

الفصل الثالث

التشكيل الموسيقي

- 1- الإيقاع في الشعر .
- 2- الوزن .
- 3- القافية .
- 4- الوقف .
- 5- التدوير .
- 6- التكرار .
- 7- التوازن

1- الإيقاع في الشعر:

تعد الموسيقى في الشعر إحدى المقومات الأساسية, وبها يتميز عن بقية الفنون الأخرى فهو لا يمكن أن يستغني عنها؛ لما لها من أهمية في جذب الانتباه والاستمتاع بعذوبة النغم, وهذه الموسيقى هي التي يوفرها الإيقاع الذي يعد أداة فنية في التشكيل الشعري وبالتالي حظي باهتمام النقاد القدامى حيث كان علم العروض مجالاً لدراسة

وتحليل هذه الموسيقى، امتد هذا الاهتمام إلى العصر الحديث وأصبح الإيقاع ميدانا للدراسات الشعرية نظرا للتطور الملحوظ الذي شهده الشعر في هذا العصر.

لقد التفت الناقد المعاصر إلى هذا الجانب الهام في العمل الأدبي وعلاقته بصدق الأحاسيس وعمق التجربة، وقياس التدفق العاطفي الشعوري بمقياس التدفق الموسيقي الذي تتفاوت نسبته عبر مسار التجربة ورحلة البناء التعبيري عنها، هذا فضلا عما يكون للإيقاع الموسيقي من دور ذاتي خالص في إدراك المرجو عند المتلقي خاصة في جانبي الإمتاع والتأثير اللذان يعدان ركنان أساسيان في وظيفة العمل الأدبي.

يعتبر الإيقاع العنصر الحاسم في بناء القصيدة بما يوحي إليه من دلالات، ويمثل صدى لمعناها، وقد يؤكد المعنى الذي يوحي بصورة مباشرة عن الصراع داخل بنية القصيدة، وي طرح معاني وتفسيرات، فالإيقاع من أهم عناصر الشعر حيث " تنتظم فيه الأصوات وفقا لأنساق إيقاعية مطردة من القيم وهو ما يميزه عن الكلام النثري " (1)، ويذهب ابن طباطبا (322 هـ) إلى القول: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن التركيب واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفى مسموعه، ومعقوله من الكدر " (2)، فالإيقاع عند ابن طباطبا يتحقق من خلال العلاقة بين صواب الوزن والطرب الذي يحدثه في الذوق، مع حسن التركيب والتساوي في وحداته واعتدال الأجزاء مع عذوبة اللفظ، فهو يعتقد بوجود علاقة في الشعر بين صواب الوزن وتأثيره في الأذواق مهما تغيرت الأزمان.

أما حازم القرطاجني فهو لم يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة، ولكنه تناوله من باب الشيء المعروف بين الموسيقيين والعروضيين والشعراء، وهو يجمع بين حسن الكلام في الشعر وتوفر التناسب في النغم فيقول: " لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف المجاري الأواخر،

(1) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2002، ص: 35.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، دت، ص: 53.

واعتقَاب الحركات على أواخر أكثرها " (1), ويرى أبو هلال العسكري في الشعر " أن الأَلحان التي أهنأ اللذات, إذا سمعها ذو القرائح الصافية, والأنفس اللطيفة, لا يتهبأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر " (2).

ومعالجة وجود الإيقاع في الشعر له هدف جمالي, وأثر على النفس حرص على توافرها الشعراء في شعرهم طلباً للتحسين, فالإيقاع يولد اللذة, واللذة لا تأتي مع الفوضى, ومن ثم فالإيقاع يحقق الالتزام بإجراء الكلام المتناسق, فالناقد كمال أبو ديب يرى أن الإيقاع هو " الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناسبة تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية " (3), من هذا التعريف نستشف أن الإيقاع عبارة عن حركة داخلية, وهذه الحركة هي التي توحد النغمة وتمنح تتابعا حركيا لها, مع إضفاء خصائص معينة للإيقاع.

والإيقاع لا يتشكل من خلال التفعيلات العروضية فحسب بقدر ما يتشكل من خلال الوحدات الصغيرة " هذه الوحدات الصوتية متماثلة ومكررة يحدث تماثلها الإيقاع في القصيدة " (4)؛ أي أن الإيقاع ليس مجرد تكراراً للتفعيلات فذلك ربما يختص به الوزن أكثر, وإنما هو تكرار الوحدات الصوتية بصفة متوالية مما ينسج تشكيلا موسيقيا يميز كل قصيدة عن الأخرى, هذا التشكيل يكون تماثلا في القصيدة الواحدة عبر توحيد النغمة, ومن ثم نستنتج أن الإيقاع هو " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو معين في الكلام أو البيت الشعري أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم (...) في أبيات

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء, ص: 122.

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين, ص: 144.

(3) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي, دار الملايين, بيروت - لبنان, ط2, 1981, ص: 230.

(4) مراد عبد الرحمن مبروك: الصوت والمعنى (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري), دار الوفا لدنيا للطباعة والنشر, مصر, ط1, 2002, ص: 275.

القصيدة " (1), وهذا التساوي في السكنات والحركات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر هو الذي ينشئ الإيقاع الذي ينفذ إلى السامع وفق توقعات نفسية تنفذ إلى صميمه لتهز أعماقه في هدوء ورفق.

وقد ارتبط الإيقاع بنظام التفعيلة - الشعر الحر - وهذا النظام أتاح إمكانيات واسعة لاستخدام الإيقاع وكل تشكيلاته المعبرة عن الجو النفسي كحالات من الفرح والحزن, وحالات نفسية أخرى معقدة باختيار عدد التفعيلات وربط بعضها ببعض وفق نظام تحدده التجربة الشعرية وقدرات الشاعر في الصياغة والتعبير (2), إضافة إلى ذلك يعتبر من أبرز التقنيات " التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير " (3), وبذلك أصبح الإيقاع هو أساس تشكيل القصيدة الموسيقي الذي يخضع خضوعاً مباشراً لحالة الشاعر النفسية أو الشعورية, حيث كلما كانت تجربة الشاعر أكثر غنى وأعمق, وكانت قدرته أكبر, كلما أمكنه أن يعبر عن تقلبات النفس مستخدماً الإيقاع الملائم لتلك الحالة.

ويرتبط الإيقاع بالكلمة حيث أن المصدر العاطفي للإيقاع أساسه الكلمة, كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه في أذواق المتلقين, ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي هي إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعال في المتلقي, وهذا مرتبط بتطور طبيعة الشعر حيث أن الشاعر " يستخدم الكلمات ليخلق تأثيرات موسيقية ودرامية, ومن هنا يكون الإيقاع هو القرار الأساسي لوحدة الشكل والمضمون " (4)

2- الوزن في الشعر:

(1) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر, ص: 171.

(2) المرجع نفسه, ص: 170 - 171.

(3) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, أفريقيا الشرق, الدار البيضاء - المغرب, 2001, ص: 59.

(4) رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث), منشأة المعارف, الإسكندرية - مصر, 1985, ص: 148.

ورد تعريف الوزن لغة بمعنى تقدير الشيء, ويقال: " وزنت فلانا ووزنت لفلان, وهذا يزن درهما, والميزان المقدار, وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها واحد وزن, وقد وزن الشعر وزنا فاتزن " (1).

يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمر من الوزن في الشعر, والوزن الشعري يتمثل في " تعاقب الحركة والسكون نحو منظم. وتعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والأوتاد التي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري " (2).

والوزن لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر وذلك ما ذهب إليه أغلب النقاد القدامى والمحدثين, حيث يقول ابن رشيق " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة " (3), فهو يربطه بالقافية ويجعلها متلازمين, والوزن يعني تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية على نسق زمني معين, ومن ثم يقول حازم القرطاجني: " الوزن أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب " (4), والوزن عند القدماء هو البحور الستة عشر المعروفة فكل بحر وزن شعري.

أما النقاد المحدثون فيذهبون إلى القول بأن الوزن هو " بمثابة تساوي زمني للنطق, هذا التساوي الزمني هو عبارة عن صورة من صور التناسب الذي يثير البهجة في النفوس " (5), وهذا التساوي الزمني للنطق يتمثل في التفعيلات التي تتكرر بصفة ثابتة في المقاطع, فالشعر في صياغته يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثرا, فالوزن إذا يؤدي إلى التناسب والتوافق اللذان يحدثان عندما تنتظم الكلمات فيما بينها انتظاما خاصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون حيث يصبح للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص.

(1) ابن منظور: لسان العرب, مج6, مادة وزن, ص: 436 - 437.

(2) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر, ص: 177.

(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, ج1, ص: 134.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء, ص: 263.

(5) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر, ص: 170.

أما بالنسبة للشعر المعاصر, فالشاعر قام بتحطيم الوحدة العروضية واستطاع أن يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق الحركة التي تموج بها نفسه, لكنه رغم ذلك بقي محتفظاً بخاصية الوزن من خلال تكرار التفعيلات في السطر الشعري, سواء طال أم قصر فهو مازال خاضعاً للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات (1).

أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدد وغير خاضع لنظام ثابت, فالشاعر وحده هو الذي يستطيع تحديده وذلك حسب تنوع " الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفس الشاعر في حالة معينة, في نموها وتطورها خلال القصيدة " (2), فالوزن في القصيدة العربية له خصائص فنية وجمالية هي من صميم بنية النص تتمثل هذه الخصائص في الموسيقى التي تمنح النص إيقاعاً.

ولدراسة التشكل الموسيقي في شعر نور الدين درويش سأبدأ بالبحور الشعرية التي استخدمها في دواوينه الثلاثة.

- البحور الشعرية :

نلاحظ أن الشاعر نور الدين درويش يمزج في دواوينه ما بين الشعر الحر والشعر العمودي, خاصة في الديوان الأول " السفر الشاق ", أما في ديواني " مسافات " و " البدره والذهب " فقد نظم فيها قصائد قليلة على النموذج التقليدي وأغلبها من الشعر الحر, وخصص لكل نوع مجموعة من البحور يراها تتلاءم مع تجربته الشعرية وحالاته النفسية.

لقد نظم نور الدين درويش قصائده على الأوزان الخليلية المعروفة في قصائده العمودية أو في قصائده الحرة التي لم يخرج فيها عن أوزان البحور الصافية, وفيما يلي جدول فيه نسب ورود القصائد العمودية والقصائد الحرة في شعر درويش :

إحصاء لمختلف البحور الشعرية التي تكررت في الدواوين الشعرية الثلاثة,

ورصد نسبة تردد كل بحر شعري :

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقاته الأدبية), دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع, ط1, 2002, ص: 155.

(2) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر, ص: 180.

النسبة	المجموع	عدد القصائد في الديوان 3	عدد القصائد في الديوان 2	عدد القصائد في الديوان 1	الدواوين البحور
29.26	12	2	5	5	الكامل
21.95	9	0	2	7	البسيط
19.51	8	1	4	3	المتقارب
14.63	6	2	2	2	المتدارك
4.87	2	1	-	1	الرمل
4.87	2	2	-	-	المديد
4.87	2	2	-	-	الرجز

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي تعامل الشاعر مع سبعة بحور شعرية سيطر عليها البحر الكامل حيث يأخذ أكبر تردد في مجموع القصائد اثنتا عشرة (12) مرة، وجاءت نسبته تقدر بـ (26.29%)، وتتراوح هذه النسبة بين القصائد حرة، والقصائد عمودية، أما في المرتبة الثانية فنجد تردد بحر البسيط خاصة في القصائد العمودية بنسبة تقدر حوالي (21.95%)، والمرتبة الثالثة يحتلها بحر المتقارب بنسبة (19.51%)، أما بقية البحور الأخرى فنجد تكرارها قليل ومتقارب حيث لا يتعدى المرتين.

لقد اختار الشاعر البحر الكامل ليكون رائدا في أعماله الشعرية بإعتباره من البحور الصافية، والذي يقوم على تفعيلية واحدة هي متفاعلن مكررة ثلاث مرات : متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

والبحر الكامل قد استأثر به ديوان الشعر العربي بنصيب وافر، وركبه غالبية الشعراء لما فيه من قدرة تقنية عالية تصلح لكافة أغراض الشعر وليونة في الاستخدام،

وسمي بالكامل " لكماله في الحركات, لأنه أكثر الشعر حركات لاشتمال البيت التام منه على ثلاثين حركة, وليس في البحور ما هو كذلك " (1).

ويتميز هذا البحر بالقدرة على ضبط المعاني والتحكم فيها وبالتالي نقلها في أبلغ صورها وأعظم دلالاتها, مع الإشارة إلى أن هذه القدرات لا يوفرها البحر وحده " بل هي كذلك متوقفة على قدرة الشاعر الذي يبرز مهارة خاصة في تطويع البحور لطبيعة مضامينه " (2).

والوزن الكامل صورة من الصور التي مارسها الشاعر في شعره وهو بيت حنينه, ويسوق لواعجه بما يحمله من إيقاع شعري ولغوي يتناسب بشكل متناسق مع مضمون قصائده, وهذه بعض الأمثلة على هذا البحر من قصائد مختلفة من الدواوين الثلاثة, حيث يقول نور الدين درويش في قصيدة " طفل المدينة " :

حاول وحاول أن تراني

أن تقربني إليك

وأن تساعدني عليك

فأنت وحدك تستطيع حمايتي

حاول أيا طفل المدينة

أيها الولد الذي أحببت (3)

في هذا المقطع يعبر الشاعر عن معاناته في سبيل حماية مدينته وإعلاء كلمة الحق عاليا, فالشاعر لا يجيد سوى قول الشعر الذي يعمل على استفزاز الناس وتحريضهم على النهوض وتغيير واقعهم الذي يعيشونه وهذا ما عبر عنه بقوله (حاول أن تحميني, وأن تراني, وتمنحني الضياء), وقد تغير عدد التفعيلات في السطر الشعري, وهذا ما يتناسب أكثر مع شعور الحزن الذي يلازمه فأكسب إيقاع بحر الكامل نغما حزينا

(1) أبو العرفان محمد بن علي: شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية, تحقيق: فتوح خليل, دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع, الإسكندرية - مصر, ط1, 2000, ص: 177.

(2) ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية - مصر, ط2, 1994, ص: 110.

(3) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 36 - 37.

وهادئاً الذي كان لنغماته تأثير كبير على المعنى " فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع منها القصيدة هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض على أكبر نطاق ممكن " (1)، وهذا الحزن الذي خيم على الشاعر كان سببه الأوضاع المتردية في مدينته التي حاول مساعدتها لكنهم لم يتركوه يحقق ما يرغب فيه، فهم حاصروه من كل جهة واتهموه بالتخريب والقتل والحرق، فصار طريداً من مدينته يلجأ إلى المدن الأخرى، وقد وفر بحر الكامل للشاعر الإيقاع المناسب لحالته من خلال تشكيلاته المتنوعة في السطر الشعري، لذلك لا بد له أن يجد براءته لينفي عن نفسه تهمهم له فيقول :

**وعليك أن تجد البراءة في النشيد
عليك أن تلغي الفواصل والهوامش
بين من قالوا ومن قتلوا
ومن سكنوا اللحود (2)**

لكن هذا الطفل لا يجد براءته فيقرر الانسحاب والسفر، إلا أن المدينة تشجعه على العودة ومواصلة المسير لتمتلئ المدينة بالنور والحدائق بالزهور، ومع أنات هذا الطفل الذي يعتبر نموذجاً لمعاناة الشعراء في سبيل إعلاء كلمة الحق والدفاع عن المظلومين.

كذلك من القصائد التي نسجت على إيقاع بحر الكامل قصيدة " عيون أمي " هذه القصيدة المميزة التي تحمل طابع الملحمة الدرامية، وتجسد الأحاسيس الإنسانية بين الأم وابنها، هذه الأم التي تتحول إلى وطن يحتضن أبناءه، ويعلمهم القيم النبيلة والمبادئ الفاضلة، وقد تكون هذه الأم السراج المنير الذي يضيء دربه ويرشده إلى سبيل الخلاص حيث يقول نور الدين درويش :

وما زالت تطاردني السهام

(1) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط2، 1972، ص: 170.

(2) نور الدين درويش: البذرة والذهب، ص: 35.

هي ماتزال كسالف الأيام ترقب عودتي
وترتب الأشياء وفق سعادتي
وتعد لي أحلى الطعام
وأنا أحبك ...

كيف أفصح عن هواي وصدري المفتوح أبكم (1)

إن أجمل المشاعر التي يحملها الإنسان هي حبه لأمه, هذه المشاعر النبيلة التي تتبع من عمق الذات وتتسم بصدق العاطفة هي استجابة لما تفعله الأم من أجل أبنائها والتضحيات من أجل سعادتهم, والشاعر يجسد هنا صورة أمه التي فقدتها, وقد تكون والدته تلك ذلك القبس النوراني الذي يرسم له طريقه ويرافقه في مسيرة أفراحه وأحزانه, وينسج له أحلامه وأهدافه ويدفعه قدما نحو تحقيقها ونيل مبتغاه في هذه الحياة, لكن عندما تغيب هذه الأم وتتوارى عن الأنظار فإن كل شيء يتغير, وتختلط المفاهيم ويصبح الشاعر وحيدا تائها في دربه :

من الفقيد يا جموع ؟

هل تلك أمي ... ؟

آه يا وجع الحقيقة,

كلهم ذهبوا وعادوا في المساء

إلاك يا أمي ذهبت بلا رجوع (2)

وهذا التعبير يعود للحالة النفسية للشاعر والتي يريد أن ينقلها لنا لأن كل سطر من أسطر القصيدة هو تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بشكل محدد للبيت الشعري وبأي شكل خارجي ثابت وإنما ترتبط هذه الأسطر بمدى ارتياح الشاعر, لذلك غلبت الأسطر المتوسطة لأنها تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية في هذه القصيدة, وكان الشاعر يمشي بحركية متماثلة في تعامله مع الإيقاع مثل ما تتطلبه حالة الحزن من هدوء بعد أن فقد أعلى شيء عنده أمه, وهنا نحس بذلك الألم في تعويض الحاضر المحزن بتداعي

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 74 - 75.

(2) نور الدين درويش: مسافات, ص: 80 - 81.

الماضي ومع ذلك فقد بقيت القصيدة المعاصرة محتفظة بآليات الشعر المألوفة كالوزن والقافية مع إحداث في الغالب " الفوضى الإيقاعية الجميلة بدل الالتزام بصرامة الأوزان والتفعيلات ولجأت بالإضافة إلى ذلك كله إلى استغلال أقصى لجمالية التشكيل الفضائي " (1), وقد زاد البحر الكامل في هذه المقطوعة إيقاعا موسيقيا مؤثرا يتلاءم مع الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر, فالوزن أو الإيقاع يعتمد على التكرار والتوقع فإن آثارهما " تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث. وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا " (2).

أما البحر الثاني هو بحر البسيط الذي استخدمه الشاعر بكثرة بعد البحر الكامل, وكان مقتصرًا استعماله على جل القصائد العمودية في دواوينه الثلاثة ما عدا قصيدتي " براءة " و " حالتان " في ديوان البذرة والذهب, وهو من البحور المركبة الذي يتكون من تفعيلتين متتابعتين : مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن.

وسمي هذا البحر بالبسيط لانبساط الأسباب في أول أجزاءه السباعية, أو لانبساط الحركات في عروضه وضربه (3), وهو يتميز " بالرقّة والعذوبة, وامتداد النفس, والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات " (4), ويعد من البحور المأثورة عند الشعراء القدامى.

يبدأ الشاعر فيه صعودا وهو يبني من الوحدات الصوتية السبع ترنيمة الأولى نراه يهبط قليلا نحو وحدته الخماسية, وهكذا بين الصعود والنزول يترجم الشاعر أحاسيسه, عبر هذه الرحلة الوزنية, ويقدم لنا من خلالها مادته الشعرية وموضوعه ورؤيته الفنية لشتى ضروب النسيج الجمالي وهو يركب الوزن البسيط " (5), ومن الأمثلة على هذا البحر قصيدة " الليل يكبر " :

العازفون تلت أوتارهم حسدا والسامعون بكأس مرعب سكرورا

(1) حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة, ص: 12.
(2) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي, ص: 170.
(3) أبو العرفان محمد بن علي: شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية, ص: 162.
(4) عبد القادر عبد الجليل: المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي, دار صفاء للنشر والتوزيع, عمان - الأردن, ط1, 1998, ص: 164.
(5) المرجع نفسه, ص: 164.

الليل يكبر أحلامي تعذبني يشتد بي غضبي المألوف اعتصر

حيران يدفعني صوت ويمنعي صوت يقول : دع الأفكار تختمر

وكيف أسكت يا جرحا يمزقتي لولا التنفس بالأشعار أنفجر⁽¹⁾

لا تتجلى طبيعة الأوزان الموسيقية إلا بعد إخراجها شعرا, ولا يظهر تأثيرها وفعاليتها الموسيقية إلا من خلال توحيدها مع التجربة الشعرية, ثم تأخذ أبعادها الفنية ودلالاتها الجمالية في سياق القصيدة, فتكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية, ومن ثم فقد منح وزن البسيط قصيدة نور الدين درويش فعالية موسيقية منسجمة مع طبيعة النص الشعري وذلك لأن الإيقاع يعتبر تعبيرا عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث, فهذه الأبيات تجسد إحساسه وتعبّر عن معاناته وألمه, وهو يعيش في حيرة وقلق تتجاذبه الأسئلة ولا يجد الإجابة, هل يسكت وكأن شيئا لم يحدث أمامه ويتغاضى عن الأمور؟ أم يتكلم معبرا عن نفسه وعذباته؟ فالليل يطول وآهاته تزيد من حزنه وسأمه, يعاني الضجر وحتى أحلامه تعذبه, فهو يحتاج إلى أن يروح عن نفسه لكن الليل أسكته واغتال كل عواطفه وأحاسيسه وهو في صراع بينه وبين قلبه الذي يستعجل الحب, ولقد ساعده بحر البسيط على التنفيس عن خوالجه وآلامه النفسية فتماشت تنهيداته الليلية مع طول بحر البسيط, كذلك نسج الشاعر على إيقاعات بحر البسيط قصيدة " من عمق اللهب " ويقول فيها :

فررت من لهب الدنيا ومن لهبي كي أستريح قليلا اطفئي لهبي

أتيت أبحث عن قلب يدثرنى تعبت, أرجوك لا تستنظني تعبي

لا تسأليني رجاء, جعبتني احترقت لا تسألني القلب عن شعر وعن أدب

قصاندي لو أنا أحصيتها عددا لكان للنار ما يغني عن الحطب⁽²⁾

يتحدث فيها الشاعر عن هروبه من آلامه وأحزانه وكل ما يضايقه ويعبر عن ذلك بلفظة (اللهب) التي تدل على حالته النفسية المضطربة فيحس باللهيب في صدره وكأنه

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 37.

(2) نور الدين درويش: مسافات, ص: 37.

نار أشعلت فيه, ومن أجل أن يطفى ذلك اللهب يحتاج لقليل من الراحة (كي أستريح), وأن يبتعد عن كل ما يزعجه ولو لفترة ليقرر ما يريد فعله بعد ذلك لكنه في هذه اللحظة لا يفكر إلا بالابتعاد, وهو لا يفكر في مشاكله فقط وكيفية حلها وإنما تتعبه أكثر مشاكل الآخرين وتألّمه كثيرا نظرا لإحساسه المرهف وتأثير الجانب العاطفي فيه أكثر, وقد تكون القضية التي تشغل باله وتفكيره لها علاقة بالوطن نظرا لتطور الأحداث فيه, يريد أن يلجا إلى أحضان قلب يدثره ويغمره بحنانه ويزيل عنه تعبته عندما يراه, والشاعر بسبب نفسيته المحطمة لا يريد من يسأله عن الذي أوصله إلى هذه الحالة, ولا يريد لأحد أن يفتح له جراحه, إما أنه لا يريد لأحد أن يعرفها ويفضل أن تبقى في صدره؟ أو أنه لا يريد أن يشغل الذين حولها بها خوفا عليهم من أن ينتقل إليهم لهيب نارها المحرقة, لقد كان يتخذ من الشعر والأدب وسيلة ليخفف بهما من الضغط النفسي الذي يعاني منه, ويقول ما لا يستطيع البوح به للآخرين, لكن آلامه أصبحت أكبر من أن يعبر عنها بالأشعار والكلمات, ولم يعد يستطيع قول المزيد منها لأن جعبته احرقتت بلهيب نار صدره, التي انتقلت إلى أشعاره, فقد ظل يقول الشعر ويرفع به صوته عاليا وينادي لكنه يشعر في بعض اللحظات بضرورة السكينة والعودة إلى الهدوء ليستريح قليلا من نار أشعاره الملهبة, وليعيش مع من حوله ويتأمل في كل الأمور التي مرت به, وهذه المعاني التي يدور حولها المقطع جاءت مندمجة مع إيقاع بحر البسيط الذي يتميز بالثقل فلاءم الجو الحزين الذي غطى القصيدة فأضفى عليها شيئا من ملامحه, ولأنه واحد من مكونات النص الدلالية فقد صار " غامضا لا يتميز بذاته وإنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى حاملا نصيبه من دلالتها " (1).

3- القافية:

لقد نالت القافية اهتماما كبيرا من طرف النقاد والشعراء باعتبارها تشكل عنصرا ثانيا في موسيقى الشعر, ومن أهم العناصر في بناء النص الشعري وتحقيق التناسب المرجو في الشعر.

(1) عادل بدر: الإيقاع المنهجي لدراسة الشعر الحدائي, موقع الأنترنيت: <http://www.rezar.com>, يوم: 22-02-2007 .

والقافية لغة تعرف بأنها مأخوذة من قفا يقفو: تبع الأثر, إذا تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها, وقافية كل شيء آخره (1).

والقافية هي استكمال ضروري لظاهرة الوزن في الشعر, لذلك فقد ربط الفارابي بين القافية والوزن, واعتبر أنه لا بد من أن يكون القول موزوناً ذو فواصل, وهو بهذا يفرق بين القافية في الشعر وبين السجع في النثر, ويذهب ابن رشيق إلى القول أن: " القافية كشريكة للوزن في الاختصاص بالشعر, ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزناً وقافية " (2), فالعملية الشعرية عنده ذات وحدة لا انفصام لجانب منها عن الآخر.

واختلف النقاد في القافية ما هي؟ فالخليل يعرفها بأنها: " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " (3), ويذهب إلى مثل هذا التعريف حازم القرطاجني حيث يقول: " القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى " (4), ويذهب الأخفش إلى تعريف آخر حيث يرى بأنها آخر حرف في البيت الشعري أي بمرتبة الروي.

تعتبر القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعاً لعلاقتها العضوية باللغة الشعرية, حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي, لهذا تفنن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار يبيح الشعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم تلك القيود الملزمة.

ولم تعد القافية في الدراسات الحديثة بحثاً مستقلاً كما في العروض التقليدي, واعتبرت عنصراً مهماً من عناصر بناء النص الشعري المعاصر لذلك اختلفت وظائفها وتعددت دلالاتها وعدت أحد المكونات الرئيسية في النص الشعري الذي يعتمد فيه على تنويع وتكرار العناصر, والقافية كإحدى هذه العناصر في النص هي الأخرى تتكرر وتتنوع أيضاً, ولم تعد موحدة كما في القصيدة العربية القديمة, فلم يعد الشاعر يلتزم

(1) ابن منظور: لسان العرب, مج5, مادة: قفا, ص: 302 - 303.

(2) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه, ج1, ص: 151.

(3) المرجع نفسه, ص: 151.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء, ص: 275.

بالقافية الموحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها, بل لجأ إلى استخدام " نوعا من التقفية لتنسيق موسيقي جاء في نهاية السطر الشعري, وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة, وأجزائها في القصيدة التي تعتمد الدورات النغمية والموجات الشعرية " (1).

وبما أن القافية لم تعد من المعايير الخارجة عن نطاق النص الشعري, أصبحت كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الخاصة إلا بعلاقتها مع غيرها من العناصر الأخرى خاصة في المعنى كما " ترتبط أيضا بسابقتها ولاحقتها متحررة من التكرار ارتباطا فيه انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في الروي " (2).

ومنه فإنه لا مجال لقراءة القافية إلا ضمن الممارسة النصية " بما هي ممارسة متعددة لها صلة بذات كاتبة معينة, تفعل في بناء اختلافات الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها " (3), فالقافية صارت هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية في السطر الشعري, وهي النهاية الوحيدة التي تعبر عن سكون النفس في ذلك المكان.

سوف أقوم بتتبع قوافي الشاعر في قصائده, التي عمل على تنويعها في القصيدة الواحدة, بين المترادفة والمتواترة و المتداركة والمتراكبة والمتكاسمة, كما عمل على التنويع في حرف الروي, وهناك قصائد التزم الشاعر فيها بنوع واحد من القافية وهي القصائد العمودية إلا قصيدة واحدة وهي قصيدة " حمامة السلام ", التي لم يلتزم فيه بنفس القافية وقام بتنويعها حسب المقاطع التي كانت تتناوب بين حديث الأم وابنتها, ومن القوافي المترادفة (*) نأخذ مقطع من قصيدة " البذرة والذهب " :

إلا الذي طهرني من حمأي المسنون

ودارت الفصول والسنون

يا تكموا السنون

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث, ص: 210.

(2) ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر, ص: 118.

(3) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته, ج3, دار توبقال للنشر, المغرب, ط3, 2001, ص: 143.

(*) القافية المترادفة: تتكون من ساكنين متتاليين (00).

الدمع والدماء والسجون

وألة المنون

ودارت السنون (1)

نلاحظ في هذا المقطع تكرار نفس القافية المترادفة، التي جاءت مردوفة (*) كلها بحرف الواو (المسنون، السنون، السجون، المنون)، وهذا الرفع الذي ينتج عنه مد الصوت يساعد الشاعر على إخراج كل ما يختلج في صدره من خلال مد صوته، واعتماده على أصوات المد أعطى بنية النص نوعاً من الغنائية التي تؤثر بإيقاعها المتناغم على الأذن، أما الروي فجاء موحداً في كامل الأبيات متمثلاً في حرف (النون) الذي يضفي نغماً حزينا على القصيدة، وقد تكررت لفظة (السنون) ثلاث مرات في هذا المقطع، حيث أراد الشاعر من خلالها التأكيد على هذه اللفظة، وعلى أن الزمن لا يبقى على حاله والأوضاع تتغير فمن كان قويا سوف يأتيه يوم ويصبح ضعيفا، والضعيف قد يأتيه يوم يتخلص فيه من الظلم ويرتاح من الدموع التي تملأ عينونه من كثرة القتل والسجن والتعذيب، وهذا الوضع الأليم جسده أكثر استعمال حرف الروي (النون) الذي يدل على الحزن والألم، فهو يعبر عن تجذر حزن الشاعر ومعاناته الداخلية، ومن ثم نجد التفاعل بين الحالة الشعورية والنفسية وبين الإيقاع والتكرار لهذا الروي الذي يعود إلى إحساس الشاعر بمعاناة الضعفاء الأبرياء، ونجد تكرار هذا الحرف مرتين في الكلمة الواحدة مثل (المسنون، السنون، المنون) ووقعت كلها على صيغة الجمع لتدل على الكثرة ومن ثم تكثيف الدلالة وتعميق المعنى، ومن القوافي المترادفة أيضا ما جاء في قصيدة " حفنة من تراب " :

لم تكن جمرة واحتراقا،

ولا غيمة في السماء،

لم تكن بذرة في العماء

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب، ص: 56.
(*) الرفع: ما يسبق حرف الروي من مد: ألف، أو واو، أو ياء.

ولا ذرة في الهواء

لم تكن ...

ثم كانت وكنت وباغتنا الماء,

فانتعشت تربتي في التراب (1)

في هذا النموذج استخدم الشاعر القافية المترادفة كذلك لكن بروي مختلف يتنوع بين: الهمزة والباء, فالقافية التي بروي الهمزة هي (السماء, العماء, الهواء, الماء), والقافية التي بروي الباء هي (التراب), إضافة إلى استعمال المد الذي تمثل في الألف ليطلق الشاعر العنان لصوته معبرا عن إعجابه واندعاشه بقدرة الخالق وكيف يبث في الجماد الحياة, فالشاعر يتناول مسألة خلق الإنسان, وأنه ولد من حمأ مسنون وينفي عنه أن يكون قد خلق من النار فهو لم يكن جمرة, ولم يخلق من الماء ولم يكن ذرة في الهواء إنما خلق من الطين, لذلك استعمل الشاعر النفي بـ (لم) التي أحدث تكرارها جرسا موسيقيا عذبا ومميزا, بالإضافة إلى القافية الموحدة ووقع الهمزة التي يسبقها المد بالألف الذي يجعل الصوت يرتفع عاليا فينطلق من أعماق الشاعر الذي يناسب جو حكي الحكايات, وهذه القصيدة هي حكاية أصل خلق البشرية, ومن القصائد التي التزم فيها الشاعر القافية الموحدة في كامل الأبيات وهي القافية المتواترة (*) قصيدة " صدى الجائزة " :

ما نفع شعر إذا ما خاناه الشعر

وفي يدي قلم يغلي به الحبر

ما نفع قول إذا ما الفعل خالفه

أمامي الآن أشياء تفسرهم

والله يعلم ما يخفيه ذا الصدر

والشعر يرضى بما يرضى لي الأمر (2)

وفي فمي كلمة, بل هي قنبلة

لكن سأسكت رغم الجرح قافيتي

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 113 - 114.

(*) القافية المتواترة: تتكون من متحرك واحد بين ساكنين (0/0).

(2) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 35.

(*) القافية المطلقة: التي تشبع فيها حركة الروي من فتحة أو ضمة أو كسرة.

جاءت قافية هذه القصيدة وفق نمط واحد وهو القافية المطلقة (*) المتواترة، مع ثبات في حرف الروي عبر جميع الأبيات وهو حرف (الراء) الذي يتميز بالقوة والتردد لما فيه من حركة سريعة، وهذا الإطلاق في القافية من خلال إشباع حركة الروي بالضمة أعطى امتداداً للأبيات وأعطى للقافية دلالة أكثر حيث جعل الإيقاع وسيلة لنقل الرسالة وتوصيل المعنى، والقافية الموحدة تلعب دوراً مهماً في تبليغ الحالة الشعورية للشاعر، وكانت تتميز بالنغم الرتيب الذي طغى على كامل القصيدة من خلال ما فرضه الالتزام بالقافية الواحدة، وهو هنا يعاتب الشعراء على الاستهانة بالشعر وفعل ما يخالف أقوالهم، فشعره يفيض حرقة وحسرة ويغلي الدم في عروقه، تدفعه النخوة والأنفة فالقيم التي كانت سائدة ذهبت، وهذه الحسرة يجسدها انعدام المد في القافية المتواترة واستعمال السكون وانعدام المد لم يمكن الشاعر من التنفيس عما يختلج في نفسه وإخراج ما يجيش بقلبه، وتكرار القافية الواحدة في القصيدة يضيفي تزايداً في النغم يسببه تكرار حرف الراء، فأدى إلى انتقال هذا الحزن الذي يجيش بصدر الشاعر إلى القارئ والتفاعل معها، وقد ورد في قصائد نور الدين درويش استعمال القافية المترابكة (*) أيضاً في كامل القصيدة مثل قصيدة " صحوة حلم " :

لا تسأل الناس عونا لم يعد أحد	يصغي إلى أحد من شدة الألم
القوم صرعى، هوى التمثال فوقهم	فهل ستبحث في الموتى عن القيم
لا غير صوتك، لا غير الصدى وأنا	نام الجميع لماذا أنت لم تنم
يستيقظ الناس، بركان يحيط بهم	وهل سينفع بركان بلا حمم

ليلي انتماؤك، أنت الآن متهم فاثأر لنفسك أو من نفسك انتقم (1)

نلاحظ أن الشاعر قد استخدم في هذا المقطع الشعري القافية المطلقة المترابكة التي تتجلى في نهاية كل بيت، وجاءت بروي حرف الميم (الألم، القيم، تنم، حمم، انتقم)،

(*) القافية المترابكة : تتكون من ثلاث متحركات بين ساكنين (0///0).

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص: 59.

وقد شبت حركة حرف الروي بالكسرة التي لامت انكسار نفسية الشاعر إثر غياب القيم ونوم الضمائر, وتكرار القافية يضاعف النغم ويزيد من إيقاعية الأبيات فتطرب الأذان لسماعها فيتأثر المتلقي من خلال النغم فتنتقل الشحنة العاطفية والانفعالية من النص إليه, والشاعر يتأسف على ضياع المبادئ والقيم التي تنظم الحياة والتي دونها يعيش الناس في فوضى, فقد ضاعت المبادئ ولم يبق شيء وماتت الضمائر, والشاعر لم يجد لمن يوجه نداءه ولا أحد يسمعه, فهل الموتى يسمعون النداء؟ ضاع الأمل مع ذهاب القيم, والجميع تخلوا عن واجبهم, إلا هو يرفض أن ينسحب وسيواصل المسير وسيظل ضميره يوجهه ويحرضه ويحثه على الاستمرار.

وقد ينوع الشاعر في القصيدة الواحدة بين مجموعة من القوافي, وهذا ما غلب على جل قصائد الشعر الحر لأن ذلك التنوع يترك مجالاً أوسع وحرية أكبر للشاعر ليعبر عن رؤاه ومشاعره دون أن تقيد القافية الموحدة وتحد من إبداعه وتلزمه بأن يعبر بكلمات محدودة تحمل نفس القافية ولو عبر بغيرها لأضفى ذلك على المعنى جمالا وجاذبية, ومن أمثلة ذلك :

أ- **القافية المتوالية والمتناوبة مع وحدة الروي:** وفي هذا النوع " تتحد القافية في عدد غير محدود من الأسطر المتوالية, ثم تتغير في عدد آخر من الأسطر التالية تشترك هي الأخرى في قافية أخرى وهكذا " (1), ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " سرتا الهوى والصلاة " :

قسنتين مات

ولم يبق منه سوى الذكريات

هو الآن ما بين منتصف الليل والفجر,

وحدي أحرق في هيكل من حجر

إلى م وأنت هنا؟ (*)

(1) ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر, ص: 118.

(*) إلى م وأنت هنا: بمعنى إلى متى وأنت هنا.

أما أز عجتك الخطى والسياج

نداء القطار وذا الارتجاج ؟ (1)

من خلال هذا النموذج نلاحظ استخدام الشاعر للقافية المترادفة مع التوالي والتناوب بين القافية المترادفة في الأسطر الشعرية الأولى (مات, الذكريات), ثم ينتقل إلى القافية المتواترة (الفجر, حجر), ويعود مرة أخرى إلى القافية المترادفة (السياج, الارتجاج) حيث نجد توحدا في نوع القافية وحرف الروي بين كل سطرين وقد تنوع بين التاء, والراء, والجيم, والنون, يجسد الشاعر من خلال ذلك واقعا حضاريا مندمجا فيه مبينا على التناقضات, ولأنه لا يريد لقصيدته أن تبقى بتلك الصورة المناسبة, وقد جاء كذلك هذا التناوب في القافية من أجل إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس درامي وهي الإحساس بالألم الكامن في أعماق الشاعر, فهو يبحث عن ذلك الفارس الهمام الذي كان حاميا لمدينته لكنه ولى واختفى, وفي قناعة الشاعر أنه لا بد أن يرجع يوما لأنه مهما كانت الظروف قاسية فإنه سيبقى صامدا ثابت, ويقول في قصيدة " البذرة والذهب " :

وبذرتي نحيفة .. وعالمي يضيق

وهزني السؤال يا غريق

ما هذه الحقيبة المرعبة التي ... ؟

وأنت من تكون ؟

يا أيها المجنون

وانهالت السياط دونما انتظار

وما أفقت إلا والنهار (2)

في هذا النموذج القافية موحدة لكن الذي يتغير هو حرف الروي فيها بين حرف القاف, والنون, والراء الذي أحدث تنوعه نغما موسيقيا يتلون بتلون عذابات الشاعر وآلامه خاصة والسياط تنهال عليه, فالتوالي والتناوب ليس غايته إنهاء البيت بقدر ما هو

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 58.

(2) نور الدين درويش: البذرة والذهب, ص: 54.

ترديد لحسرة الشاعر على الوضع المأساوي الذي كان يعيشه والآلام التي يعاني منها، فبناء معمار القصيدة قائم على أساس تنويع الإيقاع الذي يزيدنا إثارة وانتباها للألم والوجع الذي يعاني منه الشاعر والمجتمع ككل، وتعدد وتلوين النغم يجسد كذلك حركة إيقاعية قوامها صراع الأصوات الناتج عن كسر التوقع، فأصبحت بذلك القافية تتميز بأنها " ذات طابع دلالي أكثر مما هي عليه ذات طابع نطقي وصوتي " (1).

ب- القافية المتوالية من غير وحدة الروي:

يقول الشاعر في قصيدة " قدر يا قدر " :

لا تسلني عن البدر كيف اختفى

وعن الغيم لما اعتصر

لا تسلني عن الحلم والأمنيات

وعن ربع قرن مضى

فالكلام الذي خبأته السنون اندثر

وشريط الهوى يوم عيدي انكسر (2)

بملاحظة هذا النموذج نجد التوالي في القافية بين (اختفى - اعتصر)، (اندثر - انكسر) مع اختلاف حرف الروي بين اللفظتين اختفى واعتصر، ونجد التناوب بين (اعتصر، اندثر)، وهذا التوالي والتناوب ينوع في الإيقاع والنغم لتجسيد الحسرة والندم الناتجين عن تبخر واندثار كل الأمنيات والأحلام التي كان الشاعر يحلم بإدراكها، لكن مأساته تزداد والظلمة تسود المكان فيغدو الحال كلا معتما، ويحاول الشاعر هنا التخلص من التوحد في الروي وتعويضه بصوت السكون وتقيد القافية الذي ناسب كثيرا بحر المتقارب المبني على الألم والحسرة المنتهي بنغمة ساكنة نابعة من الحزن على ذهاب الأحلام وفقدان الهوى، ويقول في قصيدة " وحدي أوصل " :

قبل أن تحتسي زفرا تي الرمال،،

(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص: 92.

(2) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص: 19.

قبل أن تصرخ الأم صرختها المفزعة

كان ذلك قبل انطلاق الرصاصة،

لكنني أيها الأصدقاء

دخلت وحيدا

ومت كثيرا

ولم تدخلوا المعمه (1)

في هذا المثال تتوافق قافية السطر الثاني (المفزعة) وهي قافية مترادفة مع قافية السطر الأخير (المعمه)، مع توافق كذلك في الوصل في حرف الروي الأخير وهو حرف الهاء، مما أعطى متنفسا أكثر للشاعر ليعبر عن خواجه النفسية من خلال خروج الهواء من الداخل متصاعدا نحو الأمام، كذلك نجد التوافق والتوالي بين قافية السطر الخامس (وحيدا) وهي قافية متواترة وقافية السطر السادس (كثيرا) غير أن حرف الروي يختلف بين الدال والراء، وهذا التوالي والتناوب جاء يمثل حالة الحزن التي يشعر بها الشاعر وهو وحيد تركه أصدقاؤه في الوقت الذي كان هو في أمس الحاجة إليهم، تركوه يقاوم وحده يتصدى للموت، خانوه وذهبوا لكنه يقول لهم أنه رغم ذهابهم فإنه سيبقى يقاوم ولن يتخلى عن أحلامه وسيواصل المسيرة رغم كل المصاعب والظروف.

وهكذا يتضح لنا أن لطبيعة القافية في قصائد الشاعر نور الدين درويش دلالة موسيقية، ودلالة معنوية يحددها السياق العام للنص الشعري، وقد أسهمت القافية بما تحتويه من دلالات صوتية وإيقاعية في أداء المعاني التي يطمح الشاعر إلى إيصالها والتطلع إليها من خلال التنويع فيها حسب الموقف والسياق والشحنة الانفعالية، وقد حقق هذا التنويع إيقاعا شعريا مميزا ساهم في تجديد نغم القصيدة في كل مقطع من مقاطعها الكثيرة بحيث لا يحس القارئ برتابة، والشاعر يعتمد كثيرا في شعره على تنويع الموسيقى الإيقاعية من خلال تلوينها بمجموعة من العناصر النغمية من بينها القافية وحرف الروي، وقد اكتسبت القافية جمالياتها من خلال علاقاتها بالدلالات المتنوعة التي

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 29.

تشكل أشعاره, هذه الدلالات هي التي منحناها دلالتها المعنوية, فوظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى.

4- الوقفة :

الوقفة كما يعرفها جون كوهين (Jean Cohen) قائلاً: " والوقف في الأصل هو توقف للصوت, ضروري لكي يتنفس المتكلم, فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجيا خارجة عن «المقال» لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية " (1), ويضيف بأن الوقف يأخذ معنى محددًا, وهو أنه يشير إلى الاستقلال المعنوي لوحدها (2), وللوقفة وظيفة تقوية التجزؤ الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى, لكن الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتيا ما هو منفصل معنويا.

باعتبار أنه على مستوى الجملة يوجد التماسك النفسي للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى, لجأت اللغة المكتوبة إلى تحميل علامات الترقيم مهمة التعبير عن هذه العلاقة, خاصة النقطة والفاصلة وليستا وحدهما تدلان على الوقف, ما دامت مساحة بيضاء في الصفحة تؤدي نفس الوظيفة, ومن ثم فإنهما ترمزان إلى فاصل نفسي وتركيبى في الوقت نفسه وبين العلامتين تدرج, فالنقطة تشير إلى نهاية الجمل أي إلى مجمل يمكن أن يكون مستقلا لأنه يمثل المعنى كاملا في ذاته, أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجد مستقلة, لكن لكل منهما مع ذلك كيان نسبي, وهي تقدم لنا وقفات قصيرة تفصل داخل جملة واحدة عناصر معينة يربط بينها جميعا وبين الهدف رابط.

وهناك الوقفة الوزنية والدالية, والوقفة الوزنية دون الدالية ووظيفتها الإشارة إلى أن البحر قد تم والبيت قد انتهى, فالوقف هنا إذن " ليست له قيمة معنوية, أنه يفصل

(1) جون كوهين: النظرية الشعرية, ص: 77.

(2) المرجع نفسه, ص: 79.

في الواقع وحدتين بينهما ترابط شديد " (1), والوقفة الدلالية دون الوزنية وفي هذه الحالة يحدث التدوير الذي سوف نتطرق إليه فيما بعد, وبالتالي فإن للوقفة قوانين تتحكم في بناء الأبيات: الوقفة التامة حيث يكون البيت ممتلئاً بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية, والوقفة الوزنية حيث يكون البيت تام وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا, والوقفة المركبية والدلالية تكون فيها الوقفة الوزنية ناقصة فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت " (2)

ومن نماذج الوقفة في شعر نور الدين درويش, الوقفة التامة وزنيا ودلاليا قصيدة " لم أمت " :

أنا عاجز عن مغادرة الأرض,

نبضي استحال دما,

ورجائي أرق.

ولكنه قدرتي,

قدرتي أن أظل هنا واقفا

نجمتي لا تريد الأفول. (3)

في هذا النموذج تنتهي الأسطر فيه بوقفة تامة؛ أي انتهاء السطر وزنيا ودلاليا, فالوقفة في السطر الأول والثاني والرابع هي الفاصلة التي تعتبر وقفة قصيرة المدى يتوقف عندها القارئ قليلا ليسترد أنفاسه ومن ثم يتابع القراءة, أما في السطرين الثالث والسادس فإن الوقفة كانت النقطة والتي يستغرق التوقف عندها زمنا أكبر مما تتطلبه الفاصلة, والنقطة دليل على أن الفكرة انتهت وسيشرع في قول فكرة جديدة, فالشاعر كان

(1) جون كوهين: اللغة الشعرية, ص: 80.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث, ص: 124 - 128.

(3) نور الدين درويش: مسافات, ص: 64 - 65.

يتكلم عن حالته المؤلمة التي وصل إليها والتي أثرت على نفسيته كثيرا, لا يفكر إلا في كيفية التخلص من هذه الحالة بعدما عجز عن الانسحاب, ثم ينتقل للتحدث عن رضاه بهذا القدر الذي لا مفر منه, فلا بد من مواصلة ما بدأه لأن نجمته التي دائما يتطلع إليها ويريد الحصول عليها لا تزال تحرك فيه الرغبة بالمحاولة من جديد, بالإضافة للبياض في نهاية كل سطر علامة على الوقفة وأن الكلام انتهى, وبهذا كانت التفاعيل تامة إما وزنيا وإما دلاليا وتركيبيا, مع عدم التساوي في عدد التفاعيل, فكل الأسطر لها نهاية صوتية ودلالية, وبذلك تكون الوقفة في هذا النموذج تامة تشمل الوزن والتركيب والدلالة.

من النماذج التي تمثل الوقفة الوزنية بدون الوقفة الدلالية قصيدة " اقرئي شعري

علي " :

أسمعيني ما أنا قلته فيّ

ترجمي دقات قلبي,

إن للقلب رموزا ولغات أجنبية

اقرئي لا تسأليني

حاولي أن تفهميني (1)

نلاحظ على هذه الأسطر تحقق الوقفة الوزنية في كل بيت, مع الاختلاف في عدد التفاعيل في الأسطر, ففي السطر الأول ثلاث تفاعيلات وفي السطر الثاني تفاعيلتين وفي السطر الثالث أربع تفاعيلات وفي السطر الرابع تفاعيلتين وفي السطر الخامس تفاعيلتين, وهذه الوقفة الوزنية حققت تمام الوزن في الأبيات, رغم انعدام الوقفة التركيبية والدلالية بحذف النقطة أو الفاصلة, فالوقفة الوزنية في البيت الأول كلمة (فيّ), وفي البيت الثاني كلمة (قلبي), لكن لم تتحقق الوقفة الدلالية بين السطرين بسبب الاستمرار في الأمر, وفي البيت الثالث كلمة (أجنبية), وفي البيت الرابع كلمة (تسأليني), وفي البيت الخامس كلمة

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 27.

(تفهمني)، كذلك لم تتحقق الوقفة الدلالية بين هذين السطرين بسبب الاستمرار في الأمر والإلحاح على طلب القراءة، إن الشاعر يريد أن تقرأ عليه أشعاره وتفك رموزها، فغلب على المقطع فعل الأمر الذي تكرر في كل سطر يحمل معه دلالة التمني والرجاء، ويطلب منها أن تعيش لحظة إبداع القصيدة من خلال التوحد مع تجربته التي يمر بها لتكتشف عن أسرار أشعاره وما يخبئ فيها من آلام وأحزان وأفراح وآمال وتفاؤل، هو يريد أن يوصل أفكاره ورؤاه وأحاسيسه للقارئ ويدعوه لاكتشاف ذلك فكل هذه الأشعار موجهة إليه.

5- التدوير :

التدوير مصطلح عروضي قديم أخذ في القصيدة الحديثة مفهوماً جديداً، فقد كان في القصيدة التراثية يعني اتصال شطري البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة، أي أن تنقسم الكلمة الواحدة بين شطرين بحيث ينتهي الشطر الأول في صدرها، ويبدأ الثاني بعجزها، وأما في القصيدة الحرة فمصطلح التدوير أصبح يطلق على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى أصبحت القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات مفرطة الطول. وبالتالي فإن التدوير هو أن لا يتوقف القارئ عند نهاية الجملة التي قد تستغرق سطرين أو عدة أسطر وذلك بتدوير التفعيلة على سطرين متتالين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة في النص الشعري الكامل، فهو خرق للوقفين العروضية والدلالية، وعندما يشمل جزءاً من القصيدة أو القصيدة بكاملها يكون جزئياً أو كلياً.

ترى نازك الملائكة في القصيدة العمودية أن التدوير له فائدة شعرية، لأنه يصيب على البيت غنائية وليونة، ويمد ويطيل نغماته، أما في الشعر الحديث فتري أن التدوير

ممتنع امتناعا كاملا⁽¹⁾, لكن الشعراء استعملوه في الشعر الحر واعتمدوا عليه في تواصل الدفقات الشعورية, إذ يعمل على زيادة الإيقاع الداخلي على مد الجملة الشعرية وهو الأمر الذي يؤدي إلى " التحلل النسبي من القافية الخارجية وتعويضها بقواف داخلية تنسجم مع الإمكانيات الصوتية التي تحقق الثراء الإيقاعي الذي يسمو في ظله التعبير الدرامي في إطار عضوي موحد هو القصيدة " (2).

وفي شعر نور الدين درويش نجد هذه الظاهرة متكررة في القصيدة الواحدة بحسب الدفقة الشعورية التي كانت تحتل نفسية الشاعر خلال كتابته لها, وكذلك ما يتطلبه المعنى ويقتضيه الإيقاع, وذلك خاصة في بحري الكامل والمتقارب. إن التدوير العروضي ينقسم إلى قسمين التدوير الجزئي وهو التدوير الذي يشمل عدة أبيات من القصيدة, والتدوير الكلي الذي تدور فيه القصيدة تدويرا كلياً من أولها إلى آخرها, ونجد ظاهرة التدوير العروضي في شعر نور الدين درويش في بعض قصائده تدويراً جزئياً مثل قصيدة " طفل المدينة " :

فبكت وطال الليل



واختلف الأحبة في الطريق إلى الورود

ها أنت تنتظر الإشارة من صديق

صاغ في السر البنود

يا أنت يا طفل المدينة



أنت وحدك تستطيع بعزمك الأبدى

أن تأتي وتمنحني الضياء

حاول حاول أن تراني



أن تقربني إليك

وأن تساعدني عليك (3)

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر, دار العلم للملايين, بيروت - لبنان, ط6, 1981, ص: 112.

(2) حسن غرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص: 97 - 98.

(3) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 36.

نجد أن هذا المقطع تميز بأنه جاء على وزن بحر الكامل الذي يعتمد على تفعيلية (متفاعلن) والتي تتحول في بعض الأحيان إلى (مُفاعِلن), والتنويع في القافية بين المترادفة والمتواترة, إضافة إلى التغيير في حرف الروي بين (د, ك, ن, ل, ق, ة, ء) أدى إلى تنوع في النغمة, وكل العوامل الإيقاعية جاء التدوير العروضي حدث في التفاعيل المكونة للبحر الشعري, متمثلاً في السطر الأول والثاني بين كلمتي (الليل, واختلفت), وبين السطر الخامس والسادس بين كلمتي (المدينة, أنت وحدك), كذلك بين السطر الثامن والتاسع بين كلمتي (تراني, أن تقربني), فجاءت أبيات القصيدة تمتاز بطابع موسيقي سريع تعمده الشاعر من أجل خلق تغيير في الجو الرتيب الذي يلتزم بإنهاء الوزن مع انتهاء السطر الشعري, فقد ساعد هذا التدوير العروضي على تسريع الحركة والحدث فتقصر الدفقة الشعورية, فبدل أن تشمل بيت شعري واحد تصبح تغطي مجموعة من الأبيات الشعرية, وسرعة الانتقال والحركة في الأحداث تجعل الصور تتلاحق الواحدة بعد الأخرى, فيؤدي ذلك إلى التسارع الزمني للأحداث ومن ثم تصبح قراءة الأبيات في حاجة إلى كمية هواء لمواصلة القراءة, ولقد كان الشاعر يلجأ للتدوير بين الحين والحين ليثري نصوصه الشعرية بنغم موسيقي متواصل يصور المناجاة التي حدثت بينه وبين مدينته, التي كانت تئن تحت وطأة الطغاة المتجبرين الذي عبثوا فيها وألحقوا بها الأذى, لذلك هي تطلب مساعدته وتنتظر منه أن يرد لها جميلها, وفي الحقيقة فإنها دعوة عامة لكل أبناء الوطن البارين ليساندوه ويقفوا إلى جانبه يدا واحدة رادين أيدي هؤلاء التي تلطخه كل يوم بالدم وتشوه صورته.

ومن أمثلة التدوير الدلالي في شعر نور الدين درويش قصيدة " اقرئي شعري

علي " :

اسمعي بعض صيحات شبابي

ذكريني ببطولاتي,, فتوحاتي,

بمجدي المطعون

ذكريني بالوطن,



بسنين كنت فيها أسبق الريح ورقاص الزمن,
بحروب كنت فيها الفارس المغوار - لكن
هدمت سوري الفتن
ذكريني
ربما الذكرى تفيد

تبعث العملاق في من جديد (1)

نلاحظ في النموذج السابق أن البحر المستعمل هو البحر الرمل الذي يعتمد على تفعيلية (فاعلاتن)، مع جواز تسكين الحرف الثاني فتصبح (فعالتن)، واستعمال القافية المتوالية وتكرار حرف الروي المتمثل في حرفي النون والذال، والأسطر تتناوب بين التفعيلتين والثلاث تفعيلات إلى الست تفعيلات، فيتغير طول السطر الشعري حسب الدفقة الشعورية التي انتابت الشاعر أثناء كتابته للقصيدة وهذه الخاصية يتميز بها الشعر الحر الذي يعطي حرية أكثر ومساحة أوسع للشاعر ليعبر عن ما يختلج بصدرة ويظهر كل بما بداخله دون أن يحد من حركيته قوانين يلتزم بها، وهذا التدوير الدلالي يحدث حركة سريعة تؤدي إلى الانتقال المتتالي للأحداث الذي يجعل الصور تتلاحق، ومن خلال هذا التسارع الزمني للأحداث وتتابعها تتشكل الرؤية وتتكشف الدلالة، وكان التدوير في هذا الجزء متجسدا من خلال حرف الجر (ب) بين السطر الأول والثاني، السطر الثالث والرابع والخامس، وبين السطر الخامس والسادس بواسطة الحرف الناسخ (لكن) الذي يفيد الاستدراك ومن ثم أصبحت حروف الروي عبارة عن قافية داخلية بسبب التدوير الدلالي فأصبح هذا التدوير يقوم بدور إيقاعي يشبه القافية ليثري الشاعر قصيدته بنغم موسيقي متواصل يعكس دلالة الحالة النفسية التي كانت تحيط بالقصيدة ويخلق لونا من الانسجام.

نستخلص أن الشاعر نور الدين درويش كما يمزج في قصائده بين مختلف أنواع القوافي، خاصة في القصيدة الحرة، ويحتفظ بنفس القافية في القصائد العمودية، يستعمل

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص: 30.

كذلك تقنية التدوير العروضي والدلالي الذي يعمل على استمرار الحدث ولا ينتهي إلا بانتهاء الفكرة أو الدفقة الشعورية وهذا ما يخالف الوقفة التي تحافظ فيها القصيدة على تمام الوزن والدلالة في البيت الواحد دون أن يتعدى إلى البيت الذي يليه، وما نلاحظه أن الديوان الأول قد مزج فيه الشاعر بين نمط القوافي القديمة، والقافية التي في الشعر الحر التي كانت متداخلة مع بعضها، وتتغير بسرعة فلا تجعل النغم متواليا حيث يحدث تقطعا.

6- التكرار:

يعتبر التكرار وسيلة من وسائل التعبير الجمالية التي يلجأ إليها الأدباء والشعراء خاصة، وهو ظاهرة لغوية تعتمد على العلاقات بين الكلمات والجمل؛ من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة والانسجام، والتكرار لغة يعني: كمر الشيء يكرره: أعاد مرة بعد الأخرى (1)، ويعرف بأنه " أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى " (2)؛ أي إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة.

وقد استخدمه العرب قديما كابن قتيبة الذي يعتبر من أوائل الذين تعرضوا له حين تناول أسباب التكرار في القرآن الكريم، وابن رشيق الذي قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة بل على نوع منها فقط وهو الاسم. وقد قسم ابن رشيق التكرار إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى، وتكرار المعنى دون اللفظ، وتكرار اللفظ والمعنى (3)، وعدد المواضع التي يحسن فيها التكرار وأخرى يذم فيها، كما ذكر بعض أغراضه، فالعبارة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار.

ومن بين النقاد الذين اهتموا بهذه الظاهرة في الدراسات المعاصرة نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصرة الذي نظرت فيه لهذه الظاهرة ووضعت لها الشروط، وهي ترى أن التكرار في أبسط أنواعه هو: " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة كمر، ص: 390.

(2) أبو بكر تقي الدين: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيثوا، دار هلال، بيروت - لبنان، ط2، 1991، ص: 361.

(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج2، ص: 73 - 74.

الشاعر أكثر من عنايته بسواها" (1), وتضيف أن التكرار " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها, وهو, بهذا المعنى, ذو دلالة نفسية قيمة" (2).

وتقسمه حسب دلالاته إلى ثلاثة أقسام :

1 - تكرر بياني: وهو أبسط أصناف التكرار وغرضه التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

2 - تكرر التقسيم: تعني به تكرر كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.

3 - تكرر لا شعوري: يشترط فيه أن يجيء في سياق شعوري كثيف.

ويكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني, وهو في المعاني دون الألفاظ يقل, لذلك فإن القصيدة " ما تثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما تثيره بناء الكلمات كمعان, وذلك التكشف للمعنى نشعره في أية قصيدة أصلية إنما هو حصيلة بناء الأصوات" (3), وهذا التكرار من العمليات التي يلجأ إليها الشاعر لتعميق أثر المعنى في ذهن المتلقي. والتكرار في الشعر أنماط عديدة, فقد يكون على مستوى الصوت الواحد, أو على مستوى الكلمة, أو على مستوى الجملة وذلك بإعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو متعددة, وهذا ما سأركز عليه في دراستي بادئاً بتكرار الصوت.

1-6 تكرار الصوت :

في الشعر القديم درس النقاد الأصوات بمعزل عن السياق, مثلما درسوا الأوزان والقوافي, واهتموا بدراسة صفات الحروف إلى جانب تبدلاتها الصوتية وعلاقتها المخرجية والوصفية والفروق العامة التي يحملها مجموعة واحدة كأصوات اللين والمد والصفير ... ولم يلتفتوا إلى فاعلية المكون الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثره على

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر, ص: 273.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر, ص: 273.

(3) عدنان حسين قاسم: النقد الأسلوبي البنيوي في الأدب العربي, الدار العربية للنشر والتوزيع, مصر, 2001, ص:

التركيب الصوتي (1), الذي يدخل في إطار بنية النص الشعري وبسياقه العام وبالتجربة الشعرية, فالصوت يشكل عنصرا أساسيا في النص الشعري, وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص, وثم فهو يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية حيث يقول رينيه " الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني وليس بمعزل عن المعنى " (2).

والأصوات المفردة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون لها معان بذاتها, ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه, بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية, فالعلاقة بين الرموز اللغوية أصواتا كانت أم كلمات وبين الدلالة علاقة اعتباطية, فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته.

وعند دراسة الصوت بارتباطه بالسياق ننظر كذلك للغة التي تعمل على إضفاء على الوحدات الصوتية " دلالات وإيحاءات لا توجد في قواعد اللغة ولا في منظومتها, ويزداد الشعر جمالا كلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الكامنة " (3), لذلك فإنه تتم عملية استهلاك طاقة النص وفهم مغزاه من خلال إدراكنا لرموز البناء المختلفة ومنظومته الداخلية, وأيضا من خلال رصد الوظائف الجمالية للأصوات وللألفاظ باعتبار أن " وعاء الأدب ومادته الأصوات والألفاظ, فأى تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما, أي عن طريق تحليل القالب اللغوي والصوتي للعمل الأدبي " (4), ففي قصيدة " سرتا الهوى والصلاة " مجموعة من الحروف التي كان تكرارها طاغيا على غيرها من الحروف الأخرى, ولذلك التكرار أهمية كبيرة في أداء المعنى وتعميق الدلالة, يقول الشاعر في هذه القصيدة " سرتا الهوى والصلاة " :

هنا كان من ألف عام

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي, دار الحوار, سوريا, ط1, 1983, ص: 37.

(2) ويليه رينيه, راين أوسطن: نظرية الأدب, ترجمة: محي الدين صبحي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت - لبنان, ط2, 1987, ص: 174.

(3) محمد الصالح الضالع: الأسلوبية الصوتية, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة - مصر, 2002, ص:

17.

(4) المرجع نفسه, ص: 20.

وكانت له الذكريات
 هنا أشعل الفارس الفذ فانوسه وأحب الحيلة
 مضى كل عشاقها في السنين
 ولكنه لم يزل
 واقفا في ثبات (1)

إن الحروف الأكثر تكرارا في هذا الجزء هي: ن, ه, ل, ف, حيث أن حرف النون يتردد كثيرا في شعر نور الدين درويش وليس فقط في هذه المقطوعة, وهو من حروف الغنة, صوت لثوي أنفي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور (2) يتسم بنغمة حزينة, يجسدها حزن الشاعر على الماضي وصعوبة معاشته للواقع فطغت عليه صفة الحزن والألم, أما حرفا الفاء والهاء فهما من الحروف الاحتكاكية المهموسة (3), وكان هذا الهمس يعيدنا للماضي لنرجع بالذكريات إلى هذا البطل الذي خلف وراءه تاريخا طويلا من البطولات, أما اللام فهو حرف لثوي أسناني من الحروف المستقلة (4), واللافت للنظر أن اللام أخذ مواقع بين البداية مثل (له, لم, لكنه) والنهاية (أشعل, كل, يزل) حيث جسد صفة الانحرافية, كما أن المقطع الممد في آخر الأسطر منح للصورة الإيقاعية نوعا من الطلاقة والانسحاب إلا في السطر الخامس الذي نلمح فيه سكون الاستغراق المتجسد في لفظة (يزل), حيث نجد الكلمات (عام, الذكريات, السنين, السنوات) تدل على الزمن وتحمل صفة الماضي باستخدام أو بالاقتران بالفعل الناسخ (كان, كانت, مضى, أشعل), فهذه الكلمات أظهرت ذلك الامتداد في الزمن الذي يريد الشاعر تجسيده وتوضيحه ومن ثم جاءت صورته الفنية من الناحية الجمالية ذات طلاقة وخفة إلا في السطر الخامس الذي نلاحظ فيه انقطاع ذلك الامتداد للماضي والوقوف عند الحاضر والمستقبل وبأنه لم يزل وسيزال واقفا في ثبات مهما كانت الصعوبات, وفي قصيدة " اقرئي شعري علي " يقول نور الدين درويش :

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 50.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية, مكتبة الأنجلو المصرية, مصر, ط4, 1999, ص: 71.

(3) كمال بشر: علم اللغة العام (الأصوات), دار المعارف, مصر, ط6, 1987, ص: 365.

(4) المرجع نفسه, ص: 389.

أقري شعري علي
اسمعي ما أنا قلته في
ترجمي دقات قلبي
إن للقلب رموزا ولغات أجنبية
أقري لا تسأليني
حاولي أن تفهميني (1)

يتكرر في هذا المقطع الحروف: ي, أ, ل, ن, ق, فحرف الياء حرف انتقال صامت أو نصف حركة طويل غاري (2), جاء محققا للانسياب في القصيدة والإطلاق, وجاءت هذه الياء من خلال الأمر المكرر الموجه للقارئة, كذلك نميز من الحروف المتكررة الألف والقاف وهما من الحروف الانفجارية, والألف مخرجه الحنجرة لا هو بالمجهور ولا بالمهموس (3) يتميز بالشدة والجرأة والإصرار, وهذا ما تجسده القصيدة من خلال ضمير المتكلم (أنا) وأداة التوكيد (إن) بالإضافة للأمر اللذين جسدا إصرار الشاعر على قراءة أشعاره والإحساس بمعاناته, وكذلك حرف القاف يخرج من أقصى الحلق شديد مهموس (4), وهو من حروف القلقة يفيد التفشي (5), وهو يحمل نفس معاني حرف الألف لأنه حرف انفجاري مثله يتسم بالقوة والعنفوان عند النطق. أما حرف اللام فهو من الحروف المنحرفة يتميز بالصوت الشديد, وهو حرف لثوي أسناني جانبي مجهور (6), وهذه الحروف الثلاثة في معانيها تتناسب مع موضوع المقطوعة لأن الصوت " في تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية " (7), وخاصة الأمر والتحدي اللذان يتطلبان هذه القوة والشدة في التحدث إلا أننا نجد نوعا من الليونة المتجسدة في حرفي الياء والنون بحكم أن الشاعر

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب, ص: 27.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية, دار صفاء للنشر و التوزيع, عمان - الأردن, ط1, 1998, ص: 176.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية, ص: 78.

(4) المرجع نفسه, ص: 78.

(5) كمال بشر: علم اللغة العام, ص: 355.

(6) كمال بشر: علم اللغة العام, ص: 348.

(7) نور الدين السدي: الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي), ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 1995, ص: 96.

يخاطب من سيقراً أشعاره ويتمتع بها وهذا ما عبرت عنه الحروف المهموسة، أما في قصيدة " لم أمت " فإنه يقول :

تعبت من الركض يا أيها الحلم،
 كم ينبغي أن أمدك عمري انتهى،
 ربما أنت مثلي انتهيت ولم انتبه،
 لم أنل منك يا حلمي مبتغاي،
 ولم استرح
 تعبت من الركض ...

لا تمسكي بيدي أيتها الأرض (1)

من الحروف التي تكررت حرف: ي، ت، م، فحرف التاء من الحروف الأسنانية اللثوية الانفجارية التي تتميز بالشدة والقوة (2)، كأن الشاعر يصر على أنه لن يموت مهما حاولوا تسليط عليه كل أنواع العذاب، أما حرف الياء فهو من الحروف المهموسة التي تنعدم عند النطق بها الذبذبة التي تولد صفة الهمس، ويقع حرف الياء أصليا في الكلمة أو زائدا كحروف المضارعة أو الملكية مثله مثل حرف التاء. أما حرف الميم فهو حرف شفوي أنفي مجهور (3)، لا هو بالشديد ولا بالرخو؛ بل مما يسمى بالأصوات المتوسطة (4)، تكرر أكثر في النفي بأداة (لم) دلالة على الرفض وعدم التأكيد الذي يعترف بهما الشاعر، وبأنه لن يموت وسيبقى مهما طال الزمن حيا في قلوب الآخرين لأن فناء الجسد ليس معناه فناء الروح وذهاب المبادئ والقيم، ويقول أيضا في قصيدة " الليل يكبر " :

حيران يدفعني صوت ويمعني صوت يقول : دع الأفكار تختمر
 وكيف أسكت يا جرحا يمزقني لولا التنفس بالأشعار أنفجر
 الليل يكبر، شعر كله غزل فهل سيذبل أم ينمو ويزدهر

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 66.

(2) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 160.

(3) كمال بشر: علم اللغة العام، ص: 348.

(4) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 44.

حيران هل قرأت شعري معذبتي هل فسر اللغز هل أوحى لها القمر (1)

تتكرر في هذا المقطع الحروف: ر, ع, م, ن, حيث يأخذ حرف الراء أكبر تردد بالنسبة للحروف الأخرى, فيتكرر سبع عشرة (13) مرة, والراء حرف لثوي مكرر يتميز بالجهر نتيجة لوجود الذبذبة عند نطقه التي تمنحه صفة الجهر, وهذه الصفة جعلته يتميز عن الحروف المجهورة التي تكررت معه, متوسط بين الشدة والرخاوة (2), وحرف الراء زاد النص وقعا جميلا بصفته التكرارية خاصة عندما جاء حرف روي تنتهي به الأبيات, فقد أعطى الكلمات نغما خاصا إضافة لتميزه بالقوة وهذا ما نجده متجسدا عند الشاعر في إصراره على التكلم وإيصال صوته إلى أبعد الحدود فالمسألة لم تعد تحتل الانتظار أكثر ولا بد من الاعتراف وكأن قول الشعر هو منفذ الوحيد ومتنفسه, كذلك نجد تكرار حرف العين وهو من الحروف الحلقية الاحتكاكية المجهورة (3), يتميز بأنه أكثر حدة عند وقع هذا الصوت في النفس, ومن الحروف التي تكررت في هذه الأبيات حرفا النون والميم اللذان يعبران عن الحزن والألم المتجسد في تلك التهديدات والآهات الليلية التي يتنفس الشاعر من خلالها ويروح بها عن نفسه ويعبر عن ضيقه وآلامه الدفينة, نلاحظ من خلال ما سبق أن هناك انسجاما بين الصوت والمعنى الذي يراد التعبير عنه, بالإضافة إلى تقوية المعنى وتأكيده.

2-6 تكرار حروف الجر:

لحروف المعاني دلالات خاصة, وتكرار الحرف يرتبط بإرادة الشاعر في توكيد المعنى الذي يريده من خلال توحيد خصائص الحرف الصوتية وبين معانيه ومثيرات عاطفته إذ تحليلنا لأصوات الشعر يجب أن يراعي دائما الفكرة التي يحملها الشاعر والعاطفة التي يريد أداءها.

(1) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية, ص: 35.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية, ص: 60.

(3) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية, ص: 180.

ويضيف تكرار الحرف إلى موسيقى العبارة نغمات جديدة, ويسهم في تعزيز معنى العبارة أو محاكاة حالات النفس, ويعقد بين أجزاء البيت نطاقا يزيد بها تماسكا وارتباطا

إن علاقة المعنى بالصوت كما هو معروف علاقة اعتباطية, لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الرموز المعزولة, وما إن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل, فالعلاقة بين الدوال هي نفسها بين المدلولات, فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة لها مدلولات متشابهة كلياً أو جزئياً, وعلى هذا المبدأ ينبنى التعليل النسبي لدلالة الأصوات على حروف المعاني أو الكلمات التي تحتويها, لذلك سوف آخذ بعض النماذج التي سأوضح فيها تكرار حروف الجر التي تساعد على إيصال المعنى ويفرض تكرارها دلالة خاصة على الجزء المكررة فيه.

ومن الحروف التي كان لها حضور مكثف في نصوص نور الدين درويش حرف الجر (في) إذ يقول الشاعر في قصيدة " في القصر " :

الطير يسكت في حضورك من تراك ؟

صادفت روحك في المشانق

في زغاريد النساء

وفي هتافات الرجال

وقرأت اسمك في العيون وفي السجون (1)

في هذا المقطع نلاحظ تكرار حرف الجر (في) خمس مرات, وتكرار هذا الحرف له دلالة التعدد والكثرة, وقد ساعد الشاعر على توصيل أفكاره وما يختلج في صدره, والحرف (في) يكون للظرفية الحقيقية أو المجازية, والظرفية الحقيقية تكون إما مكانية أو زمانية, وهو هنا يدل على الظرفية المجازية في الألفاظ (المشانق, زغاريد, هتافات, العيون, السجون), ويساهم في تثبيت المعنى إضافة إلى قيمته النغمية حيث لعب دورا مهما في تصعيد الإيقاع الداخلي لهذه الأبيات, حيث يتكلم الشاعر عن الظروف التي

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 69.

يعيشها الشعراء في سبيل إيصال صوتهم إلى أبعد الحدود, وعن هتافات الرجال الذين ينددون بالظلم, وعن زغاريد النساء على الشهداء, وعن العذاب وفي السجون. ونجد كذلك تكرار حرف الجر (في) في نفس القصيدة حيث يقول الشاعر :

أفريت عمري في الذهاب وفي الإياب

كالطير أبحث في الوجود عن الوجود

في كل منطقة دمي

في كل عاصمة

وأنا المسافر في الحدود بلا حدود (1)

يتكرر حرف الجر (في) ست مرات في هذا المقطع, حيث يتكرر في البيت الأول بين لفظتين متضادتين الذهاب والإياب, فقد أفنى عمره بين المجيء والذهاب متنقلا, وهو كالطير الذي يحلق في الفضاء الواسع يبحث عن سر الوجود متأملا بدائع صنع الخالق, إن الشاعر يدخل في أقوال المتصوفة الذين يبحثون عن حقيقة الوجود ويؤمنون بوحدة التوحد الإلهي, فالشاعر هنا يبحث عن التوحد الروحي من خلال رابطة الدم, والتوحد الانتمائي من خلال رابطة الوطن المحدود الذي يسافر فيه بلا حدود ودون قيود وسيلته أشعاره التي تحقق له أحلامه وأمانيه وترسم له خط سيره في رحلته لجمع الشمل وإعلاء كلمة واحدة بين الناس هي كلمة الحق, ومن حروف الجر التي كان لها وجود خاص في شعر نور الدين درويش حرف الجر (عن) ويقول الشاعر في قصيدة " قدر يا قدر " :

لا تسلني عن البدر كيف اختفى

وعن الغيم لما اعتصر

لا تسلني عن الحلم والأمنيات

وعن ربع قرن مضى (2)

في هذا المقطع كما نرى يتكرر فيه حرف الجر (عن) أربع مرات ويحمل دلالة الربط بين الكلمة التي قبله والتي بعده, وقد ارتبط بالفعل المضارع المنفي (لا تسلني) في

(1) المصدر نفسه, ص: 70.

(2) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 19.

كل مرة, حيث ينهى قلبه عن ألا يسأله عن البدر الذي كانا يتأملانه سويا ويحملانه أحلامهما, فقد اختفى واختفت معه الأحلام والأمنيات, ويأتي النهي الثاني معطوفا على الأول حيث ينهى قلبه على السؤال عن الغيم الذي جاء وحجب البدر وغطاه وأصبحت السماء متجهمة حزينة فتغيرت الأوضاع وأصبحت الحياة صعبة قاسية, وبعد اختفاء البدر وحلول الغيوم تعكر الجو الصافي, جو الرومانسية والأحلام وذهب كل شيء وضاعت منه خمس وعشرون سنة, وذهب الحب وكل الذكريات, فقد قدر عليه الشقاء والألم, والأصل في حرف الجر (عن) أنه للمجاورة والبعد وبدالاته هذه ساهم في رسم الصورة التي تعبر عن فكر الشاعر ومشاعره, ومن بين الحروف المكررة التي كان لها تأثير في النغمة الإيقاعية حرف الجر الباء (ب) الذي يفيد الارتباط حيث يقول الشاعر في قصيدة " الصورة المصطفاة " :

كم مرة أستطيع الفرار

تذكرني هذه الصورة المصطفاة أحن

تذكرني بالبراءة

بالبسمات الخفية, بالأغنيات (1)

ومن الحروف التي تكررت في شعر درويش حرف الجر (ب), لقد جاء تكراره في هذا النص مرتباً بكلمات متتالية جعلت حركة الإيقاع في هذا النموذج سريعة حيث لا تفصل بينهما فواصل, والإصاق الحقيقي والمجازي هو المعنى الأصلي لهذا الحرف ولا يكاد يفارقه في كل استعمالاته, والشاعر يستعرض كل الأشياء الجميلة التي كانت في حياته من خلال تذكر الماضي فيحن إليه ويتذكر أيام البراءة والصفاء والسلام, يوم كانت الضحكات تسمع عالية منطلقة من أعماقه مبهجة, يتذكر الأغنيات والألحان, كذلك كان لحرف الجر (إلى) حضور قوي في هذه النصوص الشعرية التي زادهما تكرار حروف الجر تماسكا وانسجاما, ومن أمثلة هذا التكرار يقول الشاعر في نفس القصيدة السابقة :

أحن إلى الأرض

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 49.

لا أرض لي غير ذاك التراب

أحن إلى الماء

يدفعني ظمئي للغدير

أحن إليك

إلى زقزقات الطيور (1)

يتكرر حرف الجر في هذا المقطع (إلى) أربع مرات, وهذا التكرار كان يتم عبر مسافات زمنية متساوية مما حقق إيقاعاً نغمياً متوازياً والشاعر في هذه الأبيات يصف حالته حين يحن للصورة المصطفاة, يتذكر أصله وأرضه, فيحن للأرض, للغدير, للتراب, للماء, للطيور, فيرسم لنا من خلال هذه العناصر لوحة فنية قيمة تشمل أسرار الطبيعة بريشة فنان ماهر, لأن الشاعر يريد أن يذكر الإنسان بجو الطبيعة بعيداً عن الحضارة الزائفة والتمدن, وهذا الحرف من معانيه الأصلية التي لا تكاد تفارقه انتهاء الغاية الزمانية والمكانية, وهو يكشف عن رغبة الشاعر في الوصول إلى نهاية الأمور, إلى تحقيق ما يطمح إليه, فهو سيعود إلى أحضان وطنه العربي الذي يفخر به, والذي يجد فيه راحته وطمأنينته, ولا تجتاحه الظنون التي تشوه أفكاره وتخلط عليه الرؤية.

3-6 تكرار الكلمة :

إن تكرار الكلمة لا يمنح للقصيدة نغماً موسيقياً فقط بل يمنحها امتداداً وتنامياً في شكل ملحمي انفعالي متصاعد, فتزداد قوة وصلابة نتيجة ذلك التردد للفظة المتكررة, وتكرار الكلمة قد غلب على أسلوب الشعراء القدامى والمحدثين باعتباره محاولة لخلق إيقاع مغاير في القصائد, بالإضافة إلى أنه يفيد التأكيد على المعنى المراد و تقويته وتثبيتته في ذهن السامع, ويستخدمونه كذلك " لإشاعة لون عاطفي يقوي الصورة التي عليها بنية القصيدة مثل تكرار أسماء الأشخاص أو المواضع وما هو بمنزلتها من

(1) المصدر نفسه, ص: 49 - 50.

الأعلام " (1), ولعل اللفظ المكرر يكشف عن بؤرة التوتر عند الشاعر, فالضغوط الداخلية تتجسد في هذه الكلمات المكررة.

وسأخذ بعض النماذج على هذا النوع من التكرار وأحاول تتبع الصفة الجمالية التي تضيفها اللفظة المتكررة على نغم القصيدة وأداء المعنى المرجو, واهتمام الشاعر بهذا الملمح الأسلوبى المتميز, يقول الشاعر في قصيدة " أنت الصيد " :

لا تسأليني هبة الله

أنت البحور جميعا

أنت القوافي

أنت الصيد الذي كان من ألف عام

أنت الصيد الذي سيكون (2)

نلاحظ في هذا النموذج تكرار ضمير المخاطب المؤنث (أنت), الذي أحدث نغما موسيقيا مميزا تطرب له الأذن, بالإضافة إلى تأكيد المعنى في كل مرة على أن هذه التي يخاطبها الشاعر هي كل شيء بالنسبة له, فقد تكون الوطن الذي تغنى به كثيرا في أشعاره أو المرأة, والضمير (أنت) ما كني به عن المخاطب المؤنث المفرد وهو " اسم جامد مبني يصلح لأن يحل محل الاسم " (3), وقد ارتبط هذا الضمير بدلالة الزمن من خلال الماضي المشرق والحاضر الجميل والمستقبل الزاهر الذي يعيشه ويتمنى أن يكون أفضل, فهو سيظل يكتب فيها الشعر فهي تمتلك جميع أشعار وأنغامه, وقد وظف الضمير في بداية كل سطر ليتم الإخبار به, وتكون منه الانطلاقة ثم يتم الرجوع إليه من جديد في بداية السطر الموالي فالمنطلق واحد (أنت) والخبر عنه متنوع, وهذا التكرار لهذا الضمير (أنت) هو تعبير عن ضغط داخلي متنام يبرز كلما وجد سبيلا إلى ذلك, فهو هاجس يؤرق الشاعر ويدفعه إلى التفكير فيه باستمرار, ويقول الشاعر نور الدين درويش في قصيدة " سرتا الهوى والصلاة " :

(1) طالب محمد الزوبعي, ناصر حلاوي: الإحاطة في علوم البلاغة, ص: 166.

(2) نور الدين درويش: مسافات, ص: 41 - 42.

(3) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني, البيان, البديع), ج1, دار المعرفة الجامعية, مصر, 1995, ص: 443.

هنا كان من ألف عام

هنا أشعل الفارس الفذ فانوسه وأحب الحياة

هنا كان يوبا

هنا كان كنعانيون

هنا كان يونانيون

وكانت هنا الكاهنة (1)

في هذا المقطع يتكرر اسم الإشارة (هنا) وهذا التكرار يؤدي معنى إيقاعيا يتمثل في النغم الذي يحصل من خلال تكرار حرفي الهاء والنون المفتوحة الممدودة وبخاصة أن تكرارها يكون في بداية كل سطر شعري مما يجعل النغم موحدًا في البداية متنوعًا وثرثرا، اسم الإشارة قد خلق جرسًا موسيقيًا متواليًا تطرب له الأذن، مساهمًا في تنمية درجة الإيقاع، مضيفًا نغما متواصلًا مناسبًا يجلب انتباه القارئ إليه ولا يحس باضطراب في الوزن، ودلاليًا يؤكد على تميز هذا المكان والزمن الطويل الذي مر به والذي يعتز به الشاعر كثيرًا، هذا المكان الذي يمثل الخلود والأصالة، يمثل الماضي العريق المليء بالبطولات العظيمة التي يشهد لها التاريخ، فتقاطع الشاعر مع التاريخ قد خلق شكلًا فنيًا عبر به عن الواقع بقوة، أمده هذا التاريخ بأدوات فنية يصوغ بها الزمن الحاضر، ولذلك قد كان لتكرار لفظة (هنا) أهمية بالغة في السياق العام لتجربة الشاعر وحالته الشعورية، وهو محور لمعان كثيرة هامة وأحاسيس عميقة صادقة، ومن بين تكرار الاسم في شعر نور الدين درويش هذا المقطع من قصيدة " عيون أمي " الذي تكررت فيه لفظة (وجهي) :

أمعنت في وجهي ... رأيت النار تلتهم المكان

أدخلت في المرأة وجهي،

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 50 - 51.

كان وجهي حالكا ثم اختفى خلف الدخان

يا وجهي المنبوذ ... رد إلي وجهي

كان وجهي يستحم بماء زمزم. (1)

في هذا المقطع تكررت لفظة (وجهي) ست مرات, حيث كررها الشاعر في كل بيت ويؤكد عليها في كل مرة, لأنها تعتبر المحور الرئيسي الذي يدور حوله المعنى, فأولها عناية خاصة لإرادة الإبلاغ, ونجد أن هذه اللفظة دائما ترتبط بفعل قبلها, فهي مرتبطة إذا بحدث يجعلها تنتقل من دلالة إلى أخرى, حيث جعل هذا التنوع يساهم في تعميق المعنى وإثراء الإيقاع الموسيقي بما يعطيه وقع تكرار لفظة (وجهي) التي تحمل في الأخير الإمتداد الذي يساعد الشاعر على الترويح عن نفسه وإخراج كل ما يختلج بصدرة ولهذه اللفظة قيمة إيقاعية ودلالية فهي تنتج ضربات إيقاعية مميزة إلى جانب اعتبارها " من أنماط الكلمة/المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالم الشاعر, ومميزا واضحا له " (2), والشاعر واقف أمام المرأة التي تريه الحقيقة, فيرى واقعا رهيبا, النار تلتهم كل ما حولها ولا تترك شيئا, تفاجئ واندحش, تقدم أكثر نحوها وأصبح يدقق ويحاول معرفة التفاصيل أكثر, يتساءل عن سبب النار ومن أضرمتها, وفجأة يرى وجهه حالكا مظلما يغلب عليه السواد, لقد كان ذلك دخان النار الذي غطى وجهه, فظهر له وجهها آخر مختلفا, خاف ورعب فصار يصرخ وينادي يريد أن يرجع إليه وجهه الطاهر الذي كان يراه كل يوم في المرأة.

لقد استعمل الشاعر (المرأة) وسيلة ليحبر من خلالها عن انشغالاته وهمومه لأنها تحيله على الواقع وتعكس له كل ما يجري فيه, فظهرت له الصورة قاتمة سوداء, وهذا ما يراه فعلا الشاعر في واقعه فاختر أن تعبر المرأة بدلا عنه لتقول ما أراد أن يقوله هو فتكونت علاقة حوارية بين وجه الشاعر والمرأة, أو لنقل بين الشاعر والواقع الذي يؤلمه كثيرا ويؤثر على نفسيته وتفكيره فجسده نارا محرقة, إن الشاعر يصور واقع بلده وكيف ساءت فيه الأوضاع فكثرت الإجرام والتقتيل وأصبح الكل يتصارعون, ولا يستطيع أحد

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 75.

(2) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية, ص: 93.

سماح الآخر ماذا يقول, فكثرت الفوضى والاضطراب, وقد شاهد الشاعر كل ذلك في مرآته, متجسدا في تلك الصورة المخيفة التي تعبر عما قاساه شعبه من الويلات الكثير تذكر كيف كان بلده في السابق, كذلك يستعمل الشاعر تكرار الفعل في هذه القصيدة والمتمثل في الفعل الناقص (مازال) حيث يقول فيها :

مازال في رأسي الصداع

وما تزال الذكريات تشدني

مازال في قلبي الصراع

وما يزال هوى العيون يشدني

مازلت في العينين أسبح⁽¹⁾

يتكرر في هذا النموذج الفعل الناقص (مازال) خمس مرات, لكنه يتغير حسب الزمن المستعمل بين الماضي والحاضر, وحسب الضمير الذي يعود عليه بين (هو, هي), إن الشاعر يعيش صراعا نفسيا وأما عميقا بسبب ذكريات سيئة خلفت في قلبه جراحا يحاول أن ينساها, يلوم نفسه لو ذلك لم يحدث له لكان في أحسن حال, فتلك الظروف جعلته يعيش في تيه واضطراب فتأزمت حالته أكثر, والشاعر من أجل توضيح ذلك ربط المعنى الدلالي بالتركيب من خلال تكرار في كل مرة الفعل الناقص (مازال) التي تعني له أن الذكريات ماتزال مستمرة, والألم لا يزال موجودا وحالته تنتقل من السيئ إلى الأسوأ, لكن إصراره على مواصلة المسير في الطريق الذي رسمه له القدر والذي يربطه بالذكريات السابقة, ويحس من جراء ذلك الصداع في رأسه الصراع في قلبه يتعبه ويثقل كاهله, وقد ساهم تكرار الفعل الناقص (مازال) في نمو الحركة الدلالية للقصيدة والمساهمة في إشباع النغمة الإيقاعية, وقد يستعمل الشاعر التكرار من أجل التعبير عن حبه كما استعمله قبلا للتعبير عن معاناته وآلامه يقول في قصيدة " سرتا " :

أهواك سرتا أجل أهواك ملء دمي لا ذلك البعد لا الترحال ينسيني

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 85.

أهواك جهرا أمام الناس أعلنها
البعد نار وما أدراك ما ألمي
أهواك سرا لا أخاف الغير يغويني
البوح يقتلني حيناً ويحييني (1)

يتكرر الفعل المضارع (أهواك) في هذه الأبيات أربع مرات, ويأتي إما في بداية الصدر أو بداية العجز, وتكراره هذا ساهم في رسم الصورة في أشمل حالاتها وأبلغها خاصة لما تكون هذه الصورة موجهة إلى التعبير عن عاطفة صادقة سامية تجمع بين الشاعر ومدينته, فهو يفتتح به الحديث يعبر من خلاله عن حبه لمدينته سرتا التي هجرها في يوم من الأيام مضطرا لفعل ذلك, فجاءها متأسفا لما فعل ذلك ويطلب منها أن تسامحه فهو لم ينسها يوما وكان يتقطع حزنا لابتعاده عنها, لأن حبها يتغلغل في دمه ويغطي كل كيانه, لكن الظروف هي التي أرغمتها على هجرانها والذهاب بعيدا, وهو رغم ذلك البعد لم ينساها أبدا, ولم تذهب مرة عن باله, لأنه يحبها كثيرا وكلما يزداد بعده عنها يزداد اشتياقه إليها وتحسره على فراقها, وقد كُـرر الفعل (أهواك) في نفس البيت مرتين بمعنيين متضادين, حيث يريد أن يعلن حبه أمام الناس ليعرفوا أنه يحب مدينته سرتا كثيرا, ويفضل كتم حبه لأنه يخاف أن تغويه المدن الأخرى فتسحره بجمالها وينسى أعلى مدينة على قلبه, وهو في خضم تلك النار التي تعذبه تنتابه أحيانا حالات الشوق فتحي فؤاده وتشرق في داخله أحلام العودة يوما ما إليها ليحتضن ترابها, وأحيانا أخرى عندما يتذكر بأنه بعيدا عنها في مدينة غيرها يصيبه الإحباط واليأس في العودة يوما, لكنه عاد إليها وها هو يطلب أن تسامحه.

4-6 تكرار الجملة:

هذا التكرار معروف منذ القديم, في القرآن الكريم وفي أسلوب إعادة البيت في أجزاء القصيدة على سبيل الترتم. ونقصد به تكرار المقاطع الصوتية نفسها في جملة ما, أو في بيتين, أو في عدة أبيات, يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها, وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية, وهذا التكرار ذو علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية وطبيعة حياته فهو يثير الحماسة في

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 24 - 25.

القارئ ويجعله يعيش الحالة النفسية التي كان الشاعر يعيشها, وسأحاول في هذا المقام أن أقدم بعض النماذج على هذا النوع من التكرار وعملية تأثيره في المعنى.
إن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية, وهذا يغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وإخبار القارئ عن مدى كثافة الذروة العاطفية ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " طفل المدينة " :

كنت فتى ميتا في حديث الشوارع

وكنت فتى تائها في الرمال

وكنت فتى هاربا في الشعاب

وكنت فتى أسلمته المدينة ذات المساء⁽¹⁾

تتكرر في كل سطر عبارة (كنت فتى) التي شكلت تكرارا عموديا في هذه الأبيات, وهذا ملمح مميز من التكرار يجعل العبارة المؤكدة أكثر إحياء ودلالة, بالإضافة إلى العمل على توكيد المعنى وتقويته وجلب انتباه المتلقي, وينتقل إليه الإحساس بمعاناة الفتى وهو لا يزال في مقتبل العمر صغيرا ذاق من ويلات الدنيا الكثير وتاه بين دروبها أكثر, لكنه يبقى أمل مدينته التي سيزيح عنها الظلام ويرد إليها نورها وصفاءها, وقد دار حديث طويل في الشوارع حول هذا الفتى الذي ظنوا أنه قتل, وهناك من قال أنه تائه في الصحراء لا يدري بنفسه شيء, ويذهب البعض الآخر إلى أنه هارب في الشعاب يبحث عن مكان يأويه من غدر الأعداء الذين يترصدوه في كل مكان, ومن خلال ملاحظة الأبيات السابقة نجد أن جل المعاني التي وردت فيها تدور حول عبارة (كنت فتى) التي تمثل البؤرة, وهذه التكرار الذي حدث في فقرات إيقاعية متناسقة " يشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجئة " (2), حيث أن جميع الأقاويل التي أطلقت كانت تدور كلها حول اختفائه, وهذا التكرار

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 42 - 43.

(2) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث, دار المعارف, الإسكندرية - مصر, دت, ص:

يدخل في تشكيل الصورة الشعرية والمعنى ليزيدها عمقا في الدلالة ووضوحا في القصد وإثراء الإيحاءات, وقد ساعد الشاعر على توضيح موقفه وتصويره, وأسهم في الربط المعنوي والنفسي, بالإضافة إلى إضافته على النص إيقاع يشبه طرقات الطبول التي تتكرر في مواقع ثابتة وأصوات موحدة البداية مختلفة التفرع, وفي قصيدة " ظلي المنهزم " يقول الشاعر :

سأعطيك حنجرتي

وسأعطيك مالي وحبتي

سأعطيك كل الذي بيدي لتعلم أنه

لا شيء بعد الأحاسيس يعطى (1)

تتكرر عبارة (سأعطيك) في هذا المقطع ثلاث مرات متتالية في بداية كل سطر شعري من أجل تأكيد المعنى ووضوحه أكثر, فالشاعر في كل مرة يكرر فعل العطاء, لكن ليس رغبة منه ولكن ليبين للذي يأخذ منه أشعاره أن ذلك لن ينفعه, فهو فعل سيء لأنه يخدع نفسه ويخش الناس الذين يعتقدون أن ذلك الشعر من قوله ولكن في الحقيقة لا يوجد من ذلك شيء, وخاصة للذين يريدون أن يبنوا مجدهم وشهرتهم على حساب مجهودات الآخرين وتعبهم, وليبين الشاعر لهذا السارق الذي حاول أخذ أشعاره منه ونسبها لنفسه على أنه هو الذي كتبها, أنه مخطئ في عمله هذا ويقترح عليه بأن يعطيه كل قصائده, وماله, وحبته, بل وكل شيء يمتلكه, ولكنه لن يستطيع أن يصبح مطابقا له, لأنهما مختلفان عن بعضها ففرق بين من مر بالتجربة ومن يتصنع أنه مر بها, حتى ولو أخذ أحاسيسه وكل معاناته, فلن يستطيع أن يقول الشعر بنفس الحماس والشعور الذي يرافق الشاعر وهو ينسج قصائده بعد مخاض عسير تتداخل فيه المشاعر والأحاسيس والأفكار فتخرج لنا على شكل معان رقيقة ورؤى متميزة تتم عن خبرة وتمرس, لكن إذا أخذ غيره تلك المعاني والأفكار وقام بالتقليد عنها فإنه سوف لن تكون بنفس القيمة لأنها لم تتبع من تجربته الشعرية الخاصة وإنما كانت مجرد نقل لأفكار ومشاعر غيره,

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 27 - 28.

وسيبقى تابعا له مهما فعل. وقد أعطى تكرار هذا الفعل للنص الشعري حيوية أكثر وجرس موسيقي زاد من إيقاعية المقطع.

ومن أنواع تكرار الجمل عند نور الدين درويش أن تكون الجملة المكررة في السطر الأول طويلة ثم تتناقص تدريجيا حتى لا يبقى منها إلا النواة الأصلية للجملة. ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " الصور المصطفاة " :

أناديك في صمته الليل حين أحن

أناديك من شرفة الذكريات

أناديك (1)

نجد أن السطر الأول يعتبر أطول الأسطر الشعرية حيث وردت فيه العبارة كاملة, ثم تبدأ الأسطر في النقصان شيئا فشيئا, إلى أن يحتفظ الشاعر في الأخير بالفعل (أناديك) فقط الذي كان يتكرر في كل سطر ويؤكد عليه, وقد كانت تختلج الشاعر عند مناداة صورته التي لطما حلم بها وعزم على تحقيقها ويشعر من خلالها بمشاعر وأحاسيس خاصة تؤثر في نفسيته فيحن لتلك الصورة عندما يغطي الليل المدينة بردائه الأسود ويغرق الناس في نوم عميق وفي تلك الأثناء تجتاح الشاعر موجة من الشوق والحنين لملاقاة صورتها التي يستدعيها من ذكرياته لتلون له الحياة بلون الأمل والتفاؤل بأنه استطاع أن يصل في يوم ما إلى تحقيق ما أراد لأن يرى صورتها كما رسمها دائما في مخيلته, فيستدعيها من ذكريات الماضي ومن أحلام الحاضر ليعبر عن رغبته المتأججة في وصال حبيبته, وما تلك إلا بلده حيث يرسم الشاعر في مخيلته صورة بلده كما كانت سابقا ويحاول أن يتذكرها وهي في أزهى أوقاتها, وهو يلجأ للتذكر هروبا من الواقع المرير الذي يراه كل يوم أمام ناظريه فيجلس ويخمن في كيفية إصلاح الأمور ورد بلده إلى ما كانت عليه قبل أن تشوهها يد الأعداء, ويقول كذلك في قصيدة " أنت القصيد " :

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 50.

على أي بحر أغنيك يا أنت يا هبة الله

على أي بحر أغنيك

على أي بحر (1)

كذلك في هذا النموذج تتناقض العبارة الأولى تدريجياً حيث يحتفظ بالمنادى حيث ينعتها الشاعر بـ (بهبة الله)، وفي السطر الثاني يحتفظ بالفعل (أغنيك)، ليبقى في الأخير عبارة (على أي بحر)، فنجد الأسطر قد بدأت بجملة طويلة ثم تناقصت هذه الجملة حتى بقيت النواة الأصلية وحدها التي تحمل تساؤلاً يدور في داخل الشاعر حيره وشغل باله، هذا التساؤل حدد أهميته تكراره في كل مرة نظر لأن التكرار يعمل على تحميل النص " معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية " (2)، فهو متردد في اختيار البحر الذي سينظم عليه قصيدته ويعبر من خلاله على مشاعره، لذلك يبقى يتساءل في كل مرة ولا يصل إلى الإجابة، فالشاعر محتار في البحر الشعري الذي سيحمل مشاعره وأحاسيسه ويستطيع أن يوصل لها رغبته وتأججه، لكنه خائف من عملية الاختيار هذه التي تورقه وتتعبه، لأنه يظن أنه ليس هناك من بحر محدد ليعبر به، فكل البحور والقوافي لا تكفيه في قول بيت شعري فيها، والتعبير عن أحاسيسه لأنها أكبر من أن تحتويها الكلمات في إيقاع واحد، وإن هذا النوع من التكرار بالإضافة إلى أسلوب الاستفهام أعطيا النص حساً فنياً وجمالياً مميزاً ومن خلال التدرج في التعبير حتى يركز الشاعر على المعنى المقصود، ومن ثم يشعر القارئ بإحساس الشاعر الذي يعتمد نقله إليه من خلال استعمال أساليب للتأثير تساعد على إيصال المعنى وتنويع النغم الموسيقي فيطرب إليها وتزيده جمالاً للنص.

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 40.

(2) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، ص: 172.

لقد استعمل الشاعر التكرار المقطعي الذي يرتبط بالحالة النفسية والشعورية التي يعيشها, وجاء هذا التكرار ليعبر عن رؤية الشاعر وموقفه, لذلك يصر على تكرار بعض الجمل, كذلك أراد الشاعر من هذه الوسيلة الإيقاعية المنسجمة أن يؤكد المعنى ويقويه ليوصله للمتلقي بدلالاته التي قصد إيصالها وليحس المتلقي بمعاناته, وهذا ما فرضته تجربة الشاعر, فهي التي استدعت وجود مثل هذه الظاهرة التكرارية الإيقاعية.

وما نستخلصه من جميع أنواع التكرار السابقة أن القصيدة أصبحت مزيجا من التناغم الصوتي واللفظي التي تتميز به, وهذا التكرار ساهم في تفجير القصائد من الداخل وإعطائها دفعة قوية لإبراز المعنى والرؤية الشعريين, وقد ساهم التكرار في إثراء الفضاء القصيدة وخلق حركة إيقاعية داخلها ولقد كان لكل حرف أو كلمة أو جملة المساهمة في الخروج عن ما هو مألوف حيث برزت التنوعات الإيقاعية وانسجامها في اختيار الشاعر ما يتلاءم مع جو قصائده ومع موضوعاتها وإعطائها نسقا مغايرا, يعبر عن معاناة الشاعر و موقفه من الحياة, وفي الأخير يمكن القول أن التكرار كان ملمحا أسلوبيا في قصائد نور الدين درويش, جاء بغرض أهداف أرادها الشاعر, وقد حقق التكرار الإيقاع الموسيقي والربط المعنوي.

7- التوازي :

التوازي يقوم على التكرار غير الكامل لأجزاء بنائية في الشعر, ويشمل مستويات متعددة كالبنى التركيبية والصيغ والمقولات النحوية, وتكون العلاقة بين الجزئين المكررين علاقة مشابهة أو مطابقة أو مماثلة, وهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية, يمتد ليشمل أكثر من بيت.

والتوازي كمصطلح قائم بذاته ومستقل عن غيره من المصطلحات لا نجد له تعريفا في كتب البلاغة والعروض إلا أنه يوجد ضمنا في البديع, والتكرار, والموازنة, رغم أن هذه الظاهرة كانت شائعة في القرآن الكريم والشعر العربي القديم لكنها بمصطلحات مخالفة تخص تناسب بنية البيت مثل: الترصيع, التطريز, التشطير, المقابلة...

لقد جاء النقاد والبلاغيون القدامى بمفاهيم بلاغية تدرج تحت مفهوم التوازي، ساقهم إليها بروز هذه الظاهرة بشكل واضح في الشعر العربي القديم، وهذا ما جعلهم يذهبون إلى " تأصيل عناصر متعددة تدعوا إلى انسجام بنية النص أو الأبيات مثل الائتلاف، والتناسب وغير ذلك " (1)، ويطلق أبو هلال العسكري عليه تسمية الازدواج وهو يجعله شرطاً لحسن الكلام وانتظامه حيث يقول: " لا يحسن منثور الكلام، ولا يخلو حتى يكون مزدوجاً ولا تكاد تجد لبلغ كلاماً يخلوا من الازدواج " (2)، ويذهب حازم القرطاجني لشيوع مصطلح الازدواج وكثرت استخدامه فيقول: " لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي " (3).

لقد أصبح التوازي يحتل مركزاً مهماً في تحليل الخطاب الشعري بعد شيوع التنظير فيه وخاصة تلك الآراء الغربية التي تناولت مفهوم التوازي وفائدته من الناحية الجمالية والأسلوبية. حيث يعرفه يوري لوتمان (Iouri Lotman) بأنه " مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه " (4)، أي أن التوازي ليس له تطابق كامل ولا تباين بين العبارتين بل هو نوع من التكرار غير الكامل.

وأول من أعطى للتوازي في العصر الحديث مفهوماً عميقاً وموسعاً من الناحية اللغوية والأسلوبية هو رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) الذي يرى أن اللغة الشعرية تحتوي على عملية أساسية، ألا وهي الربط بين عنصرين معاً ربطاً اتحادياً من ناحية المقارنة، ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوي، مستخدماً في مبدأ التقابل الثنائي الذي طبقه في تحليل الظواهر اللغوية.

ويعتبر التوازي وسيلة مهمة في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والصوتية والدلالية داخل العمل الأدبي بصفة منتظمة لإحلال التناغم

(1) موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1998، ص: 129.

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص: 285.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 122.

(4) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص: 143.

الإيقاعي فهو " يهتم كثيرا بالتنسيق الصوتي, والإيقاع المتناغم, سواء عن طريق اللفظ المفرد, أو الجملة المركبة " (1), والتنسيق الصوتي في التوازي يحدث عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة أو العبارة توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للفظ أو الصوت, سواء في الجمل المتصلة ببعضها, أو المرتبة على بعضها عن طريق التضاد أو التشابه في المعنى أو في الصياغة النحوية.

وقد استعمل الشاعر هذه الخاصية الصوتية في قصائده وسوف أقدم بعض النماذج على توظيف الشاعر للتوازي وكيف تعامل معه؟ والدلالات التي أضافها على نصوصه الشعرية.

1-7 التوازي الأحادي : هذا التوازي ينفرد بالبيت الواحد, ويخص الشعر العمودي حيث يتوازي شطراه فيتحقق التوازن بينهما, وفي الشعر الحر يكون في البيت الخطي فهو " ما يكون من تواز بين شطري البيت الواحد, وهذا النوع هو الكثير في الشعر العربي, إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه " (2), كقول الشاعر في قصيدة " أين العروبة يا عرب " :

خدودنا امتلأت دمعا فهل نفعت هل ينفع الدمع والتنديد والخطب (3)

نجد التوازي في هذا المثال متمثلا في لفظتي (نفعت, ينفع) مع اختلافهما في الزمن حيث وقعت اللفظة الأولى في الزمن الماضي, واللفظة الثانية في الزمن الحاضر, كذلك حدث التوازي في لفظتي (دمعا, الدمع) بوقوع الأولى نكرة والثانية معرفة, يؤدي هذا التوازي الأحادي إلى تبيين نقطة مهمة أراد الشاعر استجلاءها وإبرازها وهي أنه يائس جدا من أوضاع الواقع المتردي الذي أصبح فيه الحاكم العربي مجرد تابع يستغل الغرب لتحقيق مآربهم, والشاعر لا يعرف كيف يتصرف مع الوضع وهو يرى شعبه يعاني, فما عاد ينفع لا الدموع التي سألت كثيرا حاملة آلامه وأحزانه, ولا الخطب

(1) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي, مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية, مصر, ط1, 1999, ص: 30.

(2) محمد مفتاح: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء - المغرب, ط2, 2001, ص: 152.

(3) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 15.

والتنديد فلا شيء يجدي , وقد وصل الشاعر إلى مرحلة اليأس من كل شيء, ويقول في قصيدة " سقوط " :

وقعي باسمي شهادات حبي وقعيني شاهدا في العصور (1)

تتوازي الألفاظ (وقعي, وقعيني) في النطق ووقوعهما في بداية الشطر الشعري, إلا أن اللفظة الثانية مقترنة بالضمير المتصل النون الذي يعود على الشاعر, حيث أن في الشطر الأول يطلب منها أن توقع بدلا عنه شهادات حبه لها, لأنها تعرف جيدا كم هو يحبها ومستعد ليضحى بأعلى ما عنده في سبيل حمايتها وإبعاد أي سوء عنها, فهي شاهدة على الحب الذي يجمعهما, ويقع التوازي أيضا بين لفظتي (شهادات, شاهدا), وقد جاءت اللفظة الأولى مصدرا, واللفظة الثانية اسم فاعل, فبعد أن يطلب شهادتها على حبه, يطلب منها أيضا أن تسجله شاهدا على مأساتها وما وقع لها من الأعداء الذين أرادوا أن يفرقوا بينهما ويقضوا عليها, ويقول أيضا في قصيدة " براءة " :

يا مرحبا بالموت, أفرح لو أنا لو مت يوما ميتة الأحرار (2)

تطابق بين الألفاظ (الموت, مت, ميتة), وقعت اللفظة الأولى مصدرا, واللفظة الثانية فعل ماضي, واللفظة الثالثة مفعول مطلق, وهذه الكلمات أدخلت إيقاعا مميزا على البيت الشعري وزادته نغما موسيقيا يجذب انتباه القارئ إليه وينقل له أحاسيسه وشعوره, حيث جعل الشاعر الموت في البيت وكأنه يحيط به من كل مكان, فهو يرحب به, ويفرح لو جاءه الموت في يوما ما وكان فيه يدافع عن بلده, وتكراره جاء تأكيدا على عدم خوفه منه بل بالعكس هو يريد أن يموت مثل الأبطال الذين دافعوا على أرضهم بكل شجاعة وبسالة متحديين الموت فتمنى أن يكون مثلهم ويملك شجاعتهم ليحافظ على بلده من خطر الغاصبين.

2-7 التوازي المزدوج : وهو التوازي الذي يتكون من سطرين, وهو يتكرر

بصفة أكثر من أنواع التوازي الأخرى, لسهولة بناء التتابع بين جملتين

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب, ص: 23.

(2) المصدر نفسه, ص: 20.

التوازي ليس ظاهرة جمالية فقط، وإنما يكتسب وظيفة بنائية تضيف على النص التلاحم والترابط، وهذا ما نجده من خلال استعمال التوازي المزدوج، ومن أمثله في أشعار نور الدين درويش قصيدة " يحسدني " التي يقول فيها :

ما عاد بوسعي أن أحميك وأحميني

ما عاد بإمكانني أن أصنع من عود سيفي⁽¹⁾

ما	عاد	بوسعي	أن	أحميك	و	أحميني	
ما	عاد	بإمكانني	أن	أصنع	من	عودي	سيفي

نجد التطابق في تكرار العبارة (ما عاد) الفعل الماضي مع النفي، الذي وقع في بداية كل سطر، وتكرار هذا النفي له دلالاته على سياق الكلام فيوحي توجعه وأسفه الشديد على عدم قدرته على المساعدة رغم أنه يتقطع من الداخل حزنا على قول هذا الكلام فما باليد حيلة، والتقابل في الجار والمجرور (بوسعي، بإمكانني)، حيث جاء شبه جملة مترادفة تحمل نفس المعنى، ونجد هذا الملمح المميز في أسلوب الشاعر الذي يستعمل الترادف لإحداث التوازي بين الكلمات، هذا التوازي يزيد من إيقاعية الأبيات الشعرية وتصعيد النغمة الموسيقية لإحداث الأثر المرجو في تبليغ المعنى وذلك لأنه " يحمل خصائص صوتية، وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخاذة، وإيقاع عذب يقرئ العين جمالا، والأذن بيانا، فيبعث في النفس السكينة والطمأنينة " ⁽²⁾، وتتقابل جملة (أن أحميك) مع جملة (أن أصنع) تربط بينهما علاقة تلازمية؛ لأنه يجب أن يصنع سيفي من أجل أن يحميها ويقاوم به من يريد أن يؤذيها، وبالتالي حمايتها وحماية نفسه، لكنه لم يعد بوسعه أن يفعل ذلك، لأنه لا يملك سيفاً قاطعا يقف به في وجه

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب، ص: 08.

(2) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة - الجزائر، 2006، ص: 130.

الأعداء, لديه إلا أشعاره التي يدافع بها لكن هل تؤثر في لغة الرصاص والسيف, ويقول في قصيدة " أرى بلدي " :

يا عم الجوع يقطعني

يا عم الموت يهددني (1)

يا	عم	الجوع	يقطعني
يا	عم	الموت	يهددني

في هذا المقطع نجد تطابق في النداء والمنادى (يا عم), ونلمح على الأسطر غالباً ما يكون التطابق في أول البيت, كما في هذا المثال وغيره, ثم يذكر أهم ظاهرتين يعاني منهما بلده والبلدان الأخرى, وهما الجوع والمرض اللذان يؤديان إلى الموت, وقد طرح الشاعر هذه الأوضاع على لسان طفل صغير يشكو إليه الجوع والموت بعد أن وجد نفسه وحيداً بدون عائلة يبحث عن أمه فلا يجدها, ويريد أن يبين لنا الشاعر الظروف السيئة التي يعانيها الأطفال المشردون في الشوارع, فالجوع يقطع أمعاءهم من الداخل فلا يجدون ما يأكلون, والموت يهددهم في كل لحظة لأنه لا ملجأ لديهم يحميهم, ويقول في نفس القصيدة يعاتب فيها صديقه :

هل أنستك الأيام أغانينا

هل أنساك الزمن الموبوء أمانينا (2)

هل	أنسك	الأيام	أغانينا
هل	أنساك	الزمن	أمانينا

(2) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 10.

(2) المصدر نفسه, ص: 11.

تطابق في هذه العبارة (هل أنستك) في السطرين, وتمائل في المواقع بين (الأيام, الزمن), وهذا ما ينحو إلى حمل نفس الدلالة فكلاهما يدلان على الزمن وتأثيره على الشاعر وعلى نفسيته, ونجد لفظة (الموبوء) صفة للزمن لا يوجد مقابل لها, ثم تتقابل كل من لفظتي (أغانينا, أمانينا), فالشاعر ما عاد يذكر تلك الأيام الجميلة التي عاشها والأحلام البريئة التي كان يحلم أن يحققها بسبب مرارة الواقع حيث كان يقول الأشعار لكن أنساه الزمن الموبوء أمانيه وأحلامه التي حلماها سويا. كذلك نجد في قصيدة "ظلي المنهزم" :

ستتمو بقلبك آلام قلبي

ستتمو بشعبك آهات شعبي (1)

ستتمو	بقلبك	آلام	قلبي
ستتمو	بشعبك	آهات	شعبي

إن الشاعر وهو يقول الشعر يكون كالخاطرة في النفس تستفزه وتقلقه ويبحث فيها عن الكلمات التي تحمل هذه المعاني وتكون مستوفية لحمل هذه الأمانة, فيحس بالتعب والإرهاق لتأثير التجربة الشعرية فيه, ثم يأتي من يأخذها منه فاقتدا للشعور والإحساس بها, يقولها هكذا كلمات مينة ليست فيها حياة, فيقول له الشاعر ما دام أنه أخذ أفكاره ورؤاه لا بد أن يأخذ معه آلام قلبه وآهات شعبه ليحس بالجمرة التي كانت سببا في ولادة هذا الشعر وليحس بمعاناته, ومن أجل ذلك تحقق التطابق في اشتراك كلا البيتين في الفعل (ستتمو) لأنه يوظف لنفس المعنى فيهما, ثم نجد التوازي بين اللفظتين (بقلبك, بشعبك) من حيث الصيغة والتركيب, وقد استعمل الشاعر التوازي بين كلمتين قريبتين في المعنى أو هما مترادفتان وهما (الآلام, الآهات) ثم يتكرر التوازي بين القلب والشعب في المواقع وفي الدلالة, فالآلام الشاعر هي نفسها آهات شعبه فالمعاناة واحدة والألم واحد

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 28.

وقلبه يحتوي شعبه ويحضنه من خلال الحب الكبير الذي يكنه له. ومن ثم فقد حقق التوازي التساوي بين الداليتين واحتضان إحداهما للأخرى.

7-3 التوازي المقطعي : وهو يكون من بيتين فأكثر, كقول نور الدين درويش

في قصيدة " أين العروبة يا عرب " :

مالي أرى في بقاع القدس مجزرة أم تموت ورب الدار ينتحب
مالي أرى في دنا لبنان ملحمة الحزب مختلف والشعب مضطرب
مالي أرى في ضفاف النيل سادية ترضي اليهود ومن بلداننا سلبوا (1)

مالي	أرى	في	بقاع	القدس	مجزرة
مالي	أرى	في	دنا	لبنان	ملحمة
مالي	أرى	في	ضفاف	النيل	سادية

نجد في هذا النموذج تطابق بين الأبيات الثلاثة من خلال الاشتراك في عبارة واحدة وهي عبارة (مالي أرى في) حيث تتكرر نفسها في كل مرة, أي يتكرر نفس السؤال عن أوضاع بلدان من الدول العربية, ثم نجد توازي هذه الألفاظ (بقاع, دنا, ضفاف) واشتراكهما في المواقع وهذا التشابه في المواقع جعلهم ينحوا منحى متشابه في الدلالة, إذ تجمعهم خاصية مميزة, وهي أنهم يعبروا كلهم على المكان, وتنضاف إلى هذه الأماكن أسماء لتجعلها تضيفي عليها ميزة التخصص, إذن فحتى الألفاظ التي بعدها حدث فيها التوازي حيث أدى كل منها نفس الدور النحوي, وهكذا بالمضاف إليه تصبح البقاع مرتبطة بالقدس, والدنا مرتبطة بلبنان, والضفاف مرتبطة بالنيل, وتشارك الكلمات (مجزرة, ملحمة, سادية) في الأهمية عن السؤال, فهو يرى ما حل بالبلاد العربية التي وطأتها يد الغدر وعبث بها العدو, فالشاعر لا تعجبه أوضاعها وما آلت إليه ويؤسفه حالها, لذلك فهو يلجأ لاستنهاض الهمم وبث روح الحماس فيهم لعله يتغير الوضع.

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 15.

والتوازي باعتباره من الوسائل التحليلية للنص, لغويا وصوتيا وجماليا وفق قوانين محددة, هذا بالإضافة إلى تأدية المعنى بصورة غير مباشرة عن طريق الإيحاء, فقد استغله الشاعر للتعبير عن أن الوضع في البلاد العربية أصبح متفاقما جدا, وزاد حدة مع تطور الأحداث واضطراب الأوضاع السياسية والاجتماعية, حيث يقول في قصيدة " أغنية الحب والنار " :

محاصرة بالجيوش عواصمنا

ألف بغداد في صمته تنتظر

محاصرة بالجيوش مدائننا

نحن, أبائنا والنساء وأطفالنا كلنا في خطر

محاصرة بالجيوش أزقتنا

آه لم يبق إلا اختراق الحواجز, (1)

محاصرة	بـ	الجيوش	عواصمنا
محاصرة	بـ	الجيوش	مدائننا
محاصرة	بـ	الجيوش	أزقتنا

نجد تطابقا في عبارة (محاصرة بالجيوش) في الأبيات الثلاثة, وما يتغير هو اللفظة الأخيرة من البيت, فمرة تكون العواصم هي المحاصرة, ومرة المدائن, ومرة أخرى الأزقة, فهم لم يتركوا مكانا إلا وحاصروه بجيوشهم ليبتوا الرعب في البلاد, والحصار يضيق في كل مرة والدائرة تتقلص ويزداد الضغط والاختناق, وقد أصبح الوضع خطرا, وبات الطغاة يعبثون فيه ويشددون عليه قبضتهم البلاد تلو الآخر, وهو ما جعل نور الدين درويش ينسج بقريحته الأشعار التي تلتهب حرارة وتحرق الأسماع. وفي هذه الأبيات قد ساهم التوازي في إثراء الدلالة من خلال ملاحظة التماثل بين

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 18.

الكلمات والألفاظ وما تحويه من معاني ومعرفه مواطن الاختلاف حيث تتنوع الدلالة وتبين الرؤى والأفكار التي يريد إيصالها للقارئ ومدى ملامسة هذا الأخير لدلالة التعبير.

7-4 التوازي العمودي: وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات يربط بينهم المعنى فتتوازي

أو تتشابه وتتبادل المعاني غالبا مع المعاني, ويتميز بصورته الإيقاعية الأشد وقعا على النفس والأكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له وللتريد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ.

للتوازي إسهام في تشكيل هندسة البيت الشعري وإظهار بناء القصيدة ومعماريتها فالشاعر قد تختلط عليه الأمور ويصبح متهما بأشياء لم يفعلها, وتنسب له, وهو لا يستطيع أن يثبت براءته منها, ثم تطلق عليه الأقاويل, إذ يقول:

كنت فتى ميتا في حديث الشوارع

وكنت فتى تائها في الرمال....

وكنت فتى هاربا في الشعاب

وكنت فتى أسلمته المدينة ذاك المساء (1)

الشوارع	حديث	في	ميتا	فتى	كنت	
	الرمال	في	تائها	فتى	كنت	و
	الشعاب	في	هاربا	فتى	كنت	و
المساء	ذاك	المدينة	أسلمته	فتى	كنت	و

نجد في هذا المثال التطابق في عبارة (كنت فتى), والتمائل في الصيغ الصرفية في (ميتا, تائها, هاربا) التي على وزن (فاعل), وتمائلا في المواقع الأخيرة في (الشوارع, الرمال, الشعاب, المساء), كما نجده يبين لنا ما قالوه فيه يستغل خاصية

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 42 - 43.

التوازي بما أن المعنى الذي يريد إيصاله يدور حول نقطة واحدة, وهي اتهامهم له, فجاءت الأبيات متوازية لتدعم الدلالة وتضفي على المعنى التأكيد, وتشارك الأبيات في عبارة (كنت فتى) ليستدل على زمن الشباب كعمر للعطاء والعنفوان, فكان محل نقاش وتجادل في الشوارع, فقالوا عنه ربما مات أو أنه كان تائها في الصحاري مختبئا هناك, أو أنه كان هاربا في الشعاب والجبال فهو لغز هذه المدينة.

لقد ساهمت آلية التوازي في توليد المعاني المتناقضة التي يقوم عليها البناء التركيبي للأبيات الشعرية, ويصير التوازي مبدأ من المبادئ الفنية خاصة عندما تكون بعض المقابلات المتوازية عبارات متتابعة فتكون لها الأفضلية في التعبير, كما في قول الشاعر:

يزدهر الإسمنت في رحم الحديقة...
ترقص الأحياء في عرس المدينة...
تولد الأحزاب في بيت الحكومة...
تكبر الأطفال في كنف الفجيرة...
يسقط الإنسان في النفق السحيق⁽¹⁾

يزهر	الإسمنت	في	رحم	الحديقة
ترقص	الأحياء	في	عرس	المدينة
تولد	الأحزاب	في	بيت	الحكومة
تكبر	الأطفال	في	كنف	الفجيرة
يسقط	الإنسان	في	النفق	السحيق

في هذا المثال تتماثل الألفاظ (يزدهر, ترقص, تولد, تكبر, يسقط) في الصيغة الصرفية وهي عبارة عن أفعال جاءت في الزمن الحاضر, كذلك تتماثل هذه الأسماء في

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 86.

الصيغة الصرفية (الاسمنت, الأحياء, الأحزاب, الأطفال, الإنسان), كذلك بالنسبة للأسماء التالية فهي تتوافق في المواقع (رحم, عرس, بيت, كنف, نفق) تدل على الاحتواء والاحتضان, فالرحم مكان وجود الجنين, والعرس يجتمع فيه الناس والبيت ما يأوي الإنسان, والكنف الحزن, والنفق مكان مغلق, حيث يشبه الشاعر الإسمنت بالأزهار, وهو شيء جامد لا حياة فيه, جعل له من خلال عملية التجسيد كما في الحدائق جمالا ورونقا, على قبور الأموات الأزهار الكثيرة وكأن القبور الموجودة فوقها الإسمنت أصبحت تنبت فيها الأزهار كالحديقة, والأحياء يرقصون ويمرحون في المدينة غير أبهين بهم, يتركون على قبورهم الزهور لينسوا ويذهبوا لاحتفالات المدينة الرقص فيها, ويولد الأحزاب في بيت الحكومة, فهم منهم ولا يختلفون عنهم, وكل هذا والأطفال الضحايا في قلب الفجيعة نهضوا وجدوا أنفسهم يعيشون في رعب وخوف, وكل هذا يؤدي بالإنسان في السقوط في الهاوية وارتكاب الخطأ والضياع بين من قالوا الكلام ومن قتلوا, وهذا ما يوحى باهتمام الشاعر بهذه الظاهرة بجميع أنواعها باعتبارها ظاهرة عروضية أسلوبية تزيد من النص تقوية المعنى وجمالا في التعبير.

وهذه الأمثلة يحتل فيها التوازي موقعا مميزا ويضفي عليها سمة بارزة من خلال التكرار في الكلمات وهذا ما يطبع هذه النصوص بسمة التميز الإيقاعي بملاحظة غيرها من القصائد حيث أن تردد التوازي في نص أكثر من الآخر يعطي لذلك النص تأثيرا ونغمة مختلفة لدى الملتقي, وقد حدث التقابل في نصوص نور الدين درويش بين الكلمات والعبارات والمعاني التي ترتبط ببعضها البعض في العبارة المتطابقة, فالتوازي بجميع أنواعه يقوم بوظيفة جمالية, وهذا في الحقيقة ما يميز الجوانب الموسيقية التي تناولناها بالدراسة من وزن وإيقاع وقافية وتكرار وتواز, كل هذه العناصر التي تكون الإيقاع ساهمت في عملية التعبير عن التجربة الشعرية, وتصويرها في نظام فني متسق, والذي أضفى على شعر نور الدين درويش طبعة خاصة لتمييز أسلوب هذا الشاعر وتوظيفه لها الملامح الأسلوبية.

