

التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)

م.د. غانم صالح سلطان
كلية التربية/قسم اللغة العربية

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١١/٦/١٦ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١١/٩/٥

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة الكشف عن أهمية التوازي بوصفه ظاهرة موسيقية دلالية يتكئ عليها الشاعر في بناء نصه ، وتنوع أشكاله في قصيدة درويش (عاشق من فلسطين) خدمة للفكرة النصية بين توازي الترادف، وتوازي التراكم، وتوازي التلاشي، والتوازي الذروي، وتوازي الطباق، والتوازي التناوبي، وهذا يكشف عن تعدد تقنيات النص وأساليبه الفنية وهيكلية بنائه التي انفرد بها، إذ أسهمت هذه التقنيات في التعبير عن الحالة الشعورية التي كان الشاعر يكابدها المتمثلة بموقفه من مأساة وطنه فلسطين وما حل بها من ويلات، فكان البحث استنطاقاً للجماليات الأسلوبية وسبر لأغوارها البنائية.

Parallelism in Mahmoud Darwish Poem (A Lover from Palestine)

Lecturer. Dr. Ghanim Salih Soltan
College of Basic Education/ Arabic Language Dept.

Abstract:

This study aims at shedding light on the importance of parallelism and its various types in Mahmood Darwishes poem (Ashiqun Min Philistine) This parallelism serves the textual theme. The parallelism ranges from repetitive acumilative, symmetric and alternative.

This enriches the text by its various techniques, artistic styles and structure These techniques contribute in change of feeling represented by his view concerning the Palistenian issue . Hence this paper came to reveal the stylistic aesthetic dimensions and the structure.

المقدمة

مما لا شك فيه أن التوازي من الخصائص الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأدبية وقد أشار إلى ذلك ياكبسون الذي يعد من أبرز من تحدث عن التوازي في النقد الغربي الحديث، إذ يقول "إن المسألة الأساسية للشعر تكمن في التوازي.. وقد لا

نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر^(١) وقد تأثر بعض النقاد العرب بما جاء به النقد الغربي عن التوازي ومنهم محمد مفتاح الذي يرى أن الشعر العربي هو شعر التوازي^(٢)، إذ يمثل التوازي "المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللفظي"^(٣) وقد عرف التوازي بتعريفات عدة في النقد العربي الحديث منها أنه عبارة عن "متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي - النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية"^(٤) وقد عرفه محمد مفتاح بأنه "تمية لنواة معينة بإحكام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعنوية وتداولية ضمنا لانسجام الرسالة"^(٥)، إذ أكد مفتاح على أهمية وجود النواة بوصفها المادة الأساس التي تتشكل منها بنى التوازي المختلفة ليتسنى للباحث دراستها على المستويات كافة (الصوتية والتركيبية والتداولية)، ومن هنا تظهر أهمية التوازي بالنسبة للنص الشعري فهو "سمة إيقاعية فلما يخلو أي شعر منها"^(٦) إلا أن وظيفة التوازي في النص الشعري لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعي حسب، لأن التوازي "ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد"^(٧) لأن الذي يدرس التوازي "يكشف دور البعد الصوتي - الإيقاعي - في إنجاز البعد الدلالي"^(٨)، ولا يفوتنا أن نشير إلى مسألة مهمة هي أن النقد العربي القديم لم يسم التوازي إلا أنه تبنى مصطلحات مقاربة منه كـ (الموازنة والتكرار والمقابلة والمشاكلية والنظم)^(٩).

وقد حدد ياكبسون الصور التي يمكن أن يكون عليها التوازي في النص الشعري منها على مستوى البنى التركيبية: مستويات الترادف المعجمية، ومستوى الأصوات إلا أن خطة البحث لم تقم على هذه المستويات وإنما كانت هذه المستويات أداة للكشف عن إمكانية الشاعر في بناء نصه، وقد اعتمدت خطة البحث على طبيعة التوازيات المرصودة في قصيدة درويش (عاشق من فلسطين)، إذ إنها تحتوي على أنواع مختلفة من التوازيات كسائر شعر درويش،

(١) قضايا الشعرية، رومان باكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون: ١٠٥-١٠٦.

(٢) التلقي والتأويل (مقاربة نسقية): ١٤٩.

(٣) التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، ع١٨، ١٩٩٩: ٧٨.

(٤) م. ن: ٨٠.

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح: ٢٥.

(٦) التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الإيقاع والدلالة، سامح الرواشدة، أبحاث اليرموك، مج١٦،

ع٢، ١٩٩٨: ٩.

(٧) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨-١٩٧٥، صالح خليل ابو اصبع: ٤١٠.

(٨) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٦٣، ٢٩١.

(٩) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله: ١٧٥، ٢٠٠.

وقبل الدخول إلى القصيدة لكشف التوازيات لا بد من الوقوف عند العنوان بوصفه نصاً موازياً للنص^(١).

العنوان

يعد العنوان من المفاتيح المهمة التي يمكن أن يباشر القارئ بواسطتها النص، فهو لم يعد مجرد مرشد للعمل، يمر عليه القارئ مروراً سريعاً متوجهاً إلى النص، وإنما أصبح جزءاً من المبنى الاستراتيجي للنص^(٢)، إذ بات العنوان جزءاً من البناء الدلالي للنص ومؤشراً دالاً عليه، فهو "نافذة النص المشرقة على العالم، ترمي إلى إظهار - أو الكشف عن - قابلية النص للقراءة، ومن هنا إلحاح الكاتب أن يعنون لكون العنونة السبيل إلى المتلقي"^(٣) لأن المتلقي يدخل إلى العمل من بوابة العنوان مناوئاً له، وموظفاً خلفيته المعرفية في استنتاج دواله.. وكثيراً ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه^(٤) وعنوان قصيدة درويش عنوان اختصاري يلخص فكرة العمل الأدبي المركزية، ويحوي بصورة عامة تلخيصاً قصيراً للعمل من وجهة نظر الكاتب^(٥)، إذ إن جملة (عاشق من فلسطين) عبرت عن محتوى النص الذي يتكون من ثلاث صفحات حاولت كلها أن تعبر عن مدى تعلق الشاعر بحبيبته (فلسطين) فهو يراها في كل مكان، وجاء توظيف الشاعر لكلمة (عاشق) لما تحمله من دلالة الوجد والشوق مما له أثر في توجيه المسار الدلالي للنص، ثم جاءت شبه الجملة (من فلسطين) لتؤكد العلاقة بين لفظة عاشق ومحتوى النص، إذ شكلت حلقة الربط بين العنصرين، إذ مثل العنوان "بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته، فإنه يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته... ويقدم لنا جوازاً نعبر به إلى عالم الشعر،.. فلا مندوحة لنا من مواجهة العنوان باعتباره الجملة الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يقلص مساحة البياض في النص"^(٦) لذلك كانت لنا هذه الوقفة مع العنوان لما له من ترابط قوي مع بنية النص.

(١) سيمياء العنوان، بسام قطوس، ٣٧.

(٢) علم العنونة دراسة تطبيقية، عبد القادر رحيم: ٤٠.

(٣) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين: ١٣٨.

(٤) علم العنونة المفهوم والتأسيس: ١١.

(٥) ينظر: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ٤٧-٤٨.

(٦) وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ٨١ع، ٢٠٠٣، ١٧.

أنواع التوازي

كثر الحديث في أنواع التوازي في دراسة النص الشعري فمنهم من عد مستويات التوازي أنواعا كالتوازي النحوي والصرفي والصوتي والدلالي، ومنهم من حدد أنواع التوازي بحسب بنيته الشكلية وهي: الترادفي، والطباقي، والتركيبي، والذروي^(١) وقد أضفنا نوعا آخر من التوازي وجدناه في قصيدة درويش أطلقنا عليه التناوبي.

توازي الترادف

وفيه يقوم السطر الثاني بتقوية الفكرة المبثوثة في السطر الأول عن طريق التكرار أو المغايرة من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع، كما إن دائرة هذا الضرب من التوازي يمكن أن تتسع لتشمل - أيضا - السطر الثالث الذي لا يتماثل مع السطر الأول، بل يتوازي معه^(٢) ويظهر هذا النوع من التوازي في مفتتح القصيدة، إذ يقول درويش^(٣):

عيونك شوكة في القلب

توجعني.. وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع أغمدها

يتضح من المقطع المتقدم أن عبارة (عيونك) احتلت المركز ثم أخذت الجمل الفعلية بالتراكم عليها عبر انزياحات لم يعهدها الشعر العربي^(٤) لأن تشبيه العيون بالشوكة دلالة على استمرار ألم الشاعر، إلا أنه وبشكل مفاجئ يكسر توقع القارئ، فمن المتوقع أن يقوم الشاعر بنزعها والخلاص من ألمها إلا أنه فعل عكس ذلك فهو (يعبدها، ويحميها من الريح ويغمدها وراء الليل والأوجاع) وقد سمى ياكبسون هذه الظاهرة "بالانتظار الخائب وتوليد ما هو غير متوقع"^(٥) وقد كشف الشاعر في توظيف هذه الجمل المترادفة سواء على المستوى النحوي أم على المستوى الدلالي عن قدرة إبداعية، إذ إن الجمل المترادفة متماثلة تقريبا في التركيب (توجعني، أعبدها، أحميها، أغمدها) لأن هذه الأفعال تحمل الدلالة الزمنية نفسها وهي المضارعة، فضلا عن احتوائها على البنية التركيبية نفسها (فعل مضارع + فاعل ضمير

(١) ينظر: التوازي في لغة القصيدة العراقية المعاصرة (شعر سامي مهدي) مقارنة تطبيقية، فهد محسن فرحان، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، ١٩٩٨: ٣٠-٤٢.

(٢) ينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر: ٢٣١.

(٣) الديوان: ٤١.

(٤) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس: ٢٢٢.

(٥) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس: ٢٢٢.

مستتر + مفعول به ضمير متصل)، أما على المستوى الدلالي فقد انتقل الشاعر من جملة (توجعني) إلى جملة (اعبدها) ثم جملة (احميها) ليظهر لنا مدى تمسكه بحبيته (فلسطين) فكل جملة أسست دلاليا لما بعدها ثم جاءت الجملتان^(١):

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غداً

لتؤكد المسار الدلالي الذي أسست له جملة (أعبدها)، إذ جعل الشاعر المستقبل يصنع الحاضر عبر انزياح أسلوب ليتمشى مع رؤيته التي تؤمن بالمستقبل، فضلاً عن جعل الجرح الذي سببته حبيته كان بمثابة الدافع على الإنجاز والانتصار في النهاية وهذه سمة بارزة في شعر درويش لأنه يمثل قضية.

وفي موضع آخر نرصد توازيا ترادفياً في قول الشاعر^(٢):

أردّ إلي لون الوجه والبدن

وضوء القلب والعين

وملح الخبز واللحن

وطعم الأرض والوطن

فقد شكلت الجملة الفعلية (أردّ إلي) المركز الذي تترادف عليه بقية المفاعيل، وقد غيبتها الشاعر عن الأسطر الشعرية التي تلي السطر الأول وحقق هذا الغياب تساويًا في هذه الأسطر من حيث التركيب؛ فعلى المستوى النحوي تساوت الجمل في بنائها، إذ تكونت من مفعول به أول + مضاف إليه + معطوف)، فضلاً عن إن توظيف المفردات في سياقات متنوعة أكسبها بعداً دلالياً تجاوزت فيه معناها المعجمي، لأن معنى الكلمة يكمن في سياقها، ولم يقف التوازي هنا على التوازي الظاهر في البناء وإنما توازت الجمل في غياب مركز الصدارة (أردّ إلي) مما يدعم المستوى الدلالي الذي يظهر إصرار الشاعر ومطالبته لحبيته بأن تعيد له كل جميل، إذ فقد ببعدها عنه كل قيمة جمالية من حياته (الضوء، الملح، الطعم) لأن الذي يفقد هذه الأشياء لا تكتمل حياته وتطاق معيشته، إذ ربط الشاعر جميع هذه الأشياء بحبيته ليظهر قوة العلاقة بينه وبينها.

وقد ارتبطت القافية بالنص ودلالته ارتباطاً وثيقاً، ولا سيما "إذا ما أضيفت إلى الوقفة

المعنوية وقفة صوتية"^(٣) وهو ما تحقق في هذا المقطع فالنص يخلو من عنصر التدوير، إذ

(١) الديوان: ٤١.

(٢) م. ن: ٤٣.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي: ٥٧.

انسجمت فيه الوقفة الصوتية والعروضية مع الوقفات الدلالية، وهذا النمط من الوقفات نمط، ممتدح، لأنه يصلح بين عنصري القافية (الاكتمال الإيقاعي، والاكتمال الدلالي)^(١) فالذي يلاحظ المقطع الأول (عيونك) يجد أنه يتوازي من حيث حذف مركز الصدارة مع مقطع (أردي) على الرغم من اختلافهما في التركيب النحوي، فضلا عن تغاير البنية الزمنية، وقد أدى تغاير البنى إلى تغاير دلالي، فبعد أن فشل الشاعر في الحفاظ على حبيته في المقطع الأول أخذ يطالبها بأن تغير واقعه وتعيد له كل قيم الحياة التي يسعى إليها.

ولا يقف توازي الترادف في هذه القصيدة عند حذف مركز الصدارة المتمثل بـ (أرد) إلي، فهناك نماذج متعددة من توازي الترادف الذي يكون فيه المركز حاضرا في جميع الأسطر الشعرية كما في قول الشاعر:^(٢)

خذيني تحت عينك

خذيني، أينما كنت

خذيني، كيفما كنت

فالشاعر في هذا المقطع يدعو حبيته بأن تأخذه والأخذ هنا يعني الاحتواء الكلي (مادة ووجدانا) بعد أن عجز عن الوصول إليها وهنا بدأ يحس ببعده عن حبيته التي كان يحمي جزءا مهما منها (عيونك)، وقد أدى تكرار الجمل الفعلية على المستوى النحوي وظيفة مهمة لخدمة التماسك النصي، إذ لم يأت التوازي ليحقق هدف إيقاعي حسب، ولكنه جاء خادما للدلالة، ومحققا تفاعلية تواصلية بين هذين العنصرين المتلازمين^(٣)، فالإيقاع هنا لم يعد مكونا خارجيا، ولكنه "أصبح أساسا بنائيا للشعر، يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية"^(٤) فعلى المستوى النحوي تتكون جملة خذيني من (فعل أمر + فاعل ضمير متصل + مفعول به) التي تكررت في صدارة الأسطر الشعرية الثلاث، إذ تساوت في بنائها التركيبي، أما على المستوى الدلالي فقد جاء فعل الأمر ليكشف الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وما يعانيه من تيه وخواء ووجود بلا معنى، وقد وقف وراء هذا التكرار دوافع فنية، ونفسية أما "الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية"^(٥) وقد أطلق بعض

(١) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي: ١١.

(٢) الديوان: ٤٣.

(٣) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة: ٢٠.

(٤) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، يوريس انجمبوم، ترجمة: إبراهيم الخطيب: ٥٣.

(٥) البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني: ٧٢.

النقاد على هذا النوع من التوازي (بالاستهلاكي) الذي يقصد به "الضغط على مفردة معينة وتكرارها عدة مرات بصيغ متساوية أو مختلفة في بداية النص من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي" (١).

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن توازي الترادف عند درويش لم يكن مركزاً لتراكم كلمة مفردة، وإنما غلبت عليه الجمل الفعلية وفي ذلك دلالة على السعي للخلاص من الواقع الذي يعيشه وطنه والإصرار على عدم الاستسلام والإيمان بالانتصار

توازي التراكم

هو التوازي الذي تأتي فيه الأسطر الشعرية بزيادة على السطر الشعري الذي تتوازي معه (٢)، كما في قول الشاعر (٣):

وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفتي..

إن الذي ينظر في النص المتقدم يجد أن السطر الشعري الثاني جاء بزيادة الضمير المنفصل (أنت) على السطر الشعري الأول، فعلى المستوى النحوي يتكون السطر الشعري الأول من (مبتدأ) ضمير منفصل + خبر، إذ تتوازي هذه البنية بشكل تراكمي مع السطر الثاني الذي يتكون من (مبتدأ ضمير منفصل أيضاً + توكيد لفظي + خبر)، إذ جاء تكرار الضمير ليكشف عن عمق الصلة بين الشاعر وفلسطين التي تعني له الوجود والتاريخ، إذ يخاطبها وكأنها تتكرر ما قاله في السطر الشعري الأول، وليؤكد حبه لها في الثاني، وكأنه يخبرنا بأنه لا يحب غيرها، ومما يعضد ذلك الجمل الاسمية التي تتسم بالثبات مقارنة بالجمل الفعلية (٤)، وذلك يخدم الفكرة التي أراد الشاعر أن يوصلها من خلال هذا المقطع بأنها هي التي يتمسك بها في كل زمان ومكان.

وفي موضع آخر من القصيدة يبرز توازي التراكم بشكل واضح ليؤدي مع تكرار لفظة الصدارة وظيفية مهمة لخدمة الإيقاع والدلالة إذ يقول (٥):

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهـم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد : ١٨٦ .

(٢) ينظر: مدارات نقدية: ٢٣٢ .

(٣) الديوان: ٤٢ .

(٤) البنية الزمنية في الجملة العربية ، علي جابر المنصوري: ٣٥ .

(٥) الديوان: ٤٤ .

لقد شكلت لفظة (فلسطين) مرتكزا تتراكم عليه بقية الأسطر الشعرية التي أخذت بالزيادة في بنائها، فعلى المستوى النحوي نجد أن الأسطر تتكون من (مبتدأ محذوف (أنت) + خبر مضاف + مضاف إليه) ثم يأتي السطر الثاني بزيادة اسم معطوف (الهم)، في حين يأتي السطر الثالث بزيادة اسمين معطوفين (القدمين والجسم)، وقد جاء تكرار (فلسطينية) ليغني المستوى الدلالي فحبيته التي تمسك بها تحمل أوصاف الفلسطينية (الاسم، والأحلام، والهم، والقدمين..). أو هي فلسطين نفسها، ومما يؤكد ذلك قوله (فلسطينية الاسم) وهذا ما اشرنا إليه في بداية البحث، وقد أكد توالي الصيغ النحوية هوية الحبيبة، ومما عزز ذلك التكرار وما أداه من وظيفة دلالية مهمة، إذ لا يمكن أن ننظر للتكرار على أنه تقنية إيقاعية محضة، فقد يكرر الشاعر "ألفاظا يعينها وقد تكون أسماء أو أماكن أو ما شابه ذلك لدلالة نفسية وشعورية، يكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية والشعورية، أو قد يكون مركز ثقلها"^(١) ويعكس هذا التكرار جدلية العلاقة بين الشاعر وبين ما يكرره، فالتكرار يسלט الضوء على نقطة في النص ويكشف عن اهتمام المتكلم بها دون غيرها^(٢).

وقد كان الشاعر موفقا في توازي التراكم لان الذي يتأمل المقطع (أنت الرئة الأخرى) و(فلسطينية الاسم) يجد أنهما يحملان البنية التراكمية نفسها عبر جمل اسمية تتسم بالثبات وهذا ما يؤكد مقصده الشاعر التي تتمثل بتمسكه بحبيته التي تعيش في داخله وتحتل كيانه وقد لعب "التكرار دورا رئيسا في خلق التوازي، لأنه أتاح للشاعر الفرصة بكسب مادته الشعرية ضمن إطار هذا النسق الأدائي"^(٣).

توازي التلاشي

وفيه يكون السطر الثاني اقل من السطر الأول من ناحية التركيب أي تأخذ الأسطر الشعرية بالتناقص كلما ابتعدنا عن السطر الأول نرصد ذلك بقول درويش^(٤):

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

(١) في قصيدة ابي تمام في فتح عمورية، دراسة في الموسيقى والإيقاع، ماجد الجعافرة، آداب الرفادين، ٢٧٤، ١٩٩٥: ١٠٢.

(٢) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨-١٩٧٥: ٤١٠.

(٣) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، شعر سامي مهدي، مقارنة تطبيقية، فهد محسن فرحان، مهرجان المرشد الشعري الرابع عشر، ١٩٩٨: ٣.

(٤) الديوان: ٤٤.

شكلت لفظة (فلسطين) في هذا المقطع مرتكزا دارت حوله الكلمات التي أخذت بالتلاشي، وعلى الرغم من هذا التلاشي إلا أن هذه الأسطر توازت بشكل متساوٍ من حيث البناء النحوي بجمل اسمية تكونت من (خبر لمبتدأ محذوف + مضاف إليه + معطوف) الذي تلاشى ليغيب في السطر الشعري الأخير، فضلا عن توازي هذه الأسطر الشعرية من حيث غياب المبتدأ (أنت) أما على المستوى الدلالي فقد عمد الشاعر إلى الاعتماد على الجمل الاسمية التي تتسم بالثبات، وهذا ينطبق على اغلب توازيات درويش التي يتجه فيها إلى حبيبته مباشرة يصف لها حالة الوجد والعشق التي يعيشها، فضلا عن اختيار الشاعر للضمير المؤنث المخاطب وما له من دور في تأكيد على "تمام التواصل بينه وبين معشوقته، فعلى الرغم من بعدها عنه وبعده عنها، إلا انه يستحضرها دائما ويخاطبها كأنها ماثلة أمامه"^(١).

أما على المستوى الإيقاعي، فقد حقق التوازي نغما موسيقيا له تأثير واضح على نفس المتلقي، إذ يحتل التوازي "موقعا مهما في تشكيل النص الشعري، يقع الجزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه، حين يستغل الشاعر ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصة تحقيق البعد الإيقاعي في الشعر"^(٢).

التوازي الذروي

هو التوازي الذي تكون فيه الأسطر الشعرية التالية للسطر الأول مكملة وملحقة له^(٣) نرصد ذلك في قول الشاعر:^(٤)

وأكتب في مفكرتي
أحب البرنقال وأكره الميناء
وأردف في مفكرتي
على الميناء
وقفت. وكانت الدنيا عيون شتاء

يفتح درويش هذا المقطع بجملة فعلية تتكون من (فعل + فاعل + حرف جر + اسم مجرور) تتواز مع الجملة الفعلية المكونة للسطر الشعري الثالث (وأردف في مفكرتي) هذا على المستوى النحوي أما على المستوى الدلالي فقد جاء السطر الشعري الأول ناقص المعنى لذلك فقد احتاج إلى السطر الشعري الثاني ليتم معناه (أحب البرنقال وأكره الميناء) وقد

(١) الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) التوازي في شعر يوسف الصائغ: ١١.

(٣) ينظر: مدارات نقدية: ٢٣٢.

(٤) الديوان: ٤٢.

تكررت العملية مع السطر الثالث الذي احتاج إلى الرابع ليتم معناه، نستشف من ذلك أن الجملتين افترقتا إلى تمام المعنى، فضلا عن إن الجملتين لهما الدلالة الزمنية (المضارعة) نفسها وفي ذلك دليل على مستقبلية وقوع الحدث واستمراريته التي تبدأ من اللحظة الآنية وتستمر إلى زمن غير محدد وقد حقق التوازي على المستوى النحوي خدمة للمستوى الإيقاعي الذي يتضافر مع المستويين السابقين (النحوي والدلالي) لتتلاءم مع الجو العام للنص لأن تكرار البناء ليس هو المظهر الوحيد من مظاهر التوازي إنما يقوم أيضا على تكرار الفكرة الذي يوفر إنشادا إيقاعيا أو يخلق أسلوبا غنائيا^(١).

ويتكرر التوازي الذروي في موضع آخر من القصيدة نرصد في قول الشاعر^(٢):

ولكني نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت:

رحيلك أصدأ الجيتار .. أم صمتي!؟

يفتح درويش هذا المقطع بالاستدراك (لكني) ويسأل هل رحيل الحبيبة أم صمته قد (أصدأ القيثارة) ولذا لا إجابة، فهنا ترك الباب مفتوحا للتأويل وتبقى النتيجة واحدة أن البعد عن الحبيبة كان وراء صمت الشاعر لأن رحيلها أصمته، إذ كانت مصدر إلهامه، وقد كرر الفعل (نسيت) ليوهم القارئ بأنه لا يعرف الحقيقة هذا من جانب ومن جانب آخر نجد الزمن الماضي هو المسيطر على النص وهذا يتقاطع مع الجو العام للقصيدة مما يذكر بحقيقة إيمان درويش بالمستقبل ولا يحن إلى الماضي لأنه يذكره بما جرى لحبيبه بخلاف الشعراء الذين يحنون إلى الماضي ويرونه جميلا فهو يؤمن بالتغيير ولا يظهر الزمن الماضي عنده في هذه القصيدة إلا في حالة التأزم النفسي، ويستمر درويش في توازيه التركيبي إذ يقول^(٣):

خذي آية من سفر مأساتي

خذي لعبة .. حجرا من البيت

ليذكر جيلنا الآتي

مساربه إلى البيت!

إن القراءة الأولى للمقطع تكشف عن توازي هذا المقطع على مختلف المستويات فعلى المستوى النحوي نجد السطر الأول يتوازي مع السطر الثاني، إذ يتكون من (فعل أمر + فاعل ضمير متصل + مفعول به + حال) وقد خرجت بنية الأمر إلى الالتماس، إذ يلتمس الشاعر من حبيبه أن تأخذه إلا إن هناك انحدار في الأخذ من (الآية) في أول الالتماس إلى (اللعبة)

(١) مدارات نقدية: ٢١٣.

(٢) الديوان: ٤١.

(٣) م. ن: ٤٣-٤٤.

بعد أن يأس من أن تأخذه حبيبته، وهذا يدل على إصرار الشاعر وتمسكه بحبيبته، مما يعضد ذلك أن القيمة الدنيا للأخذ هي من نوع خاص (حجرا من البيت)، والغاية منها تذكير الأجيال اللاحقة بوطنهم فهو لم يطلب منها هذه المرة بأن تأخذه لغاية خاصة وإنما علل سبب الأخذ (ليذكر جيلنا الآتي مساربه إلى البيت) فهذه اللعبة هي بمثابة الحافز الدليل ليقود الأجيال إلى وطنهم (البيت) ومما يعضد ذلك انتقال الشاعر من الحديث عن الأنا (خذي) إلى المجموع (جيلنا).

أما على المستوى الإيقاعي فقد أدى تناوب القوافي إلى تناوب دلالي وبالعكس، إذ اتفقت قافية السطر الأول والثالث نغميا (ماساتي، الآتي) إلا أنهما اختلفتا دلالياً لان مأساة درويش تحمل البؤس والضيق في حين إيمانه بالجيل الآتي يحمل تفاؤلاً يدفعه إلى اليقين بالتغيير وهذا ما حدث مع قافية السطر الثاني مع الرابع (البيت، البيت) فعلى الرغم من التجانس التام بينهما إلا أنهما تضادا دلالياً وقد أكد هذا التضاد حرفا الجر (من، إلى) فـ(من) تعني في هذا السابق الأخذ وتعني (إلى) العودة لأنه (الكلمة الحقيقة هي الكلمة في السابق)^(١) وقد كشف المقطع دور القافية في تشكيل المعنى، فضلا عن دورها الإيقاعي، إذ (توفر تشابها صوتيا، يعين على تطور المستوى الإيقاعي من جهة، ومن جانب آخر نجد هذا التشابه الظاهري .. لا يوفر تشابها معنوياً، فتخلق هذه السمة بين الألفاظ حالة من التضاد، مما يوسع فضاء النص)^(٢) فالقافية هنا على الرغم تجانسها إلا أنها تخرق النظام المتوقع (فتؤدي عبر تجانسها الصوتي التام إلى تضاد معنوي تام أيضا)^(٣).

توازي الطباق

هو الذي ينص في تحديده الأول على أن يقوم السطر الشعري الثاني أو الجملة الشعرية الثانية بالتضاد مع السطر الأول أو الجملة الشعرية الأولى^(٤) يظهر ذلك في قول درويش^(٥):

وأكتب في مذكرتي
أحب البرتقال وأكره الميناء

(١) التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، كريم زكي حسام الدين: ٩٥.

(٢) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم: ١٢١.

(٣) م. ن: ١٢١.

(٤) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة: ٥.

(٥) الديوان: ٤٢.

يكشف هذا النص عن التضاد الموجود في بنيته بشكل واضح من خلال دلالة الفعلين (أحب، وأكره) على الرغم من اتفاقهما في البنية الزمنية إلا أنهما متضادان من الناحية الدلالية وهنا تظهر قدرة الشاعر على الجمع بين المتضادات في سياق واحد للتضافر خدمة للجو العام للنص، فعلى الرغم من تساوي الجملتين على المستوى الدلالي، إذ تتكون الجملتان من (فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به) إلا أن التضاد على المستوى الدلالي ظهر من خلال دلالة الفعلين (أحب، أكره)، فضلا عن التضاد بين (البرتقال، الميناء) وما كان اختيار هاتين اللفظيتين "إلا للتعبير عن مكونات نفسية افعم بها صدر درويش وتفريغ لشحنات الحب والكراهية حب فلسطين وكراهية الرحيل عنها"^(١)، فضلا عما تحمله لفظة الميناء من دلالة دخول المحتل إلى فلسطين حبيبة درويش.

وفي موضع آخر يظهر توازي الطباق في قول درويش^(٢):

أنت أنت الصوت في شفتي..

أنت الماء، وأنت النار!

إذ يجمع الشاعر في هذا المقطع بين المتضادين (الماء والنار) على الرغم من تشابهها على المستوى النحوي (مبتدأ + خبر) إلا أنهما يتضادان على المستوى الدلالي، فالشاعر أراد أن يعبر عن الحالة التي يعيشها مع حبيبته؛ من صعوبة الحفاظ عليها من جهة، ومن التمسك بحبها من جهة أخرى فإذا نظرنا إلى دلالة الماء وما يحمله من دلالة الحياة (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا)^(٣)، والنار وما تحمله من دلالة الدمار والخراب كما هو متواضع عليه، وقد عبر الجمع بين النقيضين (الماء والنار) عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في علاقته مع حبيبته فالماء رمز لحياته فيها والنار رمز لتألمه عليها ولما حصل لها، عبر انزياحات كانت "ذات إichاءات بدلالات يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم تحمل على منطلق خاص، يكشف عن لحظة تأزم ومعاينة توتر، وذلك بجعل المعشوقة: الأمل والألم في آن واحد"^(٤).

توازي التناوب

من خلال قراءتنا لنص درويش وجدناه يعتمد على أكثر من نوع من أنواع التوازي، إذ أننا نجد يدخل في المقطع الواحد أنواع مختلفة منه لذلك أطلقنا عليه بالتناوبي الذي يعني

(١) الأسلوبية الرؤية والتطبيق: ٢٢٧.

(٢) الديوان: ٤٤.

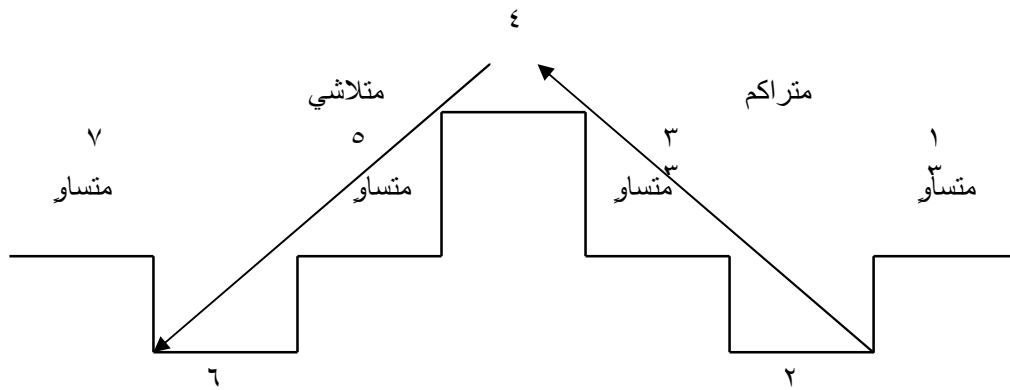
(٣) سورة الأنبياء، الآية: ٣٠.

(٤) الأسلوبية الرؤية والتطبيق: ٢٢٩.

أن يناوب الشاعر بين الأسطر من حيث البنية التركيبية ضمن المقطع الواحد في المقطع الواحد بين أكثر من نوع من التوازي وهذا ما وجدناه في قول الشاعر^(١):

فلسطينية العينين والجسم
فلسطينية الاسم
فلسطينية الأحلام والهَمِّ
فلسطينية المنديلِ والقدمينِ والجسمِ
فلسطينية الكلماتِ والصمتِ
فلسطينية الصوتِ
فلسطينية الميلادِ والموتِ

يكشف هذا النص عن الحالة النفسية غير المستقرة للشاعر، يظهر ذلك من خلال الارتفاع والهبوط بالمستوى النغمي، مما يؤكد مدى العلاقة بين المستوى الإيقاعي والدلالي في بناء النص، فضلاً عن المستوى النحوي الذي تتبني من خلاله الأسطر الشعرية، ففي الأسطر الشعرية من هذا المقطع تكونت من (خبر لمبتدأ محذوف مضاف + مضاف إليه) ثم تأخذ المعطوفات بالتراكم في حالة الزيادة، وبالتلاشي في حالة النقصان، ويمكن أن ننظر إلى النص من خلال بنية توازية مختلفة: متساوية متلاشية متراكمة متساوية في بناء دائري محكم لبنية التوازي ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط الآتي:



إذ إننا نلاحظ أن الأسطر الشعرية المتناوبة (١، ٣، ٥، ٧) تتوازي توازياً تاماً وهذه والحالة نفسها مع السطرين (٢، ٦) وقد شكل التوازي المتراكم مركز المقطع الشعري المتوازي الذي احتل السطر الرابع فيه قمة التراكم، وهذا يظهر مدى تمسك الشاعر بحبيبتيه الذي وصل إلى الذروة نتيجة ما تعرضت له بعد الفراق بينه وبينها، ثم اخذ بالتلاشي الذي

(١) الديوان: ٤٤.

يتفق مع الجو العام للنص، إذ انتقل الشاعر من الحديث عن حبيبته إلى الحديث عن نفسه بقوله^(١):

أنا زين الشباب وفارس الفرسان

فقد وظف درويش الضمائر بوصفها (إحدى أدوات الاتصال اللغوي، والدلالي معاً، ليعبر عن رؤيته وتجربته، فقد بنى قصيدته على نسيج ضمائري دائري، ابتداءً بالمخاطب (عيونك) وانتهى بضمير الأنا المتكلم^(٢) (أنا زين الشباب)، فضلاً عن دور الضمير في الارتفاع بالمستوى الدلالي فقد كان لجوء الشاعر إليه (حري بأن يحقق هذه الدلالات والإيماءات التي امتزجت فيها الأجزاء التفسيرية للصورة الفنية من التكرار، إذ شكلت سلسلة خيوط متقاطعة، هدفها مجموعة دلالات عميقة تتفق عن نفسية ملؤها الشوق والحنين للقاء والعودة إلى المعشوقة)^(٣)، وعبارة زين الشباب معروفة في التراث العربي ومن قول أبي فراس الحمداني:^(٤)

قولي إذا كلمتني وعييتُ عن رد الجواب زين الشباب أبو فراس لم يمتع بالشباب

وقد نجح الشاعر في رسم صورة دائرية للقصيد، إذ شكل التوازي الفاعل الأساس في بناء النص فالشاعر أنهى حديثه عن فلسطين قبل الانتقال بالحديث عن نفسه بالعودة إلى العنوان ليكمل حلقة دائرية بين العنوان والتمن، وقد احتل الزمن المضارع مساحة كبيرة من النص، فضلاً عن غياب الزمن في توصيفه عبر الجمل الاسمية، ولا سيما عندما يدخل في الحديث عن علاقته بحبيبته ووضعها وذلك لأنه يؤمن بالمستقبل الذي سوف يصنع التغيير ويخلص معشوقته من مأساتها.

(١) الديوان: ٤٤.

(٢) الاسلوبية الرؤيوية والتطبيق: ٢٣٢.

(٣) م. ن: ٢٣٤.

(٤) ديوان أبو فراس الحمداني: ٢٩٧/٢.

الخاتمة

- كشف البحث عن أهمية التوازي في النص الشعري، إذ إنه يلعب دورا بارزا في شد بنية النص وتواشج مستوياته، فهو أداة مهمة بيد الشاعر لما له من وظيفة مهمة في النص الأدبي لذلك استفاد منه الشاعر في التعبير عن رؤيته تجاه علاقته بحبيته.
- تنوع الجملة التي يبني عليها درويش توازياته بين الاسمية والفعلية وأشباه الجمل وكلها كانت تصب في خدمة المستوى الدلالي والإيقاعي، وقد كان الشاعر يتحكم في البنية الزمنية لهذه الجمل لكي تتماشى مع موقفه تجاه حبيته.
- كشف البحث عن الدور المهم الذي لعبته الموسيقى في خدمة المستوى الدلالي أيضا وكانت القافية من أبرز العناصر الموسيقية التي قامت بهذا الدور، إذ إننا نجدها تتواشج مع البنية الدلالية للمقاطع الشعرية خدمة للحالة النفسية التي يعيشها درويش، إذ أنها تتغير بتغير مستوى التأزم النفسي للشاعر.
- شكلت الضمائر جزءاً مهماً في بناء توازيات درويش، إذ إننا نجد الشاعر ينوع بينها حسب ما يقتضيه السياق الدلالي، فمرة متكلم وأخرى مخاطب في بناء دائري محكم، إذ ربط مطلع القصيدة بخاتمتها.
- لم يكن التوازي في هذا النص على شكل واحد إنما تعددت أشكاله إذ إننا لا نجد أي نوع من أنواعه يغيب عن النص.

ثبت المصادر:

- الأسلوبية الرؤيية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٧م.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن أرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.
- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- التحليل الدلالي إجراءاته ومفاهيمه، كريم زكي حسام الدين، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- التلقي والتأويل مقارنة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨-١٩٧٥، صالح خليل أبو إصبع، دار البركة للتوزيع والنشر، الأردن، ٢٠٠٩م.
- الدلالة الزمنية في الجملة العربية، علي جابر المنصوري، مطبعة الجامعة، بغداد، ط١، ١٩٨٤م.
- ديوان ابو فراس الحمداني، تحقيق سامي الدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٤٤م.
- ديوان محمود درويش، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط٢، ٢٠٠٠م.
- سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.
- في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧م.
- القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد والكتاب، دمشق ٢٠٠١م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك صفوت، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: حسن عبد الحساني، مكتبة الخانكي، القاهرة، د.ت.

- مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨م.
- مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، يوريس انجمبادم، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث المشتركة، بيروت، الرباط، ١٩٨٢م

البحوث المنشورة في الدوريات

- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح الرواشدة، أبحاث اليرموك، عمان، مج١٦، ع٢٤٤، ١٩٨٩م.
- التوازي في القصيدة العراقية الحديثة -مقاربة نسقية-، فهد محسن فرحان، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، بغداد، ١٩٩٨م.
- التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، فكر ونقد، المغرب، ع١٩٩٩، ١٨م،
- السيميوطيقا والعنونة، جميل حمدواي، عالم الفكر، الكويت، ع٣، مج٢٥، ١٩٩٧م.
- في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، دراسة في الموسيقى والإيقاع، ماجد الجعافرة، آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع٢٧، ١٩٩٥م.
- وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع٨١، ٢٠٠٣م.

البحوث المنشورة على شبكة الانترنت

- علم العنونة المفهوم والتأسيس، www.Aklaam.net