بنية التوازي في ديوان هاتِ لي عين الرضا... هاتِ لي عين السخط للشاعر علي الخليلي

د. محمد صلاح زكي أبو حميدة *

E.mail: hamaida@hotmail.com
osamabunahel@hotmail.com

* الأستاذ المساعد في البلاغة والأسلوبية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر - غزة

بنية التوازي في ديوان هاتِ لي عين الرضا... هاتِ لي عين السخط للشاعر علي الخليلي

د. محمد صلاح زكي أبو حميدة

الملخص:

عني البحث بدراسة ظاهرة التوازي في ديوان الشاعر علي الخليلي « هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط « وأبدى اهتماماً بالكشف عن أنساق التوازي التي تجلت بشكل بارز فيه ، وهي: التوازي الصوتي، والتوازي المعجمي، والتوازي التركيبي، والتوازي الدلالي.

ركز البحث على رصد أشكال التوازي انطلاقاً من بنية النص اللغوية، محاولاً وصفها، وتحليلها، وبيان قيمها الجمالية في التعبير، وتبين أن الشاعر قد وظف أنساق التوازي المختلفة توظيفاً فنياً واسعاً، الأمر الذي أضفى على خطابه الشعري درجة كبيرة من الانسجام الصوتي والدلالي والشعوري بين وحداته اللغوية.

مصطلحات أساسية: علي الخليلي، التوازي الصوتي، التوازي المعجمي، التوازي التركيبي، التوازي الدلالي، بنية النص، الخطاب الشعري.

The Esthetics of Rhetorical The Phenomenon of Parallelism in Divan of the Poet Ali Al-khaleeli: "Hat Lee Ain Arrida, Hat Lee Ain Assukht"

Dr. Muhammad Salah Zaki Abu Hemeda

Abstract:

This research handles the phenomenon of parallelism in the divan of the poet Ali Al-Khaleeli: " Hat Lee Ain Arrida , Hat Lee Ain Assukht meaning : (Bring me the satisfaction , Bring Me the Malcontent) . The researcher tried to reveal the patterns of parallelism which where quite clear in the divan :

The vocal parallelism the lexical parallelism , the structural parallelism and the lexical parallelism , the structural parallelism and the connotational parallelism .

The study endeavored to follow up the parallelism forms emanating from the linguistic textual structure trying to describe and analyze them , and pir point their aesthetic metaphor in composition .

More over , the study showed that the poet greatly benefited from the different parallelism patterns to imbue its poetic discourse with a great deal of vocal connotational and conscious harmony between its linguistic units .

Keywords: poet, Ali Al-Khaleeli, vocal parallelism, lexical parallelism , structural parallelism, lexical parallelism, poetic discourse.

تقديم :

من المسلم به أن النص الأدبي عموماً، والشعري بوجه خاص ، عالم مليء بالأسرار والألغاز الفنية التي يحاول القارئ أو الناقد فكّ مغاليقها ، أو الوقوف على حافة إدراكها وفهمها في محاولة للاقتراب أكثر من كُنه العمل الأدبي ومكوناته، وكلما أمعن القارئ أو الناقد النظر في نص ما، اكتشف أشياء لم ترد في خاطره ، وقد لا يتوقعها، وبإدراكه لها أو لبعضها يزداد قرباً من عالم النص ، فيعدّل من مداركه وطرائقه في التناول والفهم والتحليل .

ولما كان النص الأدبي ، بل النص الشعري ، صناعة لغوية إبداعية قبل كل شيء ، فإن هذه الصناعة لابد أن تنطوي على وسائل وأدوات خاصة بها تسهم في التكوين والبناء ، ولاشك أن النص الشعري يختلف عن بقية النصوص الأدبية بما ينطوي عليه من لغة فنية مركزة ، وكثافة دلالية مرتفعة وتناغم إيقاعي بين وحداته المكونة له، وانتقاء متميز لمفرداته وتراكيبه وصوره .

إننا لسنا في مقام البحث في خصائص النص الشعري كلها أو التنظير لها ، وإنما نسعى من خلال هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على واحدة من بين جملة خصائصه الفنية ، وهي خاصية التوازي ، كما تتجلى في ديوان الشاعر علي الخليلي [1] «هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط» .

إن النص الشعري يقوم في طبيعة تكوينه على تنظيم مكوناته اللغوية الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية بطريقة خاصة ، أساسها التشاكل والتخالف بين وحداته ، بحيث تحاكي كل وحدة لغوية قائمة في النص وحدة أخرى ـ سلباً أو إيجاباً ـ في موضع آخر من مواضع بنائه اللغوي . وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته من ناحية ، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني من ناحية أخرى .

وإذا كان بيت الشعر أو حتى السطر الشعري، ينطوي على بنية صوتية متكررة بالدرجة الأولى، وهي أقوى سماته البارزة ، فإن ذلك يتطلب من المبدع أن يقوم برصف كلماته وأنساقه التركيبية بطريقة هندسية مخصوصة ، تؤكد عملية التناسب الصوتي بين وحداته وتناغمها ؛ لأن غياب التنسيق والتنظيم بين الوحدات اللغوية يفقد النص هويته . إن الوزن في الشعر «هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً»[2]. يسهم في تشكيل النغمة الإيقاعية ورسم حدودها وملامحها الصوتية، ويكسب النص الشعري انسجاماً واضحاً يُدخل به المتعة إلى نفس المتلقي .

إن التحليل اللسا ني الحق للعمل الأدبي ينبغي أن ينحصر في كشف النسق اللغوي الكامن في بنيته بتمثلاته المتعددة : الصوتية ، والتركيبية ، والنحوية ، والدلالية « إن كل مجموعة من الظواهر التي يعالجها العلم الحديث تعالج لا باعتبارها تجميعاً ميكانيكياً بل كوحدة بنيوية كنسق ، والمهمة الأساسية هي اكتشاف قوانين النسق الجوهرية سكونية كانت أو دينامية» [3] .

وبالوقوف عند مفهوم التوازي فإننا نرى أن دلالته النقدية لا تختلف كثيراً عن مفهومه اللغوي ، ففي اللغة يعني المحاذاة والتقابل والتناظر ، ففي لسان العرب « وَزَى الشيء يزي : اجتمع وتقبض ، والموازاة : المقابلة والمواجهة ، قال : والأصل فيه الهمزة ، يقال:

آزيته إذا حاذيته ، قال الجوهري : ولا تقل وازيته، وغيره أجازه على تخفيف الهمزة وقلبها « [4].

وفي المعجم الوسيط (وازاه): قابله وواجهه، (توازى) الشيئان : وازى أحدهما الآخر « [5]. ومعنى ذلك أن التوازي يقتضي وجود شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة تناسب (تقابل أو تشابه)، وكون أن الشعر يقوم على مبدأ التشابه بين وحداته الوزنية والإيقاعية ، فإن عملية التوازي تصبح ضرورة من ضرورات بناء لغته الشعرية.

ولا يفهم من سيطرة مبدأ التشابه على بنية النص الشعري، أن الأمر مقصور على تشابه التفعيلات الوزنية أو تقابلها من أجل خلق الإيقاع الموسيقي فحسب ، وإنما تمتد فاعليته لتصيب مجمل مكونات النص الشعري، في بنيتيه : السطحية والعميقة ، لذلك فطن رومان جاكوبسون في تناوله للوظيفة الشعرية إلى أن الشعرية في الشعر إنما تنتج من إسقاط مبدأ التشابه في محور الاختيار على محور التأليف ، وبه تتاح أمام المبدع إمكانات أوسع لخلق المتشابهات والمتوازيات ، تشمل البنية الإفرادية والتركيبية معاً ، وإذا كانت البنية الإفرادية محدودة بحدود مفردات اللغة ، فإن مجال الإبداع والخلق يتجلى في أحسن صوره في البنية التركيبية وأنساقها المتعددة . وهو ما دفع كثيراً من النقاد إلى حصر باب التوازي في البنية النحوية ، باعتباره شكلاً من « أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب، وقد يسمى التشاكل. وهو ظاهرة جوهرية في لغة الشعر انتبه إليها جاكوبسون بقوة واعتمد عليها ليفين في تحليله لأشكال التزاوج الشعرية » [6] .

ولاشك أن للتكرار اتصالاً قوياً ببنية التوازي، وهو مكوّن من مكوناتها الأساسية ، حيث تبرز على السطح أشكال عديدة من التكرارات الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، ولكن في مقابل بنية التكرار أو التشابه تأتي المخالفة أو المقابلة التي تحد من عملية الرتابة وضعف الجاذبية التي تنتج عن تواتر الظاهرة التكرارية ، فالشعرية في حقيقة أمرها « نتاج تفاعل بين المؤالفة المنتجة والمخالفة المعارضة لها »[7].

إن «تردد البنية التوازنية بالقدر الذي يسمح لها بالظهور بشكل قوي يؤدي إلى تغييرها تلافياً للتآلية، فكل شكل يهيمن بصورة تخفي نقيضه يصير آلياً ويفقد فاعليته » [8] .

وهذه خاصية من خصائص لغة الفن ، أي أنه لا يقف عند حد معين بل هو دائماً في تنام مستمر ، وخلق متجدد ، لا يبني قاعدة إلا يتجاوزها ، وبهذا التجاوز تتجدد حيويته وجدته وغرابته .

وإذا حاولنا أن نكشف عن بنية التوازي ووظيفتها الشعرية في ديوان علي الخليلي «هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط « فإننا سنحاول أن نقف عند معظم أشكال التوازي الماثلة في النص الشعري وليس كلها ، لأن أي كلام لا يخلو من ظاهرة التوازي سواء أكان وجودها بشكل مكثف أو بشكل عرضي ، ونحن لا يعنينا كثيراً إلا ما تقف وراءه مقصدية المبدع ، وما يبرز على السطح بشكل لافت ومؤثر في بنية النص الشعري .

وقراءة سريعة للديوان تكشف عن تجلي ظاهرة التوازي بشكل لافت للنظر في بنيته ، وأن الشاعر قد وظفها توظيفاً فنياً دقيقاً سواء في اختيار مفرداته أو بناء جمله أو معانيه أو أصواته.

ووقفه متأنية أمام اسم الديوان « هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط « تكشف عن تحقق أكثر من شكل من أشكال التوازي فيه ، وأبرزها التوازي التركيبي ، إذ إن الشاعر جعل اسم الديوان يشتمل على جملتين متوازيتين نحوياً تتكون كل منها من: اسم فعل أمر، وفاعل ضمير مستتر، وجار ومجرور، ومفعول به ، ومضاف إليه ، والتوازي المعجمي حيث تكررت معظم الكلمات بعينها (هات ، لي ، عين) وتقابلت كلمتا الرضا والسخط . والتوازن الدلالي الذي يتمثل في حمل كل جملة دلالة مقابلة لدلالة الجملة الأخرى ، كما تمثل التوازن الصوتي في بروز أصوات بعينها في مواقع متناظرة ؛ كالهاء والتاء والياء والضاد والطاء ، وانطلاقاً من هذه الملاحظات الأولية سنحاول أن نكشف عن أنساق التوازي التي تجلت بشكل بارز في ديوان الشاعر ، وهي التوازي الصوتي ، والتوازي المعجمي ، والتوازي التركيبي ، والتوازي الدلالي .

أولاً ـ التوازي الصوتي:

لاشك أن الشاعر علي الخليلي قد لجأ إلى نسق التوازي الصوتي في شعره بشكل كبير وخاصةً أنه جمع في نتاجه بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر التي تفتقر إلى الوزن العروضي ، وتستعيض عنه بعناصر التشابه والتقابل التي تتوزع على طول السطر الشعري ، فشعراء قصيدة النثر يعملون على إسقاط الوزن العروضي والتحرر من القيود التقليدية للصناعة الشعرية ، ليلزموا أنفسهم بتكنيكات فنية ربما تكون أصعب مراساً وأدق استخداماً مما هو مألوف في بناء لغة الشعر ، كترتيب الأصوات داخل الجمل ، أو انتقاء الكلمات ذات الترتيب الصوتي المعين ، أو خلق نوع من التشاكل التركيبي النحوي والصرفي ، مما ينتج بنية إيقاعية من نوع مختلف عما ألفناه في القصيدة التقليدية أو قصيدة التفعيلة وهذا أمر لا يقوى عليه أي شاعر ، ولا يتقنه إلا فئة محدودة من الشعراء الذين عشقوا اللغة وأدركوا أسرار تشكيلها الجمالي . ولاشك « أن التقاط التوازي الصوتي يقوم على التقاط البنيات الصوتية الملحوظة ، وليس التوقف عند كل تماثل أو تخالف صوتي ؛ إذ لا يخلو بيت من الشعر من هذه الظاهرة»[9] وبمتابعة ديوان الشاعر نستطيع أن نكشف عن بعض التكنيكات الفنية الصوتية التي استغلها الشاعر ، وأهم مظاهر التوازي الظاهرة والخفية التي تجلت في ديوانه الشعري .

والبحث عن الصور التوازنية الصوتية في الديوان يدفعنا إلى رصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي ، والفضاء التوازني [10] الذي تشغله في بنية النص ، لأن كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحياناً يكشف عن درجة التوازي وكثافتها في لغة النص ، كما أن توزيعها على مسافات متقاربة أو متباعدة يؤدي دورًا في إنتاج النغمة الإيقاعية السائدة من ناحية ، ويعكس الجانب النفسي والانفعالي الذي يتحكم في النفس الشاعرة من ناحية أخرى .

من ذلك نرى أن الشاعر يحاول أن يبني النغمة الإيقاعية من أصوات عينها تتكرر وتتوزع على مسافات محددة تسهم في تشكيلها وبروزها ، ففي مطلع قصيدة (ضيقي مراحي ، قيدي سمائي) يحاول الشاعر أن يكرر صوتاً بعينه (الشين) في الجمل المتناظرة ، بحيث يؤدي وروده في مواقع عينها ، إلى بروز خاصية التوازي في الأسطر الشعرية، يقول:

إلى صلصال فلسطيني

الفينيق ، حلم البشر ، الشاطر حسن ،

الرضيع الشهيد ، شاكر باسم يوسف شواهنة[11]

إن تكرار صوت الشين ، في خمس جمل متتالية ومتناظرة ، أدى إلى ظهور نغمة متميزة ومتوازية، وإذا كان صوت السين من الأصوات المماثلة لصوت الشين في الصفات الصوتية ، والمقارب له في المخرج ، فإن التوازي الصوتي يمتد على طول المقطع الشعري من بدايته إلى نهايته ، ولا يفصل بين الأجزاء المتناظرة المتوازية سوى كلمة واحدة هي (الفينيق) التي جاءت على سبيل قطع الامتداد الصوتي ، ليعود بعدها مرة أخرى في صورة أشد تركيزاً وأكثر كثافة، لعل اسم الشهيد « شاكر باسم يوسف شواهنة » كان سبباً في إيثار هذين الصوتين على غيرهما ، وتضمينهما في ثنايا النص الشعري .

وتكثيف التماثل الصوتي في الأسطر الشعرية جاء عوضاً عن فقدان الوزن العروضي في الأسطر ، بحيث يغني أحياناً بروز النغمة الصوتية عن التساوي الوزني للتفاعيل .

وأحياناً يكون التوازي الصوتي متجسداً في صفات الأصوات لا في مخارجها ، بحيث يتوازى تباعد مخارج الأصوات ، مع تقارب الصفات والخصائص النطقية ، وتأخذ هذه الأصوات أدواراً متعاقبة فيما بينها ، بحيث يؤدي حضور بعضها بكثافة معينة في موضع من الصياغة ، إلى بروز صوت آخر يفارقه في المخرج ، لكنه يوازيه في الصفات ، كالتماثل في صفات الهمس والجهر ، والشدة والرخاوة ، والترقيق والتفخيم .

يقول الشاعر :

1. **أذنت لي حرقة قلبي**
2. **أن أشقى**
3. **فتدانيت ومتّ**
4. **وعرفت الحالة حالات**
5. **في الرق وفي العتق**
6. **وآخيت البرق**
7. **وواسيتُ رفاتي** [12]

ففي الأسطر (1 ، 2 ، 3 ، 6) نرى توازياً صوتياً بين (التاء والقاف) تمثّل في تقابل صفات الترقيق والتفخيم ، وفي تماثل صفتي الشدة والهمس .

وفي السطرين (4 ، 7) يوجد توازٍ بين (التاء والفاء) ، حيث يتقابل الصوتان في صفتي الشدة والرخاوة ، ويتماثلان في صفتي الهمس والترقيق ، وفي السطر (5) يوجد توازٍ بين (الفاء والقاف)، حيث يتقابل الصوتان في صفتي الشدة والرخاوة والترقيق والتفخيم ، ويتماثلان في صفة الهمس. وقد حاول الشاعر في جميع الأصوات المتوازية المتناظرة أن يوالي بينها في الظهور ؛ ليجسد طبيعة التوازي التي يسعى إلى تحقيقها .

وبالربط بين التوازي الصوتي والدلالي نرى توازياً بينهما يحكمه المد الانفعالي والشعوري في الصياغة ، حيث نرى أصوات الهمس تتوازى مع هبوط الانفعال الشعوري وهدوئه ، وفي مقدمتها صوت التاء (فتدانيت ومت ، عرفت الحالة حالات، واسيت رفاتي) ، في حين تبرز أصوات التفخيم (القاف) مع علو الموجة الانفعالية وبلوغها الذروة في الهرم الدلالي للمقطع الشعري (حرقة قلبي ، أشقى في الرق في العتق ، وآخيت البرق).

وإذا كان التوازي الدلالي من أشكال التوازي غير الظاهرة على سطح الصياغة ، فإن التوازي الصوتي /الدلالي أكثر خفاء ودقة في بناء النص الشعري، ولا يستطيع أي شاعر أن يوظفه إلا بعد ممارسة وإحساس شعري بقيمة الصوت ودوره في حمل المعنى ومناسبته له.

ومن أشكال التوازي الصوتي التي يلجأ إليها الشاعر، أن بروز صوت بعينة أو ما يمكن تسميته ببذرة الإخصاب الصوتي في كلمة ما يضغط على ذاكرته ، ويجعله يستدعي كلمة أخرى تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المولّدة لحركة التوازي ، وعلى الرغم من أن الأصوات داخل بنية الكلمات تتوزع بطريقة اعتباطية ، تفقد المتكلم قدرته على الاختيار ، فإن «الكلام المنجز وبخاصة الخطاب الشعري يحاول بوعي أو بدونه مقاومة تلك المصادفة ، وتحديد ذلك الاعتباط منمياً تردد الأصوات الملائمة للمضمون» .[13] وكثيراً ما يكون هذا النمط من التوازي بين الكلمات المتجاورة ، أو القريبة من بعضها في الصياغة . يقول الشاعر :

عواف ،
لتطحن من حنطة الروح ،
من حفنة الصابرين
طحين الشغاف
وتملأ خابية الجائعين الضعاف
وتسقط في بئرها دونهم ،
نجمة، لا شهود ولا قبرات
العيون
تؤرخ صرختها في المطاف
عواف ، عواف
لقد برأتك الرياح
فماذا تخاف ؟ [14]

حاول الشاعر بقصد فني أن يضمن الأسطر الشعرية أصواتاً بعينها ، تسهم في خلق تناغم صوتي بارز (كأصوات الفاء والنون والحاء) ، فالفاء وهي الصوت المهيمن على المقطع الشعري تكرر بصورة مكثفة في معظم الأسطر الشعرية (8 : 12) (عواف، حفنة ، الشغاف ، الضعاف ، في ، المطاف ، عواف ، عواف ، تخاف) .

كما أن صوتي النون والحاء تكررا بشكل مكثف أيضاً في الكلمات المتجاورة المتعاقبة (لتطحن، حنطة ، الروح ، حفنة ، طحين ..) مما يخلق نوعاً من التوازي الصوتي القوي في مواضع بعينها من الصياغة ، ثم يعود الشاعر ليكرر طريقته في استنبات الأصوات المتوازية في الكلمات المتوالية أو المتقاربة كصوت الخاء مثلاً (مؤرخ ، صرختها) ... وهكذا ،،

ولو تتبعنا صوت الفاء مثلاً بصورة أكثر تفصيلاً ، فإننا نلاحظ أن الفاء بما يحمله من خاصية صوتية فريدة بين أصوات اللغة العربية ، وبما يصاحبه من حفيف واحتكاك صوتي ينتج عن التقاء الأسنان العليا بباطن الشفة السفلى ، جاء متوافقاً مع الشعور بالضجر من الوضع اللا إنساني ، الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني، الأمر الذي ينشأ عنه تواز صوتي دلالي في آن معاً ، ومما زاد من حضور بنية التوازي في النص أن الشاعر استغل أكثر من وسيلة في بناء عملية التوازي منها :

- توازي وقوع صوت الفاء في بداية المقطع مع وقوعه في نهايته .
- إن صوت الفاء يشكل صوت القافية الأكثر تردداً في نهاية الأسطر ، بحيث تؤدي الوقفة الصوتية في نهاية الأسطر ، وفي نهاية الجمل النحوية إلى زيادة المسافة الزمنية لحضور هذا الصوت في الذهن .
- استغل بنية التكرار اللفظي (عواف عواف) بشكل تجاوري ليعمل على تكثيف حضور صوت الفاء وتجاوبه مع الأصوات المناظرة له في مواضع

مختلفة من الصياغة .

ولا تخلو عملية التوازي الصوتي من تردد الصوت في مواضع متفرقة من الصياغة ، بحيث لا يغيب عن موضع ما إلا ليحضر بصورة أقوى ، وينتج عنه صدى ينضم إلى أصداء سابقة ، مازالت تتردد في ردهات النص .

ويكرر الشاعر طريقته في استدعاء الكلمات المتجانسة صوتياً في مواضع أخرى من النص يقول :

وماذا ترش على الماء بالماء ،
من بذرة شرّشت في الجراح
مئات الشروش ،
وأعطت عناقيدها للقطاف [15]

فكلمة (ترش) التي اختارها الشاعر من بين مجموعة من البدائل اللغوية التي قد تكون أقوى دلالة منها مثل : (تسقي ـ تغمر ـ تروي ـ تملأ) جاءت لتتوازى مع كلمات أخرى تحكمها البنية التكرارية ، ويصبح صوتا الشين والراء هما المهيمنان على معظم البنية الصوتية للكلمات الثلاث (ترش ، شرشت ، الشروش) .

وإذا كانت هذه الكلمات تحكمها بنية التجانس الصوتي والتوازي الموقعي أيضاً ، حيث وقعت على مسافات متساوية وسط الأسطر الشعرية ، فإن هناك توازياً من نوع آخر يندرج في الجانب الدلالي من حيث درجة قوته وتأثيره ، (فالرش) يحمل دلالة رقيقة خفيفة سرعان ما ينفك تلاحمها بالأشياء ، ولا يتعدى ملامسة السطح الخارجي لها . في حين تحمل كلمة (شرشت) معنى التجذر والتعمق والثبات ، مما يجعل الكلمتين تمثلان حركة متوازية خفية على المستوى الدلالي . وما يعضد هذه الحركة ما تكشف عنه الكلمة الأولى من عدم جدوى حدوث الفعل (ماذا ترش على الماء بالماء) ، وما تحمله الكلمة الثانية (شرشت) من دلالة قوية في تحقيق الناتج الخارجي (وأعطت عناقيدها للقطاف) وتغليب جانب القوة والثبات على جانب الضعف والانفكاك جعل الشاعر يردف الكلمة الثانية (شرشت) بكلمة من جنسها هي (الشروش) لتضاعف المعنى الذي أفرزته الكلمة السابقة ، بحكم « أن تعادل الأصوات يتضمن تعادلاً معنوياً بدون نقاش » [16]

ومن الوسائل الفنية التي يستغلها الشاعر في تحقيق بنية التوازي الصوتي في خطابه الشعري ، أنه يجعل الصوت المتوازي متوافقاً في موقعه مع نهاية التفعيلة الوزنية ، كما في قوله :

1. **للطائر الدوري ،**
2. **قالت الغصون والجذوع والجذور**
3. **بيرق يعلو**
4. **وقادم بما مضى**
5. **يعزز الجسور**
6. **من يدٍ إلى يدٍ**
7. **ومن فمٍ إلى فمٍ**
8. **ومن دمٍ إلى دمٍ**
9. **ومن غمامةٍ**
10. **إلى علامةٍ**
11. **هنيهة يا روح** [17]

ففي الأسطر الشعرية الخمسة الأولى ـ ماعدا السطر الرابع ـ كرر الشاعر الصائت (الواو) في مواقع متعددة من الصياغة (الغصون ، الجذوع ، الجذور ، الجسور) وجميعها جاء متوافقاً مع نهاية التفعيلة الوزنية (مستفعلن / مفاعلن) مما أسهم في ظهور النغمة الإيقاعية ، تلك التي أنتجتها عوامل عدة متضافرة هي :

1. طبيعة الصوت الصائت (الواو) وما يتمتع به من بروز صوتي في السمع .
2. الوقوف المؤقت على نهاية التفعيلة الوزنية يكسب النغمة مساحة زمنية أطول .
3. تكرار الصوت (الواو) في مواقع متعددة .
4. تكرار الصيغ الصرفية للكلمات (فعول) التي تضمنت الصوت الموازي .

ويستخدم الشاعر أيضا نسق التوازي نفسه في بقية الأسطر ، حيث جعل من التنوين في نهاية الكلمات صوتا متوازيا يتآزر مع نهاية التفعيلة في إنتاج النغمة الإيقاعية، وجاءت الكلمات المنونة متساوية في أطوالها ، ومتجانسة في بنائها الصوتي، مما ينتج بنية الترصيع كما أطلق عليها البلاغيون القدماء . [18]

.....	..... مـ
من يدٍ إلى يدٍ	**تفْعلن متفْعلن**
ومن فمٍ إلى فمٍ	**متفْعلن متفْعلن**
ومن دمٍ إلى دمٍ	**متفْعلن متفْعلن**
ومن غمامةٍ	**متفْعلن متفْـ**
إلى غلامةٍ	**علن متفْعلن**
هنيهة يا روح	**متفْعلن فاعلن**

ومما يلاحظ أن نسق التوازي لم ينكسر إلا في التفعيلة الثامنة في السطر الرابع ، حيث جاء التنوين في نهاية الكلمة (غمامة) مكوناً الوتد في صدر التفعيلة (الثامنة) لا في نهايتها ، وهو أمر لم يضعف النغمة الإيقاعية ، بقدر ما يعيد إليها حيويتها ويجددها ، ويقلل من رتابتها وجمودها .

وباستخدام الشاعر للتنوين كصوت متوازٍ لم يبتعد كثيراً عن القيمة الصوتية التي بدأ بها ، وهي صوت (الواو) الصائت ، إذ إن كلاً منهما يشكل صوتاً ممتداً يكثر استخدامه في الشعر لتحقيق نغمة الترنم والإنشاد «فالقاسم المشترك بين نون التنوين وهي ساكنة وبين المد هو الامتداد والترنم » [19]

ولذلك يصبح التنوين امتداداً لظاهرة صوتية بارزة في الأسطر تمثلت في واو المد وموازياً لها في الوقت نفسه ، بوقوعه في نهاية التفعيلة الوزنية المكونة للبناء الموسيقى للصياغة الشعرية .

والتقفية أو كما يسميه د. مصطفي السعدني[20] التجانس الخلفي يمثل شكلاً من أشكال التوازي الصوتي البارز في بناء لغة الشعر ، إذ إن الشاعر الحديث على الرغم من أنه قد خرج على نظام القصيدة التقليدية ، وانخرط في بحر قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر ، فإنه لم يتنصل من كل المقومات الصوتية التي تنتج إيقاعاً موسيقياً غنياً وخافتاً ، يمتع ولا يمل ، ويسترق حضوره في النص ليحدث في نفس المتلقي متعة المفاجأة غير المتوقعة، ويبعث من جديد نغمة كادت أن تختفي في ذاكرته مما يجعله يشعر بالنشوة واللذة الفنية ، فعن طريق « المفاجأة والدهشة ، أو المفاجأة والتوقع ، أو المفاجأة وخيبة الظن تحدث حالة من التنويم ، أو الاستسلام إلى حد الغياب في النص الشعري الذي يتسم بتشكل النسق» .[21]

وهذا التجدد الصوتي الذي يحييه الشاعر من حين إلى آخر إنما هو نوع من التوازي الصوتي الذي يحكم بنية الشعر ويميزه عن غيره من أنواع القول .

والشاعر علي الخليلي حينما يبني قوافيه إنما يحاول أن يجعل حضورها يقع على مسافات متباعدة، ليرفع من درجة المفاجأة ومخالفة التوقع ، وإذا توالت متتابعة في مواضع من ديوانه الشعري فهي لا تتجاوز في معظم الأحيان النسق الثنائي المتوازي .

يقول :

1. **وأنا وحدي**
2. **أفرش خدي**
3. **للأطفال**
4. **وأخرج من هذا الخرس إلى البرق**
5. **أخلخل هذا الشرق**
6. **وأنفخ فيه الروح**
7. **صبياً من صبيان الفلاحين**
8. **وخبز طوابين**
9. **لم يتعفن في الشق**
10. **فإذا الواحد كثر**
11. **ستة مليارات من بشر باقين** [22]

يبني الشاعر مقطعه الشعري على قافية ثنائية يفصل بين كل صوتين متوازنين ومتواليين صوت مخالف منفرد يكسر رتابة التكرار الصوتي من ناحية ، والنسق الثنائي من ناحية أخرى ، ثم يعود النسق الثنائي مرة أخرى للظهور بأصوات متوازية جديدة وهكذا ، اللهم إلا في السطرين التاسع والحادي عشر ، حيث استدعى الشاعر في كل منهما صوتاً منفرداً يتوازى مع أصوات القافية السابقة ، فكانا بمثابة ترجيع صوتي جميل يعيد النغمة السابقة له ويؤكدها في صورة تخلو من الرتابة والملل ، فمع «تشكل النسق وانحلاله يتولد التوتر المصاحب للتوقع الذي لا يتم إشباعه في هذا النسق لفرط سرعة مجيء وزوال مثل هذه اللازمة » .[23]

ولاشك أن النسق التقفوي الذي اختاره الشاعر جاء متساوقاً مع الحالة الشعورية والانفعالية التي يعيشها ، فهو يبوح بموقفه الثائر أمام تبلد مشاعر الآخرين وبرودتها تجاه القضايا الإنسانية الساخنة التي يعيشها شعبه ، فلا يجد إلا ذاته متفاعلاً مع هذا الواقع ، ومحاولاً تغييره بكل ما يمتلك من إرادة، فكانت التقفية الثنائية المتسارعة متجاوبة مع هذا الاندفاع الشعوري المتوتر الذي تعيشه الذات .

وفي كثير من الأحيان يسعى الشاعر إلى تغييب القافية بشكل متعمد ، ليوهم المتلقي بانتهاء حركتها، ثم يفاجئه بعودتها ، فتأتي على غرة ، حاملة كثيراً من اللذة والإمتاع يقول:

1. **قلت يا أجمل من كل لغاتي**	أ
2. **لثغة الصاعد من قلبي الكليم**	ب
3. **كيف لا أشهد من بعض شتاتي**	أ
4. **من شهودي كلمات كلماتي**	أ
5. **شربت من ظمئي**	ج
6. **وانتشرت ملء جهاتي**	أ
7. **وتماهت في الصميم**	ب
8. **لحبيبي غابة الوحش تمادت**	د
9. **في حصاري ، وملاك الياسمين**	هـ
10. **أين ، لا أين ، فما أغناه عني**	و
11. **جاهلاً سر صفاتي**	أ
12. **وهو الواصف والموصوف**	ز
13. **علامي العليم** [24]	ب

يبدو الشاعر مراوغاً في كشف النسق الإيقاعي للقافية ، وكل نسق صوتي يمكن أن يمسك به المتلقي سرعان ما يفقده أمام ظهور نسق صوتي آخر .

ولكن لا يعني ذلك أن التجانس الصوتي الخلفي غير متوفر أو القافية غير متحققة ، لأن كل صوت يتوازى مع صوت آخر في مواقع لا يرقبها المتلقي ، فيحدث لديه صدمة موسيقية جميلة لا تتحقق لو التزم الشاعر بنسق ثابت ومحدد ، بل إن الشاعر تعمد أن يكسر نسق التوازي في الأسطر الشعرية : الثامن ، والتاسع ، والعاشر ، والثاني عشر ، حيث

جاء بأصوات تتوازى مع غيرها على مستوى من التخالف لا التماثل ، ليكسب نسق التوازي طزاجة وجدة ممتعة .

وأحياناً يغيب الشاعر علي الخليلي، التوازن الصوتي الخارجي (القافية) تماماً وينكفئ إلى داخل الأسطر الشعرية ، ليستعيض عنه بالتوازي الصوتي الداخلي (النظم) ، فتنشط عملية التوازي بين الأصوات المكونة للكلمات داخل الأسطر الشعرية، يقول :

1. **قد أطرق الباب عشرين مرة ، عند منزل مهجور.**
2. **وقد أسافر إلى الأندلس، في كتاب مدروس مهمل.**
3. **وقد أردّد «نكتة» عمرها مائة عام.**
4. **وقد أقنع بحكايات جدتي عن قصص العمر كله.**
5. **ولكنني أظل في الساعة الملحّة من هذا الصبح، محتاجاً لأكثر من كذبة بيضاء تتراكم**
6. **وراء الأبواب المغلقة، والأوطان المنسية، والضحك المسحوق والأعمار المقصوفة .**[25]

مما يلاحظ أن الأسطر ليست موزونة وتنسب إلى قصيدة النثر، والشاعر لم يحاول أن ينهي أسطره الشعرية بقافية محددة ، واستعاض عن ذلك بالاعتماد على ظاهرة التكرار لكلمة «وقد» متبوعة بالفعل المضارع، ثم اعتمد على تكرار الأصوات الداخلية كصوت (السين) في السطر الثاني و (الدال والراء) في السطر الثالث، (القاف والكاف) في السطر الرابع ، وبنية الوصف والموصوف المتكررة في السطر السادس ، وهكذا ....

إن هذا يؤكد ما ذهب إليه «شوسري» من أن «بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني غير معلن من التواترات الصوتية والدلالية المميزة ، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد، ويضاف نظام التواترات هذا إلى نظام القافية الخارجي والصارم والمقنن» .[26]

ثانياً ـ التوازي المعجمي:

إن التوازي المعجمي يتمثل بشكل أساسي في ترديد المفردة اللغوية بصورة تكرارية أو ترادفية أو تقابلية ، وكل صورة منها تؤدي وظيفة أساسية معينة إلى جانب وظائف أخرى ثانوية قد تصاحبها ، فتزيد من دورها الفاعل في بناء لغة الشعر .

إن رصد أشكال التوازي المعجمي عند الشاعر وبيان قيمها الأسلوبية يدعونا إلى تتبع هذه الأشكال على محورين : **الأفقي** ، حيث تقع المفردات المتوازية في خط مستقيم على طول السطر الشعري ، **والرأسي** حيث تقع المفردات في الأسطر الشعرية بشكل تعاقبي في مواقع متناظرة أو مخالفة بعضها البعض، ولاشك أن توزيعها المكاني يؤدي دوراً حاسماً في تحقيق وظيفتها الشعرية ودرجة كثافتها .

ويمكن أن نكشف عن أشكال التوازي المعجمي من خلال تناول بنيات التكرار والتجنيس والترادف والتقابل سواء تمّ توزيع هذه البنيات على المحور الأفقي أو المحور الرأسي .

ولاشك في أن هذه البنيات المتوازية لا يوظفها الشاعر في خطابه بشكل منفصل ، وإنما قد تتجاور مع بعضها ببعض في الموضع الواحد فتزيد من عملية تكثيف ظاهرة التوازي ، أو تتباعد بحيث تبدو للقارئ وكأنها تعمل بشكل مستقل عن غيرها .

1 . التكـــرار :

لعل بنية التكرار من أكثر الأشكال التعبيرية التي يستخدمها الشعراء وخاصة المحدثين ، في

بناء نصوصهم الشعرية ، لما تحققه من تناسب بين الوحدات اللغوية ، وما يترتب على ذلك من توافق إيقاعي أو دلالي في الجملة أو العبارة؛ الأمر الذي كان قد جعل البلاغيين القدماء يولون التكرار عناية خاصة، إذ رصدوا أشكاله وأطلقوا المصطلحات البديعية استناداً إلى مواقع تردده في الكلام ، فتحدثوا عن الترديد ، والترصيع ، وتشابه الأطراف، ورد الإعجاز على الصدور ، والتصريع وغيرها [27]

ونحن في الواقع لا يهمنا البحث عن هذه الأشكال التقليدية وغيرها في ديوان علي الخليلي، بقدر ما يهمنا رصد ما هو متحقق منها وشائع في نصه الشعري. ولعل بنية رد الإعجاز على الصدور من أكثر أشكال التكرار تردداً في ديوان الشاعر، إذ يجعل إحدى الكلمتين في نهاية السطر الشعري، والأخرى تقع على مسافات مختلفة من بداية السطر نفسه ، يقول :

في السنين التي سقطت من فضاء السنين خراباً
سمعت النداء ، فلبيت حتى أزمزم ماء النداء
وأورثه نطفة من صبابة مائي
فضيقي مراحي
وقيدي سمائي
وهذا الفضاء ، الفسيح فضائي
وداء الصبابة دائي . [28]

من الملاحظ أن بنية التوازي تهيمن على النص الشعري بشكل مكثف ولافت للنظر ، فقد استطاع الشاعر أن يوظف أكثر من شكل من أشكال التوازي، أبرزها التكرار الذي جاء في أربعة أسطر من سبعة، وهي عدد أسطر المقطع الشعري على هذا النحو : السنين السنين / النداء النداء / الفضاء فضائي / داء دائي ، وقد كان وقوع إحدى الكلمتين في مقدمة السطر الشعري ، والأخرى في نهايته مساعداً على بروز حالة التوازن الصوتي والإيقاعي الممتد ، إذ يمنح القارئ - بتباعد الكلمتين عن بعضهما - فرصة تأمل النغمة الإيقاعية أول ورودها ، ثم قبل أن يضعف صداها يعود بها إليه مرة أخرى ، فيجدد تلك النغمة ويقويها . ومنه أيضاً قول الشاعر :

1. **فما أدراه أدراني**
2. **وما أوفاه أوفاني**
3. **لتقرع كل أجراسي**
4. **على لولاه ، لما قلت لولاني**
5. **أنا الداني هو القاصي ، أنا القاصي هو الداني**
6. **وللأرض التي نطقت وأخرسها زماني**
7. **حالتان**
8. **ومهجتان**
9. **وغُصتان** [29]

كرر الشاعر الكلمات (أدرى، أوفى ، لولا ، الداني) في صدر السطر الشعري وفي نهايته ، ويرجع الحُسّن في مثل هذا النمط إلى « نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير والتبيين والتدليل ، وإلى ما فيه من زيادة المعنى التي ترجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني ، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد فهو رابط من روابط التذكر كما أن التردد المتمثل في اللفظتين يعطي لوناً من الإيقاع الموسيقي»[30].

ولاشك في أن الشاعر أردف التوازي المعجمي الناشئ عن بنية التكرار بعدة أشكال من التوازي هي: التوازي الدلالي بين « الأنا « و» الهو « ، حيث يشكل كل منهما خطاً موازياً للآخر في إنتاج الدلالة، والتوازي الصرفي الذي انتجته صيغة المثنى في (حالتان ، مهجتان ، غصتان) ، والتوازي التقابلي

في (نطقت / أخرسها ، الداني ، القاصي ، أنا / هو) .. ولذا جاءت الصياغة الشعرية نسيجاً محكماً متماسك الأطراف والبنى.

وأحياناً يأخذ التكرار شكلاً آخر يقع فيه اللفظان المكرران في صورة متجاورة كما في قوله :

وكاد أن يهتف ، استرنا يا رب ، وألق علينا من لدن رحمتك ، أربعين مليار ، من أحدث وأعظم الأستار، لا يقدر على رفعها قادر ، ولا يتمكن من كشفها متمكن ، لتظل عوراتنا عوراتنا ، آمين ، وسوءاتنا سوءاتنا ، آمين ، وجراثيمنا جراثيمنا، آمين وكوارثنا كوارثنا ، آمين ، ولعناتنا لعناتنا ، آمين، مستورين يا رب العالمين . [31]

يلاحظ أن الشاعر استخدم في المقطع الشعري أسلوب الدعاء الذي يميل إلى استخدام الجمل القصيرة المتوازنة تركيبياً أو معجمياً أو دلالياً، فجاء المقطع مكوناً من عشر جمل نحوية ، تنطوي كل واحدة منها على عملية تواز تركيبي دلالي ، فمن الناحية التركيبية جاءت الجمل في معظمها مندرجة في شكلين محددين :

الأول : (نفي + فعل مضارع + جار ومجرور + ضمير مضاف إليه + فاعل) لا يقدر على رفعها قادر، ولا يتمكن من كشفها متمكن .

الثاني : (لام التعليل + فعل ناسخ (ظل) + اسم الناسخ مضاف إلى ضمير الفاعلين + خبر مضاف إلى ضمير الفاعلين ، ثم الجملة الطلبية المتمثلة في اسم فعل الأمر (آمين).

- **لتظل عوراتنا عوراتنا ، آمين**
- **وسوءاتنا سوءاتنا ، آمين**
- **وجراثيمنا جراثيمنا ، آمين**
- **وكوارثنا كوارثنا ، آمين**
- **ولعناتنا لعناتنا ، آمين**

ومن الناحية المعجمية جاء التوازن ممثلاً في بنية الجناس غير التام (الاشتقاقي ، استرنا ، الأستار ، يقدر / قادر ، يتمكن / متمكن ، ثم التكرار التجاوري في عوراتنا عوراتنا ، سوءاتنا سوءاتنا ، جراثيمنا جراثيمنا ، كوارثنا كوارثنا ، لعناتنا لعناتنا .

وعلى الرغم من أن التكرار لا يسهم كثيراً في نمو الناتج الدلالي أو تراكمه ، وإن كان يلعب دوراً مهماً في الجانب الإيقاعي ، فإن وقوع اللفظين المكررين ركنين أساسين في الجملة (اسماً وخبراً) منحهما دوراً فاعلاً في إنتاج الدلالة وتعميقها ، لنتأملها في ذاتها .

وأحياناً يأخذ التكرار بعداً رأسياً بحيث تتكرر الكلمة الواحدة في بداية الأسطر الشعرية ، لتقوم بدور الرابط الدلالي والشعوري بين الأسطر ، علاوة على القيمة الصوتية التي تصاحب التكرار عادة ، كما في قوله :

حلالاً في لعبة العريس والعروس
وحلالاً في لعبة النحلة والدبور
وحلالاً في الناس أجمعين
ولا يمنعون الماعون
وهم حفاة عراة
وهم ملوك وأنبياء
وهم تلاميذ مدارس مهدمة . [32]

فالشاعر كرر كلمة «حلالا» ثلاثة مرات في ثلاثة أسطر متتالية ، ثم كرر كلمة «هم» ثلاث مرات في ثلاثة أسطر متتالية ، ولاشك أن بنية التكرار ـ هنا ـ تكشف عن الحالة الشعورية المتوترة التي يعيشها الشاعر ، والتي دفعته دفعاً إلى تكرار المعنى الذي يريد بشكل مكثف وفي صدر الصياغة ، لتصبح الكلمة المكررة هي النواة الدلالية التي تلتف حولها مجمل الدلالة الشعرية في الأسطر .

وقد صاحب التوازي الناشئ عن التكرار تواز تقابلي بين (عريس / عروس ، نحلة / دبور ، حفاة/ عراة ، ملوك / أنبياء ، وهذا أسهم في تأكيد بنية التوازي التي تؤدي دوراً حاسماً في تشكيل اللغة الشعرية .

2. **التجنيس :**

التجنيس وهو «تشابه الكلمتين في اللفظ» [33] واختلاف في المعنى، من الوسائل الفنية الأثيرة لدى الشعراء والمبدعين في تشكيل خطابهم الفني ، لما ينطوي عليه من درجة عالية من التماثل الصوتي والتخالف الدلالي ، ففيه « يتجاوز التجانس الصوتي مستوى الصوت الواحد إلى تجانس جميع أصوات الكلمة أو معظمها مع أصوات كلمة أخرى » [34]

كما أن المبدع لا يلجأ إلى بنية التجنيس لإقامة تناغم صوتي بين مواقع الصياغة فحسب ، وإنما ليخلق نوعاً من التشويش الدلالي ، والغموض الذي يوقظ ذهن السامع ويشد انتباهه .

فإذا كان المبدأ الأساسي الغالب في اللغة هو أن الأصوات المتماثلة تحمل دلالات متماثلة ، والأصوات المختلفة تحمل دلالات مختلفة أيضاً ، إلا في حالات محدودة ، فإن المبدع أو الشاعر يحرص في كثير من الحالات على خرق هذه القاعدة ، فيجمع في المواقع المتقاربة من الصياغة بين الكلمات المتماثلة في أصواتها ، المختلفة في دلالاتها ، لكي يحدث خرقاً لما هو مألوف ، ويسبب تشويشاً مرغوباً فيه في فهم الدلالة .

والشاعر علي الخليلي لم يخرج عما هو مألوف من التركيز على بنية التجنيس في خلق نوع من التوازي الصوتي والدلالي بين أطراف الصياغة ، فإن المتتبع لديوانه يجد أن ظاهرتي التجنيس والتكرار من أكثر الظواهر التعبيرية تردداً فيه ، وهو أمر ينسجم مع خاصية لغة الشعر التي تقوم في أساسها على قاعدة التوازي بين عناصر الصياغة .

ومما يلاحظ أن الشاعر يكثر من استخدام أنماط الجناس غير التام ، في حين لا يرد الجناس التام - عنده - إلا نادراً ، بحيث لم يتجاوز الموضعين [35] في مجمل ديوانه الشعري ، ويمكن رد هذه الظاهرة إلى أن الشاعر يميل إلى زرع بذور التخالف وسط بنى التوافق أو التماثل ، ليحدث نوعاً من التفاعل بين البنى المعجمية المتجانسة ، ويخفف في الوقت نفسه من الشعور بالتكلف الذي يصاحب الجناس التام في كثير من الأحوال .. يقول في قصيدة « يا أيها الخفي في لساني» :

لو تناسلت عيوننا عيوناً
وفُجّرت صخورنا عيوناً
وأشعلت أنفاقنا عيوناً
وأصبحت في الناس صبحاً
لو
أتاك ما أتاني
يا أيها الخفي في لساني [36]

يحاول الشاعر أن يعبر من خلال هذه الأسطر وغيرها ، عن رؤيته السوداوية للواقع العربي الصامت أمام كل المتغيرات الدولية . وأن الإنسان الفلسطيني مهما حاول أن يصنع من معجزات من أجل أن يحرك المشاعر العربية الراكدة ، أو ينتزع مواقف جديدة للإنسان العربي ، لن يجدي إلا السراب والتراخي والتنكر لكل مناشداته ونداءاته ، لذا استغل بنية التجنيس المعجمي التي تتشابه لفظاً وتختلف دلالة ، للتعبير عن رؤيته الشعرية .

فكلمة «عيون» التي ترددت في نهاية الأسطر ثلاث مرات تكشف عن تجانس صوتي ومعجمي بل وموقعي أيضاً ، مع حملها دلالات مختلفة ، هي حسب الترتيب (الباصرة ـ ينبوع الماء ـ الضوء) ، وأزعم أن الشاعر لا يريد من خلال بنية التجنيس، هنا ، أن يحدث تشويشاً دلالياً في الكلام من أجل تحريك ذهن السامع كما يحدث عادة في الجناس التام ، بقدر ما يريد أن يعبر عن تماثل واضح في المواقف العربية عبر الأزمان حتى لو تغيرت الأسباب والدوافع .

ومن الجناس غير التام الذي يكثر في الديوان تجنيس الاشتقاق وهو « أن تجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة »[37]

يقول الشاعر في قصيدة «أنا الداني أنا القاصي»:

فما يفارق لو تفرّق
ما يبارح لو تمزّق
من تباريح الحطام
هو الفداء لأفتديه
هو الرضي لأرتضيه
فما يبوح ولا يُباح
إذا تراكمت الجراحُ على الجراح
هو الشجر الذي يسعى ويصعد من قناديل القتام
له فضاءات السحائب والغمام [38]

يعبر الشاعر في الأسطر الشعرية عن توحد أنا (الشاعر) بالآخر (الشجر) رمز الوطن ، ويُظهر درجة عالية من التوحد والتفاني من خلال استغلال بنية التجنيس الاشتقاقي ، حيث استخدم الجناس في التعبير عن المواقف المتشابهة للطرفين ، فإذا كان الشجر في الوطن (لا يفارق ولا يبارح ولا يبوح ، فإن الأنا هي التي تفتديه وترتضيه وتحميه (لا يباح). وقد استغل الشاعر التشابه اللفظي بين الكلمات المتجانسة لتحقيق درجة عالية من التوافق الصوتي، والإيقاع المتناغم بين أطراف الصياغة ، إلى جانب التماثل الدلالي الذي ينبع من تشابه الأصل اللغوي في الكلمات التالية (يفارق تفرق ، يبارح تباريح ، الفداء أفتديه ، الرضّي أرتضيه ، يبوح يباح) ، وإلى جانب التجنيس الاشتقاقي يظهر لدى الشاعر نمط أيضاً بارز في بناء لغته الشعرية هو « تجنيس القوافي » ويقصد به الكلمات المتجانسة التي تأتي في نهاية السطر الشعري ، وكما هو واضح أن هذا النمط جاء بناء على التوزيع المكاني للكلمات المتجانسة ، وليس بناء على تركيبها الصوتي ، ومن ثم فإنه يمثل معظم أشكال الجناس المعروفة ، ويتردد كثيراً في ديوان الشاعر بحكم حاجة الشعر الحديث إلى تقفيه خارجية معينة ، تغني عن غياب القافية التقليدية بشكلها المألوف : يقول الشاعر :

للطائر الأبيض سجدة الرضا
هنيهة يا روح
حتى ينشق الفضا
منتفضاً
في خفقة الطين
وفي تمرد القضا [39]

فالشاعر يحدث توازناً صوتياً في نهاية الأسطر الشعرية من خلال الجناس غير التام بين الكلمات (الرضا ، الفضا ، القضا) كما أن للتوازن الصوتي بين حروف المد في نهاية الكلمات السابقة ، والحروف الصامتة في (ياروح ، منتفضاً ، الطين) في نهاية الأسطر بصورة متعاقبة ، أثره في إبراز دور الكلمات المتجانسة في بطء الإيقاع الموسيقي الذي يتناسب وحالة الانكسار والأسى التي تعيشها الذات الشاعرة.

وقد يستخدم الشاعر لوناً آخر من التكرار يتمثل

في بنية الترديد أو ما يسمى «رديد الحبك»[40] وهي بنية تضم تحت إطارها ما يسمى بتشابه الأطراف عند البلاغيين وتقوم على « ترديد لفظة من التركيب الأول في الثاني ومن الثاني إلى الثالث فهي عملية توال يجمع بين الحضور والغياب» [41] و «تتميز هذه البنية بتماسك أجزائها وعدم إمكانية الفصل بينها، حيث تتحرك في شكل لولبي متنام إلى أن تصل إلى نقطة محددة تمثل الناتج الدلالي للصياغة » . [42]

يقول الشاعر :

وحلمت أمس ، أن لكل بيت شجرة خبز ، ولكل شجرة خبز ، بئر ماء ، ولكل بئر ، جدول ، ولكل جدول ، عائلة كريمة .

وحلمت أمس ، أن كنوز سليمان ، هي كنوزك ، وأن كنوزك ، هي كنوز عدنان ، وأن كنوز عدنان ، هي كنوز كل إنسان ، وأن الإنسانية بطاقة هوية ، لا أسماء فيها ولا جنسيات ، ولا قبائل ، ولا عشائر ، ولا أوطان . [43]

تشكل بنية الترديد في الأسطر دائرتين دلاليتين منفصلتين ومتوازنتين في الآن نفسه ، **الدائرة الأولى**: تتحدث عن خصوصية العلاقة بين الأشياء، وأن لكل شيء علاقة محددة تربطه بالشيء الآخر، تلك التي تنتهي بضرورة الاحتفاظ بخصوصية الشيء واستقلاليته .

الدائرة الأخرى : تتحرك نحو إلغاء الفواصل والحدود بين الأشياء ، والاندماج في علاقات أكثر اتساعاً وشمولية ، تذوب فيها الخصوصية والهوية الذاتية .

ومن ثم فإن الدائرتين تمثلان شكلاً من أشكال التوازي الدلالي الذي يتعاضد في الوقت نفسه مع التوازي المعجمي الناشئ عن بنية الترديد التي تتمثل في:

الدائرة الأولى : البيت -> شجرة الخبز -> بئر الماء -> جدول -> عائلة كريمة .

الدائرة الثانية : كنوز سليمان -> كنوزك -> كنوز عدنان -> كنوز كل إنسان -> الإنسانية بطاقة هوية .

« هذا الترابط الدلالي والتنامي المضطرد الذي تنتجه بينة الترديد ما كان ليتم بهذا الشكل المتكامل دون توظيف تلك البنية بعلاقاتها المختلفة ». [44]

3 . الترادف:

الترادف وسيلة من وسائل تحقيق التوازي المعجمي في الكلام ، وتأكيد المعنى وتقويته في نفس المتلقي ، فـ « اللفظ الواحد قد يتأتى باستعماله مع لفظ آخر السجع والقافية ، والتجنيس والترصيع وغير ذلك من أصناف البديع ، ولا يتأتى ذلك إلا باستعمال مرادفه مع ذلك اللفظ» [45]

ومجيء الترادف في النص الإبداعي يشير إلى درجة حضور المعنى في ذهن المتكلم ، حيث يبقى في حالة من التجلي والحضور التي تضغط على الذاكرة بالخروج والتجسد في النص ، وعندما يقع المبدع أسيراً لفكرة معينة أو معنى محدد فإنه يحاول أن يتخلص من قيد هذا الأسر بإخراج الفكرة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، ولكن في صور شتى تمكنه من لملمة أطرافها وإخراجها في ثوب قشيب متجدد يوقظ المتلقي ويمتعه .

ولا شك في أن الترادف الذي نسعى إلى الكشف عنه في بنية التوازي المعجمي لا ينبغي أن نقف به عند الترادف اللفظي التام ، فهذا أمر نادر الوقوع في ديوان الشاعر ، وقد أنكر وقوعه في اللغة من قبل كثير من السابقين .[46] ، وإنما يقتضي الأمر منا أن نتسامح في حدود الدلالة بين المفردات إلى حد معين

يسمح لنا بالجمع بين المفردات المتقاربة في دلالتها أو ما يمكن أن نطلق عليه شبه الترادف .

يقول الشاعر :

وانتشر الشجنُ
سحابةً سحابةً بلا مطرْ
وانكسر الشجرْ
مثل عيون هدّها السهر
فأنطفأتْ
وبعثرتها تَلَفاً ، ريح من الأعطاف منها تالفةْ[47]

تسيطر على الشاعر فكرة التوزع والتلاشي التي أصابت مظاهر الحياة الجميلة ، فتبدل حالها بحال الحزن والانكسار، لذا حاول الشاعر أن يجسد هذه الفكرة ويؤكدها من خلال بنية التوازي المعجمي بين المفردات « انتشر ـ انكسر ـ هدّها ـ انطفأت ـ بعثرتها «فالبحث في دلالة كل مفردة يكشف عن وجود علاقة توافق أو شبه ترادف بين معانيها، فالانتشار يعني التفرق ، والتباعد بين الأشياء، والانكسار يعني انفصام الأجزاء عن بعضها وتبددها، والبعثرة لا تختلف كثيراً عن تلك المعاني. كما أنه الانطفاء والهدّ يحملان معنى الانتهاء والتلاشي. أي أن المفردات الخمس بينها تقارب دلالي أو شبه ترادف ، ووقوع كل مفردة في بداية الجملة النحوية ، واتفاقها في الدلالة وفي الصيغة الفعلية، جعل بينها توازياً معجمياً لعب دوراً أساسياً في تشابه البناء الشعري وتماسكه.

4 ـ التقابل:

التقابل المعجمي هو وجه من أوجه التوازي الأثيرة لدى الشعراء قديماً وحديثاً ، ويعود ذلك إلى فاعلية التقابل في إنتاج الدلالة من ناحية ، وفي تقسيم الكلام إلى وحدات متناظرة يسهل فهمها وترتيبها في الذهن من ناحية أخرى .

ومما ينبغي الإشارة إليه أن مصطلح التقابل ـ هنا ـ لا يتوقف عند التضاد الدلالي بين المفردات ، أو ما يسميه البلاغيون بالمطابقة ، وإنما يتسع ليشمل أشكالاً من التعارضات الثنائية، أو التناظر المعجمي؛ وذلك لما للتقابل، بمفهومه الواسع، من فاعلية تفوق فاعلية التضاد في حد ذاته . « فمع التقابل يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج ... أما المواقف المتضادة فمن النادر أن تكون مواقف شعرية صالحة للنمو ، وذلك لما يتضح للمتأمل من أن جذور الموقفين المتقابلين واحدة في العمق، على حين أن التضاد ترفض فيه العناصر بعضها ببعض كما يرفض الجسد الأعضاء الغريبة عنه» .[48]

وبالعودة إلى ديوان الشاعر فإننا نلاحظ توظيفاً مكثفاً لبنية التقابل الدلالي في النصوص الشعرية، وأن الشاعر يستغل هذه البنية في تحقيق نوع من التوازن الدقيق بين الوحدات اللغوية ، لتضيء بعضها ببعض، حتى يتكشف المعنى الشعري للقصيدة ، وهو ما يتجسد في قول الشاعر :

وأدعوك ، على مهل ، كالغزال الطيب ،
أن تدنو ، وأن تأخذ أذني المترهلة معك
لتتربع على قلبي
مرة ، وإلى الأبد
يا سيدي الصغير الذي ينضج في خريفي
ويكتمل في نقصاني ،
ويحيا في مماتي[49]

يتحدث الشاعر عن وطنه الصغير (فلسطين) ، ويبين مدى حاجة الوطن إلى تضحية أبنائه من أجل استعادته واستقلاله ، وقد حاول أن يعبر عن هذه الفكرة من خلال زرع المفردات المتقابلة في جسد النص (وينضج / خريفي ، يكتمل / نقصاني ، يحيا

/ مماتي) وهو تقابل يبرهن على ضرورة البذل والتضحية ، فبقدر ما يخسر الإنسان من أشياء ـ يسمو الوطن ويكتمل . وتصبح العلاقة بينهما علاقة طردية ـ إن صح التعبير ـ فحضور الذات يؤدي إلى غياب الوطن ، وغيابها يؤدي إلى حضور الوطن .

حضور الذات ⟷ **حضور الوطن**

غياب الذات ⟷ **غياب الوطن**

وإذا كان الفرد لا يعادل في حقيقته الوطن ، فإن غيابه أصبح ضرورياً لبقاء الوطن واستقلاله .

ومن ناحية أخرى حرص الشاعر على أن يجعل المفردات المتقابلة متجاورة مكانياً في النص ، لا يفصل بينها سوى حرف الجر (في) الذي يحمل دلالة الاحتواء والتمكن ، وكان لهذا القرب المكاني بين أطراف التوازي أهميته في الدلالة على عملية الحلول والتفاني في الآخر .

فالغياب لم يكن غياباً سلبياً أو عبثيا، وإنما هو غياب حلولي تغيب فيه الذات لتوجد في الوطن، وتضمن له الاستمرار والبقاء ، وتصبح الكلمات المتقابلة في الظاهر متلاحمة في باطن الصياغة، ويصبح الحضور غياباً والغياب حضوراً، وما كان لهذه المعاني أن تتضح وتتجلى لولا استغلال بنية التقابل بين الوحدات اللغوية .

واستمراراً في توظيف بنية التقابل وما تحققه من تفاعل في إنتاج المعنى يقول الخليلي :

تكاملت الصحوة في الغفوة ؟
كيف يكون الغائب في الحاضر
والحاضر في المفقود ؟
ودبّت في الأرض فجيعته ، ميلاً ، ميلاً
وسقت الجلمود ،
وردّته بعيداً في القفر ، هو الظمآن ،
هو العريان ،
هو الجائع ، والضائع ، والمهدود [50]

تدور الأسطر حول فكرة رئيسة تتمثل في الصمت الرهيب أمام ضياع الوطن / فلسطين ، وغياب المروءة والشعور القومي عند بعض الأخوة العرب ، وفي هذا السياق يوظف الشاعر بنية التقابل / التضاد في خلق حالة من التوازي الدلالي بين موقفين الأنا / الفلسطيني ، والآخر / العربي ، وما بينهما من تنافر وتناقض، مستخدماً أسلوب الاستفهام الإنكاري في التعبير عن رفض حالة التنافر القائمة . فكيف تتلاقى الصحوة مع الغفوة ؟ ، وكيف يوجد الغائب في الحاضر ؟ وكيف يلتقي الحاضر في المفقود ؟

هذه الاستفهامات المتكررة تؤكد عملية التقابل الدلالي المتوازي الذي لا ينتهي إلى التلاحم والتلاصق -كما رأينا سابقاً- وإنما إلى حالة من الانفصام بين هذه العناصر، فكل عنصر منها يقف موازياً للآخر ومقابلاً له.

ومن خلال هذه البنية التقابلية بين الوحدات اللغوية يتحقق الناتج الدلالي الذي يبرز خصوصية الأنا ، وحملها لآثار الفجيعة والنكبة ، فهو الظمآن والعريان والجائع والضائع والمهدود ، وهذه الصفات المتوالية تنتج فيما بينها نمطاً توازنياً من نوع آخر ينبني على التقابل لا التضاد ، كي يسمح بتلاقيها معاً في جسد واحد ، وفي شيء واحد .

وهكذا نرى أن الشاعر استغل إمكانات تعبيرية عدة لخلق نوع من التوازي المعجمي بين المفردات ، كالتكرار والتجنيس والترادف والتقابل ، وقد نجح ـ الشاعر ـ في توظيف كل بنية في حمل المعنى الذي يريده ، وتحقيق درجة عالية من التعادل والتوازن بين الوحدات اللغوية ، والذي يمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم عادة بنية النص الشعري .

ثالثاً ـ التوازي التركيبي:

مما لاشك فيه أن اللغة الشعرية تتشكل من تراكيب نحوية مكونة من كلمات ، وفق أنساق معينة، تتفق والبناء الصوتي للنص الشعري من ناحية، والبناء الدلالي من ناحية أخرى. ويخضع توزيع الجمل النحوية وترتيبها على امتداد النص الشعري لمتطلبات الصناعة الشعرية، التي تحكمها ـ في الأساس ـ بنية التوازي بشكل عام ، والتوازي النحوي بشكل خاص. فالتوازي «هو من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل مماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي ، بحيث تبرز عناصر مماثلة في مواضع متقابلة في الخطاب » .[51]

وإذا كنا قد رصدنا أشكالاً من التوازي الصوتي والمعجمي في المبحثين السابقين وبيّنا دور المبدع في إنتاج ذلك التوازي، لتحقيق غايات فنية ودلالية عديدة، فإن الأمر –هنا– يكاد يكون أكثر تميّزاً ووضوحاً لدور المبدع وخصوصيته في الإبداع الفني. إذ إن الإمكانات المتاحة أمامه في ترتيب الأصوات داخل الكلمة أو اختيار المفردات تظل محدودة، إن لم تكن معدومة في بعض الحالات؛ لأن ذلك يحكمه النظام اللغوي والصرفي للغة، وتظل حرية الاختيار مقيدة بقيود اللغة المفروضة عليه. في حين يمتلك المبدع قدراً أوسع من الإمكانات التعبيرية في ترتيب مفرداته داخل الجملة النحوية، وما ينشأ بينها من علاقات فيقدم ويؤخر، ويحذف ويذكر، ويصل ويفصل، ويكرّر ويعدّل، في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة، ليخلق نوعاً من التجانس أو التخالف بين أطراف الصياغة، بما يحقق الوظيفة الشعرية للقول، وهذا ما تنبه إليه جاكوبسون في تفسيره للوظيفة الشعرية التي تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف [52] . « فالوظيفة الشعرية تعبث بانتظام داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، حيث يمارس بناء المتوالية وهو العمل الذي لا يبدو منسجماً مع مهماته ، إلا أنه يخلق ما يسمى (بنية التوازي) حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها»[53].

وبالعودة إلى ديوان علي الخليلي –موضوع الدراسة– نستطيع أن نكشف عن صور عديدة للتوازي النحوي أو التركيبي بشكل عام ، وما تحققه من غايات فنية في الخطاب الشعري ، من أبرزها :

تكرار الشاعر للجملة النحوية (اسمية أو فعلية) عينها في مواقع متناظرة في بنية النص الشعري ، كأن تكون في بداية الأسطر أو المقاطع كما في قوله في قصيدة «السنسلية»:

سناسلٌ سناسلْ
سناسلٌ ذهبْ
يا واسع الحيلة هب
لي غاية من الغضب
أدس فيها جمرتي
وأرفع المشاعلْ
عالية في القش والحطبْ .[54]

فالنص الذي منه هذه الأسطر يحتوي على سبعة مقاطع شعرية ، افتتح كل مقطع منها باللازمة التركيبية (سناسلٌ سناسلْ ، سناسلٌ ذهبٌ) وهي مطلع أغنية شعبية فلسطينية. وكأن الجملة المتكررة تمثل نقطة الانطلاق لتفرع الدلالة وتشعبها ، وهذا النمط من التكرار يطلق عليه ، كما تسميه نازك الملائكة ، تكرار التقسيم وهو « يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ، ويدق الجرس مؤذناً بتفرع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة » [55]

والشاعر بتكراره على هذا النحو يوثق العرى الدلالية بين المقاطع ، ويردد في أجواء النص هذه النغمة الصوتية العذبة ، التي تستحضر معها أجواء الطفولة وبراءتها.

وأحياناً قد لا يمتد التكرار النسقي إلى نهاية النص الشعري ، وإنما يكتفي الشاعر بتكراره في مقاطع محددة أو جمل شعرية تحمل فكرة أساسية واحدة ، كما في قوله :

أكثر ما يكره في الدنيا
مرآة تعكس في كل صباح صورته
كاملة دون رياء .
.....
أكثر ما يكره في الدنيا
وجهاً يقرأ فيه سطورًا لم يقرأها في أي كتاب
أكثر ما يكره في الدنيا
قمراً في الليل يلامس أجفان الناس جميعاً ،
ويحاول أن يطرق كل الأبواب
دون استثناء [56]

يكرر الشاعر النسق التركيبي (أكثر ما يكره في الدنيا) في بداية ثلاث جمل شعرية تحمل كل منها جزءاً من المعنى الذي تعبر عنه الأسطر الشعرية .

ووقوع هذا التركيب في مواضع محددة من الصياغة يخلق توازياً تركيبياً متماثلاً يعكس بالتالي توازياً دلالياً بين الأسطر .

وقد يكثف الشاعر من حضور النسق النحوي في المقطع الشعري الواحد بشكل رأسي ليعبر من خلاله عن مدّ انفعالي متوتر ينبسط فوق مساحة الأسطر كلها ، يقول:

خذوني إلى التلال
خذوني إلى الحشائش الخضراء
خذوني إلى شجرة الليمون ،
خذوني إلى مترين من التراب
خذوني إلى الرومانسية
فإنني أنتظر ، وأنني ازداد شراسة ضدي . [58]

يكرر الشاعر الجملة الإنشائية (خذوني إلى ....) في جميع الأسطر الشعرية متصدرة بفعل الأمر الذي يحمل دلالة التمني والتشوق إلى ربوع الوطن ومعالمه .

ولا شك في أن تكرار النسق النحوي على هذا النحو وبشكل متتابع يبرز درجة الانفعال المتزايدة التي تكتنف أنا الشاعر من ناحية ، والتوازي الدلالي الذي يتجسد في الأسطر الشعرية من ناحية أخرى .

ومن أشكال التوازي النحوي التي يميل إليها الشاعر أنه يعمد إلى تكرار نسق تركيبي بشكل مكثف محدثاً بعض التغيير في مفرداته المكونة له ، بحيث تضيف كل كلمة (جديدة) معنى إضافياً تراكمياً إلى المعاني السابقة ، وتصبح الدلالة الأساسية هي حاصل مكونات هذه الأنساق وتوابعها ، يقول الشاعر:

لحبيبي ، كل ما تملك
يسراي ويمناي ،
وما يملك منفاي
وما يملك مأواي
وما يكنز قيدي وسراحي من جديد وقديم [57] .

فالشاعر يفتتح المقطع الشعري بالجملة المهدة لإنتاج الدلالة ، وهي (لحبيبي كل ما ...) مكتفياً بذكرها مرة واحدة في مطلع المقطع ثم يستغني عن تكرارها اللفظي ، باستخدام حرف العطف (الواو) الذي يربط بين الجمل المتوالية المتوازية ، ويشدها نحو تلك الجملة المهدة .

ثم يكرر الشاعر نسق جملة الصلة المكونة من

(الاسم الموصول + الفعل المضارع + الفاعل + المضاف إليه (ضمير المتكلم)) في خمسة أسطر متوالية ، ولكنه أحدث تغييراً في ألفاظها المكونة لها ليعكس بذلك شمولية الدلالة وانفتاحها على أكثر من جانب. وقد كثف الشاعر من عملية التوازي النسقي بتواز معجمي تمثل في التقابل الدلالي بين الكلمات على هذا النحو : (يسراي / يمناي ، منفاي / مأواي، قيدي / سراحي ، جديد / قديم) وبذلك أصبحت الصياغة الشعرية أشبه بنسيج محكم الخيوط ، تتوازى فيه الكلمات وتتقاطع بما يحقق درجة كبيرة من الإبداع الفني والشعري .

على النحو نفسه يكرر الشاعر نسق الجملة الفعلية بصورة رأسية في أكثر من موضع ، يتكرر الفعل الأول منها بذاته في جميع الجمل ، في حين تتغير بقية المفردات المشكلة للنسق ، مما يسهم في الإحاطة بالفكرة التي ينطلق منها الشاعر ، وتصبح الكلمة المكررة بذاتها محور الصياغة وبؤرتها الدلالية يقول :

ينزلق المفتاح بحفرة قفل أهمله الناس طويلاً ،
في التعب المترهل بين الأكداس ،
وينزلق الرجل الطائش في اللعبة
بعد مروق السهم ، وبعد سكون الأجراس ،
وينزلق الطاووس الطاعن في السن ، البائس في عتمته ،
في الريش المنفوش على أطياف يباب ويباسْ [59]

يكرر الشاعر نسق الجملة الفعلية المكونة من (فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور + المكملات) في ثلاث جمل شعرية متتالية ، خلقت فيما بينها توازياً نسقياً واضحاً ، وقد كرر الشاعر الفعل (ينزلق) في بداية كل جملة مسلطاً عليه الضوء بشكل مباشر، ليجعل منه نقطة البداية والنهاية التي تؤول إليها الدلالة ، إذا إن كل جملة تحمل معنى (الاندفاع نحو فعل لا يجدي نفعاً) .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحرص على تكرار النسق النحوي بشكل متواتر فإنه أحدث تغييراً في مكونات الجمل من ناحية ، وفي زيادة بعض العناصر أو نقصانها من ناحية أخرى . وكان لذلك دوره التأثيري على حساسية المتلقي الذي يتوقع نمطاً تكرارياً معيناً ثم يصدم بما يخالف توقعه ، من خلال زيادة بعض العناصر المقيدة للدلالة كما يتضح في الشكل التجريدي الآتي :

الجملة الأولى : فعل + فاعل + جار ومجرور ... وينزلق المفتاح بحفرة قفل ....

الجملة الثانية : فعل + فاعل + صفة + جار ومجرور ... وينزلق الرجل الطائش في اللعبة ...

الجملة الثالثة : فعل + فاعل + صفة + جار ومجرور + صفة + جار ومجرور ... وينزلق الطاووس الطاعن في السن ، البائس في عتمته في الريش المنفوش ..

فالجمل تحافظ على ترتيب عناصرها غير أن كل جملة تزيد عن سابقتها بعنصر لغوي أو أكثر . وبين التوقع ومخالفته تحدث اللذة الشعرية لدى المتلقي .

وقد يستغل الشاعر نسق الجملة الاسمية (مبتدأ + خبر) في التعبير عن ثبات الصفة وتفردها ، كما في قوله :

ويكاد يألفني الهتاف ، أنا الرديُّ
أنا الشقيُّ
أنا التقيُّ
أنا النقيُّ
أنا الذبيحة في انبهار المذبحةْ . [60]

فالشاعر يكرر الجملة الاسمية خمس مرات في خمسة أسطر شعرية متوالية ، مؤكداً على اختصاص المبتدأ (أنا) بكل صفة تسند إليه (الرديّ ، الشقي، التقي ، النقي ، الذبيحة) وقد زاد الشاعر من عملية التجانس الصوتي من خلال التكرار المضطرد لضمير المتكلم ، وتكرار الصيغة الصرفية للخبر في الأسطر الشعرية ماعدا السطر الأخير .

وأحياناً يستغل الشاعر ، في تحقيق بنية التوازي، النسق النحوي المركب ، فيكرره في مواضع متوالية ترفع من درجة التماثل التركيبي والصوتي بين الأسطر .

يقول :

وإنني المشطوب تارة
وتارة أنا الذي شطب
وإنني المنهوب تارة
وتارة أنا الذي نهب
وأنني المكتوب تارة
وتارة أنا الذي كتب
فضائلي رذائل
رذائلي فضائل
تنابلي فطاحل
فطاحلي تنابل
وهكذا وهكذا حسب [61]

يكرر الشاعر النسق النحوي المركب المكون من جملتين مرتبطتين معاً في تحقيق الناتج الدلالي ، تحمل الجمل الأولى معنى المفعولية للأنا « وإنني المشطوب تارة» والثانية معنى الفاعلية « وتارة أنا الذي شطب « ليصل الشاعر من خلال ذلك إلى التعبير عن العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر ، فحركة الحياة لا تسير في اتجاه واحد وأن الصراع يبقى سجالاً بين الطرفين ، ثم يؤكد الشاعر عملية التداخل بين الحقائق والصفات من خلال ترديد نسق الجملة الاسمية في أربعة أسطر متتالية ، كل جملتين متتاليتين تحملان دلالة عكسية بعضها إلى بعض (فضائلي رذائل / رذائلي فضائل ، تنابلي فطاحل / فطاحلي تنابل) وقد أضاف الشاعر إلى عملية التوازي النحوي القائم توازياً صرفياً صوتياً يتجلى في صيغة (فعائل وفعالل) التي انبنت عليهما عناصر الجمل الاسمية الأربعة .

وقد يستغل الشاعر أكثر من نسق تركيبي في تحقيق بنية التوازي داخل المقطع الشعري الواحد، فيجمع بين نسق الجملة الاسمية والجملة الفعلية على هذا النحو :

على قلبي ، تعال ، لك الإياب
لك التراب
إذا الفجيعة سُيرت
وإذا الجمائم طُيرت
وإذا المدائن غُيرت
وإذا الرقاب الناهضات على الرقاب
لها المدى ، حتى مداه . [62]

ففي بداية المقطع الشعري كرر الشاعر الجملة الاسمية المكونة من خبر مقدم (جار ومجرور)، ومبتدأ مؤخر (لك الإياب ، لك التراب) ليفيد بذلك معنى الاختصاص بالعودة والوطن ، إضافة إلى التوافق الصوتي في نهاية السطرين الشعريين .

ثم ينتقل الشاعر إلى نسق الجملة الشرطية (أداة شرط + فاعل لفعل محذوف + جواب الشرط (فعل ماض مبني للمجهول) + (فاعل ضمير مستتر) محققاً بذلك شكلاً من أشكال التوازي النسقي المتماثل .

وكان لتساوي بعض الجمل المتوازية في الطول والقصر، أثره في تحقيق ترصيع التقطيع الذي تتساوى فيه كل جملة مع الجملة الأخرى في الوزن والقافية .

ولاشك في أن الشاعر قد استدعى نسق النص القرآني « **إذا الشمس كُوّرتْ وإذا النجومَ انكَدَرَتْ ، وإذا الجبالُ سُيّرتْ وإذا العشار عُطّلتْ وإذا الوحوشُ حُشِرَتْ** » (التكوير 1 - 5) ليخلق توازياً بين الدلالة النصية الحاضرة والدلالة القرآنية الغائبة ، ويضفي على الأولى بعداً دينياً تستقيه من الأخرى .

وأحياناً يعمد الشاعر إلى تنويع أشكال التوازي النحوي في المقطع الشعري الواحد بحيث تتردد كل صورة مرة واحدة في موضع مجاور لمثيلتها ، ثم ينتقل إلى صورة أخرى وهكذا ... يقول :

فما يفارقُ لو تفرّقَ
ما يبارحُ لو تمزّق
من تباريح الحطام
هو الفداء لأفتديه
هو الرضيّ لأرتضيه
فما يبوح ولا يباح
إذا تراكمت الجراحُ على الجراح (63)

استخدم الشاعر نسق الجملة الشرطية في السطرين الأول والثاني ، وقد تقدم جواب الشرط على الأداة وفعل الشرط ، ليفيد بذلك معنى الاختصاص (حرف نفي + فعل مضارع + أداة شرط (لو) + فعل مضارع) ، ثم ينتقل في السطرين الرابع والخامس إلى نمط جديد من التوازي النحوي تمثله الجملة الاسمية المكونة من (مبتدأ (ضمير غائب) + خبر + لام التعليل + فعل مضارع + مفعول به (ضمير الغائب المتصل) ، وقد جاءت الجملتان متجاورتين رأسياً مع بعضهما . وكأن الشاعر يرى أن النسق النحوي لا تكتمل قيمته الدلالية والصوتية إلا بترديد صداه في جملة أخرى ، فيهب المتلقي درجة كبيرة من الإشباع الصوتي والدلالي والنظمي .

ثم ينتقل الشاعر في السطر السادس إلى نمط آخر وهو نمط الجملة الفعلية المنفية (حرف نفي + فعل مضارع مبني للمعلوم / مبني للمجهول) .

وكان يرافق هذا التشابه النسقي تشابه معجمي يحقق أكبر درجة من التجانس الصوتي والدلالي، فالشاعر كان يتلاعب بالجذر اللغوي للكلمات فيأتي به متشكلاً في أكثر من صورة (يفارق / تفرق ، يبارح / تباريح ، الفداء ، لأفتديه ، الرضي/ لأرتضيه ، يبوح / يباح) وكل ذلك يساهم بشكل جلي في تحقيق أكبر درجة من التماثل والتشابه بين مكونات الصياغة الشعرية تلك التي تلعب دوراً بارزاً في التعبير عن وحدة الشعور والانفعال من ناحية ، وتحقيق النغمة الإيقاعية المتواترة من ناحية أخرى .

وهكذا نرى أن الشاعر يستغل الأنساق التركيبية المتوازية استغلالاً واسعاً في التعبير عن تجربته الشعرية، وفي تحقيق أكبر قدر من التجانس والتشابه بين عناصر الصياغة ، ليضفي من خلال ذلك على خطابه الشعري درجة كبيرة من الانسجام الصوتي والدلالي والشعوري بين وحداته اللغوية .

رابعاً ـ التوازي الدلالي :

إن بنية التوازي الشعري التي نرصدها عند الشاعر علي الخليلي لا تقتصر على أشكال التوازي الصوتي والمعجمي والنحوي فقط ، وإنما تمتد لتشمل التوازي الدلالي بأفقه الأوسع ، حيث يقع بين عدد من الجمل أو المقاطع الشعرية ، أو قد يمتد ليشمل عدة أسطر في القصيدة الواحدة .

ويجسد الشاعر هذا النمط من التوازي في أشكال متعددة تقوم على التشابه أو التقابل بين الوحدات الدلالية في معظم الأحيان . وقد يجعل ظاهرة التوازي بارزة في الصياغة لا يخطئها القارئ، وأحياناً يخفيها إلى درجة كبيرة تحتاج من القارئ إلى مزيد من التأمل والتعمق في التقاط حدودها ومكوناتها ، وفكّ تداخلاتها . ولاشك أنه « كلما كان التوازي عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية » [64] وأكثر ارتباطاً بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة .

يقول الشاعر :

لكن الخرافة وحدها من سلالة سرية ،
لخلخانية من نكد ومن نُكاف
تتجلى على خشبات المسارح
وفي الشاشات الصغيرة والكبيرة
وفي مرايا المنازل والفنادق والحوانيت
وفي الصحف والمجلات
تأمر وتسوس وتثقف وتصنع الحضارات
على أحجام بساطير الجنود
وتسخر من أطفال الفلاحين
أولئك الذين يأكلون خبز الطوابين
في البلاد المسحورة
وينضجون ويكبرون ويزلزلون المبنى المخفي لمئتي قنبلة نووية في الصحراء . [65]

تدور الأسطر حول فكرتين أساسيتين متوازيتين ومتقابلتين في الآن نفسه هما : الوجود الإسرائيلي ، والوجود الفلسطيني .

يحرص الشاعر على أن يجسد فكرة التوازي التقابلي في الأسطر الشعرية ليعبر من خلالها عن رؤيته للواقع الفلسطيني ، والصراع الوجودي مع العدو الإسرائيلي .

وانطلاقاً من هذه الرؤية ، فقد حاول أن يبرز لنا الطرف الآخر في صورته المزيفة والغريبة ، فهو خرافة باطلة من سلالة مجهولة جبلت على الأذى والنكد . وعلى الرغم من زيفها وباطلها فإنها تحتل مكانة براقة في كل المحافل ، وتمارس فعلها الظالم وبطشها في كل مكان يصل إليه جنودها .

في مقابل هذه الصورة (الزائفة) يرسم الشاعر صورة للإنسان (الفلسطيني) البسيط الذي يعيش على الفطرة ، وعلى بساطة الأشياء . وعلى الرغم من ذلك فقد جعل منه مثالاً للقوة البشرية المتنامية التي يمكنها أن تزلزل كل القوى الاصطناعية المخالفة للفطرة «وينضجون، ويكبرون ويزلزلون المبنى المخفي لمائتي قنبلة نووية في الصحراء» .

ولم يكتف الشاعر بخلق تواز دلالي يمتد على مساحة الأسطر فحسب ، وإنما يحرص على خلق نوع آخر من التوازي الداخلي بين المفردات المعجمية التي تتشكل منها الجمل النحوية ، حيث دأب على تكرار الصيغة الاسمية بشكل متوال (خشبات المسارح، الشاشات الصغيرة والكبيرة، مرايا المنازل، الفنادق، الحوانيت ، الصحف ، المجلات) ثم يذكر في مقابلها الصيغة الفعلية بفعلها المضارع (تأمر ، تسوس ، تثقف ، تصنع ، تسخر) وكان لهذا التتابع الاسمي أو الفعلي دلالته البارزة على التوتر الانفعالي الذي تعيشه الذات .

ويتكرر هذا النمط من التوازي في مواقع أخرى من الديوان ، ولكن بصورة أكثر وضوحاً وتجلياً كما في قوله :

ويا دار ، أتينا
ويا دار ، تقاطرنا
من كل جهات الدور ،
تناسلنا أجيالاً ، وتدفقنا ،

في النفق السالك،
يا دار،
هدمنا السور،
وجئنا.
يا مضحكنا ، حقاً ، حقاً
هل جاءوا،
هل هدموا السور،
وهل أعتقنا ، من أعتقهم ، عتقاً ، عتقاً
وهل كسروا القفل،
وهل عبروا
أم أن الطاووس يراقص في سوق الفرجة ريشاً منفوشاً
ويوزع ضحكاً مغشوشاً
يا دار ، على أهل الدار ؟ (66)

يتحدث الشاعر عن حلم العودة الذي طال أمده وانتظاره لدى الإنسان الفلسطيني ، العودة إلى الدار والوطن وتحقيق الحلم .

ويحاول منذ المقطع الأول « ويا دار .... وجئنا » أن يوهمنا بأن الأهل قد عادوا إلى ديارهم ، وأنهم كسروا الحواجز، واخترقوا الحدود وصولاً إلى بيوتهم ووطنهم. مستخدماً في سبيل ذلك الجمل الخبرية التقريرية، وهو أمر يثير فينا الشعور بالبهجة والفرحة ، فرحة اللقاء بالوطن .

ولكنه في مقابل ذلك يفاجئنا في المقطع الثاني « يا مضحكنا ... على أهل الدار « حين يسلب منا كل بارقة أمل ، ويشعرنا بأن العودة لم تكن سوى سراب ووهم كاذب ، قد مارسه الآخر (يا مضحكنا) على أبناء شعبه ليسكّن به جراحهم ، أو يحاول إقناعهم بما جاءت به المرحلة من سلام خادع وحاضر أليم «يوزع ضحكاً مغشوشاً يا دار على أهل الدار ؟ »

ولا شك في أن كلمة « يا مضحكنا » تكشف عن مدى الزيف والتضليل والاستخفاف الذي يمارسه «الآخر» على الـ «نحن» . وقد استغل الشاعر الأساليب الإنشائية المفرغة من دلالتها الحقيقية ، والمشبعة بدلالة النفي في التعبير عن الواقع المغشوش الذي مازالوا يعيشونه بفعل الوعود الزائفة . وكان لتتابعها وتكاثفها في الأسطر ـ حيث تكررت سبع مرات في تسعة أسطر متتالية ـ دلالته في التعبير عن شدة الانفعال والتوتر اللذين آلت إليهما نفس الشاعر .

لقد استطاع الشاعر أن يخلق توازناً دلالياً بين العودة الموجودة بالقوة في نفس كل فلسطيني يحلم بالعودة ، والعودة الموجودة بالفعل ، وهي عودة خادعة مشوهة ومنقوصة .

واستغل الشاعر أسلوب الالتفات من ضمير المتكلمين إلى ضمير الغائبين لتعزيز التقابل الدلالي المتوازي الذي تجسده الأسطر ، فقد استخدم في المقطع الأول ـ حال مخاطبة الدار ـ ضمير المتكلمين « نا » للتعبير عن حضور الـ « نحن » وتلاحمها بالدار (الوطن) ، وعندما تحولت الصياغة إلى مخاطبة المضحك (القائد) انتقلت إلى ضمير الغائبين ليحقق الشاعر من وراء ذلك فائدتين :

الأولى : لفت الانتباه إلى الحركة الدلالية الموازية للحركة السابقة ، والوقوف منها موقف المحايد البعيد عن التعصب ، وهو أمر يجدي في التأثير على المتلقي .

الأخرى : الإشارة إلى العودة الغائبة عن الواقع ، وأن (العائدين) مازالوا غائبين عن الوطن بعيدين عن الديار .

ومما يلاحظ أن الشاعر استخدم الأفعال نفسها أو ما يرادفها في كلا المقطعين ، ولكن بدلالتين

متقابلتين، فالأفعال في المقطع الأول هي «أتينا- تقاطرنا، تناسلنا، تدفقنا، هدمنا، جئنا «،وفي المقطع الثاني هي: «جاءوا، صدموا، (أعتقنا)، أعتقهم، كسروا، عبروا «وذلك لتكون السيادة الدلالية للمقطع الثاني الذي يسلب المقطع الأول كل دلالاته وإيحاءاته.

وإذا كان الشاعر يحقق التوازي في النماذج السابقة من خلال بنية التقابل فإنه أحياناً ينتج توازياً دلالياً من خلال نسق التماثل بين المكونات الدلالية للصياغة، وعندئذ تكون وظيفة التوازي ليس خلق نوع من التوتر الدلالي بين عناصر الصياغة، وإنما تأكيد الفكرة الدلالية وتعميقها في نفس المتلقي، يقول الشاعر :

(3)

أيها النائم على سره ،
لم تدرك بعد ، أن المهمة السّرية انتهتْ
وأنك انتهيتَ
وأن اللعبة تدور على أم غيرك .

(4)

المدينة التي حملتَ ، ذرات من غبارها
كأنك تحمل شذرات الذهب ،
كأنك تحمل الرخاء الكافي ،
هذه المدينة بالذات ، تنفض عنها آثار قدميك ،
وهتاف أصباعيك ،
وتستعيد عافيتها .[67]

يتحدث الشاعر في المقطع رقم (3) عن صمت الذات وسكونها المطبق في عالم مليء بالفوران والصراع والتحدي. إنه صمت قد محا حضور الذات وفاعليتها، وجعلها تقيم في عالم الغيب، عالم اللاوجود.

وفي المقطع رقم (4) يستمر الشاعر في تأكيد حالة الغياب واللاشيئية التي تتمثل في صمت الذات وخنوعها ، من خلال نسج خط دلالي آخر يتوازى بالتماثل مع الخط الدلالي في المقطع السابق .

فالشاعر يضاعف من الإحساس بهذا الغياب عندما يجعل المدينة (الوطن) تتخلص من كل علامة تشير إلى وجود الذات ، بل إن الذات (المتخاذلة) أصبحت عبئاً ثقيلاً على الوطن ، لا يبرأ منه إلا بغسل آثارها ودفعها إلى عالم الغياب .

وبذلك استطاع الشاعر أن يحقق توازياً دلالياً بين فعل الذات (السلبي) من ناحية ، وفعل الوطن (الإيجابي) من ناحية أخرى ، وكلاهما يتجهان نحو تغييب الذات وغسل آثارها السلبية عن وجه الوطن .

وهكذا نرى أن الشاعر يستغل بنية التوازي الدلالي استغلالاً واسعاً في التعبير عن الأفكار التي ينطلق منها ، فهو يجعل كل فكرة تقف بإزاء الأخرى، إما للكشف عن جانب من التوتر الشعوري والدلالي، أو لتعميق المعنى الذي تعبر عنه الأسطر الشعرية؛ الأمر الذي يسمو بشعرية القول ويحقق درجة أعلى من التأثير والإمتاع .

وبعد ... فإن ظاهرة التوازي تعد من أبرز السمات الفنية للنص الشعري ، حاول الشاعر أن يستغلها استغلالاً واسعاً ، مما جعل من بنية نصه الشعري نسيجاً محكم الخيوط ، ومتناسب الوحدات والبنى والإيقاع الموسيقي .

الهـــوامـش:

1. علي الخليلي : من مواليد نابلس سنة 1943 م ، أنهى دراسته الجامعية في كلية التجارة ، جامعة بيروت العربية 1966 م ، عمل مديراً لتحرير صحيفة الفجر المقدسية ، ورئيس تحرير مجلة الفجر الأدبي الشهرية ، ويعمل حالياً مديراً عاماً للمراكز الثقافية في وزارة الثقافة الفلسطينية ، يكتب الشعر والرواية والدراسات الثقافية التراثية والأدبية . له عدة دواوين شعرية منها : جدلية الوطن ، وتضاريس في الذاكرة ، وتكوين للوردة ، ونابلس تمضي إلى البحر ، والضحك من رجوم الدمامة ، ونحن يا مولانا . ومن رواياته : المفاتيح تدور في الأقفال وغير ذلك . للاستزادة انظر موسوعة كتّاب فلسطين في القرن العشرين ، أحمد عمر شاهين ، منشورات المركز القومي للدراسات والتوثيق ، ج2 ، ص 509 .
2. قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 م : 108 .
3. تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 م : 19 .
4. لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف بالقاهرة ، 1979 ، مادة وَزَى : 4830
5. المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، ط3 ، جـ2 ، مادة ، وَزَى.
6. بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1992 : 215 .
7. تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر : 123.
8. المرجع السابق : 124 .
9. المرجع السابق : 53 .
10. المرجع السابق : 51 .
11. ديوان هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط للشاعر علي الخليلي ، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية ، ط 1 ، 1996 : 7 .
12. الديوان : 9 .
13. سيمياء الشعر القديم ، د. محمد مفتاح ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1989 : 33 .
14. الديوان : 52 .
15. الديوان : 52.
16. سيماء الشعر القديم : 35.
17. الديوان : 55 .
18. انظر ، نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط1 ، 1978 : 80 .
19. تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر : 94 .
20. انظر ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف الإسكندرية ، ط 1 ، 1987 : 127 .

21. المرجع السابق : 105 .
22. الديوان : 17 .
23. المدخل اللغوي في نقد الشعر : 132 .
24. الديوان : 61 .
25. الديوان : 122 .
26. دليل الدراسات الأسلوبية ، د. جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1984 : 90 .
27. انظر ، ، مفتاح العلوم ، السكاكي ، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1983 م : 429 ـ 431 . والإيضاح في علوم البلاغة ، جلال الدين القزويني ، تقديم د. علي بو ملحم ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط2 ، 1991 ، 293 ، 323 ، 325 ، 327) . .
28. الديوان : 7 .
29. السابق : 32 .
30. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د. إبراهيم سلامة ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1952 : 122 .
31. الديوان : 119 .
32. السابق : 10 .
33. مفتاح العلوم : 429 .
34. القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح العلوم للسكاكي ـ محمد صلاح أبو حميدة ، رسالة دكتوراه آداب عين شمس ، 1996 : 328 .
35. انظر ، الديوان : 160 ، 168 .
36. السابق : 168 .
37. المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. أحمد مطلوب ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط2 ، 1996 : 269
38. الديوان : 32 .
39. السابق : 54
40. انظر ، البلاغة والأسلوبية ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1994 م : 300 .
41. بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، د. محمد عبد المطلب ، بدون 1986 : 400 .
42. الخطاب الشعري عند محمود درويش ، د. محمد صلاح أبو حميدة ، مطبعة مقداد ، غزة ، ط 1 ، 2000 م ، 305 .
43. الديوان : 109 .
44. الخطاب الشعري عند محمود درويش : 307 .
45. المزهر في علوم اللغة ، جلال الدين السيوطي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ، القاهرة ، 1958 م : 1 / 406 .
46. انظر ، فصول في فقه اللغة ، د. رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1979 م : 275
47. الديوان : 105 .
48. لغة الشعر المعاصر (نموذج تطبيقي) ، محمود الربيعي ، فصول م1 ع4 ، يوليو 1981: 71 .

49. الديوان : 46 .
50. السابق : 96 .
51. بلاغة الخطاب وعلم النص : 215 .
52. انظر ، قضايا الشعرية : 33 .
53. مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 : 100 .
54. الديوان : 125 .
55. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 7 ، 1983 م : 284 .
56. الديوان : 80 .
57. السابق : 71 .
58. السابق : 60 .
59. السابق : 25 .
60. السابق : 41 .
61. السابق: 134 .
62. السابق: 39 .
63. السابق: 32 .
64. بلاغة الخطاب وعلم النص : 215 .
65. الديوان : 10 .
66. السابق : 29 .
67. السابق : 90 .