

2016

Manifestations of Repetition in the Last Poetic Divan of Mahmoud Darweish Titled "I Don't Want This Poem To End"

Ahmad Rahahleh
rahahleh@bau.edu.jo

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anu jr_b

Recommended Citation

Rahahleh, Ahmad (2016) "Manifestations of Repetition in the Last Poetic Divan of Mahmoud Darweish Titled "I Don't Want This Poem To End"; *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)*: Vol. 30 : Iss. 3 , Article 3.

Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anu jr_b/vol30/iss3/3

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in An-Najah University Journal for Research - B (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aar u.edu.jo, marah@aar u.edu.jo, dr_ahmad@aar u.edu.jo.

تجليات التكرار في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي"

Manifestations of Repetition in the Last Poetic Divan of Mahmoud Darweish Titled "I Don't Want This Poem To End"

أحمد رحاحلة

Ahmad Rahahleh

قسم اللغة العربية التطبيقية، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية

بريد الكتروني: azr_rahahleh@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2015/3/4)، تاريخ القبول: (2015/6/30)

ملخص

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على تجليات التكرار في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي"، وإلى الكشف عن مظاهره وجمالياته ووظائفه، متجاوزاً بذلك حدود الظاهرة الأسلوبية المجردة، والاكتفاء بالرصد - على ما له من قيمة فنية - إلى بيان أثرها في تشكيل رؤية الشاعر المميزة للديوان، وإسهامها في بناء المضامين الشعرية التي تمتد في قصائده، وكذلك إلى تفسير هذا الانتخاب لمفردات وتراكيب دون غيرها. وجاء رصد الظاهرة وتحليلها ليشمل المستويين الأفقي والرأسي في الديوان، الذي أظهر صاحبه وعياً أسلوبياً في توظيف التكرار، تخطى حدود القيمة الموسيقية المضافة التي يشيعها التكرار في القصيدة إلى إشراك المتلقي في الأفكار والعواطف الأكثر إلحاحاً لديه، وتوضيحاً للمعاني التي كان يشحن قصائده بها، وتأكيداً لها.

الكلمات المفتاحية: تجليات التكرار، شعر محمود درويش.

Abstract

This research aim at spotlighting the manifestations of repetition in the last poetic divan of Mahmoud Darweish titled "I Don't Want This Poem to End" and to uncover its materializations, aestheticisms and functions; therefore it goes beyond the abstractedness of stylish phenomenon and focus on monitoring of its artistic value in order to highlight its effect in the shaping the poet's distinguished vision and insight in the divan and its contribution in building the poetic

implications which are manifested in the poems. The research also endeavors to explain this selectivity of specific vocabularies and structures. The demonstration of this phenomenon and its analysis come to encompass the vertical and horizontal levels in the divan through which the poet show stylish awareness in employing repetition that transcends the musical added-value obtained from repetition in the poem to engage the recipients in ideas and most of their persistent emotions and to explain the meaning which the poet focus on.

Keywords: aestheticisms of repetition, Mahmoud Darweish's poetry.

توطئة

يُعدّ التكرار سمة من السمات الأسلوبية التي شاعت في الشعر العربي، قديمه وحديثه، وتذهب المعاجم اللغوية إلى أنّ التكرار "من كرّر الشيء، تكريرا وتكرارا، بمعنى إعادته مرة بعد أخرى"⁽¹⁾.

أما التكرار في الاصطلاح فهو "إعادة تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة، ونكته كثيرة، فهي إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر، أو للتنبيه بشأن المذكور"⁽²⁾. وقد التفت القدماء إلى ظاهرة التكرار، وحفظت لنا الكتب آراءهم فيها، ولعل الجاحظ (ت255هـ) كان من أوائل من أشار إليها في قوله: "وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حدّ ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضر من العوام والخواص"⁽³⁾، وأكد ابن قتيبة (ت276هـ) أن التكرار مذهب من مذاهب العرب بغيته "التوكيد والإفهام"⁽⁴⁾، وذهب ابن جني (ت392هـ) إلى أن "العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين، أحدهما: تكرير الأول بلفظه، وأما الضرب الثاني، فهو تكرار الأول بمعناه"⁽⁵⁾.

- (1) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت 711 هـ). لسان العرب، ج5، دار المعارف، القاهرة، ص 3851.
- (2) ابن معصوم المدني، علي صدر الدين (ت 1120 هـ)، أنواع الربيع في أنواع البديع، ط1، ج5، تح: شاكِر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، 1969، ص 34-35.
- (3) الجاحظ، أبو بحر (ت 255 هـ)، البيان والتبيين، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 79.
- (4) الدينوري، ابن قتيبة (ت 276 هـ)، تأويل مشكل القرآن، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، تح: إبراهيم شمس الدين، 2007، ص 149.
- (5) ابن جني، أبو الفتح (ت 392 هـ)، الخصائص، ط1، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، 2006، ص 699 وما بعدها.

وأفرد ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) للتكرار بابا خاصا، بيّن فيه أقسامه، وأغراضه، وذكر ما تدل عليه هذه الأغراض، كما بين أن للتكرار "مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها"، وخصّص إلى أن المتكلم يعمد إلى تكرير المهم للفت انتباه السامع ليوصل فكرته إليه⁽¹⁾. وأما ابن الأثير (ت 637هـ) فيعدّ من الذين أطالوا الوقوف على ظاهرة التكرار، ومما قاله فيه: "وحدّه دلالة اللفظ على المعنى مرددا، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة، وبالتطويل أخرى، وهو ينقسم إلى قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ"⁽²⁾. ووقف حازم القرطاجني (ت 684هـ) وقفة متأمل عند التكرار وبالأخص تكرار المعاني، يقول: "والتكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاته اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام"⁽³⁾.

ونخلص من المقتبسات السابقة لأقوال النقاد القديما إلى أنهم قد تمثّلوا تمثّلا تاما هذه السمة الأسلوبية، وعرفوا أهميتها في النصوص التي درسوها، وبرعوا في الكشف عن بواعث التكرار، والقيمة الفنية له، كما أنهم قد اتخذوا حكما نقديا موضوعيا من ظاهرة التكرار تمثل في تقسيمه إلى قسمين: تكرار حسن، وتكرار قبيح، معللين في كلتا الحالتين هذه الأحكام، وجدّير بالذكر في هذا المقام أن كثيرا من النقاد الذين وقفوا على التكرار قد طفقوا يخوضون في هذه المسألة مدفوعين باهتمامهم بدراسة القرآن الكريم وعلومه وبلاغته.

أما المحدثون من البلاغيين والنقاد فقد تطرقوا إلى التكرار وانتبهوا إليه بوصفه سمة أسلوبية شائعة، بل إن يوري لوتمان يرى أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية"⁽⁴⁾، وتعدّ نازك الملائكة من أوائل النقاد الذين وقفوا على ظاهرة التكرار وقفة متأنية، وذهبت إلى أنه "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو - بهذا المعنى - ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"⁽⁵⁾، وعرفه عز الدين علي السيد بقوله: "هو أسلوب تعبيرى يصور انفعال النفس بمثير، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر

-
- (1) القيرواني، ابن رشيق (ت 456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ط5، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، 1981، ص 73-74.
- (2) ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط2، ج2، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، 1984، ص 394.
- (3) القرطاجني، حازم (ت 684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص36.
- (4) لوتمان، يوري (1995)، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، ص 63.
- (5) الملائكة، نازك (1967)، قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ص 224.

الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان"⁽¹⁾. وفي أهمية التكرار يقول محمد مفتاح: "إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجملة وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه (شرط كمال) أو "محسن" أو "لعب لغوي"، ثم يستدرك ببيان هذه الأهمية فيقول: "ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"⁽²⁾.

وأما عن دوافع التكرار لدى الشعراء فإنها تنقسم إلى قسمين: دوافع نفسية، وأخرى فنية، أما النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على سواء، 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، ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء"⁽³⁾، أما الدوافع الفنية عند الشاعر فإنها تكمن في "تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه"⁽⁴⁾.

وينظر علي عشري زايد في أشكال التكرار وصوره تبعاً للوظيفة الإيحائية التي ينيطها الشاعر به، ويرى أنها تنقسم إلى: "التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة دون تغيير"⁽⁵⁾، ويكشف هذا الشكل فيما يكشف عن ضعف في أدوات صاحبه، أما الشكل الثاني فهو الشكل المعقد الذي فيه "تتجلى براعة الشاعر وعبقريته، وقد لا يكتفي الشاعر في تركيب التكرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى، بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب"⁽⁶⁾.

إلا أن التطور الحاصل في بناء النص الشعري الحديث يجعل من الواجب التحرز عند النظر في هذه السمة الأسلوبية في النصوص الشعرية الحديثة، ذلك أن الشاعر المعاصر قد غدا بحاجة إلى اقتدار أكبر في توظيفه التكرار، وفي هذا السياق تقول نازك الملائكة إنه "كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لا بل إن في وسعنا أن نذهب أبعد، فنشير إلى الطبيعة الخادعة التي يمتلكها هذا الأسلوب، فهو بسهولة وقدرته على ملء البيت، وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيرية، ولعل كثيراً من منتبهي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار بات يستعمل في السنوات

- (1) السيد، عز الدين (1986)، التكرير بين التأثر والمثير، ط2، عالم الكتب، بيروت، ص 136.
- (2) مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيات التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، ص 39.
- (3) السعدني، مصطفى (1987)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، القاهرة، ص 172.
- (4) السعدني، المرجع نفسه، ص 173.
- (5) زايد، علي عشري (1978)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط1، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، القاهرة، ص 61.
- (6) علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 62.

الأخيرة عكازة، وتارة لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة منحدره تأبى الوقوف، وسوى ذلك من الأغراض التي لم يوجد لها في الأصل" (1).

فالتكرار إذن، ظاهرة أسلوبية يلجأ إليها الشاعر لمعالجة موضوع أو فكرة ما، والكشف عما في داخله من قضايا مخبوءة يريد إيصالها إلى المتلقي والتأثير فيه، ويقصد التأكيد والتقرير وزيادة التنبيه، كما أن طبيعة اللغة قد تقتضي التكرار، فالمعاني "أوسع مدى من الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات والدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني" (2).

التكرار في أعمال درويش الشعرية

وقف كثير من الباحثين على دلالات التكرار وأنماطه ووظائفه في أعمال محمود درويش الشعرية التي سبقته ديوانه الأخير، منها ما كان على صورة أنظار جزئية، ومنها ما كان على صورة دراسة متخصصة، ومن الدراسات التي عالجت جزئياً بعض جوانب التكرار في أعمال درويش دراسة عادل الأسطة الموسومة بـ "محمود درويش ولغة الظلال" (3)، وفيها اكتفى الباحث بالوقوف على دلالات تكرار بعض الكلمات والألوان في بعض الدواوين، وقريب من منهجية هذه الدراسة دراسة سعيد جبر أبو خضرة الموسومة بـ "تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش" (4)، ومنها كذلك رسالة ماجستير معنونة بـ "أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)" (5)، وإن كانت صاحب الرسالة قد أخطأ في الذهاب إلى أن موضوع الرسالة ديوان، وما هو في الحقيقة إلا قصيدة، وتعد دراسة فهد ناصر عاشور الموسومة بـ "التكرار في شعر محمود درويش" (6) من أكثر الدراسات تخصصاً وشمولية وحادثة في الوقوف على ظاهرة التكرار في أعمال درويش الشعرية، ومن الدراسات الأخرى التي تقف على تكرار بعض الأفكار والمعاني في أعمال درويش دراسة إبراهيم خليل "محمود درويش قيثارة فلسطين" والتي وقف في فصلها الثامن على تكرار "ريتا" (7)، ومن قبله كذلك وقف الدكتور عادل الأسطة على هذا النمط من التكرار في كتابه

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 290-291.

(2) السيد، التكرير بين التأثير والتأثير، ص 7.

(3) الأسطة، عادل، محمود درويش ولغة الظلال، بحث منشور على موقع جامعة النجاح الوطنية :

www.najah.edu/sites/default/files/Language_Shadows.doc&trct

(4) أبوخضرة، سعيد جبر. (2001)، تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(5) زروقي، عبد القادر. (2011). أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر.

(6) عاشور، فهد ناصر. (2004)، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(7) خليل، إبراهيم. (2011)، محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 197.

"أدب المقاومة" في الفصل الذي يعنون به بـ "بين ريتا وعبوني بندقية"⁽¹⁾ تحاول هذه الدراسة استكمال البحث في هذه الظاهرة في ديوان درويش الأخير وإتمام سلسلة الجهود السابقة لها.

تجليات التكرار في الديوان الأخير

يمكن للباحث أن يرصد بعد استقراء تام للديوان الأخير أن التكرار فيه لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في الجملة الشعرية، وإنما يتجاوزه لما تتركه هذه اللفظة المكررة من أثر وفاعلية في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي والرؤيوي للشاعر، ومثل هذه الجوانب لا يمكن فهمها إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، وتتغيا الدراسة الوصول إلى أهدافها من خلال الوقوف على أبرز الأنماط التي يتجلى التكرار فيها والمتمثلة في نمطين محوريين هما: **تكرار الألفاظ**، و**تكرار المعاني**.

تكرار الألفاظ

يعد تكرار الألفاظ – سواء أكانت حرفاً أم فعلاً أم اسماً أم تركيباً – من أبسط أنواع التكرار، وربما أكثرها شيوعاً في الشعر العربي، وهذا النوع من التكرار لا يتحقق الجمال فيه بتحقيقه في القصيدة وحسب، وإنما بمناسبتها لما يحيطه من مفردات سابقة ولاحقة، وما يثري من دلالات، تخدم الوظيفة التي ينهض بها السياق العام للجملة أو القصيدة، فالقاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"⁽²⁾، ويتدرج الدارسون في هذا الشكل من التكرار من أصغر وحدة صوتية في اللفظة – الحرف – إلى تكرار التركيب أو الجملة، ولأن الوقوف على تكرار الحروف وما يرتبط بمخارجها وصفاتها هو عمل أقرب إلى الدراسات الصوتية فإننا سنتجاوزه ونكتفي بالإشارة إلى قيمته من حيث إن "لتكرار الحرف في الكلمة دلالة سمعية وأخرى فكرية: الأولى ترجع إلى موسيقاها، والثانية إلى معناها"⁽³⁾. كما أن "تكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تغطي على النص؛ لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية"⁽⁴⁾، وهذا ما يجعلنا لا نستنهين بالحروف وقدراتها التعبيرية، وكما يقول بالي: "المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار

(1) الأسطة، عادل. (2008)، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ط2، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، 126.

(2) عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص60.

(3) السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 12.

(4) ويليك، رينيه وأوستن وارين (1985)، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، ص 165.

والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية⁽¹⁾، لكن تكرار الحروف يمكن أن يُعدّ قبيحا "حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر"⁽²⁾.

ومن أميز صور التكرار اللفظي التي ستقف الدراسة عليها: تكرار أدوات النفي، تكرار الأفعال وظروف الزمان، تكرار أساليب الشرط، تكرار الضمائر، تكرار التراكيب والجمل.

تكرار أدوات النفي: مما لا شك فيه أن توظيف أدوات النفي يتسق مع الرؤى والمواقف التي عُرف بها شاعر كبير مثل درويش يحمل قضية وجودية، تتمثل بالرفض على مستوى الراهن الوطني، والهم الذاتي، وانسجاما مع هذه المواقف يتبين للدراسة تكرار تصدر بعض أدوات النفي – مثل: لا النافية، ولن، ولم، وما النافية- كثيرا من الجمل الشعرية، وتلحظ الدراسة أنه في مواضع عديدة كان الفعل المسند إلى ضمير المتكلم أو المخاطب يتبع هذه الحروف، وهذا الأسلوب البنائي يحمل دلالات ذات ارتباط متين برؤية الشاعر الخاصة، ويحقق انسجاما وقوة في الخطاب الشعري الذي يشغل وجدان الشاعر. ومن شواهد ذلك ما نقف عليه في قوله:

لن أبدل أوتار جيتارتي

لن أبدلها

لن أحملها فوق طاقتها

لن أحملها

لن أقول لها

غير ما تشتهي أن أقول لها

حملتني لأحملها

لن أبدل أوتارها

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي⁽³⁾

إن دلالات النفي التي تتصدر الجمل الشعرية في المقتبس السابق جاءت متسقة والحالة الانفعالية التي يعاينها الشاعر في تأكيده فكرة الرفض المطلق للاستسلام للموت، والذي تحدث

(1) فضل، صلاح (1985)، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، ص 27.

(2) أنيس، إبراهيم (1988)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو أمريكية، القاهرة، ط6، ص 41.

(3) درويش، محمود (2009)، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، ص 82-83.

عنه الشاعر في المقاطع الشعرية التي جاءت قبل الجزء المقتبس، وتصبح الجيتارة معادلاً لذاته وروحه التي يلح على أنه لن يحملها فوق طاقتها، وتصبح القصيدة صرخة للحياة التي لا يريد لها أن تنتهي - على الأقل في اللحظة الراهنة-، وهذه الشحنة العالية من صيغ النفي في الجزء الأخير من القصيدة تؤسس لخطاب الأمل والتفاؤل والاستمرار في الحياة على الرغم من تجربة الشاعر المريرة وصراعه الكبير مع علامات الموت، ويقينه بأنه لا بد سيلقاه، وهو ما يصرح به في المقطع الذي يسبق المقتبس السابق حين يقول:

لن نموت هنا الآن، فالموت حادثة
وقعت في بداية هذي القصيدة، حيث
التفت بموت صغير وأهديته وردة،
فانحنى باحترام وقال : إذا ما أردتك
يوماً وجدتك /⁽¹⁾

ونلمح جمال أسلوب النفي ذاته في قصيدة أخرى يشحن فيها الشاعر خطاباً تحريضياً رافضاً لكل سائد ومألوف، ودعوة حثيثة للخروج على كل ما هو ثابت وقار، وليست هذه الدعوة أو الخطاب عبثاً ورفضاً مطلقاً، وإنما في سياق النصح والتوجيه الذي صقلته خبرة عميقة، وتجربة كبيرة، والخطاب الذي نقف عليه هو خطاب من درويش إلى شاعر شاب، يقول فيه:

لا تصدق خلاصاتنا، وانسها

وابتدي من كلامك أنت

لا تسأل أحداً : من أنا؟

...

لا تقل للحبيبة: أنت أنا

وأنا أنت

لا تضع نجمتين على لفظة واحدة

لا تصدق صواب تعاليمنا

لا تصدق سوى أثر القافلة

لا تفكر وأنت تذوب أسي

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 82.

لا نصيحة في الحب، لكنها التجربة
لا نصيحة في الشعر، لكنها الموهبة
وأخيرا : عليك السلام⁽¹⁾

يكشف لنا توظيف أسلوب النفي والنهي في المقطع السابق عن براعة الشاعر وقدرته على استغلال الطاقة التي يفيض بها أسلوب التكرار في تحقيق الرسالة والرؤية التي تشغل خطابه، وبعيدا عن تحليل الدلالات التي تفيض بها الأسطر الشعرية والمضامين التي تحملها على ما لذلك من قيمة، فإن الأثر الذي أحدثه أسلوب النفي وتكراره هو النتيجة التي أرادها الشاعر للقصيد في إحداث التغيير والتحول، يضاف إلى ذلك الأثر الذي تحقق له على مستوى التشكيل البنائي والنغمي للقصيد.

تكرار الأفعال وظروف الزمان: ظهر تكرار بعض صيغ الأفعال والظروف المرتبطة بالدلالات الزمنية في قصائد عدة من الديوان الأخير، ويمكن تفسير هذا التكرار من خلال استذكار صراع الشاعر مع الزمن، وهو الصراع الذي ظل هاجسا وعبئا يتقل كاهل الإنسان منذ بدء الخليقة، ويتكشف لدارس الديوان أن علاقة الشاعر بالزمن كانت سلبية في كثير من مراحلها الأخيرة، وجنح في كثير من القصائد إلى الاعتراف بعجزه أمام الزمن، دون أن يخلو الأمر من محاولات أو دعوات لتأجيل الاستسلام، والإقبال على الحياة ولو بصورة غير المبالي، ومن نماذج هذا التكرار ما نجده في قوله:

الآن، بين الأمس والغد، تغسل امرأة
زجاج البيت . لا تنسى ولا تتذكر.
الآن، السماء نظيفة
الآن يسألني صديق: ما هي الآن السعادة؟
ثم يمضي مسرعا قبل الجواب
الآن، بين الأمس والغد برزخ متموج وموقت
يقف الزمان، كأنه يقف الهنيهة بين منزلتين
الآن، البلاد جميلة وخفيفة
الآن، ترتفع التلال لترضع الغيم الشفيف
وتسمع الإلهام . والغد ياتصيب الحائرين

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 141-146.

الآن، يصقل أمسنا أيقونة حجرية قمرية

الآن، نحيا ماضيا وغدا معا

(1) الآن، ينبت حاضر من زهرة الرمان..

إن تكرار لفظة "الآن" جاء ليؤكد فكرة تلحّ على الشاعر تتمثل في الدعوة للقبض على اللحظة الراهنة والعيش فيها بعيدا عن تفاصيل الزمن الماضي أو القادم، ولم يكتف الشاعر بتكرار لفظة "الآن" وإنما كرر معها ثنائيات الأمس والغد، والماضي والحاضر، وما يدل عليها، في سبيل إقناع المتلقي بمركزية رؤيته القائمة على تحطيم قيود الماضي، وتأجيل الخوف من القادم، واستغلال المنطقة الفاصلة بينهما وهي "الآن". ولعل الرؤية السابقة هي ما دفعت الشاعر للالتكاء الحاد على تكرار توظيف الجملة الفعلية في بناء تراكيبه الشعرية، وما فيها من دلالات زمنية غلب عليها أن تكون بصيغة المضارع بما يوحي به هذا التوظيف من حركية وديمومة ودلالة على الحياة والاستمرار، ونماذج هذا التوظيف كثيرة في الديوان، نقف منها على الأسطر الشعرية التي يقول فيها:

أمشي / أهرول / أركض / أصعد / أنزل / أصرخ / أنبج / أعوي / أنادي / أولول / أسرع /
أبطئ / أهوي / أخف / أجف / أسير / أطيّر / أرى / لا أرى / أتعزّز / أصفر / أخضر / أزرق /
أنشق / أجهش / أعطش / أتعب / أسعب / أسقط / أنهض / أركض / أنسى / أرى / لا أرى /
أندكر / أسمع / أبصر / أهذي / أهلوس / أهمس / أصرخ / لا أستطيع / أنن / أجن / أضل / أقل
/وأكثر / أسقط / أعلو / وأهبط / أدمي / ويغمي عليّ

ومن حسن حظّي أن الذناب اختفت من هناك

(2) مُصادفةً، أو هروباً من الجيش.

فالأفعال السابقة جميعها مسندة إلى ضمير المفرد المتكلم، وهو ما يعطي من هيمنة الأنا على النص وهذا من السمات الغنائية المحضنة، لكنه إسناد يعطي بعدا سرديا من خلال دلالات الحركة التي تعج بها الأفعال، والوصف المشهدي الذي يمكن أن يقيم من خلال الروابط الإبحائية قطعة سردية متكاملة، فقاء المقطع غنيا بالحركة والدرامية التي ضمنها زمن الأفعال وتكرارها، وهذه المساحة الكبيرة من الحركة ترتبط ارتباطا وثيقا برؤية الشاعر للزمن وموقفه منه والدال بكل جزء منه على انتصار الحياة أو على الأقل الرغبة فيها.

تكرار أسلوب الشرط: وهو من الأساليب التي تحقق بعدا جماليا إذا ما أحسن توظيفها، ومن المواضيع التي نقف فيها على هذا التكرار ما نجده في قصيدة "إذا كان لا بد" التي يقول فيها:

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 16-18.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40-41.

إذا كان لا بدّ من قمر
فليكن كاملاً ووصياً على العاشقة..

...

وإن كان لا بدّ من منزل
فليكن واسعاً لنرى الكناري فيه..

...

وإن كان لا بدّ من سفر
فليكن باطنياً لنلا يودي إلى هدف

...

وإن كان لا بدّ من حلم فليكن
صافياً حافياً أزرق اللون.⁽¹⁾

لقد أسهم تكرار أسلوب الشرط في تحقيق جرس موسيقي إضافي للقصيدة من خلال التقسيم بين فعل الشرط وجوابه، وهو تكرار يثير انتباه المتلقي وسمعه، ذلك أن فعل الشرط يثير في المتلقي حاجة لاستكمال الدلالة، وهو ما يتحقق عنده من خلال تلقي جواب الشرط، وهو مع هذا التكرار يزيد الفكرة وضوحاً وتأكيدها، ويحقق مشاركة وجدانية للحالة النفسية والشعورية التي تسيطر عليه على نحو أكثر فاعلية مع المتلقي، ويتجلى لنا في هذا المقام القيمة الجمالية التي أضفاها التكرار إلى القصيدة، عبر جمل جوابية للشرط تكسر أفق التوقع لدى المتلقي، وتجعل "القمر" و"المنزل" و"السفر" و"الحلم" دلالات ومعاني غير تلك السائدة أو المألوفة أو المنتظرة، وتنتقل به إلى مساحات أرحب من التأويل والاستجابة.

وإذا ما نظرنا في الديوان نظرة متأملّة فإننا سنقف على شواهد أخرى لتكرار أسلوب الشرط، استطاع الشاعر أن يحقق من خلال تكرارها الجماليات التي يقدر هذا الأسلوب على حملها، ومن ذلك ما نجده في قوله :

إن أردتَ مبارزة النسر
حلق معاً
إن عشقت فتاة، فكن أنت

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 98-100.

لا هي ،

من يشتهي مصرعة

إن أطلت التأمل في وردة

لن ترححك العاصفة⁽¹⁾

والسؤال الذي يقف عنده الدارس هو: ما الذي أفاده تكرار أسلوب الشرط هنا؟ أو ما الذي جعل الشاعر يكثر من توظيف هذا الأسلوب على هذا النحو؟ فنقول- إضافة لما سبق- إن شاعرا عبقريا بحجم محمود درويش يدرك أن ما يثيره فعل الشرط وجوابه في المتلقي يجعله يستغل هذا الأسلوب لخلق عنصر التشويق بدءا من فعل الشرط وانتهاء بإحداث المفارقة التي يضيف عليها عنصر المفاجأة في جواب الشرط، وهذه الفجوة أو المسافة من التوتر تسهم إسهاما فنيا كبيرا في تحقيق مساحة مشرقة من الشعرية، ويكفي للتدليل على صحة القول التأمل في الانزياح الحاد الذي أحدثه في العلاقات الإسنادية لدلالات المسند والمسند إليه في تراكيب أساليب الشرط التي شاعت في قصائد الديوان ومنها المقتبسات أعلاه.

تكرار الضمان: برز تكرار بعض الضمان في الديوان الأخير بروزا لافتا، كضمير المتكلم المفرد، وضمير المتكلم الجمع، وضمان الغائب المفرد، وتاء المخاطبة... وترجع أهمية الضمير في القصائد الشعرية إلى أنه "يُسَكَّلُ على نحوٍ من الأنحاء عالم الشاعر وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده"⁽²⁾، ويشيع تكرار الضمير المناسب لمضمون الخطاب والمخاطب قوة وتأثيرا إضافيين، إلى جانب الجرس الموسيقي الذي يحدثه، ومن نماذج ذلك ما نجده في قوله:

نحن من نحن، ولا نسأل

من نحن، فما زلنا هنا

نرتق ثوب الأزلية

نحن أبناء الهواء الساخن – البارد

والماء، وأبناء الثرى والنار والضوء

وأرض النزوات البشرية

ولنا نصف حياة

ولنا نصف ممات

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 142.
(2) عبد المطلب، محمد (1997)، قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 144.

...

نحن ما زلنا هنا

ولنا أحلامنا الكبرى

نحن أحياء وباقون ... وللحلم بقية⁽¹⁾

يكشف المقطع السابق وسواه عن كثافة توظيف الشاعر للضمير "نحن"، و"نا" الجماعة المتكلمين، في مسعى لتوكيد الرؤية العامة التي يتحدث فيها الشاعر بلسان الجماعة، بل إنها تعادل أنا الشاعر وتفوقها في قوة التأثير، بما تحققه من دلالة الاشتراك في المعاني والمضامين التي وقف الشاعر عليها في ديوانه، وإن كان الغالب على الديوان الإكثار من تكرار توظيف ضمير المفرد المتكلم (أنا) على اختلاف الدلالات التي أفادها هذا التوظيف والذي سنقف عليه بشيء من الخصوصية والتوضيح في الجزء الذي يبحث في تكرار المعاني، وقد جاء هذا التكرار منسجماً مع رؤية الشاعر ومواقفه الجمعية من القضايا الوطنية والقومية والإنسانية، وإن كان التعبير الأقوى لهذا المستوى من التكرار في القصيدة مرتبطاً بالهوية الفلسطينية أكثر من سواها.

تكرار التراكيب والجمل: والمقصود به تكرار مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة أو غير منتظمة، وتسميه بعض الدراسات "اللازمة"، واللازمة - بصورة عامة - على نوعين: اللازمة الثابتة وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر⁽²⁾، وتجمع جل الدراسات على أن هذا النوع من التكرار هو الأقدر على تحقيق القيمة الفنية والجمالية للقصيدة، لكنه يتطلب براعة ومقدرة ليست باليسيرة، ففيه "تتجلى براعة الشاعر وعبقريته، وقد يكتفي الشاعر في تركيب التكرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب"⁽³⁾.

وقد وقفت نازك الملائكة وقفة مطولة عند هذه الظاهرة، أكدت فيها أن هذه الظاهرة أكثر شيوعاً في الشعر الجاهلي منه في الشعر المعاصر، وبيّنت أن تكرار اللازمة يعمل على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقت فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على الصدى أو التردد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 14-16.

(2) ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، ص 4.

(3) زايد، عن بناء القصيدة، ص 62.

يبتعد به عن النمطية الأسلوبية، ولذلك فإن أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعتمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر، والتفسير السيكولوجي لهذا التغيير أن القارئ وقد مرّ به هذا القطع يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مر به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً⁽¹⁾، ومع أن تكرار التراكيب حاصل في ديوان درويش الأخير إلى حد يقارب فيه التماثل، إلا أن هذا التكرار لا يرد على نسق منتظم أو بمسافات ثابتة، غير أنه يعطي قيمة فنية لا تقل عن اللازمة التامة والثابتة، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة "لاعب النرد" التي يقول فيها :

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟⁽²⁾

ويمكن أن يعدّ المقطع السابق "لازمة" في القصيدة، إذ إنه جاء ثابتاً منتظماً في صدر كثير من المقاطع الشعرية التي تكونت منها القصيدة – وهي قصيدة طويلة نسبياً – وقد تكررت الجملة الشعرية أعلاه خمس مرات في القصيدة، وهذا تكرار يرتبط كثيراً بقصد الشاعر إلى توضيح الفكرة، وتكثيف المعنى لدى السامع وتقويته، والمعنى الذي قصد إليه الشاعر هو التقليل من قيمة الأنا، ونفي القدرة عن الذات، وإسناد كثير من الوقائع والحقائق إلى أمور خارج إرادته كالقدر والحظ والمصادفة، ومن التراكيب التي ينطبق عليها القول السابق في القصيدة ذاتها ما يأتي:

(كان يمكن أن لا أكون/كان يمكن أن لا يكون أبي قد تزوج أمي مصادفة/كان يمكن أن لا أكون مصاباً بجن المعلقة الجاهلية/ كان يمكن أن لا أكون سنونوة/ كان يمكن أن لا يحالفني الوحي/كان يمكن ألا أحب الفتاة التي سألتني كم الساعة الآن/كان يمكن ألا تكون خلاسية مثلما هي/كان يمكن ألا أكون أنا من أنا / كان يمكن أن لا أكون هنا /كان يمكن أن لا أكون وأن تقع القافلة/ كان يمكن أن يربح الشعر أكثر لو لم يكن هو/كان يمكن أن تسقط الطائرة بي صباحاً/كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة/ كان يمكن لو كنت أبطاً في المشي أن تقطع البندقية ظلي/ كان يمكن لو كنت أسرع في المشي أن أتشظى/كان يمكن لو كنت أسرف في اللحم أن أصبح خاطرة) *

(ومن حسن حظي أن الذناب اختفت هناك مصادفة/ومن حسن حظي أنني جار الألوهة/ومن سوء حظي أن الصليب هو السلم الأزلي إلى غدنا/من سوء حظي أنني نجوت مرارا من الموت حياً/ ومن حسن حظي أنني ما زلت هشاً لأدخل في التجربة/من حسن حظ المسافر أن الأمل توأم اليأس أو شعره المرتجل/ومن حسن حظي أنني أنام وحيداً) **

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 270.
(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 35.

(ليس لي أي دور بما كنت/ لا دور لي في المزاح مع البحر/ لا دور لي في النجاة من البحر/ لا دور لي في حياتي / لا دور لي في القصيدة غير امتثالي لإيقاعها/ ليس لي أي دور بما كنت أو سأكون) ***

(وسميت باسمي مصادفة/ وانتميت إلى عائلة مصادفة/ كان مصادفة أن أكون ذكرا/ ومصادفة أن أرى قمرًا/ كانت مصادفة أن أكون أنا الحي الوحيد في حادث الباص/ نجوت مصادفة/ ومصادفة صارت الأرض أرضا مقدسة/ ومصادفة صار منحدر الحقل في بلد متحفا للهباء) (1)

إن شواهد التكرار لتراكيب محددة كالتي سبقت قد شكلت "لازمة" سيطرت على رؤية الشاعر، وخدمت الفكرة التي تلح عليه في القصيدة، وحققت جرسا موسيقيا وقيمة نغمية أسهمت في تحقيق شعرية القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، ويكشف لنا هذا التكرار من ناحية أخرى ذلك الإصرار من الشاعر على أن ينفي عن نفسه القدرة والإرادة، ويحاول أن يثبت لها سمات العجز والضعف، لكن هذا التأكيد كله لا يمنع من خلق مساحة من التوتر عندما يفكر المتلقي بفكرة مضادة للفكرة التي يلح الشاعر عليها ويرفض عقله أن يقبل أن يكون كل ما في هذا الكون قائما على حسن الحظ أو سوءه أو على المصادفة، مما يدفعه ليقراً من جديد بحثاً عن دلالات تتوافق والمنطق السائد والمألوف.

ويمكن أن يفسر تكرار هذه التراكيب على أنه محاولة من الشاعر لضمان مشاركة وجدانية من المتلقي، وتعاطفا مع قضيته المركزية في القصيدة، وهو بهذا النسق البنائي يحقق قدراً إضافياً من الترابط والاتساق الذي يخدم الوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة، ويحقق قبولاً لدى ذائقة المتلقي الفنية.

ومن التراكيب الدلالية التي نقف عليها في إحدى قصائد الديوان، الجملة الشعرية "نحن ما زلنا هنا"، وهذه الجملة التي تختصر اختصاراً فنياً معنى الوجود الشعبي الفلسطيني استطاعت على بساطتها وبفضل تكرارها أن تؤكد على أبدية الوجود الفلسطيني وأزليته، وتمسك هذا الشعب بمطلب الحياة، وحقه في أن يكون له مثل ما يكون لغيره من الشعوب، يقول درويش:

ما زلنا هنا

نبني من الأنقاض

أبراج حمام قمرية

نحن ما زلنا هنا

ولنا أحلامنا الكبرى

(1) (**+***+**) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 35-55.

...

نحن ما زلنا هنا

نرصد نجما ثاقبا

نحن ما زلنا هنا

نحمل عبء الأبدية⁽¹⁾

لقد أحدث تكرار اللازمة الشعرية السابقة الأثر الفني الذي أراده الشاعر، والمتمثل في توكيد المعنى الذي يعالجه النص الشعري من جهة، وتحقيق المشاركة الوجدانية مع المتلقي من جهة أخرى بفضل عنصر التشويق والمفاجأة الذي كانت الجمل الشعرية التالية للالزمة تنهض بحمله، وكذلك فإنه أدى وظيفته المتمثلة في إعلاء الجرس الموسيقي الذي يضيفه التكرار إلى الوزن في القصيدة التفعيلية، وهو تكرار سلس متدفق بانسيابية تخلو من مظاهر التكلف والعجز التي قد يسببها التكرار في بعض الحالات بفضل بساطة التركيب وتكثيف المعنى ودلالاته .

ولم يكن درويش يكتفي في بعض القصائد بتكرار لازمة واحدة ثابتة، بل كان في بعض القصائد يغير في بعض مفردات اللازمة، ويجعل من الجملة الجديدة أو اللازمة المعدلة لازمة جديدة في القصيدة ذاتها، وقد يوظف بعض مفردات أو جمل اللازمة في الأسطر الشعرية الأخرى دون نسق مطرد أو مسافة ثابتة، ومن مثل هذا ما نقف عليه في قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي".

ففي هذه القصيدة لا تظهر اللازمة إلا بعد عدة صفحات من القصيدة – وهي قصيدة تمتاز بالطول النسبي- و تنصدر اللازمة المقطع الشعري وتفتتحة، يقول:

ليس المكان هو الفخ ...

مقهى صغير على طرف الشارع

الشارع الواسع...

....

ليس المكان هو الفخ...

في وسعنا أن نقول:

لنا شارع هنا...

...

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 13-19.

ليس المكان هو الفخ
لم أنتظرك ولم تنتظريني

....

ليس المكان هو الفخ
ما دمت تبتسمين ولا تأبهين
بطول الطريق

...

إن الزمان هو الفخ
قالت: إلى أين تأخذني؟

لا جذع زيتونة ههنا
أو سرير،

(1) لأن الزمان هو الفخ..

إنه التكرار الفني الذي يكشف مرارة الإحساس بسطوة الزمن، فليست الإشكالية في المكان، وليس الخوف من الوقوع في حباله أو فخاخه، بقدر ما هو الخوف من الزمان الذي يتربص بالشاعر ويهدد حياته، وهذه الفكرة – الصراع مع الزمن – من الأفكار التي برز تكرارها في الديوان وسنقف عليها الوقفة التي تستحق في أثناء الحديث عن تكرار المعاني. وتحت سطوة هذا الإحساس يجد الشاعر نفسه يجنح إلى التكرار الذي يجعل القارئ يستشعر الإحساس ذاته.

وبعد، فإننا لا نبالغ إذا ما قلنا إن أغلب قصائد الديوان الأخير لمحمود درويش قد فاضت بألوان التكرار اللفظي، وكشفت عن وعي الشاعر بالقدرات والطاقات التي يمكن أن يوفرها هذا الأسلوب، وكذلك فإننا نستطيع القول إن الشاعر قد تجاوز مرحلة الوعي باستثمار أسلوب التكرار إلى تحقيق الفاعلية الفنية في توظيف هذا التكرار على نحو يخدم رؤيته الشعرية، ويحقق الإضافة النغمية التي يشيعها التكرار في القصيدة، والتي بالضرورة لا تنفصل عن تكرار المعاني. ونضيف إلى ما سبق أن الشاعر قد برع في تكرار بعض الأدوات، وحروف الجر، وحروف العطف، والصيغ الصرفية، وأساليب التوكيد، والحصر، والنداء، والاستفهام، وغيرها، وعلى نحو يضيق المقام عن الوقوف عليها.

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 68-79.

تكرار المعاني

عندما تلح الأفكار أو المعاني على الشاعر فإنه يستشعر الحاجة إلى تأكيدها في بعض المواضيع، فيبرز التكرار بوصفه نمطا من أنماط التأكيد الدلالي التي يستعين بها الشاعر في هذا المقام، فيحاول أن يبرع في إيقاع التأثير الذي ينشده، لوعيه أن المعاني والأفكار والصور هي الحمولات اللفظية التي تنتج مضمون العمل ورؤية صاحبه، وهذا "أبلغ أنواع التكرار، وأكثرها تعقيدا، لما يحتاج إليه من جهد وعناية"⁽¹⁾ وهو ما يحتم على المبدع أن يتخير الشكل الذي يناسب مضمون التجربة الإبداعية، وحدود التكامل بينهما - شكلا ومضمونا - والذي يميز فنيا بين عمل وآخر. وعليه فإن الوقوف على تجليات التكرار في المعاني عند محمود درويش يقتضي استبصارا للدلالات العامة والخاصة التي تستتر وراء البنية العميقة في المنجز موضع الدراسة، ويفترق الأمر بدا عن التكرار اللفظي الذي يتبدى رصده في أحابن كثيرة بالمعالجة الإحصائية على ما لذلك أيضا من قيمة فنية.

من هنا يمكن القول إن بنية القصيدة في ديوان محمود درويش الأخير تعتمد على المغايرة والتجديد في توظيف الألفاظ والتراكيب التي يتغيا بها إعادة إنتاج للمعاني والأفكار الأكثر إلحاحا وحضورا في وجدانه، ذلك أن "الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص، يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، بمعنى آخر، إن تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعرية ومحاولة فك رموزها"⁽²⁾، ومن أظهر هذه الأفكار والمعاني التي تعني الدراسة بالوقوف عليها استنادا إلى معيار التكرار: **سؤال الذات ومعنى الوجود، وثنائية الحياة والموت، والموقف من الزمن.** ولا يعني ذلك بالضرورة انتفاء تكرار سواها من المعاني والأفكار، إلا أن مسوغ هذا الحصر يمكن إجماله في تقدير الدراسة إلى أنها المعاني الأكثر تكرارا وإلحاحا من سواها، ولكثرة التقاطعات ونقاط التلاقي بينها على نحو يجعل الفصل بينها أكثر مما سبق مسلكا لا يؤمن معه الزلل والاعتساف في استنتاج النصوص وقراءتها.

سؤال الذات ومعنى الوجود: برز تكرار الشاعر لسؤال الذات المقرون بالوقوف على فلسفة الوجود ومعناه من خلال التكتيف الفني لتوظيف "أنا" الشاعر وأسئلتها، والتصدي في غير موضع للإجابة ومحاولة التفسير، على نحو يكشف عن إلحاح هذا السؤال وهيمته على حالته الشعرية، وتردد هذا المعنى في غير قصيدة على نحو مكثف تكثيفا عاليا قارب في بعضها أن يكون نقطة مركزية، أو مكونا رئيسا في بعضها الآخر، إلى جانب مكونات أخرى ذات صلة تعاضد الرؤية الأساس.

(1) الكبيسي، عمران (1982)، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، ص171.
 (2) جعفر، عبد الكريم راضي (2000)، **تكرار التراكم وتكرار التلاشي - ظاهرة أسلوبية** - ط1، مهرجان المربد الشعري الرابع، 1999، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 9-10.

وتعد قصيدة "لاعب النرد" نموذجا متميزا في هذا المقام ، بل إن الشاعر قد بنى القصيدة كاملة بأسلوب تكراري للفكرة المركزية التي عبر عنها بالجملة الاستهلالية:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟⁽¹⁾

ويتأزر التكرار اللفظي في القصيدة مع الفكرة المركزية للتعبير عن الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر، "ومثل هذا التكرار ينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة"⁽²⁾، ويبرع الشاعر في تكرار السؤال، والتنويع في الإجابات التي تخدم المعنى الذي يدور في فلك فكرة الأنا العاجزة ومعنى الوجود الخاص بها، بل إن الاستفهام هنا لا يعد استفهاما معرفيا بقدر ما هو استفهام يحمل معنى السخرية والاستنكار، ويتجلى لنا هذا المعنى حين نقف على محاولات الإجابة التي تعزز الفكرة التي يحاول الشاعر إقناع القارئ بها، يقول:

أنا لاعب النرد

أربح حيناً وأخسر حيناً

أنا مثلكم

أو أقل قليلاً...⁽³⁾

إن الجملة الشعرية الأخيرة تكشف صراحة عن الفكرة التي تسكن وجدان الشاعر، والتي جهد على امتداد القصيدة أن يبرهنها، فاتكأ على عبارات من مثل: من أنا؟ كان يمكن أن لا أكون/ لا دور لي / ومصادفة كان) وكان يُتبع كل جملة من الجمل السابقة بفكرة ثانوية تعاضد فكرته المركزية، وهذا النمط التكراري للجمل الاستهلالية يستهدف "الضغط على حالة لغة واحدة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين، قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي"⁽⁴⁾، كما في المقاطع التي يقول فيها:

ليس لي أي دور بما كنت

كانت مصادفة أن أكون

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 35.

(2) عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 41.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 35-36.

(4) عبيد، محمد صابر (2001)، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 19.

ذُكر...⁽¹⁾

ليس لي أي دور بما كنت

أو سأكون⁽²⁾

كان يمكن أن لا أكون

وأن تقع القافلة

في كمين، وأن تنقص العائلة ولدا⁽³⁾

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

كان يمكن ألا أكون أنا من أنا

كان يمكن ألا أكون هنا ...⁽⁴⁾

ومن حسن حظي أنني أنام وحيد

فأصغي إلى جسدي

وأصدق موهبتي في اكتشاف الألم

فأنادي الطبيب، قبيل الوفاة، بعشر دقائق

عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة

وأخيب ظن العدم

من أنا لأخيب ظن العدم؟⁽⁵⁾

إنه الإلحاح في سؤال الذات وتفسير الوجود، ونزع القدرة والقيمة عن الأنا وإسنادهما لعناصر خارجها، ولعل هذا الإفراط والتكرار في السؤال المقرون بإجابات وتفسيرات يكشف عن جنوح الشاعر نحو تهميش الذات والإقلال من فاعليتها في الإحداث والتغيير والاختيار، مع شعور عام بالخيبة والانكسار، والاعتماد على مؤثرات خارجية كالحظ والمصادفة والزمان

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 37.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 47.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 48.

(4) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 53.

(5) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 55.

والمكان وغيرها، وهو ما يخلق تضادا في الدلالة التي ينتجها القارئ، ويجعله يُظهر تعاطفا ومشاركة وجدانية مع الشاعر من خلاله رفضه للفكرة التي يلح الشاعر عليها أو قبوله للمعاني التي تدور حولها.

ومن جهة أخرى فإن هذا التكرار للفكرة والمعنى – سؤال الذات ومعنى الوجود- يكشف عن التحول الحاد في نظرة الشاعر لذاته ولمعنى وجوده، ولتصدع العلاقة والارتباط بالحياة وإرادتها، وهو ما يشكل انعكاسا للحالة النفسية والنظرة التي كانت تسيطر عليه في آخر رحلته. ولا يتردد الشاعر في تكرار هذا السؤال وإن كان يتحدث باسم الجماعة، أو يخاطب مفردا، فنجد سؤال الذات المفردة هو سؤال الجماعة، وسؤال المخاطب المفرد مشتق من سؤال الذات ومعنى الوجود، يقول:

نحن من نحن، ولا نسأل

من نحن، فما زلنا هنا نرتق ثوب الألفية⁽¹⁾

الآن، أنت اثنان، أنت ثلاثة، عشرون،

ألف، كيف تعرف في زحامك من تكون؟

الآن كنت

الآن سوف تكون

فاعرف من تكون ... لكي تكون⁽²⁾

ويمكن أن نرصد معنى آخر يتكرر وفكرة الذات وتفسير الوجود، يتمثل في يقين الشاعر بأنه لم يعد هو هو، وأن ذاتا أخرى خرجت من ذاته، ويتجاوز الأمر حدود المونولوج الداخلي وحديث النفس وما قاربه، فيقول:

ضيفا على نفسي أحل⁽³⁾

.....

أنا ضيف على نفسي

ستخرجني ضيافتها وتبهجني فأشرق بالكلام

وتشرق الكلمات بالدمع العصي⁽⁴⁾

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص18.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص54-55.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص32.

(4) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص33.

ويكرر الشاعر معنى الأنا الأخرى المنشقة عن ذاته، وينوع في وصفها ومحاورتها، على نحو يبنى عن مساحة التوتر الذي يعيشه الشاعر، وحدة التغير الذي أصاب نظرتة الخاصة للحياة والوجود والذات، على نحو يقارب هاجس العدم، يقول:

وأنا واقفٌ، قرب نفسي، على أربع

هل يصدقني أحد إن صرختُ هناك:

أنا لا أنا

وأنا لا هو؟⁽¹⁾

إنه ليس الوقوف بقرب نفسك أو مناجاتها، لكنه الوقوف أمامها، فلا يكتفي الشاعر بـ: (أنا لا أنا) ليثير المتلقي بهذا التضاد، لكنه يعمقه بـ: (أنا لا هو)، فلم يعد هو ذاته ولا حتى آخره، وأمام هذا الاتساع في الفجوة يبادر الشاعر بالسؤال: (هل يصدقني أحد..؟) ولا جرم أنه سيبصعب على المتلقي تصديق هذا المقدار من التأزم والقلق الوجودي، والإحساس بالتنشيطي، ويتكرر هذا المعنى في مقطع آخر يقول فيه:

لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي

بالختم السعيد، ولا بالردى

أريد لها أن تكون صلاة أخي وعدوي

كأن المخاطب فيها أنا الغائب المتكلم فيها

كأن الصدى جسدي، وكأني أنا

أنت، أو غيرنا، وكأني أنا آخري.⁽²⁾

فهذا المقطع يكشف عن تدرج في بنية التضاد من أبسط مستوياتها، وصولاً إلى حالة من التعقيد والتأزيم التي يختلط فيها معنى الغياب بالحضور، وصوت المخاطب بالمتكلم، إلى أن تنتشر ذات الشاعر وأناه في ذات أخرى له، ويلجّ الشاعر على فكرة وجود هذه الذات الأخرى في غير مقطع، وعلى نسق يظهر حدود الفكرة والمعنى الذي يقابله المتلقي على امتداد الديوان.

ثنائية الحياة والموت: وهي من المعاني والأفكار الرئيسية التي ظهر تكرارها في الديوان الأخير، ولا نبالغ إذا ما قلنا إنها من الأفكار المركزية التي تحتل مساحة واسعة من مضمون الديوان ورؤية صاحبه، ولا نبالغ كذلك إذا ما قلنا إنها قد ارتبطت في غير موضع بغيرها من الأفكار والمعاني الأساسية التي ننظر فيها، إلى حدّ يحتاج إلى بيان الموقف الجديد للشاعر من

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص66.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص75.

الموت والحياة، لاسيما بعد العوارض المرضية الجسيمة التي أمت به قبيل كتابة قصائده الأخيرة، والتي أحدثت تبديلا كبيرا في رؤيته للحياة، وفلسفته الخاصة لمعنى الوجود وذاته، وجعلته يستشعر قربه الشديد من الموت والحياة الأخرى، بل نجده يصرح في غير موضع أنه يعدُّ نفسه قد عاد من الموت بعد معاينة مؤلمة، وتجربة مؤثرة، وأنه بات واقفا في منزلة متوسطة ما بين الحياة والموت، فلا هو بميت ولا هو حي، وكلما نظر إلى الحياة تذكر الموت، وكلما تذكر الموت تنبه أنه ما يزال حيا، فأصبحت الحياة رديفا للأمس الذي انتهى، والموت رديفا للغد الذي يستعد للقائه، والبرزخ هو (الآن).

ولا يفتأ الشاعر يذكر الموت والحياة، متمزقا بين الإقبال على الحياة والاستعداد للموت، ويجهد نفسه في بث مكنونات نفسه وهواجسه، ومشاعره المتضادة حيناً والمتوافقة حيناً آخر، وعندما يحاول أن يعرف لنا الحياة يقول:

(1) الحياة بداهة

لكنه يرى الحياة تختلف عما نراه، وإحساسه بالحياة وحقيقتها قد اعتراه نظرة تأملية في ماهيتها جعلته يراها تعني أقل بكثير مما تبدو عليه، لكننا نهرب دائما من التفكير بها التفكير الذي تستحق أن نفكر به، يقول:

الحياة أقل حياة،

لكننا لا نفكر بالأمر

(2) حرصا على صحة العاطفة

ويعود الشاعر لتكرار أفكاره ورؤاه المتصلة بالحياة والموت، على نسق فجائعي، يكتف الإحساس بمرارة الواقع، والغبن في وعينا وإدراكنا للصلة بين الحياة والموت، وغياب كثير من التفاصيل الموجهة في حقيقة الوجود، يقول:

إنَّ الحياة هي اسم

(3) كبير لنصر صغير على موتنا

هكذا الإحساس بالحياة، واليقين بأن هذا الذي نراه عظيما فيها هو في الحقيقة صغير إذا ما قورن بالموت، وما النصر الكبير ولا النصر الأخير إلا للموت على الحياة، ولعل هذا النصر الصغير على الموت هو ما يجعل الشاعر يلتفت بوجهه قليلا إلى الحياة دون أن ينسى أن الموت يتربص به لكنه ينطق بلسان من تعاقد مع الموت على تأجيل الموعد إلى حين، يقول:

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص142.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص81.

اقترب الموت مني قليلا
 فقلت له: كان ليلي طويلا
 فلا تحجب الشمس عني
 وأهديته وردة مثل تلك..
 فأدى تحيته العسكرية للغيب
 ثم استدار وقال:
 إذا ما أردتكم يوما وجدتكم
 فاذهب
 ذهب⁽¹⁾.

فإرادة الموت تصنع الحياة، ولحسن حظ الشاعر أن الموت لم يرده الآن، فاستمر في الحياة، لكنه ينيبه إلى أنه متى ما أراد فسيجده، فلا مهرب له من هذا الختام، وتستمر الحياة بإرادة الموت، وهذه الفسحة هي ما خلق الزمن الجميل واللحظات المشرقة على امتداد القصيدة التي لم يرد لها الشاعر أن تنتهي لأنه في داخله لا يريد لحالة الفرح والإحساس بجمال الحياة أن ينتهي، ولعل هذا الإحساس ما جعله يعود في نهاية القصيدة لتكرار المعنى والفكرة، بتغيرات لفظية تجعل الموت أكثر جمالا، فيقول:

لن نموت هنا الآن، فالموت حادثة
 وقعت في بداية هذي القصيدة، حيث
 التقيت بموت صغير وأهديته وردة
 فأنحني باحترام وقال: إذا ما أردتكم
 يوما وجدتكم⁽²⁾

إن كنا نقف في هذه القصيدة على ألوان وصور وحركة تبتث الحياة في يوم من أيام الشاعر المحاصر بالموت، على نحو جعله لا يريد لهذا اليوم أن ينتهي، فإنه فيما تبقى من قصائد يكشف على نحو فجائي إحساسه بالألم والمرارة من معاينة الموت وانتظاره، بل إنه يجهد أن يخفي خوفه من حتميته، فينجح تارة ويخفق أخرى، ويتكرر المعنى ذاته فيقول:

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 82.

الغد.. ربما أرجأت تفكيري به، عن غير
 قصد، ربما خبأت خوفاً من ملاك الموت
 عن قصد، لكي أحيا الهنيهة بين منزلتين:
 حادثة الحياة وحادث الموت المؤجل ساعة
 أو ساعتين وربما عامين...⁽¹⁾

إنه التصريح بالوقوف المرعب بين منزلتين، كما في البرزخ بين الحياة والموت، ويتكرر
 المعنى ذاته حول انتظار الموت المؤجل، ويزداد الإحساس بمرارة الحال كلما زاد الانتظار،
 ولعل هذا ما جعل الشاعر يصرح في قصيدة أخرى بأن الموت قد صار تسليته، يقول:

أنا القوي، وموتي لا أكرره إلا
 مجازاً، كأن الموت تسليتي⁽²⁾

وهذا الإحساس بالتمزق بين معنى الحياة وحتمية الموت هو ما دفع الشاعر للتنوع في
 معابنته لجذلية الحياة والموت، فنجده يستحضر بعض من رحلوا من رفاقه، ويحاور فيهم رحلة
 الموت ومعنى الحياة، فيكتب: "موعد مع إميل حبيبي"، و"في بيت نزار قباني"، و"في رام الله"
 لسليمان النجاب، فيحاور ذكراهم، وتفوح رائحة الموت من ذكريات الأمكنة، وتفوح رائحة
 الحياة من ذاكرة الشاعر، يقول في قصيدة موعد مع إميل حبيبي:

لا لأرثيه ، بل لنجلس عشر دقائق
 في الكاميرا جنث...⁽³⁾

لا لأرثيه جنث ، بل لزيارة نفسي ...

لا لأرثي شينا أتيت، ولكن

لأمشي على الطرقات القديمة مع صاحبي...

أتيت ولكنني لم أصل. وصلت

ولكنني لم أعد. لم أجد صاحبي في انتظاري ...⁽³⁾

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 23.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 147.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 112-114.

وفي بيت نزار قباني يبدو المشهد أكثر إغراقاً بتفاصيل الموت، ويعبق المكان برائحته القوية، فيستذكر درويش موت ابن نزار قباني، وموت زوجته، وظلال هذا الموت والألوان التي صبغ بها البيت، وتصبح الذاكرة وجعا يمتد على امتداد التفاصيل، يقول:

قلْتُ له حين متنا معا،

وعلى حدة: أنت في حاجة لهواء دمشق

فقال: سأقفز بعد قليل لأرقد في

حفرة من سماء دمشق. فقلت انتظر

ريثما أتعافى لأحمل عنك الكلام

الأخير. انتظرنى ولا تذهب الآن، لا

تمتحنى ولا تشكّل الآس وحدك

قال: انتظر أنت. عش أنت بعدي، فلا بد من

شاعر ينتظر

فانتظرت وأرجأت موتي⁽¹⁾

وفي قصيدة "في رام الله" يتذكر محمود درويش سليمان النجاب، ويتذكر رثاء النجاب لغزاله، ويرتاد الأوس فوق طرقات المدينة، فلا يجد فيه سوى هذا الصديق، ويفقد كل ارتباط له بها إلا منه، وتغدو المدينة غريبة ويغدو غريباً عنها إلا مما تبقى من ذكريات الأوس، فيقول:

"أيها الطفل اليتيم أنا أبوك وأمك،

انهض كي تعلمني السكنية". لم

يمت مثلي ومثلك. نام مثل قصيدة

بيضاء. أولها كآخرها سراب...⁽²⁾

ويتكرر المشهد ذاته في قصيدة "طللية البروة" عندما يقف الشاعر ويستوقف، ويبكي ويستبكي، ويعود من كل ذا بلا شيء سوى ذاكرة ممثلة بتفاصيل الغياب، ووجع الحنين، ووحشة تفيض من روحه لموطنه الأول ومسقط رأسه، يقول:

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 117.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 120.

أمشي خفيفا كالطيور على أديم الأرض،

كي لا أوقظ الموتى. وأقفل باب

عاطفتي لأصبح آخري، إذ لا أحسُّ

بأنني حجر ينن من الحنين إلى سحابة ... (1)

ومما لا مرأى فيه أن موقف الشاعر من الحياة والموت في هذا الديوان يختلف في كثير من تفاصيله عن حضوره السابق في وجدانه، ولعل التأسيس لهذا التحول في الموقف يرتد في جذوره إلى جداريته، واستمر في تشكله حتى آخر كلماته، بفعل الدوافع النفسية، والتغيرات الاجتماعية، والسياسية التي اتصفت في كثير من نواحيها ومراحلها بالانكسار والانتكاس، إلى حدّ يصرح درويش معه أنه لم يعد يذكر أنه فرح بشيء أكثر من فرحه بالنجاة من الموت، يقول:

لا أتذكر... لا أتذكر أنني فرحتُ

(2) بغير النجاة من الموت

وإذا كانت النجاة من الموت تعني فيما تعنيه الحياة، فإن الشاعر يجعل من تحقق الحياة سببا لكل فرح، فالفرحة الوحيدة للشاعر/ وللأسطيني في هذه الحياة أنه على قيد الحياة.

الموقف من الزمن: من المعاني والأفكار الرئيسية التي أظهر الشاعر تكرارها والوقوف عليها في ديوانه الأخير، والموقف من الزمن مضمون لا يكاد يفارق عملا إنسانيا، أو رؤية فنية، واتخذ هذا الموقف في أغلب المعاني والأفكار بعدا تنافريا لا يخلو من سمت الصراع والتحدي، لكن اليأس والاستسلام كان السمة الغالبة لموقف درويش من الزمن في ديوانه الأخير، وهو لا ينفصل انفصالا تاما عن سؤال الذات أو الموقف من ثنائية الحياة والموت، فارتباط الزمن بمعنى الوجود والحياة والموت والموقف من كليهما هو بالضرورة ما يكشف عن طبيعة الإحساس بالزمن

وارتبط تكرار الموقف من الزمن في ديوان درويش الأخير بجملة من الألفاظ والتراكيب والثنائيات كالماضي والحاضر، والحضور والغياب، والأمس والغد، والتذكر والنسيان، والحلم والواقع، والصدى والسراب والحنين، ولا يخفى على القارئ أن الشاعر كان في داخله منكسرا أمام الزمان، مستشعرا بالعجز والضعف، يقول:

ليس المكان هو الفخ

ويكرر هذه اللازمة في استهلال أربعة مقاطع من القصيدة إلى أنه ينتهي إلى القول:

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 109.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

إن الزمان هو الفخ
لن تعرفيني لأن الزمن يُشيخ الصدى
وما زلت أمشي وأمشي ..⁽¹⁾

لا جذع زيتونة ههنا
أو سرير،

لأن الزمان هو الفخ⁽²⁾

ويزداد الإحساس بمرارة الزمن عندما يقف الشاعر على اللحظة الراهنة، ويحاول تفسيرها، فلا يستشعر إلا تشظيا بين الأمس والغد، وتختلط الذاكرة بالنسيان، يقول:

الآن، بين الأمس والغد، تغسل امرأة
زجاج البيت. لا تنسى ولا تتذكر...

الآن، بين الأمس والغد برزخ متموج و مؤقت
يقف الزمان، كأنه الهنيهة بين منزلتين...

الآن، نحيا ماضيا وغدا معا

الآن، للمعنى خدوش الحاضر المكسور كالجغرافيا

هنا والآن ... لا يكثرث التاريخ بالأشجار

والموتى⁽³⁾

ويأخذ السؤال عن الأمس والغد بعدا دراميا لا يخلو من الصبغة الملحمية، يحاول فيه الشاعر أن يتسيد الموقف، ويصنع ما يريد بالأمس الذي كان ملكه، وبالغد الذي سيمتلكه، لكنه لا يجيب عن السؤال، ويكتفي بالهروب نحو الذات ومعنى وجودها، يقول:

ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من

الغد؟ ما دام لي حاضر يافع أستطيع

زيارة نفسي، ذهابا إيابا، كأني

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 78.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 79.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 16-18.

كأني، وما دام لي حاضر أستطيع
صناعة أمسي كما أشتهي، لا كما
كان. إني كأني، وما دام لي
حاضر أستطيع اشتقاق غدي من
سماء تحن إلى الأرض⁽¹⁾

لكنه عندما يقف على بدايته ويستشعر نهايته يجد في هذه اللحظة الراهنة أن الزمان الخاص قد انكسر، ولم يعد له معنى أو حضور ما دامت الحياة والموت مسألة وقت لا أكثر، يقول:

لا أحب سوى

الرجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سرديّة لبدايتي.

كدوي أجراس، هنا انكسر الزمان ...⁽²⁾

ولا يتردد الشاعر في إعلان خوفه، من الزمان، وخوفه على الزمان، هو خائف على زمنه المحدود حين ينتهي، وخائف من الزمن الذي سينتهي غده، وهو موقف من الزمان يكشف عن لحظة الضعف واليأس الممزوج بالخوف من القادم، يقول:

وخفت على زمن من زجاج

وخفت على قطتي وعلى أرنبتي

ومشى الخوف بي ومشيت به

حافياً، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أريد

من الغد - لا وقت للغد-⁽³⁾

وعندما يبحث الشاعر في أعماق ذاته، ويصل إلى يقين بأن السؤال عن الزمن فوق حدود الإجابة، يتحول إلى السؤال الذي يمكن أن يُجاب عنه، إنه السؤال عن السبب والكيفية والماهية، يقول:

خلف الكواليس يختلف الأمر

ليس السؤال متى؟

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 72.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 30.

(3) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40.

بل لماذا؟ وكيف؟ ومن؟⁽¹⁾

وعلى نحو تراجمي يكشف عن عمق المأساة التي يستشعرها، ومرارة اليأس الذي يغلف وجوده، ينتهي الشاعر إلى أنه في هذه الحياة ضيف على الزمن، ومستضيفه الزمني هو اللحظة العابرة التي هي أصغر وحدة زمنية يمكن أن يكون لها معنى، يقول:

في ضوء يأسك من عودة الأمس
تستنطقين حياة بديهية. وبلا حرس
تحرسين ممالك سرية. وأنا في
ضيافة هذا النهار، أمير على حصتي
من رصيف الخريف
ضيفا على لحظة عابرة
أتشبث بالصحو
لا أمس حولي وحولك
لا ذاكرة

فلتكن معنوياتنا عالية⁽²⁾

ويبقى أن نؤكد في هذا السياق أن الأفكار والمعاني الرئيسة التي وقفت الدراسة عليها وعلى بعض نماذجها، تصلح كل واحدة منها أن تكون محورا لدراسة مستقلة، تكشف عن جمال الموقف منها، وفنية إبداعها، وعندما أشرنا في موضع متقدم إلى أن نقاط الالتقاء والتقاطع أكبر وأكثر من أن نفصل معها فصلا تاما بين هذه المعاني والأفكار نُقدّر أن في هذا الالتقاء شاهدا على تكامل الديوان، والتحامه الموضوعي والعضوي، على الرغم مما أثير حوله من جدال ونقاش.

آخر المطاف

وتكشف الدراسة من منظور خاص أن بعض القصائد لم تكن قد استوت على نحو ناجز كما يرتضيه محمود درويش ويليق به، وأنها كانت تحتاج إلى نظرة أخيرة منه لا تقلل من قيمتها الفنية وإضافتها النوعية إلى صرحه الشعري، ونذكر استدلالا عارضا على هذا القول وبما يتصل وجزئية البحث لا غير ما نقف عليه في قصيدة "بالزنيق امتلأ الهواء"، فعلى الرغم من قصر القصيدة إلا أن ذلك لم يمنع الشاعر من تكرار اللازمة، والإفادة من الطاقات الإيحائية

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 48.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 70-71.

والجمالية التي تضطلع بحملها، وقد استهل بها الشاعر القصيدة وعاد وكررها في الخاتمة وأوردها بين المقدمة والخاتمة، يقول:

بالزنبق امتلاً الهواء، كأن موسيقى ستصدح

كل شيء يصطفي معنى

...

بالزنبق امتلاً الهواء كأن

موسيقى ستصدح. كل ما حولي يهنني

...

بلا سبب يفيض النهر بي، وأفيض

حول عواظي : بالزنبق امتلاً الهواء كأن

موسيقى ستصدح⁽¹⁾

ومع أننا نؤمن بقدرات قامة شعرية بحجم محمود درويش على إحداث الأثر الذي يرتجى من تكرار الجملة الشعرية إلا أننا نشعر أنه في هذا الموضع لم يخلق عنصر الجذب والتشويق بالقدر المطلوب، ولعله يمكن تفسير هذا بأحد أمرين، أولهما: قصر القصيدة النسبي والذي يصبح معه التكرار مغامرة محفوفة بالمزالق وتحتاج إلى مساحة أرحب، وثانيهما: طول اللازمة، التي تكونت من جملتين شعريتين تحتاجان براعة واقتدارا كبيرين لربطهما هندسيا بما قبلهما وما بعدهما من جمل شعرية.

ومن المواضع الأخرى التي نقف فيها على تكرار فيه نظر، ما نجده في قصيدة "لن أبدل أوتار جيتارتي"، يقول درويش:

لن أبدل أوتار جيتارتي ... لن أبدلها

لن أحملها فوق طاقتها ... لن أحملها

لن أقول لها: جديني على وتر سادس

أجد الفرس العائدة⁽²⁾

والمقطع السابق يمثل المقطع الاستهلاكي للقصيدة التي تعد قصيرة نسبياً، إذ تتكون من أولها إلى آخرها من سبعة مقاطع يحوي كل مقطع منها أربع جمل شعرية لا أكثر، وبعد المقطع

(1) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 22-24.

(2) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 132.

السادس يعود محمود درويش لتكرار المقطع الأول كاملاً دون أن يغير حرفاً واحداً، وهو ما لا يكشف عن أثر يحدثه هذا النوع من التكرار، ولأن هذا النوع هو من أطول أنواع التكرار فإنه "يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار"⁽¹⁾ وهو ما أكدته من قبل نازك الملائكة في قولها: "التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر،...، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعتمد الشاعر إلا إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر"⁽²⁾ وهو ما لم يحدثه درويش في المقطع، و "لا ننسى أن نشير إلى أن أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها، أسلوب سهل جداً يغري بعض الشعراء تخلصاً من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثف"⁽³⁾، ولأن شاعراً مثل درويش لا تغيب عنه هذه الأنظار النقدية نرجح أنه لم يتأت له مراجعة القصيدة ليحدث التغيير اللازم في المقطع، ونقف على مقطع مقارب للمقطع السابق في قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" يقول فيه:

لن أبدل أوتار جيتارتي

لن أبدلها

لن أحملها فوق طاقتها

لن أحملها

لن أقول لها

غير ما تشتهي أن أقول لها

حملتي لأحملها

لن أبدل أوتارها

لن أبدلها

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

(4) لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي

وفي الكتيب الصادر مع الديوان الأخير تحت عنوان "محمود درويش وحكاية الديوان الأخير" يقول إلياس خوري الذي أشرف على جمع القصائد وإعدادها للنشر: "كما نجد في هذه

(1) الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص167.

(2) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

(3) الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص171.

(4) درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص82-83.

القصيدة – يعني قصيدة نسيت لأنساك- تضمينا من قصيدة "لن أبدل أوتار جيتارتي" على الشكل التالي: "قلت: ولكنني لن أبدل أوتار جيتارتي لن أبدلها / لن أحملها فوق طاقتها: نغما يابسا مقفرا". أترك تفسير دلالة التكرار للنقاد"⁽¹⁾، ولا أدري لماذا لم يقل إلياس خوري إن التضمين من قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" ما دام أقر بأنها قصيدة ناجزة، وقد سبق نشرها قبل أن تنشر في الديوان، وإذا ما تنبهنا إلى أنه لم يذكر قصيدة "لن أبدل أوتار جيتارتي" من بين الاثنتي عشرة قصيدة التي قال: "بدت وكأنها وصلت نسختها النهائية، إذ لا أثر للتشبيب أو التعديل أو اقتراح التعديلات"⁽²⁾، فإن التضمين سيكون من قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، أما تفسير التكرار الذي أشار إليه خوري فليس مما يحتاج إلا تخصيص نظر، ولا يعدو أن يكون ضربا من ضروب التكرار التي وقفنا عليها من قبل، وأضراب هذا التكرار تنتشر على مساحة الديوان، بل إن لفظة "جيتارتي" ذاتها قد تكررت في غير قصيدة وفي أكثر من سياق على نحو يجعلها تقترب من الرمزية التي لها تأويلها الخاص، ويضاف إلى ذلك أن درويشا كان في كثير من القصائد يضمن مقاطع شعرية من قصائد أخرى ومن دواوين سابقة ومن نماذج ذلك ما نقف عليه في قصيدة "في رام الله" المهداة إلى سليمان النجاب، والتي تحمل في مقطعين منها تضمينين من قصيدة "رجل وخشف في الحديقة" المنشورة في ديوان لا تعتذر عما فعلت"⁽³⁾، ومثله في قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" التي تحوي مقطعين أحدا من قصيدة "نسيت غيمة في السرير" ومن قصيدة "وأما الربيع" وكلتاها من قصائد مجموعته "كزهر اللوز أو أبعد"⁽⁴⁾ وتبقى حادثة الموت وضياح فرصة التعديل والمراجعة من الشاعر ذاته الموسوغ الأقوى لتفسير بعض الاختلالات والهفات اليسيرة التي قد نراها في الديوان.

الخاتمة

تبين للدراسة أن الشاعر قد برع في توظيف التكرار في شعره متجاوزا المزالق الفنية والمحاذير التي يمكن أن يوقع فيها الإسراف في التكرار دون باعث أو قيمة يحملها. وقد عمد إلى تكرار الألفاظ - بصورها كافة - والمعاني والأفكار تكرارا له بواعثه، وقيمه الفنية والبلاغية، التي تتجلى في اتخاذ التكرار أسلوبا من أساليب التوكيد والتوضيح التي تتصل اتصالا وثيقا بقيمة المُكرَّر أو المعنى الذي يفيدده لدى الشاعر، وكذلك لبيان الموقف الوجداني والشعوري للشاعر من المُكرَّر، ورغبة منه - في بعض الأحيان- في إشراك سامعه حالته النفسية وأحاسيسه الخاصة التي تنفلت منه تجاه محور التكرار. وأظهرت مستويات التكرار براعة الشاعر واقتداره من

(1) خوري، إلياس (2009)، محمود درويش وحكاية الديوان الأخير، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، ص 23. كتيب مهدي مع الديوان.

(2) خوري، محمود درويش وحكاية الديوان الأخير، ص 18.

(3) درويش، محمود، (2004). لا تعتذر عما فعلت، ط1، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، ص 65-66.

(4) درويش، محمود، (2005). كزهر اللوز أو أبعد، ط1، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، ص 58 و83.

خلال انتقائه لتكرار الوحدات المقطعية التي تحمل دلالات متصلة في تناسق وانسجام تامين مع مقصدية الشاعر ورؤاه والحالة الشعورية التي تنتابه.

كما أسهم التكرار -بصوره كافة - في تحقيق قدر إضافي من الترابط بين أجزاء القصيدة، وتعزيز الوحدة العضوية على مستوى الجملة والمقطع، ويمكن القول إنه قد ارتقى بشعره عن الإملال والتكرار المعيب الذي يعدّ باباً من أبواب الحشو يدل على ضحالة معجم الشاعر اللغوي وافتقاره، وضعف أدواته، وقصور أساليبه، وعرف المواضيع التي يستحسن فيها التكرار فطرقتها والمواضع التي لا يستحسن فيها فتركها.

وبرزت القيمة الإيقاعية للتكرار التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالجماليات التي تحقّقها الموسيقى الدافقة في القصيدة، وعلى نحو ارتبط بالحالة الشعورية والنفسية للشاعر، وليشبع حاجة المستمع إلى التطريب الذي هو من الوظائف الأساسية التي يحقّقها التكرار في الشعر، ونجح الشاعر في استثمار الموسيقى اللفظية لتمكين الألفاظ من أداء وظيفتها بعيداً عن أسر النغم.

وهكذا نجد أن درويشاً لم يكتف بتكرار الألفاظ لخدمة المعاني التي اشتملتها قصائده توضيحاً وتأكيذاً، وإنما لجأ إلى تكرار بعض المعاني والأفكار والصور في بعض قصائده، وتتجلى جماليات هذا النمط من التكرار في الكشف عن قدرة الشاعر وبراعته في تكرار تجربته الشعرية، فالتعبير عن المعنى الواحد بتراكيب لفظية مغايرة على نحو فني متكامل يعدّ دليلاً على تمكن الشاعر في صنّعه، وغنى معجمه، ونضوج أدواته، واستواء موهبته، وليس ذلك بالأمر اليسير لكل من رامه، ذلك أن التحرر من أثر التجربة السابقة وظلالها - شكلاً ومضموناً- قبل إعادة إنتاجها عمل له محاذير ومزالق لا يؤمن من الوقوع معها على الأغلب.

References (Arabic & English)

- AL-Ostah, A. (2008). *Resistance Literature*, Palestine Foundation for Culture: Damascus.
- Abdul Muttalib, M. (1997). *stylistic readings in modern Arabic poetry*, the Egyptian General Authority of the book: Cairo.
- Abu Khadra, s.j. (2001). *The evolution of language semantics In the poetry of Mahmoud Darwish*, Beirut: Arab Institute for Research and Publishing.
- AL-Jahes, A. (D. 255 e). *AL Bayan wa AL Tabyeen*: National Library of scientific, Beirut, 1998.
- AL-malaaeka, N. (1967). *The issues of contemporary poetry*, Renaissance library publications: Cairo.

- Alqirtagni, H. (d. 684 e). *Menhaj Al-bolaa Wa seraj Al-odabaa*, (4th ed) achieve: Mohamed Habib Khoja, Dar Muslim West: Beirut, 2007.
- Anis, I. (1988), *Music poetry*, (6th ed.): Anglo American Library, Cairo.
- Ashour, N. F. (2004). *Repetition In the poetry of Mahmoud Darwish*, Beirut: Arab Institute for Research and Publishing.
- Cayrawane, I. (d. 456e), *Al-omdah fe mahasen Al- shear Wa aadabeh Wa nakdah*, (5th ed), achieve: Mohammed Mohiuddin Abdul Hamid, Dar generation: Beirut. 1981.
- Darwish, M. (2005). *As almond blossom or farther*, Paris: Riad Rayes of books and publishing.
- Darwish, M. (2004). *Do not apologize for what You did*, Paris: Riad Rayes of books and publishing.
- Darwish, M. (2009). *Last Divan - I Don't Want This Poem to End*, Paris: Riad Rayes of books and publishing.
- Fadel, S. (1985), *Stylistics, principles and procedures*, (2nd ed), the Egyptian General Book Authority: Cairo.
- Ibn al-Atheer, D. (D. 637 e). *ALmathal ALsaer Fe Adab ALkateb wa ALshaer*: Dar al-Rifai, Riyadh, 1984.
- Ibn Jenni, A. F. (D. 392 e). *Characteristics: Mohammed Ali al-Najjar*, the world of books, Beirut .2006.
- Ibn Maasoom, A . (D. 1120 e). *Anwaa AL-Rabee Fe Anwaa AL-Badi*: Shaker Hadi, al-nemone Press, Najaf.1969.
- Ibn Mandor, j. (D. 711 e). *Lesan AL Arab*: Knowledge House, Cairo.
- Jaafar, A, R. (2000). *Repeat and repeat accumulation vanishing: Festival tow poetic IV*, 1999, the General Department of Cultural Affairs, Baghdad.

- Khalil, E. (2011). *Mahmoud Darwish Palestine Guitar*, Amman: Dar Fadaat for publication and distribution.
- Khoury, E (2009). *Mahmoud Darwish and the story of the last Divan*: publications Riad Al Rayes of books and publishing.
- Lutaman, Y. (1995). *a poetic text analysis "structure of the poem,"* Translation: Mohammed Fattouh, Knowledge House: Beirut.
- Moftah, M. (1992). *Poetic discourse analysis: intertextuality strategy*, the Arab Cultural Center: Beirut.
- Obeid, M, S. (2001), *Modern Arabic poem of semantic structure to the rhythmic structure*, the Arab Writers Union: Damascus.
- Qubaisi, I. (1982). *Contemporary Iraqi language of poetry*, agency publications: Kuwait.
- Saadani, M. (1987). *Stylistic structures in the language of modern Arabic poetry*: facility knowledge, Cairo.
- Sayyed, I. Al-D. (1986). *Repetition between influence and interesting*, (2nd ed): the world of books, Beirut.
- Welk, R. (1985). *Theory of Literature*, Translation: Mohiuddin Subhi, review D. hussam Khatib, the Arab Foundation for Studies and Publishing: Beirut.
- Zayed, A .(1978). *For the construction of modern Arabic poem*: Dar AL-Fusha for printing and publishing, Cairo.
- Zerrougui, A. Q. (2011). *Redundancy methods in the Divan of Mahmoud Darwish "Sarhan drink coffee in the cafeteria"*, Master Thesis, University Hadj Lakhdar - Batna, Algeria.

Websites

- www.najah.edu/sites/default/files/Language_Shadows.doc&rct=j&frm