الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة العربية وآدابها**

البنية الأسلوبية في جدارية محمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: دراسات نقدية .

إعداد الطالـــــــــــب :غديرفاطمة الزهراء

الموسم الجامعي 2014/2013.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة العربية وآدابها**

البنية الأسلوبية في جدارية محمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: دراسات أدبية.

إعداد: **إشراف:أ.د. بغورة مولود**

غدير فاطمة الزهراء

الموسم الجامعي 2014/2013.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2

كلية الآداب واللغات قسم اللّغة العربية و آدابها

البنية الأسلوبية في جدارية محمود درويش
–قراءة واصفة –

إعداد الطالب : إشراف:

غدير فاطمة الزهراء أ .د. بغورة مولود

أ.د .....رئيسا.

أ . د .....مشرفا.

أ. د.....عضوا مناقشـــا.

السنة الجامعية : 2014/2013.

إهداء:

إلى الوالدين الكريمين

إلى عائلتي

إلى زملائي وزميلاتي

إلى أساتذتي الكرام .. .

كلمة شكر:

شكر خاص إلى أستاذي الدكتور بغورة

الذي لم يبخل علي بملاحظاته وتوجيهاته القيّمة

مقدمـــــــــــــــة

مقدمـــــــــة :

نفتتح المذكرة بحمد الله عزّ وجل والصلاة والسّلام على أشرف المرسلين محمد عليه الصلاة والسّلام وعلى آله وصحبه أجمعين .

يعتبر محمود درويش قامة شعرية شاهقة، اِستطاعت أن تشق طريقها في عالم القصيدة العربية المعاصرة بخطى ثابتة، قادتها إلى مصاف العالمية، ليُتوَج اسمه بأحرف من ذهب في قاموس الإبداع الإنساني الذي لا يعرف عرقا ولا لون.

فقد لمع نجم محمود درويش في سماء الشعر العربي، في وقت مبكر بعدما أخذ اِسمه يرادف أقرانه من شعراء المقاومة على غرار : سميح القاسم ، توفيق زياد وإدمون شحاتة وحنّا أبو حنّا... وغيرهم من الشعراء الذين صوّروا أوضاع القضية الفلسطينية وعبروا عن معاناتها. فنسجوا من قصائدهم وطنا واسع الأرجاء أضاءوا به حلمهم و تاريخ أرضهم السليبة ، في دواوينهم التي راحت تنبعث منها رائحة الثورة والحرية .

و فيما يخص تجربة محمود درويش الشعرية فلقد تميزت عن تجارب سابقيه، بإِحترافية عالية جعلت النّقاد يقفون منه موقف الإعجاب والثناء في غمرة الحماسة والانفعالية التي كانت تشدهم إلى قصائده .والتي وصلت بهم إلى حد الذّوبان في النّص الدّرويشي، ما دفع محمود درويش إلى كتابة مقال احتجاجي يقول فيه :" أنقذونا من هذا الحب القاسي ". مطالبا بأن تكون النّظرة النّقدية على وجه الخصوص نظرة موضوعية لا شعيرة احتفالية.

هذا جزء بسيط من الصدى الذّي عرفه محمود درويش في حياته والذّي لم يختلف كثيرا بعد موته – وهو يغادرنا في التاسع من آب/ أوت سنة 2008م – بعد أن رأى مايريد ولكن دون أن يفعل مالا يريد وكتب جداريته دون أن يعتذر عما فعل، ونام على سرير الغريبة دون أن يخضع لحالة الحصار ووقف في حضرة الغياب دون أن يترك أثرا للفراشة فأثر الفراشة كزهر

اللّوز أو أبعد ... فهو لا يزال علامة فارقة في الشعر العربي المعاصر وخطوة لا يمكن تجاوزها قراءة ونقدا ، لذا وقع اختيارنا على قصيدته الدّيوان "الجدارية "، كونها تمثل نقطة تحول لدى الشاعر ومنعرجا هاما في مسّاره الشعري، فهي نتاج تجربة شخصية مع الموت وتأمل ميتافيزيقي لمعنى الخلود والفنّاء بلغة خاصة تنطوي على مساحة كبيرة من المجاز والإيحاء والاستعمال المكثف للرّمز الشعري .

فمحمود درويش يسعى في هذه القصيدة إلى تخليد ذكراه قبل موته ، بل نراه يرثي نفسه على طريقة (مالك بن الرّيب) ، هذا ما أدى به إلى استحضار كل المعاني الممكنة للموت (الموت الشخصي) بعيدا عن الفكرة الجماعية العامة للموت ، فعبر عن حالات التشظي والغربة ومسألة الحضور والغياب في مطولته "الجدارية" التي رسمها بقلم من الغموض والمواربة بعد أن لونها بلغة مجازية موغلة في التعقيد والعمق.

وكان الإشكال الذي اِنطلقنا منه في مقاربة هذّا النّص يتمحور حول أسئلة عديدة ترتبط فيما بينها ككيّان متصل :

1-ماهي الخصوصيات التي تحملها هذه القصيدة ؟

2-ماهي الظواهر الأسلوبية المسيطرة على هذه القصيدة ؟

3- إلى أيّ مدى ساهم تفعيل الأسطورة والتراث الدّيني في جمالية هذا النّص ؟

4-ماهي مظاهر الغموض والانزياح في القصيدة ؟

ولكي نقف على نتائج هذه الإشكالية ونرصد إجابات لها اعتمدنا المنهج الأسلوبي بِاعتباره منهجا نقديا وصفيا يُعنى بتحليل النّصوص و يقوم بتتبع ظواهرها الفنية المختلفة .

فبدأنا دراستنا بفصل تمهيدي تناولنا فيه تعريف الأسلوب لغة واصطلاحا ، وأثرنا نقطة التداخل الحاصل بين الأسلوب والأسلوبية ثم ذكرنا أهم التوجهات الأسلوبية المعاصرة (ما يسمى بالمدارس الأسلوبية) وِانتقلنا بعدها إلى بعض الظواهر التي تميّز الشعر العربي

المعاصر كظاهرة الغموض وتوظيف الأساطير والرّموز وكذلك تفعيل الموروث الدّيني داخل حيّز القصيدة .

والفصل الأول تعرضنا فيه إلى البنية الإيقاعية للقصيدة فقمنا بتعريف الإيقاع ثم استخراج أهم البحور التي اِعتمدها الشاعر في قصيدته ، فالقافية وأنواعها داخل القصيدة وبعدها عرجنا على ظاهرة التكرار ورصدنا مستوياته المختلفة من تكرار للكلمة إلى تكرار للجملة فالمقطع الشعري .

أما في الفصل الثاني والمعنوَن بالبنية التركيبية، فقد قمنا باِستعراض دلالة كل من الجمل الاسمية والفعلية ودور التقديم والتأخير فيها ثم دلالة الحذف ، وكذلك تراكيب الكلام الإنشائي ودور كل من الأمر والاستفهام والنّداء في بناء دلالات جديدة للقصيدة .

وفيما يخص الفصل الثالث ، تحدثنا عن البنية الدلالية للقصيدة وتطرقنا إلى دلالة العنوان ودور الانزياح في تكريس الغموض إلى جانب دراسة الحقول الدلالية المكونة للقصيدة .

وحاولنا في الفصل الرابع والأخير تتبع مظاهر وتجليّات التناص داخل القصيدة ، فرصدنا التناص الأدبي و مدى تقاطع الشاعر مع غيره من الشعراء القدامى والمعاصرين وكيفية استحضاره لهم ، ثم رصدنا التنّاص الأسطوري الذي بعث الشاعر من خلاله الأساطير القديمة (كأسطورة عشتار وملحمة قلقامش) . وبعدها رصدنا التناص الدّيني والتاريخي ورأينا كيف أعطى هذا النّوع من التناص بعداً آخر للقصيدة وجعل منها نصا يعج بالصور المركبة والدلالات العميقة ذات الصلة الوثيقة بالموروث الثقافي الحضاري والإنساني.

وختمنا كل هذا بخاتمة سجلنا فيها أهم نتائج البحث وذكرنا أهم المصادر والمراجع التي اعتمدناها في بحثنا هذا.

وفي الأخير إني لأدين بالفضل في هذا البحث المتواضع لأستاذي بغورة الذي كان خير عون لي بملاحظاته وصبره ، فإن يكن بحثي دون مستوى توقعه فمني التقصير وللظروف الصعبة التي مررت بها عظيم التأثير.

مدخـــــــــل البحث:

– الأسلوب والأسلوبية

– من ظواهر الشعر العربي المعاصر

يعتمد المنهج النقدي في تعامله مع الظواهر الأدبية على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية تمكنه من تحديد أدواته الإجرائية بدقة ووضوح أثناء تحليله للظواهر المدروسة، ليغدو المنهج بذلك نسقا شاملا من المفاهيم المجردة التي تسعى إلى تفسير مثل هذه الظواهر الأدبية والتنبؤ بحركيتها من خلال قراءة النّاقد للعمل المنجز وسعيه الدؤوب لتحليل مضامينه [1].

والمناهج النقدية التي درست النصوص الأدبية وكرست مثل هذه المفاهيم الإجرائية كثيرة ومتعددة، أهمها المنهج الأسلوبي الذي نبه إليه العالم الفرنسي" **جوستاف كويرتنج**" عام 1886م ،بدعوته إلى ضرورة "تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج النقدية التقليدية ،التي عرفت في تلك الفترة"[2] على أن الأسلوبية وإن ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة[3] خاصة الدراسات التي قامت على يد العالم اللغوي **دوسوسير** من خلال تفريقه بين اللغة langue والكلام parole ، فإذا كانت الدراسات اللّغوية تركز على اللّغة فإن الأسلوب يركز على طريقة أدائها واستخداماتها المتعددة [4] وإذا ما أردنا تعريف الأسلوبية بشكل دقيق ، بدا ذلك الأمر صعبا نظرا لرحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها ،ذلك أنه لا يمكن القول أن الأسلوبية تعني بشكل من الأشكال التحليل اللّغوي لبنية النص بل تتعداه لتكون فرعا من اللّسانيات الحديثة المخصصة للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو الاختيارات اللّغوية التي ينتجها المتحدثون وينتقيها الأدباء [5] ويكفي هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه **(هاتزفيلد)** للمؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال

[1] - ينظر نور الدين السد :الأسلوبية وتحليل الخطاب (الأسلوب والأسلوبية) ج1 ،دار هومة ؛ الجزائر- ص54.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ،دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة (الأردن)، ط1، 2007 ص38.

[3]-ا ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[4]- ينظر موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1 ، 2003، ص09

[5]- ينظر يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص35

النصف الأول من القرن (1902–1952) إذ وصل إلى ألفي (2000)[1] مؤلَف ،وعلى الرغم من حداثة الأسلوبية نسبيا ؛ فإن جملة ما كتب فيها من بحوث نظرية وتطبيقية يربو عن الأربعة ألاف كتاب وبحث[2] ؛ وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى "دقة مسالكها وجدة مقولاتها ،وتداخل حقولها تصورا واصطلاحا ".[3] مع تنوع اتجاهاتها وكثرة أعلامها الذين عبدوا الطريق أمام الباحثين الأسلوبيين. لذا سنكتفي بتقديم صور موجزة عن علم الأسلوب نظرا لتعدد مراجعه وتشعب مفاهيمه نبدأها بالتعريف الذي جاء به نور الدين السّد عن الأسلوبية بأنه علم وصفي تحليلي ،هدفه دراسة وتحليل مكونات الخطاب الأدبي من جميع مستوياته بدءً بالبنية الصوتية ،فالبنية التركيبية ،ثم البلاغية والنحوية وصولا إلى البنية الدلالية . لذلك تستثمر الأسلوبية المعارف المتصلة بدراسة اللّغة بشكل عام وماله علاقة بلّغة الخطاب الأدبي بشكل خاص كعلم الأصوات وعلم العروض وعلم النّحو والبلاغة والسّيميوطيقا أو علم الدلالة[4] في سعيها لاكتشاف الدّلالات الجزئية والمركبة التي يزخر بها النّص الأدبي ،وهي تركز على السّمات والملامح التعبيرية التي تجعل للنّص أسلوبا خاصا، فهي ترصد الوقائع اللّغوية أو التركيبية أو الدلالية دون أن تقتصر على ألوان البيان والبّديع كما تفعل البلاغة [5] ،"بل تتجاوز هذا إلى جملة من التراكيب الأسلوبية خارج المعايير البّلاغية ؛ هي تتجاوز أسلوبية الجملة إلى أسلوبية الوحدات الكبرى للخطاب الأدبي مثل: البنية السّردية و الوصفية والحوارية، بل هي تتجاوز ذلك إلى بنية المكان والزمان والشخصيات والحبكة في الرّواية مثلا . فالأسلوبية تتجاوز لغة الجملة إلى لغة النص"[6]

---

[1]-- ينظر محمد درويش :الأسلوب والأسلوبية :مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول العدد 1مصر 1984ص63.

[2]-ينظر صلاح فضل :علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، دار الشروق القاهرة ، ط1 ، 1998ص08.

[3]- عبد السّلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ،دار العربية للكتاب تونس ليبيا ط2 ، 1982ص13.

[4]- ينظر نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، .ج2 ص7-8.

5- ينظر فاتح علاق :التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري ، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر ،العدد18 ، نوفمبر2008م ص94.

[6] - فاتح علاق ، التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري ، مجلة اللّغة والأدب ، ص94.

بموضوعية تنأى بها عن النظر في السّياقات الخارجية للنّص مع إعطاء دور محوري للقارئ في علاقته مع النّص المقروء ؛ فإن استثار النّص في القارئ بعض القيم التي اختزلها من قبل كدعامة يتكئ عليها في قراءة النّصوص وصادف مايُلم به من اطلاعات عُدَّ ذلك النّص مألوفا ، أما إن اِستعصى عليه فك شفراته الدّلالية ، فعليه أن يحاول تأويله وفق الإحداثيات التي يرسمها ذلك النّص ، لتنفتح أمام القارئ أبواب رحبة تساعده فيما بعد على اكتشاف خبايا النّص ومدلولاته، فيبدأ بتوليد اللاّمنتظر من المنتظر ،وهذا مؤشر هام يوحي بنجاح المرسل في إيقاظ ذهن المتلقي بعد أن لجأ إلى غير المتوقع من خلال ما يعرف في الدّرس البّلاغي الأسلوبي بالانزياح[1] كما أشار إليه جاكبسون من قبل في أبحاثه الأكاديمية . بل ونجد **ياوس** يربط القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة انزياحه الجمالي عن أفق الانتظار المعهود ،أي بمدى تعطيله للتجربة السّابقة وتجاوزه لها ، وقد لجأ ياوس إلى مفهوم إجرائي وظيفي لقياس ذلك سماه "**أفق الانتظار**" أو "**أفق التوقع**"

L horizon d attente فهو يرى أن القارئ يملك نماذج وأنماط محددة تترسب في ذهنه من خلال مطالعاته السّابقة لتشكل لديه خلفية معرفية ؛ وهكذا إن لامس النّص الجديد رؤى سبق للقارئ أن اطلع عليها عُدّ ذلك النّص نمطيا ، تقليديا لايحمل معاني التجديد والإبداع أما إذا حصلت لديه خيبة أمل وقطيعة مع مرجعيته الثقافية ، حينها فقط يمكننا أن نسم العمل المنجز بصفتي الخلق والتجديد لأنه على درجة عالية من الانزياح حسب تقدير ياوس الذي يرى أنّه كلما كانت المسّافة الجمالية (وهي العلاقة بين النّص وأفق الانتظار لدى القارئ) كبيرة كانت النّصوص أجمل وكلما قلت المسافة الجمالية صنفت تلك النصوص في خانة النمطية المعهودة [2] .

[1]- ينظر يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص29

2- ينظر عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) منشورات الاختلاف، ط2 - 2007م .ص166-170.[2]

- الأسلوبية والأسلوب: (المفهوم والعلاقة)

1-تحديد المصطلح: إن تحديد المصطلح في مجال البحث العلمي أمر هام، فهو يمثل الوسيلة التي نستطيع من خلالها التوصل إلى مفهوم دقيق لما نناقشه ، كما يعتبر وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة. والمصطلحات داخل المجال الأدبي، قد تتقارب أحيانا حد الالتباس، كما هو الحال بين مصطلحي (الأسلوب والأسلوبية) اللّذان نلمح فيهما تداخلا يفضي بنا إلى ضرورة تحديد الحيّز الذي يحتله كل مصطلح بالقياس إلى الآخر. [1]

فمصطلح الأسلوب أسبق في الوجود من النّاحية التاريخية وأسبق في الدّلالة من النّاحية المعنوية ، إذ بدأ استعماله في القرن الخامس؛ في حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين كما دلت عليه المعاجم التاريخية في اللّغة الفرنسية مثلا، فعلى مدّار هذه القرون من الخامس عشر إلى التاسع عشر كان يوجد مصطلح الأسلوب فقط وكان يقصد به " النظام والقواعد العامة " مثل : أسلوب المعيشة أو أسلوب الموسيقى أو الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث أو الأسلوب البلاغي لكاتب ما . وقد استمر هذا المصطلح في التداول حتى القرن العشرين ، كما وُجِدَ إلى جواره مصطلح آخر هو الأسلوبية، الذي اقتصر على حقول الدّراسات الأدبية وإن امتد به بعض الدارسين مثل : **جورج موليه** إلى الفنون الجميلة العامة [2] لاعتقاده بفكرة وجود خاصية جمالية أساسية تحدد الأصل الفلسفي لمجموعة من الإبداعات الفنية [3] فهو يرى :"أن الأسلوبية تدخل بطريقة جليّة في عداد البحث عن الخاصية التي هي نواة الإبداع الشكلي ،ويصبح هذا البحث الهدف المعلن لدراسات الأسلوب"[4] مادام البحث عن البعد الجمالي هو جوهر الدراسة الأسلوبية.

---

[1]- ينظر أحمد درويش: دراسات الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ص13.

[2] ينظر نفس المرجع الصفحة16.

[3]- ينظر جورج موليه : الأسلوبية ترجمة د.بسام بركة ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط2 -2006م ص72.

4 - المرجع نفسه ، ص74.

أ-الأسلوب:

مما ورد من تعاريف للأسلوب في تراثنا العربي – من النّاحية اللّغوية –التعريف الذي جاء به ابن منظور في لسّان العرب أنه يقال :" للسّطر من النّخيل أسلوب وكل طريق ممتد أسلوب...والأسلوب بالضم الفن ،يقال أخذ فلان في أفانين من القول ،أي أفانين منه."[1] وإيراد الزمخشري مادة سلب أنها من : " سلبه ثوبه وهو سليب ، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ، ولبست الثكلى السّلاب وهو الحداد...ويقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة أو يسرة ".[2]

ولقد وجد مصطلح (الأسلوب) في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة ، وله وظيفة حدّدها أرسطو بالإقناع؛ فهو يرى أن طبيعة النّاس لا تكتفي بالتعبير عن الحقيقة مجردة من الأسلوب لحاجتهم إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة نفسها[3] . واصطلاحا لم يُحدد تعريف الأسلوب إلا في الدراسات الأسلوبية الحديثة مع **شارل بالي** ومن جاء بعده ، على أننا نجد في تراثنا العربي إرهاصات توحي بقيام مدرسة لعلم الأسلوب نشأت في كنف الدّراسات البلاغية العربية ،دلّت عليها جهود كل من **عبد القادر الجرجاني و حازم القرطاجني** [4] **وابن خلدون** هذا الأخير الذي يعتبر الأساليب عبارة عن (صور ذهنية تستقى من فكرة يحوك حولها منوال تلك الصور في خيال يسمو إلى مستوى إدراكي ؛ ينبوعه الخبرة أو التجربة أو الإبداع المبني على هذه الموهبة) ويتم هذا كله بهندسة الألفاظ ووضعها في أماكنها من خارطة الكلام [5] . وبالنسبة للباحثين الألسنيين والنّقاد الأسلوبيين المعاصرين فإن ظاهرة الأسلوب تلازم عندهم تحقق العملية اللّغوية

---

[1]- ابن منظور لسّان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت (د- ت) مادة سلب.

[2]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان 1994 ، ط1 ص10 .

[3]- ينظر محمد كريم لكواز : علم الأسلوب ، مفاهيم و تطبيقات ،منشورات جامعة السّابع من أبريل ط1 ،ص 53

[4]- ينظر بكاي لخذاري : تحليل الخطاب الشّعري ، الطباعة الشعبية للجيش 2007، ص 32.

[5]- ينظر آدم ثويني : فن الأسلوب (دراسة وتطبيق) ، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ط1، 2006م ،ص 16.

المنطوقة والمكتوبة بمقتضى تجذرها في التعبير الإنساني؛ إذ تتكشف من مستوى الجملة وإن كان مجالها الحقيقي هو النّص الذّي يتسع للتفنن في الكتابة ويكشف عن (فرادة) صاحبه ليصير الأسلوب الطريقة الخاصة للكاتب أو الأديب في أداءه التعبيري [1]،حتى" لكأنه إمضاء أو ختم أو في اصطلاح عرف المؤسسات (طابع وتوقيع)" [2] .

والأسلوب إجمالا كما يعرفه منذر العياشي :"هو حدث يمكن ملاحظته ، إنه لسّاني لأن اللّغة أداة بيانه وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه وهو إجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده" [3]

ب- محدداته :

1-الأسلوب إضافة (addition) : اِعتبر بعض النّقاد الأسلوبَ إضافة أو زيادة كونه شيء يزاد على اللّغة ،" تدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يمّيز الكلام ، بحضور سمة أو علامة بارزة من العلامات الأسلوبية "[4] . وهذه الإضافة تسبغ على التعبير تصورا مؤثرا وعناية وجدانية ووحدة تشكيل فني، الأمر الذي يستدعي قارئا وناقدا متميزا يتعامل مع هذه الإضافة ويستشف فاعليتها وشكلها ويرى تأثيرها.[5] لذا لا منّاص من التعامل مع الأسلوب على أنّه إضافة وإلا كانت اللّغة ذات مسّار واحد وذات مستوى واحد، وهذا مالا تقبله طبيعة اللّغة المتمثلة في تشكيل تعبيرات غير موجودة من قبل .[6]

2 -الأسلوب اختيارا (choice): أصبح تعريف الأسلوب على أنّه اختيار من التعريفات الشّائعة في الدراسات الأسلوبية، لأن تعريفه بهذا الشّكل يطرح في المقام الأول السّؤال التالي :

---

[1]- ينظر عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النّظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000 م ص44.

[2]- عبد السّلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، (مرجع سابق) ص 71.

[3]- منذر العياشي : مقالات في التحليل الأسلوبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1، 1990م ص 37.

[4]- موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، (مرجع سابق) ص 22.

[5]- ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[6]- ينظر موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص23.

- لماذا يختار المبدع هذه الكلمة أو هذا التركيب ،أو هذا العنوان بالتحديد ؟[1]

الإجابة تكمن في أن اللّغة –أيّ لغة– تتشكل من عدد هائل من الألفاظ والصيغ وإذا أراد شخص أن يعبّر عن رأي أو شعور، فإنه لاشك سيختار أنسب الألفاظ وأليّق العبارات ؛ حتى يتسنى له التعبير عمّا يريد وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال ، أن النّاس قد يختارون العبارات نفسها للمشاعر عينها ، وإنما تختلف قدراتهم باختلاف ملكتهم اللّغوية ورصيدهم الثّقافي [2] .إذ الاختيار" يعني وجود تعبيـرين أو أكثر لهما نفس المعنى بيد أنهما يختلفان في طرائق تأديته "[3].

3–الأسلوب اِنزياحا (I ecart) : يرى كل من **ليوسبيترز** و **تودوروف و ريفاتير**، وغيرهم من النّقاد أن الانزياح أو العدول هو أهم مقياس لتعريف الأسلوب ، ومرّد ذلك دوره الفعال في تطوير لغة الخطاب المرسل والتواصل مع مستعمليه. فالاِنزياح خروج عن المألوف واجتهاد في كسر الأنماط الجاهزة ، بمحاولة المؤلف اختراق المعايير الشّائعة ومخالفتها .

ولكن تعريف الأسلوب بأنه انزياح ،لا يفتأ يثير جملة من الأسئلة والإشكالات تتبع غالبيتها الدكتور حسن ناظم في كتابه(البنى الأسلوبية) ويمكن حصرها فيما يلي :[4]

- ماهو المعيار الذي نقيس بواسطته الانزياح ؟
- ماذا عن النّصوص الخالية من أيّ عدول عن قاعدة ما ؟

–هل كل انزياح يحمل قيمة أسلوبية ، وهل كل قيمة أسلوبية ناتجة عن انزياح؟

---

[1]- ينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، (مرجع سابق) ، ص59

[2]- ينظر بكاي لخذاري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص19 .

[3]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب) المركز الثّقافي العربي المغرب ،لبنان ، ط1، 2002 ، ص 56.

[4]- ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

-كيف نتعامل مع هذه النّظرية أثناء تحليلنا نصوصا لكتاب يكتبون بأسلوب عادي

- تركيزنا على الانزياح يجعلنا نهمل ملامح أخرى للنّص المدروس، وفي ذلك تقصير ؟[1]

في خضم هذه الإشكالات المتعددة والتي لم يُفصل فيها بعد- نظرا لتباين المواقف من حولها واختلاف زوايا النظر فيها- يبقى الإِنحراف الأسلوبي ظاهرة أسلوبية ونقدية جماليّة لا يمكن إغفالها، بل ومن بين أهم القضايا التي لا يزال النّقاد المعاصرون يتناولونها بالاستقصاء والبحث. كما هو الحال بالنسبة **لجان كوهن** الذي يرى أن الانزياح هو الجوهر الذي يعبّر عن أصالة الأسلوب، لذا يعرف هذا الأخير قائلا: " هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيّار المألوف ...إنّه انزياح بالنسبة إلى معيّار؛ أي أنّه خطأ ولكنه مقصود..." [2]

ج- **الأسلوبية واتجاهاتها في النّقد المعاصر :**

ما إن بدأت الدراسات الأسلوبية بالظهور حتى رافقتها أسئلة عدّة تقوم في مجملها على أساس أن الأسلوب لا يتضمن تعريفا محددا يتفق عليه الجميع ، لذلك ظهرت عدّة أسلوبيات ولم تبق الأسلوبية أسلوبية واحدة فحقَّ للدكتور **سعد مصلوح** أن يسمي هذا النّمط من الدراسات بالأسلوبيات على غرار أسلوبية بالي وأسلوبية شبترز وأسلوبية ريفاتير وأسلوبية جيرو ...وغيرهم من النّقاد الذين اشتغلوا على الأسلوبية [3]

التي ألفينا لها اتجاهات بارزة ومدارس قائمة لكل منها خصوصيتها، ولعل من أبرزها:

1-**الأسلوبية التعبيرية :** (la stylistique expressive)

[1]- ينظر بكاي لخذاري ، تحليل الخطاب الشّعري ، ص 20.

[2]- جان كوهن: بنية اللّغة الشعرية ، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، الدّار البيضاء المغرب، ط1 1986، ص15

[3]- ينظر موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 21.

لطالما اعتبر شارل بالي (1856-1947) أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عمليّة تواصل بين المتلقي والمرسل لأن الأسلوبية تعني له البحث عن القيم التأثيرية لعناصر اللّغة المنظمة من جهة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللّغوية المعبرة من جهة أخرى.

فتدرس الأسلوبية عند بالي" هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري "[1] وتنطلق في ذلك من مستويات عديدة أثناء دراستها لهذه القيّم التعبيرية اللّغوية ، سواء على مستوى اللّهجات أو الطبقات والطوائف الاجتماعية وحتى العصور والأمكنة و الأجناس كما تنطلق من دراسة لغة جميع النّاس وما تعكسه هذه اللّغة من عواطف ومشاعر. سواء من النّاحية الصوتية ، الصرفية ،النّحوية ،المعجميّة والدلالية [2].

ودراسة شارل بالي تلميذ دوسوسير ، كانت تدور في مجملها حول أسلوبية التعبير للكلام ، إذ نجده يصرح بأن الأسلوبية:"هي دراسة أحوال التعبير للكلام من جهة نظر محتواها الانفعالي أي دراسة أحوال التعبير لأحوال الحساسية من قبل الكلام ، ورد فعل وقائع الكلام على الحساسية "[3]، إذن فبالي يركز بوجه خاص على القيمة الانفعالية للبنيات اللّسانية أكثر من تركيزه على دورها كوضعية محددة ، وهكذا يمكن القول بأن خطوته أسلوبية اللّغة وليست أسلوبية الكلام [4].

[1]- نور الدّين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 60

[2]- ينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب(مبادئه وإجراءاته) ، ص23 ،24،26.

[3]- عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2007، ص45.

[4]- ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

ولتحديد أمثل للملامح الأسلوبية داخل العمل الأدبي ؛ اعتمد شارل بالي على مبدأ جوهري وأساسي هو مقارنة النّصوص ببعضها البعض حتى تسهل مهمة تمييز نص عما سواه ، وذلك باستخراج خصائص ومميزات كل نص[1].

2-الأسلوبية البنوية: (la stylistique structurale)

تنطلق الأسلوبية البنوية ومؤسسها **(ريفاتير)** في سعيها لاكتشاف خبايا النّص ومكنوناته الجمالية من النّص الأدبي باعتباره بنية لغوية ، معزولة عن العالم الخارجي ، بغض النظر عن مصداقيته في محاكاة الواقع [2] ؛ معنى هذا أن المبدأ الأساسي للأسلوبية البنوية هو اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية مع عدم الأخذ بعين الاعتبار ما يحيط بالنص من مؤثرات خارجية، كحياة المؤلف وظروفه المختلفة ، ومن هذا المنطلق تسعى هذه الأسلوبية إلى تحليل الدلالة اللّغوية من داخل النّص في حد ذاته ؛ انطلاقا من مستوياته التالية: المعجميّة الصرفية، والنّحوية وحتى السّياقية لاكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب ، ما يجعل هذه الأسلوبية مدا مباشرا للسانيات [3].

3-الأسلوبية المثالية : (la stylistique idealiste)

ولقد استمدت منطلقاتها الأساسية من أبحاث الفيلسوف الإيطالي الكبير **كروتشيه** الذي يعتبر اللّغة :" مقولة تعتمد على نظام الخلق الشخصي ، أي أنها طاقة وليست مخزنا لأسلحة ولا مجرد معجم " [4]. لأن اللّغة حسب رأيه تعبير خالص وهي بذلك علم جمالي له قواعده وأسسه الواضحة وقد تأثر **فوسلير** بهذه النظرية واعتبر علم الأسلوب العلم الوحيد القادر على إعطائنا شروحا حقيقية لمختلف الظواهر التي يصفها علم اللّغة من خلال تحليله

---

[1]- ينظرصلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) ، ص 37.

[2]- ينظر : نور الدين السد (الأسلوبية وتحليل الخطاب) ، ص 89.

[3]- ينظر المرجع نفسه ، الصفحة 19-85.

[4]- صلاح فضل : علم الأسلوب (مبادئه واجراءاته) ، ص 45.

لحالات التوافق والتخالف بين التفكير والتعبير ليصل إلى أن ما يحدد النوعية الجمالية المكونة للّغة، إنما يرجع إلى بواعث فردية . فخلص إلى أنه لكل لغة موهبتها ومزاجها وقوتها وإرادتها الخلاقة المطابقة للإرادة الخلاقة للشاعر[1].

والأسلوبية عند كل من **فوسلير وكروتشيه** ، تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة داخل العمل الأدبي ، وقد جاء **ليوسبيترز** فيما بعد وعمل على تطوير هذه المفاهيم [2] .

4-الأسلوبية الإحصائية: (la stylistique statistique)

لما كان التحليل الأسلوبي يسعى إلى الكشف عن المستويات النّصية عامة ، ويهدف إلى التحليل الدقيق بصفة خاصة ، باختياره المنهج الملائم فإنه :" يلجأ إلى استخدام الاستخبارات والاستبيانات العلمية مفيدا من العلوم الإنسانية مثل : علم النّفس وعلم الاجتماع التجريبي وعلوم الإحصاء "[3] ؛ إذ يعتمد أنصار هذا الاتجاه على معدلات تكرار العناصر الصوتية والنحوية والسياقية واستخدام خطوط التوزيع بأنواعه الصوتي والصرفي والنغمي والنّحوي من أجل تمييز التوزيع الكمي للظواهر داخل النّص وكذا كثافة الخصائص الأسلوبية الموجودة فيه لذلك نجد الأسلوبية الإحصائية تعتمد على الوصف الموضوعي والقياس الكمي ، باعتماد إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي ...حيث جعلت من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كما[4]. ومن أبرز النّقاد الذين طبقوا هذا المنهج ، الدكتور سعد مصلوح في مؤلفه : (الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية)[5].

---

[1]- ينظر صلاح فضل :علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) ، ص 46- 47.

[2]- ينظر لخذاري بكاي : تحليل الخطاب الشعري ، ص 22.

[3]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص 189.

[4]- ينظر تحليل الخطاب الشعري ، ص 23.

[5]- ينظر سعد مصلوح : الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب مصر ، ط 3. 1992

5-الأسلوبية النّفسية :(la stylistic psychologique)

وقد أولت هذه الأسلوبية أهمية للأدوات النّفسية من منطلق الكشف عن الحالات الداخلية للمؤلفين ثم تقسيم الأساليب إلى عدّة أنماط حسب التقسيم النّمطي لأشخاص معينين ، وقد كان **لليوسبيترز** دور بارز في إرساء دعائم هذا الاتجاه بمحاولته ربط علاقة سببية بين نفسية المؤلف وأسلوبه ، لاكتشاف نفسية المؤلف من خلال النّص[1] يقول ليوسبيترز :" من حقنا نحن بدورنا أن ننظر إلى اللّغة على أنها ثمرة الإبداع وتعبير عن عاطفة "علما بأنه يَعُد اللسانيات الأداة الكبرى لمواجهة النصوص ، لذلك انطلق في قراءته الأسلوبية من الأثر الأدبي نفسه ، إذ يدعو إلى قراءة النص قراءة لاهوادة فيها ولا توقف للذهاب من المحيط إلى المركز، والمحيط هو الدقائق اللغوية والمركز هو روح الأثر".[2]

وبهذا تنعكس حالة الأديب النفسية والشعورية على نصوصه شعرا ونثرا . فقد تعتري الشاعر حالة حزن وكآبة ، يأتي على إثرها إيقاعه الصوتي في النّص متذبذبا ، ساكنا,وقد يكون الكاتب في حالة انفعال كبير وحماس شديد فيأتي الإيقاع صارخا متصاعدا...[3]

ومع ذلك فإنّ هناك من النّقاد من أبدى تحفظه من إقحام نفسية المبدع في العمل الأدبي لأنّ هدف التحليل الأسلوبي هو النّص الأدبي في حد ذاته، لا التعرف على نفسية المؤلف وحياته.

---

[1]- ينظر صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص .195

[2]- عبد الجليل مرتاض : في عالم النص والقراءة ، ص 46.

[3]- ينظر دليلة خياري :مقارنة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي، 2007- 2008ص18.

مـن ظـــــواهر الشـــــعر العـــــربي المعـــــاصر :

1-الغموض في الشعر العربي المعاصر:

تعتبر اللّغة الظاهرة الأولى في كل عمل أدبي يستخدم الكلمة وسيلة له في التعبير فهي أول شيء يصادفنا ، وهي النافذة الذي من خلالها ، نطل على العالم فنراه بشكل مختلف لأن اللّغة والسّحر " **ظواهر مترادفة في حياة الإنسان ومتساندة وليس في وسعنا أن نتمثل الشعر منفصلا عن جذوره الأولى العريقة في القدم** "[1] وقد أيقن الشعراء المعاصرون أن لكل تجربة لغتها ، فلكل تجربة جديدة ، لغة جديدة خاصة بها ، ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر التقليدية ، لأن لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياه ، والإنسان مطالب بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك ومن خلال هذه المواجهة تترسب قيم العصور وتتبلور ، باعتبار اللّغة ترجمانا لكل فعل وتعبيرا عن كل موقف – تتكيف بحكم طبيعتها المرنة – وفقا لكل فعل وكل موقف، فإذا هي تحمل الجديد من الشحنات التعبيرية ، كلما تجددت الأفعال والمواقف ومن ثم تظل اللّغة دائما أقوى وأوضح ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة ، ولهذا قيل :" وإذا أردت التعرف على الإطار لشعب من الشعوب في زمن من الأزمان فأدرس لغته ، ففي عروق اللّغة – إذا صح هذا المجاز – يعيش نبض العصر "[2] وهكذا فإن رغبة الكثير من الشعراء المعاصرين في تحديث ما يكتبونه شكلا ومضمونا . دفعتهم إلى خلق لغة شعرية جديدة ، بعدما نجحوا في خلق شكل شعري جديد ، لكن الملاحظ في هذا الأمر ، أن بعض الشعراء يفعلون ذلك عن وعي ومتسلحين بموهبة دفاقة وثقافة واسعة ، لكن البعض الآخر

---

[1]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة ودار الثقافة بيروت ، ط2 1972، ص173.

[2]- المرجع نفسه ، ص 175.

ممن لم يمتلكوا هذه الموهبة ولم يتسلحوا بتلك الثقافة يسيرون على النّهج نفسه بدافع تقليد الرواد أو تقليد بعض المدارس الغربية فقط.[1]

ولظاهرة الغموض في حركة النّقد المعاصر مساحة كبيرة من التحليل والجدل بين رفضه بوصفه ظاهرة سلبية ، أدخلت فهم النّص الشعري وتذوقه مجال الغرابة والتعقيد (وجعلت من لم يسعفهم الإبداع أن يعلقوا امتيازهم على مشجب الإبهام لتسويغ ذلك)

وبين فئة من النّقاد ترى ، أن التغيير في طبيعة الشعر يجعل من الإبهام عنصرا جماليا يسهم في تكثيف الدلالة الشعرية ويعمق الصورة والمعنى ، غير أن هذا التباين في المواقف توضح من خلال القراءات التي ناقشت الإبهام وعلاقته بالعمل الشعري واكتسى الغموض كثيرا من الأسماء والدلالات فقيل هذا غموض موح وهذا غموض مدرك وتعدى الاختلاف من مفهومه إلى الاختلاف في تحديد أسبابه ودوافعه ، فذهب البعض إلى أنه من مسؤولية الشاعر ، وقال آخرون أنه شعور ينتاب القارئ لعجزه عن فهم الشعر بسبب انخفاض مستوى الثقافة وذهب البعض أن سببه يكمن في طبيعة الفكرة ، فالأفكار العميقة ، يصعب التعبير عنها بوضوح .[2]

ويعتمد الغموض في الشعر المعاصر على الإيماء والإيحاء بدلا من التقرير والمباشرة ويميل إلى الإخفاء عوضا عن الإظهار والتصريح لدرجة قول هربت ريد: أن الغموض في الشعر لا يمكن النّظر إليه كصفة سلبية بل صفة إيجابية أكثر من أية قيمة جمالية أخرى وأمبسون في كتابه " سبعة أنواع من الغموض " وهو أشهر من كتب عن الغموض يعده حالة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية ، وقبل مرحلة الكتابة والصياغة اللّغوية للشعر ، أما ما يتعلق باللّغة والتراكيب النّحوية فيدرجه أمبسون تحت مفهوم مصطلح " الإبهام".

[1]- ينظر ظاهرة الغموض في الشعر الحر: مجلة فصول مجلة النّقد الأدبي ، ع 1 و2 ، أكتوبر1987/1986 ، ص 79.

[2]- ينظر عمران خضير الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، الناشر وكالة المطبوعات 27 شارع السالم الكويت ط1، 1986 ص 247.

وعموما حركة الحداثة الشعرية ، أرادت أن ترتفع بالشعر إلى مستوى يتحقق فيه الدور الفلسفي أو المعرفي أي أن يستوعب الشعر ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاّهوت ... فضلا عن السياسة والأسطورة والتاريخ[1] . وعلاقة هذا التحول في وظيفة الشعر وطبيعته التي كشفت عنها الحداثة بخطابها النّقدي تبين علاقة الشعر بالفلسفة ومن ثم التجريد وبالقضايا العقلية التي يمتصها النّص الشعري الحداثي ويصهرها في بنيته الجمالية والفكرية مما يستدعي تحولا في الأدوات و العناصر الجمالية ، وعن الحديث عن هذه العلاقة فإن النّقاد يتحدثون عن ارتباط عفوي لا تكلف فيه ، ارتباط يستلهم آفاق الفلسفة ومناخها، لا تقنيتها وأدواتها :" وحتى يكون الشعر كثيفا وموحيا ومؤثرا ينبغي تناول الأفكار الفلسفية والتعبير عنها منسجما مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية ومنصهرا برؤية ورؤيا شعريتين ، وليحذر الشاعر من انزلاق شعره أو قصيدته بسبب هذه الأفكار الفلسفية إلى دوامة من التجريد الذّهني الذي يلامس الواقع أو إلى المعادلات الرياضية التي ربما تصلح في كل شيء إلا الشعر ".[2]

وقارئ شعر الحداثة يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجيرا للعواطف أو استجابة تلقائية لها، إلى الولوج إلى عالم الفكر وإعمال العقل ، وهذا ما جعل القراء يجدون صعوبة في تلقيه بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكر التأملي.

وأدونيس ذاته يرى أن المزج بين الأدبي والفكري ضرورة أملتها الحضارة والتجربة الشعرية والتي يقصد بها أدونيس تجاوز الشاعر إلى عصره :" فالفرق بين الشاعر

[1]- ينظر خالدة السعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، المجلد 4 ، 1986 ص 31.

[2]- عبد الرحمان القعود : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة المعرفة 279 مارس 2002 الكويت ، ص 30.

الكبير والشاعر الصغير حين يعبّر عن نفسه لا يعبّر إلا عنها ، أما الكبير فحين يعبر عن نفسه فإنه يعبر عن عصره كله ، أي جوهره الحضاري"[1]

ومن هنا فإن الفلسفة التي نادى بها دعاة الحداثة الشعرية ليست تلك المنطقيات والبراهين والقياسات وإنما هي الموقف والرؤيا ، فهي رأي في العالم وموقف منه وهي تجسيد للبعد والحدس والعمق في الشعر وهي انصهار الأفكار في نفس الشاعر.

وكَرَدٍ حول ما أثير من تغليب العنصر الفكري والشحنة الثقافية في العمل الشعري

ما قالته هيئة تحرير مجلة " شعر" ، من أن الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدس ورؤيا وصور وغيرها من ذرات النّهر النّفسي . فالشعر الميتافيزيقي اِستبطان وتطلع وجهد للقبض على العالم دون بنيان أو فكر منطقي أي دون حل أو جزم ، أو تحديد خارج كل نسق أو نظام وكل شعر عظيم هو بهذا المعنى شعر ميتافيزيقي[2].

فقد اتكأ الشاعر المعاصر في نصوصه الفنية على مختلف الأساطير والرّموز الشّائعة التي تعكس ثقافة عصره ، التي راح ينهل من مصادرها المتنوعة إيمانا منه بأنها ضرورة لفنه وعنصرا جماليا في بناء القصيدة سواء من حيث كونها مضمونا ينطوي على فكرة أو معنى أم من حيث كونها تشكيلا تعبيريا يركز الدلالة ويعمق المعنى .

ويستدعي الغموض من القارئ قراءة تأويلية ، قادرة على اِنتظار المؤجل والإحاطة بالملتبس والدوران في الاحتمال حتى تحقيق الوصول إلى النّواة المركزية واِختراق سطح النّص وسبر أغواره . وهو ما يؤكده محمد مفتاح حين قال :" مهما اِختلفت التأويلات باِختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد فإن أصل نشأته ،

[1]- أدونيس : زمن الشعر، بيروت ط3 ، ص 173.

[2]- ينظر عبد الرحمان القعود : الإبهام في شعر الحداثة ، ص 34.

التأويل وسيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين أولاهما غرابة المعنى عن القيم السّائدة القيم الثقافية والسّياسية والفكرية ، وثانيهما بث قيم جديدة أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودس الغرابة في الألفة "[1] والعامل المشترك بين التأويل كآلية للتلقي وبين شعر الحداثة هو (التساؤل) الذي يمثل أداة إبداعية مع المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي .

فإذا كان جوهر شعر الحداثة هو قلق السؤال و المغامرة في مجهول الذّات والبحث عن إمكانات جديدة للغة الشعرية وإختبار طاقاتها التعبيرية ، فإن التساؤل ذاته يتحقق لدى المتلقي أثناء القراءة والتقبل، إذ ليس المعنى جاهزا أو التعبير تقريبيا وإنما تنامي التأويل يزداد حضورا مع التساؤل الضارب. والحيرة على هذا الأساس تتكاثر وتتوالد معها الأسئلة أثناء القراءة التأويلية في سلسلة من علامات الاستفهام، ذلك أن "شعر الحداثة ليس قراءة عابرة للكون والعالم وإنما قراءة تفسرهما وتؤولهما ...وشعر الحداثة لا يحمل دلالة نهائية محددة ، فالدلالة فيه إحتمالية وملتبسة ومؤجلة ، أي منفلتة من الحصر والجاهزية ."[2]

2- توظيف الرّمز:

من الملامح المميزة لقصيدة الشعر الحر اعتمادها الكبير على الرّمز كبنية فنية متجذرة وذات حضور واسع في النصوص الشعرية الراهنّة [3] فلم يعد الشاعر العربي المعاصر يبوح بأسراره وما يعتمل في نفسه بصورة تقريرية شفافة ، بل كثيرا ما يعمد إلى الرّمز والتنكر ويرتدي أكثر من قناع ، لأن الشعر المعاصر عالم مراوغ لا يبوح بكل شيء، بل يدع للرّمز أن يتخذّ من الحدس برزخا بين مسّارب النفس لدى الشاعر وبين ادراكات المتلقي ، غير مكتف بتلك الصور الجزئية منفردة بل يراعي نظامها في تراكيبها اللّغوية ، حيث تندغم تلك الجزئيات وتخلق جسرا يمر عليه هذا الرّمز.

[1]- محمد مفتاح : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1994 ، ص 218.

[2]- عبد الرحمان القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ، ص 34.

[3]-ينظر عمر الدقاق ، نجيب التلاوي ، مراد مبروك: تطور الشعر الحديث والمعاصر ، مكتبة الثقافة الدينية بورسعيد القاهرة (د- ت) ص244.

وما امتلاء النفس بالتجربة إلا ثراء فكري يمكن اللّغة من التغلغل بحذر داخل أغوار الرّمز، ليغدو هذا الأخير، أفضل أداة تعبيرية، لخلق الصور الرّمزية ذات الإيحاءات المتتالية ،وهذا هو الجانب الفعلي للرّمز ، ناهيك عن تحويله اللّغة الشعرية إلى لغة رمزية ناتجة عن تجاوزها للواقع [1] .

ولقد تعددت معاني الرّمز ودلالته منذ عهد **جوته** و**كولردج** مرورا **بهنري بريمون** الذي قرر أن للقصيدة معنيين : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة والمعنى الأهم وهو الذي يُسْتقطر من الأبيات ولا يفهمه إلا الشاعر وأشباهه، وهكذا يمر الرّمز بمرحلتين المرحلة الأولى : مرحلة العطاء المباشر لما يقدمه من عناصر مستمدة من جزئيات الواقع والمرحلة الثانية : مرحلة تلقي الإيحاء الرمزي والتعامل معه، لأنه ليس محاكاة للواقع بل هو محاولة لزعزعته وتحطيم العلاقات الرتيبة ، بما يملكه الرمز من إيحاء وحيوية [2]، كما يضطلع الرّمز بالإضافة إلى ذلك بدور آخر لا يقل أهمية عمّا سبق وهو تمكين الشاعر من تجاوز الأحداث الهاربة ، فلا يلتقط إلا الجوهري وبصيغة أخرى عندما يخلق الشاعر شخصية أو يستدعيها ، تصبح بمثابة النافذة التي يطل من خلالها على العالم ويكون بذلك قد حقق الابتعاد التخيلي recul definition الكافي من كسر مباشرية التجربة، ويقوم بسحب ملامحها من النّص ذاته نظرا للترابط العضوي القائم بين الرّمز والنّص ، فالرّمز يدفع النّص إلى الأمام ويشد عضده ، في حين يأخذ النص على عاتقه تأسيس الرّمز كشخصية ذات حركات وملامح محددة ، وهذه المهمة تتضافر وتجعل الرّمز يقوم بوظيفتين هامتين هما :

1-أولا تمكين الشاعر من تصيير الجانب الخيالي المعجب fantastique

إلى آخر واقعي تستشفه منافذ النّفس عبر ادراكاتها العميقة لخبايا الرمز

[1]-ينظر رجاء عيد لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر) منشاة المعارف بالاسكندرية ، جلال حذي وشركاه 2003م ، ص 181.

[2]-ينظر عمر الدقاق ،نجيب محمد .....تطور الشعر الحديث والمعاصر، ص245.

2–ثانيا، يتيح النّص للقارئ (وبفضل الرّمز) اكتشاف الأشياء كما هي في الحقيقة بعيدا عن النظرة المثقلة بالشواغل الحياتية ، فيعيد النصُ القارئَ إلى الدهشة الأولى أمام الأشياء ، حتى لكأنه يراها لأول وهلة [1]ويعتبر الرّمز الذي يولده الشاعر في القصيدة ويحمله إيحاءات ودلالات معينة ، من أهم توظيفات الرّمز ، بل مكمن البراعة في استخدامه ، فهو يتباين من شاعر إلى آخر ، ونصطلح على هذا النوع من الرّمز مصطلح الرّمز التوليدي ، فقد يستمد شاعران رمزا واحدا ؛ ويوظفانه بشكل مختلف ويعطيانه دلالات جديدة، ومن بين أهم الرموز التوليدية الشائعة في بناء القصيدة العربية المعاصرة رمز: البحر ، الخيل، الفارس، الأم ، الطفل ، التراب ، الماء ، الدم ...وغيرها [2] من الرّموز التوليدية الحاضرة بشكل مكثف في النصوص الشعرية العربية .

3– توظيف الأسطورة :

الأسطورة هي الصورة الأولى للشعر وتوأمه ، وما عودة الشاعر إليها إلا حنين يأخذه إلى مهد طفولته [3] فلقد " أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير كلاهما على أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة ، لا باعتبارها قصة خرافية ، مسلّية وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة و التاريخ والرّوح وأسرارها ...والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة في شكل شعري "[4] وتمثل الأسطورة mythe طفولة العقل البشري في نزوعه إلى تفسير الظواهر الطبيعية كالرّعد والبرق والحياة والموت ، برؤى خيالية مطعمَة بضروب من الخوارق والمعجزات باعتبارها " سردا قصصيا تعتمد عليه المخيلة الشعبية ، لتبدع الحكايات الدّينية و القومية والفلسفية ، لتثير بها انتباه الجمهور ،

[1]-ينظر محمد الحلفي اليوسفي: بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ، ط 2 افريل 1992م ص142-143.

[2]- ينظر تطور الشعر الحديث ، ص265.

[3]-ينظر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، ص369.

[4]- علي شكري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة ص174.

فالأسطورة تعتمد عادة وتقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم ، وتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة حسب الرّواة فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد"[1] والأسطورة إلى جانب هذا "سرد قصصي لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ، ألفها الناس عند القدم"[2] لتأطير مواقف وقيم الإنسان تجاه الكون وإعطائه بعض التفسيرات ، وعلى هذا الأساس يتم استحضار الأسطورة في لمحة خاطفة ، تتلبس الشاعر فتنطلق تجربته الشعرية من الجانب الفردي وتصل إلى الجانب العام ما يجعل اللّغة والأسطورة فرعين مختلفين لجذع واحد ، لأن اللّغة تفقد تأثيرها ونضارتها من هنا يغدو استعمال الرّمز والأسطورة بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي، يشكل الشاعر بهما صور رمزية جديدة تتجاوز اللّغة نفسها وتبعدها عن سطحية التجريد المطلق وآفة السّرد المباشر[3] وتدخلها إلى عالم الأساطير التي يُحمل الشاعر دلالاتها النفسية أبعادا مختلفة تنبعث خيوطها من النسيج المحكم للأسطورة ذاتها ورموزها الفنية الظاهرة ، شريطة أن لا تكون مجرد نسخ مستعارة للزينة وملا الفراغ الفني ،لأن الأداء الأسطوري الموظف بالطريقة الفنية التي تراعي شروط الإبداع والخلق ، يفسح أمام –اللغة الشعرية – الطريق لتلقي بظلالها على القصيدة ، وتغدو بذلك رؤية خاصة بالشاعر ، كونه يتخذ من الأسطورة قالبا رمزيا يحول فيه الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية يشحنها بدلالاته الخاصة ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية ، استيعادية ، وبنائية حين تمتزج بجسم القصيدة ، لتصبح إحدى لبناتها العضوية [4] . فالأسطورة " ليست مجرد إطار بسيط تأتي أفكار الأديب الجاهزة لتملاه ، وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدى خاصا

[1]- عبد النور جبور : المعجم الأدبي (مادة أسطورة) ، دار العلم للملايين ، ط2، لبنان 1984ص19.

[2]- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، دار لبنان 1975، ص280.

[3]- ينظر : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر) ، ص369.

[4]- ينظر : تطور الشعر الحديث والمعاصر ، ص245.

في نفسية الأديب ، أو إذا ألْفَت بعض الومضات الغائمة في لا وعي الشاعر من خلال معطياتها وصورها الرمزية ، التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة ، وتتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعورية "[1] كنوع من الإدراك الفني لتلك الحقائق ، ومحاولة لخلق انسجام فيما بينها ... وتكمن جمالية الأسطورة في طريقة توظيفها ودمجها في بنيات النّص الشعري حتى تحقق الغموض الفني الذي يكثف من الدلالة ومن المعنى ويجعل القارئ باحثا في أعماق النّص، مؤولا دلالاته ، " لأن الغموض الفني لا يتحقق إلا عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرّمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام و الاستيحاء والتوظيف من خلال سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية ".[2]

وهكذا يمثل وعي الشاعر بالأسطورة وأبعادها الثقافية والمعرفية ، أحد عناصر الكتابة الشعرية الحداثية التي نقلت النّص الشعري من مستوى الخطابية والمباشرة إلى مستوى التكثيف الدلالي والغموض الفني الذي أضفى عليها بعدا جماليا وأسهم في نقل التجربة الشعورية من إطارها الضيق إلى فضاء رحب تتعانق فيه مختلف الرموز والأساطير والتي أضحت تمثل جانبا من جوانب التجديد في القصائد المعاصرة بعد أن لف الشعرَ المعاصرَ غموضٌ، بدأت مغاليقه في الإِنفراج مع دوام الألفة لهذا الشعر ، وصموده في وجه الإِنتقادات الموجهة لأصحابه.

ومن أهم الرّموز الأسطورية التي استلهمها شعراؤنا المعاصرون نذكر على سبيل المثال لا الحصر : أسطورة أوديب ، سيزيف ، برميتيوس، تموز ، عشتار ،إيزيس أوزوريس، والسندباد ....[3]

---

[1]- علي شكري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية ، ص176.

[2]- الإبهام في شعر الحداثة ، ص 61.

[3]- ينظر تطور الشعر الحديث والمعاصر ، ص246.

4- توظيف الشخصية التراثية (تفعيل الموروث الديني) :

إن توظيف الشخصية التراثية يعني استخدامها في إطار تعبيري معين يحمل بعدا من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، لتصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو – يعبر بها –عن رؤياه المعاصرة، وما استدعاء الشخصيات التراثية إلا علامة بارزة على ارتباط الشاعر بموروثه[1] وإحساسه بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي من شأنها أن تعطي القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها ، والشاعر باستغلاله لهذه الإمكانات يكون قد ربط تجربته بمعين لا ينضب من القدرة العالية على الإيحاء والتأثير .

مرد ذلك أن المعطيات التراثية تملك لونا من القداسة في نفوس الشعب وهالة من الاحترام والتوقير بما للتراث من حضور دائم في وجدان الأمة، لأن كل معطى من معطيات التراث يرتبط بقيم فكرية و روحية ، فيكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من مخزون التراث حتى تُستثار كل الدلالات التي ارتبطت به في وجدان السّامع تلقائيا ، لذلك ليس غريبا أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه وهكذا يجد الشاعر مئات الأصوات رهن تصرفه ، توقظ ذهن المتلقي وتخاطب وجدانه، متجاوزة فواصل الزمن ليندغم الماضي بالحاضر في صورة شاملة على حد قول واحد من رواد هذه التجربة في شعرنا العربي المعاصر وهو عبد الوهاب البياتي الذي صرح قائلا :"إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك

لا أتوحد معها ، إنما أحاول أن أعبر عما عبرت هي عنه وأن أمنحها قدرة عالية على تخطي الزّمن التاريخي بإعطائها نوعا من المعاصرة "[2] وهكذا يستطيع الشاعر بتوحده مع

---

[1]-ينظر علي شكري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص13.

[2]- المرجع نفسه ، ص13.

هذه النماذج التراثية أن يُكسب تجربته الشمول الإنساني الرحيب، الذي يجعلها تجتاز حدود الزّمان فتطل علينا من الماضي السّحيق بوجه عصري لا تفقده السّنون ألق الحاضر ، وتحقق التجربة بهذا المعنى الأصالة والعراقة المنبعثة من الطاقات الإيحائية التي لا حد لقدرتها على الإشعاع والتأثير [1]

وفي هذا السياق يقول ت.س.إليوت في مقالته الشهيرة " الاتباعية والموهبة الفكرية ": " إن خير ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت أجداده الموتى خلودهم ..." و" أنه ليس لشاعر أو فنان في أي نوع من الفنون قيمته الكامنة في نفسه، وإنما تترتب قيمته على أســـاس علاقته بالسّلف من الشعراء والفنانين"[2]

ويعد الموروث الدّيني أكثر المصادر غنى بهذه الرّموز والشخصيات الملهمة للشعراء ، بل نجد أن شخصيات الأنبياء عليهم السّلام ، هي أكثر شخصيات التراث شيوعا في عصرنا الحالي ، فقد أحس الشعراء ومنذ القديم ، بأن ثمة هناك رابط وثيق يربط تجربتهم بتجارب الأنبياء ، لأن كلا منهما يحمل رسالة لأمته والفرق الجوهري بينهما أن رسالة النّبي سماوية مع أن كل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته ، فيحس بالغربة والتهميش ، ويرى الشعراء أنهم يشبهون الرسل كونهم على صلة بقوة عليا غير منظورة ، لذلك لطالما دأب الشعراء على تشبيه فترة المعاناة التي يعيشونها قبل ميلاد القصيدة بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول (ص) ... وهكذا يوظف الشعراء شخصيات الأنبياء والرسل للتعبير عن تجاربهم المعاصرة ، لأن الشاعر يؤول ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا يتلاءم والبعد الذي يريد أن يسقطه عليها من خلال تجربته ، وتعد شخصية المسيح(عيسى عليه السّلام)

أكثر شخصيات التراث الدّيني وربما أكثر الشخصيات التراثية على الإطلاق شيوعا في الشعر العربي المعاصر، ينضاف إليها شخصيات أيقونية على اختلاف تصنيفها .

[1]- علي شكري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ص 20.

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص21.

كشخصيات الأنبياء المكللة بالقداسة مثل (أيوب ، سليمان ، موسى، نوح ، يوسف عليهم السّلام...) ، تقابلها شخصيات موغلة في الشر والإيذاء مثل : (إبليس، قابيل ، فرعون....) والتي تؤدي بدورها الدّلالات الرّمزية الخاصة بها مع الشخصية التي تتماهى معها.

الفصل الأول: البنية الإيقاعية في القصيدة.

البنية الإيقاعية في جداريه محمود درويش:

- **مفهوم الإيقـــاع :**

من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا مفهوم الإيقاع ، الذي اختلف النّقاد في تحديد مفهوم دقيق له ؛ نظرا لتقاطعه مع الوزن ، إذ لم يعد مقتصرا على البحور الخليلية المعروفة خاصة بعد ظهور الموجة الشعرية الجديدة وتناسل المناهج النقدية وبروز الأسلوبية كواحدة من المناهج النّقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات فأصبح الإيقاع كمفهوم لغوي ؛ يعني التنظيم بكل أبعاده ، أما الإيقاع كمصطلح فإنه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للّغة الشّعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى **جان كوهن** أنه " توارد مقطعي محدد للبيت الشعري لا يخضع لعدد المقاطع وإنما لتكرارها في القصيدة "[1].

والإيقاع هو الذي يقوم بالدور التنظيمي في النص ووظيفته تحقيق الشعرية للخطاب الشعري في وحداته اللّغوية ، وعناصره الدّلالية والشكلية وهو ماذهب إليه **جاكبسون** ، حين أطلق على الإيقاع مصطلح " **نحو الشعر** " في كتابه **قضايا الشعرية** .

فالمستوى الإيقاعي العروضي يحاكي وإلى درجة كبيرة ثنائية دوسوسير (اللّغة – الكلام) من حيث تضمنه بعدين : أحدهما ثابت قار بوصفه نظاما يشمل الأوزان العروضية والقوافي بوصفها " اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ، أما البعد الثاني فهو مدى تفعيل ذلك النظام وتوظيفه ...حيث يظهر في تردد وحدات صوتية في السّياق ، على مسافات متقايسة التساوي أو التناسب لإحداث الانسجام ، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة.

[1]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص84.

وفي هذين الإطارين تتبني اختيارات الشاعر من خلال إيقاعاته وتنويعها بما يحد من نمطية الوزن المألوف ويكسر رتابته ، ويجلي شعرية أدائه [1] سواء تعلق الأمر بالنموذج التقليدي في شكله العمودي أو الشعر الحر المصطلح على تسميته بشعر التفعيلة الذي يعتبر عند نازك الملائكة ظاهرة عروضية ،لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة و(يتعلق الأمر بعدد التفعيلات في الشطر)[2] ؛ فالمتتبع للتطور الموسيقي والعروضي يجد أن موسيقى الشعر الحر وعروضها قد تطورا تطورًا فنيا ودلاليا ، وأثرا في بنية النص الشعري ، فقد انتقلت الموسيقى من مرحلة الشطرين المتوازيين الذين كانا يكونان البيت الشعري المقفى إلى مرحلة الموسيقى المتأتية من التفعيلة ، بمعنى آخر حلت الموسيقى الخفية المنبعثة من التفعيلة محل الموسيقى الظاهرة المنبعثة من القافية ، فغدت التفعيلة هي أساس النظام الصوتي الذي يعتمد على " تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر "[3]ومن ثم تتولد الموسيقى من تكرار هذه الوحدة في السّطر الشعري لأن التماثل الصوتي لهذه التفعيلة هو الذي يولد الإيقاع الموسيقي، كما أن اعتماد قصيدة الشعر الحر على شطر واحد لا يحده من التلاعب بعدد التفعيلات ، حيث تتغير من سطر إلى أخر [4] .لأنه حسب رأي النّقاد المعاصرين نظام الشطرين متسلط ، يريد من الشاعر أن يضحي بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن والقافية الموحدة بينما يمنح الشّعر الحر القصائد السّطوة المتحكمة على المعاني المعبر عنها [5] .

وقصيدة محمود درويش المعنونة بالجدارية تنتمي إلى هذا اللّون من الشعر ، وتحمل في نفس الوقت دلالات عميقة، كونها ليست مجرد قصيدة غنائية عادية ، بل هي قصيدة ملحمية بامتياز (إذ تعد قراءة معاصرة ومحاكاة مبدعة لملحمة قلقامش العظيمة) ؛ التي

[1]- ينظر سالم الجريري : شعر البردوني دراسة أسلوبية ، دار حضر موت ، ص113.

[2]- ينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاتها ، دار توبقال للنشر ،الدار البضاء ، المغرب ، ط3 2001 ، ص29.

[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[4]- ينظر تطور الشعر الحديث والمعاصر ، ص221-223

[5]- ينظر محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، ص29.

تتميز بموضوعها الفريد، وشخصياتها الأيقونية ، إذ يرمز قلقامش في الجدارية إلى الشاعر بل يصير معادلا موضوعيا له في تطلعه إلى الخلود والبقاء ، بينما يرمز أنكيدو إلى لحظة الاصطدام بواقع الاحتضار المرير، في صِنو المرض والضعف .

وللتمييز بين هذين الصوتين ، على المستوى العروضي ، نجد أن التفعيلة (متفاعلن) تطغى على صوت قلقامش وبالمقابل تبرز تفعيلة (فعولن) في كلام أنكيدو .

وهكذا ميّز الشاعر بين قلقامش وأنكيدو بتفعيلتين لهما دلالة بنائية مقصودة [1] لتظهر لنا ثلاث أصوات تتحد كلها في الأخير مشكلة (أنا) الشاعر .

فالشاعر يبوح بما يعتمل في صدره من تطلعات وطموح وهو متوحد مع قلقامش لكنه ما يفتأ يعود إلى الواقع ليخاطبنا بصوت أنكيدو المريض .

يقول محمود درويش/ قلقامش :

لا شيئ يوجعني على باب القيامة

1101101010110111011010 1

متفاعلن/متفاعلن /متفاعلن /مت

لا الزمان ولا العواطف

11011011101101

فاعلن/متفاعلن/مت

لا أحس بخفة الأشياء أو ثقل الهواجس

[1] – الموقع الإلكتروني : http//nassiralaoui. Maktoub blog. Com.

لم أجد أحدا لأسال أين أيني الآن ؟ أين مدينة الموتى وأين أنا؟ [1]

نلمح من خلال هذه الأسطر الشعرية طغيان تفعيلة (متفاعلن) من بحر الكامل ،هذا البحر الذي يمكّن محمود درويش الحائر والمتطلع إلى البقاء ؛ من أن يأخذ وقته الكافي في التعبير والبوح بكل ما يعتمل في صدره وأن ينظر كذلك إلى الوجود نظرة عميقة يصوغ بعدها أسئلته الوجودية التي ترهق تفكيره دونما تسرع أو اجتزاء .

ونلحظ أن هذه الأبيات مدورة إذ تتعلق تفعيلة الشّطر الموالي بتفعيلة الشّطر الذي سبق بما يعرف في الدّرس العروضي بالتدوير فالشاعر كسر قيد اكتمال الوحدة الإيقاعية ، ليمنح نفسه هامشا أكبر إذ هو " اختيار إيقاعي واع ينطلق من رفض الحدود التي يفرضها العروض على تدفق الدّلالة الشعرية"[2] كحاجة ضرورية تتناسب ونفسه الطويل وليشعرنا أن المعنى مازال مستمرا ولم يكتمل بعد فالتدوير " يجعل من القصيدة وحدة كلية تقرأ قراءة كاملة "[3] .

و استمرارية المعنى في هذا المقطع الشعري يدل على مدى تواشج الأبيات .التي ترسم في الأخير قلق درويش الوجودي، كما نلمس فيها نبرة حزن وانكسار كبيرين ، منبعثة من (قلقامش /الشاعر) تجاه (أنكيدو/الجسد المريض)، ولكن الشاعر محمود درويش ما يفتئ يرفع نبرة التحدي ويعلن :

سَأَكُون بعدك ، يا أنا ؟ جسدي.

01110110111010111

[1]- جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر ، .بيروت ط2، 2001 ، ص10-11

[2]- أحمد علي سعيد : زمن الشعر، دار العودة ، ط2 بيروت لبنان ص14.

[3]- سعيد بن زرفة : الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا) ، الناشر أبحاث الترجمة والتوزيع ، بيروت لبنان ط1- 2004،ص246.

متفاعلـــن/متفاعلـــن/متفا

ورائي أم أمامك؟ من أنا يا

01011011101101010 11

علن/ متفاعلـن/ متفاعلــن/ مت

أنت كوّني كما كوّنتك ، ادهنّي

بزيت اللّوز ، كللني بتاج الأرز

واحملني من الوادي إلى أبدية ....[1]

في هذه الأبيات ذات التفعيلة المتكررة (متفاعلن)، والمترابطة بشكل يجعل كل بيت يفضي إلى الأخر ، نجد الشاعر مصرا على خوض غمار الحيّاة ومجابهة كل أنواع التغييب والفناء إذ يصر على أن يدهن جسده (حيا أو ميتا) بزيت اللّوز ، حتى تفوح منه رائحة طيبة ؛ تعبق من نفحات شعره الخالد ، وقد طلب الشاعر أن يُكلل بتاج الأرز حتى يبقى شامخا كشموخ الأرز العصي على الاقتلاع ، مهما بلغت شدة العواصف والرياح . هذا ما يعكس الإرادة القوية التي تنبعث من الشاعر المريض الذي سيواجه قدره المحتوم حتى الرّمق الأخير بكل كبرياء وعنفوان ، لأنه على يقين أنه سيظل حيا في أبدية الخالدين؛ الذين وإن وارى الثرى جسدهم فإن ذكراهم العطرة لن تُمحى من الوجود . هكذا ذهب درويش إلى أبعد من مكان وتسلق جدران الزّمن بحثا عن شيء يعلقه عليها ، ولا يمكن لأحد أن يقتلع ذلك الأثر. لكنه في لحظته الراهنّة وهو مريض يعود ليكابد الألم ويعيش الجراح ، فيستعير صوت(أنكيدو / الجسد المريض) قائلا :

تقول ممرضتي أنت أحسن حالا

[1]- الجدارية ، ص45.

0101111011010111011011

فعول/ فعول /فعولن/ فعول/ فعولن

وتحقنني بالمخدر كن هادئا

وجديرا بما سوف تحلم....[1]

(فعولن) هي التفعيلة التي تُميز مساحة وجود (أنكيدو /المرض الضعف) داخل الملحمة الدرويشية وهي تفعيلة بحر المتقارب التي تسمح لدرويش أن يسرد حيثيات تواجده في المستشفى ، وكيفية تلقيه للعلاج ، إذ يحقن بالمخدّر ، ولا يعلم بعدها إن كان سيعيش أم أن أحلامه سوف تجره إلى عالم (لا يحس فيه بثقل الأشياء) فينام دون أن يصحو؟

هكذا ينتقل خطاب درويش الشعري مابين قلقامش وأنكيدو في ثنائية غاية في الإبداع ، يكون درويش هو النقطة التي تصل بينهما كونه "صار قلقامش في الطموح وأنكيدو في المرض والضعف "... وقد استمد هذا التناقض من التناقض الوجودي العميق ، ومن الأسئلة الوجودية التي تشكل محور ملحمة قلقامش الخالدة ، فالتوتر الوجودي وصل أقصى حالاته لما وقف الشاعر وجها لوجه مع ملك الموت ، وقبل أن يبدأ بينهما حوار من نوع خاص تكتنفه أسئلة مشوبة بالألم و المرارة و في نفس الوقت مليئة بنبرة التحدي والمجابهة يقول محمود درويش :

...يا موت انتظر ، يا موت ،

حتى أستعيد صفاء ذهني في الربيع

وصحّتي لتكون صيادا شريفا لا

[1]- الجدارية ، ص 29.

يصيد الظبي قرب النبع ...

يا موت يا ظلي الذي سيقودني يا ثالث الاثنين ... [1]

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات الموت بإيقاع منتظم يسيطر عليه بحر الكامل وهو البحر المفضل لدى الشاعر ، والذي يشكل علامة بارزة في شعر " فبحر الكامل احتل لدى شعراء الأرض المحتملة بشكل إجمالي المرتبة الأولى من حيث الاستعمال ويليه بحر الرّمل..." [2] .

وبالفعل نجد تفعيلات بحر الكامل هي التفعيلات المسيطرة على إيقاع الجدارية ،التي صاغها الشّاعر على اعتبار أنها تمثل **ملحمة رؤيوية خاصة به** تبرز نظرته للوجود ينضاف إلى هذا البحر بعض التفعيلات التي جاءت على بحر المتقارب في حوالي عشرين صفحة ، وبيت واحد من بحر الخفيف تمثّل في اللاّزمة العمودية (وهي صوت يأتي من خارج النّص، في خضم الحوار الصادم الذي دار بين قلقامش وأنكيدو) يقول فيه الشاعر:

باطل باطل الأباطيل... باطل

كل شيء على البسيطة زائل [3]

وهذه اللاّزمة العمودية تمثل المصالحة التي تمت أخيرا بين أنكيدو وقلقامش وفق الحكمة الإنسانية الغابرة .

أ-التموج الإيقاعي في الجدارية:

من خلال الأمثلة السّابقة التي سقناها كشواهد ، نجد أن الشاعر قد نوع في السّطر الشعري إذ يقيمه أحيانا على تفعيلة واحدة وأحيانا أخرى على عدة تفعيلات وهذا التنويع في طول السّطر وقصره" إنما جاء نتيجة حتمية فرضتها البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة "[1]

---

[1]- الجدارية ، ص 51-52.

[2] صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، دار الفكر العربي لبنان .(د- ط) ص193.

[3]- الجدارية ، ص88.

لأن هم الشاعر لم يعد منصبا على إبهار القارئ بما يمتلكه من قدرة عالية على تنظيم الأسطر ، بقدر ما صار همه منصبا على تطويعها حتى تلامس ذاته وتعبر عن رؤيته وتحوي جميع أحاسيسه .

لذا جاءت ظاهرة التموج على مستوى الأسطر الشعرية ظاهرة للعيان وفق صياغة الشاعر المتفردة؛ لأن الجدارية ما هي إلا ترنيمة الشاعر العائد إلى الحياة على متن مركبة الشعر .[2]

ونقصد بمصطلح التموج أن تكون الأسطر الشعرية غير متوازية فوق السّطح ، وتخضع لترتيب غير مطرد كأن يبدأ السّطر الشعري بموازاة نهاية الذي سبقه أو قد يوجد بيت في منتصف السّطر والآخر يبدأ في مقدمته [3] ونعني بالتموج بصفة عامة عدم توازن الأسطر الشعرية فوق سطح القصيدة ، يقول محمود درويش:

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما فكرة .لا السّيف يحملها

إلى الأرض اليباب ... ولا كتاب ...

كأنها مطر تصدع من

تفتح عشبه

لا القوة انتصرت

ولاالعدل الشريد .[4]

---

[1]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) القاهرة ، ص72-74

2- ينظر محمدعلي شمس الدين : محمود درويش في مراحله من الخطوط المستقيمة إلى الزوايا والدوائر مجلة العربي ع599 أكتوبر 2008 [2]ص140

[3]- أحمد القضاة : الظواهر الأسلوبية لجدارية محمود درويش ، مجلة جامعة الشارقة ، ص281.

[4]- الجدارية ، ص12.

يظهر عدم التوازن في الأسطر الثلاثة الأخيرة ، حيث لا تتوازن مع الأسطر الثلاثة الأولى والسّبب في ذلك يعود إلى أن درويش يعبر عن ذاته ؛ فيترجم أفكاره ليصير هو على النحو الذي تمليه عليه هذه الأفكار المنبعثة من قناعاته الخاصة التي لن يتحكم فيها سيف أو كتاب ، بل سيغدو الشاعر كمطر يسقي أرضه اليباب لتصدع بالعشب والاخضرار وبعض الأشياء الأخرى التي ترك درويش للقارئ مساحة تخيلها ، فترك مساحة من البياض (الذي لازم الأبيات الثلاثة الأخيرة) ، للدلالة على أنه لا يزال شريدا تائها ، وعكس البياض بالتالي حالة الحزن التي تعتري الشاعر كما نقل لنا ألام التشظي والحيرة التي كانت تلفه ، ليظهر لنا المعنى ملتبسا غائما كحال درويش الذي يضيف قائلا :

كان الأمس ،

سدى في سدى

الهياكل عالية

والسّنابل عالية

والسّماء إذا انخفضت مطرت

والبلاد إذا ارتفعت أقفرت

كل شيء ، إذا زاد عن حده

صار يوما إلى ضده

والحياة على الأرض ظل

لما لا نرى ....[1]

[1]- الجدارية ، ص88.

الملاحِظ لهذه الأبيات يرى التوازن بين الأبيات الأربعة الأولى ، يليه توازن كل من البيت 7،6،5 ، ثم توازن البيت 8 مع البيت 9 ، ولا ريب في أن الأمر مقصود ، كون الشاعر قد ترك مساحة واسعة من البياض في الأسطر الأولى : فالأمس قد ولى حاملا معه مختلف الوقائع والأحداث التي لا جدوى من تذكرها الآن، وما ذكر الشاعر للهياكل العالية إلا إشارة واضحة منه للكيّان الصهيوني الذّي يهدف إلى إعادة بناء أحد رموز مجده الزائف وهو الهيكل المزعوم داخل الأرض المقدسة "فلسطين" ، التي تحاول دفع هذا الجور بسّنابلها المليئة بالأمل والتحدي، نظرا لما تحمله السّنابل من معان النّمو والاخضرار في مقابل كل أشكال الدّمار والتخريب المرتبطة بالكيّان الصهيوني الغاصب حيث تظل مطالب هذا الأخير مجرد مزاعم ، وكل شيء كما قال الشاعر: إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده– وهي حكمة قديمة – وما الحياة حسب تقدير درويش إلا رؤية نابعة من قناعة الإنسان الخاصة ، وظل لتصرفاته الشخصية ، ونتاج لأفعاله وردوده ، فتظهر لنا من خلال هذه السّطور بعض الدلالات المركزة من فلسفة درويش الخاصة. ويواصل الشاعر تأملاته قائلا :

أين ظلك بعدما انكسرت جذوعك

قمة

الإنسان

هاوية ...[1]

جعل الشاعر كلمة قمة في سطر وكلمة إنسان في سطر وكلمة هاوية في سطر وهي دلالة على التدرج في السقوط ، فجعل الأسطر متدرجة ، ليدَلِل على آلية السّقوط وكأنا به يرسم لنا هذا السّقوط رسما [2] .

[1]- الجدارية ، ص83.

[2]- مجلة جامعة الشارقة ، ص283.

وفي البيت الأخير من هذه الأسطر الشعرية ، يضع الشاعر نقاط الحذف ليدل على أن هذا السّقوط مازال مستمرا . وقد جمع الشاعر في هذه الأبيات بين الحذف والتموج بشكل لافت للانتباه .

وقد يوازي الشاعر بين أبياته ، فتأتي على قدر من التساوي في تفعيلاتها، يقول الشاعر :

خضراء أرض قصيدتي خضراء .نهر واحد يكفي

لأهمس للفراشة : آه يا أختي ونهر واحد يكفي

لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر

وهو يبدل الرايات والقمم البعيدة ، حيث أنشأت

الجيوش ممالك النسيان لي.لشعب أصغر من

قصيدته .ولكن السّلاح يوسع الكلمات للموتى

وللأحياء فيها، والحروف تلمع السّيف المعلق في حزام الفجر [1]

تحيلنا هذه الأبيات بما تحمله من معان ودلالات إلى أن الصورة فيها مكتملة، وأن الشاعر لم يترك فيها مساحة للبياض والحذف. اقتناعا منه بفحواها . على أن هذا التوازن قليل في الجدارية التي تحفل بظاهرة التموج الحاصل على مستوى الأبيات .

ب-التشكيل الصوتي في الجدارية :

يعد" الصوت أصغر وحدة لغوية" [2] كما يعرفه الألسنيون ، والدراسات الصوتية التي تعنى بهذا الجانب متجذرة في تراثنا العربي تعود إلى اهتمامات النّحاة الأولى بالنّص القرآني وطرق المحافظة عليه وعلى لغة الضاد من اللّحن .

[1]- الجدارية ، ص 33.

[2]- محمد فكري الجزار :الخطاب الشعري عند محمود درويش ، إ يتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1- 2001ص11

وستقتصر دراستنا لهذا العنصر في بحث جماليات التشكيل الصوتي واستخراج دلالته المتعددة في(الجدارية) نبدأها بدراسة القافية .

1-القافيـــــــة:

تمثل القافية من النّاحية الأسلوبية فواصل موسيقية تثير انتباه المتلقي فتحدث فيه متعة موسيقية، إضافة إلى الدّلالات التي تضمنها للنّص داخل سياق السّطر .

وللقافية "دور هام في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية وذلك نتيجة حضورها القوي في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء ، باعتبارها تكرار أصوات النّهاية من جهة ، ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت أخر "[1] وهو ما يعني أنها تمثل قيدا صارما يلتزمه الشاعر ولو على حساب النّص ، إلا أن الشعرية العربية الحديثة تخلصت منه ، ولم تعد القافية عاملا مقيدا وإنما عنصرا فاعلا في تحريك النّص وتفعيله رغم أنها لم تختف في البيت الحديث وإنما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى وبين تغير موقعها داخل السّطر الشعري مع الاحتفاظ بالرّوي ، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الرّوي ، فضلا عن التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات ...[2]

وما يميّز القافية في هذا النّص الشعري ، تنوعها واعتمادها على حروف روي متعددة ، كل مقطع ينطوي على دلالات خاصة ، ولا يمكن (أن نعتبرها حروف روي مطردة) إذ أنه نوّع وإلى حد كبير في هذه الحروف وفق حالته النّفسية والشعورية يقول محمود درويش :

أنا لست مني إن أتيت ولم أصلْ

[1]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب : في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، دار المعرفة ، الجزائر 2009.ص134.

[2]- ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها .

أنا لست مني إن نطقت ولم أقلْ

أنا من تقول له الحرف الغامضات :

أكتب تكنْ

واقرأ تجدْ

وإذا أردت القول فافعل ، يتحدْ[1]

استخدم الشاعر في هذه الأبيات القافية المقيّدة و التي تنتهي بروي ساكن نحو (أصلْ/ أقلْ / تكنْ ...) للدلالة على التوقف والسّكون ، وكذلك لإضفاء جرس نغمي متواتر في نفس الوقت نابع من الحالة الشّعورية للشاعر، إذ نراه مثقلا بالهواجس والانشغالات في رحلة بحثه عن الخلود ، حتى تأتيه الإجابة أن معنى الخلود مرتبط بما كتبه من أشعار وما يقرأه من كتابات تعكس أقواله وأفعاله .

ويواصل استخدامه للقافية المقيدة المتنوعة في موطن آخر من القصيدة يقول فيه :

لا الرحلة ابتدأت ولا الدرب انتهى

لم يبلغ الحكماء غربتهمْ

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهمْ

ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمانْ

فلنذهب إلى أعلى الجداريات :

أرض قصيدتي خضراء عالية [2]

---

[1]- الجدارية ، ص 25.

[2]- المصدر نفسه ، ص17.

وقد لجا الشاعر إلى القافية المقيدة في هذه الأبيات ؛ لإضافة جو من الهدوء و السّكينة على جنبات هذه الأبيات من منطلق أنّه يلقي خطابا شعريا مليئا بالحكمة والتبصر ، والذي يستدعي منه توقفا طويلا وتأملا جليا في مدلولاته كونه يعيش دوامة من الصراع النّفسي ، فهو لم يبدأ رحلته لينهيها ، وطموحه أكبر في هذه الحياة المليئة بالصراع ؛ فهي إذن وقفة تأمل ولحظة تسبق اعترافه بأنه بعيد تماما عن وطنه المغتصب وعن ذاته الغارقة في الهموم فالموت لا يمهله وهو متربص به لا شك . يقول محمود درويش :

في زمان السيف والمزمار بين

التين والصبار . كان الموت أبطا

كان أوضح .كان هدنة عابر{ ين }

على مصب النهر أم الـ{ـآ ن }

فالزر الالكتروني يعمل وحده . لا

قاتل يصغي إلى قتلى . ولا يتلـ{ـو }

وصيته شهيد . [1]

جاءت القافية في كل من البيت 4،3 والأخير مسبوقة بمد ، ومتلوة به كما في البيت 6 ليعبر الشّاعر عن مشاعره وأحاسيسه الممتلئة بالألم العميق على مداه الطويل لأن وسائل القتل صارت أكثر تطورا من ذي قبل فقد يقضي الإنسان نحبه جراء كبسة زر تنطلق من جهاز ما قد يكون : (مسدسا أو قنابل أو صواريخ ...)، كتلك التي يستخدمها الإسرائيليون في حربهم الجائرة والمعلنة على الشعب الفلسطيني .

[1]- الجدارية ، ص19.

ج- التكرار ووظيفته الأسلوبية والدلالية :

يُؤدي التكرار في القصيدة الحديثة دورا بارزا في هندسة القصيدة ومضمونها ومعانيها ، كما يخلف أثرا في المتلقي يعكس إلى حد كبير مهارة الشاعر في توظيفه للتكرار ، وتبرز قيمة التكرار في الشعر العربي المعاصر كونه أحد العناصر المكونة للخطاب الشعري لأنه " لا يؤدي إلى التراكم اللّغوي ، بقدر ما يشير إلى الفاعلية الدلالية للنص "[1] . والغرض من تكرار الكلمة أو العبارة إجمالا هو توحيد القصيدة في اتجاه معين [2] لتعزيز الفكرة الأساسية للمتن الشعري ، ومن الوسائل التي تساهم في جمالية التكرار وتنقذه من الرتابة ، تلك التغيرات الطفيفة التي يدخلها الشاعر على العبارات المكررة في كل مرة " ليعطي القارئ هزة ومفاجاة... "[3] بحسب السّياقات التي يرد فيها .

1-تكرار الكلمة:

شكل التكرار معلما بارزا في جدارية درويش – في مستوياته المختلفة – فعلى المستوى الصوتي نجد بعض الدّوال قد تكررت بصورة مكثفة داخل حيز القصيدة كلفظة (اسمك) التي تشير إلى شيء معنوي يمتلكه الشاعر ويملك بموجبه كل المزايا و الصفات المتعلقة به في إشارة واضحة إلى كينونته وسعيه الحثيث إلى تخليد هذا الاسم يقول محمود درويش :

هذا هو اسمك

قالت امرأة

وغابت في الممر اللّولبي [4]

---

[1]- عبد العزيز موافي : قصيدة النثر (من التأسيس إلى المرجعية) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة 2006ص278.

[2]-ينظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين بيروت ، ط5 ، 1978ص284.

[3]- نفس المرجع ص285.

[4]- الجدارية ، ص09.

ويكرر الشاعر دال (اسمك) مرة أخرى فيقول :

هذا هو (اسمك) فاحفظ اسمك جيدا

لاتختلف معه على حرف

ولا تعبا برايات القبائل [1].

نستشف من هذه الأبيات دعوة المرأة للشاعر – وهي في القصيدة ممرضته – بحفظ اسمه لأن اسمه عصي على النّسيان في زمن تفرق فيه حال العرب ، وصاروا كالقبائل في إشارة واضحة إلى أن شعر درويش له مكانته الخاصة ووقعه المتميز ، وصداه الواسع الانتشار

ويواصل الشاعر تكرار هذا الدال إما مسندا إلى المخاطب (أنت) في قوله (اسمك) أو مسندا إليه بشكل صريح بإضافة ياء المتكلم في قوله (اسمي) يقول درويش :

يا اسمي: سوف تكبر حين اكبر

سوف تحملني واحملك

.....

يا اسمي أين نحن الآن ؟ [2]

التكرار في هذا المقطع للفظة (اسمي) يضع بين أيدينا مفتاحا " للفكرة المتسلطة على الشاعر والمساحة العاطفية التي ينظم الشاعر فيها كلماته "[3] لأنها جزء من الهندسة العاطفية التي تنبعث من صميم درويش في مناجاته لاسمه الذي يميز كيّانه الوجودي ، ويشير إلى

---

[1]- الجدارية ، ص15.

[2]- المصدر نفسه ، ص16.

[3]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص277.

أثاره المعنوية ، التي تكبر به ويكبر بها فيما يشبه التماهي بين المبدع والعمل المبدَع . فنراه يحول اسمه إلى نوتات موسيقية ذات مدلول خاص:

واسمي

وإن أخطأت لفظ اسمي

بخمسة أحرف أفقية التكوين لي :

ميم/ المتّيم والميتم والمتمّم ما مضى

حاء /الحقيقة والحبيبة حيرتان وحسرتان

ميم/ المغامر والمعدّ المستعدّ لموته

الموعود منفيا مريض المشتهى

واو الوداع الوردة الوسطى

ولاء للولادة أينما وجدت

ووعد الوالدين

دال الدليل الدرب دمعة دارة درست

ودوري يدللني ويدميني

وهذا هو الاسم لي: محمود : م...ح...م...و...د [1]

لأنه حتى وإن أحس بالغربة فان أشعاره سوف تحفظ لمعان اسمه ، الذي بعثر مدلولاته في هذه الأبيات .

[1]- الجدارية ، ص102-103.

ويضيف محمود درويش في مقطع آخر وقد كرر كلمة (وقت) عدة مرات :

للولادة وقت

وللموت وقت

وللصمت وقت

وللنطق وقت

وللحرب وقت

وللصلح وقت

ولا يبقى شيء على حاله [1]

تكررت كلمة وقت في جميع هذه الأبيات ؛ لأن كل شيء عند درويش مرهون بحيّز زماني محدد، فالإنسان لا يولد قبل أوانه ، كذلك لا يموت إلا إذا بلغ أجله وانقضت أيامه وما بين الميلاد والموت عمر بحاله ، يعيشه الشاعر الحكيم بوعي وحذر فيعرف متى ينطق ومتى يصمت ومتى يعلن الحرب على خصومه، ويهادن مصالحا من ناصبه العداء.

لأن لاشيء يبقى على حاله، في خضم هذه التقلبات والأهواء التي تعصف بالشاعر فتملي عليه تصرفا ما في كل وقت . حيث تحول الوقت إلى هاجس يشغل بال الشاعر كونه أنفس ما في الوجود ولا يمكن لأحد البتة التكهن بطوله أو قصره ما يعكس المعاناة النّفسية للشاعر.

ومن الدّوال المتكررة بكثرة في القصيدة على سبيل المثال لا الحصر : الأسماء التالية

[1]- الجدارية ، ص90.

(قصيدتي / بيضاء / خضراء / عالية / الموت / باطل) .أما عن الأفعال فإن كل من الفعل (أريد) والفعل (أصير) قد شغلا مساحة واسعة في القصيدة حيث تكرر الفعل (أريد) والفعل (أصير) أكثر من10 مرات للدلالة على إصرار الشّاعر المتواصل وسعيه الدؤوب لاختراق كل الحواجز و مواجهتها حتى وإن كانت ميتافيزيقية لا تحيط بها المدركات البصرية ، فهو على الأقل سوف يخفف من وطأتها عن طريق الإبداع .

2-تكرار الضمائر:

يعد مستوى التعامل مع الضمائر في شبكة التحليل الصوتي ، جزء هاما من الدراسة الأسلوبية لما تحمله من دلالات ظاهرة ومقدرة تسهم كلها في توسيع أفق النّص لدى القارئ [1]. لذا سنحاول في هذا الجزء من الدراسة ، تسليط الضوء على خصوصية (الأنا) ودلالتها في المتن الشعري الذي أمامنا .

2-2 ضمير المتكلم (انحلال ضمير المتكلم في باقي الضمائر) :

لقد وظف محمود درويش ضمير المتكلم (أنا) في النّص توظيفا صريحا مائة وثلاث مرات 103 وتوظيفا غير صريح بما يحيل عليه الضمير المستتر بنسبة بلغت أكثر من 45٪ حيث يمثّل ضمير المتكلم في النّص ثابتا صرفيا أساسيا ودالا محوريا تلتف حوله معاني القصيدة في نسيجها العنكبوتي المحكم .

وحتى ضمير المخاطب في القصيدة يحيلنا إلى الشاعر من جهة أنه المقصود بالخطاب وكذلك ضمير الغائب في بعض اسناداته التي تشير إلى أن درويش هو المخصوص بها

ويؤكد على ذلك محمود درويش في جداريته بقوله :

تنحل الضمائر

[1]- ينظر محمد عبد المطلب : قراءة أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995 ص144.

كلها " هو " في " انا " في " انت"

لا كل و لاجزء [1]

فالشاعر على درجة كبيرة من الوعي بقراره الأسلوبي ، بل يستثمر هذا المفهوم داخل أحد مقاطع القصيدة ، ليخلق عددا من اللّحظات الشّعرية الجميلة [2] حيث يقول درويش :

"أنا من يحدث نفسه ".[3] لأن مركزية الذّات في هذا الخطاب المعلن ، قد قامت باستقطاب العديد من المعاني المتعلقة بماهية الشاعر والمشكلة لأواصر ذاته ، في سعيه لصبر أغوارها فيطالعنا في هذه القصيدة وكأنه يقوم بتعرية نفسه والنظر إليها من خلال مرآة خاصة ليصير المخاطِب والمخاطَب في ذات الوقت .

[1]- الجدارية ، ص 27.

2- ينظرمحمد فكري جزار: البناء المونولوجي وانشطار الذات، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد 58، 2002، القاهرة ص[2]180.

[3]-الجدارية ، ص 35.

2-3 الأنا ومحمولاته :

لقد شحن درويش ضمير المتكلم بعدة دلالات ترجع في كل مرة إلى مدلول العبارات والألفاظ والدوال التي يسندها إلى ضمير المتكلم ويمكننا أن نرى بعض الموضوعات التي تعلقت بالذات فحملتها معان جديدة.

موضوعات الذات	محمولات الذات	متعلقات الذات
أنا	حوار الحالمين	-----
أنا	الغياب	وأنا السماوي الطريد
أنا	----------	من هناك
أنا	من	كنت و سأكون
أنا	الرسالة	والرسول
أنا	العناوين	الصغيرة والبريد
أنا	البعيد	-------
أنا	من	يحدث نفسه
انا	المسافر	داخلي
أنا	من	أرى
أنا	بديل	ي
أنا	الطريدة	والسهام
أنا	الكلام	--------
انا	أنا	لاشيء آخر
أنا	خيال	ك(يخاطب حصانه)
أنا	حي	-------

– إن ناتج هذا النص الإجرائي أو الجدول الإحصائي التقريبي ، يرسم لنا ملامح خطاب (الأنا) في جميع صورها ، كما يفصح عن مأساة الشّاعر ؛ في بحثه المضني عن الأشياء التي تميزه والأشياء التي يتطلع إليها ، فتظهر ذاته غاية في التعقيد ، كونه أكبر من أن يستوعب ما تريده هذه الذات ، مايُضفي على القصيدة جوا غائما ، حد الالتباس في أحايين كثيرة بسبب الحوار المونولوجي الذي يدفع بالخطاب إلى أن يكون (منه وإليه) ، دونما تقوقع أو انكفاء على الذات لأنه يرى نفسه امتداد للذين يشاطرونه الألم الوجودي نفسه ، يقول محمود درويش:

.....أفيض

عن حاجات مفردتي وأنظر

نفسي في المرايا

هل أنا هو ؟

هل أؤدي جيدا دوري من الفصل

الأخير ؟

وهل قرأت المسرحية قبل العرض

أم فرضت علي ؟

وهل أنا هو من يؤدي الدور

أم أن الضحية غيرت أقوالها

لتعيش ما بعد الحداثة ،؟ بعدما

انصرف المؤلف عن سياق النص

وانصرف الممثل والشهود.[1]

في لحظة تعري أمام الذات ، ونظرة تتسم بالعمق الشديد ، يتساءل درويش إن كان لا يزال وفيا لتقاليده العريقة كشاعر يؤمن بموهبته الفريدة وقدرته العالية على تحميل الكلام فائضا من المعاني ، أم أنه صار ممثلا هاويا يؤدي ببراعة دوره المقتبس من مسرحية الحياة . والتي يتصدى القدر لكتابة منعرجاتها في فضاء هذا الزمن الصعب الذي يعرف بزمن ما بعد الحداثة .

إن هذا التوظيف البارع لضمير المتكلم يكسب الأبيات دلالات مختلفة فيصير درويش (الشاعر والضحية) ، لأن توظيف ضمير المتكلم حسب يمنى العيد " يقرب التعبير من النّطق ، ويومئ إلى مباشرته ، إن كان يلجأ في الصياغة إلى مايجعله مباشرا " [2]ويسهم بالتالي في رفع القيم الجمالية للنص ، خاصة حين يعلن امتلاكه لمجموعة من الأشياء ويردد في ثقة وعنفوان كبيرين :

هذا البحر لي

هذا الهواء لي

هذا الرصيف لي

.....

ومحطة الباص القديمة لي ولي

شبحي وصاحبه ....وآنية النحاس

[1]- الجدارية ، ص24.

[2] - يمنى العيد : في القول الشعري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ،ص14. -

وآية الكرسي والمفتاح لي ...

والباب والأجراس لي [1]

إن رد الصّياغة في هذه الأبيات إلى بنيتها العميقة، يدفع بالضمائر إلى ما تحيل إليه في صياغتها على الشكل التالي:

هذا البحر لي (أنا) وهذا الهواء لي (أنا) وهذا الرصيف لي (أنا) ومحطة الباص لي (أنا) والمفتاح لي (أنا) والباب والأجراس لي (أنا) .

فهو يمتلك هذه الأشياء التي تمتلكه في نفس الوقت، لما تحمله من ذكريات كالبحر الذي تغنى الشاعر به في العديد من قصائده، والمفتاح الذي يشي بالعودة إلى الدّيار والوطن.

وهكذا فإن احتلال ضمير المتكلم هذه المساحة الواسعة من القصيدة يعتبر من العوامل الهامة التي تجعل المتلقي ينظر عن كثب في دلالة الأنا وماهيتها عند درويش حيث تزداد هذه الأنا وعيا بنفسها وما حولها لتغدو أكثر قدرة على مواجهة الغياب بالحضور ومواجهة الموت بالفن ، ما يؤجج في الذات الشاعرة لدى درويش مبدأ الرغبة الذي يصل بين الوعي واللاوعي ، فتغدو " الذات الدّرويشية مبدأ فاعلا لا مفعولا به أو مفعولا عنه ".[2]

3-تكرار العبارة:

لم يكتف درويش بتكرار الضمائر والكلمات بل وظف تكرارا آخر هو تكرار العبارة أو الجملة أو السّطر الشعري ، فقد أصبح هذا التكرار" مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة تعكس كثافة الشّعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار

[1]- الجدارية ، ص 101.

[2] -مجلة جامعة الشارقة ، ص265.

والصور."[1] ومن أبرز العبارات التي تواترت في القصيدة : عبارة " خضراء أرض قصيدتي "، فقد وردت بصور مختلفة

يقول محمود درويش:

خضراء أرض قصيدتي عالية

.....

وأنا البعيد

أنا البعيد [2]

ويكرر في مقطع آخر :

خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية

على مهل أدونها ، على مهل على

وزن النوارس في كتاب الماء...[3]

ويضيف في مقطع ما:

خضراء أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي

في خصوبتها ....[4]

2- فهد ناصر : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ط1 ،2004 ص81.

[2]- الجدارية ، ص17.

[3]- المصدر نفسه ، ص28.

[4]- الجدارية ، ص41.

استطاع درويش في هذه المقاطع أن يرسم بلغته صورا فنية صالحة لأن تكون بديلا عن واقعه المؤلم، فصارت قصيدته أرضا خصبة، ووطنا خالدا تُتْلى قصائده من زمن إلى آخر، ما يجعل عبارة (خضراء أرض قصيدتي خضراء) التميمة الخاصة التي ينشدها الشاعر في مواجهته للموت.[1] فاللّغة هي الأرض الوحيدة الممكنة ، التي بقيت للشاعر وبتكراره لهذه الجملة الشعرية يتكثف المعنى الذي ينصب في أن القصيدة هي أرض الشاعر ووطنه وإبداعه وكذلك خصوبته.

والمتأمل لهذه الأبيات ، يلاحظ أن الشاعر لا يُعيد الصور نفسها بل يضيف إليها أبعادا جديدة حيث يُظهر التكرار مدى" إلحاح الشاعر على المعنى المراد تبليغه ويترجم حالته والموضوع الذي يشغل باله " [2]

ويقول درويش أيضا:

أنا لست مني إن أتيت ولم أصل

أنا لست مني إن نطقت ولم أقل [3]

يتبرأ الشاعر من مواطن ضعفه ، فهو لا يرى نفسه في صورة الضعيف العاجز الذي لا يصل إلى هدفه المنشود ، ولا يقوى بالتالي على النّطق بكلمات التحدي الحاملة للمعنى المرجو .

4- تكرار المقطع:

إلى جانب تكرار العبارة ، يلجأ محمود درويش إلى تكرار المقطع الشعري والملاحظ لقصيدته الجدارية يرى أنه غيّر بعض المفردات في المقاطع المكررة ، وهذا النّوع من التكرار

[1]- ينظر عالية صالح : اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش ، المجلد 26 ع 3و4 ، 2010 ، ص358.

[2]- نفس المرجع ، ص 340.

[3]- الجدارية ، ص 25.

يعد واحدا من " أساليب التكرار الناجحة التي تثبت قدرة الشاعر وتمكنه، بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى مقطع كامل ولعل أضمن سبيل لإنجاحه هو أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المتكرر، وأهم ما يُؤديه هذا التغيير والتنوع هو إضاءة المفردات والعبارات الجديدة داخل المقطع وتسليط الانتباه عليها مما يضفي عليها صبغة جمالية مستحبة في القصيدة "[1] بالإضافة إلى الإدهاش الذي يحصل لدى القارئ جراء توقعه أن يقرأ شيئا مكررا فإذا به أمام شيء مختلف عما قبله "والتفسير السّيكولوجي لجمال هذا التغيير هو أن القارئ وقد مرّ به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به تماما ولذلك يحس برعشة من السّرور حين يلاحظ أن الطريق قد اختلف "[2] . ومن المقاطع المكررة في القصيدة قول الشاعر:

هذا هو اسمك

قالت امرأة

وغابت في الممر (اللّولبي).[3]

.....

وقوله في موضع آخر:

هذا هو اسمك

قالت امرأة

وغابت في ممّر(بياضها) [1]

[1]- فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش ، ص129.

[2]- المرجع نفسه الصفخة نفسها .

[3]- الجدارية ، ص09.

ومابين هذين المقطعين المكررين يرددّ الشاعر عبارة :

سأصير يوما ما أريد [2]

.....

سأصير يوما شاعرا [3]

.....

سأصير يوما كرمة [4]

إنّه إعلان صريح عن رغبة درويش الشديدة في تجاوز مرحلته الآنية بعدما أيقظته امرأة (تبيّن في مقطع آخر أنّها ممرضته)، ذلك الملاك الحارس الذي قام بمناداته أثناء غيبوبته؛ ليذكره باسمه اللاّمع وأنه لاينبغي عليه الاستسلام أمام الصعاب ، فلا العدو قادر على طمس ذاته أو النيل من شعبه القوي الباسل.

كما أن تذكير الممرضة لدرويش حافز كبير له على البقاء والتجدد، بعيدا عن الغياب والاندثار، لتعتري بذلكَ درويش رغبة جامحة في التلون بما تشتهيه النّفس من ملذات التألق في رحاب الكون، عن طريق الإبداع اللّغوي. وهو بالفعل ما حدث له بعد استيقاظه من البنج، فقد كان خائفا على لغته، (الأرض التي تنمو فيها قصائده ويحقق فيها ذاته) يقول إلياس خوري :" محمود درويش الذي روَّى لي أنه بعد استيقاظه من البنج بعد العملية الجراحية التي أُجريت له في باريس وكان ملفوفا بالآلات الطبية التي تمنع الكلام طلب ورقة وقلما وكتب إلى أحد أصدقائه أشعر أني نسيت اللغة ."[5] لغة درويش التي لها

---

[1]- الجدارية ، ص 15.

[2]- المصدر نفسه ، ص 12.

[3]- الجدارية ، ص13.

[4]- المصدر نفسه، ص14.

[5]- الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، إلياس خوري يضع النقاط على حروف روايته الجديدة باب الشمس ع1998/18 ص09.

خصوصيتها الشعرية ، فهو يستطيع أن يمنح المفردة ، طاقة تعبيرية هائلة ؛ لأنه يعرف أن اللّغة الشعرية ماهي إلا موت اللّغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر . الذي يوظف لغته توظيفا خاصا يتلاءم مع تجربته الشعرية والشعورية [1]،لأن " لغة الشعر هي التجربة المجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات"[2] وهذا ما أكده درويش عندما كتب ذات ليلة ، لسميح القاسم رسالة يقول فيها :" في اللّغة نستطيع أن نزوِّج المعلوم إلى المجهول. في اللّغة نسافر ونعود في اللّغة نُرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر. في اللّغة نصالح مالا يتصالح في الواقع... وفي اللّغة نعلن حيرتنا ونقيم سلامنا ولكن أين نسافر خارج اللغة ؟ أما من سفر في هذا السفر" [3].

ويعزّزُ رغبته في العودة إلى لغته فيقول :

لاأريد الرجوع إلى أحد

لا أريد الرجوع إلى أحد

بعد هذا الغياب الطويل ...

أريد الرجوع فقط

إلى **لغتي** في أقاصي الهديل[4]

تجاهل محمود درويش لبرهة معاناته مع المرض ، وتذكر كنزه وثروته الحقيقية ، ومصدر شاعريته ولغته . لم ينس أنه وحيد ، لكنه لايطلب العودة إلى أحد أو بلد ، أولوياته الأولى كانت العودة إلى اللّغة فقط .[5]

1-ينظر عالية صالح " اللغة والتشكيل " ، ص 314.

2- السيد الورقي : لغة الشعر الحديث ، دار النهضة للطباعة ، بيروت ، 1984 ص64.

[3]- سميح القاسم : محمود درويش ، الرسائل ، دار العودة ، بيروت ، ص128.

[4]- الجدارية ، ص67.

5- ينظر عالية صالح : اللغة والتشكيل " ، ص340.

د- الإيقاع الداخلي في القصيدة :

1-الطباق: حينما تعقدت الحياة ، ولم تعد تتسم بالعفوية والبساطة التي كانت تتسم بها من قبل ، اِضطر الشاعر المعاصر إلى البحث عن أساليب وصور أخرى أكثر تعقيدا من أساليب الشاعر القديم ، ليخلق صورا فيها معادل معنوي للتركيب الذي أصاب الحياة ، وفي هذه النّاحية يكمن الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي اِستخدمه الشاعر المعاصر ، وأسلوب التضاد و المقابلة الذي اِستخدمه الشاعر العربي القديم .

ففي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا في بيت واحد ؛ وبالاِعتماد على الدلالة اللغوية للألفاظ ، يركز الشاعر على العناصر الشعورية والنّفسية الوجدانية ليعبر عن الاِضطراب والصراع الذي يغزو المجتمع المعاصر[1]" **مجسما بشكل حي فكرتي العدم والوجود ، ،الفناء والبقاء مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا التوتر** "[2].

وهذه التناقضات التي ملأت واقع الشاعر المعاصر ، واِجتذبت اِهتمامه ، اِنعكست على قصائده ، كحال درويش الذي تعددت أساليب الطباق في جداريته فأحيانا يرد إيجابا وأخرى سلبا ، لكنه في النّهاية ينوع المسّار الإيقاعي ويحافظ على اِنسجامه واِنفتاحه [3] فجد:

(الأحياء / الموتى ، الزمان /المكان، خذ/ هات، يرحل / يعود، يضيق/ يتسع

الخروج / الدخول ، الواقعي / الخيالي ، الفقيد/ الوليد ، عدم/ وجود،

شمس/ قمر ، أولد / أموت ، أصغر/ أكبر ، قبل /بعد، دارجة / فصحى،

---

[1]- ينظر عمران خضير الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 199.

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها .

[3]- ينظر سمر الديوب : الثنائيات الضدية دراسة في الشعر العربي القديم ،منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق2007ص17.

الأمس/ الغد، ترابي/ سماوي، داخلي/ خارجي ، الأنثى/ الذكر ،

الأرض/ السماء ، الشعر/ النثر ، الأولى /الأخرى، قمة/ هاوية ،

الشمالية / الجنوبية ، تشرق/ تغرب ، طليق/ سجين ، حاضرا/ غائبا ...)

وقد تم توظيف هذه الكلمات في إطار طباق الإيجاب الذي استخدمه الشاعر بشكل مميز ليعبر به عن ثنائيات عدة كالحياة والموت ، الحضور والغياب، الذكرى والنّسيان ، التحدي والاستسلام ... وفيما يخص طباق السّلب فقد ورد في قول الشاعر :

(ولم أحلم / كنت أحلم ، أعرف/ لست أعرف، تقول / لا تقول ...) وجاءت هذه التراكيب لتعزز الصور الطباقية وتخدم جوهرها الذي يبعث على الشعور بالمفارقة ، والتوتر النفسي الذي يعاني منه الشاعر، فاِعتمد المباغتة في خلق المتعة والدهشة وتحقيق الإثارة عن طريق التناقض والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر كوسيلة من الوسائل التكتيكية في بناء القصيدة المعاصرة [1]

2-المقابلة:

لقد أضحى أسلوب التقابل بين المتناقضات من أهم عناصر الأداء الشعري التي تميز بها الشاعر المعاصر ، فبواسطته ، يوقد التوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات [2]، وهكذا وظف درويش إلى جانب الطباق المقابلة كعامل إيقاعي له جاذبيته وتنسيقه فوردت مقابلات مثل:

(أنا خلقتك عندما سميتني/ وقتلتني حين اِمتلكت الاسم .)

(لا الرحلة اِبتدت / ولا الدرب انتهى)

(لم يبلغ الحكماء غربتهم / ولم يبلغ الغرباء حكمتهم)

[1]- ينظر لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص200.

[2]- ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

فيخلق الشاعر عن طريق المقابلة والمجاورة بين المتناقضات موقفا إيجابيا متماسكا ، أشبه بالتفاعل بين قطبي الجاذبية المغناطيسية ، ليصوغ من التناقض أشكالا متعددة من ظواهر الوجود ويحقق تقدما فنيا في مجال تشكيل لغة القصيدة .

ويصور الشاعر بأسلوب بعيد عن المباشرة والتقرير والجمود واقعا متناقضا من خلال جمعه وتوحيده بين المتناقضات التي تفيض بها المشاكل في الحياة.[1]

[1]- ينظر لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 200-202.

الفصل الثاني: البنية التركيبية

البنية التركيبية في الجدارية

1-الجمل:

من البديهي أن تشتمل النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها ، على الجمل بنوعيها (الاسمية و الفعلية) ، ومن البديهي كذلك أن يكون لكل قسم منها ميزات وخصائص تعبيرية خاصة ؛ فما تحققه الجمل الفعلية من دلالات لا تحققه الجمل الاسمية والعكس صحيح ، و(هذا راجع بالدّرجة الأولى إلى التمايز الدّلالي والبلاغي الواضح بين الفعل والاسم) .[1]

وسنركز في معرض بحثنا هذا عن دلالة كل من الجمل "الاسمية والفعلية "، التي وظفها محمود درويش في خطابه الشعري ؛ الذي طغت عليه الجمل الفعلية الدالة على التجدد والاستمرارية .

أ- الجمل الفعلية ودلالتها :

لقد تحدث النّحاة قديما عن الجملة الفعلية في أبواب كثيرة أهمها باب الفاعل والمفعول به ومن التعاريف الشاملة لها ، ما أورده اِبن هشام في كتابه مغني اللّبيب ، إذ يقول : " الفعلية التي صدرها فعل ك(قام زيد) وضُرب اللّص وكان زيد قائما ، وظننته قائما "[2]، ويعد الفعل والفاعل الرّكنيين الأساسيين الذّين يشكلان الجملة الفعلية ، التي قد تكون متبوعة بمتممات و مكملات للمعنى .

وبالنّظر إلى نص الجدارية نجد أنّ درويش ، قد وظف الجمل الفعلية قصد الإخبار عن الحدث في بعده الماضي والحاضر .

---

[1]- ينظر إيمان بوجربوعة : الدلالة الصرفية والنحوية في قصيدة ، مديح الظل العالي ، 2009-2010 ، ص106.

[2]- ابن هشام مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد ، دار الكتاب العربي لبنان (د ، ط) ص433.

يقول محمود درويش:

أرّى السّماء ، هناك في متناول الأيدي

ويحملنّي جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى، ولم أحلم بأنّي

كنت أحلم ، كل شيء واقعي كنت

أعلم أننّي، ألقي بنفسي جانبا [1]

يتحول الشاعر في هذا المقطع إلى سارد، يحكي لنّا تفاصيل حلمه ، ويفصح عن حالته الشعورية ، بطريقة تتداعى فيها المعاني ، بشكل مكثف عبر اِستخدام أفعال على نحو: (أرى وأحلم وكنت) للتعبير عن حلمه الذي اِختلط بالواقع .

ويقول محمود درويش في مقطع آخر:

خُلقتُ

ثم عشقتُ ثم زهقتُ، ثم أفقتُ

في عشب على قبري ، يدل علي من

حين إلى حين [2]

الأفعال في هذا المقطع الشعري مسندة إلى الشاعر وهذا ما دلت عليه تاء المتكلم المصاحبة لكل فعل، والتي تؤكد على أنّ الشاعر هو منبع كل هذه الأفعال ؛ التي ترسم ملامح حكايته وتنطق بما مرّ به من تجارب في حيّاته إذ اِمتلأت يوما بأسباب العشق

[1] الجدارية ، ص09.

[2]- المصدر نفسه ص56 -57.

وخلت منه في لحظات ثقيلة جرفت معها بعض الملل ، ولم يُفق الشاعر محمود درويش إلا على صورة العشب وهو يغطي قبره إيذانا برحيله إلى العالم الآخر ، في رحلته الوجودية التي تلغي كل الفواصل والحدود .

وكما يسافر درويش نحو العالم الآخر يعود ليسرد لنا بعض ما مر به، يقول الشاعر:

تعبتُ من أملي العضال تعبتُ

من شرك الجماليات، ماذا بعد

بابل؟ كلما اِتضح الطريق إلى

السّماء ؟ وأسفر المجهول عن هدف

نهائي تفشى النثر في الصلوات

واِنكسر النشيد.....[1]

تتميّز مدينة بابل السّاحرة – التي تنتمي إلى حضارة بلاد الرافدين – بحدائقها الغناء المعلقة و تراتيلها المنبعثة من صوامع معابدها القديمة ، حيث ترمز هذه المدينة إلى الوجه الحضاري المشرق لبلاد مابين النّهرين ، ومحمود درويش في رحلته الأثيرية تجاه هذه المدينة يبحث عن القداسة والأساطير القديمة التي تتقاطع معه في مشوار حياته. فهو يسعى إلى تخليد نفسه وكتابة تاريخ مشرق له تماما كبابل.

وهكذا يفتتح الشاعر فضاءاته على عالم ماض مرتبط بكافة مراحله العمرية ، محملا إيّاه هواجسه الأنطولوجية وأحلامه وشقاوته وخيباته وحتى لحظات عشقه في مقاربة اِستحضارية بطلتها الذاكرة وكثير من الحلم .

[1]- الجدارية ، ص21.

ب-الجملة الاسمية و دلالتها :

الجملة الاسمية كما يعرفها اِبن هشام هي: "التي صدرها اسم كزيد قائم" [1] وتتكون من مبتدأ وخبر ، قد يُضاف إليهما بعض العناصر كمتممات تكمل معنى الجملة ، كما قد يتغير ترتيب عناصرها فيتغير المعنى معها .

ودرويش في الجدارية لم يوظف بكثرة الجمل الاسمية ، لأنها تحمل معاني الثبوت والاستمرارية والشاعر مضطرب التفكير ، حاله غير مستقرة لذا يعمد إلى الجمل الفعلية التي يعبّر فيها عن عدم استقراره. فجاءت بموجب ذلك الجمل الاسمية أقل من الجمل الفعلية

يقول محمود درويش:

لغتي مجاز للمجاز

فلا أقول ولا أشير

إلى مكان . فالمكان خطيئتي وذريعتي

أنا من هناك . هنا(ي) يقفز

من خطاي إلى مخيلتي [2]

درويش يعترف أن لغته مجاز في مجاز، ومعناها سيكون مُلغزًا يحتاج إلى من يفك رموزه وشفراته الدلالية . وقد عبّر عن هذا كله بجمل اسمية بسيطة . لخصت الجو العام للقصيدة التي اشتملت على الغموض والمواربة إلى حد كبير . لنخلص في كثير من الأحيان وأمام بعض من الأبيات، أننا أمام نص مغلق يدق القارئ بابه لعله يلجه ويسبر شيئا من غوره.

[1]- ابن هشام : مغني اللّبيب في كتاب الأعاريب ، ص433.

[2]- الجدارية ، ص13-14.

2-التقديم والتأخير:

إنّ الحكم بمرونة لغة من اللّغات أو تصلبها لا يتسنى إلا بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر من ناحيّة وألوان تغيير الترتيب من ناحيّة أخرى ، وما كان من ترتيب العناصر ليكون مشكلا لولا أنّه عرضة للتغيير والتغيير ليس مجرد عارض فيه ، وإنّما هو مطرد ، بل إنه " قوام أغلب الكلام الذي تتجسم فيه أيّة لغة من اللّغات ..."[1]

وللجمل في اللّغة العربية ترتيب تتقيّد به ، إلا أن هذا ((النّظام ليس مقدسًا لا يجوز المسّاس به ، فثمة تغيرات تطرأ على طريق الترتيب))[2]

لذا يجوز التقديم والتأخير بحسب المعنى الذي يركز عليه الأديب، خاصة محمود درويش الذي نراه يقدم الخبر عن المبتدأ مرة ، وشبه الجملة من الجار والمجرور مرات أخرى ، ما يبرز قدرات الشاعر النحويّة والفنية العالية ، يقول محمود درويش:

في الجرة المكسورة اِنتحبت نساء

السّاحل السوري من طول المسافة

واِحترقت بشمس آب . رأيتهن على

طريق النبع ، قبل ولادتي وسمعت

صوت الماء في الفخار يبكيهن .[3]

في السّطر الأول من هذه الأبيات ، تقدمت شبه الجملة من الجار والمجرور على الفعل والفاعل ، وهذا التقديم ليس اعتباطيا بل هو يرتبط بشكل وثيق بالجانب الإيقاعي للوزن

[1]- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981 ، ص283.

[2]- فتح الله سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة 2004 ، ص203.

[3]- الجدارية ، ص20.

فلو تقدمت الجملة الفعلية على شبه الجملة لما اِستقام وزن هذا البيت ولما كان له هذا الإيقاع المتناغم.

ويقول محمود درويش:

بحّارة حولي ولا ميناء

أفرَغنّي الهباء من الإشارة والعبارة

لم أجد وقتا لأعرف أين منزلتي ،

الهنيهة، بين منزلتين لم أسأل

سؤالي بعد عن غبش التشابه

بين بابين : الخروج أم الدخول ....[1]

قدّم الشاعر في البيت الأول ، لفظة " بحارة " على لفظة " حولي" – والشائع أن يُذكر لفظ حولي ومن بعده الاِسم – لأنه يريد أن يثير اِنتباه المتلقي إلى هذه الكلمة بالذات ، فهو يعتبر نفسه ربانا متمرسا يقود سفينته وسط أمواج بحر هذه القصيدة الغنائية ؛التي تشعره في أحايين كثيرة بالدّوار ، لكثُرة ما حوله من بحارة قد يتدخلون في قراراته ويتحكمون في صنعها ، لذا هو يمخر عباب هذا اليّم دون أن تكون له وجهة محددة أو ميناء يرسو عليه ، فقد تداخلت عليه الأمور وتشابهت إلى حد كبير .

والتقديم في هذا الموضع ، يحيلنا بدون شك إلى تيه الشاعر وحيرته ، ما يجعل التقديم في هذا البيت يمارس وظيفته الجمالية في تكثيف الدلالة الشعرية للقصيدة.

[1]- الجدارية ، ص26.

3-الحذف:

يعد الحذف من القضايا المهمة التي أثارت جملة من التساؤلات حول جوازه ومواطن وروده عند كل من النّحاة الذين رسموا له حدودًا معينة، وعند علماء الأسلوب الذين نظروا إليه من الزاوية الجمالية [1]، فالبياض الذي يخلفه الكاتب في النص ماهو إلا كلام يكمله القارئ الحذق والمتلقي الحصيف.

وقد شكلت ظاهرة الحذف في الجدارية سمة بارزة ، حيث ساهمت في تكثيف الدلالة الإيحائية المنبثقة عن الصور الشعرية ، فضلا عن إسهامها في إشراك القارئ في عملية البحث عن المعنى .((فقد يكون الحذف مقصودا ، لكي يجتهد المتلقي في معرفة معنى الحذف المسكوت عنه ، وبالتالي يجعل المتلقي مشاركا في قراءة النص))[2]

ودرويش في نصه هذا أراد أن يشرك القارئ في المعنى ، فيقول:

قالت اِمرأة

وغابت في الممر اللّولبي ...[3]

إن نقاط الحذف في البيت الثاني، تشير إلى الغياب الطويل ، كما تدل على اِستمراريته ، وقد يقودنا اِجتهادنا في ملأ هذا الحذف بِإحدى الخيارات التالية : طويلا / بعيدا / زمنا...

ويواصل محمود درويش التعبير بأسلوب الحذف فيقول :

أنا وحيد في البياض

أنا وحيد ...[4]

---

[1]- بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية الدّالة ، ص157.

[2]- أحمد القضاة : الظواهر الأسلوبية ، مجلة جامعة الشارقة ، ص280.

[3]- الجدارية ، ص09.

[4]- المصدر نفسه ص10.

إنّ دلالة الحذف في هذا البيت تدل على الحزن العميق الذي يتملك الشاعر، فحزنه أكبر من أن يُكتب، لذا ترك للقارئ أن يتصوره.

ويقول الشاعر في أبيات أخرى :

وكأنّني مت قبل الآن

أعرف هذه الرؤيا

وأعرف أنّني

أمضي إلى مالست أعرف .[1]

رؤية الشاعر غير واضحة ، لذا ترك للمتلقي أن يتخيلها ، وقد بعثر فيها العديد من معان الألم والحزن والحيرة .

وتتكرر ظاهرة الحذف في الكثير من أبيات الجدارية لتشعرنا " أنّنا أمام فضاء بصري يطرح أسئلة لم تنتهي ، وتحمل في طياتها الكثير من الحزن والألم غير أنها تؤكد على قضية أساسية لطالما ألح عليها الشاعر وهي التمسك بالحياة حتى لحظات النّزع الأخير "[2]

4-تراكيب الكلام الإنشائي :

يرى علماء البلاغة أنّ الكلام ينقسم إلى قسمين : الكلام الخبري" وهو كل كلام يُراد به إفادة السّامع أو القارئ وهو يحتمل الصدق و الكذب" [3] والكلام الإنشائي وهو : الكلام الذي ينشئه المتكلم لطلب فعل شيء أو تمني حدوث شيء ...على سبيل الإنشاء الطلبي الذي يُقابله الإنشاء الغير طلبي المتمثل في : التعجب والقسم ...

---

[1] الجدارية ، ص11.

[2]- مجلة جامعة الشارقة ، ص281.

[3]- راجي الأسمر : علوم البلاغة ، دار الجبل بيروت ، (د- ط) ، ص20.

وقد وظف محمود درويش في قصيدته هذه العديد من الأساليب التي تبرز قدرتها على التعبير عن مشاعر الشاعر والتلون بحسب عواطفه ، فتتولد من هذه الأساليب معاني إضافية ، تثري النّص الأصلي ، و تحدث في المتلقي تأثيرا فاعلا ، إذ تستفز مشاعره وتثريها ، فتضم صوته إلى صوتها وتحقق هدفا إضافيا .

ومن الأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر في نصه الشعري : الأمر.....

أ- الأمر :

وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ، وقد يخرج أسلوب الأمر عن دلالته الخاصة ليعبر عن أغراض أخرى ، ((يفجرها النّص الإبداعي بلغته التي تتميز بالديمومة وعدم الثبات إذ من الممكن وفي إطار النّص وسياق معين أن يفقد فعل الأمر دلالته على الزمن والحدث معا فيعبر عن حقيقة ثابتة))[1]

وقد وظف محمود درويش الأمر بصورة ملفتة للانتباه، خاصة في سيّاق حواره مع الموت إذ يقول:

خذّ الجهة التي أهديتني

الجهة التي اِنكسرت

هات أنوثتي....

لم يبق لي إلا التأمل في

تجاعيد البحيرة ، خذ غدي عنّي

وهات الأمس واِتركنا معا

[1]- إيمان بوجربوعة : الدلالة النحوية والصرفية ، ص118.

لاشيء بعدك سوف ترحل .[1]

تنبعث من هذه الأبيات صور متعددة من الألم والحزن والانكسار ، نقلتها لنا أفعال أمر صادرة من (عناة) المرأة التي أخذت تبحث عن أشياء لم تعد تملكها ، تماما كدرويش الذي يرى أنه فقد العديد من الأشياء التي كانت بحوزته فما مضى لن يعود.

ويقول درويش في موضع آخر من الجدارية :

ولستُ محتاجا – لتقتلني – إلى مرضي

فكنْ أسمى من الحشرات . كن من

أنت شفافا.[2]

–الشّاعر في غمرة مناجاته للموت يطلب من هذا الأخير أن يترفق به، وأن يتلطف بحاله فهو متعب ، على فراش المرض الذي يُنهك جسده ، فعلى الموت أن لا يأخذه غدرا ، بل عليه أن يتعامل معه بكل شفافية .

ب–النداء :

"وهو طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية ، منها ما يستعمل لنداء القريب الهمزة ونداء البعيد : أيا ، أي ، هيا ، وا " [3] وقد اِستعمل درويش النّداء بكثرة في متن جداريته حتى ليغدوا النداء الأسلوب الإنشائي الأكثر ورودا في الديوان .

يقول محمود درويش :

يا اِسمي سوف تكبر حين أكبرُ

---

[1]- الجدارية ، ص17-18.

[2]- المصدر نفسه ، ص53.

[3]- الدلالة الصرفية والنحوية ، ص128.

.....

يا اِسمي أين نحن الآن.[1]

درويش ينادي اِسمه الذي يملك بريقه ، ليشِّع في هذه الأبيات مدى التواشج الذي يربط بين المبدع واِسمه ، فالاِسم هو الذي يحيل القارئ إلى الكيّان المادي(الشخص) الذي يملكه ، ومحمود درويش ذو اِسم رنان يكبر هذا الاِسم بالشاعر ويتراجع بتراجعه .

ويقول محمود درويش موظفا النداء:

يا أيّها الزّمن الذي لم ينتظر

لم ينتظر أحدًا تأخر عن ولادته

دع الماضي جديدً ا فهو ذكراك

الوحيدة بيننا، أيّام كنا أصدقائك.[2]

يظهر الشاعر هنّا وكأنه خطيب، يتحدثُ مع الزّمن، فيعاتبه ويلومه على عدم اِنتظاره له، والزّمن في الحقيقة لا ينتظر أحدًا. بالإضافة إلى أن عامل الزّمن هو من أكثر العوامل المؤدية إلى الضعف ، إذ ينقل الإنسان من ريعان الشباب إلى هرم المشيب ، عبر أمواج السنين التي يطلب درويش من الزمن إعادتها ليعيد معها ماضيه التليد من جديد ، ولكن هيهات فما مضى لن يعود .

ويضيف درويش قائلا:

ياموت ياظلي الذّي

سيقودني، يا ثالث الاِثنين يا

---

[1]- الجدارية ، ص16.

[2]- المصدر نفسه ، ص27.

لون التردد في الزمرد و الزبرجد

يا دم الطاووس ، يا قناص القلب

الذئب ، يا مرض الخيال اِجلس .[1]

ينادي درويش الموت بأداة النّداء " يا " التي تستعمل عادة في النداّء للبعيد ، لكن درويش يستعملها في نداء القريب وهو الموت ، فالموت متربص به كوحش كاسر يستعد في كل مرة للانقضاض عليه ، حتى غدا الموت شبحا يخيّم على رأس الشاعر في المستشفى، إذ هو قريب منه للغاية.

ج-**الاستفهام** :

" الاستفهام هو من أكثر الوظائف اللغوية اِستعمالا، لأن الإتصال الكلامي يكاد يكون حوارًا بين مستفهم ومجيب، والإستفهام هو طلب الفهم" [2] هذا في تواصلنا اليومي فماذا عن الاستفهام في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

لقد أضحى الاستفهام من أكثر الأساليب شيوعا في بناء القصيدة العربية المعاصرة كحال درويش الذي راح يطرح جملة من التساؤلات تعكس بالدرجة الأولى حيرته وقلقه يقول محمود درويش:

من أين تأتي الشاعرية ؟ من

ذكاء القلب أم من فطرة الإحساس

بالمجهول ؟ أم من وردة حمراء

---

[1]- الجدارية ، ص52.

[2]- عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية لبنان ، ط1 ، ص299.

في الصحراء ؟ الشخصي شخصي

ولا الكوني كوني .[1]

يتساءل الشاعر عن مصدر شاعريته التي ينهل من معانيها ، هل هي من القلب المليء بالأحاسيس الفطرية التي تبحث عن المجهول وتستشرف المستقبل أم أنها في نظرة الشخص للوجود نظرة كلية كانت أو جزئية. ويبق الشاعر ينتظر الإجابة عن تساؤلاته بهذه الجمل الاستفهامية التي تعد جمل إنشائية متزعزعة اليقين وتكرارها يؤكد معنى الشك والارتياب لدى الشاعر.[2]

[1]- الجدارية ، ص70.

[2] - مجلة جامعة دمشق ، ص339.

الفصل الثالث :البنية الدلالية في جدارية محمود درويش

-مفهوم الدلالة :

يعد المستوى الدّلالي من أسمى مستويات اللّغة بل هو غاية كل دراسة لغوية ومنتهاها ، فكل العلوم اللّغوية هدفها تبيين المعنى وإيضاحه ، وعلم الدلالة هو العلم الذي يدرس المعنى سواء على مستوى المفردة أم على مستوى التركيب.

أ-دلالة العنوان :

العنوان عتبة نصية seuil يلج من خلالها القارئ عالم النص قبل الخوض في مضمونه ويتحول العنوان من وضعيته أو صيغته الشكلية المكتوبة " جملة أو كلمة أو رمز" إلى صيغة خطابية نصية، فكأنه نص موازٍ للنص الأصلي يمثل واجهته أو مرآته العاكسة [1]

ويعد العنوان بذلك مفتاحا إجرائيا محوريا، خاصة في الدراسات الأسلوبية والسّيميائية ، باعتباره عتبة رئيسية أو" مجموعة من العلامات اللّسانية ، كلمات كانت أو جمل أو حتى نصوص ، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعينّه وتشير إلى محتواه ، وتجذب جمهوره المستهدف "[2]

ولقد جاء عنوان جدارية على شكل مركب إضافي " جدارية محمود درويش"؛ إذ نسبت الجدارية لصاحبها ، وصارت اسما معرفا بالإضافة .

وقد اختار الشاعر لقصيدته المطولة عنوان جداريه في مقابل كلمة معلقة التي تُنسب هي الأخرى إلى صاحبها فنقول على سبيل المثال لا الحصر : معلقة امرؤ القيس ، ومعلقة عنترة بن شداد العبسي .

[1]- بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية الدالة ، ص66

2-leo. Hoek. La marque du titre disposifs sémiotique d une pratique textuelle. La hage mouton paris 1981 p28.

فدرويش يرى أنه بتطور العصور تحولت المعلقة إلى جدارية ، لأن جداريته المنقوشة على الجدار الفلسطيني ، أكثر ثباتا في مواجهة العصر ، كون الجدار أكثر قدرة على مواجهة عوامل الزمان من السّتار الذي كانت تعلق عليه المعلقات ، لتغدو الجدارية من أكثر القصائد مقاومة وقدرة على البقاء.

-الحقـــــــــــول الدلالية المكونة للقصيدة :

أ- تعريف الحقل الدلالي :

الحقل الدلالي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها ومثال ذلك كلمة ألوان في اللّغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام" لون " وتضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق ، بنفسجي ..."[1]، وقد عرف جورج مونان g.mounin الحقل الدلالي بقوله:" هو مجموعة من المفاهيم التي تبنى على علائق لسانية مشتركة، ويمكن أن تكون بنية من بنى النّظام اللّساني كحقل الألوان وحقل القرابة وحقل مفهوم الزمان وحقل مفهوم الكلام وغيرهما".[2]وبناءً على هذه التعريفات فإن الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من الكلمات المتـقاربة في المعنى ويتميز بوجود ملامح مشتركة ومن خلالها تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات المجاورة لها، لأن الكلمة لا معنى لها بمفردها ، بل إن معناها يتحدد مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة دلالية وهو ماعبر عنه **فندريس** بقوله : "إن الذهن يميل دائما لجمع الكلمات وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينهما فالكلمات تثبت دائما بعائلة لغوية"[3]

ويعد **تريي** من أشهر العلماء الغربيين الذين درسوا الحقول الدلالية ، حيث تعد دراسته من بين أهم التطبيقات النّاجعة في ميدان علم الدلالة من خلال نظريته[4] التي توصل فيها إلى

[1]:-أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، عالم الكتب ، مصر ،ط 6 – 2006 ص 80

[2]- موريس أبو ناظر:مدخل إلى علم الدلالة الألسني ، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 19/18 بيروت -1982 ص35.

[3]-: فندريس: اللغة : تر : عبد المجيد الدواخلي ومحمد قصاص ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ،(د - ط) 1980، ص333.

[4]- ينظر بيير غيرو : علم الدلالة، تر : منذر العياشي ، دار طلاس للدراسة والنشر سوريا ط1 -1988- ص134.

أن الكلمات تشكل مجموعات متماسكة بحيث أن كل واحدة منها ترتبط داخل المجموع من النّاحية الدلالية بالكلمات الأخرى وبهذا تصبح للكلمات في النّص الأدبي معان أخرى ، ذكر منها علماء الدلالة : المعاني المركزية والمعاني المعجمية ، يتكفل السّياق بتحديدها لأنها في النّص الأدبي يُقصد بها ما وراء مدلولها ، فتصبح لها معاني وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي، والمعجم بهذا المعنى يصبح عنصرا فاعلا في عملية الإبداع الفني فلا يستطيع الباحث في أي قصيدة أو نص نثري أن يتجاهل الحديث عنه إذا أراد أن يعرف سر اللّفظة المستعملة ومدى إفصاحها عن تجربة الشاعر وقدرتها على اختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية فاللّفظة إذا هي التي تحدد شخصية الشاعر وأفكاره وهي التي تعبر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه[1].

ولايمكننا في هذا السّياق أن نغفل عن أهمية السّياق اللّغوي في النّص الأدبي ، ونعني بالسّياق مجموع الأصوات والكلمات والجمل التي تؤدي مدلولا محددا ، أو كل ما يحيط بالكلمة من ظروف وملابسات وعناصر لغوية [2] فالسّياق اللغوي هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاورة مع كلمات أخرى ممّا يكسبها معنى خاصا ومحددا ولهذا فإن السّياق اللّغوي يوضح كثيرا من العلاقات الدلالية عندما يستخدم مقياسا لبيان الترادف والاشتراك اللّفظي أو العموم أو الخصوص أو الفروق أو نحو ذلك [3] ومن العلماء الذين تطرقوا إلى فكرة السّياق ، العالم العربي الكبير عبد القاهر الجرجاني، حيث تعد نظرية النّظم عنده خير شاهد على معرفته للسّياق اللّغوي فهو يقول :" اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنه وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخل بشيء منها..."[4] فنلاحظ

[1]- ينظر إيمان جربوعة : قصيدة مديح الظل العالي، دراسة دلالية (مرجع سابق) ص139

[2]- ينظر رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة والمعجم ، دار غريب للنشر ، مصر ط1، 2001 ص20

[3] ينظر:-محمد قدور : مبادئ اللسانيات ، دار الفكر / بيروت ط1، 1986 ص295.

[4]- ينظر عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية بيروت 1422ه .2002 م ص81.

هنا مدى إهتمامه بصحة الكلام وصحة الكلام مرتبطة بصحة المعاني الناتجة عن فكرة الموقعية وهذا هو السّياق اللّغوي.

وسيتم تطبيق الحقول الدلالية على قصيدة الجدارية بتوزيع كلماتها إلى مجموعة أو مجالات دلالية كبرى وفق الموضوعات التي تتضمنها ، وقد حاولنا ترتيب الكلمات وفق حيّزين اثنين يشمل الحيّز الأول دلالة حقل الاستبدال (paradigmatique) والحيّز الثاني دلالة حقل التلاؤم (syntagmatique) .

1-دلالة حقل الاستبدال paradigmatique: ويقصد به المفردات التي يمكن أن تحل محل أُختها في الاستعمال .أو في الدلالة كلفظة (يحب) ولفظة (يود) ولفظة (شغوف ب) فقد تعد هذه المفردات من المترادفات ، بيد أنها تندرج تحت مفهوم المحبة والتعلق [1].

1-1 دلالة الحيرة والقلق الوجودي : تطفو ملامح القلق الوجودي على سطح قصيدة محمود درويش ، وقد تلاطمت فيها أمواج من الحيرة والتردد ، ممزوجة بمرارة الألم الذّي يتجرعه الشاعر جراء استعداده للرحيل ، فهو لايملك أية حيلة يطرد بها شبح الموت عنه لذا أتت مشاعره بطعم الخيبة والانكسار وتحمل الكثير من الحزن والمرارة ، عكستها عبارات من قبيل (كنت ولم أكن)، (أنا وحيد في البياض) ، (أنا الغياب)، (وأنا السّماوي والطريد)، (يصرعني الفضاء اللاّنهائي) ، (سأكمل المنفى)، (لم أولد لأعرف أنني سأموت)، (صاعدا نحو السّماء)، (أيّها الموت انتظرني). تعكس هذه العبارات وإلى حد كبير حيرة الشاعر التي بلغت مدّاها وهو يرى نفسه على مرمى حجر من الموت، ليطرح بعدها جملة من التساؤلات حول مصيره الإنساني وميراثه الفكري : (أين مدينة الموتى؟)(فماذا سيفعل الموتى بأسمائهم)، (ياإسمي أين نحن الآن ؟)وكلها تشي بقلق

[1]- ينظر بالمر : علم الدلالة : إطار جديد ، تر : صبري السّيد ، منشأة المعارف الإسكندرية 1995ص75.

درويش المتصاعد. خوفا على نفسه من النسيان والتغييب الذي قد يطال شعره ، فيندثر بالتالي اسمه في غياهب النسيان.

إن جملة ما تؤكده هذه العبارات التي أدرجناها في حقل الحيرة والقلق الوجودي أن الشاعر. صاحب رؤية فلسفية للحياة ، اعتنقها واقتنع بها ، فهو يتشبث بالحياة رغم نُذُر الموت التي تلوح في سماءه، لأنه على يقين أن الرجل العظيم عصي على النسيان .

1-2- **دلالة الأمل والتفاؤل** : بين الأمل واليأس خيط رفيع يتحدد بمدى استعداد الإنسان لمواجهة الصعاب ، وإصراره على البقاء رغم أشكال الإقصاء والتهميش ، لذا نجد في جدارية محمود درويش خيوطا من الأمل انسلت من شجاعته ، التي راح يعْبُر بها محيط الحياة وهو يرتدي ثوب التفاؤل . فوردت عبارات مثل: (سأصير يوما ما أريد)، (سأصير طائرا وأسل من عدمي وجودي) ، (أنا حوار الحالمين) ، (سأصير يوما شاعرا) ، (أنا الرسالة والرسول)، فهو يؤمن أن الشاعر صاحب رسالة وأن رسالته سوف يكتب لها البقاء على قدر صدق صاحبها وبمدى التزامه بنقل مضامينها ،على اعتبار أنها كلمة حرة تحلق في السّموات القصية بجناحي طائر يتمتع بفائض من الحرية لا يمكن لأحد أن يأسره أو يصادر حلمه الجميل ، ولعل مايكفل للشاعر خلود ذكره ، هو ما يخلفه من آثار تعكس أفكاره وقناعاته ، لذا نراه يخاطب الموت قائلا : (هزمتك يا موت الفنون جميعها)، (وانتصرت وأفلت من كمائنك الخلود).

2-دلالة حقل التلاؤم (syntagmatique): ويعني أن علاقة المفردات بعضها مع بعض في كونها من باب كما هو الحال في باب الألوان[1].

2 .1-دلالة الألوان : إن علاقة الشاعر بالألوان علاقة وجدانية ، وجودية ترتبط بمـــدى شغف درويش بإدراج اللّون في قصائده وتحميله لها، في كل مرة دلالات خاصة .

ويملك اللّون بوصفه علامة لغوية دالا يُستحضر في الذّهن ، فيميّزه عن غيره ويضطلع الدّال اللّوني إلى جانب الدلالة الإشارية بتوليد الدلالات الإيحائية الاجتماعية والدينية والنفسية وغيرها ، التي ينطوي عليها المدلول وذلك ضمن السّياق أو شبكة العلاقات التي يندرج فيها، وعليه فإن ثراء اللّون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية[2].
وفي هذه القصيدة بالذّات وظف الشاعر عددا معتبرا من الألوان كالأبيض والأخضر والأسود في تشكيل له أبعاده الفنية والأسلوبية وحتى النفسية حيث:" تكمن شعرية الألوان في الخطاب الشعري الدّرويشي من خلال تعامل الشاعر مع الألوان تعاملا مختلفا حيث ينقل اللّون من مجرد مادة لغوية تدل على التلوين إلى مادة أدبية بسبب انحرافها عن معناها الحقيقي (التلوين) ، إلى معان ودلالات إيحائية حسب السّياق ليبث فيها بعضا من مشاعره ومواقفه..."[3]

يقول محمود درويش:

أرى السّماء هناك في متناول الأيدي

---

[1]- بالمر : علم الدلالة ، إطار جديد ، تر : صبري السّيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية 1995، 78.

[2]- سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللّغوية في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1،2001 ص15.

[3]- دليلة خياري ، مقاربة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي ، ص194.

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى....

.....

وأطير . سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير وكل شيء أبيض

.....

بيضاء واللاّشيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء....

فأنا وحيد في نواحي هذه الأبدية البيضاء.[1]

يدل اللّون الأبيض في كثير من الثقافات على ما يُستحب من المعاني كالصفاء والنّقاء والصراحة والوضوح، والطهر والبراءة وجمال اللّون وإشراقه والمهادنة المسالمة وقد أصبح هذا اللّون مصدرا للتفاؤل عند كثير من الشعوب العربية [2] لكن معنى البياض في هذه الأبيات يتفاوت من بيت لآخر، فقوله (يحملني جناح حمامة بيضاء)؛ يدل على السّلام الذي يتوق إليه الشاعر ويأمل في تحققه ، لأن الحمام رمز للسّلام والمهادنة ، وهو في هذه الأبيات يحمل الشاعر إلى طفولة جديدة ، ومرحلة الطفولة تعكس كل معاني الطهر والصفاء الذّهني والبراءة والخجل ، فكأن الشاعر موقن بأنه قد تخلص من كل شوائب الحياة ومشاغلها اليوميّة بعد أن صار طفلا بريئا، يرقُبُ السّماء البيضاء التي تعكس معنى التفاؤل والرجاء .

[1]- الجدارية: ص9-10.

[2]- سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللّغوية في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص107.

لكنه في البيت الموالي يُلصق بالبياض معنى الفراغ والتيه في قول**ه:**

(فأنا وحيد في نواحي هذه الأبدية البيضاء..)؛ حيث جاء استخدام الشاعر لفظة بيضاء في هذا البيت دالا على السّكون واللا حركة .

وهكذا فإن اللّون الأبيض –حسب دارسي الألوان – لون يرمز إلى التفاؤل والإشراق في مقابل اللّون الأسود الذي يرمز للحزن والأفول ، ولكن درويش عبر بالأبيض عن هواجسه وهمومه في تباين واضح من بيت إلى آخر فاستخدام " الشاعر لهذا اللّون يميل إلى التعبير غير المباشر من صورة ورمز وإيحاء ..."[1]

ويواصل الشاعر تشكيل ألوانه فيقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية ...

على مهل أدونها ، على مهل ، على

وزن النوارس في كتاب الماء . أكتبها

.....

حين تنتشر الملوحة في الندى؟...

خضراء أكتبها على نثر السّنابل في

كتاب الحقل .....[2]

يرمز اللّون الأخضر إلى الخصوبة والنّماء حيث ارتباطه في الطبيعة بالأشجار والحقول وفصل الربيع ويتحد في الأديان دالا على الإخلاص والخلود والتأمل الروحي والبعث، وهو

[1]-يوسف حسن نوفل : الصورة الشعرية والرّمز اللّوني ، دار المعارف ، القاهرة -1995-ص149.

[2]-الجدارية ص68

ذو بعد روحي عند المسلمين ، بخاصة لاتصاله بالنّعيم والجنّة في الآخرة ، فيستدل به على معاني الخير والجمال والعطاء .[1]

وهو يرتبط في المخيال العربي بكل ماهو مقدس وجميل " فهو يرد للخصوبة والتجدد والأمل في العطاء ...وقد تنقل الخضرة إلى عالم الصوفية "[2]والملاحظ على هذا اللّون أنه شكل إلى جانب اللّون الأبيض في القصيدة لونا مركزيا / محوريا ، مثل في عالم القصيدة اللّوني نقطة استقطاب أساسية ؛ فأرض الشاعر الخضراء العالية تفجر في طياتها كل دلالات الخصوبة والنّماء،وتجمع معاني التجدد والبعث . لأن اللّون الأخضر دال على انبعاث الحياة ، خاصة إذا جاء مقترنا بالماء وهو ما ورد في البيت الرابع :(على وزن النّوارس في كتاب الماء ، أكتبها)، فالنّوارس تحيلنا ضمنيا إلى ماء البحر الذي راحت هذه الطيور ترفرف فوق زرقته.

وباختصار يرمز هذا اللّون إلى الحياة والوطن والخصب والنّماء وكذلك السّلام والقداسة ليرسم الشاعر بالأخضر كل آماله وأفراحه ، خاصة رغبته في العودة إلى(الأرض والأم / الوطن والحياة).

-المفارقة في قصيدة الجدارية :

يعرف شليجل المفارقة بأنها شكل من النقيضة ، لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تناقض، وأن الوعي الضدي هو الذي يستطيع الإمساك بكليته المتنافرة.

والمفارقة عنده تعني أيضا ذلك الصراع بين المطلق والنسبي، وهي الوعي المصاحب للاستحالة ، لذا ينبغي على الكاتب –في نظر شليجل–أن يشعر بالحيرة إزاء ، عمله

[1]-سعيد جبر محمد أبو خضرة تطور الدلالات ، ص117.

[2]-يوسف حسن نوفل : الصورة الشعرية والرمز اللّوني ، ص143-144.

فهو يقف على مقربة منه وبمعزل عنه في الوقت نفسه.ويتعامل معه بطريقة تشبه اللعب تقريبا. [1]

كذلك يرى شليجل أن المفارقة وعي جلي بالفوضى الكاملة اللانهائية ، وهي وعي بالذات لدرجة عالية ، لأن المفارقة عنده محاكاة ساخرة ، فهي الهزل الغامض الذي يحاول أن يرتفع فوق إبداع الإنسان وفضيلته ونبوغه . كذلك تقترن المفارقة عنده بالشعر الغامض.ولذلك فالمفارقة وعي بالذات بدرجة عالية ، وهي الهزل الغامض الذي يحاول أن يرتفع فوق إبداع الإنسان وفضيلته ونبوغه .[2]

وكان درويش من أكثر الشعراء في العصر الحديث وعيا بالمفارقة التي تحمل التجريد والخبرة والإدراك الفلسفي لقضايا الكون ، وحين نتوقف عند نص الجدارية نجدها حافلة بالمفارقات التي جسدها الشاعر في دلالات وثنائيات متضادة بدأها بصراع بين الذات والعالم والذات والموت ثم بين الشخصي والكوني ، كانت اللّغة تناضل في خضمه كحبة القمح التي ماتت لتخضر من جديد وإذا بنا أمام ثنائية محورية في نص الجدارية ثنائية الموت والحياة ، الموت العضوي والخلود الشعري ، والوجود والعدم والزمان واللازمان ، فيقول الشاعر مخاطبا الموت : (فمن أنا لتزورني ؟) ثم يقول : (فلتكن العلاقة بيننا ودية وصريحة) حيث تظهر المفارقة ، فالموت لا يستأذن أحدا ، ولا يحاور أحدا ، وعلاقته وثيقة بالقدر فهو يأخذ ولا يعطي ، ولا يترك ودّا، إنه صريح يأخذ مراده دون استئذان [3]، ومع ذلك تتولد في النّص مفارقات عدة مثل : (صار العدم مريضا)، و(صار الموت مرض الخيال) . وحين يصل الشاعر إلى درجة الهذيان يمسك بلغته : (أعيدوا الحياة إلى لغتي) ، وكأن الشاعر قد تعطل لديه الوعي حين قالت له الممرضة: (كنت تهذي كثيرا وتصرخ بي ...) وتصل المفارقة ذروتها حين يقول : (هزمتك يا موت)، وهي دلالة على رغبته بالخلود والحياة في

[1]- د أحمد القضاة ، مجلة جامعة الشارقة (مرجع سابق)، ص 273.

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- مجلة جامعة الشارقة ، ص273.

مفارقة وحوار غير مسبوق لهزائم الموت في معاركه مع الشعراء والغنائيين والأغاني في بلاد الرافدين ومسّلة المصري ومقبرة الفراعنة ونقوش المعابد إلى أن يصل إلى لحظة الوداع التي يهزأ فيها بالموت في منفاه ، وفي إذلال الإنسان وإسكات أنفاسه، (وحدك المنفيّ يا مسكين) . وتتجسد المفارقة الدرامية في قوله :

(غبش التشابه بين بابين : الدخول أم الخروج ولم أجد صوتا لأصرخ/ الوقت صفر فلم أكن حيّا ولا ميتا تضع المتلقي هناك ولا وجود/ وحين طار الموت بي نحو السّديم أنا الفقيد أم

الوليد) إنها مفارقات تضع المتلقي أمام شتى الاحتمالات وربما لا تبدأ ولا تنتهي ، فمفارقة الدخول غير الخروج ، لكن أن لايجد الشاعر صوتا لكي يحيا ويصرخ فهي المفارقة التي تتجاوز معطيات الواقع ، إنه النقيض بين طرفي المعادلة الذي يضع القارئ أمام بركان من الأسئلة والاحتمالات .

ولا يفارق درويش التجسيد والتشخيص النزعة التي تؤنسن رموز الوثنية في الأساطير التي" تؤدي دور الفاعل في القصائد فتصل بين الأزمنة ، فالأسطورة شعيرة طقسية تقع في الزمن الماضي ولكنها تدل على ما يحدث في الحاضر ،وتصل الحاضر بالمستقبل "[1] ، ودرويش يوظفها في نصه بصفتها عنصرا تكوينيّا فاعلا يثبت نجاحه في مواجهة الموت ،ولذلك يعود درويش إلى أسطورة البعث إذ هي أسلوبية ثنائية النقيضين مابين الحياة والموت ، الجدب والخصب ، وهي مفارقة تمتد في ثنايا الجدارية حتى نهاية النص بقوله:

أما أنا – وقد امتلأت

بكل أسباب الرحيل–

فلست لي.

[1]- سعيد سعادة : الأنا ن الموت ،الأخر ،2008/8/22 ص29.

أنا لست لي[1]

إنه الصراع مع الموت الذي كبل حياته ، الأمر الذي أدى إلى أن يشكل الصوت عنده إيقاعا وتركيبا ولغة كصوت داخل خارج /وخارج داخل مما أوجد في النص عددا من المستويات الصوتية التي يتشكل منها ذلك الصراع ، وأول هذه الأصوات ، صوت الماضي الذي بدأته الممرضة عندما ذكرت درويش باسمه :

هذا هو اسمك

قالت امرأة ...[2]

فضلا عن الأفعال الماضية التي تحيلنا إلى الماضي : (كنت أحلم/ كنت أعلم/كنت أطير)

ثم صوت الحاضر : أرى السماء هناك في متناول الأيدي/ ويحملني جناح حمامة ../سوف أكون ما سأصير ...ثم صوت الغد لم أحلم بأني كنت أحلم وهي مفارقة يمتزج فيها الحلم بالألم الذي يبعثه تذكر الموت ، فينبعث صوت الأمر :(ياموت انتظر / فلتكن العلاقة بيننا ودية /ضع أدوات صيدك....) وتمتد هذه الأصوات وتتواصل وتجسد مفارقات باثة لحالة الشاعر أمام لحظتين هما الموت والحياة وزمنين" الماضي والحاضر" وذاكرتين التحدث والذكرى واتجاهين الصمت والكلام .

وهكذا يتجسد الصراع في الجدارية بين الشاعر والموت ؛الموت الذي ينشر العتمة أمام الشاعر ، والشاعر ليس بيده شيء يجابهه سوى القصيدة ، والموت هنا ليس إلا أزمنة القمع والقوة الباطشة ،بمعنى أنه صراع خاص وعام في الأن ، حيث ينخرط الجميع في هذه المجابهة الغير متكافئة[3] . كحاله وهو يصارع الموت في المستشفى:

---

[1]- الجدارية ، ص104-105.

[2]- المصدر نفسه ، ص9.

[3]-مجلة جامعة الشارقة ، ص274.

هذه لغتي وهذا الصوت وخز دمي

ولكن المؤلف آخر

أنا لست مني إن أتيت ولم أصل

.....

أنا من تقول له الحروف الغامضات اكتب تكن

واقرأ تجد، وإذا أردت القول فافعل

يتحد ضدّاك في المعنى ...وباطنك الشفيف هو القصيد[1]

فالقصيدة صراع بين الحياة والموت ، وهذه ثنائية ضدية تستحوذ معظم القصيدة .

فاسم الشاعر المعادل الموضوعي للخلود ، هو الذي يواجه عاصفة الفناء، لتستمر المواجهة في العالم الأبدي "الأبدية البيضاء"رمز الحياة الجديدة ، ويرحل الشاعر إلى تلك الحياة وتبدأ طفولة جديدة : أرى السّماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى .....[2]

ثم تتسع دائرة الصراع مع الموت فتتولد ثنائية الموت والتاريخ ؛ فالموت غياب والتاريخ ماض (يا موت هذا هو التاريخ) ويبقى الشاعر يولد مع الموت . ثنائية أخرى هي (الموت/المكان) ولكنه هنا يجمل الموت ؛ لأن الموت غياب أو انتقال الجسد من الظاهر إلى الباطن [3]، غير أن الشاعر في صراعه هذا يولد حياة جديدة للأرض وخلودا لنفسه

[1]- الجدارية ، ص24-25.

[2]- المصدر نفسه ، ص9.

[3]- مجلة جامعة الشارقة ، ص 275.

وتجددا لحياة حرة مستقلة فالمكان معادل موضوعي للشاعر المريض ، والمكان المريض هو الوطن الفلسطيني المحتل .[1]

-الانزياح ودلالته في القصيدة :

الانزياح كما هو معروف ، هو الخروج عن المألوف ، وقد عرفه بول فاليري بقوله :"هو اِنحراف عن قاعدة ما "[2] ويرى ريفاتير أنه " انزياح عن النّمط التعبيري المتواضع عليه "[3]

في حين يرى جان كوهن في تعريفه لظاهرة الانحراف الأسلوبي إلى أن "الشعر اِنزياح محكوم بقانون يجعله مفارقا لغير المعقول ".[4]

والقصيدة التي بين أيدينا (جدارية) تحمل في عنوانها دلالات معينة ، لتمنح النّص هويته وشكله مذكرة إيّانا بالمعلقات الخالدة في الشّعر العربي القديم – كما أشرنا سابقا – والكوميديا الإلهية لدانتي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، التي قد تختلف مع درويش في طريقة معالجته لمسألة الموت وبعض الغيبيات .

وأول ملامح المواربة والانزياح في هذا النّص صراع الشاعر مع الموت وتغلبه عليه بالإبداع والجمال ؛ لأن الإبداع قرين الحياة ونقيض الغياب ، ولذلك بدأ محمود درويش قصيدته بقوله:

هذا هو اِسمك؟

قالت اِمرأة ،

وغابت في الممر اللولبيّ....

---

[1]- مجلة جامعة الشارقة ، ص273-275.

[2]- صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 154.

[3]- عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية .ط3 ، الدار العربية للكتاب، ص103.

[4]- :جان كوهن : بنية اللّغة الشعرية ، (مرجع سابق) ص191.

ثم يقول :

هذا هو اِسمك

قالت : اِمرأة

وغابت في ممر بياضها

هذا هو اِسمك ، فاِحفظ اِسمك جيدا

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل

كن صديقا لاِسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

ودربه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على اِحدى صخور الكهف

يا ا سمي : سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب

يا اِسمي : أين نحن الآن ؟

قل ما الآن ما الغد ؟

ما الزمان وما المكان ؟

وما القديم وما الجديد؟ .[1]

هذه الأسئلة المتلاحقة تؤكد لنا غربة الشاعر وعزلته، و التهميش الذي يتعرض له من اِمرأة مجهولة الهوية ، لم يذكر الشاعر اسمها بل– يذكرها نكرة غير معرفة – فهي تأتي لتلقيَ عليه جملة من الأوامر والنواهي ، ومع قراءتنا المتواصلة لأجزاء القصيدة نكتشف أن هذه المرأة قد تكون الممرضة ، حيث كرر جملة : (تقول ممرضتي) ، ثلاث مرات ،وكأننا أمام رحلة اللاعودة ، رحلة إلى عالم الموت وغياب الجسد ، ويتجلى الانزياح في هذا المفتاح ((هذا هو اِسمك)) و ((احفظ اسمك جيدا)) و((يا اسمي سوف تكبر))...

في عدم معرفة الاسم، وفي الطلب منه أن يحفظ اِسمه وهو طلب غريب ، كذلك في طلبه من الاسم أن لا يختلف معه على حرف ، إنه حوار مع الاسم ، إذ ليس من المعقول

أن ينسى الإنسان اسمه أو أن يحاوره بهذا الشكل الغريب الغير مألوف ، " ويشي هذا الإحساس بثقل اللحظة التي لا تستطيع اللغة العادية حملها وإيصالها إلى المتلقي ، بل تمثل ارتكاس الزّمن والإحساس الثقيل بالنهاية والخلود ."[2]

ويقول محمود درويش:

12000 فرس

تحمل اسمي المذّهب من زمن نحو آخر.[3]

إن توظيف الاسم عبارة عن انزياح يعزز انشغال الشاعر بثنائية الموت والحياة ، الاسم الذي يستحيل إلى أثر ، إلى معنى ثقافي بعد انتهاء الرحلة الأبدية ، إنه الإحساس بثقل زمن اللّحظة الراهنة ، الذي يضعنا في مواجهة الزمن الأسطوري الذي يحفظ الأشياء ، والذاكرة ،

[1]- الجدارية ، ص15-16.

[2]- مجلة جامعة الشارقة ، ص 263.

[3]- الجدارية ، ص89.

إنه الانحراف الأسلوبي الذي يجسد حالة نفسية يعيشها الشاعر منذ شعر بلحظة الفراق والوحدة وبالوهم والأسئلة ، وهكذا يسند الشاعر الاسم المعنوي إلى شيء محسوس (الاسم المذهب).

ويضيف درويش قائلا :

للملحميّين النّسور ولي منها أنا : طوق

الحمامة ، نجمة مهجورة فوق السطوح [1]

هناك ارتباط بين هذه النّجمة الخماسية الأضلاع مع حروف اسم الشاعر محمود درويش التي تكتب أفقيا (وإن أخطأت لفظ اسمي بخمسة أحرف أفقية التكوين) . [2] الشاعر هنا يرتدي قناع سليمان، " وكأنه ينقلنا إلى عالم الرؤية والسحر عبر انزياح يتمثل في اللغة والزمن والشخوص يوظفه بوعي شعوري أو لا شعوري " [3]

-الصـــــــورة الشـــــــعرية:

ارتبطت الصورة الشعرية في القصيدة العمودية قديما ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها، الأمر الذي جعل الشاعر يسعى جاهدا لبلورة فكرته في صور جزئية لاتخرج عن إطار البيت الشعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة ، ومن ثمة جاءت الصورة جزئية ومحصورة في الاستعارة أو الكناية أو التشبيه أو المحسنات البديعية .
وعندما تحررت القصيدة المعاصرة من بعض قيودها أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صور فنية تتوافق مع حالاته الشعورية والنفسية ، فقد تخلص من وحدة القافية التي كانت تقيد بعض الأحيان صوره ومشاعره وأفكاره وتعبيراته ، وأطلق العنان للصورة الشعرية في اعتمادها على التشكيل الزماني والمكاني دونما قيود فالصورة تسبح في الزمان والمكان

[1]- الجدارية ، ص 92-101.

[2]- المصدر نفسه ، ص102.

[3] - مجلة جامعة الشارقة ، ص 264.

وفقما تتلاءم مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر والتشكيل بهذا المفهوم [1] " معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها ، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ووفقا لتصوراته الخاصة إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه، ويتحقق هذا التكامل الفني عندما يشغل الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه، فهو في هذه الحالة ومع ماقد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجي مازال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره وقد قيل في هذا المعنى أن الفنان يلون الأشياء بدمه"[2]. وهذا التكامل الفني هو الذي يشكل فلسفة الصورة في الشعر المعاصر، ولقد تعددت مفاهيم الصورة عند النّقاد المعاصرين وبرغم تعددها وتباينها أحيانا إلا أنها لا تتفق في كونها تجاوزت الإطار البلاغي القديم لها وأصبحت تُعنى بتصوير الأشياء تصويرا شموليا ، وتخاطب العقل والشعور معا ولذلك يعرفها الشاعر أرزا باوند قائلا :"هي التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[3].

ومن ثم يمكن القول أن الصورة في الشعر المعاصر تجسيد للفكر والشعور، حيث تعتمد على التجسيد وتراسل الحواس وعلى الرؤية الشمولية التي تلملم شتات الصورة الجزئية المتناثرة لتتشكل منها صورة كلية شمولية في النّص الشعري. والصورة في هذا المفهوم تختلف عن الصورة الجزئية التي كانت سائدة في القصيدة العمودية، لأن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، ولكن جميع السّطور الشعرية المتضافرة هي تشكل هذه الوحدة .[4]هذا في الحقيقة هو" التكامل الفني" الصحيح بين الفنان والطبيعة وهذا الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة الصورة خاصة في الشعر العربي المعاصر فعالم الأفكار – وهو بطبيعته غير واقعي–

[1]- ينظر عمر الدقاق ، نجيب التلاوي ، ... تطور الشعر الحديث والمعاصر - مكتبة الثقافة الدينية القاهرة ص 228.

[2]- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار العودة ودار الثقافة بيروت ط2 1972 ص 126-127.

[3]- تطور الشعر الحديث والمعاصر ، ص 229.

4 - ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها، ولكن هذه المعانقة لا تعني بأي شكل من الأشكال فناء للفكرة في الشيء أو تصيّير الفكرة إلى شيء أي انتقالا كليا من اللا واقع إلى الواقع ، بل على العكس تظل الفكرة مجردة عن الواقعية وإن بدت لنا واقعية ومنتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية ماهي إلا تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع [1] وهكذا يخلق الفنان صوره الخاصة المستمدة من الواقع والممزوجة بحسّه العالي و شعوره الشفاف ، وهذا لا يعني بالضرورة أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع أو أن يكون تكرارا للموضوعي بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة ، عندئذ وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود .هذا ما يدفع الشاعر في بعض الأحيان إلى تفتيت الأشياء الواقعة في المكان لكي يُفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا ولا يُبقي إلا على صفاتها المتنوعة التي يتفرق إدراكها بين الحواس جميعا . من هنا ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها صفات المسموعات أو المشمومات أو الملموسات ... ولا يكون لكل ذلك معنى إلا أن " الفكرة الكامنة " لايمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة بذاتها ، لها طبيعة خاصة هي التي نسميها (الصورة) [2] وتضل الصورة الشعرية رغم اختلاف النّقاد حول إيجاد تعريف دقيق لها عملا فنيا يعكس وإلى درجة كبيرة خيال الشاعر المبدع ، ما دفع الشعراء المعاصرين إلى الاعتماد عليها في نصوصهم الإبداعية اعتمادا كبيرا ، لأنهم وجدوا فيها متنفسهم الذي راحوا يعبرون من خلاله عن خلجات أنفسهم ومشاعرهم المكبوتة معتمدين في ذلك على اللاّشعور والخيال في توليد الرموز والدلالات [3]

[1]- ينظر : عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 127-129.

[2]- نفس المرجع الصفحة نفسها .

[3]- ينظر :عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر مؤسسة نوفل بيروت ط1/ 1980 ص212-364.

فالصورة إذن هي العنصر الأساسي في القصيدة باعتبارها " المحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته أو يتكشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية ولكنها في الوقت نفسه تضل سر الأسرار في الشعر "[1] كما يقول أحمد درويش .

ويرتبط مفهوم الصورة الشعرية ارتباطا وثيقا برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور الخيال في إبداعه عبر موهبة الشاعر وكفاءته، التي تنصهر في بوتقة العمل الأدبي مشكلة ملامح نصوصه الجمالية.

الصور الشعرية في جدارية محمود درويش :

تعتبر الصورة الشعرية عند محمود درويش ، أهم ما يميّز حداثة نصوصه الشعرية [2] وتكمن هذه الحداثة في أن الشاعر لم يعد يهتم بانتقاء الصور الجميلة ، وإنما أصبح كغيره من الشعراء المحدثين " **يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة التي ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية** "[3] وهو في جداريته يرسم بالصور المختلفة ما يعبر به عن روحه المعذبة وألمه الصارخ وكذلك يصور ما يبعث في نفسه الأمل وينعش روحه المثقلة بهواجس النسيان والغياب.

لذلك تعتبر الصورة عند محمود درويش من أهم التقنيات التعبيرية التي تساهم في تشكيل جنبات نصوصه الشعرية ، بفضل ما تحدثه من اهتزاز في تطابق الدّال مع المدلول مما ينتج لنا جملة من الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجــاز [4]

وهذا ما يوضحه هذا المقطع الشعري:

وياموت اِنتظر ، واِجلس على

---

[1]- أحمد درويش : في النّقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشروق ، القاهرة 1996 ص127.

[2]- ينظر : حسين حمزة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، مكتبة كل شيء – حيفا- دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر2001ص203.

[3]- رجاء عيد : الأداء الفني والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول (الشعر العربي الحديث) 1987/1986 ص51.

[4]- ينظر : محمد عبد المطلب ، قراءات أسلربية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية للكتاب 1995 ص29.

الكرسي ، خذ كـــــأس النبيذ ولا

تفاضني ، فمثلك لا يفاوض أيّ

إنسان ، ومثلي لايعارض خادم

الغيب . اِسترح ...فلربما أنهكت هذا

اليّوم من حرب النّجوم .فمن أنا

لتزورني ؟ ألديك وقت لاختبار

قصيدتي [1]

في هذه الأبيات ذات الدفقة الشعورية الهائلة ، يظهر لنا المجاز وقد ألقى بضلاله على جوانب هذه المقطوعة بشكل لافت . فحين يقول الشاعر : " ياموت اِنتظر " فإن هذه الصورة تثير العديد من الإيحاءات الدلالية التي تفصح عن حالة الشاعر باعتباره صار يرى نفسه قريبا من الموت حد المصادقة ، فيدعو درويش الموت إلى تناول كأس من النبيذ ويأمره بموجب ذلك أن يمهله بعضا من الوقت ، ومن غير الممكن أن يرى الإنسان الموت ماثلا أمام عينيه فيخاطبه ويشاطره الحديث لأن الموت شيء معنوي وغير مرئي، وإنما يقصد الشاعر من وراء هذا الانزياح أو هذا المعنى المجازي أنه على يقين باقتراب الموت منه(وهذا مايدل عليه قوله : ومثلي لايعارض خادم الغيب...) بل يطلب من الموت وقتا كافيا ، لعله يكمل مشروعه الشعري والمتمثل في القصيدة ، لأنه كما ذكرنا سالفا الكتابة حاضنة البقاء وإيهاب الخلود .

وهكذا إن لم يستطع الشاعر دفع الموت عنه ، لاضير في تركه لأثر يدلل على وجوده في عالم القصيدة بجداريته التي تحفظ ذكراه بِامتياز.

[1]- الجدارية (مرجع سابق) ص54.

ويواصل الشاعر مخاطبته للموت فيردد في مقطع آخر:

ياموت ، هل هذا التاريخ

صنوك أو عدوك

فماذا يفعل التاريخ صنوك أو عدوك

بالطبيعة عندما تتزوج الأرض السّماء

وتذرف المطر المقدس

أيها الموت اِنتظرني ....[1]

في هذا المقطع وظف الشاعر جملة من الاستعارات ، أسند فيها الفعل (تتزوج) إلى السّماء والأرض تارة والفعل (تذرف) إلى السّماء تارة أخرى في إشارة واضحة إلى المطر الذي يسقي الأرض ، فكأنما هو اِتحاد بينهما يبعث على الانبعاث والتجدد ويعطي للحياة لونها الأخضر الزاهي ، كما جاء في الأساطير القديمة .

وقد جاءت هذه الصور البيانية في إطار دفقة شعورية مكتظة بفعل اللّحظة ، التي جمع فيها الشاعر بين الأمل والألم وبين الرغبة في الحياة والاستعداد للموت ، الذي يعززه في قوله (يا موت اِنتظرني) فكأنه يسارع الزّمن في لا شعوره ، لذلك غلب مثل هذا الزخم الدّافق على مختلف المقاطع الشعرية التي حاول الشاعر فيها مخاطبة الموت فجاء توظيف للاستعارة من منطلق أنها " **اِنتقال من اللّغة ذات اللّغة المطابقة إلى اللّغة الإيحائية اِنتقال يتحقق بفضل اِستدارة كلام معين ، بفقد معناه على مستوى اللّغة الأولى ، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني** "[2] وهو مانلمسه في قول محمود درويش:

---

[1]- الجدارية (مرجع سابق) ص 63-64.

[2]- جان كوهن : بنية اللّغة الشعرية ، ترجمة محمد العمري ومحمد الوالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء 1986 ص129.

رأيت بلادا تعانقني

بأيدٍ صباحية : كن

جديرا برائحة الخبز ، كن

لائقا بزهور الصيف

لائقا بزهور الصيف

فمازال تنور أمك

مشتعلا

والتحية ساخنة كالرغيف[1]

يحاول الشاعر في قوله " رأيت بلادا تعانقني بأيدٍ صباحية " بناء لغة مدهشة وإيجاد علاقات غير مسبوقة ، تحمل في طياتها حسًّا بكل معاني الحب والاشتياق إلى الوطن وعبق ماضيه الثليد ، لأن الوطن الذي ينهض أبناؤه للعمل صباحا ويحيّون بعضهم بعضا ، لَيَعْكِسُ صورة الجماعة النشيطة المنتجة لخبزها الذي تعم رائحته فضاء المكان والخبز مرتبط بالبيت والأم والحنين [2] ومن بين أهم الاستعارات الواردة في القصيدة قول الشاعر :

(وآثرتُ الزواج الحر بين المفردات....)[3]

(والتاريخ يسخر من ضحاياه ...ومن أبطاله ،...يُلقي عليهم نظرة ويمر)[4]

[1]- الجدارية ص34.

[2]- ينظر مجلة جامعة دمشق عالية صالح ، اللّغة والتشكيل ، المجلد 26 العدد3و4 .2010 ص360.

[3]- الجدارية، ص69.

[4]- نفس المصدر ، ص 104.

(لكن للذكرى يدين خفيتين تهيجان الأرض بالحمى، وللذكرى روائح زهرة ليلية تبكي وتوقظ في دم المنفى حاجته إلى الإنشاد) [1]

اِستقطب الشاعر في هذه الأسطر صورا شعرية مختلفة ، بدأها بإسناد دال(الزواج) إلى المفردات التي تتناسل فيما بينها مشكلة أهم النّصوص الملحمية في خارطة درويش الشعرية فهو اعتاد أن يدلل حروفه الأثيرية ويزُفها في ثنايا قصائده ، حتى وإن لم يُلق لها التاريخ بالا ، فمن عادة هذا الأخير أن يسخر من الضحايا والأبطال ويجامل الجلاد على حساب الضحية ، فتتزيف الحقائق لأنه كما يقال (التاريخ يكتبه المنتصرون) . ولكنه مُصِر على موقفهٌ ، عازم على البوح بكل ما يعتمل في صدره من شعور دافق وحنين متوهج .

وهكذا ساهمت الصور الاستعارية بدور فعال في تكثيف دلالات القصيدة ، وهي تعد من أهم العناصر البلاغية التي تقوم عليها الصور الشعرية في الجدارية ، التي غالبا ماتنزع إلى المجسد المحسوس ، كما أنها تحمل في كل موضع من السّياق الشعري بعدا فنيا ودلاليا ، حيث تكمن أهميتها الأسلوبية وشعريتها في اِبتعاد الشاعر بمكوناتها عن طبيعتها المألوفة .[2] ما يجعل الصورة الاستعارية من أكثر الصور إيغالا في الشعرية بسبب الانزياح الكامل بين الدّال والمدلول [3]، فكان لجوء محمود درويش إلى مثل هذه الاستعارات من أجل أن يصوّر لنا واقعا يثير فينا العديد من الاِنفعالات من خلال ما تحمله تلك الصور من دلالات واِنفعالات تعبّر عن الحالة النّفسية والشعورية للشاعر[4].

[1]- الجدارية ،ص 79-80.

[2]- ينظر: حسين حمزة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص185.

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995 ص 76.

[4]- ينظر : دليلة خياري ، مقاربة أسلوبية دلالية ، ص 142.

وإلى جانب الاستعارة يوظف محمود درويش في جداريته التشبيه الذي نراه يختلف " **في درجة التصوير ونوعيته عن غيره من الصور البيانية الأخرى إن لم نقل أنه المستوى الأول من مستويات التصوير الفني** " [1]، ومن بين التشبيهات الواردة في القصيدة :

وكلما آخيت حبة سنبلة تعلمت البقاء من

الفناء وضده: " أنا حبة القمح التي ماتت لكي تخضر

ثانية وفي موتي حياة ما

ما نلاحظه في هذا التشبيه البليغ أن الشاعر يشبه نفسه بحبة القمح التي تُزرع في الأرض فتنمو مرة أخرى مادامت بذور النّماء والحياة كامنة في صلبها وهي نفس الطاقة الكامنة في روح الشاعر ، رغم ما يحيط به من أسباب الفناء ولعل في تعبيره المجازي هذا ما يشير إلى الانبعاث والانبهاق اللّذين يحالفان الشاعر كلما أزمع الرّحيل إلى العالم الآخر.

ويضيف درويش في مقطع شعري آخر :

قد أضيف إلى الحكاية وصف

عكا / أقدم المدن الجميلة

أجمل المدن القديمة / علبة حجرية

يتحرك الأموات والأحياء

في صلصالها كخلية النّحل السجين

ويضربون عن الزهور ويسألون

البحر عن باب الطوارئ كلما اِشتد

[1]-الوقائع الأسلوبية الدالة ، ص 143.

الحصار / وعلّميني الشعر

قد تحتاج بنت مـــــــا إلى أغنية [1]

تتداعى الصور البيانية من خلال هذه الأسطر بشكل مثير يُنبئ عن ميل الشاعر إلى الجمع بين المفارقات الإشارية [2] وهو مايظهر من خلال تعمّد الشاعر كسر بعض الدلالات الحقيقية للفظة ونقلها من حقلها المعجمي إلى حقل دلالي آخر مثال ذلك قول الشاعر : (يتحرك الأموات .... في صلصالها كحلية النّحل السجين) فهو ألصق فعل الحركة بالأموات على الرغم من أنه لا يمكن لهاتين المفردتين أن تدخلا في تركيب لغوي منطقي بسب مخالفة الشاعر للتركيب النّحوي ، ومع ذلك جمع بينهما الشاعر ليعكس مدى عراقة عكا وأصالة شعبها الأحياء منهم والأموات ، وتتسع خيوط التشبيه لترسم لنا تشبيها تمثيليا يظهر في تشبيه الشاعر (صور الأموات والأحياء وهم يتحركون داخل أسوار عكا العتيدة ، بصور النّحل وهو مسجون داخل خليته) مما يجعل منه تشبيها مركبا.

كما اِعتمد درويش في تشبيهاته على الآداة (كأن) التي وردت في بعض المقاطع مثل قول درويش:

... كأني

عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري

لغتي كأني حاضرا أبدا كأني

طائر أبدًا ، كأني مذ عرفتك

أدمنت لغتي هشاشتها على عرباتك

[1]- الجدارية ص99.

2- ينظر علي ملاحي: الدلالة الشعرية الجديدة ، طبيعتها وإجراءاتها،دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد ، دكتوراة دولة 2003-2004 [2]ص377.

البيضاء.[1]

ويضيف في مقطع شعري آخر:

لي عمل لآخرتي

كأني لن أعيش غدا ولي عمل ليوم

حاضر أبدا ....[2].

تطل أداة التشبيه كأن في هذه الأبيات وكأنها وسيلة نجاة لاغير ، خالية من المأساة فهي طوق أراد الشاعر أن يطوق به ذاته بعدما جرب جملة من الخيارات الشعرية ، وقد اِرتبطت أداة التشبيه(كأن) في هذه المقاطع الشعرية ، اِرتباطا سيكولوجيا بالزمن وبالتحديد في تصور الذات له أو بتعبير أدق لوجودها فيه[3]، خاصة في قوله :(كأني لن أعيش غدا) والذي يتناص مع الخطاب الديني : (اِعمل لدنياك كأنك تعيش أبدًا وأعمل لآخرتك كأنك تموت غدا) فهو يدور في فلك اليّوم الكلي السّابق ، الحاضر أبدًا في ذهن درويش .

ولا ينغلق أفق الاحتمالات التشبيهية هذه ، فثمة جدل تقيمه الأنا بين تشبيهها ونفي تشبيهها في نسق تركيبي واحد باستعمال " كأني " و" لا كأني" في بعض المقاطع الشعرية ، و ينتهي الأمر بالشاعر إلى تأمل التشبيه نفسه:

كأن قلبي زاهد أو زائد

غني كحرف الكاف في التشبيه

---

[1]- الجدارية ص 16.

[2]- نفس المصدر ، ص 18.

[3]- ينظر : محمد فكري الجزار مجلة فصول ، ص183.

حين يجف ماء القلب تزداد الجماليات

تجريدا وتدثر العواطف بالمعاطف

والبكارة بالمهارة [1]

ثمة حكم قيمي على التشبيه البلاغي من منظور الواقع الذي تعانيه الأنا ، يوظفه الشاعر لحساب جدل الإثبات والنّفي فهو في لحظة بينية تتقاسمه عدة مشاعر وتختلط عليه الأمور ليمتلأ بالغموض والغرابة ، هذا مايعكسه التشبيه ، فليس ثمة في المأساة ما يستحق منه الخضوع رغم إدراكه من قبل أن " كل شيء واقعي "[2] ولكنه مستعد لمواجهة هذا الواقع.

وفي الأخير يمكننا القول أن صور درويش ماهي إلا فيض فكري وأثر نفسي يعكس رؤية الشاعر للأشياء و الأشخاص والعالم والحياة ، وميزة هذه الصور أنها تأتلف وتتمازج فيما بينها وتمتد لتنتقل الصورة من وحداتها الصغرى إلى وحداتها الكبرى ، تدخل في شبكة علاقات تفقد داخلها دلالاتها الجزئية لتتحدد في تيار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النّص.[3]

[1]- الجدارية ص: 20.

[2]- نفس المصدر ، ص: 09.

[3]- ينظر مجلة جامعة دمشق، عالية صالح ، اللّغة والتشكيل ، ص 360.

الفصـــــــــــــــــــــــــــــــــل الرابع:

التناص في جداريةمحمود درويش

التناص في الأدب المعاصر:

منذ أن جاءت الحوارية dialogisme على يد الباحث الرّوسي ميخائيل باختين Mikhail bakhtine كرد صريح على انغلاق النص وتقوقعه والمصطلح وآلياته في تغير وتطور مستمرين فلقد استفادت الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا julia kristeva من أراء هذا الباحث [1] وابتدعت في أواخر ستينات القرن الماضي مصطلح التناص intertextualite الذي يمثل تقاطع النصوص مع بعضها البعض، حتى ليصبح النص في منظورها " لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل والنفي والهدم وإعادة البناء."[2] باعتماد كاتبه على الذاكرة واسترجاع النصوص والجمل والصور سواء كان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية [3] وتعتبر جوليا كريستيفا أول من وضع مصطلح التناص ، حيث تحدثت عن النّصوص الشعرية واعتبرتها بمثابة

" نصوص تم صياغتها عبر امتصاص . وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة alter–jonction ذات طابع إيحائي"[4].

كما نجد في كتاب مقدمة في التناص لنتالي بيغاي Nathalie piegay ،تعريف الكاتبة للتناص بأنه :"الفعل الذي بموجبه يعيد نص ما كتابة نص أخر"[5].وإعادة

---

[1]-ينظر:عصام حفظ الله واصل : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ،دار غيداء للنشر والتوزيع عمان الاردن2010م ص15.

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: بشير ضيف الله. الوقائع الأسلوبية الدالة ، ص136

[4]- جوليا كريسيفا : علم النص ، فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم / دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2. 1997 ص79.

[5] Nathalie piegay gros : introduction a l intertextualite nathan paris 2002 p 17.

تشكيله بكيفيات مختلفة " كالمعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة ..."[1] وهكذا يعني التناص في مجمله" أن الكلمة لا تكون وحدها أبدا " كما أشار إليها دوسوسير من قبل ، كذلك الشعر لايمكن أن يكون وحيدا بمعزل عن المحيط الفكري والثقافي والتراث الدّيني والمخيال الجمعي ، إذ كثيرا ما يلجا الشعراء المعاصرون إلى الاغتراف من هذا الموروث الثقافي وتوظيفه في قصائدهم كالرّمز والأسطورة... مبتدعين بذلك أدوات خاصة تحمل قدرة عالية على الإيحاء.

كحال درويش الذي اقتبس أفكاره من مصادر متنوعة ، ليقرأ ذاته في تماهيها مع أهم الشخوص الأسطورية والأدبية .

1-التناص الأدبي في جدارية محمود درويش:

إن التفاعل بين النصوص الأدبية والتداخل الحاصل بينها ليُفْضي إلى تجدد الدلالات واستمراريتها ، سواءً كانت هذه النّصوص قديمة أم حديثة ، شعرية أم نثرية ، والقارئ لجدارية محمود درويش يرى أن أول ما يلفت الإنتباه فيها عنوانها /جدارية/ وهي " كلمة مرادفة لمعلقة " وكأن الشاعر يريد العودة بنا إلى البداية بعد صراعه مع الموت "[2] .

واختياره لهذا العنوان يرفع قيمة القصيدة ويضعها في موازاة مع شعر المعلقات فالمعروف أن المعلقات هي أجود القصائد التي قيلت في العصر الجاهلي وقد نقلت تجربة أصحابها وبراعتهم في التعبير عن واقعهم ودقتهم في تصويره فكان جزاؤهم أن علقت قصائدهم على أستار الكعبة تقديرا لموهبتهم ، واحتراما لرؤيتهم في هذه الحياة .

[1]- محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط3، 1992 ،ص121.

[2]- محمد أحمد القضاة : الظواهر الأسلوبية لجدارية محمود درويش ،مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية ، المجلد6، 2009 ص248.

وهو مانراه في الجدارية (معلقة درويش) التي وضع فيها الشاعر خلاصة تجربته الحياتية والشعرية ، الذاتية والعامة " وحكمته ورؤيته في أن تكون القصيدة مغايرة لكل ما كتبه ، وهذه الخلاصة ستعلق بالأذهان وتخلد كما تخلد المعلقات "[1].

وهو في هذه القصيدة ، يستحضر الشعراء ويستضيف الفلاسفة ، يمتح من معينهم ما يراه يعبر عن ذاته في جنوحها الإنساني وطموحها البعيد ومن هؤلاء الشعراء الذين استدعاهم في قصيدته : (امرؤ القيس ، المعري ، طرفة بن العبد، لبيد بن ربيعة وجبران خليل جبران بالإضافة إلى هيدجر و ريني شار) الذين شغلوا مساحة واسعة في المشهد الشعري الدرويشي ، فقد عرف كيف يصوغ تجاربهم ويعلن إتحاده مع بعضهم في كثير من المواقف المشتركة . فهاهو امرؤ القيس (الملك الضليل) قد استثمره محمود درويش في محور الغربة

ذلك أن غربة محمود درويش لا تختلف كثيرا عن غربة امرئ القيس الذي ظل تائها لا يعرف الاستقرار ، خاصة بعد وفاة والده ، فقد ظل شاعرا جوالا يحس بمرارة الاغتراب

وهو الإحساس نفسه الذي يسيطر على درويش إذ يقول :

يا اسمي سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب ...[2]

فقوله الغريب أخ الغريب توظيف غير مباشر لقول امرئ القيس :

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإنّي مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب[3]

[1] - أحمد القضاة ، مجلة جامعة الشارقة ، ص 247.

[2]- الجدارية ، ص16.

[3] - ديوان امرؤ القيس ، تحقيق : أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف ، القاهرة ،ط4 ، 1984 ، ص357.

فقد انتهى به المطاف يائسا حزينا ومتعبا من أسفاره الشاقة وغربته الطويلة، وتحديه المستمر في سعيه لاسترداد ملكه الضائع والمسلوب. وقد استلهم درويش من صور تلك الرحلة والمعاناة ما عبر فيه عن حاله في تقاطعها مع امرئ القيس :

وما عِزُنا توشج بالضباب على

التلال ، وشبح سهم طائر وجه

اليقين . تعبت منى لغتي تقول ولا

تقول على ظهر النخيل ماذا يصنع

الماضي بأيّام اِمرئ القيس الموزع

بين قافية وقيصر ....[1]

نعم فقد توزعت أيام اِمرئ القيس جيئةً وذهابًا ، تعبا شديدًا وملكا مضاعا ، وإحساسا فظيعا بثقل الأيّام ووطأتها تحت سديم الغربة وإن اختار الصمود حتى نهاية المطاف ، فهو تناص

مع اِمرئ القيس الذي كرس حياته لقضية ، لا تقل شئنا عن تلك القضية التي كرس لها درويش معظم شعره وحياته ، إنها قضية وطن وشعب وهويّة ...وقد كان قدر اِمرئ القيس فيها الموت وهو نفس القدر الذي يصارعه وسيؤول إله لا محالة درويش في نهاية المشوار ويستمر درويش في اِستحضاره لشعراء لهم وعي صارخ بالموت وفلسفة خاصة به ، ويتعلق الأمر بفيلسوف الشعراء وشاعر الفلاسفة أبو العلاء المعري الذي بلغت حرمة الإنسان عنده حرمة الأرض التي أختلط ترابها بأجساد البشر بعد البلى. يقول أبو العلاء

المعري :

[1]- الجدارية ، ص71-72.

خفف الوطأ ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

ربّ قبر صار قبرا مرارا ضاحكا من تزاحم الأضداد[1]

والمعروف عن أبي العلاء المعري نظرته التشائمية للحيّاة ونبرته الحزينة في ترجمة معانيها

مرد ذلك معاناته المريرة في مواجهة قدره المحتوم والمتمثل في عاهة العمى التي دفعت به إلى اعتزال النّاس لتصير له فلسفة خاصة ونظرة عميقة للحيّاة تنبعث من بصيرة نافذة فحقّ لرهين المحبسين أن يُستضاف من طرف درويش في قصيدته الخضراء العالية لأنه يشاطره الإحساس بالتغييب ويقاسمه نظرة بعض النّاس إليه . فلقد عان محمود درويش كثيرًا من تهميش السلطات الإسرائيلية له حاله حال الشعب الفلسطيني الرّاغب في حيّاة كريمة تطرد عنه شبح الموت وتمنحه الاستقرار لبناء الوطن .

يقول محمود درويش وقد اغترف من فلسفة المعري ما ألقى بظلاله على هذه الأبيات:

رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته

لست اعمى

لأبصر ما تبصرون

فإن البصيرة نور يؤدي إلى

عدم ...أو جنون. .. [2]

فها هو ذا درويش يجتمع مع أبي العلاء المعري تحت سماء واحدة ليرتويا من نبع واحد وهو البصيرة النّافذة وقد اِتحد صوتهما من قبل حين ردّ درويش فلسفة المعري بأن (البصيرة

[1] - محمد سعد محمد آل حسين : من شعراء البؤس- دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع . ط-1، 1998 ص87-88.

[2]- الجدارية ، ص31-32.

نور يؤدي إلى عدم أو جنون ...). وهو الحجاب الذي تكشف للمعري لنفاذ بصيرته ، ليتجلى في القصيدة فلسفة درويشية خالصة يصوّر فيها الشاعر لحظات الألم والضيق التي ينازعها على فراش الموت ، وكذا عوالم التيه المنفتحة على ماضيه وحاضره ، والممتدة إلى مستقبله ، فكأنّا أمام تناص شعوري بين شاعرين تبنيّا وجهة نظر واحدة .

ويستمر حديثه عن المعري في الجدارية بطرده للنقاد من شعره وهي الرغبة التي يتطلع درويش إلى تجسيدها بطرد المحتل الصهيوني من أرضه والحفاظ على عرضه لذا يشترك كل من درويش والمعري في (الرفض ونفاذ البصيرة) ولعل درويش أراد من تناصه مع المعري " أن يعمّق فلسفته الوجودية لكي يخدم نصه ويصل إلى الهدف الذي يسعى إليه."[1]

وهكذا عبر كل من المعري وامرؤ القيس عن ثنائية الحياة والموت بما عاشاه من مآسي ومرّا به من كرب، ما أضاء لدرويش الطريق وهو يحاول الإجابة عن الأسئلة الوجودية التي يعيد تشكيل دلالتها في ثنايا القصيدة بحرفية عالية وحسٍّ فنّي كبير ، متجاوزًا صورة التوتر وانشطار الذات التائهة في عوالم الاغتراب إلى صورة الفيلسوف الذي يرتدي عباءة الحكمة المتواترة عبر التراث، إذ يستدعي شاعرا من طراز " طرفة بن العبد" الذي عُرف بنظرته الوجودية و تأملاته الكونية ، ما جعل حوار درويش مع هذا الشاعر حوارًا مختلفا له خصوصيته ، فهو حوارٌ مع الموت الذي لم يهمل طرفة بن العبد وأخذه في سن مبكرة قبل أن يكمل مشواره الشعري ، لذا اِختاره درويش لإقناعه بأن الموت حقيقة لا مفر منها ، إذ هو" بذرة كامنة في جسم الإنسان "[2] منذ ولادته ، وهذا القدر المحتوم مرّ على طرفة بن العبد وطوّاه مبكرًا ن وهو الآن يقرع باب محمود درويش الذي يجيبه قائلا :

أيّها الموت اِنتظرني في خارج الأرض

اِنتظرني في بلادك ريثما أنهي

[1] -مجلة جامعة الشارقة ، (مرجع سابق) ، ص250.

[2] - المرجع نفسه ، ص250.

حديثا عابرًا مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك ، اِنتظرنّي ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد ...يغرينّي

الوجوديون باِستنزاف كل هنيهة .

حريّة وعدالة ونبيذ آلهة ....[1]

درويش يحتاج إلى إلى وقت كافي لقراءة طرفة ، وسبر حياته وفهم مواقفه ، و"صراعه الوجودي " الذي يشاطر فيه محمود درويش ، والمعروف عن طرفة بن العبد أنه أُخذّ غدرًا حيث حمل كتاب موته بيدّه ، نحو ملك لم يعطه وزنه ذهبا بل سلب منه ما هو أنفس من الذّهب وهي روحه التي لا يملك غيرها . وقد اِستلهم درويش هذه الحادثة ببراعة حيث بعثّر في القصيدة مشاعر الشفقة والثقة في سيره هو نحو ملك الموت وهو على يقين من أن مصيره في النهاية لن يختلف عن مصير طرفة بن العبد ، فالموت هو التيمة التي جمعت درويش بطرفة في سطور هذه الجدارية . التي يرددّ فيها :

باطل، الأباطيل الأباطيل ... باطل

كل شيء على البسيطة زائل...[2]

حيث تتكرر هذه الأبيات كلازمة تكرارية ، يقرّ فيها درويش بأن كل شيء باطل وكل شيء زائل ، ولعل هذا ما يحيلنا على حكمة لبيد بن أبي ربيعة في قوله :

ألاّ كل ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل[3]

---

[1]- الجدارية ، ص49.

[2]- المصدر نفسه ، ص87.

[3]- ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، دار صادر ، بيروت ، 1966، ص 132.

وقد قيلت هذه الحكمة ، في عهد النبيّ (ص) فعلق على الشطر الثاني من البيت؛ (أن نعيم الدّنيا هو الزائل بينما نعيم الآخرة فليس بزائل).

ومحمود درويش في هذه الجدارية ، يؤكد على فكرة الفناء من خلال تناصه مع البيت الشعري للبيد ، غير أن هذا الأمر يبعث فيه الإصرار على تحدي الموت حتى النفس الأخير من باب (أطلب الموت توهب لك الحياة).

ولا يتوقف محمود درويش عند هؤلاء ، وإنما يعيد قراءة جبران خليل جبران ليأخذ من قصيدته " جمال الموت " سياقها الجنائزي المتمثل في وصية الدّفن وطقس التجهيز ، ويعمد بعد ذلك إلى مخالفة بنود الوصية الجبرانية ببنود تساير قناعاته..."[1]

فهو لا يتفق مع جبران الذي يقول :

دعوني أنَمْ فقد سكرت نفسي بالمحبة

دعوني أرقد فقد شبعت روحي من الأيّام والليالي...

–أشعلوا الشموع وأوقدوا المباخر حول مضجعي ، حول ، واَنثروا

أوراق النّرجس على جسدي وعفّروا بالمسك المسحوق شعري

وأهرقوا الطيب على قدمي ثم اِنظروا واِقرؤوا ما تخطه يد الموت على جبهتي...

.....

اِخلعوا نسيج الكتان عنّي وكفنوني بأوراق الفل والزنبق

اِنتشلوا بقاياي من تابوت العاج وممدودها على سائر و سائد من زهر البرتقال واللّيمون ...[2]

[1] - مجلة جامعة الشارقة ، ص251.

[2]- جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع (دمعة وإبتسامة) دار صادر الطبعة الأخيرة ص 103-104.

كما أنه لا يرى أن زهور السوسن والياسمين والنسرين سوف تنمو على قبره وهي دلالة على الحيّاة والانبعاث من جديد ، بل يجد في سنابل القمح وشقائق النعمان رمزًا للحيّاة لأنه يرفض زهر البنفسج فهو زهر المحبطين يقول محمود درويش :

سأقول صبونّي

بحرف النون حيث تعبٌ روحي

سورة الرحمان في القرآن و اِمشوا ...

صامتين معي على خطوات أجدادي

ووقع النّاي في أزلي ...ولا

تضعوا على قبري البنفسج

زهر المحبطين يذكر الموتى بموت

الحب قبل أوانه وضعوا على

التابوت سبع سنابل خضراء إن

وجدت ، وبعض شقائق النعمان إن وجدت [1]

فما يوصي به درويش يختلف كثيرًا عما يوصي به جبران خليل جبران وطقوس الدفن التي يريدها درويش تجعلنا ندرك مدى وعي الشاعر بالنص القرآني في قوله عزّ وجل : " **ن والقلم وما يسطرون** ..."(سورة القلم : 01) ، وقوله في سورة يوسف : " **وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات** ..." (سورة يوسف : 43).

[1]- الجدارية ، ص50.

وهكذا حوّل درويش النّص الجبراني من وقعه الجنائزي المهيب إلى إبداع وإحساس بالحيّاة رغم الألم والإنكسار ، في جو من الإصرار والتحدي و الشموخ.

ويستمر في رحلته لِاستدعاء الشعراء فيقول :

" رأيتُ ريني شار "

يجلسُ مع " هيدغر"

على بعد مترين منّي .

رأيتهما يشربان النبيذ...

ولا يبحثان عن الشعر ...

كان الحديث شعاعًا

وغدٌ عابرٌ ينتظر [1]

فأثناء صراعه مع الموت يحاور هذان الشاعران ويطلب منهما المؤازرة في هذا الوقت العصيب الذي يمر به ، طلبا للعزاء ، ولعل في ذكره لريني شار ما يعضدُ قوله ذات مرة "**أستعير كلاما قد يكون أجمل لريني شار ، طموحي أن أحوّل الأعداء إلى خصوم** "[2].

فمحمود درويش ينظر إلى العدو الإسرائيلي في لحظة ما إلى أنّه خصم له ، لذا يقول:

" **أنا والعدو متعايشان من دون أن يكون لنا خيّار ...أنا أحتاج إلى الاعتراف بإنسانيتي مقابل اِعترافي بإنسانية الآخر ، لنتمكن نحن الاِثنين ، من أن نتصالح معا** "[3] ولما لا العيش معا واِقتسام القوت .

---

[1]- الجدارية (مرجع سابق) ص30-31.

[2] - أحمد الأشقر : التوراتيات في شعر محمود درويش (من المقاومة إلى التسوية)- قدمس للنشر والتوزيع ط 1 2005 ص44.

[3] - المرجع نفسه ،ص.44 -

يقول محمود درويش في الجدارية :

" وليَّ السكينة ، حبة القمح الصغيرة

سوف تكفينا ، أنا وأخي العدوّ ..."[1]

لأنه ينظر إلى الآخر بنظرة إنسانية خاليّة من الحقد والكراهية ؛ فقد جاء في تصريح له :" **سأواصلُ أنسنة حتى العدو ...كان الأستاذ الأول الذي علمني العبرية يهوديا ، وكان الحب الأول في حياتي مع فتاة يهوديّة ، ولذا فإنني منذ البداية لم أرى اليهود إما شياطين أوملائكة بل كائنات إنسانية** " [2] .

2-التناص الدّيني :

لقد وظف الشاعر الموروث الدّيني في قصيدته توظيفا فعالا " بما يضمن ألق النّص وبما يمنحه من ممكنات تعبيرية جديدة "[3] فنراه يستمد معانيه من القرآن الكريم تارة ومن النصوص المقدسة والرموز الدينيّة تارة أخرى ، مستغلا إيّاها في التعبير عمّا يريد بوعي وإدراك ، فيرسم لنا صورًا حيّة للمواقف التي مرّ بها الأنبياء والرسل في صراعهم وتضحياتهم من أجل نشر تعاليمهم و إقرار رسائلهم ...لهذا يحضر النّص الديني في مواطن كثيرة من الجدارية ، ويرجع هذا بالدرجة الأولى إلى انتماء الشاعر إلى مهد الرسالات السّماوية أرض كنعان المقدسة الزاخرة بالآثار الدّينية التي تدلل على الوجود اليهودي والمسيحي و الإسلامي فيها . فيستثمر درويش هذا الموروث الدّيني ويعيد " إنتاج ما يعتبره إرثًا إنسانيا مشتركا قابلا للقراءة والتجديد "[4] وهذا ما يذكرنا بقوله ذات مرة :" **أنا أملك هذه الأرض بثقافاتها المتعددة من الكنعانين والعبرانيين والإغريق والرُّومان والفرس والفراعنة والعثمانيين إلى الإنغليز**

---

[1]-الجدارية ، ص43. -

2- نواف الزورو : محمود درويش وداعا ، كلمات عربية في رثاء الشاعر العربي الفلسطيني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت [2]لبنان ط1- 2008ص16.

[3] - الوقائع الأسلوبية الدالة ، ص 52.

[4] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

والفرنسيين ، أريد أن أعيش كل هذه الثقافات ، حقي أن أتمثل كل هذه الأصوات التي مرت فوق هذه الأرض ، فأنا لستُ طائرًا ولا عابرًا ..."[1]

أ- **التناص مع القرآن الكريم :**

القرآن من الكتب المقدسة التي تكفل الله (عزّ وجل) بحفظها من التحريف فجعله منزها منه. ولقد حوى هذا الكتاب المقدس بين دفتيه قضايا الإيمان والعقيدة و مختلف العبادات التي ألزم الله بها عباده، كما تناول جانبا من جوانب بعض المعاملات التي تبرم بين النّاس، بأسلوب شهد له جهابذة الشعر وأرباب البيّان من الكفار- خاصة - بأنّه:((كلام يفيض بلاغة تعجزُ كبار الشعراء والخطباء .)) ،حتى أهل الكتاب منهم من تأثر لدى سماعه للقرآن الكريم .

هذا جانب بسيط من تأثير القرآن الكريم في النفوس ، التي لا تملك غير الاعتراف الصريح بروعته وبلاغته ، التي أغرت العديد من الشعراء والأدباء .

يقول محمود درويش :

أرض قصيدتي خضراء عالية

كلام الله عند الفجر أرضُ قصيدتي

وأنا البعيد

أنا البعيد ...[2]

بالعودة إلى القرآن الكريم ، نعثر في سورة الإسراء على قوله تعالى : ((وقرآن الفجر إن قرآن الفجر كان مشهودًا)) (الآية : 87)

[1]- أحمد الأشقر ، التوراتيات في شعر محمود درويش ، ص43.

[2]- الجدارية ، ص11.

فدرويش يأخذ من هذه الآية بشكل ضمني ما يعبّر به عن قصيدته ذات اللّون الأخضر والعلو الشاهق ، فهي كلام مقدس عند الفجر يتسلل رويدًا رويدًا مع أولى قطرات النّدى التي يرسلها الفجر ؛ الذي يرمزُ لبداية الحيّاة والخروج من ظلمة اللّيل .

ويستمرُ حضور النّص الدّيني في القصيدة ليشكل جزءا واضحا من مكوناتها بما أنه يشكل متعاليا نصيا له اِمتداد فاعل في الزّمن الحاضر والماضي ، كما يعتبر منهلا عذبا لمختلف أنواع التفاعلات النصية [1]. فيستعيد محمود درويش قصة قابيل مع أخيه هابيل ، وكيف قتل قابيل هابيلَ بدافع الغيرة والحسد

يقول محمود درويش :

لا تقتربْ يا اِبن الخطيئة ، اِبن آدم من حدود الله

لم تولد لتسأل ، بل لتعمل

كن معنى ثقافيا لأدرك كنه حكمتك الخبيثة

ربما أسرعت في تعليم قابيل الرمايّة [2]

إن هذا المقطع القصير ، يأتي في غمرة مناجاة محمود درويش للموت ، فهو يريد منه أن يكون متحضرًا و أن يتصف بالطيبة والرفق واللّين حتى يعرف درويش كنه الموت وحقيقته والحكمة منه ؟

لذلك يرى درويش أنّ الموت قد أسرع كثيرا في تعليم قابيل الرماية فقتل شقيقه ، وكم من قتيل لايدري فيم قُتـــِلْ .

ويظهر تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله :

[1]- التوراتيات في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص34.

[2]- الجدارية (مصدر سابق) ص20-21.

فيا موت اِنتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش

حيث ولدت ، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود **التين والزيتون** في وجه

الزّمـــان و جيشه ...[1]

ففي البيت الرابع من هذا المقطع توظيف صريح لقوله تعالى في سورة التين: ((والتين والزيتون ...)) (التين : 01) وهنا تظهر مقدرته في دمج النّص القرآني في النّص الشعري إما تصريحا أو تلميحا.

فهاهو ذا يقف قريبا من النّهاية ليس في يده من الرزق شيئا ، كما أنه لم يعد مُقدسا كما كان ليركع له أحد عشر كوكبا في صحن معبده ، فضُعف الشاعر قد يغري البعض لِانتقاده والطعن فيه(وهو الذي جاب الأقطار العربية كملك ينثني له السّامعون ويصفق له الجمهور بحرارة ؛ شغفا بما يسمعون) لذا ضاقت نفسه ذرعا بحاضره ومستقبله ، فيقول في مقطع من جداريته :

وأنا شاعر

وملك

وحكيم على حافة بئر

ولا أحد عشر كوكبا

[1]- الجدارية ، ص49.

على معبدي ...[1]

في هذه الأبيات ، يشبه درويش نفسه بالنّبي " يوسف " عليه السّلام ، ويرى أنّه لم يعد قادرا على مواصلة رحلته حتى وإن كان شاعرا حكيما وملكا قويا بشاعريته المتفردة ، فهو اِقرار بلحظة ضعف ولكن بكل أنفة وكبرياء وقد وردت قصة يوسف عليه السّلام في كل من (القرآن الكريم في سورة يوسف) و(الكتاب المقدس في سفر التكوين : الإصحاح من 37إلى 43)[2].

ب- التناص مع الإنجيل:

الإنجيل كلمة يونانية تعني البشارة أي الخبر المفرح ويعرف بين المسيحيين بالكتاب المقدس وبالعهد الجديد تمييزا له عن العهد القديم (التوراة) وهو عبارة عن مجموعة من الكتب الموحاة من الله والمتعلقة بخلق العالم وفدائه وتقديسه وتاريخ معاملة الله لشعبه ومجموع النبوءات عما سيكون حتى المنتهى والنصائح الدينية والأدبية ، وهي أربعة أناجيل (متى ، لوقس ، يوحنا، بولس).[3]

و يتناص شعر محمود درويش مع الإنجيل بشكل لافت للإنتباه ، يقول محمود درويش:

" حبة القمح الصغيرة سوف تكفيني أنا وأخي العدو ...

.....

لعل شيئا في ينبذني

---

[1]- الجدارية ، ص86.

[2]- ينظر عمر أحمد الربيحات : الأثر التوراتي في شعر محمود درويش دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن /عمان 2009ص84.

-3 .www. Google . com. .

3

لعلي واحد غيري

من أنت ؟ يا أنا في الطريق اِثنان نحن

وفي القيّامة واحد

خذّني إلى ضوء التلاشي كي أرى صيرورتي في

صورتي الأخرى...[1]

فقد جاء على لسان المسّيح :" باركوا لاعنيكم ، أحبّوا مبغضيكم ، أحسنوا إلى من أساء إليكم "[2]، فالمسيح الذي جاء بتعاليم المسرّة والرحمة اِستفز في درويش معاني المحبة والسّلام .

يواصل درويش تناصه الإنجيلي فيقول :

سأصيرُ يوما ما أريد

سأصير يوما كرمة

فليعتصرني الصيف منذ الآن

وليشرب نبيذي العابرون على

ثريّات المكان السّكري [3]

في هذه الأبيات إشارة واضحة إلى السّيد المسيح وقصة دمه في العشّاء الأخير وقد وردت في إنجيل متَى(26: 17-30) " وفيما هم يأكلون ، أخذ يسوع الخبز وبارك وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي ، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا : اِشربوا منها

[1]- الجدارية ، ص43-44.

[2]- مجلة العربي : العدد 599، أكتوبر2008 الكويت .

[3]- الجدارية ، ص14

كلكم ، لأن هذا هو دمي ؛ الذّي للعهد الجديد قد يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا . وأقول لكم لا أشرب هذا إلى ذلك اليّوم ..."[1] وكان هذا العشاء السّري، آخر لقاء للسيد المسيح عليه السّلام مع حواريه قبل صلبه بوقت قصير . ويمثل المسيح في الثقافة المسيحية الفدائي والقربان وهو يتماهى مع درويش والشعب الفلسطيني : ((فيسوع المسيح الذي سلمه اليهود إلى السلطة الرومانية لصلبه ، يصبح الفلسطيني الذي يضطهده اليّهود ، رمزًا للمعاناة – عندما كان على الصليب / الإحتلال – ورمزا للنصر مجددا فهو يسعى كما تعتقد الديانات ، ليخلص البشرية من معاناتها ..."[2]

والمسيح يمثل النموذج الأكثر عمقا ودلالة لكونه المسعف في محنة الوجود والمخلص في المعتقد المسيحي ، لأن طريق يسوع محفوفة بالتضحيات الجسّام ، لكنه في نهاية المطاف ينتهي بموت سعيد ومستحق . فالمسيح يرمز إلى الفلسطيني المصلوب وإلى الشاعر حامل الرسالة الذي يعلو صليبه ويمضي باتجاه الحلم .

ويظهر الشاعر متماهيا مع المسيح عليه السلام في قوله:

مثلما صار المسيح على البحيرة ،

سرت في رؤياي .لكنّي نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العلوّ، ولا

أبشر بالقيامة ...[3]

يعتبر الشاعر نفسه مسيحا فلسطينيا يحاول في لحظته الراهنة أن يمشي فوق ماء البحيرة التي تقع في الشمال(أمشي على ماء البحيرة في شمال الروح) ؛ لأنّه يريد أن يصنع معجزة

---

[1] - www . rwafd . com

[2]- أحمد الأشقر : التوراتيات في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص42.

[3]- الجدارية ، ص92.

تغيّر حال شعبه الفلسطيني بالكامل، مادام يملك هذه الأرض المقدسة التي تُعتَبر البحيرة من ضمن أهم معالمها البارزة .

لقد حمل هذا المقطع الشعري وبدون شك " البعد الديني الإعجازي والعاطفي والإنساني الذي يتشكل من غياب الوطن وجمال اللّغة "[1]

وقد وردت في الجدارية بعض الألفاظ ذات المدلول الدّيني مثل : كلمة "نبي "، " أنبياء" ، "رسالة "، "تعاليم "، يقول الشاعر:

غنيت كي أزن المدى المهدور

في وجع الحمامة

لا لأشرح مايقول الله للإنسان

لست أنا **النّبي** لأدعي وحيا

وأعلن أن هاويتي صعود ..[2]

وفي مقطع آخر يقول :

كنّا طيبّين وزاهدين بلا تعاليم

المسيح . ولم نكن أقوى من الأعشاب

إلاّ في ختام الصيف .[3]

ويواصل قائلا:

[1]- مجلة جامعة دمشق ، عالية صالح ، " اللغة والتشكيل " ، ص351.

[2]- الجدارية ، ص22.

[3]- المصدر نفسه ، ص39.

ولي منه التشابه في كلام الأنبياء

على سطوح اللّيل ...[1]

إن توظيف درويش لهذه الكلمات المأخوذة من ثنايا الكتب المقدسة ، يعكس مدى وعي درويش بالنّص الدّيني و براعته في ذلك.

ج- التناص مع التوراة :

التوراة هي مجموعة أسفار مقدسة ، يحتفي بها اليهود باعتبارها تشكل عندهم معالم الكتاب المقدس الذي يحوي وصايا موسى بن عمران ، ونجد التوراة تحت مسمى آخر هو " العهد القديم " ، وفي قصيدة محمود درويش تناصات توراتية كثيرة ، تجعلنا نقرأ الكتاب المقدس أكثر من شعر درويش " خصوصا إذا قارنا بين هذه التناصات وسفر الجامعة الذي يتميز بخصوصية الخطاب الفردي بين العبد وسليمان ..."[2] ، يقول محمود درويش:

وكل شيء باطل أو زائل ، أو

زائل أو باطل

من أنا

أنشيد الأناشيد

أم حكمة الجامعة

وكلانا أنا ...

وأنا شاعر

---

[1]-الجدارية ، ص41.

[2]- عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص219.

وملك .[1]

فهو يستحضر في هذا المقطع حكمة النّبي سليمان عليه السّلام ، النّبي الذي أتاه الله ما لم يؤت أحدا من خلقه وجمع له من الخيرات و الملك الكثير ، حتى بلغ السّؤدد والمجد ، لكن ماذا حصل في النهاية ؟ اِقتنع سليمان بزوال هذا الملك ، حيث جاء في سفر الجامعة وعلى لسان سليمان عليه السّلام : ((باطل الأباطيل يقول الحكيم ، باطل الأباطيل ، كل شيء باطل))

(سفر الجامعة : 1-2). وقد وظف درويش بعضا من معاني سفر الجامعة في شعره ، إيمانا منه ببعض من حكمها ، بل نجده يجعل بغضا منها " توليفة شعرية يشد بها إزر نصوصه ويتخذها ملاذا آمنا يوصل من خلالها رسالته الإنسانية والعالمية في نزوع إلى الحكمة وإعمال العقل "[2] .

يقول في مقطع آخر :

عشت كما لم يعش شاعر

ملكا حكيما

.....

سليمان كان

ماذا سيفعل الموتى بأسمائهم .

هل يضيء الذّهب

ظلمتي الشاسعة

---

[1]- الجدارية ، ص86.

[2]- الوقائع الأسلوبية الدالة ، ص52.

أم نشيد الأناشيد والجامعة [1]

فالذهب لا يضيء ظلمة قبره الشاسعة وإنما يضيء اِسم درويش ما يخلفه من أشعار خالدة كخلود أشعار سليمان " نشيد الأناشيد والجامعة" وهما ((نشيدان لسليمان في آخر عمره ، عندما رأى دنو أجله ن إذ يعرض في نشيد الجامعة : باطل الدنيا وفنائها وتغير أحوالها ، وتقلب أوقاتها على الإنسان ، فليس له سلطان عليها والحكمة خير من القوة ، وفي هذا السفر نصائح عدة للإنسان ، أما نشيد الأناشيد فهو نشيد قاله سليمان للتعبير عن حبه لشولميت ، يعبر فيه عن المحبة والعشق "[2]

ويستمر محمود درويش في قراءته للنص التوراتي " سفر الجامعة " فلا يرى إلا زوال الأشياء ، وفنائها لولا التناسل البشري الذي يحفظ البقاء الإنساني ويعيد التوازن للوجود ومع ذلك فالكل زائل من هنا راح محمود درويش يتسائل عن نفسه المنهكة ويبحث عن كيانه في داخل سليمان الحكيم ، يقول الشاعر:

وانتظر

ولدا سيحمل عنك روحك

فالخلود هو التناسل في الوجود

وكل شيء باطل أو زائل ، أو

زائل أو باطل

من أنا

أنشيد الأناشيد

---

[1]- الجدارية ، ص91.

[2]- الأثر التوراتي ، (مرجع سابق) ، ص104.

أم حكمة الجامعة

وكلانا وأنا ...[1]

إنّ محمود درويش يرى نفسه في سليمان مرتين : مرة في سليمان القوي المستمتع بجمال الحياة في نشيده ، ومرة أخرى في سليمان الضعيف ، المستسلم الذي ينتظر لقاء ربه خاليا من الذنوب والآثام ، مقتنعا أن كل شيء زائل إلا وجه الله تعالى ، وهذا ما تعكسه حكمة الجامعة . فيطرح درويش سؤاله الذي يعكس تأثره بشخصية النبي سليمان إلى حد التماهي :

" هل أنا سليمان الذي أنشد أجمل الأ شعار لحبيبته شولميت ، وهو مقبل على الحيّاة في نشيد الأناشيد ؟ أم أنا سليمان الحكيم الذّي اِستبصر الحيّاة فوجدها باطلة في سفر الجامعة أم كلاهما معا ؟[2]

3-التناص الأسطوري :

إن الشاعر العربي لم يعد ذاك الشاعر الذي يسّجل الأحداث ويصورها كما شاهدها ، فيسرد لنا تاريخ أمكنة وجغرافيا أحداث بتعبير مباشر يتسم بالسطحية بل أصبح : " صاحب رؤية تتشكل من مزج التعامل مع الصورة والخيال و الرموز والأساطير والحريّة والرفض والالتزام والحداثة " [3]، ولا أدّل على ذلك من اِستخدامه للأساطير والرموز في التعبير عن الرؤيا المعاصرة ، حيث يستثير الشاعر هذه الأساطير ليجعلها حيّة نابضة في وقتنا الراهن .

وقد أغرت الأسطورة محمود درويش كثيرا ، فحولها إلى شعر ، يعبّر به عن تجربته المعاصرة ، بإخراج الأسطورة من نطاقها التراثي القديم وتحميلها دلالات تعبر بعمق عن

[1] الجدارية ، ص 85-86.

[2]- الأثر التوراتي ، (مرجع سابق)، ص222.

[3]- نفس المرجع ، ص18.

تجربته الذّاتية . فعمدّ إلى اِستحضار بعض الأساطير القديمة موظفا إياها في سياقات القصيدة ، لتعميق رؤيته الخاصة وتعزيز موقفه من القضايا التي يطرحها .

أ- **طائر الفينيق(العنقاء)** : وهو طائر خرافي موجود بكثرة في الأساطير القديمة والحكايّا ذات الطابع الغرائبي، حيث تظهره هذه الأساطير في صورة طائر جميل يملك القدرة على الإنبعاث والعودة إلى الحياة ، وهو لا يعيش على الفاكهة والأزهار .. بل يعيش على اللّبان والصموغ المعطرة ...وحين يبلغ من العمر خمسمائة عام يبني لنفسه عشا في أغصان الشجرة ...وحين يحتضر ويقترب من الموت يلفظ أنفاسه بين العطور ...ومن جسد الأم تخرج عنقاء صغيرة مقدر لها أن تعيش كما عاشت أمها ...والعرب يضربون بها المثل كواحدة من المستحيلات ...وهي : الغول ... والعنقاء ...والخل الوفي .[1]

يقول محمود درويش في قصيدته وقد شبه نفسه بطائر العنقاء :

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما طائرا ، وأسل من عدمي

وجودي . كلما اِحترق الجناحان

اِقتربت من الحقيقة . واِنبعثتُ من

الرّماد . أنا حوار الحالمين ...[2]

في غمرة شعوره باليأس و مراودة فكرة الموت له ، ينبعث بريق الأمل في الحيّاة من جديد أمام درويش ، ليؤكد في هذا المقطع أنه" سيصير يوما ما يريد ..."وأنّ الموت قد يكون أحيانا باعثا على الحياة ، فيتحول إلى طائرٍ يسل من العدم وجودا ومن الخيبة اِنتصارا ،

[1]-أحمد سويلم :أشهر الأساطيروالملاحم الأدبية في التراث الإنساني – دار العالم العربي – القاهرة .2010.ص27-28.

[2]- الجدارية ، ص 12-13.

وقد اِختار أن يكون طائرا ، لما يملكه هذا الأخير من حريّة التنقل بين الأمكنة والتجوال فيها وهو يستلهم في هذا المقطع أسطورة طائر الفينيق (العنقاء) الجميل بألوانه الزاهية والجذابة والرّامز إلى التفاؤل والعودة إلى الحيّاة ، فقد أوتي من كل حسن قسطا ومُنح صفات عجيبة : ((وهذه الصفات العجيبة تستدعي النظر إلى هذا الطائر وإلى وظيفته وما يرمز إليه في الخيال الجمعي . إنه الإنسان الطامح إلى الخلود ، والمتسامي إلى آفاق تتجاوز منزلته البشرية)) [1] ، فطائر الفينيق يحترق كل ليلة ، ويعود لينبعث من الرّماد طائرا مرة أخرى .

ودرويش يستمد من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة واضحة إلى تعلقه بالحيّاة و إصراره على تحدي كل رموز الضعف والفناء و قدعبر عن هذه الثنائية (الحياة / الموت) بأسطورة تجمع بين النقيضين (الموت والإنبعاث) .

ب – **التناص مع أسطورة جلجامش:**

تعد أسطورة جلجامش من أقدم القصص الملحمية التي تنسب إلى مدينة " أورك" سابقا والعراق حاليا ، وقد عبر درويش عن قلقه الوجودي بتقمصه لشخصية " جلجامش" الذي يقاسمه محنة الوجود ، لأن كلا منهما خاض تجربة الموت وتاق إلى معنى الخلود. فنراه يستحضر سيرة جلجامش (بعد فقدانه لصديقه أنكيدو)؛ وذلك بتطويعه لسطورها الملحمية وجعل قصيدته تتقاطع معها إلى حد كبير .

يقول محمود درويش:

ولم نزل نحيا كأن الموت يُخطئنا

فنحن القادرون على التذكر قادرون

[1]- تهاني شاكر : محمود درويش ناثرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى 2004 ص158.

على التحرر ، سائرون على خطى

جلجامش ، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن .[1]

إن الأمل بالبعث والتعلق الهش به ، سرعان مايتحطم على جدران الزّمن ؛ الذي إن طال أو قصر فإنه يؤدي إلى نهاية واحدة هي الموت ، ليخلص درويش / جلجامش أنه :

هباء كامل التكوين ...

يكسرني الغياب كحجرة الماء الصغيرة

نام أنكيدو ولم ينهض . جناحي نام

ملتفا بحفنة ريشه الطيني ، آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال ذراعي

اليمنى عصا خشبية والقلب مهجور

كبئر جف فيه الماء ، فاِتسع الصدى .[2]

إنها خيبة الأمل التي اِعترت (الشاعر / جلجامش) لأنه لا يستطيع التحرر من الزّمن ، المفضي إلى الغيّاب ، ليحلّق خارج سرب الواقع بما يملك من معطيات صعبة ومريرة

حتى غدا قلبه مهجورا كبئر معطلة ، قد جفت مياهها لولا قطرات من الأمل تتسرب عبر شقوق التفاؤل .

يقول محود درويش: أنكيدو خيالي لم يعد

[1]- الجدارية ، ص80.

[2]- المصدر نفسه ، ص81.

يكفي لأحمل رحلتي ، لابد لي من

قوة ليكون حلمي واقعيا . هات

أسلحتي ألمعها بملح الدمع هات

الدمع أنكيدو ليبكي فينا

الحي ما أنا ؟ من ينام الآن

أنكيدو ؟ أنا أم أنت آلهتي .[1]

الشاعر /جلجامش مرهق ، متعب من التفكير حتى أنّ خياله لم يعد كافيا ليتتبع مسّار حياته ، فليس له عزاء إلا أن يبكيها ويشيع الملح في قوافي شعره الذي يُترجم معاني هذه الأسطورة ويتوحد مع بطلها " جلجامش" الذي لا يملك شيئا لرد الموت عنه وعن أنكيدو وتحيلنا هذه الأسطورة " إلى تشبث الإنسان بالخلود والحياة ، وقد جاب جلجامش المسافات البعيدة في سبيل الخلود الذي يتلاشى أمام لغز الموت ، وهذه التيمات يتجاوب عبرها بعدان بعد آني / ذاتي وبعد غيري / زماني ؛ فهي تعيد إنتاج الخيبة التي مُنّي بها جلجامش في نهاية الرحلة و ضياع الأمل والإنقلاب الحاد في الرؤية "[2] .

جاء تناص الجدارية مع نص ملحمة جلجامش الأسطورية محصلة للقلق الوجودي الذّي ينتاب درويش ، المتطلع إلى الخلود كحال جلجامش، ولكن الواقع يقول عكس ذلك :

فالموت هو النّهاية الحتمية لكل إنسان ، وعلى الشخص المتطلع إلى تخليد اِسمه أن يترك آثارا تحيل إليه ، وخير ما يحفظ ذكراه بعد وفاته ، مايتركه الأديب من كتابات ،(فالكتابة حاضنة الخلود).

---

[1]- الجدارية ، ص80-81.

[2] - مجلة جامعة الشارقة ، ص 259.

ج–التناص مع أسطورة تموز وعشتار :

وتندمج أسطورة أدونيس أو تموز في القصيدة حين يقول درويش:

لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان

فلنذهب إلى أعلى لجداريات . [1]

فزهرة النعمان في أصلها الميثولوجي ، ترمز إلى التوهج الطبيعي الذي تخثر من دم أدونيس عندما جرحه الخنزير البري [2].

ويضيف محمود درويش قائلا :

فغنّي يا إلهتي الأثيرة عناة

قصيدتي الأولى عن التكوين ثانية ...

فقد يجد الرّواة شهادة الميلاد

للصفصاف في حجر خريفي . وقد يجد

الرعاة البئر في أعماق أغنية وقد

تأتي الحياة فجأة للعازفين عن

المعاني من جناح فراشة علقت

[1]- الجدارية، ص17.

[2]- مجلة جامعة الشارقة ، ص261.

بقافية ، فغنّي ياإلهتي الأثيرة .[1]

تحيلنا هذه الأبيات ضمنيا إلى أسطورة "عشتار" ، "atar" "أو عناة " كما أوردها درويش في هذه الأبيات ، وأسطورة عناة أو عشتار البابلية قد اِرتبطت بأسطورة تموز الذي صرعه خنزير بري كما ذكرنا آنفا ، لذا فهو يموت مرة كل عام ، بهبوطه إلى العالم السّفلي المظلم وبغيابه تختفي حبيبته عشتار ، ربة الطاقات الخصيبة في العالم ، فتتوقف بذلك عواطف الحب ، ولكن ملكة الجحيم " ارش كيجال " توافق مرغمة على أن تنبعث عشتار برفقة تموز مرة إثر مرة في كل شتاء ، فتنبعث الحياة من جديد كل عام ، وترمز هذه الأسطورة إلى " أنّ الحياة تنبثق من خلال التضحية والفداء في مقابل عشتار وتموز ...وكلها تشير إلى التطلع للمخلص رمز الخصب والنماء "[2] ويوظف درويش هذا المعنى في قوله:

فماذا يفعل التاريخ صنوك أو عدوّك

بالطبيعة عندما تتزوج الأرضَ السماءُ

وتذرف المطرَ المقدس .[3]

بالنظر إلى هذه الأبيات ، نجد أنّ الشاعر يتناص مع أسطورة البعث القديمة التي تتحدث عن زواج الأرض بالسماء وتوالد المطر منهما ، كدلالة على اِنتصار الخصب على الجدب

وتتبدى عناة في الجدارية بوصفها رمزا أسطوريا منذ ظهورها في القصيدة في محور الانبعاث على مستوى الدلالة على أحوال متعارضة بين الأمل في تحقيق الحب الإنساني كمبدإ جوهري يرمز للحياة ذاتها ، والصدام بواقع ينفي هذا الأمل ويحيله إلى غياب وتلاش ويحضر من خلال صور متناقضة تنفي الوئام والطمأنينة وتكرس التوتر وتعمق الإنفصال[4]

---

[1]- الجدارية، ص46.

[2] - تطور الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق) ، ص251.

[3]- الجدارية ، ص23.

[4]- ينظر : مجلة جامعة دمشق ، اللغة والتشكيل ، ص348.

رعويّة أيّامنا رعويّة بين القبيلة والمدينة ، ولم أجد ليلا

خصوصيّا لهودجك المكلّل بالسراب، وقلت لي :

ماحاجتي لاسمي بدونك؟ نادني ، فأنا خلقتك

عندما سميتني، وقتلتني ، وقتلتني حين امتلكت الاسم ...

كيف قتلتني ؟ وأنا غريبة كل هذاللّيل ، أدخلني

إلى غابات شهوتك ، احتضنّي ، واعتصرني،

واسفك العسل الزفافيّ النقيّ على قفير النحل .

بعثرني بما ملكت يداك من الرياح ولمِّني.[1]

يكشف المقطع عن حالتين متناقضتين ، حال ثبات الحال على رعوية الأيّام وإن تغيّر المشكل بين قبيلة ومدينة وحال الهودج المكلل بالسراب . لكن عناة الكيان المليء بالحياة والخصب تذلل العقبات أمام الشاعر ليتواصل معها ، فتشده وتسحبه من الموت وتدعوه إلى جسدها لتبعثه من جديد وتتغلب بالتالي قوى الحياة عند عناة على الموت لدى الشاعر ولكن

عناة لا تبقى على حال:

في كل ريح تعبث مرأة بشاعرها

خذ الجهة التي أهديتني

الجهة التي انكسرت

وهات أنوثتي [2]

[1]- الجدارية ، ص34-35.

[2]- نفس المصدر ، ص17.

وبقوة إرادة عناة يتحقق مبدأ الحياة ، وينبعث الشاعر ويندفع نحو الحياة ويتشبث بها ، ويعلو صوته ليضج بالحياة ويبدأ بمطالبة عناة بالمزيد من الخصب والإنبعاث وأن يعلو صوته منشدا أجمل ترانيم الحياة، يقول درويش:

فغني يا إلهتي الأثيرة ، ياعناة

فقد يجد الرّواة شهادة الميلاد

.....

.....

فغني ياإلهتي الأثيرة

يا عناة ، أنا الطريدة والسهام ،

أنا الكلام . أنا المؤبّن والمؤذن

والشهيد [1]

هكذا يبتعد درويش عن الموت وتبتعد الإلهة عنه، فتعود إلى أرضها الأولى " أرض كنعان"، بلاد الأرجوان لتتماهى في الجسد الجغرافي للأرض أو الوطن الذي يتماهى عند درويش بالمرأة ، المرأة التي ظهرت من خلال تعبيرات حسية مفرطة يبث الشاعر من خلالها نجواه عن علاقته الحميمة بالأرض ومدى ارتباطه بها . فقد تحولت المرأة المتمثلة في عناة إلى حالة عاطفية جامحة تجتاح كل من يشاركها هذه الحالة[2]. فيصرح:

هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمر تطوّقه عناة ، عناة سيّدة

---

[1]- الجدارية ، ص46-47.

[2]-ينظر : مجلة جامعة دمشق ، " اللغة والتشكيل" ، ص349-350.

الكناية في الحكاية . لم تكن تبكي على

أحد، ولكن من مفاتنها بكت:

هل كل هذا السحر لي وحدي

أمّا من شاعر عندي

يقاسمني فراغ التخت في مجدي ؟

ويقطف من سياج أنوثتي

ما فاض من وردي [1]

تعمل عناة في فضاء هذه الجدارية بكل حرية فقد شغلت مساحة واسعة إستطاعت من خلالها أن تخلق أشكال تداعياتها المختلفة ، ومن هذه التداعيات ، الميلاد المتجدد في أحشائها كلما لفت الشاعر بالذكر الهزيمة في الذات أو الحلم والإغتيال اليومي له على كل المستويات ، وتتجدد ملامح هذا الاغتيال والانكسار المؤلم كلما تولدت الحياة فيه من جديد.

فتظهر عناة حالة جامحة(للمرأة والوطن) في النص والشاعر مدعو للإتحاد في جسدها ليتجدد.ولكن في أرضها هي وليس في المنفى الذي هو فيه.

لقد حمّل محمود درويش أسطورة "عناة " معاني ودلالات تتضافر قيمتها التعبيرية والرمزية "لتنحو الأسطورة إلى دلالات جديدة مرتبطة بجماليات الرؤية الشعرية القادرة على صهر عناصر الشعر ورموزه كافة في تعبير يكافئ معاناة الشاعر وهواجسه التي بثها في القصيدة"[2].

---

[1]- الجدارية، .ص72-73.

[2]- مجلة جامعة دمشق ، " اللغة والتشكيل" ، ص351.

4-**التناص التاريخي :**

لم تتوقف تناصات درويش عند الحدود الأسطورية و الدينية ، بل اِمتدت إلى التاريخ القديم والحضارات الغابرة ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل أنّ" درويش يمتلك وعيًا وذاكرة حادة وقدرة على الإستدعاء والتحويل و الإبداع "[1]، يقول محمود درويش:

هزمتك يا موت الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين ، مسّلة المصري ، مقبرة الفراعنة النقوش على حجارة معبد هزمتك

واِنتصرت أفلت من كمائنك

الخلود [2]

تحيلنا هذه الروافد التاريخية إلى اِنجازات الإنسان وإبداعاته في كل من بلاد ما بين النهرين ، ومسلات الفراعنة المنتصبة بكل شموخ في أرض الكنانة .

والشاعر يخلص في الأخير حيّال صراعه الأنطولوجي إلى أن الإنجازات المادية التي يبدعها الإنسان هي التي تكفل له الخلود والبقاء.

[1] - مجلة جامعة الشارقة ، ص 261.

[2]- الجدارية ، ص54-55

خاتمـــــــــــــــــــــــــــــــــة

خاتـــــــــــــمة:

ما نصل إليه في نهاية هذه المذكرة هو أنّ القصيدة الدّيوان " جدارية" شكلت منعطفا بارزا ونقطة تحول هام في شعر محمود درويش ، فهي بحق تعد الذروة من أعماله لما تحويه من ميزات خاصة شملت تحول الشاعر من المباشرة والظاهرية إلى المعنى الغائم الملتبس ؛ الذي يكتنفه غموض واسع وتكسوه مواربات عدة .

ولعل هذا الأمر عائد إلى انتقال محمود درويش المبكر إلى خارج الأرض المحتلة وخروجه من الحصار الثقافي الذي كان يعيش فيه ، واحتكاكه بنظريات الحداثة الشعرية العربية والعالمية وشعرائها في مختلف تجمعاتهم ومجلاتهم ، فانعكس هذا التأثير على كتاباته وساهم في تطوير أسلوبه الشعري وخروجه التدريجي من الخطوط المستقيمة للشعر (المباشرة) إلى الخطوط المتعرجة والزوايا والدوائر، مع ما في ذلك من تحول واِقتحام ومغامرة تعبيرية جاءت كنتيجة لتعاظم قلقه، وتحوله من قلق وطني على فلسطين إلى قلق ذاتي وجودي. وهو ماحصل في " الجدارية" التي يمكن أن نحصر بعض ميزاتها وخصائصها الفنية في النقاط التالية:

5-قصيدة جدارية قصيدة غنائية تتسم بالذّاتية وفي نفس الوقت فيها إلماعات وأبعاد إنسانية .

6-درويش اعتمد الغموض والمواربة والكثير من الإيحاء في هذه القصيدة .

7-عنصر المفارقة كان من أهم العناصر التي شكلت معالم هذه القصيدة ؛ خاصة فيما

يتعلق بثنائية (الحياة والموت) و مسألة (الحضور والغياب) وكذلك (الفناء والخلود).

8-شغل التناص مساحة واسعة من هذه القصيدة سواء تعلق الأمر بالتناص الدّيني ،

أو التناص الأسطوري ،أو التناص الأدبي ...وهذا مايعكس ثقافة درويش الواسعة ومقدرته الكبيرة على التعبير بهذه الرموز المختلفة .

وتمثل هذه النقاط جزءا بسيطا مما توصلنا إليه ، من خلال قراءتنا للنص الشعري المتسم بالجدارية الذي يعد نصا قابل للقراءة والتحليل، بما أن لغة الشاعر فيه كانت جد فضفاضة وحمالة أوجه .

Résumé :

Mahmoud Derouiche est l'un des grands poètes arabes, il a bien tracé son chemin au monde de la poésie moderne ce qui lui a amené à la classe mondiale, cela est du à son expérience marquante qui se varie dans ses différents créations littéraires, d'un poème à un autre. Dans ses premiers divans à l'instar de (Un Amant du Palestine) et (Les Feuilles d'olives), on le trouve direct et normatif donc il parle de son amour « La Palestine », il décrit sa souffrance avec constatation alors qu'en autres poème tel que (la Murale), on le trouve ambigu et plus complexe, il parle de lui même d'une grande diligence.
C'est pourquoi on a choisi cette satire en la désignant « sujet d'étude », vu qu'elle est le point tournant aux sentiments du poète et à sa vie artistique et créative. On a fait alors une analyse stylistique.

On a commencé notre étude avec un chapitre introductif où on a définit le style d'un point linguistique et idiomatique, le point commun entre le style et la stylistique. Ensuite, on a cité les orientations stylistiques modernes majeurs (prénommées les écoles stylistiques), après on a parlé de quelques phénomènes qui marquent le poème arabe moderne à l'instar de l'ambigüité, l'utilisation des légendes, symboles ainsi que le patrimoine religieux.

Au premier chapitre, on a étudié le rythme du poème. On a définit le rythme puis on a extrait les principaux rythmes utilisés par le poète, les différents types de rhymes, ensuite on a parlé des multiples types répétition en commençant par celle du mot, d'une phrase, puis la strophe.

Au deuxième chapitre intitulé : La Syntaxe, on a présenté la signification des phrases nominales et verbales, le rôle d'avancement ou ajournement des mots dans ces phrases, d'omission et la syntaxe, ainsi que la signification de l'ordre, l'interrogation, l'appel et les différents styles en créant de nouvelles connotations au poème.

Au troisième chapitre, on a parlé de connotations du poème. On a vu la signification du titre et le rôle de (déplacement) à l'ajout de l'ambigüité ainsi que les champs lexicaux du poème.

Au quatrième chapitre, on a tenté d'observer l'intertextualité dans le poème. On a donc vu l'intertextualité littéraire, à quel point le poète a des points en communs avec les anciens et modernes poètes et à quel point ils sont présents dans ses poèmes. Ensuite, on a parlé de l'intertextualité légendaire à travers laquelle Derouiche a fait revivre les légendes classiques, à l'instar de celle de la Baas et Mêlée de Kokamche, puis on a parlé de l'intertextualité religieuse et historique qui a donné un autre aspect au poème en revivant le patrimoine culturel et la civilisation universelle.

On a conclu tout ça en présentant les principaux résultats du mémoire intitulé « La Stylistique de la Murale de Mahmoud Derouiche ».

المصـــــــــــــــــــادر والمـــــــــــــــــراجـــــــــع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم).

المصادر:

- ابن منظور لسّان العرب ، دار إحياء التراث العربي بيروت

- جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، دمعة وإبتسامة ، دار صادر الطبعة الأخيرة.

- ديوان اِمرؤ القيس ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ط4

- جدارية محمود درويش دار رياض الريّس للكتب والنشر لبنان ط2. 2001

- لبيد بن أبي ربيعة العامري ، دار صادر ، بيروت 1966.

المراجع العربية :

1- أحمد الأشقر : التوراتيات في شعر محمود درويش(من المقاومة إلى التسوية) قدمس للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2005.

2-أحمد درويش : دراسات الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.

3-أحمد درويش : في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشروق ، القاهرة 1996.

4- أحمد سعيد : زمن الشعر ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، لبنان .

5- أحمد سويلم : أشهر الأساطير والملاحم الأدبية في التراث الإنساني ، دار العالم العربي القاهرة .2010.

6-أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، مصر، ط6 – 2006.

7- آدم ثويني : فن الأسلوب دراسة وتطبيق ، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ط 1-2006- 1427هـ.2007

8- بسام قطوس : إستراتيجية القراءة والتأصيل والإجراء – دار الكندي – الأردن 1998.

9- بكاي لخذاري : تحليل الخطاب الشعري ، الطباعة الشعبية للجيش .2007

10ابن هشام : مغني اللبيب في كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محيى الدين عبد المجيد دار الكتاب العربي لبنان (د- ط).

11- تهاني شاكر : محمود درويش ناثرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2004.

12- حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر ، المركز الثقافي العربي المغرب لبنان ط1، 2002.

13 حسين حمزة : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، مكتبة كل شيء حيفا دار المشرق للترجمة والطباعة والنّشر 2001.

13- راجي الأسمر: علوم البلاغة ، دار الجبل، بيروت (د- ت) .

14- رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة والمعجم ، دار غريب للنشر ، مصر ، ط1 .

15- رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر) ، منشأة المعارف الإسكندرية جلال حذّي وشركاه 2003.

16- سالم الجريري : شعر البردوني دراسة أسلوبية ، حضر موت .

17- سعد مصلوح : الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية – عالم الكتب مصر ط3 – 1992.

18- سعيد بن زرفة : الحداثة في الشعر العربي ، أدونيس نموذجا ، الناشر أبحاث الترجمة والتوزيع، بيروت لبنان ط1، 2004.

19- سعيد جبر محمد أبو خضرة : تطور الدلالات اللّغوية في شعر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2001.

20- سمر الديوب : الثنائيات الضدية ، دراسة في الشعر العربي القديم ، منشورات الهيئة السورية للكتاب وزارة الثقافة ، دمشق 2007.

21- سميح القاسم : محمود درويش الرسائل ، دار العودة ، بيروت .

22- السّيد الورقي : لغة الشعر الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة بيروت 1984.

23- صالح أبو صبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، دار الفكر العربي لبنان (د- ط) .

24- صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق القاهرة ط1، 1998.

25- عبد الجليل مرتاض : في عالم النّص والقراءة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007.

26- عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر مؤسسة نوفل بيروت ، ط1 ، 1980.

27- عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية لبنان ط1.

28- عبد الرحمان محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل سلسلة عالم المعرفة ، 279 مارس 2002 الكويت.

29-عبد السّلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب دار العربية للكتاب تونس ، ليبيا ط2 1982.

30- عبد العزيز موافي : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ، 2006.

31- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق ياسين الأيوبي المكتبة العصرية ، بيروت 1422 هـ -2002م.

32- عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، منشورات الاختلاف، ط1 2007.

33- عدنان بن ذريل : النّص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب2000.

34- عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، الناشر وكالة المطبوعات 27 شارع فهد السّالم الكويت ، ط1 ، 1982.

35- عمر أحمد الربيحات :الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، دار اليازوري العلمية للنشر الأردن ، عمان، 2009.

36- عمر الدّقاق ، نجيب التلاوي، مبروك مراد : تطور الشعر الحديث والمعاصر مكتبة الثقافة الدّينية بورسعيد ، القاهرة .

37- عصام حفظ الله واصل : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ، الأردن 2010.

38- عز الدّين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط2 – 1972.

39- علي شكري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة .

40- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية دار المعرفة، الجزائر 2009.

41- فتح الله سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب القاهرة .

42- فهد ناصر : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ط1 ، 2004.

43- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاتها ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ط3، 2001

44- محمد الحلفي اليوسفي : بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ، ط2، أفريل 1992.

45- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية 1981.

46- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان ط1. 1994.

47- محمد عبد المطلب : قراءة أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995.

48- محمد كريم لكلواز : علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، منشورات جامعة السّابع من أبريل، ط1 ، 1426هـ.

49- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط2، 1992.

50- محمد مفتاح : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994.

51- محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 2001.

52- محمد سعد محمدآل حسين : من شعراء البؤس، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ط1 – 1998.

53- محمد قدور : مبادئ اللّسانيات ، دار الفكر / بيروت ، ط1 ، 1986.

54- منذر العياشي : مقالات في التحليل الأسلوبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ط1 ، 1990.

55- موسى سامح ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي ط1 2003.

56- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ط5، 1978.

57- نواف الزورو : محمود درويش وداعا ، كلمات عربية في رثاء الشاعر العربي الفلسطيني ، المؤسسة العربية ، بيروت لبنان ط1.

58- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، الجزء الأول دار هومة الجزائر.

59- يمنى العيد : في القول الشعري : دار توبقال للنشر ط1 ، الدار البيضاء المغرب.

60- يوسف حسن نوفل : الصورة الشعرية والرّمز اللّوني ، دار المعارف القاهرة 1995.

61- يوسف أبو العدوس :الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة الأردن ، ط1 ، 2007/ 1427هـ.

-الكتب المترجمة:

1-بالمر ، علم الدلالة، إطار جديد ، تر : صبري السّيد ،منشأة المعارف الإسكندرية 1995.

2-بيير غيرو ، علم الدلالة : تر : منذر العياشي ، دار طلاس للدراسة والنشر سوريا ، ط1 . 1988.

3-جان كوهن : بنية اللّغة الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري/ دار توبقال الدار البيضاء ط1 – 1986.

4- جورج مولنييه: الأسلوبية : تر، د بسام بركة – مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، ط2/ 2006.

5- جوليا كريستيفا : علم النص ، تر : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط2 ، 1997.

6- فندريس : اللّغة ، تر : عبد المجيد الدواخلي ومحمد قصاص ، مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة (د- ط) . 1980.

-المراجع الأجنبية :

1- Leo hoek la marque du titre dispositive semontique d une Pratique textuelle . la hage mouton paris . 1981.

2-Nathalie piegay gros : introduction a l intertextualite nathan paris.2002.

-الرسائل الجامعية :

1-إيمان بوجربوعة : الدلالة الصرفية والنحوية ، في قصيدة مديح الظل العالي 2009-2010.

2-دليلة خياري : مقاربة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي : 2007-2008.

3- ضيف الله بشير :الوقائع الأسلوبي الدالة في قصيدة لاعب النرد لمحمود درويش : 2010-2011.

4- علي ملاحي : الدلالة الشعرية الجديدة ، طبيعتها وإجراءاتها دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد ، دكتوراه دولة ، إشراف د/ عبد القادر هني ، جامعة الجزائر 2003-2004.

9-المجلات والدوريات :

1-مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية ، المجلد 6 العدد 2

-أحمد القضاة : الظواهر الأسلوبية لجدارية محمود درويش. يونيو 2009.

1- مجلة جامعة دمشق : المجلد 26 العدد الثالث والرابع :

-اللّغة والتشكيل في جدارية درويش ، عالية صـــــالح .2010.

2- مجلة النّقد الأدبي فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1984:

-أحمد درويش : الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجهه.

3- مجلة النّقد الأدبي فصول ، الشعر العربي الحديث 1987/1986:

4-رجاء عيد: الأداء الفني للقصيدة الجديدة .

خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلد 4 ، ع3 / 1986.

5- مجلة النقد الأدبي فصول ، العدد 58/ شتاء 2002 القاهرة :

وليد منير : الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس .

محمد فكري الجزار : البناء المونولوجي وإنشطار الذات .

6- الجديد في عالم الكتب والمكتبات : إلياس خوري يضع النّقاط على حروف روايته الجديدة باب الشمس .ع 18/ 1998.

7-مجلة العربي الكويت ، العدد 599، أكتوبر 2008

-المعاجـــــــــــــم :

1-عبد النّور جبور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ط2، لبنان 1984.

2-مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، دار لبنان 1975.

-المواقـــــع الإلكترونية :

http// nassirlaoui. Maktoub blog.com

www. Rwafd. Com

فهـــــــــرس الموضوعـــــــــات :

-مقدمة. .....ص 6.

-مدخل البحث: الأسلوب والأسلوبية.....ص 11.

1-الأسلوب:.....ص 16.

2-محدداته.....ص 17.

3-الأسلوبية واتجاهاتها.....ص 19.

4-من ظواهر الشعر العربي المعاصر.....ص24.

5-الغموض في الشعر العربي المعاصر .....ص 24 .

6-توظيف الرّمز.....ص28.

7- توظيف الأسطورة.....ص30 .

5-توظيف الشخصية التراثيةو الموروث الديني.....ص33.

الفصل الأول : البنية الإيقاعية والصوتية في الجدارية.....ص 36.

1-مفهوم الإيقاع.....ص37.

2-التموج في الجدارية .....ص43.

3-التشكيل الصوتي في الجدارية ..... ص47.

4-القافية .....ص 48.

5-التكرار ووظيفته الأسلوبية.....ص51.

6-تكرار الكلمة.....ص51

7-تكرار الضمائر ص55

8-تكرار العبارة.....ص60.

9-تكرار المقطع.....ص62.

10-الايقاع الداخلي في القصيدة .....ص66.

-الفصل الثاني : البنية التركيبية في الجدارية .....ص69.

1-الجمل ودلا لتها .....ص70.

2- التقديم والتأخير .....ص74.

3- **الحذف** .....ص76.

4- تراكيب الكلام الإنشائي .....ص77.

الفصل الثالث: البنية الدلالية في الجدارية .....ص83.

1-**دلالة العنوان** .....ص84.

2- **الحقول الدلالية** .....ص85.

3- **المفارقة في قصيدة الجدارية** .....ص 92.

4-**الانزياح ودلالته في القصيدة**.....ص97.

5- **الصورة الشعرية** .....ص100.

6- **الصورة الشعرية في جدارية محمود درويش**.....ص103.

الفصل الرابع : التناص في الجدارية .....ص 112.

1-التناص في الأدب المعاصر .....ص 113.

2-**التناص الأدبي** .....**ص114.**

3- **التناص الديني** .....**ص123.**

4- **التناص الأسطوري**.....**ص134.**

5- **التناص التاريخي** .....**ص 144..**

6-**خاتمة**.....**ص145.**

- **ملخص البحث بالفرنسية** .....**ص148.**

-**المصادر والمراجع**.....**ص150.**

-**فهرس الموضوعات** .....**ص160.**