Repetition in the Poetry of Mahmoud Darwish and Hemn Mukriyani: A Comparative Study

Zana Mohammed Ibrahim*, Jwan Abdulqader Abdullah
Arabic Department, Soran University, Facility of Art, Soran, Iraq
zana.ibrahim@su.edu.krd

KEYWORDS: **Repetition, American Comparative School, Mahmoud Darwish, Hemn Mukriyani**

https://doi.org/10.51345/.v36i4.1181.g592

ABSTRACT:

Poetry is one of the most prominent forms of human expression, reflecting individual and collective concerns, joys, and sorrows, while also portraying the political and social transformations experienced by societies. Both the Arab and Kurdish peoples have long relied on poetry as a vital means of expressing their inner worlds and communal experiences. One of the notable artistic features shared by Arabic and Kurdish poetry is the phenomenon of **repetition**, which plays a significant aesthetic and semantic role in shaping poetic texts. This study explores the use of repetition in the poetry of two leading figures: The Palestinian poet **Mahmoud Darwish** and the Kurdish poet **Hemn Mukriyani**, examining how this stylistic device functions within their respective poetic structures. The research aims to uncover the functions of repetition in the works of both poets and to analyze its impact on the structure of the poem and its ability to convey emotion and cultural identity.

التكرار عند محمود درويش وهيمن موكرياني «دراسة مقارنة»

م. م. زانا محمد إبراهيم*، أ.م.د. جوان عبدالقادر عبدالله
قسم اللغة العربية، جامعة سوران، كلية الآداب، سوران، العراق
zana.ibrahim@su.edu.krd

الكلمات المفتاحية | **التكرار، المدرسة الأمريكية المقارنة، محمود درويش، هيمن موكرياني.**

https://doi.org/10.51345/.v36i4.1181.g592

الملخص:

الشعر من أبرز المجالات التي عبّرت عن الإنسان، عن همومه وأحزانه، عن فرحه وسروره، إضافةً إلى تصويره ما يدور في المجتمع من التحولات السياسية والاجتماعية التي مرت بها الشعوب، ويمكن اعتبار الشعبين العربي والكوردي من أبرز الشعوب التي وجدت في الشعر خير معبر عما يدور في داخلهم وما يدور في مجتمعاتهم.

ويمكن اعتبار ظاهرة التكرار في الشعر من السمات الفنية البارزة التي جمعت بين الشعر العربي والكوردي، لذا آثرنا دراسة هذه الظاهرة في الأدبين عبر نموذجيين بارزين في عالم الشعر، الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، والشاعر الكوردي الكبير هيمن موكرياني.

والهدف من البحث الكشف عن وظائف التكرار عند كلا الشاعرين، وتحليل أثره في بنية القصيدة على نهج المدرسة الأمريكية المقارنة، ومدى تعبيره عن المشاعر والهُوية.

المقدمة:

التكرار من الأساليب اللغوية التي تضفي على العمل الأدبي بعدًا فنيًّا وجماليًّا، ويقدم وظيفةً إعماريةً للنص، وهو موجود قديمًا عند العرب، لا سيما في نصوصهم منذ العصر الجاهلي، وقد ورد في خطبهم وسجعهم، واستعمله القرآن الكريم، وورد كذلك في الأحاديث النبوية، أما في الأدب، فله دور مهم منذ القدم، وقد أشار إليه كل الكثير من علماء القدماء من التراث العربي، وقد كان لكل منهم توجهه إزاء موضوع التكرار.

هذه البحث يحاول التركيز على ظاهرة التكرار عند شاعرين كبيرين من شعراء العصر الحديث، أحدهما ينتمي إلى الأدب العربي، وهو الشاعر الفلسطيني محمود درويش، والشاعر الآخر مميز في الأدب الكوردي، وهو الشاعر هيمن موكرياني، وكلاهما غني عن تعريف في الأدبين العربي والكوردي بما تميَّزوا به من إبداع شعري.

وقد اعتمدنا في بحثنا المنهج الوصفي الذي تتبناهُ المدرسة الأمريكية، محاولين الوقوف عند أبرز نقاط التشابه والاختلاف بين الشاعرين في نمط التكرار من حيث الكمية والنوعية في إطار موضوعي، متجاوزين علاقة التأثر والتأثير بين الشاعرين؛ علمًا أنه لم تكن هناك أية علاقة أو اتصال مباشر بين الشاعرين.

قامت الدراسة على مقدمة ومبحثين، في المقدمة حاولنا إعطاء نبذة عن الشاعرين، ولا سيما الشاعر هيمن موكرياني الذي يعتبر جديدًا على ساحات الدراسات العربية إلى يومنا هذا، وبالتالي نهدف إلى تعريف القارئ العربي بالشعر الكوردي وبالشاعر الكوردي موكرياني تحديدًا، لأن محمود درويش غني عن التعريف في هذا المجال. وفي المبحث الأول تناول البحث التكرار في الشعر، وفي المبحث الثاني تناول ظاهرة التكرار عند الشاعرين عبر الاستشهاد بنماذج شعرية من دواوين الشاعرين.

المبحث الأول: في التعريف بالشاعرين ومفهوم التكرار

التعريف بالشاعرين:

محمود درويش:

شاعر فلسطيني ولد في 13 نيسان 1941 في قرية البروة في منطقة الجليل، أكمل دراسته الثانوية في فلسطين، ثم هاجر إلى بيروت، يعتبر من أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب والعالم، والذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن، وامتزج شعره بحب الوطن والحبيبة، وبيعت دواوينه أكثر من مليون نسخة. وعلى الصعيد العربي يعد من أبزر من ساهم في تطوير الشعر العربي وإدخال الرمزية فيه. تقلد مناصب عدة، منها عضو المجلس الوطني، وشغل منصب الرئيس العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، واشتغل بالصحافة في عدد من الدول، فترأس مجلة شؤون فلسطينية، ثم بعدها مجلة كرمل. سافر إلى كل من سوريا وقبرص والقاهرة وباريس، نُفي في الولايات المتحدة الأمريكية في 9 آب 2008[1].

هيمن موكرياني:

اسمه سيد أمين شيخ الإسلام الموكري، ولقبه هيمن، ولد في 5 مايس 1921 بقرية لاجين التابعة لمدينة مهاباد في كوردستان إيران، أكمل تعليمه في مهاباد، له كتابات في كثير من المطبوعات، منها جريدة كوردستان ومجلة كوردستان ونداء الكورد ومجلة الأطفال، أصبح عضوًا في هيئة المناهج الدراسية في منطقة كوردستان إيران، تميز شعره بالبساطة واستخدام كلمات رصينة ورقة العبارة، وسخَّر أعماله لأجل التضحية في سبيل الحرية، وكان عاشقًا لوطنه ومتفانيًا في حبه لأبناء شعبه، تُوفي في 18 نيسان 1986 في مدينة ورمي، وترك ثلاثة دواوين[2].

في مفهوم التكرار:

انقسم العلماء القدماء في تحديد مفهوم التكرار إلى قسمين: اللغويين والنحاة، فكانوا ينظرون إلى موضوع التكرار على أنه يقدم وظيفة في اللغة، وهي التوكيد، أما البلاغيون، فهم بدورهم أيضًا انقسموا إلى قسمين:

القسم الأول لا يعيرونه أي اهتمام، ويَرون أنه أسلوب من أساليب اللغة، وهو غير مستحب، ومن الأفضل عدم الالتفات إليه، ولا سيما كل من البغدادي صاحب "خزانة الأدب"، وابن سنان الخفاجي في كتابه "سر الفصاحة"، وغيرهما، أما القسم الآخر، فيرونه من أساليب اللغة التعبيرية المهمة، التي يجب الوقوف عليها وعدم تركها، ومن أصحاب هذا المذهب ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة" وأبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين"، هذا ما يتعلق بالقدماء.

لكن في الأدب الحديث اكتسب التكرار أهمية كبيرة لدى الشعراء، وذلك بما يحققه من تناسق وانسجام في الإيقاع الداخلي للقصيدة، والذي يعد من المزِيَّة في الشعر، لأن عنصر الإيقاع عنصر أساسي عندما نتحدث عن الموسيقى الداخلية، فالتكرار سمة أسلوبية جمالية في الشعر الحديث والمعاصر، ويُعد من أهم أساليب التعبيرية التي تبرز في أعمال الشعراء والأدباء.

التفت العلماء القدماء إلى التكرار، وكانت دراستهم منصبة على الشعر العمودي، لذلك عمدوا إلى أن للتكرار يعد مأخذًا على الشاعر، بدليل أنه إذا استخدم التكرار في غير مكانه يُذهب بالشاعر إلى الهاوية بسبب رداءة اللفظ غير الحسن، وإن حكمهم كان على شكل القصيدة التقليدية. لكن في العصر الحديث ومع الخروج عن نظام القصيدة التقليدية إلى شعر التفعيلة، أي الشعر الحر، وفتح المساحة والحرية الكاملة للشاعر في تكرار التفعيلة بغية ربط الفكرة والدلالة في القصيدة الواحدة مع مراعاة الحفاظ على الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية، فتغير الحكم على التكرار، وخاصةً أن شعر التفعيلة قائم على تكرار تفعيلة واحدة من بدايتها إلى نهايتها.

تعريف التكرار لغةً واصطلاحًا:

التكرار لغةً: هو مصدر الفعل كرَّر أو كرَّ، والكَرُّ: مَصدر كَرَّ عليه، يكُرُّ كرًّا وتكرارًا؛ عطف، وكرَّ عنه؛ رجع، وكرَّ على العدو، ورجلٌ كرَّار.

وكرَّر الشيء وكَرْكَره: أعاده مرة بعد أخرى، ويقال: كرَّرت عليه الحديث، إذا رددته عليه، وكَرَكَرْتُهُ عن كذا كركرةً، إذا رددته، والكرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التَّكرار.. قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفْعَال وتَفْعَال؟ فقال: تِفْعال اسم وتَفعال بـ(الفتح) مصدر[3].

التكرار اصطلاحًا: هناك الكثير من النظرات المتباينة والمختلفة، إلا أن توجههم متقارب لدرجة كبيرة، فمثلًا يعرفه الشريف الجرجاني في كتابة "التعريفات": "التكرار: عبارة عن الإتيان بشيء مرةً بعد أخرى"[4].

أما التهانوي، فيقول في تعريف التكرار: التكرير بالراء هو ذكر الشيء مرةً فصاعدًا بعد أخرى، وكذا التكرار كما يستفاد من المطول في تعريف الفصاحة. وفي الإتقان: التكرير من أنواع إطناب الزيادة، وهو أبلغ من التأكيد[5].

فالتكرار عادةً عندما يكون خارج المعنى العام للقصيدة، فإنه لا يخدمها، إذا كان عشوائيًّا أو اعتباطيًّا، وقد يكون مُملًّا، إلا إذا كان متعلقًا بالجو العام للقصيدة، وهو من أهم شروط المدرسة الأمريكية، إذا وُظف في الشعر، فيعطي القصيدة انسجامًا وتناسقًا رائعًا، وهو من أهم الظواهر الأسلوبية اللافتة في الشعر، وذلك لتأديته الدور البارز معنًى ومبنًى معًا في الشعر، لذلك من النادر جدًّا في شعر أي شاعر أن يخلو من هذا الأسلوب، فهو من الظواهر الأسلوبية المحدثة، ولأنه "يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه"[6] في شعر العربي القديم والحديث، وخاصةً في الشعر الحر، نحن هنا لسنا بصدد الخوض في ذكر تفاصيل التكرار من أنواعه وآلياته ووظائفه، والتي كتبت عنها الكثير من قبل الدارسين والباحثين، بل حاولنا أن نقدم نبذة عن تعريف التكرار مع تطبيق على الشاعرين.

مستويات التكرار:

1- المستوى الصوتي.
2- المستوى التركيبي.
3- المستوى الدلالي[7].

المبحث الثاني: التكرار عند محمود درويش وهيمن موكرياني

إن دراسة أشعار درويش قد تحتاج إلى أطروحة كاملة كي نحيط بأسلوب التكرار في أعماله، وهذا الكلام صحيح للشاعر الموكرياني، وحقًّا هناك كتب ومراجع عن شعر درويش الذي تناول أسلوب التكرار عنده، سواء كأجزاء كاملة أو فصلٍ أو مبحثٍ، إلا أننا كيلا نخرج عن أُطر العمل الذي نحن بصدده، فنختار النماذج التي ذكرها الشاعران في حدود العمل الذي هو العشق، وهنا سنحاول أن نقف على صيغ التكرار عند الشاعرين، للتكرار درجات، منها: الفونيمات والحروف، والكلمات والعبارات والمقاطع:

1.1 تكرار الحروف:

تكرار الحروف لا يُقصد به تكرار الحروف الهجائية، وإنما تلك الحروف التي لها معنى، أي (الأدوات)، على الرغم من أن لكل حرف هجائي دلالته، ويعد من أهم الركائز الأساسية التي تُبنى عليها المعاني، فتجنبًا لموضوع

المعاضلة اللفظية الذي رفضها البلاغيون القدماء، كي نكون منصفين في الحكم على الشاعرين، وألَّا أكون محاميًا منحازًا لأي شاعر، أستقرئ عمل الشاعرين مع الجودة ونوعية الشعر المنوط بالحكم.

الهدف من التكرار الحروف ذات المعاني هو دعم إيقاع القصيدة وتنظيمه، فقد يلجأ إليه الشاعر عن قصد أو بغير وعي عادةً، ولكونه من أبسط أنواع التكرار، فإنه ينسجم جيدًا بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، "لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها"[8]. مع أنه أكثر انتشارًا من بين أشكاله الأخرى، فتكرار الحرف في الكلمة له جرس موسيقي ونغمة خاصة ينعكسان على الحركة الإيقاعية للكلمة، ونرى ذلك على سبيل المثال عند درويش في قصيدته (رسالة من المنفى)[(9)]، بتكرار حرف النفي:

من أين أبتدي؟!

وكل ما قيل وما يقال بعد غد

لا ينتهي بضمةٍ أو بلمسةٍ من يدْ

لا يُرجعُ الغريبَ للديار

لا يُنزلُ الأمطار

لا ينبتُ الريشَ على

جناح طير ضائع منهدْ

من أين أبتدي؟!

تحيةً.. وقبلةً.. وبعدْ..

هنا تكرار حرف (لا – النافية) واضح المعنى والدلالة على الحنين إلى الوطن من خلال المعاناة التي عاشها الشاعر، وذلك أن التكرار هنا يحمل في ثناياه الإحساس المرهف المشحون بالهم والأسى الخاص برؤية الشاعر، فهذا الخطاب يشعل فتيل الوجدان، فيسأل الشاعر عن الديار وعن جميع مكوناته، فيكشف أنه يائس، ويرسل إلينا ذلك من خلال الجملة الفعلية المنفية (لا يُرجع الغريبَ للديار) يحس القارئ بمدى ولعه وعشقه للوطن، وذلك من خلال هذا التعبير المهموم الذي ينفي العودة إليه.

توظيف الشاعر التكرار هنا أولًا لدعم موسيقى الشعر وانسجامه، فالدلالة الفكرية هنا ارتبطت بالمعنى المبهم، وهو إصرار الشاعر على تمسكه بالوطن الذي هو رمز البقاء والصمود ضد الاحتلال الإسرائيلي، مما يدل على نجاح الشاعر بلفت انتباه المتلقي وتركيزه على المعنى العميق الذي يقدمه الشاعر من خلال تكراره أسلوب النفي. عبثية درويش في حبه تجاه الوطن تأتي من روافد مشاعره الوجدانية الصادقة، وندعم قولنا بـ"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 المستوى الراهن الوطني والهم الذاتي"[10]. فالتكرار هنا أدى الوظيفة الفعالية الخاصة بذات الشاعر.

أما في ديوان موكرياني، فنرى ما يقابل الأبيات التي ورد فيها التكرار بأسلوب النفي عند درويش، فمثلًا يقول الموكرياني في قصيدة (ئارەق وتين)[11]:

بەلاَم حيف ئيَستاش ليرة من برسيم وكەسيَك تيَرة
نة قەت ئارەقي ئەسرِيوة **نة** قەت طەوزي هەلَبرِيوة
نة مەضەكي جەمام بووة **نة** ضۆلَەمەي لة جيَ ضووة

***

نة بەطەرما داهيَزاوة **نة** خەوي لة ضاوي زاوة
نة بەسەرماية تەزيوة **نة** لەكاي ئايز خزيوة

***

نة دي شەوو شەو نخووني **نة** ضيَشتي دەردي نەبووني

***

تاكەي رەنجي شان و ئيلم بؤ دوذمن بيَ، بؤ من ديلم؟
ريَبازي شؤرش بەرنادەم مەودا بة داطيركەر نادەم

هنا تبرز أداة النفي (نه) التي تقابل (لم) التي لها دور إيحائي ودلالي بإصرار الشاعر على توعية المجتمع وعدم الرضوخ لأعوان المستعمر، وإنما النهوض، مع التأكد على الحصول المترفة التي يعيشها أعوان المستعمر، فثبات موكرياني دليل قاطع للمعنى الدلالي في القصيدة، وهو عشق الوطن والصمود وتحمل عبء مصاعب الحياة لأجل الحفاظ الوطن من خلال بث شكواه والبوح لمعاناته وآلامه وقسوة الدهر، فتكرار الحرف (نه) (لم) ساهم في تحقيق التناغم والانسجام الداخلي بشكلٍ ملحوظ، استخدم الشاعر شعره رسالة مشحونة بالمقاومة، وسخَّره لمجابهة أعوان المستعمر بطريقة إيحائية يعبر فيها بإخلاصه وصدقه عن حماية وطنه وشعبه الكوردي المظلوم.

2.1 تكرار الكلمة (الأفعال):

تكرار الأفعال إذا وردت في القصيدة عادة ما يكون هناك حدث وزمن، وله تأثير أكبر على المتلقي من تكرار الحرف، "وإذا كان لتكرير الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام قيمة سمعية، فإن تكرار الكلمة في الجملة أو

النص، لا بد أن يكون له قيمة أكبر، ...، ولتكرار الكلام أوضاع مختلفة، تتوفر لها القيمة الصوتية، سواء نظرنا إلى المعنى أو تجردنا مؤقتًا عنه"[12]. وبما أن كِلا الشاعرين لديه ذكريات مع الزمن بحلوها ومُرِّها، لذا يمكن أن نلاحظ لجوء الشاعرين إلى استخدام تكرار الأفعال في القصيدة، فإذا كان تكرار الحرف في الكلمة يعطي جرسًا موسيقيًّا ونغمةً إيقاعيةً منسجمةً، فإن تكرار الكلمة في القصيدة قد تَمنحها الامتداد والتنامي لهذه النغمة الإيقاعية في الشعر، فالشاعر الجيد يعرف متى يستخدم التكرار الكلمة، وإلا إذا لم يكن في مكانه الصحيح، فسيكون عبئًا ثقيلًا على القصيدة، "لعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسِّياق الذي يرد فيه، وإلَّا كان لفظةً متكلفةً لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"[13]. في بعض الأحايين لا يكون التكرار عمدًا أو من قصد الشاعر ووعيه، فقد يلجأ إليه الشاعر لغرض إكمال السياق الذي هو فيه، لكن إذا تكرر في مواطن من القصيدة وبعددٍ معين من الأبيات عن غير وعي، فهذا دليل استخدام الشاعر إياه لأجل دعم الإيقاع، وقد تكون التكرار عكس ذلك، فيعطي القصيدة معنى إيحائيًّا كبيرًا[14].

يقول درويش في قصيدته (المستحيل)[15]:

أموت اشتياقًا

أموت احتراقًا

وشنقًا **أموتُ**

وذبحًا **أموتُ** ولكنَّني لا أقولُ:

مضى حبنا وانتهى

حبنا لا يموت

في هذا المقطع كرَّر الفعل المضارع (أموت) أربع مرات من أصل سبعة أبيات، فاستعد الشاعر للموت تضحيةً وإجلالًا للحب، لذا نرى أنه أراد من الموت والحب موضوعينِ حَيَّينِ، وجعل من الموت لعبةً تعبر فيها تجربته الشعورية، ويكون الحب هو الفائز، فاستخدم الموت رمزًا هنا، فهو لا يقصد الموت الفاني، وإنما القصد هنا هو تجسيد الحب الكبير الذي ينبض به قلب الشاعر تجاه المحب، وأراد الشاعر إحالة ذهن القارئ إلى معنى آخر هو التضحية بالموت بشتى الأنواع من أجل حب، المحبوبة هنا هي الوطن. من أجمل ما قدَّم من التكرار توظيفه حرف واو العطف لتقوية البناء مع غير حرف (الواو)، لكان المعنى ضعيفًا مع تغير مكان التكرار المثير للحماس، إن تغير موقع تكرار الكلمة يدل على براعة الشاعر من خلال التحكم في المعنى.

وإذا ما انتقلنا إلى الموكرياني، فسوف نجد التكرار عنده هاجسًا كما عند درويش في تعلقه بالوطن، فيقول في قصيدة (كوردم و..)[16]:

كوردم و داواي حقوقي ثاية مالَي خؤم دةكةم مالَي خؤمة مولَكي كورد، داوايي مالَي خؤم دةكةم
مولَكي كوردستان، ئيرسي باب و ثاثيري منة ئيدعاي حةققو ميراتي حةلَالَي خؤم دةكةم
هةر وةكو باران لة ضاوم ديَتة خواريَ ئةشكي خويَن هةر زمانيَك بةرذةوةندي لة حالَي خؤم دةكةم
طةرضي لاي ئاغا خةيالَي خاوة فيكري مللية‌ت من لةلام باشة هةتا ماوم خةيالَي خؤم دةكةم

***

ضاوديَري رؤذي خؤشي جيَذني سةربةستيم ئةمن طةر مودارا وا دطةلَ ئةمرؤي تالَي خؤم دةكةم

أصر الشاعر هنا على تكرار كلمة (خؤم دةكةم) التي تعني (إثبات حقي) إلى نهاية القصيدة، والتي تصل إلى أحد عشر بيتًا، عمد موكرياني إلى هذا التكرار الذي جعله رافدًا إيقاعيًّا على المستوى الداخلي للقصيدة، والذي يتولد من تكرار هذه الكلمة، أراد موكرياني أن يتأكد من موقفه الثابت تجاه عشقه لوطنه، وأنه يناضل من أجل أن يرتقي بوعيه الفكري لدى قومه كي يتكاتفوا من أجل وصول الوطن إلى بَرِّ الأمان، وينتظر أيام السعد من الحرية بالخلاص من قبضة الاستعمار، ويؤكد على مطالبته بالأحقية في العيش على هذا التراب وإثبات حقوقه، وهذا التكرار دليل قاطع على مطالبة الشاعر بشرعية وطنه، وندعم كلامنا بقول (سيد سمايلي حوسيني): "فالشاعر هنا عبر بصدقٍ عن عشقه لهذا الوطن في ظل هذا الواقع المزري"[17].

نجد موكرياني في موطنٍ آخر يكرر في قصيدته (ماضي خودايي)[18] إذ يذكر فيها أربعين مرة فعل الأمر:

وةرة يارم، وةرة ئةي تازة يارم! وةرة ئةستيَرةكةي شةوطاري تارم!
وةرة ئة شاثةرِي بالَي خةيالَم وةرة ئةي شةوضراي رووناكي مالَم!
وةرة خاسة كةوي رِام و كةي من! وةرة ئيلهامةكةي نيوةشةوي من!
وةرة ئؤخذني سنةي ثرِطرِي من ! وةرة ثيرؤزةكةي بةرزةفرِي من!

وتستمر تكرار الفعل (وةرة) التي تعني (تعال) إلى نهاية القصيدة التي لا تصل إلى (20) بيتًا، ففي هذه المساحة الضيقة دليل على قدرة الشاعر على إيجاد سُبلهِ بنوعيةٍ سالكة وسلسة أمامه، وتكراره فعل الأمر للعاشق هو نشوة للمعشوق، فيأتي التعبير على أكمل وجه، ويبين براعة الشاعر في حُسن التوزيع، ويلحظ أن الموكرياني نجح في أن ينأى بنفسه عن توظيف التكرار فقط لملء فراغ القصيدة أي من نوع التكرار اللفظي الذي يجر بالقصيدة إلى الهاوية بسبب قلة جودة الألفاظ ورداءتها، فالتكرار الموفق هو الذي يكون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا ببناء القصيدة، والشاعر لم يخالف المألوف في دلالته بتكرار فعل الأمر.

3.1 تكرار الكلمة (الأسماء):

أحيانًا يستخدم الشاعر تكرار الأسماء لأغراض دلالية أكثر مما هو لغرض جمالي، وقد تكون هذه الدلالة نتيجة لتكرار شعوري يحس به الشاعر، وقد تكون الأسماء تستخدم للتعريف، وتكون المساحة فضفاضة أمام الشاعر، وتتضمن جميع أنواع الأسماء: العلم سواء أكان اسم لون أم اسم مكان أم اسم آلة، فيجعل الشاعر من تكرار الاسم محورًا للارتكاز، وقد لجأ إليه درويش في أكثر من موطن لكن بتوسع أكبر، فيقول في ذكر اسم وطنه (فلسطين) في قصيدته المشهورة (عاشق من فلسطين)[19]:

فلسطينية العينينِ والوشمِ

فلسطينية الاسمِ

فلسطينية الأحلام والهمّ

فلسطينية المنديل والقدمَينِ والجسمِ

فلسطينية الكلماتِ والصمتِ

فلسطينية الصوتِ

فلسطينية الميلادِ والموتِ

هنا تكرار (فلسطين) مسندة إلى منسوبة إلى (تاء) المؤنثة، تأكيد على جمع الشاعر ومزجه بين الوطن والحبيبة، فيدل على العلاقة المترابطة بينهما بعرض لكل المعاني الجميلة وربطها بالوطن، وهذا المزج مزيج فني من الكل (السمات) إلى الواحد، وهو (فلسطين)، فإسناد الصفات السامية إلى حبيبته من الوطن دليل على يقين الشاعر العميق بالعشق بهذا المزج بين الوطن والحبيبة اللذين مكانهما فؤاد الشاعر، وهذا التكرار الكمي لاسم (فلسطين) دليل على مآرب الشاعر بالتركيز والحرص على الوطن من خلال استطراد ذكر صفات الحبيبة.

وقد يتوسع توظيف الأسماء من قبل درويش من أبرزها تكرار (اسم المكان، الأسماء من الطبيعية، أسماء النباتات، أسماء الحيوانات) الأسماء الحسية (اللمس، الشم، النظر، السمع).

عند الموكرياني القضية الوطنية أكبر من أيّ هَمٍّ عنده، فغطت مساحات شاسعة في أشعاره، وتأتي بالدرجة الأولى. يقول في تكرار اسم قوميته في قصيدته المطولة (ئاواتي بةرز):

لا طري سولَحة تةواوي رِةنجبةري وشياري كورد

ضاوةنؤرِةي دةرفةتيَكة خةلَكي لاديَ وشاري كورد

كوندي شوومي شةرِ لة زةندؤلَان خزي بة دزي وفزي

كؤتري سولَخ و ئاشتي نيشتووة لةسةر ديواري كورد

دةستي دا دةستي براي و هاتة ناو كؤرِي خةبات
كيَذي نةشميل ولةبار و شؤخ وطؤيَ بةطواري كورد

الشاعر هنا كرر كلمة (كورد) مع كل شطرٍ من البيت، فإنه يشجع أبناء قومه على استغلال فرصة إثبات حق الكورد بعد المعاناة التي دامت سنوات، بحرصه القومي مع إتاحة الفرصة وانتهاء موسم تواجد البومة التي تأتي رمزًا للخراب وشؤم الحرب، الآن حمامة السلام لها الحضور في المنطقة بجهود المناضلين الكورد، لا سيما الحسناوات في الصفوف، الآمال العليا تتجدد وتثبت بالمقابل تتبدد نيات الاستعمار وخططه، فتكرار اسم (الكورد) مشحون بمعنى دلالي إيحائي تبرز فيه الحالة الشعورية للعشاق ومنهم الموكرياني تجاه الوطن.

4.1 تكرار العبارة:

هناك ثلاثة أنواع من تكرار العبارة:

أ. التكرار الهندسي: وهو ما يكرره الشاعر في القصيدة كالأصل، والعبارات الأخرى تدور من حوله.

ب. التكرار الشعوري: وهو تكرار عشوائي للعبارة.

ت. اللازمة: وهي تكرار العبارة في بداية ونهاية كل مقطع من القصيدة.

قد يستخدم الشعراء تكرار العبارة عندما يصلون إلى مرحلة متقدمة من النضوج الشعري، ونجد أن تكرار العبارة له حضور بشكلٍ ملحوظ عند درويش والموكرياني عادةً في بداية القصائد وبعض الأحايين في النهاية، والهدف من ذلك هو تقديم شكل هندسي يذكر في نهاية كل مقطع في القصيدة، كي يبقى في حدود موضوعٍ واحدٍ، وهذا تشكيل هندسي لا يلجأ إليه الكثير من الشعراء، لأن أي تغيير في هذه الهندسة يخل بالقصيدة عادةً، وأن هذا النوع من التكرار قليل الاستخدام في الشعر الحديث، فإنه استخدم في العصر الجاهلي بشكلٍ أكبر[20].

وعادةً يكون التكرار مزيجًا بين تراكيب الدلالية وبين الوسائل اللغوية الإيحائية، وهذا المزج يتطلب الفطنة، خاصةً مع تغير طفيف في التركيب يعمد إليه الشاعر، الهدف منه جعل القارئ يشعر بالدهشة، وغالبًا ما يكون عن عمد الشاعر وقصده، لأنه يعود بالقارئ إلى التركيب والعبارة المكررة، فيحس القارئ أنه مَرَّ على هذه العبارة، خاصةً عندما يتغير الموضوع، فيفطن إلى أن الشاعر استطرد عن الموضوع الرئيسي، ويعود به القارئ أيضًا إلى الموضوع الرئيسي.

يقول درويش في المقطع (2) من قصيدة (موت آخر.. وأحبك)[21]:

سَألتكِ أن ترتديني خريفًا ونهرًا
سَألتكِ أن تعبري النهر وحدي

وتنتشري في الحقول معًا

سَألتكِ ألَّا أكون وألَّا تكوني

سَألتكِ أن ترتديني

خَريفًا

لِأذبلَ فيكِ، ونَنمو معًا

سَألتكِ ألَّا أكون وألَّا تكوني

سَألتكِ أن ترتديني

نَهرًا

لأفْقِدَ ذاكرتي فِي الخَريفِ

ونَمشي معًا

التكرار هنا عبارة محددة، ذات دلالة إيحائية، الإيحاء غامض، الاضطراب والتوتر سادا على الحالة النفسية من خلال العبارة المكررة (سألتك أن ترتديني) الدالة على الإصرار والإفراط من التوسل بـ(أنا) من خلال (سألتك) مع (الوطن) من خلال صوته في المنفى، فمواجهة صعوبات المنفى ليس بالعمل الهين، يجول بنا إلى فضاء الديار وهو في المنفى. درويش يمثل أبناء وطنه جميعًا لكن بصيغة ذاتية أو فردية، فضلًا عن تحقق من تواصل الفكرة باستخدام لغة إيحائية ذات دلالة تبرز الحالة النفسية المهدمة للشاعر، وهي العيش في المنفى والتوسل للعيش في أعماق الذات، يطلب ويتوسل كي يعيش فصل الخريف فيه، من الهندام والعيش على أرض الوطن يتمتع بأنهاره ومعايشة الطبيعة عن طريق التلاعب بالكلمات.

الكلمات في هذا المقطع فيها الكثير من الغموض الذي يُدار فيه الحوار، وبيت القصيد هنا هو الوطن، ومن خلال الاستقراء لقصيدة (موت آخر.. وأحبك) يُلحظ فقدان القصيدة وضوحها وبيانها، يستعصي الفهم في القراءة للوهلة الأولى، وهذا ليس بمأخذ على شاعرٍ كدرويش، فتأكيد القضايا الإنسانية الكبرى يجعل من المبدعين يدخلون في الغموض، وبالحق درويش صاحب قضية إنسانية، هي الوطن، وله الأحقية الكبرى فيما يعبر عمَّا في داخله بشتى أنواع الأساليب كي يصل رسالته إلى العالم أجمع، وهذا ما يوافق مع الموكرياني في قضية سلب الأرض والوطن، القضية الكوردية شأنها شأن القضية الفلسطينية، وآلام المواطن الفلسطيني من آلام المواطن الكوردي، وكذلك شعراؤهم يحملون رايات مشابهة، وتجمعهم رسالة واحدة للعالم، وهي الحرية.

التكرار الفني على شكل جمل وعبارات تأتي بنعومة وسلاسة تطرب الآذان بالموسيقى الداخلية والقيمة النغمية فيها، وبفضل التراكيب الدلالية يؤكد المعنى المقصود الذي يريد الشاعر أن يوصلنا بأواصر عنصر الدهشة

والتشويق بمشاركة القارئ، كأنه مؤلف وله دور في اكتمال العملية الإبداعية، إن الشعب باقٍ رغم الاحتلال، لا الدفاع، بل الطموح تصل عنان السماء، قضيتنا هي العبء اللا نهائي، ففي أعمال درويش الأخيرة نرى أنه قد جعل التكرار يعبر من خلاله رؤيته وفكره، فيحس القارئ باختلاف الفترة الزمنية لكتابة درويش الشعر، ففي بدايات أعماله كانت القضية تفرض عليه كتابة الشعر، أي الشعر الذي له طابع أيديولوجي ملتزم يخدم القضية، سواء أكانت سياسية أم وطنية، أما في مراحله المتأخرة من حياته الشعرية، فعاد بالشعر إلى مكانته العاجية على قول أصحاب الفن في خدمة الفن، ففي دواوينه المتأخرة تحس بأنه شعر خالص أو صافٍ مجرد، وهذا التحول ليس عيبًا ولا مأخذًا، وإنما يعد بتوسيع رؤية الشاعر وتقديم تصورات وأساليب فنية وتقنية جديدة، ولا سيما التكرار[22].

نجد تكرار العبارة عند الموكرياني في الموقف الذي سجَّله ضد أصحاب النفوذ والسلطة المحلية الذين أصبحوا بوقًا للاستعمار، فدخل في صراعٍ دامٍ معهم انتهى بالنفي من دياره، فيقول في قصيدة (دةيلَيم وبيَ باكم)[23]:

هةرضيَكي بيَتة سةر زارم ئةمن دةيليَم بيَ باكم
ئةطةر ضي بيَكةس و زارم ئةمن دةيليَم بيَ باكم
ئةوةي ئاغا بي بيَ كارة ضةبوون قةلَس ولاسارة
دزي وريَطرتني كارة ئةمن دةيليَم بيَ باكم
لة بؤ ئازادي ليَ ناكؤشن ئةمن دةيليَم بيَ باكم
ئةوانةي ئيَستا سةردارن جةفاجؤن و ستةمكارن

نجد أن موكرياني يكرر العبارة (ئةمن دةيليَم بيَ باكم) (أقولها أنا ولا أكترث) أكثر من مرة من أول القصيدة إلى نهايتها، وهذا دليل على إصراره القوي والعزم الشديد لأجل محاربة ذوي النفوذ من أبناء شعبه، لأنهم متواطئون ضد قضية الحرية، فيرفع صوت العتاب عليهم، ويتهمهم بالظلم في حق شعبهم المسلوب منه الوطن، لكن يكرر بعزمه رفع راية الحرية، ولا يهمه لومة لائم، فإنه غير مكترث بمن أمامه، ويقول ما في خلده غير مكترث بما يدور حوله، فالتكرار هنا دلالة على الوعي الفكري عند الموكرياني مع الثبات والإصرار والتحدي بعدم إهابة الآخرين.

5.1 تكرار المقطع:

هذا النوع من التكرار يلجأ إليه الشاعر عن عمد، لأجل تحقيق التوازن والتناسق في الإيقاع الداخلي والخارجي، وهذا يحتاج إلى جهد من الشاعر، ولن يتحقق إلا إذا كان من النخبة، لأنه يحتاج إلى البراعة لربط المقطع

المكرر مع معنى البيت الجديد، لأن هذا التكرار عادةً يكون طويلًا، استخدمه درويش في دواوينه بشكلٍ ملحوظ وفي مواضع مختلفة في البداية والوسط والنهاية، فيقول في قصيدة (بيروت)[24]:

قمرٌ على بعلبك
ودمٌ على بيروتْ
يا حلو من صبَّكْ
فرسًا من الياقوت!
قل لي، ومن كَبَّكْ
نهرين في تابوتْ
يا ليتَ لي قلبكْ
لأموت حينَ أموت

المقطع المكرر طويل نسبيًّا، لكن مقارنة بطول القصيدة ليس طويلًا، والتكرار هنا هندسي، أي تكرار المقطع كما هو من دون أي تغيير، وهذا النوع يحتاج إلى براعة كبيرة من قبل الشاعر لكي يربط المعنى، وهو من المآخذ على درويش عند بعض الباحثين، لأن المقطع من أكبر أجزاء القصيدة الحديثة، لأن الشاعر يريد أن يبقي القارئ في جو القصيدة بسبب طول القصيدة التي تصل إلى أربعمائة وستة وأربعون بيتًا، والتي نظمها درويش في حب بيروت التي عدها الشاعر موطنه الثاني بعد رام الله، يقول في مقابلة أجراها معه الناقد عبده وازن في رأيه عن مدينة بيروت: "أمضيت فيها نحو عشر سنوات.. حنيني إلى بيروت ما زلت أحمله حتى الآن، وعندي مرض جميل اسمه الحنين الدائم إلى بيروت.. هي كانت ورشة أفكار ومختبرًا لتيارات أدبية وفكرية"[25].

التكرار الهندسي –خاصةً في المقطع– غير مفضل عادةً، لأنه لو حذف المقطع، فلن يتأثر معنى القصيدة، فتكرار المقطع هنا يعبر عن حسن استخدام الشاعر، لكن المأخذ ليس هنا، بل في التكرار الهندسي، فيفضل النقاد إحداث تغيير طفيف في المقطع المكرر كي يحس القارئ برعشة من السرور حين يلاحظ أنه قد تغير المقطع[26].

وقد نجد تكرار المقطع بوفرة عند الموكرياني، إذ نجد في حب الوطن تكراره الجملة في قصيدته (تؤم هةر لة بيرة)[27]:

لة شاييدا، لة وةختي هةلَثةرينا	لة خؤشيدا، لة كاتي ثيَكةنينا
لة كؤري ماتةم و طريان و شيندا	ثةمن ثةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة
بة شةو تاكو بة سةرما زالَ دةبي خةو	بة رؤذ تاكو دووبارة ديَتةوة شةو

لةكاتيَكدا كة دةدويَنم ئةم و ئةو ئةمن ئةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة
تةنانةت وةختي دةستبازي لةطةلَ يار ئةمن ئةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة

***

لة جيَذوايَ كة دةكوشم مةمكي ياريَ ئةمن ئةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة
دةكةم تةخان لة ريَي تؤدا ذيانم لةسةنطةردا بةرةو رووي دوذمنانم
بة خاكي تؤ دةمي ئاويلكةمدانم ئةمن ئةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة
بة خاكي تؤ دةمي ئاويلكةم ئةمن ئةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة

هذا المقطع (ئةمن ئةي نيشتيمان هةر تؤم لة بيرة) الذي يعني (يا أيها الوطن أنا أذكرك) يأتي عتبةً ثانيةً بعد عتبة العنوان من شدة التحامه بالنص، فمن خلال استقراء شعر الموكرياني نجد أن عشق الوطن متسيِّد الحضور، استثمر الشاعر كل طاقته لتجربته الشعورية في خدمة عشق الوطن الذي لا يعرف الزمان والمكان، ففي حالة الفرح والبهجة والضحك، في السعادة والشقاء، في النوح والبكاء، في الليل حتى وقت النوم، وفي النهار حتى ينجلي إلى الليل، في أثناء المحادثة، في أثناء مواعدة الحبيبة، في مجابهة العدو، يفدى الوطن بحياته، فسوف يبقى الوطن خالدًا في ذكراه، عشق الوطن لدى الشاعر عشق أسطوري، وتكرار المقطع هنا له علاقة مباشرة بظروف الشاعر النفسية وبيئته وطبيعة حياته، فهو عاشق مثير للحماسة وذو حدين: الحبيبة من جهة، والوطن من جهة أخرى لكن بدرجة أكبر.

إن سمات التشابه بين الشاعرين كثيرة، وعندما تقف على موضوعات أحدهما –لو كان اختياريًّا أو اعتباطيًّا– تشعر وكأنهما وقفا على عمل الآخر، ولا سيما في الموضوعات المتعلقة بالشعوب وصمودها أمام الاستعمار والمحتل، فنرى التراكيب الدلالية التي قدمها درويش لوجودية الشعب الفلسطيني والمطالبة بحقوقه هي التراكيب الدلالية نفسها التي قدمها موكرياني لأصالة الشعب الكوردي وأحقيته في العيش والحكم وتقرير المصير، فيقول في تكرار المقطع من قصيدة (ترؤثكي رزطاري)[28]:

ريَبواريَكم ئازا و بةزيبك و زاكوون
دةبرِم ضؤلَ وضيا وثيَدةشت وبيَرون
بةرهةلَستم دةكةم هةثروون هةثروون

دةرؤم بةرة و ئاسؤ، بةرةو ئاسؤي رِوون
دةرؤم دةرِؤم تا ترؤثكي رزطاربوون

كةند و كؤست هةنطاوم ثيَ ناكا شل

بيَتة سةر ريَم هةزاران طا بةردي زل
بةهيَزي شان وباهؤ ثيَي دةدةم تل

دةرؤم بةرة و ئاسؤ، بةرةو ئاسؤي رِووون
دةرؤم دةرِؤم تا ترؤثكي رزطاربوون

***

بةو خويَنانةي لةو ريَبازة رذاوة
طولي ئالَي سةربةستي كورد رِواوة
منيش بة دلَي ثرِ لة هيوا وبرِواوة

دةرؤم بةرة و ئاسؤ، بةرةو ئاسؤي رِووون
دةرؤم دةرِؤم تا ترؤثكي رزطاربوون

رؤلةي كوردم فيَري هةوراز و ليَذم
تا زؤر برِؤم زياتر ئارةق بريَذم
كورتتر دةبيَ ريَطاي دوور و دريَذم

دةرؤم بةرة و ئاسؤ، بةرةو ئاسؤي رِووون
دةرؤم دةرِؤم تا ترؤثكي رزطاربوون

قدَّم الموكرياني في هذه القصيدة تكرار مقطع (دةرؤم بةرة و ئاسؤ، بةرةو ئاسؤي رِووون *** دةرؤم دةرِؤم تا ترؤثكي رزطاربوون) والذي يعني (أمضي نحو الأفق، أمضى إلى الأفق المشرق *** أمضي أمضي إلى الذروة حتى الحرية)، الشاعر في استهلال القصيدة يقدم صورة للمسافر الذي يجول البراري ويحطم عقباته، دليل على تفاعلاته الحسية وموقفه الرشيد في البحث عن الحرية الوطن، فلا يهمه العوارض، ثم يردد أنه يمضي في سبل الحرية ومثله في الأفق، التلال والمطبات لا تقلل من عزيمته، بالدم المسال لهذا طريق ارتوت حدائق الحرية الكوردية، فتكرار هذه العبارة سبع مرات من أصل ثمانية عشر بيتًا، أي أكثر من ثلث القصيدة، يصر الشاعر على التكرار بتقنية خاصة بالبحث من أجل الحرية مبرزًا التضحية من أجلها رغم قسوة الطريق الوصول إليها. موضوع التكرار أوسع مما ركزنا عليه في شعر كلا الشاعرين، أما عند درويش، فكان أوسع مضمونًا لا شكلًا، بمعنى أن التكرار المعنوي أو الشعوري لا التكرار اللفظي مثلًا قد أتى عند درويش في الصورة، إلا أننا لم نتطرق إلى تكرار الصورة، لأننا بصدد التكرار اللفظي الذي له علاقة آنية مع الموسيقى الداخلية، وقد أتى على

الثنائيات والأضداد وغيرها من الرموز والبحث عن الوجود وسؤال عن الذات، لكن كلها تكرار معنوي يدخل إلى التأويل.

الخاتمة:

1- التكرار في الأدبين العربي والكوردي يختلف حسب منظور الأدب، ففي الأدب العربي يُعد أسلوبًا جماليًّا في العصر الحديث، أما في الأدب الكوردي، فهو سمة من الشعر الكلاسيكي الكوردي[29]. لذلك فمن الطبيعي أن يكون التكرار أكثر حضورًا عند درويش من الموكرياني، فضلًا عن أن درويش كتب الشعر على نمط شعر التفعيلة الذي من أساسياته تكرار التفعيلة، مع مراعاة الكم لنتاج الشاعرين، مع أن التكرار أصبح في الشعر الحر (التفعيلة) خاصةً عند درويش نوع من التقنيات الحديثة.

2- إن درويش تجاوز دلالات المعاني التقليدية، ودخل إلى مستوى يوجهها توجيهًا ذاتيًّا في التعبير عن ظهور السمة الفردية التي تتميز بها المدرسة الأمريكية المقارنة، القضية ليست هي السبب في شاعرية درويش كما يظهر في مرحلته الشعرية الأولية، بل التطور إلى الوعي الجمالي، وكذلك اتساع رؤيته للمفاهيم والتصورات، بالإضافة إلى تجديد الأساليب الفنية بما فيها التكرار، ونجح في الغوص إلى أعماق اللغة وبروز الدلالات الخاصة به، فله الفرادة في استخداماته، فهو بعيد كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر.

3- حضور التكرار في دواوين درويش يأتي موافقًا للحضور الإبداعي للشعر الحداثي، أما موكرياني مع أنه يحسب كشاعر حديث، فإنه كتب على نمط عمود الشعر العربي (التقليدي)، فهذه تحتسب نقطة جيدة للموكرياني، فقد لا تتوقع أية مفاجأة جمالية في الشعر العمودي، لأنه لا يحدث أي تغير في حرف الروي من أول القصيدة إلى نهايتها، أما الشعر الحر، فمع كل شطر تتوقع تغيرًا في الإيقاع، وإن لم تنشأ دلالة خاصة له يتقيد بها، بل أسلوبه نابع من عمق ذاته بشكلٍ تقريري مباشر من غير غموضٍ وإبهام، وهو ما اشتهر به الموكرياني.

4- بات توظيف التكرار في الشعر الحديث مصدرًا غنيًّا من مصادر الشعرية الحديثة، قد نرى الكثير من نقاط التشابه بين الشاعرين، خصوصًا ما يتعلق بأسلوب التكرار، فنُقِرُّ بأن التكرار لدى الشاعرين من المسلمات في شعرهما، وبما أن هذا الأسلوب متواجد منذ القدم عند الشعراء واستُخدم لأغراضٍ ولأسبابٍ منوطة بالشعراء أنفسهم، فإن كلًّا من درويش وموكرياني له الكثير من نقاط التشابه باستخدامهما التكرار من الحرف والفعل والعبارة، رغم أن الشاعرين لم يلتقيا حقيقة، فإن

الظروف الإنسانية جمعتهما في كثير من الموضوعات الشعرية في دواوينهما. ونستطيع أن نرجح أنهما لم يتطرقا إلى عمل الآخر، بدليل أن عمل درويش لم يترجم إلى اللغة الكوردية، كي يتوقف عليه موكرياني، ويحدث حالة التأثير والتأثر، الكلام هنا عن درويش صحيح أيضًا، فلم يترجم عمل موكرياني إلى اللغة العربية كي يقف عليه درويش، إلا أن محمود درويش كان له اطلاع على القضية الكوردية ووَضْع الكورد في المنطقة، لكنه لم يكن يتقن اللغة الكوردية، وكذلك الحال بالنسبة لموكرياني باعترافه في مقدمة ديوانه (تاريك و روون) يقول إنه لا يتقن أية لغة غير اللغة الفارسية[30] بعد لغته الأم، وهي اللغة الكوردية، فجُل ما ذكرناه من أنواع التكرار يحق لنا القول بأن الشاعرين يتوافقان في هذه الأنواع من التكرار، فيعد من نقاط التشابه بينهما.

5- جلّ ما وصلنا إليه من استخدام درويش وموكرياني لأسلوب التكرار هو الرفض القاطع للوضع الراهن الذي يمر به الوطن، خاصةً مع أسلوبي النفي والنهي، وهذا دليل على حرصهما على حب الوطن.

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، محمد ابن مكرم ابو الفضل، لسان العرب، الطبعة الأولى، دار الصادر، جزء5، 1997، بيروت.
2. التهانوي، محمد علي، موسوعة كشَّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ت: د. علي دحروج، الجزء الأول، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1996، لبنان.
3. الجبوري، كامل سلمان، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، جزء 6، 2003، بيروت.
4. الجرجاني، علي بن محمد الشريف، التعريفات، مكتبة لبنان، 1985، بيروت.
5. جون كوهن، ت: أحمد درويش، البنية اللغة الشعرية واللغة العليا، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، القاهرة.
6. دةشتي، د. عثمان، هيمن نامه، الطبعة الأولى، انتشارات كردستان، 2020، سنندج، ايران
7. ديوان هيمن موكرياني، انتشارات كردستان، 2019، سنندج، ايران.
8. الرحاحة، د. أحمد زهير، تجليات الشعرية عند محمود درويش، دراسات أسلوبية في الديوان الأخير، فضاءات للنشر والتوزيع، 2016، عمان الأردن.
9. السيد، د. عز الدين على، التكرير بين المثير والتأثير، الطبعة الأولى، عالم الكتب، 1978، بيروت.
10. عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، الطبعة الأولى المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، بيروت.
11. عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رائد الرئيس للنشر، 2006، لبنان.
12. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2014، الأردن عمان.
13. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة،1965، بغداد.
14. النقاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال الطبعة الثانية.

المجلات والدوريات:

15. حوسيني، سيد سمايلي، مقابلة مع هيمن، العدد 22، 1999، سويد.

الهوامش:

(1) ينظر: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، دار الهلال الطبعة الثانية، ص97، و: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، ج6، ص181، بيروت، 2003.

(2) ينظر: هيمن نامة، د. عثمان دةشتي، الطبعة الأولى، انتشارات كردستان، سنندج، ص259، 2020، و: مقدمة ديوان هيمن، انتشارات كردستان، سنندج، ص19، 2019.

(3) لسان العرب، أبو منظور، دار الصادر، بيروت، ج5، ط1، 1997، ص390.

(4) التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، 1985، ص30.

(5) موسوعة كَشَّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، ت: د. علي دحروج، الجزء الأول، مكتبة لبنان ناشرون، 1996، ط1، ص502.

(6) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية 1965، ص 230-231.

(7) البنية اللغة الشعرية واللغة العليا، كوهن، ت: د. أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص457.

(8) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص12.

(9) أوراق الزيتون – الديوان، ص34-35.

10) تجليات الشعرية عند محمود درويش، دراسات أسلوبية في الديوان الأخير، د. أحمد زهير الرحاحة، فضاءات للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 2016، ص190.

(11) ديوان تاريك و روون، ص171.

(12) التكرير بين التأثير والتأثر، د. عز الدين علي، ص79.

(13) التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، ص60.

(14) ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، ص36.

(15) الديوان، آخر الليل، ص183.

(16) الديوان، ص365.

(17) سيد سمايلي حوسيني، ديداري بلاو نةكراوة لةطةلَ مامؤستا هيَمن، ذمارة 22، سويد، 1999، ص27.

(18) ديوان، نالَةي جودايي، ص214.

(19) الديوان، عاشق من فلسطين، ص87.

(20) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص233.

(21) الديوان، محاولة رقم7، ص541-542.

(22) ينظر: شعر محمود درويش، شكري عزيز ماضي، ص21.

(23) الديوان، تاريك و روون، ص86.

(24) الديوان، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص127 و138.

(25) عبده وازن، دون ترقيم.

(26) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

(27) الديوان، تاريك وروون، ص93.

(28) الديوان، تاريك وروون، ص165.

(29) هيمن نامه، د. عثمان دشتي، ص253.

(30) مقدمة ديوان، ص23.