الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

لغة الشعر عند محمود درويش
(قراءة أسلوبية)

إعداد :
لينة أحمد إسماعيل عوض

عميد كلية الدراسات العليا

إشراف :
الدكتور عبدالله عنبر

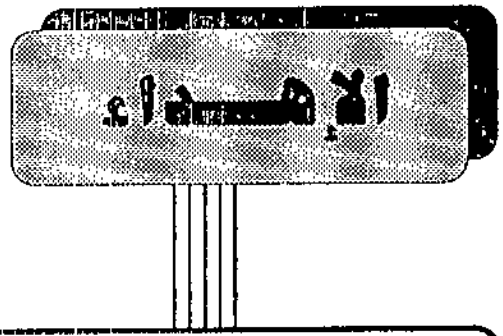
قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة
الماجستير في تخصّص اللغة العربية وآدابها من
كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية
نيسان ١٩٩٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٧ / ٤ / ١٩٩٧م.

أعضاء اللجنة	التوقيع
١ ـ الدكتور عبدالله عنبر ، رئيساً أستاذ مساعد اللغة والنحو	.....
٢ ـ الدكتور نهاد الموسى، عضواً أستاذ علم النحو العربي وتعليمه	.....
٣ ـ الدكتور إبراهيم خليل، عضواً أستاذ مساعد اللسانيات	.....
٤ ـ الدكتور إبراهيم أبو هشهش، عضواً أستاذ مساعد الأدب الحديث	.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit



إهداء إلى أعز الناس إلى قلبي، إلى من كانا دائماً معي يدعمان نجاحي، ويزرعان فيّ الطموح، ابي وامي.

إلى الإنسانة التي تفيض على من حولها حباً ودفئاً دائمين، جدتي.

إلى الأحبّة:- محمد، و رلا و إسماعيل وآلاء.

إلى الخالة و العمّات والأعمام الأعزّاء.

إلى السيدة التي عشقت الشعر فعلمتني كيف أعشقهُ، صباح

إلى من كان لهم عليّ أيادٍ بيضاء، فارتقى بي ما اغترفته من علمهم، وشرّفني ما لقيته من تشجيعهم:

أ . د . إبراهيم السعافين .

د . ياسر أبو صفيحه .

د . [illegible] قطامي .

د . [illegible] .

الباحثة

لينة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى

الدكتور عبدالله عنبر الذي تفضّل بالإشراف على هذه الدراسة.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى

الأستاذ الدكتور نهاد الموسى ، الدكتور إبراهيم خليل والدكتور إبراهيم أبو هشهش

لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الدراسة المتواضعة سائلة الله عز وجل أن يمنّ عليّ بالإفادة من علمهم بما يرقى بهذا العمل.

الباحثة

لينـــة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهرس المحتوى

الموضـــــــــــــوع	الصفحة
- قرار لجنة المناقشة	ب
- الاهداء	جـ
- الشكر والتقدير	د
- فهرس المحتويات	هـ / و
- ملحق باللغة العربية	ز
- المقدمة	[١ - ٦]
- باب تمهيدي: مفهوم الدرس الأسلوبي وتحديد طبيعته:	[٧ - ٣٠]
- مدخل	(٨)
- مهاد تاريخي	(٨ - ١٠)
- مفهوم الأسلوبية	(١١ - ١٢)
- المدارس اللسانية وأثرها في الدرس الأسلوبي	(١٢ - ٢٢)
- طرق المعالجة الأسلوبية	(٢٢ - ٢٧)
- مستويات الدرس الأسلوبي	(٢٧ - ٣٠)
- الباب الأول: دراسة مستوى الصوت عند درويش:	[٣١ - ٧٦]
- مدخل	(٣٢)
- الأوزان الشعرية	(٣٣ - ٤٤)
- طول القصيدة	(٤٤ - ٤٩)
- طول السطر الشعري	(٥٠ - ٥٤)
- التنويع في التفعيلات	(٥٤ - ٥٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تابع / المحتويات

الموضـــــــــــــوع	الصفحة
ـ الدورات النغمية	(٥٥ – ٦٠)
ـ أنظمة التقفية	(٦٠ – ٦٩)
ـ التكرار	(٦٩ – ٧٦)
٧- الباب الثاني : دراسة مستوى الدلالة عند درويش:	[٧٧ – ١٢٢]
ـ مدخل	(٧٨ – ٨٠)
ـ تآلف المفردات وتراسل الدلالات	(٨٠ – ٩٦)
ـ دلالات التناص	(٩٦ – ١٠٩)
ـ الحقول الدلالية الأسلوبية	(١٠٩ – ١٢٢)
- الباب الثالث: دراسة مستوى التراكيب عند درويش	[١٢٣ – ١٦٤]
ـ مدخل	(١٢٤ – ١٢٥)
ـ التشكّل الزمني	(١٢٥ – ١٤٠)
ـ توظيف البنى الاستفهامية	(١٤٠ – ١٥٤)
ـ الوقفات التنغيمية والوقفات العروضية	(١٥٤ – ١٦١)
ـ تتابع التراكيب	(١٦١ – ١٦٤)
- الخاتمة	[١٦٥ – ١٧٠]
- المصادر والمراجع	[١٧١ – ١٧٦]
- الملخص باللغة الإنجليزية	[١٧٧]

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص

لغة الشعر عند محمود درويش (قراءة أسلوبية)

إعداد : لينة أحمد اسماعيل عودي

اشراف : الدكتور عبدالله عنبر

هذه الدراسة محاولة لعرض طبيعة التشكّل اللغوي في النموذج الشعري عند محمود درويش، من خلال استقراء ثلاثة دواوين شعرية تمثل ثلاث مراحل للتطوّر الشعري عنده. هي: (آخر الليل) و (أعراس) و (أحد عشر كوكباً)، من وجهة أسلوبية تربط الشكل اللغوي بقيمته التعبيرية.

وقد وقفت الدراسة على الظواهر اللغوية الأسلوبية الثابتة والمتغيّرة - بالانتقال من مرحلة إلى أخرى في رحلة درويش الشعرية - على مستويات الصوت والدلالة والتراكيب، وذلك بعد أن أسّست للمنهج الموظّف في الدراسة؛ أي المنهج الأسلوبي من خلال عرض موجز لمفهوم الأسلوبية وطبيعة الدرس الأسلوبي.

ورأت الدراسة أنّ درويش قد استطاع أن يرقى في توظيف معطيات النظام اللغوي على مستوياته المختلفة لتخدم النص من الناحية التعبيرية والتأثيرية والجمالية، وذلك بأن عمل على تطوير طريقته في توظيف الأدوات اللغوية في نصوصه، حتى إنه استطاع أن يشكّل الظواهر الثابتة عنده بطريقة تظهر تطوّر قدرته الشعرية، وبشكل أوجد إيقاعاً نامياً يكشف عن إفادة درويش من التجربة الطويلة في الكتابة الشعرية - ويتناسب مع تطوّر القيم المضمونية التي تحملها قصائده - وخصوصاً فيما يتعلّق بطبيعة التحوّل في التشكّل اللغوي تبعاً للانتقال من الغنائية في القصيدة إلى الدرامية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدّمة:

تبحث هذه الدراسة في لغة الشعر عند محمود درويش في ضوء الدرس الأسلوبي، وقد أسّست الباحثة دراستها على ثلاثة دواوين شعرية هي: (آخر الليل) و (أعراس) و(أحد عشر كوكباً)، اختارتها لتستطيع أن ترصد سمات تطوّر اللغة الشعرية عند (درويش) من خلال استقراء تطوّر طرق توظيفه لمعطيات النظام اللغوي في إنشاء نصوصه، إذ تمثّل هذه الدواوين الثلاثة ثلاث مراحل زمنية شهدت تطوّراً في عملية الإبداع عند درويش، ابتداء من بداياته الممثلة بديوان (آخر الليل) الذي صدر عام (١٩٦٧)، ومروراً بمرحلة التحوّل إلى الدرامية في ديوان (أعراس) الصادر عام (١٩٧٧)، ونهاية بمرحلة النضج الفني ممثلة بديوان (أحد عشر كوكباً) عام (١٩٩٢).

وتزعم الباحثة أنّ الأسلوبية تشكّل منهجاً قادراً على تحليل مستويات النظام اللغوي للعربية، ممثلة بنموذج لغة الشعر عند درويش، من خلال التحليل الأسلوبي للبُنى النصيّة، ودراسة صور تأديتها للأغراض التعبيرية بتشريح النسيج اللغوي صوتياً، ودلالياً، وتركيبياً شريطة أن لا تُفْصَل المستويات اللغوية عن سياقاتها النصية التي تنتظمها؛ إذ إنّ دراسة أيّ مستوى يجب أن تُحْكم بشكل رئيس بالدلالة العامة للنص.

وقد جاء التفات الباحثة إلى هذه الدراسة نتيجة لقناعتها بأنّ الأسلوبية منهج صالحٌ لمعالجة الأعمال الأدبية نقدياً من خلال لغتها، إذ إن دراسة لغة العمل الأدبي تبعد الناقد -نوعاً ما- عن إصدار أحكام انطباعية مؤسسة على الحدس وترقى به إلى القدرة على تعليل أي حكم نقدي يطلقه على قيمة العمل، وقد نمت هذه القناعة عبر تكرار توظيف هذا المنهج في الدراسات التحليلية التطبيقية التي قامت بها الباحثة خلال فترة الدراسة الجامعية الأولى، والمرحلة الأولى من الدراسة العليا.

أما اختيارها لمحمود درويش ليكون شعره نموذجاً تطبّق عليه الدراسة فقد جاء لعلاقة الباحثة الوثيقة بشعر درويش، الذي ما برح لأعوام طويلة ينمّي إحساسها اللغوي والفني بجمالياته، بالإضافة إلى أنّ درويش قد استطاع أن يحقّق النموذج الراقي في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شعره، بتطويره لأدواته الفنيّة واللغوية الأمر الذي أثار رغبتها في تتبع طرق تطوير درويش نموذجه الشعري.

وقد زاد من رغبة الباحثة في طَرْق هذا الموضوع ملاحظتها أنّ الدراسات التي قامت حول الأسلوبية كانت تنصبُّ -في معظمها- في اتجاهٍ نظري تأريخي يعرض لمفهوم الأسلوبية ومبادئها في الدرس اللساني الغربي، وما بُحِث حول هذا المفهوم في الدرس العربي التراثي. وهذا هو حال عدة مؤلّفات من مثل: مؤلّف عبد السلام المسدي (الأسلوبية والأسلوب)(١) ومؤلّف شكري عيّاد (اتجاهات البحث الأسلوبي)(٢) ومؤلف رجاء عيد (البحث الأسلوبي/ معاصرة وتراث)(٣).

كما أن الكمّ القليل من الدراسات الذي اعتمد على الدراسة التطبيقية المؤسسة على النصوص ودراستها أسلوبياً، لم يعرض لدراسة اللغة الشعرية بشكلٍ خاص عند درويش من جانب، ومن جانب آخر كانت هذه الدراسات تلتفت إلى دراسة مستوى واحد من مستويات النظام اللغوي، من خلال عرضها لظاهرة معينة. ومع هذا الاقتصار كان الباحثون كثيراً ما يخفقون في ربط وصف البنية اللغوية الشكلية بالتعبير المتحقق بها، كما كان الحال مع دراسة جوزيف شريم (الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة) (٤) ودراسة سعد مصلوح (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) (٥) فمصلوح الذي وُفِّق -نسبياً- في ربط إحصاءاته على مستوى الصرف بالدلالات، لم يعرض لعلاقة هذا المستوى بالمستويات الأخرى على نحو يبرز بنية النسيج اللغوي، هذا إذا أغفلنا أنّ الاعتماد -بشكل رئيس- على الإحصاءات، كثيراً ما يخفق في تقديم صورة حقيقية للبنية اللغوية بل كثيراً ما يكون خادعاً للناقد.

وقد حاول مصطفى السعدني في مؤلّفه (البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث)(٦) أن يحيط بالإمكانات اللغوية التي خدمت الجانب التعبيري في الشعر العربي،

---

(١) المسدي، عبد السلام؛ ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا.
(٢) عيّاد، شكري، ١٩٨٥، اتجاهات البحث الأسلوبي،ط١، دار العلوم للطباعة والنشر
(٣) عيد، رجاء، ١٩٩٣، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالأسكندرية
(٤) شريم، جوزيف. ١٩٩٤، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد ٢٢عدد (٤٠٣)، الكويت. ص ٩٤-١٣٥.
(٥) مصلوح، سعد، ١٩٨٠، الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية ، ط١، دار البحوث العلمية.
(٦) السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلا أنّه كان قد تعثّر في فهم الأساس النظري المنهجي للدرس الأسلوبي بشكل واضح في دراسته للغة الشعر مما جعله يجانب الدقة في التطبيق إذ يحمل بعض الظواهر التي تفرضها طبيعة اللغة على مَحْمَل الظواهر الأسلوبية.

هذا من جانب ما قدّم في الدراسات الأسلوبية، أما ما قدّم من دراسات حول شعر درويش، فقد كان جزء كبير منه يعرض لمضامين الشعر عند درويش دون أن تبرز خلال ذلك أدوار التوظيفات اللغوية الخاصة في إثراء هذه المضامين إيحائياً، وهذا هو حال دراسة ياسين أحمد فاعور (الثورة في شعر محمود درويش) (١) ودراسة رجاء النقّاش (محمود درويش شاعر الأرض المحتلة) (٢)، التي -وإن كانت تشير إلى بعض الجوانب الفنية عند درويش - تعنى بالدرجة الأولى بتفسير المضامين الفكرية لقصائد درويش.

ويمكن أن تنضاف إلى هذا الجانب دراسة شاكر النابلسي (مجنون التراب)(٣) التي هي في معظمها دراسة للمضامين دون الأدوات التعبيرية.

وهكذا تأتي هذه الدراسة استكمالاً للدراسات السابقة واستدراكاً عليها، إذ تدرس مستويات النظام اللغوي وفق منهج أسلوبي يُظهر أثر المستوى التطبيقي في اكتشاف النظام من الداخل من خلال دراسة لغة الشعر عند درويش، الذي يُعَدُّ شعره مادة بكراً غنية للدراسة الأسلوبية.

وقد أفادت هذه الدراسة من عدة مؤلّفات، أهمها في الجانب النظري مؤلّف عبد السلام المسدي (الأسلوبية و الأسلوب) ومؤلفات شكري عياد (اللغة والإبداع) و(اتجاهات البحث الأسلوبي) و (مدخل إلى علم الأسلوب). وكتاب بيير جيرو (الأسلوب والأسلوبية) وكتاب (فصول في علم اللغة العام) لفرديناند دي سوسير ومؤلّف روبرت شولز (البنيوية في الأدب).

أما في الجانب التطبيقي فكانت أبرز الدراسات التي اعتمدت عليها الدراسة -منهجياً- مؤلّف ليسلي جيفريز (لغة الشعر في القرن العشرين) وكتاب محمد اليوسفي

---

(١) فاعور، ياسين، ١٩٨٩، الثورة في شعرمحمود درويش، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس.

(٢) النقّاش، رجاء، ١٩٧١، محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة، ط٢.

(٣) النابلسي، شاكر، ١٩٨٧، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(في بنية الشعر العربي المعاصر) ودراسة محمد الشنطي (خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش) ودراسة جان كوهن (في بنية اللغة الشعرية)، بالإضافة إلى دراسة بسّام قطوس وموسى ربابعة (الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث)، ودراسة أحمد الزعبي (دلالات التناص في قصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله).

وتقع هذه الدراسة في أربعة أبواب، واحدٌ منها نظري والثلاثة الباقية تطبيقية.

فأما الباب الأول، فهو بابٌ تمهيدي تعرض فيه الباحثة لمفهوم الدرس الأسلوبي وتحديد طبيعته، من خلال الحديث عن نشأة الدرس الأسلوبي، ومفهوم الأسلوبية، والعرض لأهم المدارس اللسانية التي أثّرت في الدرس الأسلوبي من مثل المدرسة الوصفية والتعبيرية، والتوليدية والتحويلية، والمدرسة الوظيفية.

كما ورد في هذا الباب ذكرٌ لبعض طرق المعالجة الأسلوبية للنصوص وبيانٌ موجز لمستويات الدرس الأسلوبي اللغوية: من مستوى صوتي ومستوى دلالي، ومستوى تركيبي.

أما الباب الثاني من أبواب الدراسة -وهو الباب الأول من أبواب الجانب التطبيقي من هذه الدراسة – فهو عبارة عن دراسة لمستوى الصوت عند درويش. وفيه عرضت الباحثة لعددٍ من الظواهر الصوتية التي وظّفت بشكل موحٍ عند الشاعر من مثل: دراسة الأوزان الشعرية في الدواوين الثلاثة- موضوع الدرس-، ودراسة طول القصيدة وربط ذلك بتوجه درويش نحو الدرامية، والحديث عن طول السطر الشعري، وتوظيف هذه الظاهرة تعبيرياً كما اشتمل هذا الباب على عرض للقيمة الوظيفية لظاهرة التفعيلات، وظاهرة الدورات النغمية.

وقد وضّحت الباحثة طرق التقفية عند درويش وقيمتها الأسلوبية، وعرضت أخيراً لظاهرة التكرار وتوظيفها إيقاعياً وإيحائياً عند الشاعر.

ويختص الباب الثالث بدراسة مستوى الدلالة عند درويش، وفيه يتم الحديث عن عدة ظواهر دلالية مفارقة؛ إذ الحديث عن تآلف المفردات وتراسل الدلالات وقيمة هذه الظاهرة في إيجاد أبعاد تأثيرية والتحمّل بالقيم التعبيرية من خلال التركيز على ظاهرتي (التشخيص والتجسيد) و (الاستعارة التنافرية).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما كان هنالك عرض لدلالات التناص -أسلوبياً- بشكل قدّم لأنواع التناص المختلفة من أسطوري، وديني ، وتاريخي، وأدبي.

وأفرد في هذا الباب مكان للحديث عن الحقول الدلالية الأسلوبية في النص، من خلال تحليل نموذجين يوضحان طبيعة التشكّل الدلالي لدلالات المفردات المرتبطة بفكرة الصراع في النص.

وأما الباب الرابع فقد اختصّ بدراسة مستوى التراكيب عند درويش، فقد عرضت الباحثة لطبيعة التشكّل الزمني في الدواوين الثلاثة رابطة إياه تارة بالمرحلة السياسية وأخرى بطبيعة البناء الدرامي للنص.

كما عرضت لتوظيف البنى الاستفهامية عند درويش إذ تشكّل هذه البنى فرادة في مستواها الوظيفي في نصوص الدواوين الثلاثة.

وقد تمت من جانب آخر دراسةُ لطبيعة الوقفات عند درويش تنغيمياً وعروضياً، بشكل يوضح القيمة التعبيرية لهذا الضرب من الوقفات.

وأخيراً قامت الباحثة بدراسة ظاهرة تتابع التراكيب وأثرها على البعد الوظيفي دلالياً.

وأُرْدِفت هذه الأبواب بخاتمة عُرِضَ فيها ما توصلت إليه الباحثة في دراستها من استنتاجات وملاحظات تتعلق بطبيعة تطوّر النموذج اللغوي في شعر درويش على كافة المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية.

أما منهجية البحث فتتحدد من خلال دراسة مجموعات درويش الثلاث (آخر الليل) و(أعراس) و (أحد عشر كوكباً) -- التي اختيرت لتعبّر عن تطورّ أسلوبيات درويش من خلال تطوّر توظيفه لمعطيات النظام اللغوي للعربية – دراسة هذه المجموعات دراسة تحليلية أسلوبية باستخدام معطيات المنهج البنيوي – لا بشكله المعتمد على مقولات الوضعية المنطقية، وبتأطيره لدى الشكلانيين، بل بشكله الذي هذّبته معطيات منهج التوليد والتحويل.

كما اعتمدت هذه الدراسة أدوات المنهج الإحصائي بشكلٍ يردف المنهج الأصل المستخدم في هذه الدراسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وملاحظة أخيرة تتعلق بنظام التوثيق يجدر بالباحثة أن توردها ههنا، ذلك أنّ هذه الدراسة ترتكز على ديوان درويش الشعري(١) بمجلديه، ونظراً لكثرة الاستشهادات في متن هذه الدراسة، وحرصاً على أن لا تثقل الإحالاتُ الهامشَ، ارتأت الباحثة أن تردف كل استشهاد أو نموذج شعري مأخوذ من الديوان بإحالة مختصرة في المتن يذكر فيها كلمة (ديوان) ويراد بها ديوان درويش المشتمل على أعماله الكاملة، ورقم المجلّد، والصفحة التي أخذ منها النص، على هذا النحو (الديوان:م...،ص...).

(١) درويش، محمود، ١٩٩٤، ديوان محمود درويش، ط١، دار العودة، بيروت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باب تمهيدي

مفهوم الدرس الأسلوبي
وتحديد طبيعته

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل:

واحدٌ من تعريفات الأدب - في وقتنا الحاضر - والذي ينص على أنّ الأدب «فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد»(١) يبرز أنّ «خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي»(٢).

ويقرّر (محمد حماسة) أنّ نصوصية أيّ نص لا تتأتى إلا من خلال بنيته اللغوية إذ يقول: «لا يمكن أن يصبح النص نصاً إلا إذا كان رسالة لغوية، تشغل حيزاً معيّنا فيها جديلةٌ محكمة مضفورة من المفردات والبنية النحوية، وهذه الجديلة المضفورة تؤلّف سياقاً خاصاً بالنص ينبثّ في المرسلة اللغوية كلها»(٣).

فالأدب توظيف خاص للغة، مما يشير إلى أهمية معالجة النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة معالجة لسانية، إذ ليس «هناك من سبب للفصل بين الأسئلة الأدبية والأشكال اللسانية بصفة عامة، فأي تحليل لخطاب شعري ينطلق من اللغة؛ من مستوياتها التركيبية، والصوتية والمعجمية والبلاغية، بمعنى أنّ الطريق إلى تأويل الخطاب الشعري يمر عبر الأسئلة التي يثيرها علماء اللغة»(٤).

ولذا كان من اللازم أن يختصّ منهجٌ بدراسة الطاقات التعبيرية الكامنة في العناصر اللغوية، وطرق توظيفها في الأدب. فجاءت الأسلوبية لتقوم بهذا الدور، وتدرس النص الأدبي من خلال تحليل لغته.

١ . مهاد تاريخيّ:

رأينا كيف توجّهت الأنظار إلى لغة العمل الأدبي باعتبارها مادة للدراسة الأدبية في منهج يتقاطع فيه النقد مع اللغة، ولكن كيف تمّ الالتفات إلى أهمية دراسة لغة العمل الأدبي باعتبارها مفتاحاً لدراسة ذلك العمل؟

---

(١) الغذامي، عبد الله، ١٩٨٥، الخطيئة والتكفير، ط١، النادي الأدبي الثقافي ص٦.
(٢) نفسه، ص٦.
(٣) عبد اللطيف، محمد حماسة، ١٩٩٦، منهج في التحليل النصي للقصيدة، فصول، مجلد ١٥، عدد ٢، ص١٠٨.
(٤) الطريسي، أحمد، ١٩٨٧، تحليل الخطاب الشعري، في، قضايا المنهج في اللغة والأدب، محمد مفتاح، ط١، دار توبقال، المغرب، ص ٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للإجابة عن هذا التساؤل، نعود إلى الحقبة التي ظهرت فيها الرومانسية، حيث كان لظهور هذه المدرسة أثر كبير في تغيير مسار الحركة الأدبية والنقدية، فقد رأى الرومانسيون – في نظرة اطّرحت معايير البلاغة الشكلية والمحسنات المقصودة لذاتها، هذه المعايير التي كانت سائدة لفترة طويلة قبل نشوء المدرسة الرومانسية – رأوا أن «فضيلة الأدب هي التعبير عن الذات» (١) مدلّلين على أنّ «المؤلف هو الذي يتحكم بالأسلوب فهو يعبّر به عن نفسه»(٢)، وهكذا يصبح الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في توظيف اللغة.

٤٨٠٤٨٩

إنّ هذه النظرة أغرت نقد تلك الفترة بالبحث عن شخصية الكاتب وراء أسلوبه. ولم يتوقّف الأمر عند ذلك، بل إنّ عدوى الحرية في الكتابة التي منحتها الرومانسية للأديب انتقلت إلى النقاد «الذين كانوا يعدّون النقد في صميمه عملاً فنياً مداره التعبير عن تجربة جمالية شعر بها الناقد إزاء العمل الفني»(٣) مما جعل النقد عملاً ذاتياً محضاً.

على أن مغالاة النقاد الرومانسيين في اعتمادهم على أحكام انطباعية ذاتية تتجاوز حدود العمل النقدي لتصبح قراءة موغلة في التطرف من جانب، وإمعان الدراسات الأدبية في الاعتماد على النقد السياقي بعيداً عن الاهتمام الفعلي بالنص من جانب آخر، كانا وراء الرغبة القوية في تأسيس اتجاه نقدي جديد يتصف بالموضوعية، ويبتعد عن جعل النص انعكاساً لكل ما يحيط به، دون أن يكون له أية قيمة في ذاته، هذه الرغبة التي أدّت – في أوائل هذا القرن – إلى ظهور حركة النقد الجديد «التي أقامت عملها على النص الأدبي نفسه، بدلاً من شخصية الكاتب» (٤).

يقول (ت.س.إليوت) أبرز أعلام هذه المدرسة «إنّ الشاعر لايملك شخصية ليعبّر

---

(١) عياد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، ط١، إنتروناشونال برس، ص٢٤.

(٢) هاف، جراهام، ١٩٨٥، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين ، سلسلة كتب آفاق الشهرية، العدد الأول، كانون الثاني، ص٢٠.

(٣) عيّاد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، ص ٢٤.

(٤) عياد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عنها، ولكنه يملك واسطة معينة «يقصد اللغة»، إنما هي واسطة وليست شخصية، واسطة فيها تتضام الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة» (١).

إنّ هذه المقولة التي تلخّص فلسفة هذه المدرسة، توضّح طبيعة ظهور العمل الأدبيّ باعتباره مادة للدرس النقدي من خلال لفت النظر إلى لغته.

وقد كان التطور «الذي طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن ممهداً لهذا اللقاء المثمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية»(٢)

فمع كل الإنجازات التي قام بها علم اللغة التاريخي طيلة قرن ماضٍ سبق قرننا هذا، من ترسيخ لمبادىء الدراسات الوصفية، فقد كان الدرس التاريخي خلال تسجيله لما يحدث للعناصر اللغوية من تغير عبر الزمن، يصف هذه التغيرات والتطورات دون أن يقدّم أي حكم عليها بالصواب أو بالخطأ، متجاوزاً بذلك الدراسات المعيارية. كما أن هذا المنهج استطاع أن يستخلص قوانين التغيرات الصوتية، هذه القوانين التي ما زالت تسترشد بها الدراسات اللغوية حتى وقتنا الحاضر. وقد استطاع هذا المنهج الإشارة إلى إخفاق الدراسات الأدبية المعيارية التي حاولت أن تقولب الأدب في أنماط لغوية محددة من خلال لفت الأنظار إلى «تغير القيم الفنية من عصر إلى عصر»(٣).

ومع كل هذه الإنجازات لم يستطع المنهج التاريخي أن يقدّم تصوراً كاملاً للمنظومة اللغوية. فهو منهج يتخيّر ظاهرة ما: صوتية أو صرفية أو نحوية، ويقوم بتتبع ما طرأ عليها عبر الزمن من تغيّرات، دون أن يجمع شتات هذه الجزئيات، مما جعل هذا المنهج يتراجع مع مطلع هذا القرن أمام الدراسات اللغوية الوصفية، القائمة «على عرض الاستعمال اللغوي لدى مجموعة معينة من الناس، في زمن ومكان معينين» (٤)، هذه الدراسات التي طوّرت الأدوات الأساسية للدراسات اللغوية الأدبية عامة وللدراسات الأسلوبية خاصة التي أفادت بعد ذلك من معظم ما استجد على ساحة الدراسات اللغوية.

---

(١) عياد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، ص ٣٣.
(٢) نفسه: ص ٣٤.
(٣) نفسه: ص ٣٤.
(٤) شاهين، عبد الصبور، ١٩٩١، في التطور اللغوي، مكتبة الشباب، المنيرة ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢ . مفهوم الأسلوبية : ـ

يمكن تعريف الأسلوبية «بعلم الأسلوب» (١). ويقتضي هذا المدخل إلى مفهوم الأسلوبية أن يشرع الباحث بعرض مفهوم الأسلوب ليتم التوصل بعد ذلك إلى استخلاص دور الدرس الأسلوبي. إلا أنّ الأمر ليس بهذه السهولة التي يظهر عليها، فهذا التعريف يضعنا أمام إشكالية كبرى تكمن في عدم القدرة على تحديد مفهوم الأسلوب، يقول (بييرجيرو):

«إن الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فن من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، ولذا فهو يتعدى دائماً الحدود التي يدعي أنه انغلق عليها. مثله في ذلك مثل المشكال يتحوّل في اللحظة التي نجهد فيها لتثبيته»(٢).

إن مقولة (جيرو) هذه تثبت أنّ الأسلوبية إذ تتناول الأسلوب بالدرس لا تتناوله من حيث هو موضوع قد اكتسب تحديده بذاته، إذ دائماً تتعدد مفاهيم الأسلوب بتعدد المدارس اللغوية التي تأثرت بها الدراسات الأسلوبية، ونظرة هذه المدارس للأسلوب ، «فمضمون كلمة أسلوب واسع جداً، وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة»(٣). ومن هنا أصبحت الدراسة الأسلوبية تغطي مجموعة من الطرق المتميزة في دراسة الأسلوب، حتى جاز لنا أن نزعم مع (بييرجيرو) أنّ هذه التعددية قد «انتهت إلى تبني حقل التعبير كله، ولم تعد هناك ظاهرة لسانية أو أدبية إلا وتستطيع باسم بعض هذه التعريفات «يقصد تعريفات الأسلوب» أن تدعي لنفسها الحق بالأسلوبية»(٤).

ولهذا السبب سأتبنى تعريفاً أكثر تحديداً وأوثق صلة بمنهجية هذه الدراسة الا وهو تعريف الأسلوبية بكونها «دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»(٥)، ولكن ما هي طبيعة هذه الخصائص اللغوية؟

---

(١) المسدي، عبد السلام، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص ٣٠.
(٢) جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ص ٣٠.
(٣) نفسه، ص٥.
(٤) نفسه، ص٧.
(٥) المسدي، عبد السلام، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن تحديد طبيعة هذه الخصائص لا يتم إلا من خلال فهم عملية التشكّل اللغوي داخل النص الأدبي، ويعرض (المسدي) لذلك بشكل وافٍ في كتابه (النقد والحداثة)، ويقول:

«الظاهرة اللغوية تتركب أساساً من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال، وإذا بأدبية النص تتحدد بأنها ائتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص»(١).

وإذ ذاك تتحدد الخصائص المذكورة آنفاً من حيث هي مجموع الاختيارات اللغوية -والموظفة في نص معين- التي تهدف إلى التأثير في المتلقي من خلال كسر توقعه للنمط المألوف، ومن خلال اختيار العناصر اللغوية التي يعتقد أنها أكثر قدرة على تحفيز انفعالاته تجاه النص. «فالنظام اللغوي غالباً ما يزوّد الأفراد الذين يستعملونه بوسائل بديلة لقول الشيء ذاته،...، إذ إننا نستطيع الحديث عن الترادف، إلا أنّ الترادف،...، نادراً ما يكون كاملاً، وبالكاد يكون مطلقاً. فقد تتساوى عبارتان أو كلمتان من الناحية الوصفية، غير أنهما تفترقان من ناحية المعنى التعبيري والاجتماعي ... إنّ مثل هذا النوع من التعبيرات المترادفة يمكن الإشارة إليه بمترادفات متنوعة بالأسلوب أو بصورة أدق مترادفات متنوعة غير متطابقة من ناحية الأسلوب»(٢)

٣ - المدارس اللسانية وأثرها في الدرس الأسلوبي:

أ . الدرس الوصفي:

كنت قد ذكرت سابقاً أن للتطور الذي حدث في مجال اللسانيات منذ مطلع هذا القرن أثره الكبير في الدراسات الأسلوبية، حيث شكّلت بعض هذه المفاهيم اللسانية الجديدة منابع الدرس الأسلوبي، وأضحت المفاهيم اللاحقة زمنياً روافد للدرس الأسلوبي بعد تشكّله.

---

(١) المسدي، عبد السلام، ١٩٨٣، النقد والحداثة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ص٥٢.
(٢) لوينز، جون، ١٩٩١، اللغة واللغويات، ترجمة محمد العناني، ط١، مؤسسة رلى، عمان، ص ٤٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونبدأ بالدرس الوصفي الذي برز على يد مؤسس اللسانيات الحديثة (فرديناند دي سوسير) في مطلع هذا القرن.

ولقد أفادت الدراسات اللسانية عامة والأسلوبيات خاصة من آراء (دي سوسير) اللغوية. وكان من أهمّ هذه الآراء تمييزه بين (اللغة) Langue و(الكلام) Parole. فقد فرّق (دي سوسير) بين ثلاثة مفاهيم أساسية هي (الملكة اللسانية) Langage، و (اللغة) Langue، و(الكلام) Parole. فأما الملكة اللسانية فهي «لازمة من لوازم الاجتماع البشري، ويراد بها استخدام رموز صوتية أو كتابية لتبليغ المعنى»(١).

وأما اللغة فهي «نتاج المجتمع للملكة الكلامية، وتجميع التقاليد الضرورية التي أقرها الاجتماعي لتسمح للأفراد بتدريب ملكاتهم» (٢) ويتمثل هذا المفهوم في حديثنا عن لغة عربية، وأخرى إنجليزية، وثالثة فرنسية ... الخ.

أما الكلام فهو «حدث فردي (حيث يوظّف) ... المتكلم جزءاً من قواعد اللغة ليعبّر عن فكرته» (٣).

فاللغة، وإن لم يكن لها وجود ملموس، توجد في «كل عقل أو بصورة أدقّ في عقول مجموعة من الأفراد»(٤) ويمكن أن تتجسد في الثروة اللغوية المختزنة في المعاجم والكتب النحوية على نحو ما.

وفي مقابل مفهوم اللغة هذا كان يبرز -دائماً- مفهوم الكلام الذي هو -كما أوضحنا سابقاً- استخدام فرد من أفراد مجتمع ما للغته، يوظف فيه جزءاً من خبراته اللغوية وملكاته اللسانية ضمن تلك اللغة، وهذا التحقق المادي لمفهوم اللغة في الوقائع اللغوية الجزئية عند الأفراد هو بذرة السمات الأسلوبية الحديثة فمع أنّ دي سوسير لم يأبه بالعرض للاستخدامات الفردية للغة، وكان يقصر وصفه على مستوى اللغة دون الكلام،

---

(١) عياد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، ص ٤١.

(٢) دي سوسير، فرديناند ،١٩٨٢، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية. ص٣١.

(٣) دي سوسير، فرديناند، فصول في علم اللغة، ص٣٧.

(٤) نفسه، ص٣٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان «مجرد الالتفات إلى أن ثمة فروقاً في استعمال اللغة لا تمس الجوهر قد دعا.. إلى النظر في أسباب هذه الفروق بغية التوصل إلى ضوابط لغوية عامة تحدّدها، وإن لم تبلغ في شمولها درجة القوانين» (١).

فضل آخر أسداه (دي سوسير) للدرس الأسلوبي، عندما طرح مفهومي العلاقات الرأسية (الترابطية) Pradagmatic Relations والعلاقات الأفقية (التركيبية) Syntagmatic Relations، خلال عرضه للدرس الوصفي المؤسّس على وصف الظاهرة اللغوية بافتراض ثباتها، فقد رأى (سوسير) -إذ ذاك- أن مجال علم اللغة هو العلامات والعلاقات بينها، يقول: «العلامات والعلاقات بينها هو ما يدرسه علم اللغة» (٢)

وهو يقصد بالطبع علم اللغة الوصفي، فهو يقول في موضع آخر: «في الحالة اللغوية (الثبات اللغوي) كل شيء يقوم على العلاقات»(٣)

فاللغة نظام يتألف من مجموعة من العلاقات بين العلامات – التي هي اقتران الدوال بالمدلولات، أي اقتران البعد الشكلي (الصوتي) ببعدها المفهوميّ- ولكن كيف تؤدي هذه العلاقات وظيفتها؟ وما طبيعة هذه العلاقات؟ تساؤلان يجيب عنهما دي سوسير بقوله:

«إن العلاقات والاختلافات بين المصطلحات اللغوية، تقع في مجموعتين متميزتين، يتولّد من كل منهما نوع معين من القيم، والتناقض بين النوعين يعطينا فهما جيداً لطبيعة كل نوع ....

في المحادثة - من الجهة الأولى - تكتسب الكلمات علاقات قائمة على الطبيعة الطولية للغة لأنها مرتبطة بسلسلة مع بعضها، وهذا يقصي إمكانية نطق عنصرين معاً. إنّ العناصر مرتبطة بالتتابع بناء على السلسلة الكلامية، وإنّ التركيبات أو التجمعات المدعمة طولياً هي (السياقات) Syntagms. ويتألف (السياق) دائماً من وحدتين أو أكثر مترابطة منطقياً. (...) ومن خلال السياق يكتسب المصطلح قيمته فقط، لأنه يتناقض مع كل شيء سابق أو لاحق له أو لكليهما.

---

(١) عياد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع، ص٤٢.
(٢) دي سوسير، فصول في علم اللغة، ص ١٨١.
(٣) دي سوسير، فصول في علم اللغة، ص٢١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

... خارج المحادثة من جهة أخرى تكتسب الكلمات علاقات من نوع مختلف. فالكلمات التي يوجد بينها شيء مشترك، تكون مترادفة في الذاكرة، تتحقق في مجموعات متميزة بعلاقات مختلفة» (١).

ويوضّح (روبرت شولز) الضرب الثاني من العلاقات -أقصد العلاقات المتحققة خارج المحادثة - بقوله:

«فالكلمة على هذا إنما تتحدد جزئياً بكل الكلمات التي تملأ مكانها ولكنها حلّت هي محلّها. هذه الكلمات المستبدلة يمكن إدراكها طالما تنتمي إلى مجموعات رأسية متعددة: كلمات أخرى بالوظيفة القاعدية ذاتها وكلمات أخرى بالمعاني المرتبطة (المترادفات والمتضادات) وكلمات أخرى بنماذج صوتية مشابهة، .... ، إن اختيارنا الفعلي لكلمة في جملة من الجمل تشبه إلى حدٍ ما البحث السريع عن الاحتمالات العمودية، إلى أن نجد واحدة تقوم بالدور المناسب في التركيب الذي نبنيه»(٢).

فجزء من معنى كلمة (خالد) حين ترد في سياق معيّن يتحدّد من حيث هي ليست (خَلُد) و (مخلّد)، ومن حيث هي ليست (باقٍ) أو (دائم) ومن حيث هي تضاد (فانٍ) و(زائل)...الخ.

وتظهر قيمة الحديث عن العلاقات الرأسية في أمرين يتعلقان بالدرس الأسلوبي، من حيث أنّ الدرس الأسلوبي يدرس اختلاف طرق التعبير اللغوي عن الفكرة الواحدة: الأمر الأول، يتمثّل في مفهوم الاختيار على هذا المحور بين المترادفات، إذ يلتفت الدارس الأسلوبي إلى اختيار المنشيء ويقارن بينه وبين البدائل الأخرى المتاحة، ليحاول استخلاص قيمة هذا الاختيار الجمالية والتأثيرية سواء أتحقّق هذا الاختيار على مستوى الأصوات أو المعجم أو النحو.

والأمر الثاني ، يتمثّل في أنّ العلاقات بين العناصر اللغوية ضمن هذا المحور توفّر

---

(١) دي سوسير، فصول في علم اللغة، ص٢١٣ – ٢١٤

(٢) شولز، روبرت، ١٩٨٤، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبّود، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ص٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لنا مادة صالحة لدراسة الظلال التي يمكن أن تحملها دلالات الكلمات في عمل أدبي من خلال دخولها في علاقات ترادف أو تضاد مع جدول الإمكانات المتاحة.

كما أنّ للحديث عن العلاقات الأفقية (السياقية) تأثيراً كبيراً من حيث دراسة علاقة القواعد التركيبية بالفن القولي، وهذا شرط ضروري لتحديد الظاهرة الأسلوبية على أنها عدول أو انحراف في نطاق مفاهيم الصحة النحوية والمقبولية عند تشومسكي.

ومما سبق يتضح أنّ أثر السنية (سوسير) في الدرس الأسلوبي كان أثراً كبيراً؛ فهو من جانب قد أرسى قواعد (البنائية) التي قامت عليها شعرية (جاكبسون)، وأسلوبية (ريفاتير)، هذه المدارس التي أفادت منها الأسلوبية. ومن جانب آخر كان (دي سو سير) قد مهّد – قبل ظهور هذه المدارس – الطريق أمام نشوء وتطوّر الأسلوبية التعبيرية على يد تلميذه (بالي).

ب. الأسلوبية التعبيرية:

وهي درس يتناول الوقائع التعبيرية للغة ما من خلال مضمونها العاطفي. «فالأسلوبية عند بالي تقوم على ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولاً وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني» (١)

ويوضّح ذلك (بالي) بقوله: «أما علم الأسلوب ... فإنه يحاول أن يحدّد العلاقات القائمة بين القول والفكر لدى القائل أو السامع فهو يدرس اللغة في علاقاتها بالحياة الواقعية، ومعنى ذلك أنّ الفكر الذي يلتمس تعبيره فيها لا يكاد يخلو من صبغة وجدانية. وهذا هو السبب في أنّ علم الأسلوب -- كما أفهمه – وثيق الصلة بالتعبير الأدبي .. فالتعبير الأدبي إذا نحن جردناه من القيم الجمالية التي تخصه لم يبق فيه إلا التعبير عن وقائع الشعور والانطباعات التي تحدثها اللغة ،... ولكن التداخل بين اللغة والشعور لا يخصّ التعبير وحده، بل إنه سمة مميزة للغة التلقائية عموماً، وما يزيد الكاتب على أنه

(١) المسدي، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، ص٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصطنع المعاني التي يجدها في لغة الناس ويسخرها لأغراضه، وهي أغراض جمالية وفردية في حين أن لغة الناس عملية واجتماعية» (١).

فبالي وإن كان يعترف بصلاحية الأعمال الأدبية الفردية لتكون مجالاً للدرس الأسلوبي، إلا انه ما زال ميالاً إلى دراسة الجانب الجماعي في اللغة وتحققاتها اللسانية، وهو إذ يرى أن المحتوى الانفعالي عنصر ثابت في اللغة، فإنه يجرّد المنشىء من الإبداعية، ويعزو هذه الإبداعية للنظام اللغوي في أنماطه التي لا يقوم المنشىء إلا باستعراضها والانتقاء منها ما يناسب السياقات اللغوية من جانب و السياقات الاجتماعية والنفسية من جانب آخر.

وبما أن العلاقة بين مفهوم الدرس الأسلوبي التعبيري ولغة الأدب علاقة قوية، أعيد النظر في هذه العلاقة بحيث يدرس الأسلوبي التعبيري لغة الأدب باعتبارها نمطاً من الأنماط اللغوية التي يتحقق فيها مفهوم التعبيرية، إذ لغة الأدب تتجاوز الغاية الإعلامية إلى الغاية التأثيرية، والتعبيرية يدخلها – كما يرى المان– «كل ما يتجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة،...، وهذه تشمل : الظلال الوجدانية، والتأكيد، والإيقاع، والتوازن، وحلاوة الجرس، وكذلك العناصر الإيحائية التي تضع أسلوباً داخل عرف لغوي معين (أدبي أو شائع أو عامي ...) أو تربطه بوسط معين (تاريخي، أو أجنبي، أو إقليمي أو مهني ... الخ» (٢).

وعلى هذا النحو يكون عمل الدارس الأسلوبي هو تفسير «الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة، اكي يضمن لرسالته أكبر قدر من التأثير»(٣).

وهكذا نرى أن التعبيرية التي رفضت دراسة الأدب في البداية، عادت لتكون واحدة من المدارس التي رفدت الأسلوبيات الأدبية بعد ذلك.

---

(١) بالي، شارل، ١٩٨٥، علم الأسلوب و علم االلغة العام، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، ص ٢٩.

(٢) المان، ستيفن، ١٩٨٥، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، ط١، دار العلوم، ص٨٥ – ٨٦.

(٣) نفسه، ص ٨٦ – ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جـ - النحو التوليدي والتحويلي:

لقد أثّرت آراء العالم اللغوي (تشومسكي) تأثيراً كبيراً في كافة فروع الدرس اللساني الحديث، وتحديداً عندما طرح نظرية النحو التوليدي والتحويلي، وكان من الطبيعي أن تلقي هذه المدرسة اللغوية بظلالها على الدرس الأسلوبي فترفده بما استجدّ على ساحة الدرس النحوي الذي يُعَدُّ مدخلاً رئيساً لمعالجة النصوص اللغوية. يقول ثورن موضّحاً ذلك: «من الممكن بالطبع أن يعلّق إنسان على البنية اللغوية لنص ما دون أن تكون لدية معرفة منظمة بالنحو، ولكن من الواضح أيضاً أنّ لمثل هذه المعرفة فائدة كبيرة، لذا فإنّ كلّ تقدّم في الدراسات النحوية يحتمل أن يكون له بعض التأثير في علم الأسلوب»(١).

ومن الطروحات التي كان لها أثر كبير في الدرس الأسلوبي، الحديث عن (القواعدية) و (المقبولية).

ولقد رأينا سابقاً أنّ دي سوسير كان قد ميّز بين مفهومي اللغة والكلام، ويقدم تشومسكي تمييزاً مشابهاً بين مصطلحين هما (القدرة)Competence و(الأداء) Performance .

ويمكن أن نعرف المصطلحين بشكل مبسّط على النحو التالي:

إذ يقصد بالقدرة: القدرة الكامنة للمتكلم على استعمال نظام اللغة لإنتاج الجمل الصحيحة وفهمها، ورفض الجمل غير الصحيحة.

ويقصد بالأداء: التحقق الفعلي للنظام النموذجي المرتبط بالقدرة اللغوية عند الأفراد، من خلال عدد الأمثلة الواقعية للجمل المستخدمة من الأفراد، وهذه لا تكون بالضرورة مقبولة نحوياً مقارنة بنظام القدرة عند الأفراد.

إنّ ما يهمنا في هذا المجال مفهوم القدرة اللغوية من حيث قبول الجمل الصحيحة نحوياً، ورفض الجمل غير النحوية، إذ إنّ هذا العرض لمفهوم القدرة اللغوية وحصره بقبول الصحيح ورفض الخارج عن النحوية، يغدو غاية في التبسيط. فالأمر لا يستقيم على هذه

---

(١) ثورن، ج، ١٩٨٥، النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحال دائماً. صحيح أن أي متكلم للعربية سيقبل جملة من مثل (غيوم سوداء في السماء) ويعتبرها صحيحة نحوياً لأنها تستقيم والبنية التركيبية للجملة العربية، وصحيحٌ أنّ هذا المتكلّم سيرفض متتابعة الكلمات التالية (السماء غيوم في سوداء)، بل إنه سيعتبرها غير واضحة دلالياً.

«لكنّ بين هذين الطرفين من سلامة التركيب، وفساده جملاً على درجات متفاوتة من صحة التركيب النحوي» (١)، فجملة من مثل (السماء حزينة) لا تفارق البنية النحوية كما هو الحال مع جملة (السماء غيوم في سوداء)، ومع ذلك فإنّها لا تُعَدُّ سليمة بصورة تامة. ذلك أنّ تركيبها النحوي يختلف دلالياً عن تركيب أية جملة سليمة أخرى، وتؤوّل هذه الجمل دائماً تأويلات مجازية. وتعود غرابة هذا التركيب - أقصد جملة (السماء حزينة)- إلى أنّ الكلمة المختارة ههنا وهي (حزينة) تتفق على المحور الاستبدالي مع أية كلمة أخرى كانت يمكن أن تحلّ محلّها في هذا التركيب، من حيث طبيعة وظيفتها النحوية وبنيتها الصرفية. فقد كان من الممكن أن نستبدل بها ماطرة، أو غائمة ... لكنّ كلمة (حزينة) لا ترتبط في العرف اللغوي بما هو خال من القدرة على الإحساس، مما جعل اقترانها بلفظة (السماء) مستغرباً دلالياً.

وهذا النوع من الجمل يصنفه المتكلم الغة على أنه تعبير مجازي رابطاً إياه بالوظيفة التأثيرية والجمالية، من حيث هو تركيب خاص لعناصر الاستبدال على محور التراكيب، ويدرس المحللون الأسلوبيون هـذا النوع من التراكيب باعتبارها خروجاً أسلوبياً عن التعبير المألوف.

إن التحققات الأسلوبية لا تتم فقط على مستوى الأبنية العميقة حيث تتولد الجمل دلالياً ونحوياً، وإنما تتم أيضاً على مستوى البنية السطحية حيث تعمل قواعد التحويل على توفير عدة بدائل تركيبية تؤدي المعنى ذاته، مع إضافات أسلوبية هي نتاج ما طرأ على الجملة الأصل من تغيرات تركيبية خلال تحولها من جملة مثبتة إلى منفية مثلاً، أو إلى جملة استفهامية ... الخ. ويقوم المنشىء باختيار البديل التركيبي المناسب للتعبير عن فكرته.

---

(١) ثورن، ج، ١٩٨٥، النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

د . نظرية الاتصال أو الإعلام :

ترتبط هذه النظرية بمفهومي (البنية) و (الوظيفة)، فاللغة كما يراها لغويو المدرسة البنيوية «نظامٌ، أي مجموعة من الإشارات تأتي قيمتها من العلاقات المتبادلة فيما بينها»(١) مشكّلة بنى تحدّد وظيفتُها الشكلَ اللغويّ للخطاب.

وكلّنا يعرف أنّ وظيفة اللغة الأولى هي الإيصال ويعتمد الإيصال الناجح على وجود ستة أركان – استمدت نظامها المدرسة الوظيفية من طرق البث والاستقبال في أجهزة الاتصالات الحديثة–، فسواء درسنا «المحادثة العادية أو الكلام العامي أو الحرف أو القصيدة، سنجد (رسالة) تنطلق من (مرسل) إلى (متلقٍ) ... ترسل عبر (تماس لغوي) مادي أو نفسي، ولا بد من أن تتأطر في (شيفرة) وتشير إلى (سياق) لغوي، وفي مساحة السياق (المرجع) نجد ما تدور حوله الرسالة» (٢).

ويتمّ توضيح ذلك بالمخطط التالي:

المرجع (السياق)

المرسل ---- ناقل (تماس) ---- [رسالة] ---- ناقل (تماس) ---- المتلقي

الرمز (الشيفرة)

فالمرسل – في دراسة الخطاب الأدبي المكتوب– هو الكاتب، والمتلقي هو القارىء والرسالة هي النص الأدبي، والمرجع هو موضوع (مضمون) الرسالة، والشيفرة هي الحروف المطبوعة، والناقل هو الكتاب الذي يحوي العمل الأدبي.

«أما شكل الرسالة (أي طبيعة البنى اللغوية الموظفة في الرسالة) فيتعلّق بكل متغيّر من هذه المتغيّرات وهذا ما سمح لجاكبسون أن يميّز ست وظائف يتضمنها الرسم التالي:

مرجعية

انفعالية ---- (تعاطفية) ---- شعرية ---------- إدراكية (٣)

ما ورائية

---

(١) جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص ٦٢.

(٢) شوالز، روبرت، ١٩٨٤، البنيوية في الأدب، ص ٣٦.

(٣) جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص ٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فتأكيد أي عنصر من عناصر الخطاب اللغوي في نظرية الاتصال يحدّد خصائص معينة للغة تمتاز بها، وتحدّد وظيفة هذه اللغة بالنسبة للدارس. على أنّ ما يهمنا هو دراسة وظيفة اللغة حين تتعلّق بالعناصر الثلاثة الرئيسة : المرسل، والمتلقي، والرسالة.

فحين يدرس الدارس النص (الخطاب) مؤكداً علاقته بالمرسل (الكاتب) دون غيره، سيبحث بالضرورة عن كيفية توظيف الكاتب للغة لتعبّر عن انفعالاته، وهذا ما تقوم به المدرسة التعبيرية.

أما حين يدرس الدارس النص من خلال علاقته بالمتلقي فإنه سيبحث عن طبيعة الاستجابات التي أوجدتها اللغة، وطبيعة إدراك المتلقي للرسالة التأثيرية المتضمنة في اللغة.

وعندما يدرس الدارس النص مؤكداً أهميته في ذاته بعيداً عن علاقته بعناصر الخطاب الأخرى واصفاً البنى اللغوية التي تميّز هذا النص من حيث نماذجها الصوتية والمعجمية والتركيبية، فإنّ وظيفة اللغة تتحدّد آنذاك بأنها شعرية؛ أي أنها استطاعت أن تجذب الانتباه إلى جماليات النص بعيداً عن الجانب الإخباري للغة،وهذا هو الأمر الذي تلتفت إليه الدراسات الأسلوبية للأعمال الأدبية.

وفي الدراسة الأسلوبية لا فصل بين هذه الأركان الثلاثة، فالعلاقة بينها علاقة جدلية معقدة. إذ إنّ الاختيار اللغوي الذي يقوم به المرسل تعبيراً عن انفعالاته يتأطّر - في الغالب - داخل النص على شكل توظيف خاص يحمل البعد الجمالي الذي يتميّز به ذلك النص - ويتمّ تحديد طبيعة هذه التوظيفات (الانحرافات) من خلال «مقارنة المتلقي بين ما هو (نمط تعبيري مميّز للنص) وما هو نمطٌ شائع»(١)

وإذ ذاك توجد هذه المقارنة - بما تحدثه من مفارقات - صيغة مؤثرة تزيد من إدراك المتلقي واستجابته للنص. «فالخصائص الفنية في نص ما تتفق مع ما تحققه من غايات وظائفية»(٢)

---

(١) الوعر، مازن، ١٩٩٤، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد ٣، ٤، ص١٣٦-١٨٩، ص ١٥٨.

(٢) المسدي، عبد السلام، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ دراسة الشعرية والتعبيرية والتأثيرية في لغة الخطاب الأدبي، هي مجال الدرس الأسلوبي حين نقارن هذه الوظائف الثلاث بالوظيفة الإخبارية للغة، حيث تكون الأخيرة القاعدة التي تعدِل عنها ـ أو تزيدها تكثيفاً ـ الوظائفُ الثلاث الأخرى.

٤. طرق المعالجة الأسلوبية :

يوظّف الدارسون الأسلوبيون طُرقاً عدّة في تحليلهم للأسلوب، الذي «يشكل مهاداً طبيعياً للأسلوبية»(١) في النصوص الأدبية، وترتبط هذه الطرق ارتباطاً وثيقاً بتحديد طبيعة الظاهرة الأسلوبية؛ أي تحديد مفهوم الأسلوب.

وقد أخذت طبيعة الظاهرة الأسلوبية تتحدّد من خلال نظرية الإعلام، من حيث ارتباط الأسلوب بواحد من العناصر الثلاثة الرئيسة: المرسل، والمتلقي، والرسالة، فلقد رأينا كيف تختلف الوظيفة في نموذج الاتصال باختلاف منطلق الدراسة المتخيّر من عناصر هذا النموذج. انّ اختلافاً شبيهاً يقع لمفهوم الأسلوب، وذلك من خلال ربط الظاهرة الأسلوبية تارةً بالمرسل، وأخرى بالمتلقي، وثالثة بالرسالة. وهذا الاختلاف في المفهوم سيؤدي إلى اختلاف في طرق المعالجة الأسلوبية للنصوص.

أ . الأسلوب والمرسل:

وفي هذا الاتجاه يتحدّد مفهوم الأسلوب من حيث هو «اختيار واعٍ يسلّطه المؤلِّف على ما توفّره اللغة من سعة وطاقات»(٢) للتعبير عن أفكاره وانفعالاته.

ويقوم هذا التصوّر -أساساً- على أنّ النظام اللغوي يقدّم للمنشىء إمكانات وبدائل لغوية عديدة يمكن استخدامها للتعبير عن حالة واحدة، مما يمكّن المرسل من اختيار التعبير الأنسب الذي يحاول بوساطته إثارة المتلقي، والتعبير عن نفسه على أحسن وجه.

وتشكّل المترادفات المجال الأكبر للاختيارات الأسلوبية على محور العلاقات الاستبدالية، قبل أن تُسْقَط على محور العلاقات التركيبية فيتوجّه الاختيار نحو التراكيب المفارقة.

---

(١) عيد، رجاء، ١٩٩٣، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف الأسكندرية، ص ٢١.
(٢) المسدي، عبد السلام، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٠-٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهنا يجب أن نلحظ أمراً ما، وهو أنّ المؤلِّف إذ يختار بديلاً أسلوبياً معيّنا لا يكون قد استعرض -بالضرورة- جميع البدائل المتاحة ثم اختار منها. على أنّ عملية استعراض الكمِّ الأكبر من هذه البدائل هي مهمة الدارس الأسلوبي، إذ تقوم دراسة الأسلوب من حيث هو (اختيار) على محاولة استرجاع المحلِّل الأسلوبي الإمكانات الاختيارية التي كانت موضوعة تحت تصرّف المؤلِّف على مستويات النظام اللغوي صوتياً ودلالياً وتركيبياً، ثم مقارنة هذه الإمكانات بالاختيار الفعلي المتحقق في البنية اللغوية النصية، ليتمّ استخلاص القدرة التعبيرية لهذا الاختيار مقارنة بالإمكانات التي كان من الممكن أن تحلّ محلّه. ولا يشترط أن يتمّ استعراض كافة البدائل، بل يكفي أن يستعرض المحلل أنسب الأبدال للسياقين الداخلي والخارجي للنص معتمداً على كفاءته اللغوية.

ب . الأسلوب والمتلقي:

«في الخطاب اللساني لابدّ من وجود مخاطَب، وبناء على هذا الوجود يكيّف المتكلم صيغة خطابه حسب أصناف المخاطبين ... وهذا التكييف يمكن تفسيره برغبة الباثّ في حمل المخاطَب على التأثر بالتجربة المنقولة عبر الخطاب»(١)

ومن هنا يمكننا تبني تعريف (ريفاتير) للأسلوب بأنه «إبرازٌ لبعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارىء على الانتباه إليها، بحيث إذا أغفل شيئاً منها شوّه النص، وإذا حلّلها وَجَد لها دلالات تمييزيّة خاصة مما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يُبرز»(٢)

وهذا المذهب الذي يذهبه (ريفاتير) يوجّه إلى أهمية أن يكون الدرس الأسلوبي ذا شقين: ١ . دراسة بنية العمل الأدبي.

٢ . الكشف عن الأثر الذي ولّدته هذه البنية.

ولقد طوّر (ريفاتير) طريقته الخاصة في دراسة الخصائص الأسلوبية في نص ما، إذ رأى أنّ خير طريقة للكشف عن هذه الخصائص هي الاعتماد على طبيعة الاستجابات التي

---

(١) المسدي، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٦.
(٢) نفسه، ص ٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبديها القارىء تجاهها، بالاعتماد على معيارية النص التي تتحقق من خلال تتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في النص، حيث يتمّ بناء الأنساق داخل السياق الأسلوبي. ويعرّف (ريفاتير) السياق الأسلوبي من حيث هو (نسقٌ لغوي يقطعه عنصر غير متوقّع»(١)

إنّ هذاالتعريف للسياق يبرز العنصر المؤثّر في المتلقي، إنّه عنصر المفاجأة الذي يتحقّق من خلال اطّراد نمط لغوي تركيبي أو دلالي معين يرافق اطراده عملية بناء للتوقعات من القارىء، باستمرار هذا النمط، ثم العدول عن هذا النمط إلى نمط آخر بشكل غير متوقع يكسر توقعات المتلقي، مما يستثير استجابته نحو النص.

إنّ تتبع عمليات بناء الأنساق والعدول عنها، وبناء التوقعات وكسرها، وطرق تأثير ذلك على المتلقي، هي وظيفة الدارس الأسلوبي.

جـ – الأسلوب والنص:

كان بالي قد حصر مفهوم الأسلوب في «تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي ... فكأنّ اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع بعضها الآخر»(٢).

إنّ فهماً كهذا هو وليد بنيوية (سوسير) وبناء على الفهم البنيوي، وبعيداً عن أية اعتبارات سياقية يكون الأسلوب «هو العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب» (٣).

وتتحدّد طبيعة الظاهرة الأسلوبية ههنا بكونها (انحرافاً) أو (خروجاً) أسلوبياً عن معيارٍ ما. ويستمد هذا المفهوم تصوّره من «علاقة النص أو الحدث الكلامي بالخطاب الأكبر (اللغة) التي فيها يسبك ... فالأسلوب يستند إلى ذلك الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة (الأصل)، ثم على عملية الخروج عنه (الواقع طارىء)» (٤).

---

(١) ريفاتير، مايكل، ١٩٨٥، معايير لتحليل الأسلوب، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٤٨.
(٢) المسدي، ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب، ص ٨٥.
(٣) نفسه، ص ٨٦.
(٤) نفسه، ص ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن ثمّ يمكننا القول إنّ الأسلوب هو خروج عن القاعدة اللغوية العرفية السائدة في الكلام الإيصالي الاعتيادي، هذه القاعدة التي تتمثّل بالوظيفة الإخبارية في نموذج (جاكبسون)،ويكون العدول -تبعاً لهذا النموذج- متحقّقا على مستوى الوظيفة الشعرية.

ويورد (شبلنر) في كتابه (علم اللغة والدراسات الأدبية) خمسة أنماط من الانحرافات هي:(١).

١ . انحرافات محلية أو موضعية: وتصيب جزءاً محدداً من السياق ومثالها الاستعارة. أما الانحراف العام بالمقابل فإنه يصيب النص كله من مثل تردّد وحدة لغوية معينة بكثرة استثنائية. وتعالَج هذه الانحرافات إحصائياً، ولكن يجب أن نتأكد من أنّ ما نحصيه مرتبط ارتباطاً تاماً بالمعنى المتحقق في النص، أي أنّ له قيمته في تأكيد المعنى المراد توصيله إيحائياً.

٢ . انحرافات سلبية تمثّل خروجاً عن المعيار، مقابل الانحرافات الإيجابية التي تضيف قواعد محدِّدة: مثال الأولى المجازات، ومثال الثانية: التزام السجع في الكلام او التزام نظام معين من التقفية في القصيدة.

٣ . انحرافات داخلية مقابل انحرافات خارجية: وتتحدّد هذه الانحرافات على ضوء صلة المعيار بالنص مجال التحليل، فالانحراف الداخلي يظهر عندما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص كله -وهذا يتضح من خلال مفهوم السياق عند (ريفاتير)- فإذا افترضنا مثلاً أنّ تقديم الفعل على الفاعل في اللغة الإنجليزية، والذي يُعدُّ انحرافاً من وجهة النظر اللغوية التي تتبع معياراً لغوياً خارج النص -إذا افترضنا أنّ هذا التقديم يُعدُّ معبرّاً في نص ما جرى السياق السابق له على النمط اللغوي المعتاد من تقديم الفاعل، فإنّ هذا التقديم- أي تقديم الفعل - سيفقد سمته التعبيرية إذا جاء في سياق يتسم باطراد تقديم الفعل على فاعله، وفي هذه الحالة يُعدُّ هذا الاستخدام المنحرف وفق المعيار الخارجي معياراً داخلياً يكون الخروج عليه هو الانحراف حتى وإن توافق هذا الخروج مع القواعد اللغوية النمطية.

---

(١) انظر، شبلنر، برند، ١٩٨٧، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ص ٦١-٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤ . تصنّف الانحرافات بالاعتماد على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه، وهكذا يمكننا تمييز الانحرافات صوتياً ودلالياً ونحوياً.

٥ . وتتميز بعض الانحرافات باعتماد وجود أسس أخرى مثل الوحدات اللغوية واندماجها بالمعنى الذي ورد عند (جاكبسون).

فالانحرافات التركيبية –التي تأتي في تتابع الرموز اللغوية– تُخلُّ بنظم الاندماج. أما الانحرافات الاستبدالية فإنها تخلُّ بنظم الاختيار عند انتقاء الرموز اللغوية (كاستخدام المفرد بدلاً من الجمع) ويتبع هذا الانحراف الجدوليّ بالضرورة انحراف تركيبيّ في التتابع اللغوي حيث ينعدم التطابق بين المسند والمسند إليه.

وأظنّ أنّ الضرب الأخير من الانحرافات ليس مكانهُ الأسلوبيات إذ إنّ العرض السابق يقترب من الخطأ النحوي ويبتعد عن درجات الصحة النحوية، فالانحراف الأسلوبي لا يعني أبداً الخروج عن درجات الصحة النحوية –إلا أن يخدم مثل هذا الخروج بيان سمة من سمات شخصية معينة من شخصيات عمل درامي مثلاً–.

فالانحراف تنويع على الكلام الصحيح يلفت انتباه القارىء، محققاً هدف الكاتب من جعل القارىء دائم التنبه عن طريق مفاجأته بما هو ليس مألوفاً.

ولكنّ الانحرافات قد تكون مفارقة للمألوف بشكل كبير في مقابل انحرافات أقلّ مفارقة. ويعود السبب في اصطناع هذا الضرب من الانحرافات المفارقة إلى علّة الشيوع والاستعمال، ذلك أنّ ضرباً من الانحرافات إذا شاع أضحى عرفاً لغوياً، مما يدفع المنشىء إلى أن يُغْرِب في الانحرافات ليكسر توقع المتلقين.

فالمرء يستطيع أن يدرس نصاً من الشعر الحرّ متوقّعاً فيه كثيراً من الاستعارات والمجازات والترميز والتجريد، بحيث لا تلفته منها أية ظاهرة لأنها أصبحت عرفاً لغوياً وفنياً. مما يجعل الشعراء يقدمون على ابتداع انحرافات استعارية أو ترميزية من خلال الجمع بين عنصرين شديدي البعد عن بعضهما من خلال الإغراب في التجريد، موجدين بهذه الطريقة مفارقات لافتة تُعدُّ انجرافات حقيقية بالنسبة للعرف الفني السائد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتم دراسة الانحرافات أسلوبياً باعتماد الإحصاء بالإضافة إلى اعتماد السياق باعتباره طريقة لكشف الانحرافات عن طريق مقارنة المقاربات بالمفارقات في النص.

٥ . مستويات الدرس الأسلوبي:

إنّ الدارس الأسلوبيّ عندما يعالج نصاً ما يتناول في دراسته كافة الأنظمة اللغوية الفرعية العاملة في النظام اللغوي الأكبر (النص) من أنظمة صوتية، ودلالية، ونحوية. وهذا ما يشير إليه (بالي) إذ يقول: «إنّ علم الأسلوب ينبسط على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة. وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشفّ عن لمحة من حياة الفكر أو نبضة من الحساسية. إنّ علم الأسلوب لا يدرس قسماً من اللغة بل اللغة بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة» (١)

وسأعرض بشكل موجز لهذه المستويات، على اعتبار أنّ الحديث عنها سيفصّل خلال الدراسة، حيث ستتمّ تطبيقياً دراسة كافة هذه المستويات عند درويش.

أ – المستوى الصوتي:

في ظل الدرس الأسلوبي يمكننا الحديث عن علم الأصوات التعبيري، فعلى الرغم من أنّ المادة الصوتية مجردة لا تحمل أية قيمة تعبيرية إلا أنها في استخدام معيّن (سياق لغوي) تقترن بدلالة معينة وكثافة تكرارية معينة مما يوحي بقيمتها التعبيرية.

«إنّ تعاقب الأصوات المختلفة في نظام معيّن، وتعاقب الرنّات المختلفة للحركات، والإيقاع والشدة، وطول الأصوات، والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة، والسكنات ... كل هذه التأثيرات الصوتية تظلُّ كامنة في اللغة العادية طالما كانت دلالات الكلمات التي تتألف منها وظلالها الوجدانية بمعزل عن القيم الصوتية نفسها، ولكنها تنفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية»(٢)

---

(١) بالي، شارل، ١٩٨٥، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٣١.
(٢) بالي، شارل، ١٩٨٥، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ص ٣٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتم على هذا المستوى دراسة الأوزان وخصائصها التعبيرية، كما تتمُّ دراسة أنظمة التقفية، والدورات النغمية والحديث عن الألفاظ التي تحاكي أصواتها معانيها.

ولكن يجب أن نحذّر هنا من خطر هو أن ننسب إلى كلمة ما قيمة صوتية تعبيرية أو إيحائية أو نَصِفُها صوتياً بالرقة أو الجمال لأن دلالتها كذلك أو لارتباطها في ذهن المتلقي بسياق مؤثر أو جمالي، ولذا يجب أن نكون حذرين تماماً حين يتعلّق الأمر بدراسة أسلوبيات الأصوات.

وغالباً ما يلحق بالمستوى الصوتي مستوى الصرف ذلك أن تكرار بنية صرفية ما سيوجد بعداً صوتياً، كما أنّ إضافة أو إزالة أية وحدة صرفية سيساعد على إيجاد نسق صوتي في سلسلة الكلام، أو سيساعد على كسر نسق صوتي في هذه المتسلسلة. فبنية الوحدة الصرفية وثيقة الارتباط بالبنى الصوتية.

ب . مستوى الدلالة:

ويدرس على هذا المستوى ما يدعى بأسلوبيات الكلمة وتستكشف الدراسة على هذا المستوى «القدرات التعبيرية في متن لغة ما، فتبحث الدلالات الأسلوبية لظواهر مثل ... الترادف، والاشتراك، والمقابلة،.... وتحتلُّ دراسة الصور مكاناً بارزاً في هذا المستوى من التحليل الأسلوبي» (١).

وترتبط الدراسة الأسلوبية على هذا المستوى بمفهومي الاختيار والانحراف؛ ويتحدد مفهوم الاختيار في قدرة الكاتب على اختيار بديل من عدة بدائل مترادفة متاحة.

ولكن يجب أن نشير ههنا إلى أنّ «الترادف الإجمالي حالة نادرة جداً في اللغات الطبيعية» (٢) إذ تتميز كل كلمة بمحمولاتها الإشارية -حتى وإن كان هذا التمايز ضئيلاً- وبارتباطاتها العاطفية والسياقية. ومن هنا تحديداً يبرز مفهوم الأسلوب حيث إيثار كلمة ما دون غيرها لمفارقتها بقية المترادفات في محمولاتها وارتباطاتها التأثيرية.

---

(١) المان، ستيفن، ١٩٨٥، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٩٧.
(٢) لاينز، جون، ١٩٨٠، علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة. مطبعة جامعة البصرة، ص ٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما مفهوم الانحراف فيبرز بوضوح حين نتحدث عن الاختيارات المفارقة للمألوف، من مثل استخدام ألفاظ مهجورة في سياق معيّن ضمن مجموعة من الألفاظ المستحدثة، أو استخدام كلمات تقع ضمن المحرّمات في العرف الاجتماعي أو الثقافي أو العقدي.

كما يبرز مفهوم الانحراف عند الحديث عن الاستخدامات المجازية (الصور). فانتقاء المفردات في الصورة يتمُّ بطريقة واعية ومتزامنة على المستويين الاستبدالي والنظمي. وعندما تدخل الكلمة المنتقاة في بناء تركيبي تبرز قيمتها المفارقة دلالياً، التي تعمل على خذل توقعات القارىء عن طريق مقارنة اختيار الكاتب بمجموع العناصر غير المفارقة التي كان من الممكن أن تحلّ في هذا التركيب دون أن تبرز ذات القيمة التأثيرية، أو تحمّل الكلمات أبعاداً دلالية جديدة، فالبناء الاستعاري -مثلاً- يعمل على تركيب للمعنى. فلو قلنا (بساط النجوم) سنجد أنّ (البساط) يكتسب بعضاً من السمة الفضائية، كما أنّ كلمة (النجوم) تكتسب بعضاً من السمة الأرضية، وبعبارة أخرى سنجد أنّ كل كلمة من الكلمتين أخذت تكتسب أبعاداً جديدة دلالياً تقربها من الأخرى بحيث يمكن أن تستقيما معاً في تركيب واحد.

ومن خلال هذا التركيب المفارق يأتي البعد الجمالي كما يتعمّق البعد الإيصالي بشكل مكثّف وموحٍ.

ويشكل الجمع بين المتقابلات في سياق واحد ظاهرة أسلوبية تستحق الدراسة في معالجة النصوص الأدبية.

على أن الدراسة الأسلوبية لا تنصبُّ على الدلالة الإشارية للكلمة المفردة، بل إن الدرس الأسلوبي يقوم بتتبع حركة الدلالات داخل النص، الأمر الذي يفتح المجال لدراسة ما يدعى بالحقول الدلالية الأسلوبية في النص والحقول الدلالية هي عبارة عن مجموعة من المفردات التي تتصل بأفكار محددة فيما بينها. «وتكون الكلمتان في نفس الحقل الدلالي إذا أدى تحليلهما إلى عناصر مشتركة» (١).

---

(١) الفهري، عبد القادر، ١٩٨٥، اللسانيات واللغة العربية، ط١، دار توبقال، المغرب، ج٢، ص ٢٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكثير من الكلمات حين يتمّ توظيفها في نص ما تكتسب جزءاً من دلالتها في ظل الدلالات العامة للنص وبذلك ترتبط مع كلمات أخرى داخل النص لا يمكن أن ترتبط بها دلالياً خارج النص.

جـ - مستوى التراكيب:

إنّ بناء الجملة بناء خاصاً مغايراً للنمط اللغوي الإيصالي المعتاد، ضمن القواعد الاختيارية قد يحمل دلالة أسلوبية معينة فدراسة أبنية التقرير والاستفهام والإثبات والنفي والتقديم والتأخير ... الخ، تحمل سمات أسلوبية تنتظم مع دلالة الجملة من جهة ودلالة النص من جهة أخرى. فالأصل في الدراسة الأسلوبية هو تأكيد طريقة إيحاء الشكل اللغوي بالدلالات التي يحملها.

ويمكن أن يدرس على هذا المستوى التشكّل الزمني في النصوص تبعاً لحركة التراكيب في النص.

كما يمكن أن ندرس القيمة التعبيرية لتتابع الأنماط التركيبية، ولا نغفل قيمة دراسة تقاطع أو توافق البنية التنغيمية للجملة مع البنية العروضية الصوتية في نسق الوقفات العروضية والتنغيمية.

ويُدخل بعض الدارسين دراسة (الصور) ضمن هذا الباب وتحديداً الاستعارة، إذ يرون أن تحقّق الانحراف الناتج عن الاختيار المفارق من المجموعة الاستبدالية لا تتضح قيمته المفارقة إلا ضمن علاقته التركيبية، وهكذا يتنازع دراسة الصور الاستعارية مستويا الدلالة والتركيب.

والحقيقة أنّ هذا الضرب من التراكيب يدخل في دراسة أي من المستويين، فهو تحقّق لإسقاط محور الاستبدال على محور التراكيب على نحو مخصوص.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الأول

دراسة مستوى الصوت عند درويش

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل:

لقد أولت الدراسة الأسلوبية مستوى الصوت، في دراسة الشعر، أهمية خاصة. فالسّمة البارزة التي تميّز الشعر هي بنيته الصوتية التي تشكّلها عناصر: الوزن، والقافية، والتكرار ،...، إذ استطاع الشعراء أن يوظفوا هذه البنية بشكل موح على مستوى الدلالات.

فموسيقى الشعر «ليست شيئاً خارجاً عن الشعر تنضاف إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته» (١)، ولذا أصبح بإمكان الدارسين الحديث عن العلاقة بين موسيقى الشعر وموضوعاته.

وقد أدرك الشعراء هذا، وحاولوا أن يستفيدوا من كافة الإمكانات الإيقاعية لتعميق طروحاتهم الفكرية وانفعالاتهم الوجدانية. إذ يعمل الشاعر على التوحيد بين البناء الفكري والبناء الموسيقي -في القصيدة- «الأمر الذي يولّد بينهما ترنيمة متحدة، ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لا بد من انصبابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى»(٢).

وهكذا أصبحت موسيقى الشعر لغة من وراء لغة، وأصبحت تشكّلات إيقاعية من مثل: تجاور البحور في العمل الواحد، وتنويع القوافي وتفاوت أطوال الأبيات الشعرية، وهندسيّة البناء التفعيليّ، وتجاوز البيت -باعتباره وحدة رئيسة في القصيدة- إلى الوحدات النغمية التي تعتمد المقطع باعتباره الوحدة الدلالية الرئيسة، أقول أصبحت هذه التشكّلات أدوات في يد الشاعر يستخدمها بشكل واعٍ، ويقصد إليها قصداً، مما جعل الإيقاع في القصيدة الحديثة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضامين والإيحاءات التي يحاول الشاعر إيصالها للقارىء. فالموسيقى الشعرية الحقّة -كما يقول مصطفى السحرتي- هي الموسيقى «التي تساير موضوع القصيدة وتتواءم مع التجربة الشعرية»(٣).

---

(١) منصور، عز الدين، ١٩٨٥، دراسات نقدية ونماذج: حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط١، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ص٧.

(٢) عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي: دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص٩.

(٣) السحرتي، مصطفى، ١٩٤٨، الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسندرس في هذا الباب، التشكّلات الموسيقية في شعر محمود درويش، وطريقة توظيف هذه التشكّلات في خدمة المعنى والإيحاء والتعبير في القصيدة.

١ . الأوزان الشعرية:

سنحاول في هذا الفصل أن نتبيّن الأوزان الشعرية التي بنى عليها محمود درويش قصائده في كل ديوان من الدواوين الثلاثة -موضوع الدرس-.

أ . ديوان (آخر الليل):

اشتمل ديوان (آخر الليل) على ثلاثين قصيدة نظمت معظمها على تفعيلات الرمل (فاعلاتن) والمتقارب (فعولن) والكامل (متفاعلن). وسيوضح الجدول التالي التفعيلات والبحور، والقصائد التي نظمت عليها:

الجدول الأوّل

التفعيلة / البحر	القصائد
فاعلاتن (إحدى عشرة قصيدة)	* (الجرح القديم)، و(خارج من الأسطورة)، و(الورد والقاموس)، و(وعود من العاصفة) و (ريتا والبندقية) و(أغنية ساذجة) و (مغني الدم) و (القتيل رقم ١٨) و(القتيل رقم ٤٨) و (جبين وغضب) و (الأغنية والسلطان).
متفاعلن (ست قصائد)	* (كبر الأسير) ، (الموت مجاناً) و (عيون الموتى على الأبواب) و (السجين والقمر) و(يوم) و (لا تتركيني).
فعولن (خمس قصائد)	* (أغنية حب على الصليب) و (اعتذار) و (المستحيل) و(حوار في تشرين) و (أحبك أكثر).
مستفعلن (قصيدة واحدة)	* جندي يحلم بالزنابق البيضاء.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجدول الأوّل

التفعيلة / البحر	القصائد
مفاعلتن (قصيدة واحدة)	* إلى ضائعة.
بحر الكامل (قصيدتان)	* (لا مفر) و (رد الفعل)
مجزوء الخفيف (قصيدتان)	* (لا تنامي حبيبتي) و (الموعد)
الخفيف (قصيدة واحدة)	* وطن.
المجتث (قصيدة واحدة)	* إلى ضائعة.

إنّ نظرة إلى الجدول السابق توضّح لنا ملاحظتين مهمتين هما :

أولاً: ميل درويش إلى الأوزان ذات الإيقاعات الغنائية من مثل اعتماد تفعيلة (فاعلاتن) و (فعولن)، ووزن (مجزوء الخفيف) ووزن (المجتث)،وهذا ليس بمستغرب في ديوان تسوده سمة انفعالية رومانسية وغنائية عالية.

سأختار مقطعاً من قصيدة (مغني الدم) لإظهار هذه الانفعالية الرومانسية، وملاءمة تكرار تفعيلة (فاعلاتن) -مع تكرار قافية واحدة في نهاية كل سطر- لهذا البعد:

لمغنيك على الزيتون خمسون وتر

ومغنيك أسيراً كان للريح وعبداً للمطر

ومغنيك الذي تاب عن النوم، تسلّى بالسهر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سيسمي طلعة الورد كما شئت شرر
سيسمي غابة الزيتون في عينيك ميلاد سحر

(الديوان:م١، ص ٢٠٣)

ويقول درويش في قصيدة (أحبك أكثر) التي نظمها على إيقاع تفعيلة (فعولن):

تكبّر . . . تكبّر
فمهما يكن من جفاكْ
ستبقى بعيني ولحمي ملاكْ
وتبقى كما شاء لي حبنا أن أراكْ
نسيمك عنبر
وأرضك سكر
وإنّي أحبك . . . أكثر . .

(الديوان: م١، ص ٢٣٩)

إن هذين المقطعين يصلحان للغناء، فإيقاعيتهما المنسابة وعذوبتهما الغنائية تبرزان عمق الطابع الرومانسي الذي يغلف هذه الأبيات. فالإيقاع -كما يقول خليل حاوي- «يصدر أصلاً عن انفعال يزداد نزوعاً تلقائياً إلى التبلور في صيغة وزن، كلما ازداد توهج الانفعال وانطلاقه» (١)

كما أن محمود درويش كان قد تأثّر -في هذه المرحلة أو في مرحلة سابقة قريبة العهد من هذه المرحلة (٢) بالمدرسة الرومانسية التي تعتمد «على الربط بين الانفعال والوزن المصاحب له مما يجعله يعتمد كل الاعتماد على القيمة الإيحائية المتوفرة في الموسيقى التعبيرية» (٣).

---

(١) حاوي، خليل، ١٩٨٨، لقاء مع خليل حاوي، في، في قضايا الشعر العربي المعاصر، تصنيف محمود أمين العالم، تونس، ص ١٩٧.

(٢) النابلسي، شاكر، ١٩٨٧، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٢٣٤.

(٣) الورقي، السعيد، ١٩٧٩، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ص ٢٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً : لقد رَاوَح درويش بين اعتماد وحدة التفعيلة ووحدة البيت التقليدي، إذ جاءت قصائد من مثل: (لامفر) و (رد الفعل) و (وطن) و (لاتنامي حبيبتي) و (الموعد) و (موال)، مبنية على وحدة البيت الخليلي:

يقول درويش -مثلاً- في قصيدة (رد الفعل):

وطني ، يعلمني حديد سلاسلي
عنف النسور ، ورقة المتفائل
ما كنت أعرف أن تحت جلودنا
ميلاد عاصفة وعرس جداول

(الديوان: م١،ص ٢٣٥)

على أن تأثر درويش بالإيقاع الخليلي لم يقف عند هذا الحد، إذ إنه في قصائده التي بناها على وحدة التفعيلة اعتمد على عدد ثابت من التفاعيل -في بعض مقاطع هذه القصائد- وأخذ يكرّرها على شكل بيت شعري من شطر واحد وبقافية موحدة أحياناً.

نمثل لذلك بالمقطع الأول من قصيدة (عيون الموتى على الأبواب) التي يبني إيقاعها العروضي على تكرار تفعيلة (متفاعلن) أربع مرات في كل سطر شعري، وإن كان يوزّع التفعيلات -أحياناً- على سطرين أو أكثر إلا أن ذلك لا يخفي نظامية البناء في هذه الأسطر التي يمكن تشكيلها على هذه الهيئة:

مروا على صحراء قلبي ، حاملين ذراع نخلة
مروا على زهر القرنفل ، تاركين أزيز نحلة
وعلى شبابيك القرى رسموا -بأعينهم- أهلة
وتبادلوا بعض الكلام عن المحبة والمذلة
ماذا حملت لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم
غير المزيد من النشيد عن الحمائم والجماجم؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هي لا تريد ولا تعيد رثاءنا هي لا تساوم
فوصية الدم تستغيث بأن تقاوم

(الديوان: م١، ص٢١٥)

ولم يشذ عن هذا النسق إلا السطر الأخير، إذ اشتمل على ثلاث تفعيلات، وقد وافق ذلك نهاية المقطع فكان إشارة جيدة على انتهائه.

ب . ديوان (أعراس) :

يشتمل ديوان (أعراس) على خمس عشرة قصيدة من بينها المجموعة التي يطلق عليها درويش (حالات وفواصل) وتشمل ست قصائد. وقد نظمت معظم قصائد الديوان على تفعيلة (فاعلاتن)، والجدول التالي يوضح التفعيلات والقصائد التي نظمت عليها:

الجدول الثاني

التفعيلة	القصائد
فاعلاتن (عشر قصائد)	*(أعراس) و (كان ما سوف يكون) و (قصيدة الرمل) و(قصيدة الخبز) و (نشيد إلى الأخضر)، (قطار الساعة الواحدة) و (لمساء آخر) و (يوم أحد أزرق) و (حالة واحدة لبحار كثيرة) و (الصهيل الأخير).
متفاعلن (قصيدتان)	*(أحمد الزعتر) و (تحمل عبء الفراشة).
فعولن (قصيدتان)	*(قصيدة الأرض) و (الحديقة النائمة).
فاعلن (قصيدة واحدة)	* هكذا قالت الشجرة المهملة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونلاحظ من الجدول ما يلي:

أولاً: لم يعد درويش ينظم على البحور الخليليّة بصورتها التقليدية، فهو يقدّم وحدة التفعيلة على وحدة البيت.

ودرويش بإسقاطه لوحدة البيت أسقط الأوزان المركّبة التي لا يستقيم له النظم عليها، باعتماده وحدة التفعيلة.

ثانياً: إنّ الشاعر ما زال يؤثر تفعيلة (فاعلاتن) على غيرها، وتأتي تفعيلتا (متفاعلن) و(فعولن) بعدها، كما كان الحال مع ديوانه الأول (آخر الليل)، وقد يعود ذلك إلى إيقاعية هذه التفعيلات العالية.

على أنّ الحديث عن اختيار الشاعر لأوزانه ليس بهذه السهولة، فالشاعر كثيراً ما يتأثّر بقصيدة معينة قرب عهده بقراءتها، وشغلته زمناً فيحتذي وزنها حين ينظم. كما أنّ الأوزان الشائعة تلتقطها ذاكرة الشاعر. ومن جانب آخر قد يؤثر شاعر معين وزناً معيّنا لسبب خاص به. مما يجعل الحديث عن الأوزان -بعلاقاتها المعقدة مع نفسية الشاعر وذهنه- أمراً صعباً ليس من السهل أن يقنّنه الدارس.

على أنه يمكننا القول إن الدرامية التي خفّفت من الطابع الانفعالي للقصيدة، في هذا الديوان، ما زالت درامية تغلّفها رومانسية قد تعلّل الميل إلى توظيف الإيقاعات ذات الطابع الغنائي، وخصوصاً في القصائد ذات البعد الرثائي.

ونلاحظ هذه الغنائية في المقطع الأوّل من قصيدة (أحمد الزعتر) التي هي مرثية لشهداء (تل الزعتر)، بل هي مرثية لروح الشاعر التي تشظّت كأجساد من شهدوا تلك الملحمة:

ليدين من حجر وزعتر
هذا النشيد لأحمد المنسيّ بين فراشتين
مضت الغيوم وشرّدتني . . .
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نازلاً من نخلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد، وكانت السنة انفصال البحر عن مدن
الرماد، وكنت وحدي
ثم وحدي . . .

(الديوان: م١، ص٦١١)

إنّ افتتاح قصيدة هي أعلى قصائد الديوان (أعراس) درامية، ببكاء الذات الوحيدة التي يعبث بها كل ما حولها، بكاء هذه الذات في الآخر لَيَدْفَعُ كلٌ ما أراد أن يجسّده الشاعر من خلال (أحمد الزعتر) باتجاه (محمود درويش)، (فأحمد) الأسطوري أخذ يغدو قناعاً (لمحمود) الفرد. وإن استطاع درويش أن يخفّف في طرحه من جموح الانفعالية، فقد استطاع أن يتخلّص نوعاً ما من «كلّ انفعال حماسي سطحي بالضرورة، ومن ثم أسهم في خلق البناء الدرامي وبلورته» (١)

ولنا هنا أن نشير إلى أن التحوّل باتجاه البناء الدرامي للنص، قد حوّل آلية الإفادة من إيقاع وحدة التفعيلة. فلقد رأينا أن الشاعر يحتفل في ديوانيه (آخر الليل) و (أعراس) بتوظيف تفعيلة (فاعلاتن)، إلا أن الإيقاع الذي يبنيه بهذه التفعيلة في ديوانه الأول يختلف عن الإيقاع المتجسد في ديوان (أعراس). فالإيقاع الغنائي الذي يبرز من خلال تكرار وحدة التفعيلة عددياً بشكل ثابت في كلّ سطر -تقريباً- مع الاقتران بنظام خاص من التقفية يؤسس على قافية واحدة تشكّل لازمة موسيقيّة في نهاية السطر الشعري.

هذا الإيقاع يقابله إيقاع درامي -في الديوان الثاني- فالبنية الدرامية جعلت القصيدة تطول مما جعل اتباع نمط واحد في التقفية أو التزام قافية واحدة أمراً صعباً. كما أنّ السطر الشعري أخذ يطول ويقصر تبعاً للتدفق الفكري عند الشاعر، حتّى أمكن للبيت أن يغطي مساحة سطرين شعريين أو أكثر مما يجعل التوقف عند نهاية السطر بشكل نمطي أمراً غير ممكن دائماً، ذلك أن الوقفة إما أن تكون قلقة دلالياً أو معنوياً أو كليهما معا.

---

(١) اليوسفي، محمد، ١٩٩٢، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢، سراس للنشر، تونس ص ٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لنقارن بين إيقاعية المقطع التالي من قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر) وهي من قصائد ديوان (آخر الليل):

عندما تفرغ أكياس الطحينِ
يصبح البدر رغيفاً في عيوني
فلماذا يا أبي، بعت زغاريدي وديني،
بفتات وبجبن أصفرِ
في حوانيت الصليب الأحمر.

(الديوان: م١، ص١٩٦-١٩٧)

وإيقاعية هذا المقطع من قصيدة (كان ما سوف يكون) المأخوذة من ديوان (أعراس):

ابن فلاّحين من ضلع فلسطينَ
جنوبيٌّ
شقيٌّ مثل دوريٍّ
قويّ
فاتح الصوتِ
كبير القدمينِ
واسع الكفِّ فقير كفراشهْ
أسمرٌ حتى التداعي
وعريض المنكبين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرى أبعد من بوّابة السجنِ
يرى أقرب من أطروحة الفنّ
يرى الغيمة في خوذة جنديّ
يرانا، ويرى كرت الإعاشة.

(الديوان: م١، ص ٥٩٨-٥٩٩)

إن إيقاعية تفعيلة (فاعلاتن) تبرز في المقطع الأول من خلال التكرار لعدد ثابت - تقريباً - من التفعيلات في كل سطر مع اقتران هذا التكرار بقافية تشكّل قرارة السطر الشعري.

أما إيقاعية التفعيلة فتبرز في المقطع الثاني من خلال ذلك التتابع اللاهث الناجم عن تدوير السطر الشعري -إذ لم تكتمل التفعيلة مع نهاية السطر التي تصلح للوقوف عليها دلالياً- مما يدفع القارىء إلى متابعة القراءة رغبة في الوصول إلى موضع يصلح الوقوف عليه دلالياً وإيقاعياً. وقد يظن القارىء أن بإمكانه الوقوف على قول درويش (كبير القدمين) و(عريض المنكبين)، و (فقير كفراشة) و(اسمر حتى التداعي) و(يرى كرت الإعاشة)، إلا أن القوافي المتداخلة تلزمه أن يتابع لتتضح إيقاعية المزاوجة بين قافيتي النون في قوله (كبير القدمين) و (عريض المنكبين) و القافية في قوله (فقير كفراشة) و (يرى كرت الإعاشة)،وبذا تصبح الوقفة الأنسب هي نهاية المقطع، حيث يكون درويش قد أرغم القارىء على تتبع الصورة التي رسمها لشخصية (راشد حسين)، وبشكل لا يفصل بين أجزاء المقطع.

فهذا التتابع وكسر وحدتي البيت والسطر (في الشعر الحر) وتجاوزهما إلى وحدة المقطع هي سمة القصيدة الدرامية غالباً.

جـ - ديوان (أحد عشر كوكباً):

يشتمل ديوان (أحد عشر كوكباً) على ست عشرة قصيدة من بينها المجموعة التي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يطلق عليها درويش (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) وتضمّ إحدى عشرة قصيدة. ويوضح الجدول التالي القصائد التي تضمنها الديوان والتفعيلات التي نُظِمَت عليها:

الجدول الثالث

التفعيلة	القصائد
فاعلن (إحدى عشرة قصيدة)	*مجموعة (أحد عشر كوكباً...) وتضم: (في المساء الأخير) و (كيف أكتب فوق السحاب) و (لي خلف السماء سماء) و (أنا واحد من ملوك النهاية) و (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف) و (للحقيقة وجهان ...) و (من أنا بعد ليل الغريبة) و (كن لجيتارتي وتراً) و (في الرحيل الكبير) و (لا أريد من الحب غير البداية) و (الكمنجات).
فعولن (ثلاث قصائد)	* (خطبة الهندي الأحمر ...) و (فرس للغريب) و (سنختار سوفوكليس).
متفاعلن (قصيدتان)	* (حجر كنعاني ...) و (شتاء ريتا).

ونلاحظ من الجدول ما يلي:

أولاً: خلو قصائد الديوان من قصائد منظومة على تفعيلة (فاعلاتن) مع بقاء الاعتماد على تفعيلتي (فعولن) و(متفاعلن)، وتوظيف تفعيلة (فاعلن) بشكل واضح، هذه التفعيلة التي لم تحظ بأهمية كبرى في ديوان (أعراس) كما أنها لم ترد في الديوان الأول (آخر الليل).

وكما رأينا في ديوان (أعراس) تأكد نزوع الشاعر إلى الإيقاع الدرامي الذي تخلّص في هذا الديوان من الظلال الانفعالية الرومانسية التي ظهرت في ديوان (أعراس)، ولم يبق من هذه الانفعالية الغنائية غير مسحة رقيقة تضيف عذوبة إلى الدرامية العالية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبتأكيد الإيقاع الدرامي أخذ الشاعر يجعل الاعتماد على موسيقية (الإيقاع) المتأتي من نظامية تكرار وحدة التفعيلة أمراً ضئيل الشأن، إذ مال درويش إلى توظيف طول السطر الشعري، والبناء المقطعي للقصيدة، وأمور أخرى سنعرض لها لاحقاً.

على أننا يجب أن نشير إلى أنّ طواعية التفعيلات التي نظم عليها درويش قصائده، لها أثرها الكبير في إيثاره لها، ذلك أن المرء -وبكل سهولة- يستطيع أن يعطي عدداً لا حصر له من الألفاظ التي يستقيم وزنها مع وحدة (فاعلن) وصورتها الفرعية (فَعِلن)، ووحدة (فعولن) و(مُتَفَاعلن) وخصوصاً إذا جاءت مضمرة أي إذا جاءت على هيئة مُتْفاعِلن (– –ب–)، الأمر الذي يخفّف العبء الذي يقع على عاتق الشاعر في جانب اختيار مفرداته ويتيح له أن يصرف انتباهه إلى جانب البناء التركيبي والتخييليّ، ويمنحه القدرة على الاستمرار في تقديم رؤاه دون ضيق يسبّبه له ضغط المستوى المعجمي. وهذا يتناسب مع طول القصيدة الدرامية التي تتطلب من الشاعر أن يكون ذا معجم واسع -وتحديداً في الشعر الحديث الذي اطرّح كثيراً من المفردات من المعجم (التراثيّ)...

ثانياً: لم يحفل درويش بالنظم على البحور الخليليّة بصورتها التقليدية، فقد اعتمد كليّاً على وحدة (التفعيلة).

غير أننا نلمس في قصائده عودة إلى التأثر بالنمط الخليليّ -الذي قلّ ظهوره في ديوان (أعراس)- فقد أخذ درويش يعمل على تكرار عدد ثابت من التفعيلات في كل سطر من المقطع الشعريّ، مع استخدام نظام خاص من التقفية. يقول درويش في قصيدة (الكمنجات) مكرّراً (فاعلن) سبع مرّات :

الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين إلى الأندلس.
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس.

(الديوان: م٢، ص٤٩٥)

ويقول في قصيدة (لا أريد من الحب غير البداية):

لا أريد من الحب غير البداية، طار الحمامُ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فوق سقف السماء الأخيرة، طار الحمامُ وطارْ
سوف يبقى كثير من الخمر، من بعدنا في الجرار
وقليل من الأرض يكفي لكي نلتقي ويحل السلامُ.

(الديوان: م٢، ص ٤٩٤).

ففي هذا المقطع يطّرد تكرار (فاعلن) ست مرّات في كل سطر. ولا يشذُّ عن هذا النسق إلا السطر الأخير مؤذناً بانتهاء المقطع.

٢ . طول القصيدة:

إن درامية النص الشعري-التي هي توظيف لعناصر المسرح والدراما من صراع ومشاهد وصيغ السرد والحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج)- يرتبط بها طول القصيدة- أي كثرة عدد أبيات القصيدة أو أسطرها الشعرية- إذ إنّ القصيدة كلما نزعت باتجاه الدرامية طالت، وكلما ارتدّت نحو الانفعالية والغنائية قصرت.

فالدرامية مرتبطة الأطاريح التي تعمد إلى عقلنة أو محاولة عقلنة البعد الوجداني، وطرحه في قوالب منطقية تعكس فلسفة عامة نحو الموقف المعالج في النص. الأمر الذي يجعل وتيرة القصيدة تتباطأ، ويجعل النص يمتد. فالشاعر لديه كثير من الأطاريح التي تفاعل معها لفترة ليست بقليلة ليعرضها على مساحة تعادل حجم الأطاريح وجزئيات الرؤية، مما شكل القصيدة الطويلة في الشعر.

وقد حاولت تأكيد هذه النظرة فتجوّلت في ثنايا ديوان (أبي نواس) الشعري، وقد لاحظت أن القصائد التي امتازت بالدرامية عند أبي نواس تجاوز عدد أبياتها العشرين بيتاً في كل قصيدة، في مقابل القصائد التي تخلو من بناء قصصي أو درامي والتي قلما زاد عدد أبياتها عن عشر (١).

---

(١) انظر : شرح ديوان أبي نواس، ايليا الحاوي، ١٩٨٢، دار الكتاب اللبناني، ط١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقمت تأكيداً لاستنتاجاتي السابقة بتتبع هذه الظاهرة عند شاعر آخر، هو المتنبي، فقد أحصيت عنده تسعاً وأربعين قصيدة كتبها لسيف الدولة -بعد استثناء المقطوعات التي يقل عدد أبياتها عن سبعة أبيات- وقد جدولتها تبعاً لموضوعاتها في أربعة أبواب:

أ . ما قيل في المديح ... وكانت إحدى عشرة قصيدة.

ب . ما قيل في الرثاء ... وكانت ست قصائد.

جـ . ما قيل في العتاب والإجازة وكانت تسع عشرة قصيدة.

د . ما قيل في ذكر الحروب واتصف بطابع درامي وكانت ثلاث عشرة قصيدة (١).

وبقسمة مجموع أبيات القصائد التي قيلت في كل موضوع على عدد القصائد خلصت إلى ما يلي:

أ . معدل أبيات القصيدة المدحية يقارب الثلاثين بيتاً لكل قصيدة.

ب . معدل أبيات القصيدة الرثائية يقارب ستة وثلاثين بيتاً لكل قصيدة.

جـ . معدل أبيات القصيدة الحربية الدرامية يقارب تسعة وأربعين بيتاً لكل قصيدة.

د . معدل أبيات القصيدة في العتاب والإجازة يقارب اثنين وعشرين بيتاً لكل قصيدة.

مما يظهر الطول النسبي للقصائد ذات الطابع الدرامي مقارنة بالقصائد الأخرى.

إنّ ما توصلنا إليه حتى الآن يجعلنا نتوقع عندما ندرس طول القصيدة عند درويش أنّ قصائد ديوانه الأول (آخر الليل) تتسم بالقصر لا تسامها بالغنائية والانفعالية في مقابل عدد من قصائد ديوان (أعراس) وكافة قصائد ديوان (أحد عشر كوكباً) التي تتسم بالدرامية.

ونلاحظ من الجدول الرابع ما يلي:

أولاً: تتسم قصائد الديوان الأول (آخر الليل) بالقصر مقارنة بقصائد الديوانين (أعراس) و (أحد عشر كوكباً) -هذا إذا اعتبرنا قصائد مجموعة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) قصيدة واحدة من حيث الموضوع والوزن، إذ هي أقرب إلى إحدى

---

(١) انظر، المتنبي، أبو الطيب (٣٥٤)، ديوان المتنبي، ب.ط، ب.ت، دار صادر بيروت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عشرة رؤية تجاه الموقف السياسي الذي يستجلي الشاعر أبعاده في قصائده الإحدى عشرة، كما أنها جميعها نظمت على وحدة تفعيلة (فاعلن)..

الجدول الرابع

آخر الليل		أعراس		أحد عشر كوكباً	
عنوان القصيدة	عدد الأسطر	عنوان القصيدة	عدد الأسطر	عنوان القصيدة	عدد الأسطر
الجرح القديم	٣٧	الموت مجانا	٢٢	أعراس	٣٦	في المساء الأخير	٢٠
اغنية حب	٢٥	القتيل رقم (١٨)	٣٠	كان ما سوف يكون	١٧٩	كيف اكتب	١٩
خارج من الأسطورة	٣١	القتيل رقم (٤٨)	١٧	احمد الزعتر	٢٥٨	لي خلف السماء	٢٠
اعتذار	١٦	عيون الموتى	٢٨	قصيدة الرمل	٥١	أنا واحدٌ ...	١٩
المستحيل	٧	السجين والقمر	٣١	قصيدة الخبز	٧٦	ذات يوم ...	٢١
الورد والقاموس	٢٥	يوم	٢٧	قصيدة الأرض	٢٥٢	للحقيقة وجهان	٢٠
وعود من العاصفة	٢٢	لا تتركيني	١٩	نشيد إلى الأخضر	٦١	من أنا بعدليل ...	٢٠
موال	٦٤	إلى ضائعة	٢٣	وتحمل عبء الفراشة	٦٤	كن لجيتارتي وتراً	٢٠
لا تنامي حبيبتي	٤٠	جبين وغضب	١٧	الحديقة النائمة	٧٢	في الرحيل الكبير	٢٠
كبر الأسير	٢٠	وطن	١٧	هكذا قالت الشجرة	٣٥	لا اريد من الحب	٢٠
ريتا والبندقية	٣٣	لامفر	٢٠	قطار الساعة الواحدة	٢٥	المكنجات	٢٠
جندي يحلم بالزنابق	١٠٧	رد الفعل	٢٠	امساء أخر	٥٠	خطبة الهندي ...	١٩٣
اغنية ساذجة	٥٠	الموعد	١٥	يوم احد ...	٢٦	حجر كنعاني ...	١١٨
مغني الدم	٣٨	احبك اكثر	٢٩	حالة واحدة	٤٣	سنختار سوفوكليس	١١٧
حوار في تشرين	٢٥	الأغنية والسلطان	٥٩	الصهيل الأخير	٣٨	شتاء ريتا	١٤٦
						فرس للغريب	١٠١

ولم يشذّ عن اتصاف قصائد ديوان (آخر الليل) بالقصر غير قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء). وإذا طالعنا هذه القصيدة في الديوان سنجد أنها قصيدة يظهر فيها طابع دراميّ، حيث الصراع بين الحلم والحقيقة؛ الحلم الذي يتمناه ذلك الجندي، والحقيقة التي وجدها حين هاجر إلى فلسطين. يقول درويش على لسان ذلك الجندي:

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنني أحلم بالزنابق البيضاء
بشارع مغرّد، ومنزل مضاء
أريد قلباً طيباً، لا حشو بندقية
أريد يوماً مشمساً، لا لحظة انتصار
مجنونة فاشيّة.
أريد طفلاً باسماً، يضحك للنهار
لا قطعة في الآلة الحربية
جئت لأحيا مطلع الشموس
لا مغربها ..

(الديوان: م١، ص ١٩٤-١٩٥)

ويتضح فيها عنصر الحوار الخارجي:

سألته: والأرض؟
قال: لا أعرفها
ولا أحسّ أنها جلدي ونبضي
مثلما يقال في القصائد
. . .
سألته: تحبّها؟
أجاب: حبّي نزهة قصيرة
أو كأس خمر .. أو مغامرة.

(الديوان: م١، ص ١٨٩-١٩٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أنّ فيها رسماً لشخصية الجندي بكل التفصيلات، فرسم الشخصية الإنسانية مهم في العمل الشعري الدرامي إذ «ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري مالم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما دونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة» (١) يقول درويش على لسان الجندي:

وكل ما يربطني بالأرض من أواصر
مقالة ناريّة . . محاضرة . . .

(الديوان: م١، ص ١٩٠)

وسيلتي للحب بندقية
وعودة الأعياد من خرائب قديمة . .

(الديوان: م١، ص ١٩٠-١٩١)

أجابني مقاطعاً: يا صاحبي محمود
الحزن طير أبيض
لا يقرب الميدان، والجنود
يرتكبون الإثم حين يحزنون . . .

(الديوان: م١، ص١٩٣)

ثانياً: إنّ البذور الدرامية التي اتضحت ببناء قصيدة (جندي يحلم بالزنابق) وأوجدت القصيدة الطويلة في الديوان الأول (آخر الليل)، أخذت تنمو، ففي ديوان (أعراس) نجد مجموعة قصائد طويلة ذات بناء درامي، فهناك قصيدة (كان ما سوف يكون) و(أحمد الزعتر) و (قصيدة الخبز) و (قصيدة الأرض) و (الحديقة النائمة). الأمر الذي يؤكد أن النزعة الدرامية أخذت تتبلور عند درويش، فطالت القصيدة تبعاً لذلك.

---

(١) إسماعيل، عز الدين، ١٩٨١، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت، ص٢٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي المقابل نجد أن القصائد الأخرى في ديوان (أعراس) جاءت قصيرة، وهي في مجملها تتسم بنزعة غنائية انفعالية وإن كان فيها بعض من الدرامية. يقول درويش -على سبيل المثال- في قصيدة (نشيد إلى الأخضر):

فلتواصل أيها الأخضرُ
لون النار والأرض وعمر الشهداء
ولتحاول أيها الأخضرُ
أن تأتي من اليأس إلى اليأسِ
وحيداً يائساً كالأنبياء.

(الديوان: م١، ص٦٥٥)

ففي هذه القصيدة يحاول درويش أن يحمّل كل شيء حوله انفعالاته وأحلامه «لون النار والأرض وعمر الشهداء» وخيبته «وحيداً يائساً كالأنبياء». واختار البحر ليحمّله كل هذه المعاني، فالبحر -كما يراه- قادرٌ على أن يُشْحَن بكل الانفعالات والتناقضات:

. . . يا أخضر، لا يقترب البحر كثيراً من سؤالي
أيها الأخضر
لايبتعد البحر كثيراً عن سؤالي.

(الديوان: م١، ص ٦٥٤)

وهذه النظرة هي بعض من سمات الرومانسية البائّة، التي تتخلّل قصائد هذا الديوان.

ثالثاً: إن قصائد ديوان (أحد عشر كوكباً)، وإذا أُخِذَتْ بعين الاعتبار الملاحظة التي أبديتها حول مجموعة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي)، تتسم جميعها بالطول النسبيّ. والمتتبع لقصائد هذا الديوان يجد أنها تتسم بالدرامية، مما يجعلنا نحيل علّة هذا الطول على اتسامها بالدرامية. وهو الأمر الذي توقعناه سابقاً.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢ . طول السطر الشعري:

لقد كثر الحديث عن ارتباط طول السطر الشعري بالدفقات الشعورية عند الشاعر في قصيدة الشعر الحر، وهذا أمر أصبح مقرّراً في النقد الحديث. ولذا لن أعرض لطول السطر الشعري من هذه الوجهة، بل سأحاول أن أتتبع بعض الاستخدامات الخاصة التي وظّف فيها طول السطر الشعري عند درويش توظيفاً إيحائياً:

أ . لقد وظّف درويش التفاوت في طول السطر الشعري توظيفاً إيحائياً وذلك في (قصيدة الأرض)، إذ تقوم القصيدة على تجاور صوتين أحدهما يتحاور مع كل ما يجري خارج الذات، ويستذكر الأرض والساقطين على ترابها، ويصف آذار بكل ما يحمله لفلسطين من خير وعطاء وخصب وشهداء. أما الصوت الثاني فهو يحاور الداخل ويكشف عن الآثار الانفعالية التي تولّدها الأحداث خارج الذات ويوضح النزوع إلى المقاومة وتحدي كل الإحباطات.

ويتمايز هذان الصوتان -صوتا الفتى الفلسطيني «ولد الكلمات البسيطة وشهيد الخريطة»، كما يصفه درويش- من خلال تفاوت طول السطر الشعري بين المقاطع التي تدل على حواره مع الخارج والمقاطع التي تدل على الحوار مع الداخل؛ فقد خصّ درويش المقاطع التي تصف آذار، وكل ما يرتبط به من أحداث بأسطر شعرية طويلة، في مقابل المقاطع التي تصف ما تعكسه الأحداث في نفس الفتى إذ خصّها بأسطر شعرية قصيرة، لنقارن بين هذين المقطعين:

١ - في شهر آذار، في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية، في شهر آذار مرّت أمام
البنفسج والبندقية خمس بنات، وقفن على باب
مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر
البلديّ، افتتحن نشيد التراب، دخلن العناق
النهائي - آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يأتي ومن رقصة الفتيات - البنفسج مال قليلاً
ليعبر صوتُ البنات، العصافير مدّت مناقيرها
في اتجاه النشيد وقلبي.

(الديوان: م١، ص٦٣٧)

٢ . أسمي التراب امتداداً لروحي
أسمي يديّ رصيف الجروح
أسمي العصافير لوزاً وتين
أسمي ضلوعي شجرْ
وأستلُّ من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبابة الفاتحين.

(الديوان: م١، ص ٦٣٨)

تمتاز أسطر المقطع الأول - الذي يصف استشهاد الفتيات الخمس اللواتي افتتحن نشيد التراب - بالطول، إذ يتضمّن كل سطر ست تفعيلات. في مقابل المقطع الثاني - الذي يصف كيف يقابل هذا الفتى حادثة الاستشهاد بالغضب والرغبة في الثأر - حيث اشتمل كل سطر فيه على عدد من التفعيلات يراوح ثلاث أو أربع تفعيلات.

وتستمر القصيدة على هذا النسق في وصفٍ ووصفٍ مضاد، حادثة وأثر، حوار مع الخارج وحوار مع الداخل. وقد عُمِّق كل ذلك بامتدادٍ في الأسطر أو في تقليص لها بما يتناسب مع درامية الخارجيّ، وانفعالية الداخليّ.

وتنفرد هذه القصيدة بهذا التوظيف، إذ لم أقف على قصيدة أخرى وظّفت فيها هذه الطريقة الموحية.

ب . توظيف آخر لطول السطر الشعري يبرز في المقطعين التاليين، يقول درويش في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصيدة (لا أريد من الحُبِّ غير البداية) من ديوان (أحد عشر كوكباً):

لا أريد من الحبّ غير البداية يرفو الحمامُ
فوق ساحات غرناطتي ثوب هذا النهارْ
في الجرار كثيرٌ من الخمر للعيد من بعدنا
في الأغاني نوافذ تكفي وتكفي لينفجر الجلنارْ.

***

أترك الفلّ في المزهرية أترك قلبي الصغيرْ.
في خزانة أميّ، أترك حلمي في الماء يضحك
أترك الفجر في عسل التين، أترك يومي وأمسي
في الممرّ إلى ساحة البرتقالة، حيث يطير الحمامُ.

(الديوان: م٢، ص٤٩٣)

إن أسطر المقطعين تتألف -في معظمها- من ست تفعيلات، باستثناء السطر الأخير من كل مقطع، إذ جعله الشاعر يمتد ليشتمل على سبع تفعيلات و ليوحي للقارىء انّ المقطع انتهى وأنه سينتقل إلى مقطع جديد.

وهذا الإدراك لهذا التوظيف لم يجىء في مرحلة متأخرة، بل هو رفيق درويش منذ البداية فنحن نقف في ديوان (آخر الليل) على توظيف مشابه، ولكن في هذه المرة لا يشعر طول السطر باختتام المقطع بل يشعر بافتتاحه؛ فدرويش يفتتح كل مقطع من مقطعي قصيدة (جبين وغضب) بسطر شعري يتألف من خمس تفعيلات، في حين تتألف الأسطر الباقية من المقطع من عدد أقل من التفعيلات يقول درويش:

وطني يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب
في عيوني
أين تاريخ العرب؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كل ما أملكه في حضرة الموت
جبينٌ وغضب.

***

أيها النسر الذي يرسف في الأغلال من دون سببْ
أيها الموت الخرافيّ الذي كان يجبْ
لم يزل منقارك الأحمر في عينيّ
سيفاً من لهب.

(الديوان: م١، ص٢٣٠)

ونقف على مثال ثالث لهذا التوظيف في ديوان (أعراس) حيث يفتتح درويش المقطع الشعري بسطر طويل -نسبياً- يتألّف من أربع تفعيلات، بطريقة تؤذن بافتتاح المقطع وتجعل المتلقي يتأهب لتلقي رؤية جديدة يطرحها المقطع الجديد، يقول درويش في قصيدته (أعراس):

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفافْ
يرتدي بدلته الأولى
ويدخلْ
حلبة الرقص حصاناً
من حماس، وقرنفل.

***

وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمةْ
وتغني لهما
كل أشجار المنافي
ومناديل الحداد الناعمة.

(الديوان: م١، ص ٥٩١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مما سبق نلاحظ أنّ هذه الطريقة استمرت -باعتبارها أداة إيحائية- طوال مسيرة درويش الشعرية، إذ أدرك تماماً قيمة هذه الظاهرة الصوتية في المساعدة على نقل المتلقي من سياق مقطع إلى مقطع جديد، مما جعل درويش يوظفها في جميع مراحل تطوره شعرياً.

٤ . التنويع في التفعيلات :

«لقد حاول الشاعر العربي الحديث أن يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة لخلق بناء (سيمفوني) متنوع الدرجات اللحنية» (١) ووظّف ذلك بطريقة إيحائية إذ إنّ كثيراً «من قصائد الشعر الجديد المعاصر تصطنع هذه الإمكانية عِنْد انتقال الشاعر -وبخاصة في القصيدة الطويلة- من موقف شعوري إلى آخر» (٢) أو في حالة التعبير «عن تعدد الأصوات في القصيدة»(٣).

ولقد وظّف درويش هذه الظاهرة الإيقاعية توظيفاً مفارقاً وكان ذلك في قصيدة واحدة هي (كان ما سوف يكون) من ديوان (أعراس) فقد افتتح درويش هذه القصيدة بهذا المقطع الذي أسسه على تفعيلة الرجز (مستفعلن):

في الشارع الخامس حيّاني، بكى، مال على السور
الزجاجي، ولاصفصاف في نيويورك
أبكاني، أعاد الماء للنهر. شربنا قهوة. ثم افترقنا في
الثواني.

(الديوان: م١، ص٥٧٩)

ثم انتقل بعد ذلك إلى مقطع جديد، ولكنه أسّسه على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) إذ يقول:

منذ عشرين سنة

---

(١) الورقي، السعيد، ١٩٧٩، لغة الشعر العربي الحديث، ص ٢٣٢.
(٢) إسماعيل، عز الدين، ١٩٨١، الشعر العربي المعاصر، ص ١٠٠.
(٣) زايد، علي، ١٩٩٢، قراءات في شعرنا المعاصر، ط٢، مكتبة الشباب، القاهرة، ص ١٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأنا أعرفه في الأربعين
وطويلاً كنشيد ساحلي وحزين
كان يأتينا كسيفٍ من نبيذ، كان يمضي كنهايات
صلاة . . .

(الديوان: م١، ص ٥٩٧)

ويستمر على هذا النحو معتمداً تفعيلة الرمل (فاعلاتن) طوال القصيدة. ولكن، لِمَ ميّز درويش المقطع الأول بتفعيلة تغاير التفعيلة التي بنى عليها القصيدة؟

إنّ المقطع الأول هو بمثابة اللوحة الخلفية في مسرحية تحكي قصة (راشد حسين)، فدرويش يذكر لنا قصة لقائه (راشد) في (نيويورك)، وطريقة افتراقهما، ثم يبدأ بطريقة الاسترجاع يستذكر كل شيء عن (راشد). فالمدخل للحديث عن (راشد حسين) كان هذا اللقاء الذي وُصِفَ في المقطع الأول، مما جعل محمود درويش يميّزه بتفعيلة خاصة به تجعل القارىء يعيش في سياقين مختلفين؛ أحدهما يسرد فيه ما حدث عند اللقاء، وآخر يعود فيه الشاعر إلى الوراء ليحدّثنا عن قصة (راشد حسين).

وهكذا يقرّبنا هذا التوظيف من الطابع المسرحيّ إلى حدٍّ كبير. وتزيد قيمة هذا التوظيف إذا أشرنا إلى أن هذه القصيدة بُنِيَت بناءً درامياً.

وعلى الرغم من القيمة الإيحائية الكبيرة التي تمتاز بها هذه الظاهرة الصوتية، لم يمل درويش إلى توظيفها في مواضع أخرى، فقد اعتمد على التنويع الإيقاعي باستخدام تفعيلة واحدة، كأن يراوح بين أطوال الأسطر الشعرية، وتوظيف التدوير وغير ذلك.

٥ . الدورات النغمية:

لقد أصبحت القصيدة الحديثة تتكوّن «من وحدات نغمية وأحياناً من وحدة واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهي بانتهاء البيت الشعري، وإنما تستمر حتى تحقق الاكتمال

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في نهاية هذه الوحدة» (١) تبعاً لما يقتضيه الموقف الانفعالي أو المعنى، وهذه الوحدات النغمية الانفعالية هي ما يُسمّى المقطع.

والمُطَالع لدواوين درويش الثلاثة يجد أنه قد وظّف هذه الطريقة في مختلف مراحل تطوره الشعري، يقول درويش في قصيدة (يوم) من ديوان (آخر الليل):

منذ الظهيرة، كان وجه الأفق
مثل جبينك الوهميّ، ينغطس في الضبابِ
والظل يجمد في الشوارع
مثل وقفتك الأخيرة عند بابي
وخطاك تعبر، في مكان ما، كهمس في اغترابي
يا أيها اليوم المسافر في الرمالْ
أتكنّ لي بعض المودّة؟

(الديوان: م١، ص٢٢٠)

يشكّل هذا المقطع صورة متلاحمة الأجزاء تأتلف من اجتماع الصور الجزئية على هيئة وحدة واحدة، بطريقة تصف جزئيات المشهد التي تلقي بظلالها السلبيّة على نفس الشاعر، فاجتماع هذه الجزئيات معاً ينقل الصورة إلى القارىء بشكل واضح، صورة ضيق الشاعر وعلة هذا الضيق، في لوحة ضبابية يحاول الاستفهام فيها أن يكشف عن بصيص أمل.

ويقول درويش في ديوان (أعراس) في قصيدة (وتحمل عبء الفراشة):

ستقول: لا، وتمزق الألفاظ والنهر البطيء، ستلعن
الزمن الرديء وتختفي في الظلّ، لا للمسرح
اللغويّ، لا- لحدود هذا الحلم. لا- للمستحيلْ.

(الديوان: م١، ص٦٥٦)

(١) الورقي، السعيد ١٩٧٩، لغة الشعر العربي الحديث، ص ٢٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

***

ويجيئك الفقراء، لا خبزٌ لديك، ولا دعاءٌ ينقذ القمحَ
المهدّد بالجفاف، تقول شيئاً ما عن الغضب الذي
زفّ السنابل للسيوف، تقول شيئاً ما عن النهر
المخبأ في عباءات النساء القادمات من الخريف
فيضحكون ويذهبون، ويتركون الباب مفتوحاً
لأسئلة الحقول.

(الديوان: م١، ص ٦٥٧)

إنّ هذين المقطعين يتآلفان مع اثني عشر مقطعاً آخر لتشكيل القصيدة، ويعتبر المقطع الأول مدخلاً إلى بقية المقاطع التي هي محاور لجوانب الموضوع المطروح. ففي المقطع الأول يعلن درويش ضيقه بعجز الكلمات التي لا تصنع غير الأحلام ولا تؤمّل إلا بالمستحيل، وضمن هذه الرؤية المعروضة في هذا المقطع -الذي وَحّد الشاعر أسطره من خلال استغراقه للطاقات الانفعالية التي عُبر عنها بتكرار (لا) ومن خلال (التدوير) الذي يجمع أسطر المقطع عروضياً ويشكّلها على أنها وحدة واحدة. كما عمّق الشاعر الصلة العروضية بين الأسطر بصلة تركيبية إذ ينتهي السطر أحياناً دون أن ينتهي التركيب، كما هو الحال مع السطر الأول من المقطع الأول إذ انتهى السطر بالفعل (ستلعن) فاصلاً بينه وبين مفعوله (الزمن) مما يجعل العلاقة بين السطرين الأول والثاني-تركيبياً- متلاحمة-، فضمن هذه الرؤية يعرض الشاعر مظاهر العجز أمام عدة مواقف، ويكوّن كل مقطع مظهراً من مظاهر هذا العجز.

ففي المقطع الثاني يظهر عجز الشاعر عن مساعدته الفقراء، فهو لا يقول إلا كلاماً عن الأمل القادم وعن القدرة على المقاومة وعن المطر القادم مع الخريف، هذا الكلام الذي لا يفيد منه الفقراء، فيضحكون ويذهبون. وهذه هي القضية إذ ما جدوى الشعر لهؤلاء الفقراء؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتنتقل القصيدة من مقطع إلى مقطع، بحيث يشكّل كل مقطع رؤية لوجه من وجوه العجز التي يحسّها الشاعر. ويؤكد درويش وحدة المقطع من خلال الربط بين أسطره عروضياً إذ يعتمد على المقطع المدوّر، كما يوظّف البناء التركيبي على النحو الذي أوضحناه، بالإضافة إلى استخدامه انظامٍ من التقفية يعامل فيه المقطع معاملة البيت، إذ يختتم كل مقطع من مقاطع القصيدة بقافية موحّدة.

ومثالنا الثالث سيكون من ديوان (أحد عشر كوكباً) ومن قصيدة (سنختار سوفوكليس):

ولدنا هناك على خيلنا، واحترقنا بشمس أريحا القديمة
رفعنا سقوف البيوت ليرتدي الظل أجسامنا واحتفلنا
بعيد الكروم، وعيد الشعير، وزيّنت الأرض أسماءنا
بسوسنها واسمها. وصقلنا حجارتنا كي ترقّ.. ترقّ
على مهل في بيوتٍ يلمّعها الضوء والبرتقال. وكنا
نعلّق أيامنا في مفاتيح من خشب السرو. كنا نعيشُ
على مهلٍ، كان للعمر طعم الفروق الصغيرة بين الفصولْ.

(الديوان: م٢، ص ٥٢٨)

يشكّل هذا المقطع لوحة تنقل تفاصيل حياة الكنعانيين على أرض كنعان ففيه وصف لشجاعة أهل كنعان، ولارتفاع المنازل كي تقيهم شمس أريحا اللافحة، وفيه حديث عن الاحتفال بعيد الكروم وعيد الشعير ... الخ.

وصحيح أنّ الشاعر لم يعتمد على (التدوير) في هذا المقطع، إذ جاء كل سطر مكتملاً عروضياً ويتألف من ثمان تفعيلات، إلا أنه وثق العلاقة بين أسطر المقطع من خلال جعل التركيب يتوزع بين سطرين شعريين، مما يجعل القارىء مضطراً إلى متابعة المقطع سطراً وراء سطر للحفاظ على البنية الدلالية التركيبية. كما أن درويش عامل المقطع معاملة الوحدة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذ اعتبر نهايته هي الوقفة الأنسب التي تدعّم بقافية موحّدة في كل المقاطع وهي (اللام الساكنة).

وقد تتألف المقاطع عند درويش من عدد ثابت من الأسطر الشعرية. كما هو الحال في قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة) إذ يتألف كل مقطع من ستة أسطر شعرية تنتهي بلازمة (إنني أنتظر)، يقول درويش:

في المساءالذي يتنزه بين العيون
أزرقاً أخضراً، أو ذهبْ
بدني
هل يحس المحبّون أني
لهم
شرفة أو قمر؟
إنني أنتظر . . .

***

في الجفاف الذي يكسر الريح
هل يعرف الفقراءْ
أنني
منبع للريح؟ هل يشعرون بأني
لهم
خنجرٌ أو مطر؟
إنني أنتظر . .

(الديوان: م١، ص٦٧٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أنّ الغالب أن يتألف المقطع من عدد حُرٍّ من الأسطر الشعرية بشكل يراوح فيه الشاعر بين أعداد هذه الأسطر من مقطع لآخر مستعيضاً بالتقفية، أو بلازمة استهلال أو اختتام في كل مقطع.

٦ . أنظمة التقفية :

«تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم (الروي)»(١) والروي الذي هو عماد التقفية، هو «الحرف الصحيح آخر البيت» (٢) سواء أكان ساكناً أم متحركاً.

ويوسّع (الخليل بن أحمد) مفهوم القافية لتكون «من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»(٣)

ورأي الخليل هو الأقرب إلى وصف موسيقية القافية، بل إن أيّ شخص يمتلك حساً موسيقياً سيدرك أهمية ما طرحه، فالحرف المنفرد لا يستطيع أن يشكّل إيقاعاً واضحاً إذا وظّف مفرداً. على أنه كلما زاد عدد الوحدات المكررة ارتفعت موسيقية القافية وارتفعت نسبة إشباع توقّع المتلقي للقافية.

ويمكننا القول إن القافية هي «المقاطع الصوتية التي ... يلزم تكرار نوعها» (٤) حتى وإن امتدت المقاطع لتشكل كلمة.

وقد حاول بعض الدارسين الربط بين مضامين القصائد وحروف الروي، يقول العياشي:

«إن للحروف أجراساً مختلفة في ما تحدثه من الأثر وليست النون والميم والسين والحاء مثل الباء والدال والقاف والراء، تتناسب المجموعة الأولى والمواضيع الوجدانية لتصوير الانكساروالأنين، وتلائم المجموعة الثانية الأغراض الحماسية لتصوير الهرج وقعقعة السلاح»(٥)

---

(١) عتيق، عبد العزيز، علم العروض ،والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ص١٣٦.
(٢) نفسه، ص١٣٧.
(٣) نور الدين، حسن وسلوم، علي، ١٩٩٠، الدايل إلى البلاغة وعروض الخليل، ط١، دار العلوم العربية، بيروت، ص ٢٣٣.
(٤) نفسه، ص ٢٣٣
(٥)العياشي، محمد، ١٩٧٦، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس ص ٢٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن هذه النظرة نظرة انطباعية، فالحروف من حيث هي أصوات مفردة لا تشتمل على هذه القيمة التعبيرية، فالفونيمات «ليس لها -في ذاتها- معانيها الخاصة»(١)، فالحرف -أو صوت الحرف تحديداً- هو صوت لادلالة له -وإن كان حاملاً للدلالة- إلا من خلال تجاوره مع غيره في علاقات تركيبية تتابعية.

وقد حاول (عثمان موافي) أن يربط بين الحالة النفسية (للبحتري) وتخيّره لروي (السين) في سينيته، فيقول:

«ولاحظ هنا أن السين المكسورة جاءت حرفاً لروي هذه القصيدة ومجيء هذا الحرف بالذات هنا له دلالة نفسية عميقة، فحرف السين من حروف الصفير التي تنسلّ هاربة من بين الأسنان، والفم يكاد يكون مغلقاً. وهذه الظاهرة الصوتية تحدث لمن يحسّون بشيء من الجهد والإرهاق البدني أو النفسي، الذي ينعكس على طريقة نطقهم للكلام واختيارهم بطريقة لا شعورية لبعض الحروف والأصوات التي تتلاءم وهذا الإحساس. وقد كان هذا الشاعر في حالة نفسية يُرثى لها فقد فَقَد كثيراً من الروابط التي تربطه بالحياة»(٢)

إنّ مالم يتنبّه إليه (عثمان موافي) هنا هو أن القيمة التعبيرية لروي السين إنما اتضحت من خلال تجاوره مع أصوات صفيرية أخرى وردت بكثافة استثنائية، فلو أنّ البحتري اقتصر فقط على صوت السين عندما تكون روياً، وخلت أبياته من أصوات الصفير الأخرى في الحشو، لما استطعنا أن نتحدث عن هذه القيمة التعبيرية، ولأصبح حديثنا عن روي السين متعلّقاً بالحديث عن كونه صوتاً وقف عليه الشاعر في حالة تآلف فيها المعنى والنحو والوزن فاقتضت هذا الروي، ثم التزمه الشاعر في أبياته كافة.

فارتباط الروي بأية قيمة تعبيرية إنما يتأتى من تكرار صوته الكمي بشكل يقترن بالموقف الشعوري أو الدلالي -اختيارياً- دون أن يخضع هذا التكرار للقواعد اللغوية الملزمة.

---

(١) ياكبسون، رومان، ١٩٩٤، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي، بيروت، ص ١٠٦.

(٢) موافي، عثمان، ١٩٨٤، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، ص ٢٤١-٢٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* تنويع القوافي:

إنّ واحداً من الأمور التي خرج فيها الشعر الحر على الشعر العمودي هو عدم التزامه قافية واحدة في القصيدة، فقد أطلق العنان لتنويع القوافي أو لتجاوزها تماماً. على أنّ الشعراء الجيدين مازالوا يقيمون اعتباراً لاستغلال القيمة الموسيقية للقافية على نحو جديد يعوّضون به ما فقدته موسيقية القصيدة حين لم تلتزم قافية واحدة، حين حاولوا أن يتخففوا من عبء اللغة وينوّعوا قوافيهم.

على أنّ تنويع القوافي ونظامية التقفية أصبحت تخضع لوعي الشاعر الكامل، فهو لا يريد أن يضع بالأنظمة التكرارية للقوافي إيقاعاً موسيقياً وحسب، إنما أراد بالإضافة إلى ذلك أن يوظف هذه المادة الموسيقية لتخدم المعاني في النص أو لتحدث إيحاءً معيناً قصد الشاعر إيصاله للمتلقي.

أ – لقد وظّف درويش إمكانية الا نتقال من قافية إلى أخرى ليعبّر عن تغيّر المتحدّث أو الصوت الشعري في القصيدة. ففي قصيدة (عيون الموتى على الأبواب) من ديوان (آخر الليل) يتقاطع صوتان صوت الشاعر الذي يستذكر كل من سقطوا في (كفر قاسم)، وصوت شهداء (كفر قاسم) الذين يطالبونه بالمقاومة، وتمتد هذه الحوارية على مقطعين، ميّز فيها الشاعر صوته عن أصوات الشهداء في كل مقطع بأن خصّ صوته في المقطع الأول بقافية اللام الموصولة بالهاء الساكنة، بينما خص أصواتهم بقافية الميم الساكنة المكسور ما قبلها بعد ألف، يقول درويش:

(صوت الشاعر) مروا على صحراء قلبي ، حاملين ذراع نخلة
مروا على زهر القرنفل ، تاركين أزيز نحلة
وعلى شبابيك القرى رسموا بأعينهم أهلة
وتبادلوا بعض الكلام
عن المحبة والمذلة
(صوت الشهداء) ماذا حملتَ لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير المزيد، من النشيد عن الحمائم والجماجم؟
هي لا تريدُ . . . ولا تعيدُ
رثاءنا هي لا تساومْ
فوصية الدم تستغيث بأن تقاومْ

(الديوان: م١، ص ٢١٥)

أما في المقطع الثاني فيخص صوته بقافية الباء الساكنة المسبوقة بألف ويخص أصوات الشهداء بقافية الدال الساكنة المسبوقة بالواو او الياء يقول:

(صوت الشاعر) في الليل دقّوا كلّ بابٍ . .
كل باب . . كل بابْ
وتوسّلوا ألا نهيل على الدم الغالي الترابْ
قالت عيونهم التي انطفأت لتشعلنا عتابْ:
(صوت الشهداء) لا تدفنونا بالنشيد، وخلّدونا بالصمودْ
إنّا نسمّد ليلكم لبراعم الضوء الجديدْ

(الديوان: م١، ص٢١٦)

وفي ديوان (أعراس) نقف على مثال لهذه الظاهرة في قصيدة (أحمد الزعتر) في مقطعين منها؛ إذ يقوم أحدهما على قافية تشكّلها جملة (فليأت الحصار) وتخص صوت أحمد، بينما يقوم المقطع الثاني على قافية تؤلّفها قافية القاف الساكنة المفتوح ما قبلها بعد ساكن، وتخص صوت الشاعر:

(صوت أحمد) أنا أحمد العربي - فليأت الحصارْ
جسدي هو الأسوار - فليأت الحصارْ
وأنا حدود النار - فليأت الحصارْ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كل الناس - فليأت الحصار

(صوت الشاعر) لم تأت أغنيتي لترسم أحمد الكحليّ في الخندق

الذكريات وراء ظهري، وهو يوم الشمس والزنبق

يا أيها الولد الموزّع بين نافذتين

لا تتبادلان رسائلي

قاوم

إنّ التشابه للرمال وأنت للأزرق.

(الديوان: م١، ص ٦١٤)

ولم أجد لهذا التوظيف شاهداً في ديوان (أحد عشر كوكباً) غير أنّ درويش وفي قصيدة (شتاء ريتا) -وإن كان لم يقم ببناء نظام خاص من التقفية يميّز صوته من صوت (ريتا) -نراه يخصّ (ريتا) في أحد المقاطع بقافية التزمها في معظم أسطر المقطع، وذلك حين أخذت (ريتا) تعبّر له عن حبها. فقد ميّز درويش هذا المقطع بقافية الكاف الساكنة المسبوقة بالباء المفتوحة بعد ساكن، يقول درويش على لسان (ريتا):

إنّي ولدتُ لكي أحبَّكْ

فرساً ترقّص غابة، وتشق في المرجان غيبكْ

وولدت سيدة لسيدها، فخذني كي أصبّكْ

خمراً نهائياً لأشفى منك وهات قلبكْ

إني ولدت لكي أحبكْ.

وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبكْ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووجدتُ حرّاس المدنية يطعمون النار حبكْ
وأنا ولدت لكي أحبكْ

(ديوان: م٢، ص٥٤٥)

ب . تنويع القوافي تبعاً للانتقال من مقطع إلى آخر:

وقد يكون هذا التنويع كليّاً كما يحدث في قصيدة (اغنية حب على الصليب)، إذ يستقلّ كل مقطع بنظامه الخاص من التقفية:

لحبّك ياكل حبّي ، مذاق الزبيبْ
وطعم الدمِ
على جبهتي قمر لا يغيبْ
ونار وقيثارة في فمي .

(الديوان: م١، ص١٦٧)

ويستمر درويش على هذا النمط من التقفية، ولكنه يغيّر القافية، فلا يزاوج بين الباء المسبوقة بياء، والميم المكسورة أوالموصولة بالياء بعد حرف مفتوح كما هو الحال مع المقطع السابق، بل يعمل على المزاوجة بين النون المكسورة المسبوقة بياء، والحاء الساكنة المسبوقة بألف.

فيقول في المقطع التالي:

إذا مت حباً فلا تدفنيني
وخلّي ضريحي رموش الرياحْ
لأزرع صوتك في كل طينِ
وأشهر سيفك في كل ساحْ

(الديوان:م١، ص١٦٧)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويستمر على هذا النمط من التقفية، ولكنه يغيّر القوافي من مقطع إلى آخر بشكل كامل.

وذات الأمر نجده في ديوان (أعراس) إذ يبرز التخالف بين المقاطع من خلال تغيير القوافي:

عاشق يأتي إلى يوم الزفاف
يرتدي بدلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصاناً
من حماس وقرنفل

***

وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمة
وتغنّي لهما
كل أشجار المنافي
ومناديل الحداد الناعمة

(الديوان: م١، ص٥٩١)

وإن كان درويش لا يتبع نمطاً واحداً للتقفية في كل المقاطع مثلما كان الحال في مثالنا السابق من ديوان (آخر الليل).

ومثالنا الثالث من قصيدة (فرس للغريب) من ديوانه (أحد عشر كوكباً)، التي يقول درويش في مقطعين منها -وإن كان التدوير يعمل على عدم انتظام نمط التقفية في كل المقاطع- مزاوجاً بين قافية السطر الثالث والسطر الأخير من كل مقطع -والمقطع مكوّن من خمسة أسطر- بينما تترك الأسطر الباقية حرة، وتتغير القافية من مقطع إلى آخر ضمن هذه النظامية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

. . . قل إننا لم نسافر لنرجع . . أو لا تقلْ
فإن الكلام النهائيّ قيل لأمك، باسمكْ:
أعندك ما يثبت الآن أنك أمي الوحيدة؟
وإن كان لا بد من عصرنا ، فليكن مقبرة
كما هو لامثلما تتجلّى سدوم الجديدةْ

***

ولن يغفر الميتون لمن وقفوا مثلنا حائرين
على حافة البئر : هل يوسف السومريُّ أخونا
أخونا الجميلُ، لنخطف منه كواكب هذا المساء الجميلْ؟
وإن كان لا بدّ من قتله، فليكن قيصرْ
هو الشمس فوق العراق القتيلْ.

(الديوان: م٢، ص ٥٥٦-٥٥٧)

نلاحظ هنا كيف انتقل من قافية الدال الموصولة بالهاء إلى قافية اللام الساكنة المسبوقة بالياء.

ذكرت أن تنويع القوافي قد يكون كلياً، وسأذكر ضرباً آخر حيث تنوّع القوافي جزئياً. فالشاعر يبني كل مقطع من مقاطع القصيدة على قافية أو قواف متمايزة، ولكنه يخص السطر الأخير من كل مقطع بقافية واحدة طوال القصيدة، لتكون مؤشراً على وحدة المقطع، وعلى أن المقطع قد انتهى وأن الشاعر سينطلق إلى مقطع آخر مما يجعل القارىء يهيء نفسه لتقبّل حالة شعورية جديدة أو فكرة جديدة أو بعد جديد من أبعاد الرؤية الشعرية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونقف على عدة شواهد لهذه الظاهرة في دواوين درويش الثلاثة، وسنمثّل لها بنموذج من قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر):

هل لكلّ الناس في كل مكانِ
أذرعٌ تطلع خبزاً وأماني
ونشيداً وطنياً؟
فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديان
ونغني خلسةً، شعراً شجياً؟
يا أبي نحن بخيرٍ وأمانِ
بين أحضان الصليب الأحمر.

***

عندما تفرغ أكياس الطحينِ
يصبح البدرُ رغيفاً في عيوني
فلماذا يا أبي، بعت زغاريدي وديني
بفتات وبجبن أصفر
في حوانيت الصليب الأحمر.

(الديوان: م١، ص١٩٦-١٩٧)

فالشاعر ينظم قوافي مقاطعه الداخلية كما يشاء، ولكنه يلتزم بقافية (أو لازمة) هي (الصليب الأحمر) تأتي مؤذنة بنهاية المقطع.

وذات الأمر يتكرر في ديوان (أعراس) في عدة قصائد منها: (حالة واحدة لبحار كثيرة) و (الصهيل الأخير)، وفي ديوان (أحد عشر كوكباً) في قصيدة (لا أريد من الحب غير البداية) وقصيدة (سنختار سوفوكليس).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧ . التكرار:

إنّ للتكرار- الذي هو إعادة وحدات صوتية بطريقة توجد إيقاعات متنوّعة في النص الشعري- قيمة صوتية التفت الشعراء إلى توظيفها بطريقة يغنون بواسطتها الجانب الإيحائي والتعبيري.

أ . التكرار الكمّي لأصوات بأعيانها:

ولقد أوردت سابقاً حديثاً عن كثافة أصوات الصفير في قصيدة البحتري وعلاقة هذه الكثافة الصوتية بالحالة الشعورية للشاعر. وسأحاول أن أتتبع بعض الظواهر المماثلة في شعر درويش.

وتطالعنا في ديوانه (آخر الليل) قصيدة (مغني الدم) التي يقول فيها:

لمغنيك، على الزيتونْ، خمسون وترْ
ومغنيك أسيراً كان للريح وعبداً للمطرْ
ومغنيك الذي تاب عن النوم تسلّى بالسهرْ
سيسمي طلعة الورد، كما شئت، شررْ
سيسمي غابة الزيتون في عينيك، ميلاد سحرْ
وسيبكي هكذا اعتاد،
إذا مرّ نسيم فوق خمسين وترْ
آه ياخمسين لحناً دموياً،
كيف صارت بركة الدم نجوماً وشجرْ؟
الذي مات هو القاتل يا قيثارتي
ومغنيك انتصر!

(الديوان: م١، ص٢٠٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في هذا المقطع تكرّر صوت (الراء) بصورة لافتة، ولما كان صوت (الراء) «يتصف بارتعاد اللسان عند نطقه أي أنه يمتاز بصفة التكرير» (١) استطعنا أن نتحدث عن علاقة هذا الاضطراب الناتج عن نطق هذا الحرف بما ساد المقطع السابق من قلق وغضب، إنه الغضب الذي سيحيل طلعة الورد شررا، وهو القلق الذي يسيطر على الشاعر فيجعله يتسلّى بالسهر، مسلماً إياه إلى الرياح وتتابع قطرات المطر، هذه الظواهر التي يسودها الاضطراب وتعج بالحركة القلقة التي يزيد من تأكيد دلالاتها طريقة نطق صوت (الراء) تحديداً في نهاية السطر عندما يُسكّن فيتضح ذلك الاضطراب في نطقه.

مثال اخر نقف عليه في (قصيدة الأرض) من ديوان (اعراس):

أسمي التراب امتداداً لروحي
أسمي يديّ رصيف الجروح
أسمي الحصى أجنحة
أسمّي العصافير لوزاً وتين
أسمّي ضلوعي شجر
وأستلُّ من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبّابة الفاتحين.

(الديوان: م١، ص ٦٣٨ – ٦٣٩)

يحفل هذا المقطع بالأصوات المهموسة (٢)، من مثل السين والصاد والحاء والفاء، كما يحفل بنسبة لا بأس بها من أصوات الصفير (٣) من مثل الذال، والزاي، والجيم، بالإضافة إلى الفاء والسين والصاد ... الخ.

---

(١) رمضان، محيي الدين، ١٩٧٩، في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة، عمان، ص ٧٠.

(٢) الأصوات المهموسة: هي الأصوات التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان، انظر: انيس، إبراهيم، ١٩٧٩، الأصوات اللغوية، ط٥، ص٢٠.

(٣) أصوات الصفير: هي الأصوات التي يسمع لها حفيف نتيجة لضيق مجرى النَفَس. المرجع السابق. ص٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا الأمر الذي يتفق وجوّانية الحوار في هذا المقطع، ففيه تعبير عن كل الرغبات والمعتقدات، وهو أقرب إلى مناجاة الذات. إنه مقطع هامسٌ يتغلغل في الأعماق ويكشف عن مكنوناتها، وبذا تعمق هذه الأصوات الدلالات العامة التي تسود هذا المقطع.

أمّا مثالنا الثالث فنقف عليه في قصيدة (لا أريد من الحب غير البداية) من ديوان (أحد عشر كوكباً)، حيث يقول درويش في المقطع الاستهلالي:

لا أريد من الحب غير البداية، يرفو الحمامُ
فوق ساحات غرناطتي ثوب هذا النهارْ
في الجرار كثيرٌ من الخمر للعيد من بعدنا
في الأغاني نوافذ تكفي وتكفي لينفجر الجلنارْ

(الديوان: م٢، ص٤٩٣)

يصوّر هذا المقطع المشهد النهائي قبل الرحيل عن غرناطة الشاعر فبعد هذه اللحظات سيفقد الشاعر كل شيء جميل يربطه بهذا المكان، وهكذا يأخذ الشاعر بالتحسر على هذه الأرض والسماء والأعياد وجرار الخمر، فالرحيل يلقي بظلّه على نفس الشاعر فيشعله لوعة. وقد استطاع الشاعر أن يعمّق هذا البعد بتوظيف موفّق لحروف المدّ في المقطع، فحروف المد باعتبارها أصواتاً امتدادية (١) قادرة على تفريغ كل الحزن واللوعة والحسرة داخل الشاعر.

ب . تكرار الأنماط التركيبية:

يعد تكرار التراكيب سمة لا فتة من سمات اللغة الشعرية عند درويش، وهو نمط رافق تطور درويش الشعري إذ نجد له أمثلة في كافة المراحل الشعرية الممثلة بالدواوين الثلاثة (آخر الليل) و (أعراس) و (أحد عشر كوكباً). وإن تَزَايَد اعتماد درويش على التكرار في

(١) الصوت الامتدادي: هو صوت يمكن ان يطول نطقه قدر ما يسمح النفس الخولي، محمد، ١٩٩٠، الأصوات اللغوية، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمان ، ص ٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الديوانين الأخيرين بتزايد نزوعه إلى البناء الدرامي للقصيدة وذلك من جانبين: أولهما يتعلّق بكون القصيدة الدرامية -غالباً- قصيدة طويلة تتسع لعرض الجوانب المختلفة للفكرة الواحدة، وتتسع للبحث عن تجليات الرؤية العامة للشاعر في مظاهرها المختلفة، حيث التعدد ضمن إيقاع نسقي واحد، ومن هنا يرتبط التكرار بعنصر التوحّد، بينما ترتبط المتعلّقات- المتغيّرة- بهذا التكرار بعنصر الاختلاف والتنوّع يقول درويش في (قصيدة الأرض) من ديوان (أعراس):

أسمي التراب امتداداً لروحي
أسمي يديّ رصيف الجروح
أسمي الحصى أجنحة
أسمي العصافير لوزاً وتين
أسمي ضلوعي شجر .

(الديوان: م١، ص ٦٣٨)

ففي هذا المقطع نجد أنّ درويش يكرّر المركّب الفعلي (أسمّي) في بداية كل سطر، مشكّلا خيطاً يجمع بين هذه الرؤى ويجمع كافة (المفعولات) في الجمل من حيث هي مظاهر متنوعة لرؤية واحدة تظهر طريقة توحدّ كل هذه المظاهر بالأرض؛ فالروح متوحدة مع التراب، والحصى تتوحّد مع الطيور التي تغدو لوزاً وتيناً، والضلوع أضحت شجراً.

فالشاعر يريد أن يطرح رؤية واحدة هي أنّ كل شيء يكتسب كينونته بتوحده مع هذه الأرض، وعَرَض عدة مظاهر لهذه الرؤية في نسق ضمّها فيه سوياً تكرار المركّب (اسمّي).

أما الجانب الثاني، فيتعلّق بطبيعة تشكّل الصورة في القصيدة تشكلاً ممتداً على مساحة المقطع الشعري بما يمكن أن يعرف بالصورة الانتشارية التي تعتمد على وجود صورة كلية تمثّل مشهداً متكاملاً تندرج ضمنه صور جزئية يجمعها رابط يشكل محور هذا الانتشار للصور الجزئية. وهذا النمط من الصور لا تتسع له القصيدة الغنائية القصيرة، ولذا لا نجده -غالباً- إلا في القصائد الطويلة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول درويش في قصيدة (حجر كنعاني في البحر الميت) من ديوان (أحد عشر كوكباً):

وأنا أنا، ولو انكسرتُ . . رأيت أيامي أمامي
ذهباً على أشجاري الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي
ورأيت ريشتها تطرّز طائرين: لشالها، ولشال أختي
وفراشة لم تحترق بفراشة من أجلنا، ورأيت لاسمي
جسداً: أنا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام
ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات، رأيت باباً للدخول
ورأيت باباً للخروج، رأيت باباً للخروج وللدخول

(الديوان: م٢، ص ٥٢٣)

يشكّل هذا الجزء من المقطع المذكور في القصيدة صورة عامة كليّة تندرج ضمنها عدة صور جزئية في وقت واحد، والصورة الكليّة ههنا هي صورة ما يراه الشاعر من أيامه المقبلة والماضية، وتتمحور هذه الصورة في بؤرة الفعل (رأيت) الذي يتكرر عدة مرات ليجمع المشاهد الجزئية في نسقه الكليّ. وتنتشر حول هذا المحور، وعلى مساحة الصورة الكلية. عدة صور جزئية: فالأيام ذهب على أشجاره الأولى، والأم تطرّز طائرين لشالها ولشال أخته، والبيت مؤثث بالنبات، وذكر الحمام يئن في انثى الحمام.

إلا أنّ رَبْطَنا بين التكرار وبناء القصيدة الدرامية لا يعني أبداً انه مقتصر على هذا الضرب من القصائد، فنحن نقف في ديوان (آخر الليل) الذي يمتاز بغنائية واضحة على أمثلة للتكرار، ولكنه مرتبط بكونه أداة إيقاعية متميّزة ترتبط بغنائية القصيدة في إيقاع حُلُمي يبيّن البعد الانفعالي المتسارع، بخلاف ما هو الحال مع القصيدة الدرامية إذ يخدم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التكرار بعد الامتداد في الطروحات الفكرية، يقول درويش في قصيدة (اعتذار) من ديوان (آخر الليل):

حلمت بعرس الطفولة
بعينين واسعتين، حلمت
حلمت بذات الجديلة
حلمت بزيتونة لا تباع
ببعض قروش قليلة
حلمت بأسوار تاريخك المستحيلة
حلمت برائحة اللوز
تشعل حزن الليالي الطويلة.

(ديوان: م١، ص ١٧٠)

فهذا التكرار لبنية (حلمت بـ) يخلق إيقاعاً غنائياً حلمياً مرتبطاً بالانفعالية التوّاقة إلى كل توحّدٍ بالأرض وخلاصٍ من الواقع عن طريق استدعاء الحلم. وقد ساعد على إيضاح هذا الإيقاع الغنائي الانفعالي قصر السطر الشعري -نسبياً-.

وبعيداً عن ارتباط التكرار بطبيعة المرحلة الشعرية العامة عند درويش من حيث التحوّل من الغنائية إلى الدرامية في بناء القصيدة، يوظّف التكرار بشكل يرتبط بالنص -أكثر من ارتباطه بالمرحلة- على نحو خاص يتبع السياق الذي يوجد فيه.

ففي قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) يقول درويش:

أريد قلباً طيباً، لا حشو بندقية
أريد يوما مشمساً، لا لحظة انتصار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مجنونة فاشيّة.

أريد طفلاً باسماً يضحك للنهار

لا قطعة في الآلة الحربية.

(الديوان: م١، ص ١٩٤)

في هذا المقطع يأتي التكرار لتأكيد التمسك بالحلم المرتبط بإيقاع الإثبات المتشكّل حول (أريدُ) المركّب الفعلي، في مقابل تأكيد رفض الواقع المرتبط بإيقاع النفي المتشكّل حول (لا)، فتكرار (أريد) من جانب وتكرار (لا) من جانب ثانٍ، يوضّح الصراع بين صيغتي الحلم والواقع، من خلال التقابل بين الأبنية المكررة للنمط المثبت، والنمط المنفي في المقطع.

وفي قصيدة (أحمد الزعتر) من ديوان (أعراس) يطالعنا توظيف آخر للتكرار إذ يقول درويش:

. . . وله انحناءات الخريفْ

له وصايا البرتقال

له القصائد في النزيفْ

له تجاعيد الجبال

له الهتافُ

له الزفافُ

له المجلات الملوّنةُ

المراثي المطمئنة . . .

(الديوان: م١، ص ٦٢٤)

في هذا المقطع نلحظ تكرار (شبه الجملة المقدمة) في البناء الاسمي المتشكّل في كل سطر شعري. إنّ هذا التكرار يوحي ببعد طقسيّ يرافق الحديث عن مجمع الأضداد، وعن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخص الذي توحدّت فيه كل العناصر وارتبطت به كل المتناقضات، (أحمد الزعتر) هذه الشخصية الرمزية ذات البعد الأسطوريّ. وبذلك يكون هذا التكرار -المحاكي للتكرار في الطقوس الوثنية من تنغيمات ورقصات- قد عمّق الإحساس بهذه السمة الأسطورية للشخصية.

أما في قصيدة (الكمنجات) من ديوان (أحد عشر كوكباً) التي تصوّر عمق الأسى والتحسر والتفجع على خروج الأندلسيين من غرناطة نجد أنّ التكرار قد دعّم هذا المعنى بإيجاده إيقاعاً يوافق إيقاع الندب والتفجع المعتمد على التكرار والترديد:

الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين الى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود
الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود.

(الديوان: م٢، ص ٤٩٥)

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إنّ التكرار عند درويش ارتبط بتشكلَيْن ؛ تشكل عام متّصل بطبيعة المرحلة الشعرية، إذ وظّف الشاعر هذا التكرار في المرحلة الغنائية؛ والمرحلة الدرامية توظيفاً يدعم خصائص كل مرحلة، وتشكّل خاص ارتبط بطبيعة السياق الذي يوجد فيه هذا التكرار نصياً، مما جعله يتحمّل بدلالات النص من جهة، وجعل النص يفيد من إيقاعه في تعميق دلالاته من جهة أخرى. فالتكرار سمة أسلوبية مرنة، قابلة لتنوع محمولاتها الدلالية، بالإضافة إلى قيمة التكرار التأكيدية وقيمته الموسيقية التي تغني إيقاع النص.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثاني

دراسة مستوى الدلالة عند درويش

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخـــل:

إنّ مـا يميّـز أصـوات الكلام الذي ننطقـه عن أية أصـوات أخـرى حـولنا، أنّ هذه الأصوات حاملة للمعاني، فالكلمات «ليست» مجرد أصوات تنطلق من فراغ، وإنّما هي رموز لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة، حيث يتفق كل مجتمع على أن أصواتاً معينة تمثّل أشياء محدودة سواء أكانت هذه الأشياء أحداثاً أم أفكاراً»(١)

على أنّ هذا التمثيل ليس تمثيلاً مطلقاً، فمعاني الكلمات ليست موجودة وجوداً موضوعياً، بل إنّ معانيها تتحدد بالسياقات التي توجد فيها هذه الكلمات. «وعلى ذلك فإنّ ما تدلّ عليه الكلمة ينحصر في وظيفتها التي لا تعرف إلا بمعرفة وظائف غيرها من الكلمات وتأثيرها في إطار الظروف والملابسات التي تستعمل فيها» (٢).

إننا في اللحظة التي نتفق فيها مع هذه المقولة، نكون قد اقتربنا من طبيعة التشكل الدلالي داخل النص الأدبي، حيث الاستعمال الأدبي للدلالات ليس تجاوزاً لطبيعة اللغة قدرما هو توظيف خاص لهذه الدلالات. فالكاتب كما يرى (بارت)، لا يغيّر اللغة، إنّ كل ما يستطيعه في توظيفه لها «هو أن يخلق لها سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل، ومع ذلك فإن الكاتب يظلّ مقيداً بلغته وبموروثاتها»(٣).

كما أن القارىء لن يفهم المؤلِّف إلا ضمن هذه الحدود، ففهم القارىء المؤلّف مرتبط بتوظيف الأخير للغة «فهو من جانب يقدّم في استعماله للغة أشياء جديدة، ويحتفظ من جانب آخر ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها»(٤)

فالنص يبرز فرادة المؤلِّف وفرديته في توظيف اللغة، إلا أنّه ليس متنكّراً للآخرين، إنّه يقيم للبعد التواصلي المكانة المرجوة في ذاته. والنص- كما يرى روبرت شولز- «شيء مفتوح، وغير كامل، وغير مكتف،...، وينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو

---

(١) خليل، حلمي، ١٩٩٣، الكلمة، دراسة لغوية معجمية، ط٢، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ص ٨٧.
(٢) نفسه، ص ٩٥.
٣) بارت، رولان، ١٩٨٥، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ط٣، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط المغرب، ص١٣.
(٤) ابو زيد، نصر، ١٩٩٢، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٢، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني، وفي صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية، والثقافية المتاحة لهم» (١)

إن توظيف الأدب للغة يشتمل على مفهومي: الرؤية، والتشكيل. «فالأدب يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة، لكنّ هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين هما: المحتوى الكامن في اللغة -أي تسجيلنا الحدسي للتجربة (الرؤية)- والتشكّل الخاص باللغة -أي الطريقة الخاصة التي نسجّل بها التجربة - »(٢).

على أننا إذ نسجّل تجاربنا لا ننقل «فكراً متعيناً أو انفعالاً انياً» (٣)، وإنما ننقل رؤية تنبثّ في الخطاب الأدبي عامة،وفي الشعر خاصة. «وفي سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية في البناء الفني»(٤).

إننا نعود إلى هذه الوسيلة (اللغة) لا لنعبّر مرة أخرى، وإنما لنحاول تعميق تقبّل القارىء لهذه الرؤيا، لنزيد من فعالية التواصل الوجداني والإيحائي، وذلك من خلال توليد دلالات غير اعتيادية -إذ تتجلّى الرؤى الشعرية في فضاء النص الدلالي- في «لغة أولية ... وصمت تتكلم فيه الكلمات في وجودها المتفرّد الصعب» (٥)، وفي سياقات تتجاوز الإيصالي إلى الإيحائي. هذه الدلالات التي تقدّم للقارىء كل ما هو غير متوقّع، فتنقل له إحساساً وانفعالاً. إنها انتقال من «اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معّين، يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني» (٦).

---

(١) شولز، روبرت، ١٩٩٤، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص ٤٠-٤١.

(٢) سايبر، إدوارد، ١٩٩٣، اللغة والأدب، في، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي،ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ص ٣١.

(٣) الشنطي، محمد، ١٩٨٧، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، مجلد٧، عدد (٢،١)، ص ١٣٩ - ١٥٨، ص ١٣٩.

(٤) درويش، احمد، ١٩٩٢، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، فصول، مجلد ١١، عدد ١، الأدب والحرية، ج١، ص ٧٤ - ٨٩، ص ٧٤.

(٥) عبد البديع، لطفي، ١٩٩١، قراءة الحداثة، الشعر، السنة ١٦، عدد ٦١، ص ٢٩-٣٢، ص٢٩.

(٦) كوهن، جان، ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ص ٢٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنها المرحلة التي يصفها (بارت) بالدرجة الصفر «درجة اللا معنى، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة، وتاريخ سياقاتها، ومن مُسْتَقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها»(١).

فدلالات المفردات والتراكيب تعيد تشكيل ذاتها داخل النص، وتخضع نفسها للتأويلات الممكنة، لتعمّق الإيحاء الكليّ الذي يقوم النص على توليده. ومن هنا أصبحت الدلالات ميداناً واسعاً للدراسة الأسلوبية سواء فيما يتعلّق بطبيعة التشكيل الشعري، أو الأثر الناتج عن هذا التشكيل.

ولنا أن نستعير عبارة (ملاردي) لنعبّر عن طبيعة علاقة تشكّل الدلالات بالنص الشعري، إذ يقول: «شعرية باللغة الجدّة، تلك التي يمكن أن أعرّفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم بدل الشيء الأثر الذي يحدثه»(٢)

وفي ضوء هذه النظرة سنعرض لطبيعة التشكل الدلالي عند محمود درويش . فكل دراسة لغوية «لابد أن تتجه إلى المعنى. فالمعنى هو الهدف المركزي الذي تصوّب إليه سهام الدراسة من كل جانب»(٣) ولذا سنتتبع – في هذا الفصل – توظيف درويش الخاص للإمكانات المعجمية والدلالية التي أتاحتها له اللغة، في خدمة معاني النص الشعري.

١ . تآلف المفردات وتراسل الدلالات:

إ ن القاعدة الأكثر شيوعاً في الشعر المعاصر هي تقديم كل ما هو غير متوقع للقارىء، الأمر الذي يوجد لديه استجابات نوعية نحو النص. كما أنّ هذه الطريقة غالباً ما تكون مشحونة بأبعاد دلالية إيحائية، وتمثّل الوسيلة الأنجع لنقل الانفعالات إلى المتلقي. إنّ هذه القاعدة تتحقق باستخدمات عدة، منها:

أ . التشخيص والتجسيد:

واحدة من الطرق الناجحة في إيجاد إحساس بالدهشة لدى المتلقي هي الجمع بين

---

(١) الغذامي، عبد الله، ١٩٨٥، الخطيئة والتكفير، ص ٧٠.
(٢) كوهن، جان، ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٠٢ .
(٣) حسّان، تمام، ١٩٥٨، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الإنجلو المصرية، ص١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفردات ليس من المعتاد أن توجد سوياً. وتقليدياً يُقَدَّم هذا الجمع على أنه (تشخيص) حيث يقترن شيء غير حي بصفة كائن حي (١) أو يعرف على أنه (تجسيد)، حيث يتم نقل كل المفهومات المجرّدة إلى موضوعات مادية محسوسة، ويرتبط هذا البناء بشكل وثيق بالنمط الاستعاري.

«ومن المؤكد أننا -في كل استعارة أصيلة- لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدّل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنىً جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري» (٢) وإن المستعرض لدواوين محمود درويش الثلاثة - موضوع الدرس - ليجد أنها تحفل بهذا النمط.

يقول درويش في قصيدته (الجرح القديم) من ديوان (آخر الليل):

وعلى أنقاض إنسانيتي

تعبر الشمس وأقدام العواصف . . .

(الديوان : م١، ص ١٦٣)

إن هذه اللوحة الكلية تأتلف من صور جزئية: أولاها تجسيد الإنسانية وجعلها بناء انهدم ولم تَبْقَ منه سوى الأنقاض، هذه الأنقاض التي تعبر عليها الشمس وأقدام العواصف، حيث شخّص الشاعر في الصورة الجزئية الثانية كلاً من الشمس والعواصف، فأضحت جميعها كائنات بشرية تعبر على الأنقاض الإنسانية. وزاد الشاعر على ذلك بأن أكدّ إكساب العواصف أقداماً إمعاناً في إيضاح الامتهان الذي لحق بالإنسان الفلسطيني، إذ لم يسلبه البشر، فقط، كرامته وإنسانيته حتى أضحتا مجرد أنقاض، بل تكالبت عليه كل الظواهر حوله، عابثةً ببقايا هذه الكرامة.

---

(1) Jefferies, Lesley, 1993, The language of Twentieth Century Poetry 1st, Edition, The Macmillan Press LTD,London, p 70.

(٢) عصفور، جابر، ١٩٩٢، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، ص ٢٢٦، ٢٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملاحظة قد تُثار حول هذه الصورة، تنصبّ على أن الاستعارة لم تكن مُغربة، فالشمس والعواصف سمتها الحركة ولم يقم الشاعر إلا بتأكيد هذه السمة ولكنّه شخّصها بطابع بشري، مما يجعل هذه الصورة أكثر ائتلافاً وأقل تنافراً.

وهذه هي السمة الغالبة على الاستعارات أو الصور التشخيصية والتجسيدية في ديوان (آخر الليل) ... يقول درويش في القصيدة ذاتها :

وتكفّ الشمس عن طهو النعاس . . .

(الديوان: م١، ص ١٦٤)

إن هذه الصورة إذ تصدم القارىء في البداية، نجد أنها تعود وتؤكّد له مدى الصلة الوثيقة بين أركانها: فالشاعر إذ أسند للشمس فعلاً يتعلّق بالإنسان الحي، ألا وهو الطهو، كان يعي تماماً أن ذلك لعلّة واضحة، فحرارة الشمس توفّر العنصر الأساس للطهو. ولكن، قد يتساءل أحدٌ فيقول: وما علاقة النعاس بالطهو والشمس؟ إنها ذات العلاقة التي بين الشمس والطهو في تضمنهما عنصر (الحرارة). فارتفاع درجة الحرارة يؤدي إلى خمول ويجعل المرء يحسّ بالنعاس، وكلمّا اشتدت الحرارة، زاد هذا الإحساس. كما الطعام الذي كلما اشتدت الحرارة اللازمة لإنضاجه ازداد نضجه. فالنعاس ينضج بالتدريج مع ارتفاع درجات الحرارة، وكأنما الشمس تطهوه لتنضجه.

وفي قصيدة (عيون الموتى على الأبواب) من ذات الديوان، يقول :

فوصية الدم تستغيث بأن تقاوم.

(الديوان: م١، ص ٢١٥)

يكشف هذا النص أنّ دماء الشهداء التي انسكبت في (كفر قاسم) أضحت وصية للثأر والمقاومة. ومع أنّ (الوصية) قائمة على الإلزام ووجوب التنفيذ الذي يجب أن يفصح عن استجابة الشاعر لها، إلا أن هذه (الوصية) أخذت بالاستغاثة -بعدما أسند إليها الشاعر فعلاً بشرياً شخّصها وكأنها إنسان يطلب المساعدة والعون- إذ كان كل ما قدّمه شاعرنا لدماء الشهداء «المزيد من النشيد عن الحمائم والجماجم ..» (١)، مما دفع هذه الوصية لتجدّد حضورها وتبث في أسماعه صوتها مستغيثة بأن يثأر لها بالمقاومة. إنها تأكيد جديد يظهر وجوب الاستجابة لنداء الدم المسكوب في كفر قاسم.

---

(١) درويش، محمود، ١٩٩٤، ديوان محمود درويش، ص ٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن صورة (الوصية تستغيث) ليست صورة متباعدة الأركان، هذا إذا أشرنا إلى ان الوصية فعل كلامي، كما هو الحال مع الاستغاثة.

وكثيراً ما تعكس أمثال هذه الصور طبيعة إحساس الشاعر بما حوله أو بما هو داخله فصور مثل: (الرصيف اللاهي)، و (لسع الأسى) و (عطر البرتقال الساهي) في قصيدة (لامفر):

ظل الغريب على الغريب عباءة
تحميه من لسع الأسى التيّاه
هل تلقين على عراء تسولّي
أستار قبر صار بعض ملاهي
لأشم رائحة الذين تنفّسوا
مهدي، وعطر البرتقال الساهي . .

(الديوان: م١، ص ٢٣٣-٢٣٤)

إنّ هذه الصور توضّح إدراك الشاعر طبيعة كل من الرصيف، والأسى وعطر البرتقال فالشاعر في قصيدة (لامفر) يعيش حالة من الاغتراب وإطباق الأسى والتيه، فعمق إحساسه بالأسى كلسع النحل يؤذيه، وهو عارٍ على رصيف يلهو به ويشرّده من منفى إلى منفىً ومن مكان إلى مكان، مما جعله لا يرى هذا الرصيف إلا كشخص يلهو بِدُمَاه يحرّكها كما يشاء.

إلا أن كل هذا الأسى ما زال لا ينسيه رغبته في أنْ يشتم رائحة البرتقال العذبة التي تنساب بهدوء كهدوء شخص ساهٍ، إنها تثير فيه رغبة في السكينة وإحساساً بالهدوء والاستقرار على عكس اللسع واللهو اللذين ارتبطا بغربته وآلامه، إن الجمع بين هذه الصور يعكس التقابل بين الواقع المرّ والحلم العَذْب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقدّم ديوان (أعراس) نماذج أكثر تطوراً لهذا الاستخدام، ففي صورة من مثل تلك التي نشهدها في قوله:

وهو اندلاع ظهيرة حاسم

(الديوان: م١، ص ٦١٥)

نجد أن تشكّل الصورة، قد جاء متسقاً مع البناء الكلي للمقطع الذي رسمت فيه هذه الصورة، إننا غالباً ما نجمع بين الاندلاع والحرب أو القتال، وبين صفة حاسم ومعركةأو صراع. لكن أن نسند الاندلاع إلى فاعل لم يرتبط يوماً في ذاكرتنا بالقتال أو المعارك -أقصد (ظهيرة)، هذه الكلمة التي هي مفهوم زمني لا يقترب من حقل الدلالات الحربية من قريب أو بعيد خارج النص - لهو أمر غريب. فلقد أضحت كلمة (الظهيرة) نتيجة لدخولها في علاقات دلالية متفاعلة مع كلمة (اندلاع) مرادفة لكلمة معركة أو حرب أو قتال. وهذا تحوير لدلالات هذه الكلمة تبعاً لعلاقاتها النصية، من حيث أن وقت الظهيرة كان هو وقت اندلاع المعركة أوالقتال، هذا القتال الحاسم الذي وقع في (يوم حرّية) -كما يصفه درويش- ان هذا التكثيف الذي أحدثه الشاعر من خلال استبعاد الفاعل الحقيقي (المألوف) والاكتفاء بدلالة الفعل عليه، وإحلال الكلمة الدالة على زمن حدوث الفعل مكان هذا الفاعل، أدخل كلمة (ظهيرة) في حقل دلالي جديد،وجعل القارىء يقف قليلاً أمام هذه الصورة التي تقوم على الحذف والإحلال بالاعتماد على ما تسمّيه (ليسلي جيفريز) «كسر قواعد الاختيار» (١)، وهذا الكسر الذي ساق الشاعر إليه مقطعٌ حُشِدَ بدلالات الحرب والقتال من ذكرٍ للخندق، والرصاص والحرية في تشكيل مفارق:

هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيق
المتمزق الحالم.
وهو الرصاص البرتقالي . . البنفسجة الرصاصية
وهو اندلاع ظهيرة حاسم
في يوم حريّة.

(الديوان: م١، ص ٦١٥)

(1) Jefferies, lesley, 1993, The language of Twentieth Century Poetry P. 70.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن هذا التجسيد للمفهوم الزمني المجرّد، تجسيداً أكسبه أبعاداً مادية تدركها الحواس، أضاف إلى ذاكرة الكلمة دلالة جديدة.

مثالٌ آخر نورده من (قصيدة الرمل) من الديوان ذاته (أعراس) إذ يقول درويش:

أرى في ما أرى النسيان، قد يفترس الأزهار والدهشة

في المقطع التالي من القصيدة:

والرمل شكل واحتمالْ
برتقال يتناسى شهوتي الأولى
أرى في ما أرى النسيان قد يفترس الأزهار والدهشة
والرمل هو الرمل. أرى عصراً من الرمل يغطّينا
ويرمينا من الأيام
ضاعت فكرتي، وامرأتي ضاعت
وضاع الرمل في الرمل.

(الديوان: م١، ص ٦٢٧)

في هذا المقطع يرسم درويش صورة هذا العصر الرملي العقيم، فالرمل شكل- «باعتباره لا ينجب هنا» (١) شكل متغيّر بطبيعته التي لا تستقر على حال، حيث احتمالات تشكله عديدة لا تحكمها قاعدة.

لذلك فهو رمز للنسيان، حيث لا ذاكرة له بعكس الصخور -مثلاً- التي تحافظ على شكلها لزمن طويل، من جانب. وهو رمز للنسيان من جانب آخر يتصل بطبيعته العقيمة حيث لا تخصب فيه الشهوات بل يتناساها فهو:

برتقال يتناسى شهوتي الأولى . . .

(الديوان: م١ ، ص ٦٢٧)

(١) النابلسي، شاكر، ١٩٨٧، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ص ٣٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن قبل أن أمضي في عرضي هذا أريد أن أشير إلى أمر ما، يتعلّق بتشبيه الرمل بالبرتقال، إذ يرى (شاكر النابلسي) أنّ الشاعر إنما جمع بين الرمل والبرتقال، لا لعلّة إلا «لأنهما رمزان فلسطينيان في ذاكرة الشاعر من جهة، وفي ذاكرة التاريخ والواقع من جهة أخرى» (١) والأمر ليس كذلك، إذ إنّ درويش استطاع أن يجمع بين هذين العنصرين لطبيعة العلاقة اللونية بينهما، إذ يحمل التراب لون البرتقال، مما أتاح الفرصة للشاعر لاستبدال البرتقال بالرمل اعتماداً على التجريد اللوني.

نعود إلى الصورة السابقة حيث تَشَكّل الرمل على أنه رمز لنسيان الخصب ففيه تضيع المرأة، ورمز لنسيان الهوية حيث هو بلا ذاكرة.

والرمل في هذا المقطع مرادف لذاكرة الإنسان الذي لم يحدّد موقفه فَتُركَ نهباً للرياح تعبث به شكلاً ومحتوى، وكأنه حبيبات رمل تفقدها هبّات الرياح أشكالها السابقة. إنه الذاكرة التي تضيع فيها كل الأفكار وكل إمكانيات الخلق والبعث الجديد، لأنها ذاكرة جُرِّدت من متعلقاتها التاريخية، وحساسيتها تجاه ما يحيط بها.

إنّ الشاعر في صراعه ضد الرمل العقيم والذاكرة المفرغة، يعبّر عن النسيان بصورة تعكس مدى الخوف منه وقسوته، حيث يصف هذا النسيان بالمفترس، إذ أضحى حيواناً يقدم على التهام كل ما حوله بوحشية. إنّ هذه الاستعارة التي تأسست على إسناد فعل الافتراس إلى النسيان عبّرت عن مدى الضيق الذي يحاصرالشاعر من رملية هذه الذاكرة، ومن فقدها لهويتها ولحسّها، ومن تركها نهباً للنسيان الذي يمحو كل ما علق بها، وللريح التي تعيد تشكيلها على هواها مرّات ومرّات.

وفي ديوان (أحد عشر كوكباً)، يقلّ اعتماد الشاعر على توليد ايحاءاته بهذه الطريقة، حيث يميل إلى الاعتماد على ذاكرة الكلمات المفردة في أبعادها التناصيّة –وهو أمرٌ سنعالجه لاحقاً– ولكنّ ذلك لا يعني أبداً أننا لن نقع على العديد من الأمثلة لهذا التوظيف الدلالي المتشكّل عبر مفهومي التشخيص والتجسيد. على أن ما يلفتنا هنا هو إلحاح

(١) النابلسي، شاكر، ١٩٨٧، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ص ٣٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

درويش في كافة قصائد الديوان على تشخيص أو تجسيد المفاهيم الزمنية على نحو خاص، فالمرء تستوقفه صور من مثل:

تكسّر حولي الزمان شظايا شظايا . . .

(الديوان: م١، ص ٤٨٢)

النهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٥)

عبثاً يستدير الزمان لأنقذ ماضيّ من برهة
تلد الآن تاريخ منفايَ فيّ . . . وفي الآخرين . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٩)

مضى الفاتحون القدامى جنوباً شعوباً ترمّم أيامها
في ركام التحوّل . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٩٠)

ننزف اليوم حاضرنا . . .

(ديوان: م٢، ص ٥٠٦)

أمسنا يرتّب أحلامنا . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٣٠)

وغيرها من الصور . .

هذه الصور جميعها تلتقي في تأكيدها نفور الشاعر من اللحظة الزمنية الحالية، لارتباط الحضور الزماني بالفقد المكاني، فهذا الزمن يؤسّس لرحلة التشرد الطويلة. إنّ هذه اللحظة محت تاريخاً من النضال من ذاكرة الزمان الذي تشظّى -لأجل الأرض والهوية:

. . . . . لا أتلفّت خلفي لئلا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أتذكر أني مررت على الأرض، لا أرض في
هذه الأرض منذ تكسّر حولي الزمان شظايا شظايا.

(الديوان:م٢، ص ٤٨٢)

إن تجسيد الزمان على هيئة بلّور يتشظّى لهو تجسيد يعكس حالة الاغتراب التي يعانيها الشاعر، حيث ذاكرته التاريخية أُفْرِغَت من محتواها. فهذا المحتوى يصبح صدى عبثياً أمام التمهيد لقبول القطيعة مع هذه الأرض، التي لا أرض فيها، في ظلّ رؤى سحقت الإحساس بالانتماء، وفي ظل ظروف أعادت إلى الذهن مشهد الخروج العربي من الأندلس. إنّ هذه اللحظة جعلت حاضرنا زجاجياً هشّاً، فالنهاية تقترب. إنها النهاية التي ستقودنا إلى خارج أندلس جديدة:

والنهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٥)

إنها النهاية التي لن تفتح مجالاً لتدارك الزمن، وإنقاذ اللحظات التي تؤذن بالنفي الجديد. إنها الحاضر الذي يؤلمنا وبكلّ ما فيه:

. . . . . ولكننا ننزف اليوم حاضرنا.

(الديوان: م٢، ص ٥٠٦)

فالحاضر -في هذه الصورة التي تحياه دماً منسكباً من خلال علاقته الاستعارية بالفعل (ننزف)- يصبح لحظة لفقد الحياة وللألم العميق.

إنّ هذاالتشكيل للزمن ليس رهناً بأية قصيدة من قصائد الديوان، إذ هو تشكيل يستمد طبيعته من الرؤية الكلية للحظة الراهنة التي تنتشر انعكاساتها، على نفس الشاعر، في مختلف قصائد الديوان. فدلالات الزمن -هنا- تتجاوز النص، لتلتحم بالرؤيا، ولتتشكّل في إطارها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب . الاستعارة التنافرية:

لقد ذكرنا سابقاً طريقة الشاعر في التأثير في المتلقي من خلال الجمع بين مفردات لم نألف اجتماعها سوياً في سياق واحد. وذلك ليس بمستغرب إذ «لغة الأدب لا يفترض أن تماثل اللغة العادية، بل يجب أن تكون لها طاقات تعبيرية خاصة بها» (١).

وذكرنا أيضاً أن توظيفاً من توظيفات هذه الطريقة ارتبط بمفهوم (التشخيص)، ومثّلنا لذلك من شعر درويش في المراحل المختلفة لتطوره الفنيّ. على أن هذا التوظيف ليس النوع الوحيد الذي استخدمه درويش من أجل خلق مفارقات دلالية عبر الجمع بين المفردات، فقد عمد إلى توظيف عناصر التشكّل اللوني وبشكل تجريدي، سمح له ان يؤلّف بين مفردات لا تجمعها سوى خصائصها اللونية، كما هو الحال في قوله -على سبيل المثال لا الحصر- في قصيدة (لي خلف السماء سماء):

. . . . . سأخرج من
شجر اللوز قطناً على زبد البحر . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٠)

إنّ ما يجمع بين شجر اللوز والقطن وزبد البحر، دلالة الثلاثة على اللون الأبيض إلا أنّ دلالة (الأبيض) فيها جميعها ليست واحدة، فدلالة شجر اللوز على اللون الأبيض وثيقة الصلة بالخصب والعطاء، حيث زهر اللوز الأبيض هو علامة إخصاب الشجر بالثمر.

وفي المقابل حين يرتبط اللون الأبيض بزبد البحر، يصبح رمزاً للعبثية حيث لا نفع للناس فيه.

إنّ هذه الصورة التي تجمع دلالات متفاوتة للون الأبيض في شجر اللوز وزبد البحر، تشير -وبوضوح- إلى التحوّل في حياة الأندلسيين بعد فقدهم الأندلس (فآدم الجنّتين) أضحت حياته عبثية لا جدوى لها، بعد أن كانت حافلة بالتضحية والعطاء والنضال من أجل الأرض التي لم تعد أرضه، وقريباً سيطرد منها هذا الأندلسي الجديد في الشام:

---

(١) كورك، جاكوب، ١٩٨٩، اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف و عزيز عما نوئيل، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ص ٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

. . . . . ، سأخرج بعد قليل
من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والأندلس
هذه الأرض ليست سمائي، . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٠)

إنّ هذا الاستخدام الموحي للتجريد اللوني لم نجده بهذا الرقيّ في ديوان (آخر الليل) ولا بهذا الوضوح في ديوان (أعراس)، فدرويش خلال تطوّره الفنيّ استطاع أن يُفيد تماماً من التشكّل اللوني للصورة الفنيّة.

وقد أفاد درويش أيضاً من (الصور المتراسلة) وهي «الصور التي تصف مدركات حاسة من أخرى.. أي تقديم صلات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة»(١)، حيث «الظلال حريرية»

(الديوان: م١، ص ٦٤٣)

و (الكلام حريريّ)

. . . . . ، لكنّ غرناطة من ذهب
من حرير الكلام المطرّز باللوز . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٧٧)

و (الوضوح كثيف)

. . . . . ، خائفاً
من وضوح الزمان الكثيف . . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٧)

ولقد وظّف درويش هذا الضرب من الصور بشكلٍ موحٍ، في ديوانه (أحد عشر كوكباً) وإن لم تكن تسترعي انتباهه بشكلٍ كبير في ديوانيه (آخر الليل) و(أعراس).

---

(١) اليافي، نعيم، دون تاريخ، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ١٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن إفادة درويش من الصور اللونية والصور المتراسلة وُظِّفت في توليد مفارقات دلالية وإيحائية، تُوجِدُ نوعاً من الدهشة والمفاجأة لدى القارىء من خلال الجمع بين مفردات تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة.

على أنّ درويش قد أحسّ في بعض الأحيان أنّ هذا الضرب من الجمع ليس كافياً للتعبير عن رؤيته وانفعالاته فعمد إلى توليد مفارقات حادّة، وذلك من خلال الجمع بين كلمتين متضادتين بتوظيف ما يُعْرف (بالاستعارة التنافرية).

و(الاستعارة التنافرية) هي عبارة «عن صورة ... تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لاعلاقة تجمع بينهما» (١).

وقد أصبح استخدام الاستعارة التنافرية وتوظيفها في الشعر سمة من سمات الشعر العربي الحديث، لما لها من قيم تعبيرية. فالشعراء «لم يقفوا في استعاراتهم عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وحسب، وإنما تجاوزوا الأمر إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً إليه بعض سماته تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»(٢).

والمتتبع لشعر درويش يجد أنه قد أفاد من هذا الضرب من الجمع بين المتناقضات في دواوينه الثلاثة، حيث شكلت قيمة الاستعارة التنافرية رافداً تعبيرياً لتعميق الإيحاءات والدلالات في نصوصه.

ففي الديوان الأول (آخر الليل) نجد أمثلة دالة لهذا الضرب من الاستعارات، يقول درويش في قصيدة (أغنية حب على الصليب) مخاطباً مدينة القدس:

حنيني إليك ... اغتراب

ولقياك .. منفى ..

(الديوان: م١، ص ١٦٦)

---

(١) قطوس، بسام وموسى ربابعة، ١٩٩٤، الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات (أ)، مجلد٩، عدد١، ص ٣٣-٦٤، ص ٣٤.

(٢) نفسه، ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد نجح درويش في توظيف هذه المزاوجات المجازية، إذ إنّ الحنين غالباً ما ألفة، واللقاء قرباً. لكن أن يستحيل الحنين إلى اغتراب، واللقاء إلى نفي، ذلك جمع لم نألفه.

على أن الشاعر إذ يجمع بين هذه المتناقضات يعكس إحساسه تجاه ما آلت إليه مدينة القدس بملامحها الجديدة تحت الاحتلال، هذا الإحساس الذي يوضّح صورة القدس التي هي أبعد ما تكون عن صورتها السابقة. فالشاعر إذ يحنّ إليها، يحنُّ إلى مدينة فقدها مما جعل هذا الحنين إحساساً بالاغتراب، وأصبح إذ ذاك اللقاء بها منفى حيث لا سبيل إلى أن يستمد الشاعر هويته من هذه المدينة من جديد، فعلى الرغم من القرب المكاني إلا أن الإحساس بضياع المدينة جعل درويش يشعر بأنها بعيدة عنه، وأنه قد أصبح مغترباً في بلده ومنفياً في مدينته، بعد أن فَقَدَتْ هذه المدينة جزءاً من هويتها العربية بعد الاحتلال.

مثال آخر من الديوان ذاته، ومن قصيدة (إلى ضائعة) الموجهة أيضاً إلى مدينة القدس، يقول فيه درويش:

إذا مرّت على وجهي
أنامل شعرك المبتلّ بالرملِ
سأنهي لعبتي .. أنهي ..

(الديوان: م١، ص ٢٢٤)

يتحدّث درويش في هذا المقطع عن خصيلات الشعر ويصفها بالمبتلّة، والمألوف أن تكون مبتلّة بالماء، ولكنّه يجعلها مبتلّة بالرمل نقيض الماء وهو أمر غير مألوف. غير أن درويش لم يلجأ إلى ذلك إلا ليكسب الرمل صفة الخصب والعطاء وليعمّق دلالات الحاجة إلى رمل القدس الذي فقده العرب، فرمل الأرض هو السبيل إلى إحياء آمال الفلسطينيين التي لن يحييها الماء، وهو الدافع إلى تجدّد القوة والعزيمة، إذ رمل الأرض الفلسطينية ليس ككل الرمل رمزاً للبوار والجدب، فهو رمزٌ لحياة هذا الشعب الذي يكتسب هويته من خلال ارتباطه بهذا الرمل، وذلك ما سوّغ جمع درويش بين (الرمل) وصفة (مبتلّ) المرتبطة بالماء في السياقات المألوفة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي ديوان (أعراس) تطالعنا عدة استعارات تنافرية منها قول درويش:

وكان الماء في أوردة الغيم
وفي كل أنابيب البيوت
يابساً.

(الديوان: م١، ص ٦٣٠)

في هذه الأسطر يستوقف القارىء وصفُ الماء بأنه يابس، فالماء مرتبط بدلالات اللين والخضرة لا اليباس، في الاستخدامات المألوفة. إلا أن ربط الاستعارة بالجو العام للنص، يكشف عن سرّ هذا التشكّل الدلالي -حيث يبس المطرفي الغيوم، ولم ينجد الأرض فيخصبها-. ففي هذا النص يصف درويش الأوضاع في بيروت:

كان خريفاً يائساً من عمر بيروت
وكان الموت يمتدّ من القصر
إلى الراديو إلى بائعة الجنس إلى سوق الخضار . . .

(الديوان: م١، ص ٦٣٠)

فكل شيء في بيروت يحمل طابع اليأس ودلالات الموت، حيث لا شيء يثير المرء ويجعله يتقبل الحياة. وفي ظلّ سوداوية هذه الأوضاع انعكس إحساس درويش على كل ما حوله من عناصر الطبيعة التي التحمت مع علامات الموت والبوار التي تسود بيروت لتوجد هذا المشهد الجنائزي. ومن هذه العناصر كان المطر الذي غيّر درويش في دلالاته، فالغيم لم يعد رمزاً للعطاء والخصب، بل أضحى دالاً على العقم والجدب حيث يبس فيه الماء، وبهذه الاستعارة استطاع درويش أن يكمل هذا المشهد ويعمّق دلالاته.

وفي ذات القصيدة تطالعنا استعارة أخرى في قول الشاعر:

البياض الأسود الذي احتلّ المسافات

(الديوان: م١، ص ٦٣١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في هذه الصورة يستوقفنا وصف الشاعر للبياض بأنه أسود، إذ لا يمكن أن يكون اللون الأبيض غير أبيض في أية حال في التوظيفات الشعرية المألوفة، لكننا إذا فسّرنا هذه الاستعارة في ظلّ رؤية درويش لها من خلال النص تغيّر الأمر. فدرويش يتحدث في هذا النص عن الرسّام الذي لم يستطع أن يرسم شيئاً، فالمساحات أمامه ما زالت بيضاء، وهذا البياض -الذي لم يُصْبَغ بأي لون من ألوان ريشته- يجعله يحسّ بالضيق والعجز. الأمر الذي جعله يفرّغ كل هذا الضيق في أن يصف البياض بأنه أسود، إنه أسود لأنه يُظهر أنه لا يملك رؤية محددة يعبرّ عنها. إنه أسود لأن الرسّام لم يعد قادراً على التعبير:

أنا الورد الذي لا يوميءُ
القيد الذي يأتي من الحريّة - الفوضى
أو العجز الذي يأخذ شكل الوطن - البوليس.

(الديوان: م١، ص ٦٣١)

فالبياض يذكّره بالعجز والقيود والصمت، هذه الأمور التي تحاصره فتعمّق إحساسه بسواد المشهد حوله، هذا السواد الذي يلقيه -في صيغة تعبّر عن الرفض والضيق- على البياض الذي يحتلّ المساحات أمامه حيث لا شيء .. لا شيء.

أما في ديوان (أحد عشر كوكباً) فنلمس تزايد اعتماد درويش على بناء الاستعارات التنافرية، وتحديداً، عندما تعكس هذه الاستعارات التناقض في الواقع، وسير الأمور في غياب المنطق بصورة يدهش لها الشاعر، فيعبّر عنها ساخراً، باستخدامه لهذا النمط من الاستعارات.

توظيف من هذه التوظيفات نجده في قوله:

. . . الجريمة تغدو أقل احتفالاً على شاشة السينما. . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠٥)

من المألوف أن تكون الجريمة أقل بشاعة، أو أقل مأساوية، لكن أن تكون أقل احتفالاً، فهو أمر مفارق حقا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولقد وظّف درويش هذه المفارقة لتظهر وجهتي نظر متقابلتين، وتبيّن تحوّل الأمور إلى غير حقائقها في انظار بعض الناس؛ ففي القصيدة التي أخذت منها هذه الاستعارة، يتحدّث درويش -مستوحياً حدث استيلاء البيض على أمريكا وقتلهم الهنود الحمر- عن جريمة هؤلاء البيض. على أن الجريمة لا تصبح أبداً جريمة في عيون مقترفيها، إنها فتح يستحق الاحتفال حيث تشترك وسائل الإعلام في ترويج وجهة النظر هذه. ودرويش إذ يجمع بين الجريمة والاحتفال، يسخر من تحوير دلالات الأمور وتغيير الحقائق لتضليل الناس في توظيف حادٍّ ولاذع.

وفي مواضع أخرى يلجأ إلى توظيف المفارقات الدلالية التي توفّرها الاستعارة، ليعبّر عن إحساسه بما يدور حوله، وليلقي ظلال شعوره على الظواهر التي تحيط به، فيقول -مثلاً- في قصيدة (للحقيقة وجهان والثلج أسود):

للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتنا
لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا
والنهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها
فوق هذا البلاط المبلّل بالدمع . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٥)

في هذه القصيدة يصف الشاعر حالين متقابلين - حال خروج العرب من الأندلس، وحال دخول الفاتحين الجدد - يخلقان المفارقات بين الفتح والفتح المضاد؛ فقرب الخروج يجعل اليأس يصل أقصى مداه فلا يأس أكثر من هذا اليأس، ويجعل النهاية تقترب لتلقي بالخارجين خارج أسوار المدينة - بعد حصار طويل - ودموعهم تبلّل بلاط الدرب. وفي ظل هذا المشهد لا تعود حقائق الأشياء كما هي، فكل شيء يحمل نقيضه، الأمر الذي يجعل الشاعر يعبّر عن كل الألم والحزن في داخله من خلال العبث بالعلاقات الدلالية للكلمات ، حيث يصف الثلج بأنه أسود، لأنه كان السبب في قبول مهادنة المحاصرين بعد صمودهم الطويل في غرناطة. وبذا تكشف هذه المزاوجة اللفظية عن طبيعة إحساس الشاعر بالظواهر حوله.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي تتبعنا لهذه الأمثلة من نماذج الاستعارة التنافرية في شعر درويش، نكون قد كشفنا عن قدرة الشاعر على توظيف «إمكانيات لغوية جديدة من خلال اتساع دائرة الاستبدال بين الدال والمدلول، فالعلاقة بينهما ليست بعيدة فقط، وإنما متناقضة ومتنافرة، وإن هذا التنافر يكشف عن مسافة التوتر والفجوة والصدمة، وهذا كله متسبّب عن الغموض الناتج عن التنافر بين قطبي الاستعارة ... في محاولة للدخول في علاقات جديدة تستطيع أن تتجاوب مع انفعالات المبدع وأحاسيسه»(١).

٢ . دلالات التناص:

لاحظنا سابقاً اعتماد درويش على توليد الإيحاءات وتوظيف القدرات التعبيرية لدلالات الكلمات من خلال المزاوجة بين مفردات لا تلتقي دلالاتها معاً في اللغة المتداولة، مما يوجد مفارقات دلالية تُخْضَع لخدمة النص أو الموقف الذي تتشكّل داخله.

ولكن بتقدم درويش في تجربته الشعرية أخذ يعتمد على نوع آخر من الإيحاءات الدلالية، من خلال تنشيط ذاكرة المتلقي لاستدعاء بعض من تاريخ كلمة ما، أو موقف مرتبط بها، وتوظيف هذا التاريخ ليخدم الدلالات المعاصرة للموقف المعّبر عنه، بما يعرف بالتناص.

ويعرّف التناص على أنه «تفاعل نص مع نصوص أخرى»(٢) سواء كانت هذه النصوص قصائد شعرية أم قطعاً نثرية أم أساطير متوارثة أم نصوصاً دينية أم أحداثاً تتعلق بحياة شخصية ما أم أحداثاً تاريخية مكتوبة أو متناقلة شفوياً، حيث تكثّف الحادثة أوالمواقف المتعلقة بنص معين وتُستدعى من خلال إشارات تنقل إلى النص الشعري السياق الذي أحاط بهذه الإشارات، بشكل يوجز الرؤية المراد التعبير عنها دون حاجة إلى التصريح بهذه الرؤية المتجسدة في الاستدعاء التناصي، مما يلقي ظلالها على النص المستدعى، ويتيح المجال لتعبير الشاعر عن الرؤى الخاصة من وراء هذا التناص.

وقبل أن نعرض لتوظيف درويش للتناص في قصائده، لي أن أشير إلى أمرين؛ أولهما: أن درويش لم يكن يحفل كثيراً بالتناص في مراحله الشعرية الأولى، على أنه التفت

---

(١) قطوس، ١٩٩٤، الاستعارة التنافرية، ص ٥٧-٥٨.

(٢) الجويني مصطفى، ١٩٩٣، المعاني: علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية. ص ١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى أهمية هذا التوظيف في مرحلة لاحقة، فالمتتبع لدواوينه موضوع الدرس يجد أن ديوانيه (آخر الليل)، و (أعراس) لم يحفلا كثيراً بهذا الضرب من التوظيف الدلالي، وفي المقابل يزخر ديوان (أحد عشر كوكباً) بالنصوص التي تناصت معها قصائد هذا الديوان. مما يجعلنا نؤكد أن توظيف التناص إنما جاء مع مرحلة تطور النموذج الشعري عند درويش حيث التوظيف الراقي لهذا التناص، وإن كانت هذه الاستخدامات قد بدأت في شكلها الأولي في مرحلة سابقة.

ثانيهما: أن درويش إذْ يوظف دلالات التناص لا يعمد إلى ذلك رغبة في (التعبير عن) تلك النصوص وإنّما رغبة في (التعبير) بهذه النصوص، الأمر الذي يميّز درويش من بعض الشعراء الذين يفشلون في توظيف معطيات التناص، إذ تصبح قصائدهم حقلاً لفوضى الإشارات التي لا تخدم رؤية محددة.

إشارة نسجّلها هنا، وهي أنّ دلالات التناص محكومة بسياقاتها في النصوص الشعرية، فذاكرة الكلمة -دلالياً- قد لا تكون مرتبطة بموقف واحد إذ قد تدلّ على غير سياق. ففي التناص لا تصبح القيمة الإشارية الأحادية للكلمة مفيدة، إذ الكلمة مفتاح ينقل لنا سياق نص آخر بكامله أو جزءاً من هذا السياق. كلمة (آدم) -مثلاً- ترتبط في الأذهان بغير موقف؛ فهي تدل على جنس الذكور مقابل جنس الإناث، وهي تذكّرنا بحادثة الخروج من الجنة، وتذكرنا بضعف الإنسان واستجابته لنزواته وإصغائه للشيطان، كما أنها قد تذكّرنا بتكريم بني آدم إذ استخلفهم الله في الأرض، إن هذه الدلالات وغيرها تحملها كلمة (آدم) ولا يحدّد أي هذه الدلالات سيتم استدعاؤه غيرُ السياق الشعري الذي توظّف فيه هذه الكلمة. ومن هنا تبرز أهمية دراسة التناص في سياقه في القصيدة، لندرك قيمته الدلالية حيث يفتح على القصيدة جميع موروثات الذاكرة البشرية القريبة والبعيدة. فالتناص «وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبّر من خلالها أو يعبّر بها عن رؤياه المعاصرة» (١).

---

(١) زايد، علي عشري، ١٩٧٨، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ط١، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ص ١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد وظّف درويش عدة أنواع من التناص في دواوينه -وإن كانت معظم شواهدنا مأخوذة من ديوانه (أحد عشر كوكباً) لسببين أولهما: كون هذا الديوان يزخر بالأمثلة على التناص، وثانيهما: يتعلّق بالنضج الفني في توظيف التناص في قصائد هذا الديوان-.

ويمكن تقسيم التناص في شعر درويش إلى أربعة أقسام:

أ . التناص الأسطوري ب . التناص الديني

جـ . التناص التاريخي د . التناص الأدبي والثقافي(١)

أ . التناص الأسطوري:

ويقصد بالتناص الأسطوري «استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها، فيستعين بأسطورة ما تعزّز هذه الرؤية، بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة منسجماً مع سياق القصيدة وفيه إثراء وتجديد وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها» (٢).

وقد وضّح (أنس داود) أهمية توظيف الأساطير في الشعر قائلاً «إنّ العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي، فتخفي الألفة ما تجنّه من إيحاء» (٣).

ولقد وظّف درويش عدة أساطير في قصائده، ففي قصيدة (أحمد الزعتر) من ديوان (أعراس) يصف درويش انتماء (أحمد) لكل ما حوله من ظواهر وانطلاقه في المكان المفتوح الذي يجمعه بغيره من الفقراء وجفاف الخبز والماء المصادر في المخيّم ..

---

(١) يوافق هذا التقسيم تقسيم احمد الزعبي الذي اورده في بحثه دلالات التناص في قصيدة (راية القلب) لابراهيم نصر الله، ١٩٩٥، دراسات، مجلد ٢٢ (أ)، عدد ٥، ص ١٢٠٥ ـ ٢١٣٦.

(٢) نفسه، ص ٢١٠٩ .

(٣) داود، انس، ١٩٧٥، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة، ص ١٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان المخيم جسم أحمد . . .

(الديوان: م١، ص ٦١٩)

هذا المكان الذي يحس (أحمد) بالتوحد معه، على أنه يخشاه فهو ليس حصيناً ولا آمناً، وفيه تكون حياة (أحمد) نهباً للمفاجآت والإحساس بعدم الأمان، وليعبّر درويش عن ذلك قال على لسانه:

لا طروادة بيتي . .

(الديوان: م١، ص ٦١٩)

مستدعياً ما تختزنه الذاكرة عن حصانة المدينة (طروادة) التي لم يستطع الإغريق فتحها خلال حصارهم الطويل الذي استمرّ سنوات عشرة إلا بالخديعة(١).

ومن خلال هذا الاستدعاء ينفي عن المخيّم أن يكون حصيناً أو آمناً فهو ليس طروادة. إنّ هذا التناص يعبّر عن قلق المشرّد الفلسطيني، الذي لا يشعر بالأمان في ظل الظروف المحيطة به.

- **أسطورة نارسيس** (Narcisse):

يقول درويش في قصيدته (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف) من ديوان (أحد عشر كوكباً):

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف . . رصيف الغريبة
لم أكن نرجساً بيد أني أدافع عن صورتي
في المرايا، أما كنتَ يوماً، هنا، يا غريبُ؟

(الديوان: م٢، ص ٤٨٣)

---

(١) انظر. كوملان، ب، ١٩٩٢، الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه الأبيات تتناص مع أسطورة (نارسيس) الفتى الإغريقي الجميل الذي شاهد صورته في مياه النبع ذات مرّة -ولم يكن قد أبصرها من قبل- فأصبح مغرماً بشبهه، ولم يملّ من تأمل صورته في الماء الصافي حتى مات بعد أن امتنع عن الطعام والشراب لشدة انشغاله بتأمّل صورته، وتحوّل شخصه إلى زهرة بيضاء هي زهرة النرجس(Narcisse) التي تحمل اسمه (١) وقد أصبح رمزاً لكل شخص معجب بذاته، حتى أضحينا نسمّي إعلاء الذات (نرجسيّةً).

أقول في هذه الأبيات تتناص القصيدة مع هذه الأسطورة، فالقصيدة تقوم على تأكيد قيم الرغبة في البقاء عند الشعب الأندلسي الجديد في مقابل الضياع الذي رافق الخروج من الأندلس، على أن الرغبة في الارتباط الأبدي بهذه الأرض، والرغبة في تأكيد الذات، ما كانتا يوماً شغفاً بحب الذات والحرص على التملّك، فالشاعر - الأندلسي الجديد- ليس (نارسيس) ولم يكن نرجساً ليعشق ذاته، وإنما هو يدافع عن وجوده وهويّته باعتباره فرداً من شعب سيفقد كل ما يحقّق له مقوّمات الحياة، أي (الأرض)، وسينفى إلى الرصيف، إنها الرغبة في تأكيد ملامح هذا الشعب في مواجهة عودة هذا الغريب، فعشق الذات إذاً ليس رغبةً موجّهة إلى العشق في حد ذاته -كما هو الحال مع (نارسيس)- بل هو -عند شاعرنا- دفاع عن كيان وهوية وصوت يؤكّد الحق في البقاء على الأرض التي تَهَب شعبها نبض دمائه.

- أسطورة جلجامش :

في نص تتصارع فيه حقائق الموت والدمار، وآمال الشعب العراقي بالحياة التي تخرج من هذا الدمار:

. . . . . ، لا تصدّق دخان الشتاء كثيراً
فعمّا قليل سيخرج إبريل من نومنا، . . .

(الديوان:م٢، ص ٥٥٧)

---

(١) انظر. كوملان، ب، ١٩٩٢، الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في ظلّ هذا الجدل بين المتناقضات يستدعي درويش أسطورة (جلجامش) البابلية، لتؤكّد في قصيدته (فرس للغريب) الرغبة القويّة في البحث عن عناصر الخلود والحياة، أمام رغبة الآخر في تأكيد دلالات الموت التي تُحيط بالشعب العراقي، حتى وإن كان البحث عن الحياة من خلال القصائد:

لنا ما علينا من النحل والمفردات، خلقنا لنكتب عمّا
يهدّدنا من نساء وقيصر . . والأرض حين تصير لغة
وعن سرّ جلجامش المستحيل، لنهرب من عصرنا
إلى أمس خمرتنا الذهبيّ ذهبنا، وسرنا إلى عمر حكمتنا
وكانت أغاني الحنين عراقية، والعراق نخيل ونهران . .

(الديوان: م٢، ص٥٥٣)

فجلجامش البابلّي، الذي يعرف أنّ بإمكانه أن يصل إلى عشبة الخلود -التي وهبتها الآلهة لواحد من أجداده فحصل على الحياة الأبديّة- ليتخلص من الفناء البشري، ويرتبط بالبقاء الإلهيّ، يرحل في سبيل الحصول عليها صابراً على كل المشاقّ، ويجدها أخيراً بعد مخاطرات عدّة «ولكنّها - ككل آمال الإنسانية الكبرى- ما إن لاحت في يديه حتى فقدها إلى الأبد. لأنه بينما كان يستحمّ في بحيرة راقته، تسلّلت حيّة إلى الشاطىء، وابتلعت نبتة الخلود، وهكذا ضاع أمله إلى الأبد، وانتهت الملحمة تلك النهاية اليائسة الفاجعة:

«ياجلجامش .. مهما طال المسير، فلن تستطيع الحصول على الحياة التي تنشدها» (١).

فسرّ جلجامش (البحث عن الخلود) وهو سرّ مستحيل، يبحث عنه الشعراء لينسوا كل الموت الذي يحيط بهم، وهذا البحث في ذاته، يؤكّد رفض الفناء والرغبة في الصمود والمقاومة، إنه نداء البشرية في داخلهم، سعياً وراء البقاء، إذ إنّ حلم (جلجامش) المستحيل رمزٌ لقوة الأمل في الذات البشرية وفي العراق الذي هو - وكما يختتم درويش المقطع السابق- (نخيلٌ ونهران) أي صمود وعطاء وحياة.

---

(١) داود، انس، ١٩٧٥، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ١٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

■ **أسطورة (آنات):**

وكما عمّق درويش الرؤية التموزيّة بعودة الحياة،ورفض كل معطيات الموت التي تحيط به، صوّر في قصيدته (حجر كنعاني في البحر الميت) من ديوان (أحد عشركوكباً) الصراع -من جديد- بين معطيات الموت والحياة، المرتبطة بالصراع بين بقاء الشعب الفلسطيني وانتزاع هويته منه.

وعمّق ذلك بأن جمع بين (الموت) و (آنات) الإلهة الكنعانية في مقطع يوضح المفارقة بين دلالات (الموت) و(الحياة) بشكل حادٍّ:

سأموت فوق فراش امرأة الأساطير التي
تختارها «آنات» لي ، فتشبّ نارٌ في الغمام.

(الديوان: م٢، ص ٥٢١)

و(آنات) هذه هي البديلة الكنعانية لإلهة الخصب (عشتار) وهي التي تمد الأرض بالخضرة والخصب في تجدد موسمي مرتبط برحلتها بين العالم السفليّ (عالم الأموات) حيث يحلّ القفر والخراب «ويتعطّل العطاء النباتي والحيواني وكل مظاهر الحياة المتجدّدة على الأرض» (١) وبين العالم العلوي حيث تعود هذه الإلهة لتبثّ العطاء والخصب في كل مظاهر الحياة (٢).

إن دلالة هذه الإلهة على العطاء وتجدّد الحياة لتلتقي وبعنف مع قول درويش «سأموت فوق فراش امرأة الأساطير التي تختارها آنات لي» فالمرأة التي تختارها «آنات» له، يجب أن تكون طريقه إلى الحياة، على أنها في هذا النص تلتقيه على فراش الموت، حيث أضحت سبيله إلى هذا الموت. أيّ تناقض حادّ هذا الذي يجعل الأشياء تتحوّل إلى أضدادها؟ وكأن شاعرنا (تموز) تلتقي به (آنات) الكنعانية في العالم السفليّ ليحل بديلاً عنها هناك، إنه تناقض يعبّر عن القلق من فقد الهوية والموت والفناء، إنه التنكّر للواقع الذي يظهر وكأن معطيات الحياة تجرّدت من معانيها فيه، إذ حتى آلهة العطاء تكالبت هي الأخرى عليه لتحوّل الخصب إلى قفار، والحياة إلى موت.

---

(١) القمني، سيّد، ١٩٩٢، الأسطورة والتراث،ط١، سينا للنشر، القاهرة، ص ٥٩ وما بعدها.
(٢) انظر بتوسع، القمني، ١٩٩٢، الأسطورة والتراث، ص٥٦-٦٠، ومؤلّف فريزر، جميس، ١٩٨٢، ادونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب . التناص الديني:

ويقصد بالتناص الدينيّ «استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات التراثية الدينيّة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه، أو القضية التي يعالجها» (١).

ولقد وظّف درويش التناص الديني في ديوانه (احد عشر كوكباً) مستفيداً من عدة إشارات وقصص، من أبرزها:

- آدم والخروج من الجنة :

قال تعالى: (ويا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين (١٩) فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما وري عنهما من سوءاتهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين (٢٠) وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين (٢١) فدلاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين (٢٢) قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين (٢٣) قال اهبطوا بعضكم لبعض عدوّ ولكم في الأرض مستقرّ ومتاع إلى حين) (٢)

ولقد استوحى درويش مشهد الخروج من الجنة الذي عرضته الآيات الكريمة ووظفه ليعبّر عن إحساسه العميق بالأسى لفقده الأندلس. فإذا فقد (آدم) جنّته الأولى والوحيدة، فإن شاعرنا يعبّر عن لوعة العربي الذي فقد جنتيه الأندلس وفلسطين:

أنا آدم الجنتين ، فقدتهما مرتين
فاطردوني على مهلٍ
واقتلوني على عجلٍ . .

(الديوان: م٢، ص .٤٨)

---

(١) الزعبي، أحمد، ١٩٩٥، دلالات التناص في قصيدة (راية القاب)، ص ٢١١٦.
(٢) سورة الأعراف / الآيات من ١٩ حتى ٢٤.

- - - All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ عمق الأسى الذي يحس به (آدم) هذا العصر يظهر من خلال طلبه، أن يخرجوه من جنته على مهل حتى لا يفارقها بسرعة، وأن يقتلوه بسرعة حتى لا يتألم طويلاً لفراقها.

- **(يوسف) و (قابيل):**

قال تعالى: (لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين (٧) إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إن أبانا لفي ضلال مبين (٨) اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضاً يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين (٩) قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجبّ يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين) (١).

إن غريزة حبّ الذات والرغبة في التخلّص ممن يقف في وجه مصالح المرء، حتى وإن كان أخاً شقيقاً، هي التي تجمع بين أخوة (يوسف) و(قابيل) الذي يقتل أخاه ويأنف مع بشاعة فعلته أن يواري جسده التراب، فيترك جثته العارية مكشوفة، في مشهد يعرّي الوحشية التي تضجّ داخل الإنسان.

إن هذه الحقيقة التي تجمع بين القصتين كانت رافداً يرفد درويش في التعبير عن حال (العراق) (يوسف) التسعينات، و (هابيل) هذا العقد.

فلقد تناصت قصيدة درويش (فرس للغريب) مع هاتين القصتين، لتعيد إلى الذاكرة شكل غريزة الكراهية التي زرعت داخل الإنسان مُفْقِدةً إياه إنسانيته، فمنذ بدء الخليقة قُتِل (هابيل) وها هو المشهد يتكرّر من جديد:

. . . ، توَحّد إخوتنا في غريزة قابيل ، . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٥٤)

وهاهم أخوة يوسف يقفون على حافة البئر من جديد:

ولن يغفر الميتون لمن وقفوا، مثلنا، حائرين
على حافة البئر : هل يوسف السومريّ أخونا
أخونا الجميل ، لنخطف منه كواكب هذا المساء الجميل ؟

(الديوان: م٢، ص ٥٥٧)

---

(١) سورة يوسف / الآيات من ٧ حتى ١٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– كما وقد وظّف درويش عدة إشارات أخرى، من مثل خراب (سدوم) مدينة قوم (لوط) وقصة (نوح) عليهما السلام، وغير ذلك. الأمر الذي استطاع أن يشحن بدلالاته التناصية سياق القصائد تعبيرياً.

جـ . التناص التاريخي:

وهو أن يستحضر الشاعر أحداثاً تاريخية مستمدة من تجارب الشعوب المختلفة ويجعلها تتفاعل مع رؤاه وتاريخه الحالي، فيوظفها لتنطق بلسانه، أو لينطق بلسانها، مما يعمق تأثير النص في القارىء.

وقد أفاد درويش من معطيات التاريخ العربي وغير العربيّ موظّفاً إياه بشكل تناصي في قصائده، وسأعرض لمثالين استحضر فيهما درويش حدثين تاريخيين ووظفهما بنجاح كبير في ديوانه (أحد عشر كوكباً) أولهما: حادثة الخروج العربي من الأندلس، وثانيهما: استيلاء البيض على أمريكا وقتلهم الهنود الحمر.

*** الخروج العربي من الأندلس:**

في ديوان (أحد عشر كوكباً) يجمع درويش إحدى عشرة قصيدة، تحت عنوان كلّي لهذه المجموعة هو (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) وهي المجموعة التي أطلق اسمها على الديوان بأسره، وتقوم الإحدى عشرة قصيدة هذه بالتعبير عن الواقع السياسي الذي يحاول درويش التعبير عنه من خلال التناص مع مشهد الخروج من الأندلس.

وتنتشر هذه الرؤية التناصية بين الحدثين؛ المعاصر، والتاريخي، في الإحدى عشرة قصيدة، حيث يترك درويش للمشهد الأندلسي أن ينطق بلسان حاله، ويعبّر عن رؤيته للواقع.

فبعد تاريخ طويل من الصراع أصبح المكان معداً ليدخل الفاتحون الجدد في فتح مضاد أرضنا الأندلسية:

فادخلوها لتخرج منها تماماً، وعما قليلٍ سنبحث عما

All Rights Reserved – Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة
وسنسأل أنفسنا في النهاية، هل كانت الأندلس
ههنا أم هناك؟ على الأرض . . أم في القصيدة؟

(الديوان: م٢، ص ٤٧٦)

فالفقد فقدٌ كامل، حتى أنّ التاريخ سَيُشوّه في الذاكرة. إنه جدل البناء والهدم، والكسب والفقد:

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيّدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أوّل النخلِ . .

(الديوان:م٢ ص ٤٧٧)

وفي ظل هذا المشهد الجنائزي للخروج الأخير تبكي الكمنجات:

الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

(الديوان: م٢، ص ٤٩٥)

*** استيلاء البيض على أمريكا وتناهم الهنود الحمر:**

وكما استطاع درويش أن يجعل مشهد الخروج من الأندلس قناعاً يصف من ورائه الواقع، استطاع أن يستوحي مشهد استيلاء البيض على القارة الأمريكية بعد اكتشاف (كولومبس) لها، ومحاولتهم تصفية سكانها الأصليين وامتصاص خيراتها. أقول استوحى درويش هذا المشهد التاريخي وجعل قصيدة، (خطبة الهندي الأحمر -ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض) تتناص معه، في توظيف عبّر به عن النضال العربي من أجل الأرض،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأن تقاطعت ملامح الشعب الفلسطيني مع ملامح الهنود الحمر؛ فعلى الرغم من كل القتل الذي لحق بالعرب، والتكنولوجيا التي حشدت لإفنائهم، ما زالوا متمسكين بهويتهم، ومن هنا أضحت الرغبة في اغتصاب الأرض من أيدي أصحابها الشرعيين هي حملة (كولومبسيّة) جديدة تواصل حرب الإبادة للهنود الحمر في آسيا:

فمن حق كولومبس الحرّ أن يجد الهند في أيّ بحر
ومن حقّه أن يسمي أشباحنا فلفلاً أو هنودا . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠٢)

والصراع مع هؤلاء الغرباء (القادمين من البحر حرباً) ليس صراعاً عسكرياً وحسب وإنما هو صراع ثقافة، فالقادمون الجدد يعبدون الذهب ويقتلون الطبيعة، بينما يعبد أهل البلاد إله الطبيعة في كل شيء:

وخذ ذهب الأرض والشمس، واترك لنا أرض أسمائنا
وعد يا غريب إلى الأهل . . . وابحث عن الهند . .

(الديوان:م٢، ص ٥٠٤)

كما أن هذا الصراع صراع عقيدة:

لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم دينكم ولنا ديننا

(الديوان: م٢، ص ٥٠٤)

ولقد استطاع درويش أن يُبدع نموذجاً راقياً يعبّر به عن أفكاره عبر إيجاده دلالات تناصية مع هذا المشهد التاريخي الذي بثّ من خلاله رؤيته للواقع، محوّلا كل جزيئات هذا المشهد إلى رموز تتقاطع مع الواقع في أبعادها الترميزيّة، الأمر الذي استطاع معه درويش «أن يُغنيَ النص بالرمز، وأن يجعل الرمز جزءاً عضوياً من البناء الفني» (١)، بشكل أظهر القدرات المتطورة التي يمتلكها من الناحية الفنية.

---

(١) الكركي، خالد، ١٩٨٩، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ط١ دار الجيل- بيروت، مكتبة الرائد- عمان، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

د . التناص الأدبي والثقافي:

إذ يقوم الشاعر على استدعاء نص أدبي أو شخصية أدبية أو ثقافية تتقاطع معها مضمونات قصائده لتشكّل دلالات إيحائية تخدم بنية القصيدة، والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها.

ولقد تناصت قصائد درويش مع عدة ظواهر أدبية وثقافية في إشارات مكثفة موحية.

- ففي قصيدة (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف) من ديوان (أحد عشر كوكباً)، هذه القصيدة التي يوظّف فيها مشهد الخروج العربي من الأندلس- كما أشرنا سابقاً- يعمّق درويش المشهد، متقصّياً جزئياته، إذ يشير إلى ترك العرب وراءهم حضارة خسروها، ولم يبق منها سوى إشارات تدل على وجودهم السابق في الأندلس، من مثل آثار (ابن رشد) الفيلسوف العربي الذي أوصل الرؤية الفلسفية العربية إلى أوروبا، والذي اشتهر هناك كما لم يشتهر فيلسوف قبله، ومن مثل كتاب (طوق الحمامة) الرائعة الأندلسية التي مازالت تتحف كل قارئي الأدب الأندلسي.

يقول درويش مستوحياً ذلك في مشهد الخروج:

. . . . . ، لم يبق مني

غير درعي القديمة، سرج حصاني المذهّب، لم يبق مني

غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات . . .

(الديوان: م٢، ص ٤٨٤)

إن هذا التناص الأدبي والثقافي قد اكمل المشهد التاريخي الذي وظفه درويش في قصيدته.

- وفي قصيدة (خطبة الهندي الأحمر -ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض) يوظّف درويش لمحات أدبية في سياق عقد المقارنة بين الرجل الأبيض الذي يفتقر إلى تاريخ حضاريّ إنساني، إذ تقوم حضارته كلها على تكنولوجيا الموت والدمار، وإذ هو لا يعتدّ إلا بهذا الضرب من الحضارة، وبين الهندي الأحمر الآسيوي الذي تزخر ذاكرته بحضارة تحفل بالبحث عن قيم الإنسانية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليعبّر شاعرنا عن جزء من تاريخ ذاكرة (الهندي الأحمر الآسيوي) الإنساني، يستدعي -على سبيل المثال- شخصية يوربيدوس، مؤلّف المأساة الشهيرة (هيبوليت حامل التاج)، كما يستدعي من ذاكرته أشعار كنعان والبابليين التي تحمل دلالات الخصب والحبّ وتوغل في الكشف عن الفطرة الإنسانية :

. . . ، سينقصكم يوربيدوس يوماً، وأشعار كنعان والبابليين تنقصكم.

(الديوان: م٢، ص ٥٠٥)

في مقابل حضارة الموت والتكنولوجيا:

. . . . . ، عمّا قليل
تقيمون عالمكم فوق، عالمنا: من مقابرنا تفتحون الطريق
إلى القمر الاصطناعي، هذا
زمان الصناعات، هذا زمان المعادن، من قطعة الفحم
تبزغ شمبانيا الأقوياء.

(الديوان: م٢، ص ٥١٢)

إلى أين يا سيّد البيض، تأخذ شعبي . . وشعبك؟
إلى أي هاوية يأخذ الأرض هذا الروبوت المدجّج بالطائرات،
وحاملة الطائرات، إلى أي هاوية رحبة تصعدون؟

(الديوان: م٢، ص ٥١٢)

- ويستدعي درويش، في قصائده، عدة شخصيات أدبية من مثل شكسبير، شاعر الإنسانية، ورامبو وكافكا شاعري الرمزية واللا معقول.

٢ . الحقول الدلالية الأسلوبية: بين إيقاعي الترادف والتضاد:

ويقصد بالحقل الدلالي «مجموع المعاني أو الكلمات المتقاربة، التي تتميّز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة» (١) ومن هنا نستطيع الحديث عن حقول اللون، والقرابة، والحركة، والزمن، وغيرها. فالأبيض، والأسود، والأخضر، مفردات تنتمي إلى حقل دلالات الألوان، ومفردات من مثل: الظهيرة والفجر، والضحى، والليل، تنتمي إلى حقل الزمن.

---

(١) حسام الدين، كريم، ١٩٨٥، اصول تراثية في علم اللغة، ط٢، مكتبة الانجلو المصرية، ص ٢٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونظرية الحقول الدلالية هذه وليدة المنهج الوصفي الذي «يؤكّد العلاقات البنيوية بين الألفاظ»(١) في مقابل المنهج التاريخي الذي كان ينصبّ كل اهتمامه على توضيح تطوّر دلالات المفردات عبر الزمن(٢).

وبما أنّ المدلول- كما يرى (بارت)- «ليس شيئاً، ولكنه تمثّل نفسي للشيء»(٣)، فقد أسقط السياقُ الذي توجد فيه المفردات ظلاله على تمثّل المتلقي للمدلولات، إذ «تَنْهَل كل كلمة معناها من السياق الذي ترتبط به»(٤)، بل إننا -غالباً- لا نستطيع تحديد معنى الكلمة إلا ضمن السياق الذي وردت فيه، فكثيرة هي المواقف التي نجيب فيها عندما نُسأل عن معنى كلمة ما: «أعطني النص الذي وجدت فيه الكلمة وأعطيك معناها» (٥)، ولذا فإن دلالات الكلمات في نص معين قد تغاير دلالاتها في واقع الاستعمال اليومي، الأمر الذي قد ينقلها من حقل دلاليّ إلى حقل دلاليّ آخر تام يتشكّل داخل النص. فمثلاً عندما نجد مفردة من مثل (أبيض) في سياق يفرض على الكلمة أن تكون رمزاً للنقاء والخير، تنتقل هذه المفردة من حقل دلالي تنتمي إليه أصلاً، وهو حقل الألوان المتعلّق بالتشكّل البصري، إلى حقل دلالي أسلوبي هو حقل دلالات المعنويات المتعلّق بالفضيلة، على أنّ الكلمة ذاتها (أبيض) إذا وجدت في سياق نصي آخر يربطها بدلالات البرودة -من حيث هي تشير إلى الثلج البارد مثلاً- ويعمّق إشارتها إلى الإحساس بالوحشة، تنتقل إلى حقل أسلوبي ثالث، بالاعتماد على تشكّلها الدلالي الجديد داخل النص.

ولقد أفاد الدرس الأسلوبي من طبيعة التشكّل الدلالي للمفردات داخل النصوص، حيث تكتسب المفردات معاني خاصة تتعلّق بدلالات النص العامة، مما يجعلنا نجدول هذه المفردات المتعلقة بهذه الدلالات العامة في حقل دلالي أسلوبي واحد، يتشكّل من خلال رؤية الكاتب الخاصة، وقدرته على توسيع دائرة دلالة المفردة في النص.

---

(١) حسام الدين، كريم، ١٩٨٥، أصول تراثية في علم اللغة، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١١٦.
(٢) انظر، القاسمي، علي، ١٩٧٥، علم اللغة وصناعة المعجم، مطبوعات جامعة الرياض، ص ٥٥.
(٣) بارت، رولان، ١٩٨٦، مبادئ في علم الأدلّة، ترجمة محمد البكري الدار البيضاء، ص ٧١.
(٤) جيرو، بيير، ١٩٩٢، علم الدلالة، ترجمة منذر عيّاشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ص ٥٦.
(٥) لاينز، جون، ١٩٨٠، علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة، مطبعة جامعة البصرة، ص ٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد استطاع (درويش) -في دواوينه -أن يشكّل حقوله الخاصة بكل نص ضمن رؤيته التي يريد طرحها في هذا النص. وتبرز قيمة دراسة الحقول الدلالية الأسلوبية عنده، عندما يتعلق الأمر بوجود فكرتين تتصارعان في القصيدة، حيث تشكّل كل فكرة عنواناً عاماً لحقل دلالي تندرج ضمنه مفردات أخرى، ويوجد هذا الجمع إيقاعاً من الترادف، بين المفردات التي تجتمع في هذا الحقل. وفي مقابل إيقاع الترادف المتحقق في كل حقل يُوجَد إيقاع التضاد المتعلق بطبيعة الصراع بين الأفكار في النص، مما يجعل الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الأول تتضاد مع الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الثاني. إذ يدل كل من الحقلين على أمرين متصارعين.

إنّ فكرة الصراع هذه ترتبط ارتباطاً جدلياً بالبناء الدراميّ للقصيدة عند (درويش)، الأمر الذي يجعلنا نشير إلى أنّ التشكّل الثنائي الضدّي للحقول الدلالية يبرز بوضوح من خلال تتبّع الأطراف أو الأفكار المتصارعة في النص الدرامي. وكلمّا توسعت رؤية الشاعر وتشعّبت معالجاته للقضية التي يعالجها في نصه، اتسع الحقل الدلالي النصي وضمّ مفردات لم تكن أبداً لتكون ذات علاقة بهذا الحقل لولا التشكّل الدلالي للنص.

ومع أنّ درويش لم تكن قد تبلورت عنده صورة البناء الدرامي للقصيدة في ديوانه الأول (آخر الليل) إلا أننا نجد بعضاً من قصائد هذا الديوان يتشكّل فيها إيقاعا الترادف والتضاد ضمن الحقول الدلالية النصيّة،إذ تتضح صورة الصراع التي تدفع هذه النصوص إلى التشكّل. ولذا سنختار من هذه القصائد قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) لتكون مثالنا الأول وسيكون مثالنا الثاني -على هذه الظاهرة- من ديوان (أحد عشر كوكباً)، وتحديداً (خطبة الهندي الأحمر -ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض)..

أ . جندي يحلم بالزنابق البيضاء :

(الحلم: السلام - الحقيقة : الحرب)

تقوم قصيدة (جندي يحلم بالزنابق) على الصراع بين الحلم بالأمن والاستقرار والسلام، ذلك الحلم الذي تمنىّ أن يجده الجندي الإسرائيلي في أرض فلسطين، وبين الحقيقة والواقع المتحقّقين بالحرب حيث القتل والدمار والقلق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعلاقة المفردات الموظّفة في القصيدة بالإطار الكلي لهذه القصيدة أثره في جعلها تتحمّل بدلالات إيحائية جديدة، الأمر الذي مكّننا من إرجاعها إلى واحد من الحقلين السابقين.

فأمّا المفردات التي ترتبط بفكرة (الحلم: السلم) في القصيدة فهي: الزنابق البيضاء، وغصن الزيتون، والأم، والطيور، وزهر الليمون، والقهوة، والعودة في المساء إلى البيت، والقصائد، والحمام، والحزن، والقلب الطيّب، واليوم المشمس، والطفل الباسم، ومطلع الشمس. إذ تحمّلت هذه المفردات بدلالات جديدة تبعاً لطبيعة علاقتها بالسياق الذي وردت فيه.

فالزنابق بلونها الأبيض توحي للجندي بالسلام، ويتقاطع لون الزنابق مع لون الحمام الأبيض رمز السلام:

لو يكبر الحمام في وزارة الدفاع

(الديوان: م١، ص ١٩١)

إنه البحث عن الأمن في داخل الخوف والموت، إنها الأمنية الصعبة.

وكما يحلم هذا الجندي بالزنابق يحلم بغصن الزيتون، الذي لا غرابة في أن يستدعيه الشاعر ليدلّ على السلام والأمن، فهو رمز قديم لهما. حتى إنّ الإلهة (السلام) La Paix عند الأثينيين كانت تُمَثَّلُ على صورة امرأة تحمل بإحدى يديها غصن زيتون (١).

وكشجرة الزيتون كانت رائحة أزهار الليمون تُشْعِر هذا الجندي بالراحة. إن كل هذه الأشياء تجمعها في نسق واحد كلمة (يحلم):

حلمت بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون

(١) كوملان، ١٩٩٢، الأساطير الإغريقية والرومانية، ص ٣٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بطائر يعانق الصباح
فوق غصن ليمون . . .

(الديوان: م١، ص ١٩١-١٩٢)

كما أن السلام والحلم، يتحققان في المنزل المضاء (البيت والوطن) فالوطن الآمن -كما يراه الجندي- هو بيته حيث يجد قهوته في المساء ويرتاح على صدر أمه المورق، وطفله الذي يضاحك النهار، في يوم مشمس .. وهكذا يَخْتَزِل الوطن في البيت الآمن الذي لا يهمّه على أية أرض سيوجد:

يفهم -قال لي- أن الوطن
أن أحتسي قهوة أمي
أن أعود في المساء . . .
سألته: والأرض؟
قال: لا أعرفها . .

(الديوان: م١، ص ١٨٩)

فهذه الأرض لم يكن لها يوماً، ولم تكن له، ولم يحسّ بانتمائه لها كما كان يقال في القصائد التي هي عالم الأحلام الذي يصطدم بحقيقة الواقع. فالحبّ الذي تعلّم أن يجده في القصائد جزء من الحلم بالانتماء إلى أرض ليستقرّ عليها، ولكن واقع البعد وعدم الألفة التي تُصَيِّر هذه الأرض أيّ شيء عابر لا يقيم له الجندي اعتباراً خاصاً، كما الحانوت والشارع. هذا الواقع ينفي أي إحساس بالانتماء:

ولا أحسّ أنها جلدي ونبضي
مثلما يقال في القصائد
وفجأة رأيتها
كما أرى الحانوت والشارع . . والجرائد

(الديوان: م١، ص ١٩٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي اللحظة التي تُوَحِّد الرؤية بين الأرض والحانوت والشارع والجرائد فتضحي كلها مترادفات، ندرك مدى هامشية المكان في مقابل الرغبة الحقيقية في العيش بسلام وأمن.

ويتّصل برغبته في الإحساس بالأمن والسلام، الإحساس بالإنسانية، هذه الإنسانية التي تتجسد من خلال الإحساس بعاطفة الحزن:

الحزن طير أبيض
لا يقرب الميدان، والجنود
يرتكبون الإثم حين يحزنون . .

(الديوان: م١: ص ١٩٣)

فالجمع بين الحزن واللون الأبيض -رمز السلام- والتقابل بين هذه الكلمة والميدان والجنود، يجعل الحزن مرادفاً (للحلم: السلام) فهو إحساس عميق بكينونة الإنسانية داخل المرء هذه الكينونة التي لا تتحقق أبداً في الخندق، وفي ظل القتل.

وفي بنية ضديّة مقابلة تنتمي مجموعة كلمات إلى دائرة توحي بالحرب وهي: الحب، والبندقية، والأعياد، والتمثال القديم والجبهة، ووزارة الدفاع، والدماء، والوسام، والقتلى، والانتصار، والآلات الحربية ومغرب الشموس.

ومن المنطقي جداً أن ترتبط مفردات من مثل البندقية، والجبهة، ووزارة الدفاع، والدماء، وأوسمة الحرب، والقتلى، ولحظات الانتصار والآلات الحربية، بالحرب وواقعها، ولكن ما شأن الحب والأعياد والتمثال القديم بالحرب؟ إذ لم نألف ارتباط هذه المفردات بالحرب.

حقيقة، إنّ لهذا علاقة بطبيعة الفكر الصهيوني، الذي أنشىء عليه هذا الجندي، إذ تزرع الصهيونية، في نفوس الجنود أن سبيلهم إلى استخلاص أرضهم -التي يعشقونها، أو التي سيعشقونها بعد أن تصبح ملكاً لهم- هو البندقية، فالبندقية هي التي ستُرْجِعُ لهم هيكلهم القديم- الذي لا يعرفون له هوية أو عصراً- وهي التي ستكون سبيلهم إلى إحياء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أعيادهم على هذه الأرض. وبذا تكون الأعياد ويكون التمثال ويكون الحب، تكون كلها ملطخة بالدماء، فهذا الحب المزعوم للأرض، يقوم على جثث العرب، لذلك هو جزء من واقع الحرب والموت لا من حلم السلم والأمن:

وسيلتي للحب بندقية
وعودة الأعياد من خرائب قديمة
وصمت تمثال قديم ضائع الزمان والهوية

(الديوان: م١، ص ١٩١)

وبذلك تصبح الأعياد والحب والتاريخ جزءاً من واقع الحرب الذي يرفضه الجندي.

وفي اللحظة التي يجتمع فيها هذان الحقلان اللذان يشتمل كل منهما على نسق خاص من المفردات المترادفة ينشأ إيقاع التضاد، فيبرز اللون الأبيض – لون السلام – في مقابل لون الدماء الحمراء:

دخّن، ثم قال لي
كأنه يهرب من مستنقع الدماء
حلمت بالزنابق البيضاء

(الديوان: م١، ص ١٩١)

ويبرز التضاد بين (الأم: البيت) و (الجبهة: الموت):

حدّثني عن لحظة الوداع
وكيف كانت أمه
تبكي بصمت عندما ساقوه
إلى مكان ما من الجبهة
وكان صوت أمه الملتاع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحفر تحت جلده أمنية جديدة:

لو يكبر الحمام في وزارة الدفاع

لو يكبر الحمام . . .

(الديوان: م١، ص ١٩١)

وفي المقطع قبل الأخير من القصيدة يفجّر اجتماع الأضداد (الرغبات – الحقائق) و(الحلم – الواقع) السبيل الذي سيدفع هذا الجندي إلى البحث عن حلمه بعيداً عن واقع الحرب في إيقاع الإثبات والنفي المتجاورين:

سألته: أنلتقي؟

أجاب: في مدينة بعيدة . . .

***

حين ملأتُ كأسه الرابع

قلتُ مازحاً: ترحل . . . والوطن؟

أجاب: دعني . .

إنني أحلم بالزنابق البيضاء

بشارع، مغرّد ومنزل مضاء

أريد قلباً طيباً، لا حشو بندقية

أريد يوماً مشمساً، لا لحظة انتصار

مجنونة فاشية.

أريد طفلاً باسماً يضحك للنهار

لا قطعة في الآلة الحربية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جئت لأحيا مطلع الشموس

لا مغربها . . .

(الديوان: م١، ص ١٩٤)

ب . خطبة الهندي الأحمر - ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض:

(الحياة: الوجود - الموت: الفناء)

بنى درويش قصيدته هذه على الصراع بين فكرتين هما (الموت) و (الحياة). وتتجلّى هاتان الفكرتان في مشهد تقابل الهندي الأحمر وثقافته مع الرجل الأبيض وثقافته، ذلك التقابل بين فطرية الوجود وحضارة الموت.

وقد ارتبط بكل جانب من أطراف الصراع عدد من المفردات التي شكّلت حقلين دلاليين؛ أحدهما: يرتبط بفكرة (الحياة)، والثاني يرتبط بفكرة (الموت)، فالحياة والموت يقعان على طرفي نقيض في جدل الصراع بين هذا الشعب الذي يؤمن بالحياة ويرتبط بكينونته وهويته، وبين الغريب الأبيض الذي يسوق الموت إلى كل مكان يستولي عليه .

- الدلالات والمفردات المتعلقة بفكرة (الحياة):

تتشكل فكرة (الحياة) في النص حول (الأرض) وارتباط أهلها بها. فالأرض رمز دائم للعطاء والحياة إنها مصدر الخصب:

. . . . . ، هذه الأرض لا موت فيها، فلا

تغيّر هشاشة تكوينها، لا تكسر مرايا بساتينها.

(الديوان: م٢، ص ٥٠٧-٥٠٨)

ومن هنا تصبح الأرض مرادفة للحياة التي تبثها الهة الطبيعة، فكل شيء في الطبيعة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يهب الخصب ويؤكد صلة الهنود الحمر بأرضهم (فالنجوم) تغدو في هذه القصيدة دالاً قوياً على (الحياة) وتندرج في حقلها نفيها يقرأ المرء حكاية ميلاد هؤلاء القوم مرتين مرة في الأرض ومرة في السماء :

. . . . . ، والنجوم

كلام يضيء . . إذا أنت حدقت فيها قرأت حكايتنا كلها:

ولدنا هنا بين ماء ونار . . ونولد ثانية في الغيوم،

على حافة الساحل اللازوردي بعد القيامة . . عما قليل . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠١)

واجتماع الماء والنار – في نسق واحد – ليشهدا بدء الحياة، يزيل التضاد بينهما ويجمعهما في حقل واحد دال على الحياة.

وكل ما يرتبط بهذه الأرض؛ كل ما فوقها،وكل ما يطل عليها، يرتبط بالحياة، فالعشب يدل على الحياة:

فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روح يدافع فينا

عن الروح في الأرض

(الديوان: م٢، ص ٥٠١)

ومثله الصفصاف واليمام:

وناموا على ظل صفصافنا كي تطيروا يماماً يماماً،

كما طار أسلافنا الطيبون وعادوا سلاماً سلاماً.

(الديوان: م٢، ص ٥٠٤)

والسلحفاة والأشجار والزهر كائنات ترتبط بحياة هذه الأرض:

فلا تحفر الأرض أكثر، لا تجرح السلحفاة التي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تنام على ظهرها الأرض، جدتنا الأرض، أشجارنا شعرها
وزينتنا زهرها . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠٧)

حتى النساء يتوحّدن مع روح الطبيعة في هذه الأرض فيخصبن الحياة:

وسرنا عراة لتلبسنا الروح، روح الهواء، نساء
يعدن إلينا هبات الطبيعة - تاريخنا كان تاريخها، . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠٨)

كما أنّ الزمن يدخل في حقل دلالات الحياة، حيث أصبح تاريخ الطبيعة جزءاً من الوقت الذي كانت تخصب فيه هذه الطبيعة. وبذلك دخل حقل الزمن الماضي في حقل دلالات الحياة، في مقابل الزمنين الحاضر والمستقبل ، كما سنرى لاحقاً.

ويدخل عنصرا الموت والدم في حقل دلالات الحياة، فدماء الهنود الحمر التي سُكِبَتْ فداء لأرضهم الحية، أضحت أشد ارتباطا بالحياة من الموت:

سنذهب عما قليل، خذوا دمنا واتركوها
كما هي
أجمل ما كتب الله فوق المياه . .
له . . ولنا.

(الديوان: م٢، ص ٥٠٨)

فالموتى الذين قتلهم البيض ليسوا أمواتاً، إنهم يطلّون على أرضهم ويحاصرون قاتلهم:

نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم
نطلّ على أرضنا من كلام النجوم، نطل على أرضنا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهشّ، من
زهرة القبر، من ورق الحور، من كل شيء.
يحاصركم، أيها البيض، موتى يموتون، موتى
يعيشون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسرّ..

(الديوان: م٢، ص ٥١٣)

فالموت في (موتى يموتون) يتحوّل إلى حياة في (موتى يعيشون)، مما ينتزع (الموت) من حقله الدلالي، ويزرعه في حقل دلالات (الحياة) في توظيف بارع ولافت.

- الدلالات والمفردات المتعلقة بفكرة (الموت):

في مقابل حقل دلالات (الحياة) يبرز حقل دلالات فكرة (الموت) التي تتجسّد في ذلك الغريب وكل ما يحمله من حضارة الموت والدمار، فهذا الغريب يقول:

أنا سيد الوقت، جئت كي أرث الأرض منكم
فمروا أمامي، لأحصيكم جثة جثة فوق سطح البحيرة
«أبشركم بالحضارة» قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا
ليبقى لي الرب وحدي، فإن هنوداً يموتون خيرٌ
لسيّدنا في العلى، من هنود يعيشون، والرب أبيض
وأبيض هذا النهار...

(الديوان: م٢، ص ٥٠٧)

في هذا المقطع يصبح الحاضر مرتبطاً بالموت، إذ يتقابل مع ماضي الخصب حيث ترتفع في هذا الحاضر بشرى الموت التي تحملها حضارة هؤلاء البيض في وجوه الهنود الجدد، إنّ قمّة المفارقة جسّدها درويش في بناء ساخر عندما جمع بين البشرى والحضارة «أبشركم بالحضارة»، وبذا تصبح «البشارة» مفردة مرتبطة بحقل الموت. فأي قاتل هذا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي يبشّر قطعان القتلى بموتهم؟ إنها المفارقة بين ما يدعيه الغرب الأبيض وبين ما يعتزمون فعله.

وتصبح – في هذه القصيدة – الخيول والآبار أدوات للموت ولقتل الأرض، سعياً وراء الذهب، وسرقة لخصب النساء :

وكنا الأوائل، لا سقف بين السماء وزرقة أبوابنا
ولا خيل تأكل أعشاب غزلاننا في الحقول، ولا غرباء
يمرّون في ليل زوجاتنا، فاتركوا الناي للريح تبكي
على شعب هذا الزمان الجريح . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠٩)

كما تصبح البنادق والأنفلونزا والنبيذ أدوات لهذا الموت أيضاً:

. . . . . ، وكنا هنا
نعمّر أكثر، لولا بنادق إنجلترا، والنبيذ الفرنسي، والأنفلونزا

(الديوان: م٢، ص ٥٠٩)

(وتتحوّل – في ظل هذا المشهد – الحرية إلى نقيضها:)

لتدخل، يا سيّد البيض، عصرك . . فارفع على جثتي
تماثيل حرية لاترد التحية . . .

(الديوان: م٢، ص ٥١١)

إذ تصبح تماثيل الحرية شواهد على القبور.

– إنّ التقاء هذين الحقلين معاً في النص أوجد صراعاً حاداً بين دلالات الموت ودلالات الحياة إذ تتقابل الخيول الفاتكة مع الغزلان، ويتقابل الحصى مع الحديد:

لنا ما لنا من حصى . . ولكم ما لكم من حديد

(الديوان: م٢، ص ٥٠٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتضاد الذهب مع الأرض:

وخذ ذهب الأرض والشمس، واترك لنا أرض أسمائنا

(الديوان: م٢، ص ٥٠٣)

وتتضاد البنادق مع الطيور:

أسماؤنا شجر من كلام الإله، وطيرٌ تحلق أعلى
من البندقية . . . .

(الديوان: م٢، ص ٥٠٤)

ويتضاد الموت مع الحياة:

. . . وموتى وشاشات رادار ترصد موتى
يموتون أكثر من مرة في الحياة، وترصد موتى
يعيشون بعد الممات . . .

(الديوان: م٢، ص ٥١٢)

ولكن الصراع بين كل عناصر الموت والحياة لا يوجد الموت، إنه يوجد الحياة من لجة الموت في الدفاع عن هذه الأرض:

وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات

(الديوان: م٢، ص ٥١٢)

إذ سيستحيل الأموات إلى كل شيء حي:

هنا كان شعبي، هنا مات شعبي، هنا شجر الكستناء
يخبىء أرواح شعبي، سيرجع شعبي هواء وضوءا وماء.

(الديوان: م٢، ص ٥١٠)

إنّ الصراع في هذه القصيدة قد وُظّف خير توظيف، حيث أفاد درويش من حركة الصراع في النص ليؤكد انتصار معطيات الحياة حتى في رحم الموت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثالث

دراسة مستوى التراكيب عند درويش

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل:

إنّ الدراسة الأسلوبية ـ كما أشرنا سابقاً ـ تنطلق من اللغة «فعن طريق اللغة ذاتها يمكننا ـ بحقّ ـ الاقتراب من القيم الأسلوبية بوصفها صياغة للشعور الإنساني» (١).

والأسلوب هو اختيار واعٍ لأدوات اللغة التعبيريّة، ويقع هذا الاختيار على مستويات النظام اللغوي كافة، ومن بينها مستوى التراكيب «الذي يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية» (٢).

ولقد رفدت دراسة التراكيب الدراسات الأسلوبية التي عرضت إلى قيمة عدد من القضايا التركيبية تعبيرياً، من مثل : التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والتشكّل الزمني في النص، وتكرار الأنماط التركيبية، وتتابع البنى التركيبية وكيفياته، وطول الجملة، وتحوّلات البنى التركيبية؛ ويعني التحويل من الناحية التركيبية «تغير إحدى جملتين داخل مجموع واحد إلى أخرى (من خلال التقديم والتأخير كتحوّل الجملة الفعلية إلى جملة اسمية). وربما شمل التحول كذلك تغير الجملة من الإثبات إلى نفي أو استفهام، مثل : الرجل قادم ـ الرجل ليس قادماً ـ هل الرجل قادمٌ؟ وواحدة من هذه الأنواع التركيبية ـ عادة الجملة المثبتة ـ تُعدّ الأصل أو الأساس، وبتحويلها يتم إنتاج أنواع أخرى يُطلق عليها اسم الفرع أوالنتاج» (٣).

ويرتبط بتحوّلات البنية مفهوم الاختيار بين البنى التركيبية المتاحة، فأصحاب النحو التحويلي يقرّرون أنّ الجملة الأساس أو الأصل والجمل الفروع تحمل معنى واحداً أصلياً. ففي المثال المعروض سابقاً تشير كافة الأنماط إلى حدث هو (قدوم الرجل)، وبذا تصبح هذه الأنماط بنى مترادفة لتضمنها المعنى الأساس الذي تحمله الجملة الأساس.

وبذا تشكل هذه الجمل بدائل يمكننا الاختيار بينها. ولكنّ الملاحظة التي يُشار إليها دائماً هي أنّ هذه الأشكال التركيبية لا تحمل المعنى نفسه في صيغة تطابقية، فالترادف الكليّ غير موجود، إذ إنّ للتفاوت في البناء التركيبي أثره في المعنى، فالنفي ينفي الحدث،

---

(١) العبد، محمد ، ١٩٨٧، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، فصول، مجلد ٧ ، عدد ١ ، ٢ ، ص ٨٩ ـ ١٠٣ ، ص٨٩.

(٢) باي، ماريو، ١٩٨٣، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، ط ٢ ، عالم الكتب، القاهرة، ص ٤٤ .

(٣) نفسه، ص ١١٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي الاستفهام نستفهم عنه، وفي الإثبات نثبته، وفي تقديم أحد أركان الجملة نؤكده. وهذا التفاوت هو الذي يكسب أي شكل قيمته التعبيرية بمقارنته بجملة الأصل.

إنّ هذه القضايا التركيبية وغيرها تشكّل رافداً للدرس الأسلوبي إذ يتتبع توظيف البناء اللغوي لخدمة المعنى، فالتراكيب هي التي تحكم توظيف معطيات النظام اللغوي الأخرى من أصوات ومفردات. وهذا ما يلمح إليه (بيرجيرو) عندما يقول :

«إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب، فإنّ بناء الجملة هي روحه» (١).

ففي داخل التركيب وحده نستطيع أن نحكم إلى أيّ مدى كانت المعطيات اللغوية الأخرى فاعلة. بل إننا ـ غالباً ـ لا نستطيع أن نشير إلى قيمة التوظيفات الصوتية والدلالية إلاّ من خلال تفاعلها مع سياقاتها التركيبية.

١. التشكّل الزمني :

يرتبط التشكّل الزمني في النص ـ عبر الأفعال وأزمانها ـ ارتباطاً وثيقاً بطروحات الشاعر التي يقدمها في نصوصه، أو بطبيعة إحساسه بالزمن الخارج عن عالم القصيدة. فالزمن «إحدى الوسائل الرئيسية التي تلعب دوراً رئيسياً في صناعة عالم القصيدة وتشكيله في مواجهة عالم الواقع» (٢).

أ ـ التشكّل الزمني في ديوان (آخر الليل) :

يتجلى إحساس الشاعر بالزمن في هذا الديوان ـ في رفضه للحظة الراهنة (إذ ذاك) وتطلّعه إلى المستقبل بشغف. فديوانه يتضمن بذور التحوّل والرفض والتغيير المرتبطة بالمستقبل، في مقابل عوامل العجز والضيق التي تفرضها اللحظة الراهنة. يقول درويش في قصيدة (الجرح القديم) :

واقف تحت الشبابيك،
على الشارع واقف..

---

(١) جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص ٤١.

(٢) درويش، أحمد ، ١٩٩٢، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش ص ٧٨ ـ ٧٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

درجات السُّلم المهجور لا تعرف خطوي
لا، ولا الشباك عارفْ . .

. . .

وعلى أنقاض إنسانيتي
تعبر الشمس وأقدام العواصفْ . .
واقف تحت الشبابيك العتيقة
من يدي يهرب دوريّ وأزهار حديقةْ . .

(الديوان : م ١ ، ص ١٦٣)

فالزمن الحاضر ـ المعبّر عنه من خلال استخدام اسم الفاعل (واقف) ـ ليس إلاّ رمزاً للضعف والعجز، فكل ما يفعله الشاعر هو الوقوف ليرثي شبابيك القدس القديمة. وإنه في لحظة عجزه هذه تتحرك حوله كلّ الظواهر لتعزّز الإحساس بالعجز بجعله يحس بالفقد الناجم عن هذا العجز، فكرامته فقدت وأضحت انقاضاً، ومن يده هرب الدوري وأزهار الحديقة، فهذه هي لحظة العجز والإحساس بالفقد التي أحسها كل عربي عندما فُقدت القدس.

لكن ارتباط الحاضر بإحساس العجز يتحوّل إلى استشراف للمستقبل الذي يحمل بقية من أمل في استرجاع كل ما فُقد، وفي المقاومة وفي استعادة الهوية التي يجب ان تعود. إنّ المستقبل يحمل بذور التغيير :

عندما تنفجر الريح بجلدي
سأسمي كل شيء باسمه،
وأدق الحزن والليل بقيدي
يا شبابيكي القديمة . .

(الديوان : م١ ، ص ١٦٥)

All Rights Reserved = Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ استخدام الشاعر لـ (عندما) وسين الاستقبال قد علّق كل الأفعال في هذا المقطع بالمستقبل، وحمّل دلالات الأفعال رغبة في التغيير انبثقت من معاني هذه الأفعال، فالريح ستنفجر في جلد الشاعر - دلالة على اشتعال الغضب - وسيتخلّص من الحزن والليل والقيد ليبتاع مفتاحاً وشباكاً جديداً :

عندها أبتاع مفتاحاً وشباكاً جديداً
بأناشيد الحماس

(الديوان : م١ ، ص ١٦٤)

على أنّ الحاضر في هذا الديوان لا يتضاد مع المستقبل فقط، بل هو ضد للماضي أيضاً، ففي قصيدة (ريتا والبندقية) يصبح الحاضر حاجزاً بين الشاعر ومحبوبته - بين الشاعر والماضي :

بين ريتا وعيوني .. بندقية . . .

(الديوان : م ١ ، ص ١٨٦)

إن هذه الجملة الاسمية - التي تصف الحاضر الذي حالت فيه الحرب بين الشاعر و(ريتا) - تتقابل مع الأفعال الماضية - التي تصف الزمن الماضي الذي يحمل ذكريات اللقاء - في المقطع التالي :

وأنا قبّلت ريتا
عندما كانت صغيرة
وأنا أذكر كيف التصقت
بي ، وغطت ساعدي أحلى ضفيرة . .

(الديوان : م١ ، ص ١٨٦)

ويقول (درويش) في مقطع اخر من هذه القصيدة :

آه يا ريتا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بيننا مليون عصفور وصورة
ومواعيد كثيرة
أطلقت ناراً عليها البندقية. .

(الديوان م١، ص ١٨٧)

فالماضي الجميل بذكرياته تصادره صورة الحرب. وبذلك تهيمن على الزمن الحاضر ضبابة سوداوية، بينما تشرق في الماضي شموس الذكريات القديمة.

على أن ضبابية الحاضر لا تقتل الأمل بالتغيير، المتعلق باللحظة المستقبلية، إذ يقول درويش في قصيدة (إلى ضائعة) :

إذا سقطت على عيني
سحابة دمعة كانت تلفُّ عيونك السوداء
سأحمل كلّ ما في الأرض من حزنٍ
صليباً يكبر الشهداء
عليه وتصغر الدنيا
ويسقي دمع عينيك
رمال قصائد الأطفال والشعراء. . .

(الديوان م١ ، ص ٢٢٤)

فهذا البناء الشرطيّ يؤكد الرغبة في داخل الشاعر على تغيير كل ما حوله من فقد وخراب وعقم إلى عمران وخصب، فالشاعر يعمل على تفجير بذور الماضي والحاضر لتزهر في المستقبل.

ب ـ التشكّل الزمني في ديوان (أعراس) :

تؤسس دراستي لتشكّل الزمن في هذا الديوان على نموذجين أولهما قصيدة (أحمد الزعتر) والثاني (قصيدة الخبز)، إذ إن التشكّل الزمني فيه مرتبط ببناء القصيدة على نحو

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يفوق ارتباطه بموقف أو رؤية عامة تمتد في القصائد كافة، كما هو الحال مع الديوان السابق، فالنص في هذا الديوان بناء درامي مكتف بذاته، يفرض بناؤه طبيعة التشكل الزمني فيه. ولنبدأ بقصيدة (أحمد الزعتر) :

بنى محمود درويش هذه القصيدة مستوحياً حدثاً تاريخياً هاماً هو (ملحمة تل الزعتر). الذي تؤسس عليه القصيدة «وتحاول أن تصعد به إلى مستوى دلالي يصطبغ بصبغة رمزية، محاولة في الآن نفسه أن تخلق منه (أسطورة معاصرة) عندما تصوغه فنياً»(١) ويتضح هذا الطابع الرمزي عند تفكيك عنوان القصيدة، فهو «مركّب من اسم الرسول صانع أول ثورة عربية، وبالتالي فهو مشحون دلالياً ببعد زمني يستمده من التراث، والزعتر اسم المخيم الذي شهد أعظم بطولات الشعب الفلسطيني» (٢). وبذلك يتسم (أحمد الزعتر) بطل هذه المطوّلة الشعرية بسمة رمزية بل أسطورية. ومن هذا البناء الرمزي الأسطوري ينبثق زمن هادئ وساكن، وأقرب إلى غياب الزمان، زَمنٌ ممتد يناسب التعبير عن هذا الرمز. فدرويش يصوّر (أحمد الزعتر)، بطريقة (طَقْسيّة)، تدعم، في تشكيلها اللغوي، الجملُ الإسميّة دلالات هذا الطرح. كما يتحمّل الفعل المضارع بقيم الامتداد الزمني فيقارب تجاوز الزمان إلى انتفاء الزمان عن المشهد :

أنا أحمد العربي ـ قال
أنا الرصاص، البرتقال ، الذكريات

. . .

تلّ الزعتر، الخيمة
وأنا البلاد وقد أتت
وتقمّصتني
وأنا الذهاب المستمرّ إلى البلادِ

. . .

وأعدّ أضلاعي فيهرب من يدي بردى

(١) اليوسفي ، محمد لطفي ، ١٩٩٢، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ٧٢ .
(٢) نفسه ، ص ٧٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتركني ضفاف النيل مبتعداً
وأبحث عن حدود أصابعي
فأرى العواصم كلها زبداً . .

(الديوان : م١، ص ٦١٤)

إن هذا البناء الأسطوري للشخصية التي تتوحّد بالكون ويتوحّد بها الكون، وتعميق (طقسيّة) الزمن بالاعتماد على الصيغ الاسمية والفعلية المضارعة، أقول إن هذا التشكيل يتقاطع مع حركة الآخرين حول (أحمد الزعتر) إذ يصاغ الزمن في هذه الحركة ليتضاد مع حركة (أحمد) :

ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط
كانوا يُعدّون الرماح
وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا
ويقفز

(الديوان : م١، ص ٦١٣)

فاستخدام (كانوا) في المقطع السابق ردّ كلّ الأفعال في هذا المقطع (يعدون، ويصعد، ويرى ويقفز) إلى الزمن الماضي، وجعل حركة (أحمد) أقل أسطورية - إذ حدّ ارتباطها بالزمن الماضي من جموحها نحو (طقسية) الحدث - وجاء ذلك ممهداً للتعبير عن واقع حياة الفلسطيني المشرّد - بعيداً عما يرتبط بقدرته الخارقة في ذهن الشاعر - فأحمد الذي كان (يصعد) و(يقفز) أضحى الرهينة :

أحمد الآن الرهينة
تركت شوارعها المدينة
وأتت إليه
لتقتله

(الديوان : م١، ص ٦١٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن رغبة (درويش) في تجاوز لحظة الضعف الراهنة التي أحس بها الفلسطينيون جعلته يعود ليعبّر عن قوة إرادة هذا الشعب المتجسّد في رمز (أحمد الزعتر)، مشكّلاً زمناً أسطورياً ممتداً، لا يتحدّد بلحظة معيّنة، بتوظيف التشكيل الاسمي للجملة. كردّ فعل على آنيّة الحدث (الحصار) :

أنا أحمد العربي ـ فليأتِ الحصارْ
جسدي هو الأسوار ـ فليأتِ الحصارْ
وأنا حدود النار ـ فليأتِ الحصارْ

. . .

وصدري باب كلّ الناس ـ فليأتِ الحصارْ

(الديوان : م١ ، ص ٦١٤)

ففي هذا المقطع تتقابل البنى الإسمية ـ في صيغتها المفارقة لكل زمن ـ مع الحدث في (فليأتِ الحصارْ)، عاكسة القوة الفاعلة والإرادة الخارقة (لأحمد)، واستهانته بالحصار، حتى لكأنّ هذا الحصار هو الذي امدّ هذا البطل بقوته :

صار الحصار هجوم أحمد
والبحر طلقته الأخيرة !

(الديوان : م١ ، ص ٦٢٠)

إنّ تأكيد أسطورية القوة التي يمتاز بها هذا البطل، وتوظيف درويش لتشكّلات البنى الإسمية والأفعال المضارعة لتعزيز الإحساس بهذا البعد الأسطوري، لهو محاولة لخلق الأمل والرغبة في المقاومة في قلوب الفلسطينيين. إنها محاولة لبعث جديد، ومحاولة لخلق ثورة تصعد من الجراح والآلام وتتجاوز كل الصّعاب. أو لنقل إنها محاولة لاستقراء القوة الكبيرة داخل الفلسطينيين، تلك القوة التي آمن (درويش) أنها لن تموت وأن هذا الشعب مهما خامرته شكوك بأنه قد ضعف فإنه سيعود ليوجد من هذا الضعف ثورة :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا أحمد السرّي مثل النار والغابات
أشهر وجهك الشعبي فينا
واقرأ وصيّتك الأخيرة
يا أيها المتفرجون تناثروا في الصمت
وابتعدوا قليلاً كي تجدوه فيكم
حنطة ويدين عاريتين . .

(الديوان : م١، ص ٦٢٥)

• التشكّل الزمني في (قصيدة الخبز) :

إذا كان الزمن الأسطوري - في قصيدة (أحمد الزعتر) - يتقاطع مع الزمن الواقعي، فإن الزمن في (قصيدة الخبز) زمن ممتد، تقود - فيه - اللحظة الماضية إلى اللحظة الراهنة*. (فقصيدة الخبز) قصيدة يتحرك فيها البطل (إبراهيم) بين الساعة الخامسة والسادسة من فجر بيروت :

كان يوماً غامضاً

. . .

كان خريفاً يائساً في عمر بيروت
وكان الموت يمتدّ من القصر
إلى الراديو، إلى بائعة الجنس، إلى سوق الخضار
ما الذي أيقظك الآن
تمام الخامسة ؟

(الديوان : م١، ص ٦٣١)

* اللحظة الراهنة تبعاً لزمن القصيدة لا للزمن خارج القصيدة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ هذا الاستفهام الذي يختتم به (درويش) كلّ مقطع، يصف الأحداث في بيروت ويصف (إبراهيم مرزوق)، لهو استفهام إنكاريّ، فما الذي جعل رسّامنا يستيقظ هذا اليوم في تمام الخامسة، وهو الكسول عندما يوقظه الفجر؟

كان إبراهيم رسّام المياه
وسياجاً للحروب
وكسولاً عندما يوقظه الفجر . . .

(الديوان : م١، ص ٦٣١)

فالاستفهام يحمل صيغة الإنكار، وكأن شاعرنا يعاتب صديقه إذ يرى أن هذا الاستيقاظ هو الذي أفضى برسامنا إلى نهايته :

ماالذي أيقظك الآن
تمام الخامسة؟
كنت تعرف
هي بيروت الفوارق .
هي بيروت الحرائق .
ماالذي أيقظك الآن
تمام الخامسة؟
إنهم يغتصبون الخبز والإنسانَ
منذ الخامسة

(الديوان : م١، ص ٦٣٢)

وتستمر القصيدة على هذا النحو، إذ يرسم الشاعر صورة للأحداث في بيروت ولشخصية بطلنا مستخدماً (كان) و(كانت) ـ اللتين ترجعان كل الأفعال إلى الزمن الماضي في كل مقطع توجدان فيه ـ إلى أن نتجاوز هذا الوصف للزمن الماضي ـ المرتبط بالموت،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبجوع الصغار، وبعقم ريشة الرسام، هذه الأحداث التي جعلت الساعة الخامسة من فجر ذلك اليوم ساعة شؤم - نتجاوزه إلى الزمن الحاضر الذي تتجسّد فيه لحظة إشراق تتحد فيها كل العناصر، هذه اللحظة التي تتجاوز كل الخوف والموت، حيث للخبز طعمه الجديد :

لم يكن للخبز في يوم من الأيام
هذا الطعم، هذا الدم
هذا الملمس الهامس
هذا الهاجس الكوني
هذا الجوهر الكلي . .

(الديوان : م١ ، ص ٦٣٢)

وحيث للتوحّد شكله النهائي والكلي، وحيث يمتزج الدم بالخبز. إنها الساعة السادسة، هذه الساعة التي لم يرسم فيها (إبراهيم) أحاسيسه بألوانه، بل رسم فيها سرّه بدمه :

وهو الآن نهائي . . . نهائي
تمام السادسة
دمه في خبزه
خبزه في دمه
الآن
تمام السادسة . .

(الديوان : م١ ، ص ٦٣٤)

إنها اللحظة التي يُختصر فيها كل الماضي الذي عرفناه عن بيروت والأطفال واللوحات. إنها اللحظة الحاضرة التي تتقابل مع الماضي وتطلّ عليه فتفضح سرّه، فهي التي تجيب عن التساؤل الذي ألحّ عليه الشاعر : «ماالذي أيقظك الآن، تمام الخامسة؟».

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبذا أصبح كل ما رسمه الشاعر قبل هذه اللحظة تمهيداً ليُختَزلَ تاريخ بيروت وإبراهيم في لحظة توحد. كما أصبح توطئة للوصول إلى هذا الكشف عن سرّ ذلك النهار :

كان يوماً غامضاً . . (الديوان : م١ ، ص ٦٣٠)

وبالتشكل الاسمي لبنيتيّ (دمه في خبزه) و (خبزه في دمه) وبنية (وهو الآن نهائي)، استطاع الشاعر أن يكسب هذه اللحظة بعدها الأسطوري، ببناء (طقسيّ) للزمن الذي لا ينتهي في مقابل الزمن المنقضي الذي تشكّل من خلال استخدام (كان)..

جـ ـ التشكّل الزمني في ديوان (أحد عشر كوكباً) :

وفي ديوان (أحد عشر كوكباً) نعود لنلمس ذلك الإحساس بالضيق من اللحظة الراهنة ـ ذلك الإحساس الذي لمسناه سابقاً في ديوان (آخر الليل) ـ وذلك لأن درويش أخذ يحسّ بأن هذه اللحظة ليست إلاّ لحظة للفقد. ويتجلّى هذا ـ تحديداً ـ في مجموعة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) التي يستوحي فيها درويش لحظة خروج العرب المسلمين من الأندلس، والتي يعبّر فيها عن إحساسه بفقد الفلسطينيين فلسطين. ومن المنطقي أن يكون إحساسه بالزمن الحاضر سلبياً إذ فيه تتشكّل لحظة قرب الانقطاع عن الهوية :

في المساء الأخير على هذه الأرض، نقطع أيامنا
عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها، هنا . . في المساء الأخير

(الديوان : م٢، ص ٤٧٥)

على أنّ الخوف من اللحظة الراهنة ـ المتشكلة باستخدام الأفعال المضارعة (نقطع، ونعد) ـ ليس خوفاً من هذه اللحظة نفسها قدر ما هو خوف من المستقبل الذي سيتحقّق فيه فقد الأرض، وستشرع فيه الأشرعة للرحيل، وستتحدد الضلوع التي ((سوف نحملها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معنا)) والضلوع التي ((سوف نتركها هنا)). فالمستقبل هو الهاجس، والحاضر مخيفٌ لأنه يفضي إليه :

. . . ، أعرف أنّ الزمان
لا يحالفني مرّتين، وأعرف أني سأخرج من
رايتي طائراً لا يحطّ على شجر في الحديقة
سوف أخرج من كل جلدي، ومن لغتي

. . .

. . . ، سأخرج بعد قليل
من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والأندلس

(الديوان : م٢، ص ٤٨٢)

كما أن هذا الفقد المستقبليّ لن يصادر اللحظة الراهنة فقط، بل سيمتدّ إلى الماضي، ليسلب الراحلين أمجادهم الماضية :

. . . . . ، لم يبق لي حاضرٌ
كي أمرّ غداً قرب أمسي، سترفع قشتالة
تاجها فوق مئذنة اللّه، أسمع خشخشة للمفاتيح في
باب تاريخنا الذهبيّ، وداعاً لتاريخنا، . .

(الديوان : م٢، ص ٤٨٢)

فاللحظة الراهنة هي لحظة تأزّم، يترقّب فيها الشاعر أن يضيع في المستقبل، وأن يضيع تاريخاً. وهذا الخوف من ضياع الماضي جعل الشاعر يستعيد ذكرياته وأمجاده التي قد تفلت من الضياع. وهكذا يصبح تشكّل الزمن الماضي من خلال استخدام الأفعال الماضية أو المضارع المقلوب بلم، مرتبطاً بمواساة الذات في بحثها عن تاريخها وفي محاولتها الوجود أمام الفقد والضياع :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم أكن عابراً في كلام المغنين . . كنت كلام
المغنّين، . . .
. . . ، لم يبقَ مني
غير درعي القديمة، سرج حصاني المذهّب، لم يبق مني
غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات. . .
كنت أجلس فوق الرصيف على ساحة الأقحوانة
وأعد الحمامات، واحدة، اثنتين، ثلاثين . .

(الديوان :م٢، ص ٤٨٤)

على أن ارتباط المستقبل بالفقد لا يستمر في بقية قصائد الديوان، إذ استطاع درويش أن يتجاوز الإحساس باليأس من المستقبل :

وإن كان هذا الخَريف الخريف النهائي، فلنتحد بالسحب
لنمطر من أجل هذا النبات المعلّق فوق أناشيدنا . .

(الديوان : م٢، ص ٥٢٧)

ففي هذا البناء الشرطيّ الذي تدل جملة الشرط فيه دلالة قوية على الزمن الراهن - وتدعيم اسم الإشارة (هذا) لهذه الدلالة على هذا الزمن -، يشكّل فعل الأمر - في جملة الجواب - تجاوزاً لنهائية الزمن والإحساس بالفقد، إلى الاستمرار بالرغبة في العطاء، هذه الرغبة التي ستجعل المستقبل مشرقاً. إنّ هذه الرغبة القوية تنبثق من الإحساس بعمق الصلة بالمكان الذي لن يفقد يوماً هويّته، ولن يفقد أصحابه هويتهم المتصلة به :

ولكنّ عيد الشعير لنا، وأريحا لنا، ولنا
تقاليدنا في مديح البيوت وتربية القمح والأقحوان.

(الديوان : م٢، ص ٥٣٥)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونجد الروح ذاتها في قصيدة (فرس للغريب) إذ يقول درويش :

فعمّا قليل سيخرج إبريل من نومنا، خارجي، داخلي
فلا تكترث بالتماثيل . . . سوف تطرّز بنت عراقية ثوبها
بأول زهرة لوز، وتكتب أول حرف من اسمك
على طرف السهم فوق اسمها . .
في مهب العراق

(الديوان : م٢، ص ٥٥٧)

إن تتبع المثالين السابقين يفضي إلى أنّ الأمل بإشراق المستقبل يقينيّ. ففعل الأمر يدل على وجوب التغيير، وسين الاستقبال تؤكّد أن الأمر سيتحقق في المستقبل. وهذا يجلعنا نشير إلى أن علاقة درويش بالمستقبل علاقة إيجابية. فهو، إن تخلّل نظرته له بعض من يأس، شاعر يرفض أن يمعن في الإحساس باليأس. إنه شاعر يراهن على اللحظة من خلال رؤيته للمستقبل، فهو يضيق باللحظة ليحوّلها إلى طاقة تدفعه إلى تغييرها مستقبلاً. فدرويش يحمل في داخله قوة الرفض من بداية حياته الشعرية، هذه القوة التي تجعل المستقبل مفتاح الخلاص، إذ هو المؤمن بأن الحياة تنبثق من الموت، الأمر الذي يجعله يوظّف أسطورتي (تموز) و(طائر الفينيق)* غير مرة في دواوينه.

وكما تشكّل الزمن - في هذا الديوان - من حيث هو مرتبط برؤية كليّة للواقع خارج عالم القصيدة وفلسفة عامة عند الشاعر، تشكّل أيضاً من حيث هو مرتبط بخصوصية بناء القصيدة. ومثالنا على ذلك سيكون قصيدة (حجر كنعاني في البحر الميت).

ففي هذه القصيدة يوظف درويش الجملة الفعلية المعتمدة على الفعل المضارع بدلالته على الحاضر والمستقبل، والجملة الاسمية بصفتها المفارقة للزمن، ليصف الواقع وطبيعة التعامل معه، وتكييفه بطريقة تقترب من التشكّل الأسطوري :

أنا من رعاة الملح في الأغوار . ينقر طائرٌ

---

* الفينيق : هو اسم إغريقي لطائر يعمّر (٥٠٠) سنة، مواطنه القفار العربية. وكان حين يحين موعد موته يحرق نفسه، ويتحوّل جسده إلى رماد، فيخرج من هذا الرماد فينيق آخر يعيش المدة نفسها.. وهكذا تستمر الحياة والبعث... انظر في ذلك، أبو شريفة، عبدالقادر وحسين لافي، ١٩٩٣، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط١ دار الفكر، عمّان، ص ٦٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لغتي، ويبني عش زرقته المبعثر في خيامي

(الديوان : م٢، ص ٥١٧)

والبحر، هذا البحر، في متناول الأيدي، سأمشي فوقه
وأسك فضّته، وأطحن ملحه بيدي. هذا البحر لا
يحتلّه أحد..

(الديوان : م٢، ص ٥٢٢)

وقد حمّل درويش هذا التشكّل الزمني القيمة الفاعلة المرتبطة بسيطرة أهل الأرض عليها، دون أن يتيحوا أية فرصة للغرباء بالتقدّم نحوها. بل إنّ الحديث عن الغرباء في هذا النص ـ غالباً ـ ما اقترن بفعل (الأمر). فأهل كنعان يفرضون شروطهم على هذا الغريب، إن أراد العيش معهم.. وقبولهم له مرتهن بطبيعة استجابته المستقبلية لهذه الشروط والأوامر :

علّق سلاحك فوق نخلتنا، لأزرع حنطتي
في حقل كنعان المقدس. خذ نبيذاً من جراري
خذ صفحة من سفر آلهتي، وقسطاً من طعامي
وخذ الغزالة من فخاخ غنائنا الرعويّ، خذ
صلوات كنعانية في عيد كرمتها، وخذ عاداتنا
في الريّ، خذ منّا دروس البيت. ضع
حجراً على الآجرّ، وارفع فوقه برج الحمام
لتكون منّا إن أردت، وجار حنطتنا، . . .

(الديوان : م٢، ص ٥١٩ ـ ٥٢٠)

إن اعتماد تشكّل زمن هذه القصيدة على الحاضر والمستقبل، ليؤكد قوة الوجود وإثبات الذات أمام كل شيء قد يحاول سحقها. ففي القصيدة محاولة لكسر كل المحاولات لتجاوز هذه الذات :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأنا أنا، ولو انكسرت رأيت أيامي أمامي
ورأيت بين وثائقي قمراً يطلّ على ظلامي

(الديوان : م٢، ص ٥٢٣)

فالـ (أنا) مستمرة في الظهور أمام كل محاولة لسحقها :

وأقول : لسنا أمّة أمّة، وأبعث لابن خلدون احترامي

(الديوان : م٢، ص ٥٢٣)

٢. توظيف البنى الاستفهامية :

إنّ المتتبع لشعر درويش يجد عنده فرادة في المستوى الوظيفيّ الذي تفرضه البنى الاستفهامية على مستوى الدلالات، وقد أشار إلى ذلك (محمد الشنطي) إذ يقول : «ولعلّ طريقة توظيف الاستفهام في شعر محمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصيّة عنده»(١). ولذا سنقوم بدراسة هذه الظاهرة الأسلوبية عند درويش في دواوينه ـ مادة الدراسة ـ .

أ ـ الاستفهام في ديوان (آخر الليل) :

أشرنا سابقاً إلى أن إحساس درويش باللحظة الراهنة في هذا الديوان، كان مرتبطاً بفكرة الفقد والخوف من الواقع. وقد عبّر درويش فيه عن عدم منطقية ما يحدث له ولشعبه مستخدماً صيغ الاستفهام.

ففي قصيدة (الأغنية والسلطان) يفرغ درويش كل دهشته من طريقة تعامل (السلطان) مع قصائده، في صيغة الاستفهام الذي لا يريد منه أن يعرف الأسباب قدر ما يريد أن يستنكر محاولات وأد القصيدة التي تنطق بالحق :

لم تكن أكثر من وصف . . لميلاد المطر

(١) الشنطي، محمد، ١٩٨٧، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، مجلد ٧، عدد (١ ، ٢) ص ١٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومناديل من البرق الذي يشعل أسرار الشجر
فلماذا قاوموها،
حين قالت إن شيئاً غير هذا الماء
يجري في النهر؟

. . .

ولماذا عذّبوها
حين قالت إن في الغابة أسراراً
وسكيناً على صدر القمر
ودم البلبل مهدور على ذاك الحجر ؟

(الديوان : م١. ص ٢٤١)

ويقوم هذا الاستفهام على اجتماع بنيتين : الفعل وردّ الفعل، في طريقة تعكس تضادهما، فهذا الاستفهام تعبير عن الصراع بين شفافية القصيدة واستبداد من يحاول قتلها.

وتكرّر الصورة ذاتها في قصيدة (السجين والقمر) :

في آخر الليل التقينا تحت قنطرة الجبال
منذ اعتقلت. وأنت أدرى بالسبب
ألأنّ أغنية تدافع عن عبير البرتقال
وعن التحدّي والغضب،
دفنوا قرنفلة المغني في التراب؟

(الديوان : م١، ص ٢١٧)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انها بنية التضاد ذاتها، يعبّر عنها الاستفهام، في محاولة للاحتجاج الهادئ على غياب المنطقية. فالاستفهام ههنا «سمة تناقضية، وهو كشف عما تنطوي عليه المرحلة من مفارقة لا تتضح إلاّ بالسؤال» (١) ذلك السؤال الذي لا يُثار رغبة في المعرفة قدر ما يكون تشكيلاً لهذه المفارقات وبسطاً لها بين يديّ القارئ في صيغة تنكرها وتدهش لها :

حنيني إليك اغترابْ
ولقياك . . منفى
أدق على كل باب
أنادي وأسأل ، كيف
تصير النجوم . . ترابْ ؟

(الديوان : م١، ص ١٦٦)

وهـذا السؤال لا يتعلّق بهـذا المقطع فقـط، إنه سؤالٌ عام يعرض للطريقة التي تأتلف فيها الأحداث على نحو غير معقول، إذ ينقلب كل شيء إلى نقيضه في حركة غير معلّلة، لا يعبّر عن مفارقتها للمنطق سوى الاستفهام.

ولكن في اللحظة التي تشتد فيها مفارقة الأحداث للمنطق يصبح تتابع الأبنية الاستفهامية تعبيراً عن غياب الفهم - لا الإنكار - ويصبح الاستفهام بحاجة إلى إجابات. فالاستفهام إذ ذاك يعبّر عن حالة من الضياع، ورغبة في معرفة لا تجيء مما يجعل أساليب الاستفهام تتوالى. كما هو الحال في قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر) التي يلح فيها صبيٌ مشرّد - في واحد من المخيمات التي اقامها الصليب الأحمر - على معرفة كل ما حدث له ولأهله. ورغبة في الحصول على تفسيرات لهذه الأحداث ولواقع حاله يطرح الاستفهام وراء الاستفهام. ففي تتابع وجوه الاستفهام يتشكل نوع من الرغبة في الاستقرار في مقابل الإحساس بالضياع :

يا أبي هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر ؟

---

(١) الشنطي، ١٩٨٧، خصوصية الرؤيا والتشكيل، ص ١٥٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهل الأشجار تغنينا عن النارِ؟ وهل ضوء القمر
سيذيب الثلج؟ أو يحرق أشباح الليالي ؟
إنني أسأل مليون سؤال
وبعينيك أرى صمت الحجر .
. . .
يا أبي هل تنبت الأزهار في ظل الصليب ؟
هل يغني عندليب ؟
فلماذا نسفوا بيتي الصغيرا ؟
ولماذا يا أبي ، تحلم بالشمس إذا جاء المغيب ؟

(الديوان : م١، ص ١٩٧)

وفي مقابل هذا التوظيف الذي تتابع فيه الأبنية الاستفهامية دون الحصول على نتيجة، نجد أن الاستفهام المرتبط بعدم الفهم، والرغبة في تفسير ما يجري يصبح ممهداً للوصول إلى لحظة الكشف والإدراك في قصيدة (القتيل رقم ١٨)، حيث يصبح هذا الاستفهام في قوله :

كان قلبي مرة عصفورة زرقاء، يا عشّ حبيبي
ومناديلك عندي، كلها بيضاء، كانت يا حبيبي . .
ما الذي لطّخها هذا المساء ؟
أنا لا أفهم شيئاً ، يا حبيبي !

(الديوان : م١، ص ٢١٠ ـ ٢١١)

أقول يصبح ممهداً للوصول إلى مرحلة الكشف في نهاية القصيدة إذ يُدْرَك أن كل ما حدث كان بسبب قتل الأعداء للقتيل رقم (١٨) :

غابة الزيتون كانت دائماً خضراء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت يا حبيبي . .
إنّ خمسين ضحيّة
جعلتها في الغروب
بركة حمراء . . خمسين ضحيّة
يا حبيبي . . لا تلمني
قتلوني . . قتلوني
قتلوني . . .

(الديوان : م١، ص ٢١٢)

ويوظّف درويش الاستفهام في سياقات أخرى تجعل منه رافداً لاستشراف الغد وما يحمله من قوة التغيير، وأملٍ جديد في مقابل حاضر العجز واليأس :

وطني ! أفتّش عنك فيك فلا أرى
إلاّ شقوق يديك فوق جباه
وطني أتفتح في الخرائب كوّة ؟
فالملح ذاب على يدي وشفاهي .

(الديوان : م١، ص ٢٣٤)

فمع أنّ بنية الاستفهام - في هذا المقطع - لا تحمل يقينيّة الرؤية بما سيحمله الغد، إلاّ أنها تعكس بصيص النور الذي يحاول درويش أن يوجده في ظل هذا العجز عن القول والفعل، إذ ذاب الملح على يد الشاعر وشفاهه.

وفي قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) - التي أسّسها درويش على الحوار في بناء دراميّ - يتخّذ الاستفهامُ شكل مفتاح بنائيّ يربط الرؤى المطروحة في القصيدة. فدرويش يحاور جندياً إسرائيليّاً محاولاً الكشف عن أبعاد رؤية الجندي للواقع ولأحلامه، ويعتمد في هذا الطرح على الاستفهام، إذ تتابع الأسئلة التي يجيب عنها ذلك الجنديّ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

موضحاً في كلّ مرة يجيب فيها عن سؤال، بُعداً من ابعاد رؤيته :

سألته : والأرض ؟

قال : لا أعرفها . .

ولا أحسّ أنها جلدي ونبضي

مثلما يُقال في القصائد . .

(الديوان : م١، ١٨٩ ـ ١٩٠)

سألته : تحبّها ؟

أجاب : حبّي نزهة قصيرة

أو كأس خمر . . . أو مغامرة

(الديوان : م١، ص ١٩٠)

ـ وكيف كان حبّها

يلسع كالشموس . . كالحنين ؟

أجابني مواجهاً :

وسيلتي للحبّ بندقية . .

وعودة الأعياد من خرائب قديمة . .

(الديوان : م١، ص ١٩٠ ـ ١٩١)

وقد كان درويش موفّقاً في اختياره للاستفهام وسيلةً لتوجيه الحوار، إذ بواسطته يبتعد الشاعر عن إقحام آرائه على القصيدة، ويطرحها على لسان الجنديّ لتكون قيمة الطروحات كبيرة ويكون وقعها على القارئ أعمق من تقديمها على لسان درويش، ومقنعاً أكثر. فلو تدخّل الشاعر في النقاش لأنسد هذا البناء المحكم، ولكنه استطاع أن يلزم جانب موجّه الحوار، وبذلك اكتفى بطرح الأسئلة ليجيب عنها المحاور ويبسط رؤيته في الاتجاه الذي أراده الشاعر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب - الاستفهام في ديوان (أعراس) :

التوظيف الأوّل للاستفهام في ديوان (أعراس) نجده في قصيدة (كان ما سوف يكون):

ومسائي ضيّق، جسم حبيبي ورق، لا أحَدَ حول
مسائي «يتمنّى أن يكون النهر والغيمة» من
أين يمرّ القلب ؟ من يلتقط الحلم الذي يسقط قرب
الأوبرا والبنك ؟..

(الديوان : م ١ ، ص ٦٠١)

في هذا المقطع، يصبح الاستفهام تنويعاً شكلياً على البعد التقريريّ الذي يطرحه درويش من خلال الجمل الاسميّة، حيث يقرّر ضيق مسائه، ووحدته. ثم يعود ليؤكد هذه التقريرات باستخدام أسلوب الاستفهام. فالبطل في هذه القصيدة لا يبحث عن مكان يمرّ منه القلب، ولا عن أحد يشاركه أحلامه. فهو يعرف أنّ مساءه ضيّق وأنّ لا أحد حول هذا المساء. مما يجعل الاستفهام يتخذ بعداً تقريرياً يلمح إلى ضيق البطل من الوحدة والعجز أمام كل الظروف التي تحيط به.

ولكنّ هذا الضيق لا يستمر مترافقاً مع إيقاع العجز، حيث يمزج الشاعر على لسان البطل - في مقطع لاحق - التعبير عن الضيق بنبرة فيها رغبة في تغيير الواقع. وهذه النبرة توضّحها الأبنية الاستفهامية في قول الشاعر :

أنبقى هكذا نمضي إلى الخارج في هذا النهار البرتقالي،
فلا نلمس إلاّ الداخل الغامض ؟

. . .

أنبقى هكذا نمضي إلى الداخل في هذا النهار البرتقاليّ،
فلا نلمس إلاّ شرطة الميناء؟

(الديوان : م١، ص ٦٠٦)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالاستفهام في هذه القصيدة ينتقل من إيقاع تقرير العجز أمام الظروف، إلى إيقاع الضيق المتحفّز للتغيير. وهذه هي عادة درويش الذي كلما ضاقت به اللحظة، تطلّع إلى المستقبل ليغيّرها. ولهذا يجعل بطل قصيدته يشير بعد المقطع السابق إلى فاعلية مقاومته في مقابل حالة العجز التي كان يحسّ بها :

. . . ، . . . ، وأنا الحامل عبء الأرض
والمنقذ من هذا الضلال، . .

(الديوان : م١، ص ٦٠٦)

إن مرونة دلالات الاستفهام، لتتناغم مع الإيقاع الدرامي للقصيدة ـ ههنا ـ هذا الإيقاع الذي ينطوي على حركة مستمرة ـ على الرغم من الشكل الدائري للقصيدة، حيث ينطلق الشاعر من نقطة معينة يعود إليها بين الفينة والأخرى ـ تنزع إلى التطوّر. وبهذا تتطوّر دلالات الاستفهام بتطوّر حركة الفكرة داخل القصيدة.

ونجد ذات الأمر ـ حيث الانتقال بالاستفهام من الدلالة على العجز، إلى الدلالة على الفاعلية ـ في (قصيدة الأرض). فعبثيّة القصيدة التي نحس بها حين يعبّر درويش عن عدم جدوى الغناء من خلال البناء الاستفهامي، إذ يقول :

لماذا أغنّي
لطفل ينام على الزعفران
وفي طرف النوم خنجر
وأمي تناولني
صدرها
وتموت أمامي
بنسمة عنبر ؟

(الديوان : م١، ص ٦٤٠ ـ ٦٤١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقول تتحوّل هذه العبثيّة في المقطع الذي يلي هذا المقطع إلى إحساسٍ بقوة القصيدة - إذ تواجه الواقع وتخرج من الجرح وتدك القيود - في تشكيل استفهامي يقرّر هذه الحقيقة:

أيّ نشيد سيمشي على بطنك المتموّج، بعدي؟
وأيّ نشيد يلائم هذا الندى والبخور ؟

(الديوان : م١، ص ٦٤١)

والاستفهام هنا يحمل دلالة النفي ، حيث ينفي الشاعر وجود نشيد - غير نشيده - يستطيع أن يلائم (الندى والبخور)، ففي قصيدة الشاعر (نشيده) تجتمع مقومات القوة والخصب والمقاومة :

هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة
هذا نشيدي
وهذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي
وهذا نشيدي
وهذا صعود الفتى العربيّ إلى الحلم والقدس .

(الديوان م ١، ص ٦٤١)

وفي قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة) نجد توظيفاً خاصاً للاستفهام، فهذه الشجرة تركها محبّوها وأهملوها وهي تدرك ذلك إلاّ أنها لا تريد الإقرار به. الأمر الذي يجعلها تصف أهميتها للآخرين، موظفة الاستفهام الذي يحمل دلالات الاحتمالية، فلا تَقْطعُ الشجرة بإهمال الآخرين لها، محاولة إثبات وجودها وتأكيد ذاتها أمام هذا الإهمال :

هل تحسّ العصافير أنيّ
لها
وطن أو سفر ؟. .
إنني أنتظر . .

(الديوان : م١، ص ٦٦٩)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ جملة (إنني أنتظر) - التي يختتم بها الشاعر كل مقطع في القصيدة - تتضمن الإقرار بهذا الإهمال، ولكنّها - في الآن نفسه - تقرّر أن الأمل مازال موجوداً لتعود لهذه الشجرة أهميتها. وهي ذات الدلالة التي تحمّل بها الاستفهام في كل مرة تكرّر فيها :

هل يحسّ المحبّون أني
لهم
شرفة . . أو قمر ؟
إنني أنتظر . .

(الديوان : م١ ، ص ٦٧٠)

وهذه الدلالة يُصَرّحُ بها في نهاية القصيدة على لسان الشجرة :

خارج الطقس
أو داخل الغابة الواسعة
كان يهملني من أحب
ولكنني
لن أودّع أغصاني الضائعة
في زحام الشجر .
إنني أنتظر . .

(الديوان : م١، ص ٦٧١)

جـ- الاستفهام في ديوان (أحد عشر كوكباً) :

يرتبط الاستفهام في قصائد مجموعة (أحد عشر كوكباً على اخر المشهد الأندلسي) بالتوجّس من المستقبل. إنه التساؤل عمّا سيأتي به هذا المستقبل بعد رحلة النفي التي ستصيب الأندلسيّ الجديد :

من أنا بعد هذا الرحيل الجماعيّ ؟

(الديوان : م٢، ص ٤٨٩)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الخوف من المستقبل يتأكد من خلال التقابل بين البناء التقريري للجملة الفعلية - التي تشير إلى معرفةٍ مصير هذا الأندلسيّ - وبين بنى الاستفهام التي تَعْقب كل تقرير لتصادر يقينيّة هذه المعرفة وتظهر الخوف مما سيأتي :

. . . ، سوف أسقط من نجمة
في السماء إلى خيمة في الطريق . إلى . . أين ؟
أين الطريق إلى أي شيء؟ أرى الغيب أوضح من
شارع لم يعد شارعي . من أنا بعد ليل الغريبة ؟

(الديوان : م٢، ص ٤٨٨)

فالاستفهام في كل مرة يعزّز الخوف من القادم، فهو يبيّن الإحساس بالضياع المستقبليّ، في مقابل إدراك (الأنا) المرتبط بالماضي :

كنت أمشي إلى الذات في الآخرين، وها أنذا
أخسر الذات والآخرين، حصاني على ساحل الأطلسيّ اختفى
وحصاني على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبيّ فيّ
من أنا بعد ليل الغريبة ؟

(الديوان : م٢، ص ٤٨٨)

ويكرّر (درويش) هذا السؤال في موقع آخر، يكشف فيه عن إدراكه لذاته وإحساسه بالخوف مما ستؤول إليه هذه الكينونة الذاتيّة، فهو العربيّ الذي بنى أمجاده، ثم أصبح في مهب الريح، في صيغةٍ من التحوّل الذي يسلب الماضي كل كينونته :

. . . أعرف من كنتُ أمسِ، فماذا أكونْ
في غد تحت رايات كولومبس الأطلسية ؟

(الديوان : م٢، ص ٤٩٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولأنّ درويش يدرك تماماً أنّ ما ينتهي إليه أهل غرناطة هو نتاج لما فعلوه، يصبح الدفاع عنهم والبحث عن بقائهم لا فائدة منه فهو يتساءل في صيغة إنكارية ملؤها الأسى والحزن والحيرة :

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟

(الديوان : م٢، ص ٤٧٧)

فَهُم من أوجد هذا المصير إذ اعتادوا أن يهبطوا إلى الأرض بعد صعودهم إلى السماء كل مرة :

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل ، . .

(الديوان : م٢، ص ٤٧٧)

وتصبح صيغة الاستفهام تذويباً على البعد التقريريّ تحمل مضامينه ولكنها تفارقه في صيغتها التقريعية الإنكارية. ففي قصيدة (خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض) نجد أنّ الاستفهام يحمل هذه الصيغة التقريرية :

ولكن، أتعلم أنّ الغزالة لا تأكل العشب إن مسّه دمنا؟
أتعلم أنّ الجواميس إخوتنا والنباتات إخوتنا يا غريب ؟

(الديوان : م٢، ص ٥٠٧)

ويقول درويش في موضع اخر من هذه القصيدة موجّهاً حديثه للغرباء :

ألا تحفظون قليلاً من الشعر كي توقفوا المذبحة ؟
ألم تولدوا من نساء؟ ألم ترضعوا مثلنا
حليب الحنين إلى الأمهات ؟ ألم ترتدوا مثلنا أجنحة
لتلتحقوا بالسنونو . وكنّا نبشّركم بالربيع؟ فلا تشهروا الأسلحة.

(الديوان : م٢ ، ص ٥١٠)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ تداعي الأسئلة هذا لهو تداعٍ يتجاوز الإجابات السهلة والقديمة، فهو تداعٍ يعكس كيف تفارق الفطرة كل ما يقوم به هؤلاء الغرباء. فهم كغيرهم من البشر يحفظون الشعر، ويولدون من نساء ويرضعون حليب الحنين إلى الأمهات. ودرويش لم يكن يريد الحصول على هذه النتيجة إذ كان يعرف أنهم كذلك مسبقاً، ولكنه يريد أن يبيّن أنّ هؤلاء الغرباء لا يفارقون الهنود الحمر بتصرفاتهم قدر ما يفارقون طبيعتهم هم باعتبارهم بشراً، والصياغة الاستفهامية لهذه المضامين توضح التعجب من ذلك، وتحاول إيقاظ الإنسانية داخل هؤلاء الغرباء، بطريقة تزعزع حالة الاستقرار في داخلهم، وتوقظ في أنفسهم بعضاً من البحث عن ذواتهم. إنّ هذا البحث وحده هو الذي سيقودهم إلى الاستجابة لطلب ألاّ يشهروا الأسلحة.

وفي تداعٍ آخر يُحَمِّلُ الاستفهام دلالات تحسّر الهنود الحمر على ماضيهم في زمان يتغيّر ويغيّر معه كل شيء. إنّه تحسّر موجع لأنّه يرتبط بكينونتهم. فالماضي هو ثقافتهم وجزء من إدراكهم ذواتهم، بل هو كل وعيهم بهذه الذات، فإذا فقدوه - أي الماضي - لن يستطيع أحد استرجاعه :

. . . ، . . . . . ، نعرف أن الزمان
تغيّر، منذ تغيّر نوع السلاح فمن سوف يرفع أصواتنا
إلى مطر يابس في الغيوم؟ ومن يغسل الضوء من بعدنا
ومن سوف يسكن مغبدنا بعدنا ؟ من سيحفظ عاداتنا
من الصخب المعدني؟ . . .

(الديوان : م٢، ص ٥٠٦)

إنه إيقاع مرتبط بيقينيّة إدراك الذات، في مقابل إيقاع الشكّ - الذي تحمله بنية الاستفهام المنكر لكل الوعود التي يقدّمها الغريب - بمستقبل أفضل من الحاضر :

يقول الغريب كلاماً غريباً، ويحفر في الأرض بئراً
ليدفن فيها السماء، يقول الغريب كلاماً غريباً
ويصطاد أطفالنا والفراش، بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بورد من الزنك أجمل من وردنا ؟. . .

(الديوان : م٢، ص ٥٠٧)

وفي قصيدة (شتاء ريتا) نجد أنّ إيقاع الاستفهام يتقابل مع إيقاع التقرير، إنه إيقاع الشك بالآخر مقابل إيقاع التحقّق من (الأنا)، وهو أمر طبيعي. فالمرء أقدر على إدراك حقيقة ذاته من قدرته على تحديد ما في نفوس الآخرين، مما يبقي في نفسه بعضاً من الشك بالآخر، وبشكل خاص عندما يكون هذا الآخر جزءاً من ثقافة اخرى تتضاد مع ثقافة المرء. وهذا هو ما أحسّته (ريتا) اليهودية، وهي تواجه (محمود) العربي الفلسطيني :

ريتا تحتسي شاي الصباحِ
وتقشّر التفاحة الأولى بعشر زنابقِ
وتقول لي :
لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول
والحرب ليست مهنتي، وأنا أنا . هل أنت أنت ؟

(الديوان : م٢، ص ٥٤٢)

إن هذا الاستفهام يدلّ على أنّ البعد بين هاتين الثقافتين مازال يشكّل حواجز تفصل العربيّ عن اليهودية. فهذه اليهودية مازالت تعيش في ثقافتها :

ريتا تغني وحدها
لبريد غربتها الشمالي البعيد : تركت أمي وحدها
قرب البحيرة وحدها، تبكي طفولتي البعيدة بعدها.

(الديوان : م٢، ص ٥٤٧)

ولا سبيل للعبور والالتقاء :

لو تعبرين النهر، يا ريتا
وأين النهر ؟ قالت. .

(الديوان م٢، ص ٥٤٦)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

«ويجد المتكلم من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية» (١) وهذا ما نجده في البناء التقليدي للبيت الشعريّ، إلاّ اننا بتوجهنا نحو قصيدة الشعر الحرّ أصبح ارتباط الوقفة التركيبية بانتهاء السطر الشعري، الذي يمتدّ بامتداد التدفق المعنوي. على أنّ الأمر لا يسير على هذا النحو دائماً، فكثيراً ما تختلّ هذه العلاقة المبنيّة على التوافق بين الوقفات العروضية والوقفات النحوية، كأن ينتهي السطر عروضياً ولم ينتهِ تركيبياً.

وسندرس - في هذه العُجالة - كيفية تشكل هذه الوقفات في شعر درويش :

أ - في ديوان (آخر الليل) :

يُعد ديوان (آخر الليل) - في بعض قصائده - امتداداً للاعتماد على وحدة البيت والشكل العمودي للقصيدة العربية. وفي هذا السياق نجد درويش يتبع «القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه، أي أن نهاية البيت توافق نهاية جملة» (٢) وغالباً ما تكون الجملة مستغرقة للبيت الشعري كله فيكتفي بها. يقول درويش :

وطني ، يعلمني حديد سلاسلي
عنف النسور ، ورقّة المتفائلِ
ما كنت أعرف أنّ تحت جلودنا
ميلاد عاصفة. وعرس جداولِ

(الديوان : م١، ص ٢٣٥)

فكل بيت من هذين البيتين اكتفى بجملة واحدة، وانتهى بانتهائها في توافق للوقفة النحوية مع الوقفة العروضية.

وفي أحيان أخرى قد يحتوي البيت على غير جملة، وترتبط الجمل معاً برابط لفظي كأدوات العطف. أو رابط دلالي، كأن تكون الجملة الثانية - إذا تألّف البيت من جملتين -

---

(١) كوهن ، ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ص ٥٥ .
(٢) عيّاد ، شكري، ١٩٨٢، مدخل إلى علم الأسلوب ، ص ٨٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تأكيداً للأولى. ففي قول درويش :

كتبوا على الجدران رقم بطاقتي
فنما على الجدران مرج سنابلِ

(الديوان : م١، ص ٢٣٥)

يتألف البيت من جملتين يجمعهما ارتباطهما بأداة العطف (الفاء). على أنّ كل شطر انتهى بانتهاء الجملة مما جعل الوقوف على صدر البيت ممكناً ـ تركيبياً وعروضياً ـ وكذلك الأمر مع عجز البيت.

وفي قول درويش :

مطرٌ على أشجاره، ويدي على
أحجاره، والملح فوق شفاهي.

(الديوان : م١، ص ٢٣٣)

نجد أنّ التشكيل الدلالي داخل البيت تألّف من ثلاث جمل تتابعت يربطها حرف العطف (الواو)، وقد استغرقت كل جملة مساحة إيقاعية واحدة ـ زمنياً ـ إذ شغلت الجملة ثلث البيت ، أي أن كل جملة ملأت زمناً إيقاعياً مداه مدى تفعيلتين من تفعيلات (متفاعلن). وبذا أصبحت الوقفة الدلالية المعلّمة بالفواصل توافق الوقفة بعد كل تفعيلتين، وهكذا ألغيت الوقفة على نهاية الشطر الأول، على أننا مازلنا نقف بشكل مستقرّ على نهاية البيت.

وليست هذه هي الأنماط كلّها التي تتمثّل فيها نظامية التشكلات الدلالية داخل البنية النغميّة للبيت، فما أوردناه لم يكن سوى أمثلة توضّح ولا تستقصي، فالتشكّلات الدلالية متنوعة ومتباينة تبايناً كبيراً.

ومن جانب آخر نجد أن المعنى لا ينتهي دائماً بانتهاء البيت الشعري، فأحياناً يتعلق معنى البيت بتاليه، الأمر الذي يستتبع قراءتهما معاً. وإن كانت الوقفة على نهاية البيت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مازالت مستقرة دلالياً وعروضياً بشكل كبير، حيث تشكّل القافية قرارة مناسبة للبيت، ومثال ذلك قول درويش :

لم تزل شرفة . . هناك
في بلادي ملوّحة
ويدٌ تمنح الملاك
أغنيات وأجنحة

(الديوان : م١. ص ٢٣٧)

فالجملة في البيت الثاني (ويدٌ تمنح الملاك أغنيات وأجنحة) معطوفة على جملة (شرفة هناك في بلادي ملوّحة) ومتعلّقة بـ (لم تزل)، على أنّ القارئ إذا أراد أن يتجاوز حقيقة أن البيت الثاني مرتبط بالأوّل، أمكنه أن يقف على نهاية البيت الأوّل إذ إنّه يشكّل جملة تامة مكتفية بمعناها.

وبانتقالنا من القصائد العمودية في هذا الديوان إلى قصائد الشعر الحرّ، نجد أنّ المعنى أصبح متعلقاً بالسطر الشعري، إذ غالباً ما تشكّل نهاية السطر الشعري وقفة مناسبة تتوافق فيها الوقفات النحوية والعروضية، ويدعّم ذلك بالتزام قافية واحدة في نهاية كل سطر، فكّل سطر ـ عندئذ ـ بنية إيقاعية مكتفية بمعناها :

مرّوا على صحراء قلبي ، حاملين ذراع نخلة
مروا على زهر القرنفل، تاركين أزيز نحلة
وعلى شبابيك القرى، رسموا بأعينهم أهلة
وتبادلوا بعض الكلام، عن المحبة والمذلة

(الديوان : م١ ، ص ٢١٥)

إنّ هذا النمط من الوقفات المستقرة عروضياً ودلالياً، يَمنح القارئ توقعاً عالياً. فعندما يصل القارئ إلى نهاية البيت أو السطر، يدرك أنه قد وصل إلى نهاية دلالية أيضاً، مما يجعله يهيء نفسه لمعنى جديد أو تركيب جديد في البيت الثاني أو السطر اللاحق.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أننا نلمس في بعض القصائد بعض الوقفات القلقة كما هو الحال مع هذين السطرين :

أنادي وأسأل، كيف
تصير النجوم تراب ؟

(الديوان : م١ ، ص ١٦٦)

فالسطر الأول قد انتهى عروضياً فاصلاً بين أجزاء التركيب الاستفهامي، كما أنّه اختتم بـ (فعولُ) التي لا تشكّل وقفة مريحة، مما يجعل القارئ مضطراً ـ دلالياً وعروضياً ـ لمتابعة قراءة السطر الثاني بعد قراءة الأول مباشرة.

وغالباً ما تحدّد إمكانيةَ الوقوف أو عدمها على نهاية السطر الأول ـ إذا كانت هذه النهاية تشكّل نهاية عروضية مستقرة دون أن تكون كذلك دلالياً ـ طبيعةُ العلاقة بين أجزاء التركيب التي فصلت بينها الوقفة العروضية.

ففي قول درويش :

لحبّك يا كلّ حبي، مذاقُ الزبيب
وطعم الدم

(الديوان : م١، ص ١٦٧)

تكون إمكانية الوقوف على السطر الأول ـ عروضياً ـ أكبر منها في قوله :

وكالشمس ذوبي
بقلبي . . . ولا ترحميني

(الديوان : م١، ص ١٦٧)

فعلاقة الجار والمجرور (بقلبي) بالجملة السابقة في السطر الأوّل (وكالشمس ذوبي) أقوى ـ تركيبياً ـ من علاقة المركّب الاسمي (طعم الدم) بالتركيب في السطر الأول من المثال الأول، فقد جُمعَ المركب الاسمي بالتركيب السابق عليه (لحبّك ياكل حبي...) باستخدام العطف الذي يشكّل امتداداً للجملة أقل التحاماً بها، من علاقة الجملة بمتعلّقها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(شبه الجملة) - في المثال الثاني - فإن كانت الوقفتان قلقتين، إلاّ أنّ إحداهما أكثر توتراً من الأخرى.

على أنّ هذا النمط من الوقفات ليس شائعاً في هذا الديوان، فالسمة الغالبة عليه هو أن تتوافق الوقفتان الإيقاعية والدحوية عند نهاية السطر الشعري بشكل يتيح للقارئ وقفة مريحة.

ب. في ديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً) :

في ديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً)، ترتبط طبيعة الوقفات ارتباطاً وثيقاً بطبيعة البناء الدرامي للقصيدة. حيث يميل الشاعر - وبشكلٍ خاص في المقاطع التي تعتمد على التداعي الفكري - إلى الإسهاب في رسم أبعاد رؤيته، ممّا يجعل القصائد تتشكّل من مقاطع، وتصبح بذلك وحدة السطر أقرب إلى الاختفاء.

وبالاعتماد على وحدة المقطع يقلّ وجود نمط التوافق بين الوقفات العروضية والتركيبية، إذ تصبح الوقفات في نهاية الأسطر قلقة. إمّا لأن السطر مدوّر فلا يصلح الوقوف عليه عروضياً، وإن كانت نهايته تشكّل وقفة جيّدة. أو لأن الجملة لم تكتمل مع نهاية السطر عروضياً، وهنا تصبح الوقفة العروضية سبباً في تمزيق أجزاء الجملة، أو لأنّ نهاية السطر لم تعد تشكّل وقفة عروضية وتركيبية مناسبة.

ولكنّ ذلك لا يعني أبداً أننا نعدم التشكّل الذي تتوافق فيه الوقفات العروضية مع الوقفات التركيبية، إذ هو أمر موجود ونمط يستطيع المرء تتبعه في قصائد الديوانين، ولكنه لا يشكّل سمة لافتة فيهما.

يقول درويش في قصيدة (كان ما سوف يكون) :

ويرى أبعد من بوابة السجنِ
ويرى أقرب من أطروحة الفنّ
يرى الغيمة في خوذة جنديٍّ
يرانا، ويرى ذرّات الإعاشة

(الديوان : م١، ص ٥٩٩)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في المقطع السابق نرى أنّ كل سطر شعري يشكّل بنية نحوية متكاملة يصلح الوقوف عليها دلالياً في نهاية الجملة. إلاّ أنّ وقفة كهذه ستكون وقفة قلقة، فالتفعيلة لم تكتمل في نهاية السطر، إذ تمتد إلى السطر الذي يليه، ومن ثم لن يكون بمستطاع القارئ إلاّ أن يستجيب للوزن العروضي متناسياً اكتفاء البناء النحويّ، أو أن يقف وقفة قصيرة عند نهاية كل سطر تشعر بانتهاء المعنى تركيبياً، ويتابع بعد ذلك مظهراً تدفق الإيقاع الشعري العروضي، وتلاحم المشهد المرسوم في المقطع.

إلاّ أنّ اكثر الوقفات تأثيراً على تركيب الجملة ذلك النوع من الوقفات العروضية التي تدلّ على أنّ الوزن قد امتلأ والسطر قد انتهى عروضياً، دون أن تحمل هذه الوقفة أية قيمة دلالية :

خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتملْ
بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروبْ
لم تغيّر حدائق غرناطتي، ذات يوم أمرّ بأقمارها..

(الديوان : م٢، ص ٤٨٣)

في هذا المقطع تصبح نهاية السطر الشعري وقفة عروضية مناسبة، مدعّمة بتسكين الحرف الأخير، مما يوحي بسكونية تقتضي الوقوف على نهاية هذا السطر. غير أن هذه الوقفة تفصل بين عناصر التركيب النحوي، حتى أنها تفصل بين وحدتين شديدتيّ التعالق تركيبياً - في السطرين الثاني والثالث - هما (الحروب) المبتدأ، والخبر (لم تغيّر). فالوقوف على نهاية السطر سيفكك البناء النحوي ويضعفه مما يجعل القارئ يلجأ إلى الوقوف وقفة قصيرة على نهاية السطر توحي باكتماله عروضياً، وبأنه لم ينتهِ بَعْدُ تركيبياً.

فالوقفة هنا أمر محتومٌ، أوجبها التسكين الذي رافق امتلاء السطر عروضياً - وربّما عاد ذلك إلى التوجه إلى العودة إلى البيت الشعري - الأمر الذي أشرنا اليه سابقاً - بشكل يتقاطع مع طبيعة التدفق المرتبط بالتداعي والاستغراق الناجمين عن الامتداد المقطعي في القصيدة الدرامية. مما يشكّل عنصري ضغط يتنازعان التشكّل في داخل المقطع؛ إذ الميل إلى العودة لبناء البيت يجعل الشاعر يلتفت إلى أهمية أن يُشعر القارئ بامتلاء السطر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عروضياً، ومن جانب آخر يدفع التداعي الفكري القارئ إلى الامتداد في الطروحات في مساحة المقطع كاملاً.. وهو أمر يوجد بعض التوتر، ويجعل القارئ متحفّزاً طيلة معالجته للمقطع دون أن يشعر أنّه وصل إلى موضع يستطيع أن يقف عليه إلاّ في نهاية المقطع.

٤. تتابع التراكيب : ■

من المألوف في الخطاب اللغوي أن تتتابع التراكيب وتتلاحق بشكل يؤلّف فيما بينها، وغالباً ما يكون ذلك باستخدام أدوات العطف بدلالاتها المختلفة. وهذا النمط من التتابع شائع في شعر درويش، إلاّ أنه لا يحمل أية خصوصية قد تكون مفارقة على المستوى الوظيفيّ. ولكنّ الأمر الذي قد يحمل هذه الخصوصية هو تتابع الأنماط التركيبية بشكل يعتمد على التداعي دون روابط، على شكل سلسلة متلاحقة لا يفصل بينها فاصل. وهو أمر نجده في دواوين محمود درويش الثلاثة - موضوع الدرس - أي أنّ هذه الظاهرة رافقت تطوّر درويش الشعري. وإن كانت لا تبرز بشكل كبير في ديوان (آخر الليل) كما هي الحال مع ديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً) حيث نجد فيهما كثافة لهذه السمة الأسلوبية.

في ديوان (آخر الليل) وفي قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) نجد توظيفاً موحياً لهذه السمة. إذ يقول درويش على لسان الجندي :

. . . دخّن، ثم قال لي
كأنه يهرب من مستنقع الدماء :
حلمت بالزنابق البيضاء
بغصن زيتون . .
بطائر يعانق الصباح . .

(الديوان م١، ص ١٩١)

في هذا المقطع تتلاحق أشباه الجمل المتعلقة بالفعل (حلمت) دون أن يربط الشاعر بينها بحرف عطف، في بناء دالٍّ. فهذه المتعلّقات (الزنابق البيضاء) و(غصن الزيتون)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و(طائر الصباح) كل هذه الأشكال ما هي إلاّ تشكّلات تُرَدُّ إلى بنية واحدة ـ دلالياً ـ هي (الحلم بالأمن والسلام)، إنّ الحاح هذه الحلم على جندي يعيش حالة من الخوف وعدم الاستقرار يجعله يؤكّد رغبته في الحصول على هذا الحلم، جامعاً كل الرموز الدّالة عليه ـ أي الحلم ـ ومفرغاً إياها في إيقاع متتابع يبين رغبة هذا الجندي الجامحة وشغفه بحلمه هذا، ويبرز أن هذه الطروحات الرمزية ما هي إلاّ تشكّلات لبنية واحدة، فلا حاجة ـ إذاً ـ لعطفها على بعضها، فغالباً ما يعطف المختلف على السابق.

وفي موضعٍ آخر من هذا النص يقول درويش على لسان الجندي واصفاً نفسه في أرض المعركة :

ـ رأيت ما صنعت

عوسجة حمراء

فجرّتها في الرمل . . في الصدور . . في البطون . .

(الديوان : م١، ص ١٩٢)

وههنا يكشف تتابع أشباه الجمل المكوّنة من الجار والمجرور. والمتعلّقة بالفعل (فجّرتها) وهي (في الرمل)، و(في الصدور) و(في البطون)، ذلك الإيقاع المضطرب الذي رافق قتل الجندي للعرب. إنه إيقاع يبرز التتابع المجنون لفعل القتل وإراقة الدماء، دون أن يلتقط ذلك الجنديّ نَفَسَه. فالدماء تتفجّر في كلّ مكان بتتابع يوافق تتابع طلقات بندقيته التي لم تتوقف، في مشهد يصوّر كثرة عدد القتلى :

ـ وكم قتلت ؟

ـ يصعب أن أعدّهم

لكنني نلت وساماً واحداً

(الديوان : م١، ص ١٩٢)

وفي ديوان (أعراس) نقف على هذا المشهد الموظّف في قصيدة (كان ما سوف يكون) :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الشارع الخامس حيّاني، بكى، مال على السور
الزجاجيّ، ولا صفصاف في نيويورك
أبكاني، أعاد الماء للنهر، شربنا قهوة، ثم افترقنا
في الثواني.

(الديوان : م١، ص ٥٩٧)

في هذا المشهد تتوالى الأحداث توالياً ملحوظاً من خلال توالي الأفعال، بشكل متتابع - دون وجود حروف عطف - يدلّ على سرعة استدعاء الأحداث في ذاكرة الشاعر، كما يدلُّ على تكثيف الزمن على نحو يختزل الوقت بين الفعل والآخر في إيقاع مطّرد يؤكد الإحساس بتغيّر الحدث. فهذا الإيقاع يتناسب مع طبيعة استدعاء الأحداث في الذاكرة من جانب، ومن جانب آخر يتناسب هذا الإيقاع مع طبيعة إدراك الإنسان للزمن في لحظات الفرح إذ يمضي الزمن سريعاً دون أن يدرك المرء الفارق الزمنيّ بين كل حدث وآخر يقوم به خلال ذلك الوقت، فاللقاء (براشد حسين) في نيويورك، حدث احتفاليّ.

وعلى العكس من هذا الإيقاع المتتابع للحركة والأفعال نجد إيقاع التراخي في نهاية المشهد يعبّر عنه الشاعر بتوظيف (ثم) المقترنة بحدث الافتراق. وذلك أمر معلّل فالافتراق فعل يستثقله كل من الشاعر وصاحبه، ولذلك يقومان به مرغمين عليه في إيقاعٍ بطيء يبيّن عدم رغبتهما في الفراق.

مثال آخر من ذات الديوان نقف عليه في قصيدة (الحديقة النائمة) يقول درويش :

سرقت يدي حين عانقها النوم
غطيت أحلامها،
نظرتُ إلى عسل يختفي خلف جفنين،
صليت من أجل ساقين معجزتين،
انحنيت على نبضها المتواصل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شاهدت قمحاً على مرمرٍ ونعاس.
بكت قطرة من دمي
فارتجفتُ..

(الديوان : م ١ ، ص ٦٦١)

في هذا المقطع تتتابع الأفعال بشكل متسارع يوضح اللهاث الانفعالي الذي ولّده الإحساس الشبقي عند (درويش) بهذه المرأة. إنّه إيقاع الرغبة وغليانها داخل الشاعر.

وفي ديوان (أحد عشر كوكباً) وفي قصيدة (من أنا بعد ليل الغريبة) يستوقفنا المقطع التالي :

من أنا بعد ليل الغريبة ؟ انهض من حلمي
خائفاً من غموض النهار، على مرمر الدار، من
عتمة الشمس في الورد، من ماء نافورتي
خائفاً من حليب على شفّة التين، من لغتي
خائفاً من هواء يمشّط صفصافة خائفاً ، خائفاً
من وضوح الزمان الكثيف، ومن حاضر لم يعد
حاضراً ، خائفاً من مروري على عالم لم يعد
عالمي . .

(الديوان : م٢، ص ٤٨٧)

في هذا المقطع يوحي تتابع أشباه الجمل المتعلقة بالحال (خائفاً) بالاضطراب والخوف اللذين يتملكان الشاعر، إذ يحسُّ أنّ كل شيء حوله يجتمع مع أشباهه في مواجهته، ويشنّ هجومه على فقد الشاعر كينونته مرة واحدة، حتى تلك الأشياء التي كانت مرتبطة به أصبحت هاجساً يقلقه (نافورتي، لغتي..).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة :

تكشف هذه الدراسة - من خلال تتبعها للغة الشعر عند درويش في مراحل تطورها المختلفة - عن أن محمود درويش قد استطاع أن يرقى بنموذجه الشعري، إذ عمل على تطوير طرق توظيف معطيات النظام اللغوي - صوتياً وتركيبياً ودلالياً - للتعبير - إيحائياً - عن الرؤى والمضامين في القصيدة بشكل قادر على تدعيم استجابات القرّاء لها.

وقد تشكّلت الظواهر اللغوية الأسلوبية عند درويش في مجموعتين، تشمل الأولى الظواهر الأسلوبية الثابتة، بينما تشمل الثانية الظواهر الأسلوبية المتغيّرة. إذ نجد أنّ بعض الظواهر قد ظهرت في نصوص درويش في مراحل تطوره الشعري المختلفة، في مقابل بعض الظواهر التي كانت تتغير بانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهذه الظواهر المتغيّرة هي التي لعبت الدور الكبير في ارتقاء النموذج الشعري عنده.

والملاحظ أنّ معظم الظواهر الأسلوبية التي دُرِسَتْ عند درويش تصبّ في المجموعة الثانية، حتى أنّ غالبية الظواهر التي يمكن أنّ تُعَدّ ثابتة وظّفت بطرق متباينة - في النصوص - بتباين المراحل الشعرية.

وقد وقفتْ الدراسةُ على أوجه التطور والثبات في الظواهر الأسلوبية في الدواوين الثلاثة - موضوع الدرس - على مستويات النظام اللغوي المختلفة وائتلف الأمر على النحو التالي :

أ. على مستوى الصوت :

الملاحَظ في دراسة الأبنية الصوتية عند درويش، أنّه قد استطاع أن يطوّر أدواته الصوتية التعبيرية خلال انتقاله من مرحلة إلى اخرى.

ففي دراستنا للأوزان عنده، وجدنا أنّه قد تجاوز البناء العمودي - في بعض قصائد ديوان (آخر الليل) - إلى بناء الشعر الحرّ المعتمد على وحدة التفعلية في المراحل اللاحقة، متخيّراً تفعيلات تمتاز بطواعيتها - إيقاعياً - لمستوى المعجم من مثل فاعلن / متْفاعلن.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد استطاع درويش أن ينوّع في الإيقاع الذي يبنيه بهذه التفعيلات. فبانتقاله من الغنائية، في ديوان (آخر الليل)، إلى الدرامية في الديوانيين الآخرين، استطاع أن يبني إيقاعاً يناسب كل مرحلة، بأن عمد في المرحلة الأولى إلى جعل السطر يشتمل على عدد قليل من التفعيلات بالإضافة إلى الميل إلى أن يكتفي كل سطر بنفسه إيقاعياً، دون اللجوء إلى التدوير. في مقابل تركيزه في المرحلة الثانية على أن يحوي السطر عدداً اكبر من التفعيلات مع ميله بشكل واضح في ديوان (أعراس) للتدوير دون أن يشكّل ذلك ظاهرة لافتة في ديوان (أحد عشر كوكباً) إذ كان كل سطر - مع طوله - يستقل بنفسه عروضياً وإن كان يرتبط بغيره بواسطة التراكيب. وهذا التفاوت بين المرحلتين جعل الإيقاع في النمط الثاني أبطأ، وأقل صخباً، وإظهاراً للانفعالية.

ويرتبط بهذا الحديث ارتباطاً وثيقاً الحديثُ عن الدورات النغمية (المقاطع). فهذه الظاهرة - وإن كانت تعد ثابتة، إذ اعتُمِدَت في الدواوين الثلاثة - كان شكلها يتغيّر من مرحلة إلى أخرى؛ ففي المرحلة الأولى الممثلة بديوان (آخر الليل) كانت تتشكّل المقاطع من أسطر مستقلة عروضياً وتركيبياً، ولا يربط بينها غير توحدها بالدلالة على جوانب صورة أو رؤية واحدة من الناحية المضمونية.

وفي المرحلة الثانية الممثلة بديوان (أعراس) أخذت المقاطع تتألف من أسطر مدوّرة - في الغالب - متصلة دلاليا، ويُعَمِّقُ اتصالها إيقاعياً ودلالياً جعلُ التركيب يمتد على مساحة أكثر من سطر.

أما في المرحلة الثالثة الممثلة بديوان (أحد عشر كوكباً) فقد تشكّلت المقاطع في القصيدة من أسطر كانت - غالباً - مستقلة ببنائها الإيقاعي العروضي دون أن يرتبط سطران أو أكثر معاً عن طريق التدوير. غير أنّ هذه الأسطر كانت متصلة تركيبياً، فغالباً ما لا يكتمل البناء النحوي لتركيب ما مع اكتمال السطر عروضياً، مما يجعل التركيب يمتدّ إلى السطر التالي، الأمر الذي يوجد وقفات قلقة في نهاية السطر.

وبالتحوّل من الغنائية إلى الدرامية، نجد أنّ القصيدة قد طالت وذلك لتستطيع أن تحيط بالجوانب المختلفة والرؤى التفصيلية للمضمون المراد التعبير عنه فنياً وفكرياً.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد وظف درويش طول السطر الشعري توظيفاً أسلوبياً لافتاً في شعره، وذلك في وضعين متمايزين، أولهما : لم نقف له إلاّ على مثال واحد في ديوان (أعراس)، عندما استطاع درويش أن يميّز صوتين متحاورين في القصيدة بأن خص كل صوت بمقاطع يختلف طول أسطرها عن المقاطع التي تعبّر عن الصوت الآخر.

وثانيهما : ارتباط طول السطر بظاهرة المقاطع، إذ كان درويش يفتتح كل مقطع - في بعض القصائد - أو يختتمه - بصورة نسقية - بسطر يختلف طوله عن طول بقية أسطر المقطع مشعراً بذلك ببدء المقطع أو نهايته. وهذه الظاهرة كانت تشكّل سمة أسلوبية ثابتة في شعر درويش.

ويرتبط بالبناء المقطعي كذلك الحديث عن أنظمة التقفية، إذ كان درويش يعمد إلى أنظمة خاصة من التقفية تتفق مع بناء المقطع في القصيدة - على شكل نسقي - من مثل أنْ يغيّر قوافي أسطر المقطع الداخلية، مع ثبات قافية السطر الأخير في كل مقطع. وهي ظاهرة ثابتة في شعر درويش.

والظاهرة الأخرى الثابتة في شعره والمتعلّقة بنظام التقفية، تتعلّق بتوظيف درويش لأنظمة التقفية للتعبير عن الانتقال من صوت إلى آخر في البناء الحواري - سواء أكان داخلياً أم خارجياً - بأن يخصّ كل صوت بمقاطع ذات قافية خاصة.

ومن الظواهر الصوتية الثابتة ظاهرة التكرار الكمي للأصوات المفردة بشكل يدعم الدلالات العامة في القصيدة، من مثل ورود أصوات المدّ بكثافة استثنائية في نص تسوده دلالات الحزن والأسى.

ويُعدُّ تكرار الأنماط التركيبية ظاهرة ثابتة، فقد تكرّرت في دواوينه الثلاثة موضوع الدرس. على أن طبيعة الإيقاع المتأتي من التكرار كانت تختلف في القصائد الغنائية عنها في القصائد الدرامية. إذ يتعلق التكرار في القصيدة الغنائية بالإيقاع الحلمي الذي يُظهر البعد الانفعالي المتسارع بشكل يعبّر عن انفعالات الشاعر. في مقابل إيقاعٍ تكراري يخدم بعد الامتداد في الطروحات الفكرية في القصيدة الدرامية. كما يرتبط بالبناء الدرامي التكرار الموظف في بناء الصورة الانتشارية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والظاهرة الصوتية الأخيرة التي سنعرض لها هي ظاهرة تنويع التفعيلات، إذ قد اعتمد درويش - في مثال واحد منفرد في ديوان (أعراس) - على تغيير التفعيلة تبعاً للانتقال من سياق إلى آخر في القصيدة.

ب. على مستوى الدلالة :

وقفت هذه الدراسة - في شعر درويش - على ثلاث ظواهر دلالية، أولها ظاهرة تآلف المفردات وتركيب الدلالات عن طريق بناء الصور التجسيدية والتشخيصية، والصور التنافرية، وثانيها ظاهرة التناص، وثالثها ظاهرة تشكّل الحقول الدلالية الأسلوبية.

وقد خرجت من ذلك : بأنّ اعتماد الصور التجسيدية والتشخيصية جاء في مرحلة مبكرة عند درويش واستمر معه في المراحل اللاحقة من تجربته الشعرية. على أننا لاحظنا أنّ درويش إذ يحافظ على ثبات هذه الظاهرة، أخذ يطوّر طريقته في بناء هذا النوع من الصور، فقد مالت هذه الصور إلى التجريد والبناء الترميزيّ في المراحل المتطورة من تجربة الشاعر. غير أنّ هذه الظاهرة وإن تطوّرت كيفيّاً في ديوان (أحد عشر كوكباً) كانت قد قلّت من الناحية الكميّة، فدرويش أخذ يركّز في هذا الديوان على توظيف الصورة التنافرية ودلالات التناص.

أما بالنسبة للصور التنافرية فنلاحظ أن درويش قد حرص على توظيفها في دواوينه الثلاثة، على أنها تظهر بكثافة أكبر في ديوان (أحد عشر كوكباً). وقد عبّر درويش بهذا النمط من الصور عن الأفكار والمفارقات والأحاسيس التي يريد إيحائياً.

أما التناص فهو ظاهرة لم تلفت درويش في المراحل الأولى، إذ يكاد ينعدم وجود شواهد لها في ديوان (آخر الليل). وإن كانت تبرز على حياء في ديوان (أعراس). وفي المقابل يزخر ديوان (أحد عشر كوكباً) بأنواع التناص المختلفة : أسطورياً، وتاريخياً وثقافياً ودينياً مما يجعلنا نؤكد أن توظيف التناص إنما جاء في مرحلة تطوّر النموذج الشعري عند درويش. إذ يعبّر إيحائياً عن الأفكار التي يريدها عن طريق ربط الدلالات المختزنة في ذاكرة الكلمة بالدلالات الحالية التي يريد أن يبرزها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى العكس من ظاهرة التناص تشكّل ظاهرة الحقول الدلالية والأسلوبية ظاهرة ثابتة ترتبط ببنية الصراع في نصوص درويش، وهي بنية قلما تخلو منها قصيدة من قصائده. على أنّ اتساع الحقل الدلالي الأسلوبي في النصوص كان محكوماً بطبيعة بناء القصيدة وهو أمر منطقي إذ إنّ الحقل الأسلوبي سيضيق في قصيدة انفعالية تتركز على بعد واحد من الرؤية وتتسم بالقصر مقارنة بالقصيدة الدرامية التي تمتد لتحيط بجوانب متعددة ومتشعبة وتطول لتستطيع أنّ تعبّر عن ذلك، فيتسع تبعاً لذلك الحقل الأسلوبي.

جـ. على مستوى التراكيب :

درست الباحثة عدداً من الظواهر التركيبية النحوية التي ظهرت بشكل لافت في دواوين درويش، منها ظاهرة التشكّل الزمني : وهي ظاهرة ثابتة، إذ لا تخلو قصيدة من الارتباط بالزمن، على نحو يتعلّق بالتشكّل الزمني للنص الدرامي أو بالرؤية العامة للمرحلة من قبل الشاعر.

وقد لاحظت أنّ ديوان (آخر الليل) قد ارتبط برؤية الشاعر الخاصة للمرحلة الزمنية التي يحياها، إذ أكد درويش رفضه للحظة المعيشة، أملاً في تغييرها في المستقبل.

وفي ديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً) لوحظ أن بعض القصائد حُكِمَ فيها التشكّل الزمني بالرؤية العامة للمرحلة حيث الرفض للحظة الراهنة ومحاولة البحث عن الخلاص في المستقبل، وذلك من خلال تتبع حركة التراكيب الاسمية والفعلية في النص. غير أن بقيّة القصائد حُكِمَ فيها التشكّل الزمني بالبناء الخاص لحركة الأحداث والدلالات في التركيب الدرامي للقصيدة.

ومن الظواهر التركيبية التي كانت لها قيمتها الوظيفية اللافتة ظاهرة توظيف التراكيب الاستفهامية بشكل دائم في قصائد درويش المختلفة، معبراً بها عن مواقفه ورؤاه وموظفاً إياها لخدمة التشكّل البنائي للقصيدة، وقد حمّل درويش الاستفهام عدة دلالات منها : الإنكار والتعبير عن الشك بالمستقبل والخوف منه. والتعبير عن التناقضات وعناصر الصراع، والتقرير، والرغبة في تفسير ما يجري حول المرء من أمور.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فمرونة دلالات الاستفهام كانت قد ساعدت الشاعر على تنويع المواضيع التي يتشكل ضمنها. وبهذا لم يكن الاستفهام رهناً بمرحلة معينة من مراحل تطور درويش الشعري. كما أنه استطاع - أي الاستفهام - أن يكتسب دلالاته من رؤية الشاعر الشاملة للموقف خارج القصيدة من جانب، ومن خلال التشكل البنائي لوحدة النص الخاصة من جانب آخر.

أما ظاهرة التوافق بين الوقفات التنغيمية والدلالية فهي ظاهرة تتغير طبيعتها تبعاً للانتقال من مرحلة إلى أخرى فما لاحظناه من توقيع للوقفة الدلالية على الوقفة العروضية في نهاية السطر عند درويش في ديوان (آخر الليل) لم نجد له أثراً واضحاً في ديوان (أعراس) إذ أصبحت الوقفات على نهاية السطر قلقة عروضياً وتركيبياً بسبب التدوير، وامتداد التراكيب.

ويختلف الأمر مع ديوان (أحد عشر كوكباً) إذ نجد أن الوقفات أصبحت ممكنة عروضياً على نهاية السطر، دون أن تكون ممكنة تركيبياً، إذ مازالت نهاية السطر - إذا وقفنا عليها - تعمل على تمزيق وحدة التركيب الممتد على مساحة أكثر من سطر.

وتشكل ظاهرة تتابع التراكيب، على نحو يعتمد على التداعي، ظاهرةً لافتة خدمت درويش في تعميق الدلالات المطروحة في نصوصه. على أنها لا تبرز بوضوح في ديوان (آخر الليل) مقارنة بديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع :

- المسدي ، عبدالسلام، ١٩٧٧، الأسلوبية : نحو بديل السني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس.

- عيّاد ، شكري ، ١٩٨٥، اتجاهات البحث الأسلوبي، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

- عيد، رجاء، ١٩٩٣، البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الأسكندرية.

- شريم، جوزيف، ١٩٩٤ ، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد ٣ - ٤، الكويت، ص ٩٤ - ١٣٥.

- مصلوح، سعد، ١٩٨٠، الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية ، ط١، دار البحوث العلمية.

- السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالاسكندرية.

- فاعور، ياسين، ١٩٨٩، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس.

- النقّاش، رجاء، ١٩٧١، محمود درويش : شاعر الأرض المحتلة، ط٢.

- النابلسي، شاكر، ١٩٨٧، مجنون التراب : دراسة في شعر وفكر محمود درويش ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- درويش، محمود، ١٩٩٤، ديوان محمود درويش، ط١، دار العودة، بيروت.

- الغذامي، عبدالله، ١٩٨٥، الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية.

- عبداللطيف، محمد حماسة، ١٩٩٦، منهج في التحليل النصي للقصيدة، فصول، مجلّد ١٥، عدد ٢، ص ١٠٨ - ١٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الطريسي، أحمد ، ١٩٨٧، تحليل الخطاب الشعري، في، قضايا المنهج في اللغة والأدب، محمد مفتاح، ط ١، دار توبقال، المغرب.

- عيّاد، شكري، ١٩٨٨، اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، انترناشونال برس.

- هاف، جراهام ، ١٩٨٥، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعدالدين، سلسلة كتب آفاق الشهرية، العدد الأول.

- شاهين، عبدالصبور، ١٩٩١، في التطوّر اللغوي، مكتبة الشباب، المنيرة.

- جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان.

- المسدي، عبدالسلام ، ١٩٨٣، النقد والحداثة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

- لوينز، جون، ١٩٩١، اللغة واللغويات، ترجمة محمد العناني، ط١، مؤسسة رُلى، عمّان.

- دي سوسير، فرديناند، ١٩٨٢، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد الكراعين دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- شولز، روبرت، ١٩٨٤، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبّود، منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

- بالي، شارل، ١٩٨٥، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عيّاد، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

- المان، ستيفن، ١٩٨٥، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عيّاد، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

- ثورن، ج.ب، ١٩٨٥، النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عيّاد، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الوعر، مازن، ١٩٩٤، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد ٣ - ٤، الكويت ، ص ١٣٦ ١٨٩.

- ريفاتير، مايكل، ١٩٨٥، معايير لتحليل الأسلوب، في، اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عيّاد، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

- شبلنر، برند، ١٩٨٧، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع.

- لاينز ، جون، ١٩٨٠، علم الدلالة، ترجمة مجيد عبدالحليم الماشطة وحليم حسين فالح وكاظم حسين باقر، مطبعة جامعة البصرة.

- الفهري، عبدالقادر، ١٩٨٥، اللسانيات واللغة العربية، ط١، دار توبقال، المغرب.

- منصور، عزالدين، ١٩٨٥، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط١، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت.

- عيد، رجا، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية.

- السحرتي، مصطفى، ١٩٤٨، الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم.

- حاوي، خليل، ١٩٨٨، لقاء مع خليل حاوي «الشعر : التجربة، رؤيا تعبير» في، في قضايا الشعر العربي المعاصر، محمود أمين العالم، تونس.

- الورقي، السعيد، ١٩٧٩، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف.

- اليوسفي، محمد، ١٩٩٢، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار سراس للنشر، تونس.

- الحاوي، إيليا، ١٩٨٣، شرح ديوان أبي نواس، ط١، دار الكتاب اللبناني.

- المتنبي، أبو الطيّب أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ/٩٦٥ م)، ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت.

- إسماعيل، عز الدين، ١٩٨١، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- زايد، علي ، ١٩٩٢، قراءات في شعرنا المعاصر، ط٢، مكتبة الشباب، القاهرة.

- عتيق، عبدالعزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت.

- العياشي، محمد، ١٩٧٦، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس.

- نور الدين، حسن وسلّوم، علي، ١٩٩٠، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ط١، دار العلوم العربية، بيروت.

- ياكبسون، رومان، ١٩٩٤، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.

- موافي، عثمان، ١٩٨٤، في نظرية الأدب : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية.

- رمضان، محيي الدين، ١٩٧٩، في صوتيات العربية، مكتبة الرسالة ، عمّان.

- أنيس، إبراهيم، ١٩٧٩، الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الإنجلو المصرية.

- الخولي، محمد، ١٩٩٠، الأصوات اللغوية، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمّان.

- خليل، حلمي، ١٩٩٣، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط٢، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- بارت، رولان، ١٩٨٥، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ط٣، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب.

- أبو زيد، نصر، ١٩٩٢، إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.

- شولز، روبرت، ١٩٩٤، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

- سابير، إدوارد، ١٩٩٣، اللغة والأدب، في، اللغة والخطاب الأدبي، سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الشنطي، محمد، ١٩٨٧، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، مجلد٧، عدد (١ ,٢) ، ص ١٣٩ - ١٥٨.

- درويش، أحمد، ١٩٩٢، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، فصول، مجلد ١١ ، عدد ١، ص ٧٤ - ٨٩.

- عبدالبديع، لطفي، ١٩٩١، قراءة الحداثة، الشعر، السنة ١٦، عدد ٦١، ص ٢٩ - ٣٢.

- كوهن، جان، ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب.

- حسّان، تمّام، ١٩٥٨، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الإنجلو المصرية.

- Jefferies, Lesley, 1993, The Language of Twentieth Century Poetry, 1st. edition, The Macmillan Press LTD, London.

- عصفور، جابر، ١٩٩٢، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.

- كورك، جاكوب، ١٩٨٩، اللغة في الأدب الحديث : الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

- اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- قطوس، بسّام وربابعة، موسى، ١٩٩٤، الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات (أ)، مجلد ٩، عدد ١ ، ص ٣٣ - ٦٤.

- الجويني، مصطفى، ١٩٩٣، المعاني : علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- زايد، علي، ١٩٧٨، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس.

- الزعبي، أحمد، ١٩٩٥، دلالات التناص في قصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصرالله، دراسات، مجلد ٢٢ (أ)، عدد٥، ص ٢١٠٥ - ٢١٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- داود، أنس، ١٩٧٥، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة.

- كوملان، ب، ١٩٩٢، الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- القمني، سيّد، ١٩٩٢، الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة.

- فريزر، جميس، ١٩٨٢، أدونيس أو تموز : دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- القرآن الكريم. ٤٨٠٤٨٩

- الكركي، خالد، ١٩٨٩، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمّان.

- حسام الدين، كريم، ١٩٨٥، أصول تراثية في علم اللغة، ط٢، مكتبة الإنجلو المصرية.

- القاسمي ، علي، ١٩٧٥، علم اللغة وصناعة المعجم، مطبوعات جامعة الرياض.

- بارت، رولان، ١٩٨٦، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء.

- جيرو، بيير، ١٩٩٢، علم الدلالة، ترجمة منذر عيّاشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق.

- العبد، محمد، ١٩٨٧ ، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، فصول، مجلد ٧ ، عدد (١ ، ٢)، ص ٨٩ - ١٠٣.

- باي، ماريو، ١٩٨٣، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، ط٢، عالم الكتب، القاهرة.

- أبو شريفة، عبدالقادر، ولافي حسين، ١٩٩٣، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط١، دار الفكر، عمان.

- عيّاد، شكري، ١٩٨٢، مدخل إلى علم الأسلوب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

The Language of Poetry of Mahmoud Darweesh (Stylistic Reading)

By : **Linah A. Awad**

Supervisor : **Dr. Abdullah Anbar**

This study is an attempt to display the nature of linguistic form and style of poetic sample of Mahmoud Darweesh, through reading three poem collections that represent three stages of development, these works are:

(End of Night) , (Weddings) , (Eleven Planets) , in prescription that links linguistic form and style with its expressive value.

This study focused on the linguistic forms, the constant ones and changing, on the levels of sound, meaning and structure. And that was done after establishing the fundamental approach used in this study, I mean the stylistic approach.

Moreover, the study shows that Darweesh was able to raise the level of linguistic use employed on all its levels to serve the text in its expressive influence and beauty, this was achieved after developing his use of the linguistic tools in his text. He even was able to form the constant properties to show his poetic ablility, in away to establish a growing rhythm revealing his benefit from his long experience in writing, specially what is concerned with the nature of linguistic form that changes by moving, from the lyrical to the dramatic.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit