و يمثل التكرار ظاهرة حيوية على المستوى الصوتي، ولا تقتصر أهمية التكرار على الجانب الإيقاعي وإنما يتعدى ذلك إلى نواحٍ دلالية وبلاغية، كما يمثل التكرار إحدى أهم أدوات الشاعر في رسم المحيط التعبيري لنصه، " **فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب**"[19].

---

[16] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 93.

[17] ابن منظور، لسان العرب، ج5، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص 390.

18 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 15.

[19] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1967، ، ص 263.

ونتوقف عند مواطن التكرار في النص من خلال نماذجه الثلاثة وهي تكرار الحرف، وتكرار اللفظ، وتكرار المقطع.

(تكرار الحرف):

– يمثل الحرف الوحدة الصوتية البسيطة المكونة للكلام، وحد اللغة عند ابن جني أنها " **أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.....**"[20]، وليس من باب الاعتباط الإلحاح على وحدة صوتية بعينها، ومعاينة الواقع الدلالي والنفسي للسياق لا بد أن يتكشف عن مدلولات متوارية وراء هذا الإلحاح، و"" **تكرار صوت معين من شأنه أن يعطي جرساً صوتياً فريداً إلى جانب الأصوات السابقة أو اللاحقة المكونة للفظ ، وقد يتكرر على مستوى المفردة الواحدة، كما يمكن أن يتكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة المكونة للجملة الواحدة**"21، وإذا ما تتبعنا من زاوية إحصائية توزع الحروف (باستثناء حروف اللازمة الشعبية) في قصيدة درويش ما بين المجهور والمهموس وجدنا أن اتكاء درويش كان على الحروف المجهورة كما يبين ذلك الجدول الآتي:

الحروف المهموسة	الحروف المجهورة
112	426

وفق هذا المنحى نرى أن هيمنة الحروف المجهورة التي توحي بالإعلان والقوة تتماشى مع مضمون النص المتمثل بموال، والذي يستدعي ارتفاعاً في الصوت للإسماع، وكذلك نسبة المهموس متوافقة مع مواطن النزول في الطبقة الصوتية تماماً في ضوء العرف الموسيقي الذي يؤدى به الموال الشعبي، ومن هنا عبر هذا التوزيع عن توازن مقنع من حيث الأداء على المستوى الصوتي، ومن زاوية إحصائية نعاود معاينة تواتر الحروف في القصيدة لمحاولة تتبع الدلالات الخبيئة لتكرار الحروف:

[20] ابن جني، الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م، ص34.
21محمد فتوح، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د، ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007م، ص 347.

الحروف المجهورة:

أ	ي	ل	ن	و	د	م	ع	ق
78	61	40	39	37	33	32	29	18

ر	ب	ج	ض	ط	ز	ذ	ظ	غ
17	14	10	5	5	3	3	1	1

الحروف المهموسة:

ت	س	ف	ك	ح	خ	ش	هـ	ص	ث
27	20	17	12	11	10	7	4	4	-

- إن قراءة جدول تكرار الحروف يوضح الإلحاح على حرفي (الألف والياء)، والحرفان من حروف المد، وحروف المد واللين مناسبة للمساحة الصوتية، إذ يسمحان لجريان النفس، ومن ثم مناسبة الغناء والإنشاد، كما لا يخفى مُلاءمتُها لجو الحزن، ولا يبتعد عنهما حرف اللين الثالث وهو الواو من حيث التكرار وهذا ما يضفي صيغة تطريبية تتوافق مع تواتر الحرفين الألف والياء، ومن هنا " **تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة**"[22].

- تكرار اللفظ:

- لا يغادر تكرار اللفظ البعد الدلالي لتكرار الحرف، وربما كان استجلاء تكرار اللفظ صورة أوضح وأكثر قابلية للكشف عن مدلولات التركيز، إذ إن الكلمة وحدة دلالية ظاهرة، ومجموعة من السلاسل الصوتية المؤدية لمدلول، وإذا ما تتبعنا صور تكرار اللفظ في القصيدة نجد أن درويش استثمر هذا الضرب من التكرار، ونتمثل على تكرار اللفظ بقوله:

[22] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنو، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م، ص 54،

خَسِرتُ حُلْماً جَميلاً خَسِرْتُ لَسْعَ الزنابقْ

وكان ليلي طويلاً على سياج الحدائقْ

وما خَسِرْتُ السَّبيلا[23]

– يكشف السياق عن تكرار لفظ "خسرت" ثلاث مرات في المقطع الأول، ولنحاول محاورة هذا التكرار لتلمس فنية التوظيف فيه، فعلاقة الإسناد مبنية على منافرة دلالية تقوم على خسارة حلم، والخسارة تستلزم جوهراً حسياً مادياً، ومن هنا كان الانتقاء على المحور الاستبدالي ضرباً غريباً من ضروب الاستعمال، ولكن هذا الحلم المجرد يبتعد في ذات الشاعر ببعده المجرد إلى الإحساس بوجوده الحسي الذي يشبع الشعور لدى الذات بالفقد والخسران، وملازمة الحال الحزينة والمتوجعة، وفي التكرار الثاني تقوم المنافرة الدلالية على إسناد فعل الخسارة لجوهر مادي وهو لسع الزنابق، وبالتقنية نفسِها يصدمك الشاعر باستحضار صورة مادية لكنها غير مألوفة، ولكنها تمثل قيمة متعلقة بالأرض، ورمزاً للوطن السليب، وثمَّ تجيء المفردة الثالثة تكراراً بعلاقة إسنادية تقوم على المنافرة الدلالية من خلال إسناد فعل الخسارة منفياً إلى السبيل، وهذا ما يمثل رداً على مَوْضِعَي التكرار السابقين ليرسل رسالة ضمنية على أنه لم يُضِعِ البوصلة ولم يُضِعِ الطريق، ومن ثَمَّ نلمس شعور التشبث لاسترجاع ما سلب من ذات الشاعر ومحيط روحه، ومن هنا أدى التكرار وظيفة دلالية ونفسية في آن، تقوم على كشف مكنونات الذات وموقفها أمام شعور الخسارة وصورة المعاناة.

– ومن صور التّكرار اللفظي في القصيدة قوله:

الأرض، أم أنت عندي أم أنتما توءمان

من مدّ للشمسِ زندي؟ الأرض أم مقلتان

[23] الديوان، ص 177.

سيَّان سيَّانِ عندي[24]

– يُكرّر الشاعر لفظ" سيَّان" مرتين على التوالي في سياق التوكيد اللفظي، ونلاحظ أنَّ (درويش) كرّر اللفظ مباشرة، ولم يترك مساحة منقطعة للتكرار، وهذا ما يشير إلى تبني موقف ثابت في الذات، لا يسمح بمساحة زمنية من خلاله للتفكير، فجاء الجواب مباشراً وسريعاً لا يحتكم إلى التؤدة والانتظار، والسياق مبني على علاقة تفاضلية بين عنصرين متناظرين يسكنان ذات الشاعر، وتقوم المناجاة الداخلية على التلميح من خلال التساؤل عن أفضلية عنصر من دون آخر، وكأن (درويش) يحاول أن يكشف ما في ذاته من خلال عملية تفاضل بين عنصرين حيويين في الذات ليكشف للمتلقي عن تماهي الحضور لهذه الثنائية (الأنثى/ الأرض)، وتساويهما في تملك ذات الشاعر، فجاء سياق التكرار لإثبات ما يعتمر في ذات الشاعر من خلال ربط الثنائية بوحدة الاهتمام والحضور والحب، ومن هنا قام التكرار بدورٍ نفسيّ وشعوريّ ودلاليّ عَبَّرَ من خلاله عن مكنونات الذات وتصورها.

تكرار المقطع:

– يمثّل التكرار المقطعي أحد نماذج التكرار، " **وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته ، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام ، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار**"[25]، ولا يخفى الإلحاح على مقطع معين من دلالات نفسية وشعورية، إذ إن الإصرار على بنية دلالية على مستوى الحضور والدوران في نسيج النص يوحي بمدى أهمية هذه البنية، وقد اعتمد درويش في بناء قصيدته تكرار مقطع الموّال الشعبيّ :

[24] الديوان ص 179.
[25] عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ص 167.

"يمَّا.. مويل الهوى

" يمَّا ..مويليا

"ضرب الخناجر.. ولا

"حُكم النذل فيَّا

إذ تواتر حضوره في النص أربع مرات، مقارنة مع تسعة مقاطع شعرية مثلها النص، ما يمثل نسبة تكرار عالية، والملاحظ أن (درويش) اختتم قصيدته بالمقطع نفسه، وهذا ما يعبر عن تماهٍ مطلق بمدلولات الموال، وما يحمله من رفض مطلق، ونستطيع القول: إن (درويش) حقق في ضوء التكرار المقطعي هدفين فنيين في آن: الأول في البعد الموسيقي الذي يمثل فيه المقطع المكرر لازمة موسيقية مكررة شأن الأغاني وبنياتها المقطعية، والثاني في البعد الدلالي الذي يجمع المقاطع الشعرية(التفاصيل) ويعيد جمعها في خلاصة المقطع المكرر مضموناً والذي يتلخص " **في تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسة من جهة ثم التأكيد في كل مقطع من مقاطعها على أنه يفضل الموت على حكم اليهود له من جهة أخرى**"[26].

– إن استثمار الموروث الشعبي وما يُعَبّر عنه من حضور راسخ في الذائقة الشعبية، وملامسته للروح الفلسطينية التي تأبى الإذعان لضروب التحكم والقهر، وتضافره مع القصيدة الفصيحة من حيث الروح المسيطرة مَثَّلَ خروجاً عن المتوقع في بنية القصيدة، وربما كان هذا المزج في القناعة الراسخة الذي يقبلها المنطقان: الفصيح والعامي في رؤية جديدة، مثلت الموسيقا فيهما نقطة الالتقاء والاتفاق.

[26] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م، ص 126.

- التكرار الاشتقاقي:

- يعتمد هذا الضرب من التكرار توالي ألفاظ محددة يجمعها جذر لغوي واحد، وهذا ما يعطي الكلمة بعداً محورياً من خلال التركيز على هالاتها الدلالية والنفسية، وثم النظر إلى إيقاعها الصوتي وتواتره، وما يحدثانه من أثر فني، ونتمثل على نماذج التكرار الاشتقاقي في النص بقوله:

عن الورود أدافع شوقاً إلى شفتيك

وعن تراب الشوارع خوفاً على قدميك

وعن دفاعي أدافع [27]

- يتمثل التكرار الاشتقاقي في المفردات(أدافع- دفاعي)، التي يجمعها الجذر اللغوي(دَفَعَ)، وما من شك أن التكرار حمل بعداً إيقاعياً ظاهراً على المستوى الصوتي، ولنتتبع دلالات الحروف الثلاثة صوتياً، ثم نحاول استجلاء دلالاتها الفنية والنفسية، ولننظر في صفات الحروف الثلاثة من خلال الجدول الآتي:[28]

حرف الدال	حرف الفاء	حرف العين
أسناني- لثوي- انفجاري- مجهور- مرقق.	شفوي- أسناني- احتكاكي- مهموس- مرقق.	حلقي- احتكاكي- مجهور- مرقق.

نعاين زاوية المقارنة في الجذر اللغوي (دفع) على المستوى الصوتي لنتبين أن الحروف الثلاثة متنوعة الصفات من حيث المخرج (أسناني- شفوي- حلقي)، ومن ناحية موضع النطق (لثوي- شفوي- احتكاكي)، والحروف الثلاثة مرققة، وفيها الدال والعين مجهورتان

[27] الديوان ص 179.

[28] انظر: منال نجار، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية عود على بدء، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 24، 2010، جامعة تبوك، ص 2784- 2791.

والفاء مهموسة، وهذا ما جعل تكرار الجذر اللغوي قوياً واضحاً وذا إيقاعٍ ظاهر يوحي بالقوة والشدة، ومن زاوية فنية نجد التكرار يقوم بدورٍ مهمٍّ في المطابقة الدلالية في السياقين:

عن الورود أدافع = عن دفاعي أدافع

فالبنيتان متوازيتان إيقاعياً ودلالياً، والتطابق الحاصل في إطار التوازي يقع بين الورود ودفاعي، وهذا التطابق على المستوى الإيقاعي يتجاوزه إلى التطابق الدلالي ليغدو دفاع الشاعر هو جزء من تلك الجمالية/ جمالية الوطن والحياة المُرَمَّزَة بالورود، ومن هنا يغدو دفاع الشاعر مُسوّغاً لأنه يعبّر عن قيمة حياتية وجمالية في آن.

التوازي:

– يُعَدُّ التوازي من المصطلحات الوافدة من الهندسة، ولا يتعدى مفهومه اللغوي معنى التقابل، والاتجاه، وينظر إليه اصطلاحاً على أنَّه "**عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية**"[29].

– ينظر إلى التوازي على أنه " **مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر.. يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه**"[30]، ولسنا في صدد تتبع صور التوازي جميعها التي تعد ضرباً من التكرار بل سنحاول محاورة التوازي في صورته التركيبية مع هندسة البناء اللفظي من خلال الوزن والإيقاع، فالتوازي " **تأليف قائم على التماثل ، وبنية تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار ، وعناصر الدلالة التحويلية والمعجمية**" [31].

[29] موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة الدراسات العلوم الانسانية، المجلد 22، العدد 5، 1995، ص2030.
[30] فيوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 129.
[31] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 108.

– نتوقف عند نماذج التوازي في نص محمود درويش محاولين الكشف عن شعرية الاستعمال وما أضافه من قيم جمالية أو فنية أو دلالية، والملاحظ أن النص في جملته يستند استناداً كبيراً إلى مفهوم التوازي ومنه:

إذا خسرت الصديقة فَقَدْتُ طعمَ السَّنابل

وإن فقدت الحديقة ضيَّعتُ عطرَ الجدائل[32]

– يتحقق التوازي على المستوى التركيبي من خلال الصيغة الشرطية من خلال:

أداة شرط	فعل ماض	مفعول به	فعل ماض	مفعول به	مضاف إليه
إذا	خسرت	الصديقة	فقدت	طعم	السنابل
وإن	فقدت	الحديقة	ضَيَّعْت	عطر	الجدائل

– يقوم الإيقاع على المستوى التركيبي بدورٍ رئيسٍ في ضبط الحال الشعورية من خلال صيغة التناظر بين المستويين التركيبيين، وتقوم العلاقة الشرطية بدورٍ واضحٍ في ضبط الإيقاع على المستوى النفسي من خلال صيغة التحقق للجواب، وإذا ما تتبعنا دلالات السياق نلمس أن (درويش) في ظل تشكيله الإيقاعي انزاح في الدلالة في عملية تبادل غريب حقق نوعاً من المفاجأة، إذ بادل في ضوء العلاقة الإسنادية الصفات لغير ما تسند إليه، فأسند طعم السنابل للصديقة، كما نسب عطر الجدائل للحديقة، وهذا يجعل المتلقي أمام صدمة من حيث أفق التوقع، ولا بد من فسحة من التأمل ليعيد المتلقي التوازن للدلالة الذي تقتضي أن (درويش) يساوي بين المدلولين (الصديقة/الحبيبة، الأرض/الحديقة)، وهذا ما يعزز تماهي الحال والاتحاد بين الأرض والأنثى كما سبق، ومن هنا أضفى درويش من خلال تقنية التوازي على نصه أبعاداً دلالية ونفسية وفنية في آن، من خلال تطويع الإيقاع في خدمة الدلالة.

– ونعرض نموذجاً آخر من نماذج التوازي الإيقاعي في القصيدة:

[32] الديوان ص 179.

كوني على شفتيَّا اسماً لكلِّ الفصولِ

لم يأخذوا من يديَّا إلا مناخَ الحقولِ[33]

– نعاين التوازي على المستوى التركيبي من خلال المقابلة التي يوضحها الجدول الآتي:

شَفَتيَّا	كل الفصول
يديَّا	مناخ الحقول

تقع المماثلة الإيقاعية على مستوى الكلمة(شفتيَّا– يديَّا)، والتركيب الإضافي:(كل الفصول– مناخ الحقول)، وفي ضوء المقابلة نجد أن (درويش) قابل جزئيات مادية من جسده في مستوى الكلمة، وقابل معطيات مرتبطة بالجزئيات المادية في العلاقة الإضافية، بل وتحتويها بوصفها محيطاً حيوياً، وإذا ما تتبعنا الدلالة نجد أنَّ الشاعر يطلب إلى الأرض أنْ تكون مختزلةً لكلِّ الفصول، ومن هنا تتبدَّى الأرض المحور، والهدف، والمطلب، وما يحدد وجود الشاعر، وهويته، وشعوره، فهي تمثل الفصول التي تحتوي الشاعر، ومحطته الوحيدة، وثبات الفصل يوحي بتوقف الزمن الذي يعزز مبدأ اكتفاء الشاعر بالأرض مجالاً حيوياً ثابتاً ومستقراً لذاته، ثمَّ تأتي صورة التوازي الثانية الذي عبرت بصورة المفردة(يديَّا) والعلاقة الإضافية (مناخ الحقول) لتؤكد رؤية الشاعر وفلسفته السابقة، فقوة الاستلاب لم تجرده إلا من مناخ الحقول، وهذا لا أهمية له إذ إن الأرض هي اختزال لكل الفصول عنده، وما استلب منه ليس الجوهر، ومن هنا تبرز الإيماءة بأن نظرة درويش للأرض لا تعترف باستلاب الأرض بوصفها جوهراً، وإنما ما سلب لا يغدو أن يكون إلا تفاصيل لا تؤثر في حال من الأحوال في إيمانه العميق بأنَّه مَنْ يملكُ الأرض، ويتوحد بها، وعدم اعترافه باغتراب وبعد حقيقيين أيضاً.

[33] الديوان ص 178.

– إن توظيف درويش لصور المقابلة القائمة على التوازي الإيقاعي قام بدورٍ رئيسٍ في التعبير عن مكنونات ذاتية ما كان لها أن تتوفر من دون استثماره للهندسة الإيقاعية في نصه، ومن هنا جاء الإيقاع في سياق التوظيف ليمدَّ الدلالة بنسغ وفير للدلالة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كشف الإيقاع ظلالاً نفسية في ذات الشاعر وضحت رؤيته وعلاقته مع الأرض وفلسفته الخاصة لهذه العلاقة.

النتائج:

– مثَّل الانزياح الإيقاعي في النص سمة أسلوبية ظاهرة تبدت من خلال صور الخروج على الأنماط الصوتية في مستوى الاستعمال المألوف، واستطاع الشاعر أن يَمدَّ نصه بطاقات شعرية ميزت خطابه الفني، من خلال استثماره لضروب المخالفة التي لم تكن تهدف إلى المخالفة فحسب، بل كان لها دورها الوظيفي في خدمة الدلالة واستجلاء الأبعاد النفسية والفنية للذات الشعرية.

– استثمر درويش في بناء نصه الموروث الفني من خلال استحضاره نمط التخميس بوصفه ضرباً عروضياً من فنون النظم المحدثة، لكنه غير في بنيته الشكلية، ولم يضمن فيه بيتاً لسابق، واستحضر الموروث الشعبي العامي من خلال الموال العامي المأخوذ من الثقافة الشعبية الفلسطينية والذي وجد فيه بنية دلالية ونفسية وشعورية ناظمة لنصه، وربما تتماهى معه، وجعل من هذا الموال لازمة تتكرر في نسيج نصه من خلال لعبة غنائية تعتمد التواتر لتضم التفاصيل وتجمعها ببنية الموال، وقامتِ القافية المقطعية بدورٍ مهمٍّ وواضحٍ في الإيقاع الخارجي الذي كشف عن علاقة تناظرية داخل ذات الشاعر، استطاع ترسيخها في غير مكان من نصه، و كان لضروب التكرار سواء على مستوى الصوت/

الحرف، أم على مستوى المفردة، أم المقطع أثر واضح في كشف الحال التعبيرية وتواشج الإيقاع الموسيقي مع البنية الدلالية عامة، و استطاعت صور التوازي الإيقاعي في جانبها التركيبي الكشف عن فلسفة الشاعر ورؤيته وموقفه من الأرض التي مثلت الهدف والمصير والغاية والمحيط الحيوي الناظم لنبض الشاعر.

– ونستطيع القول: إن درويش اعتمد ببناء نصه محاكاة نموذج فني تمثّل بالموَّال الشعبيّ الفلسطينيّ، لأنه وجد فيه قالباً تعبيرياً معبراً عما يختلج في ذاته، فأخذ من هذا القالب روحه التعبيرية ليتماهى معه شعورياً ثم لينفلت بخصوصيته هو من خلال استثمار كثير من صور الخروج الموسيقي، داخلياً وخارجياً، ليحقق من خلال أنماط المخالفة موالاً خاصاً له على المستوى الذاتي، وبلغته الشعرية على المستوى الإبداعي.

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

درويش، محمود، الديوان، المجلد الأول، ط 14، دار العودة، بيروت، 1994م.

ب- المراجع:

- ابن جني، الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م.

- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م، القاهرة.

- ثامر، فاضل، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994م.

- أبو ديب، كمال، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م.

- عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م.

- عبيد، د. محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.

- فتوح، محمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د، ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007م.

– الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م.

– كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي– محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

– كوهن، جان، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، ط4، دار الغريب، القاهرة، 2000م.

– لوتمان، فيوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995.

– حمد، عبد الله خضر، اتجاهات النقد العربي القديم، ط1، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، 2017م.

– الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1967م.

– ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنو، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.

ج– المجلات والدوريات:

– موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة الدراسات العلوم الانسانية، المجلد 22، العدد 5، 1995م.

– نجار، منال، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية عود على بدء، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 24، 2010، جامعة تبوك.

– اليافي، نعيم، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، العدد 226، أيلول، 1995م.

د- الأطروحات الجامعية:

- أمحمد، سحواج، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، دراسة وتطبيق، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور العربي عميش، جامعة حسيبة بن بو علي، 2008م.

- جيدل، سليمة، أساليب التكرار في ديوان (العالم.. تقريباً) لفيصل الأحمر، أطروحة ماجستير، إشراف: لخضر تومي، 2015، جامعة محمد خيضر بسكرة.

- سارة، طوالبية، شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً نموذجاً، أطروحة ماجستير، جامعة العربي التبسة، الجزائر، 2017 م.