وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب و الفنون.
قسم اللغة العربية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

التخصّص :دراسات أسلوبيّة

العنوان

المستويات الأسلوبيّة في شعر محمود درويش

من إعداد

محمّد صامت

الاسم واللقب:العربي عميش رئيسا	الرتبة:أستاذ التعليم العالي	جامعة:الشلف	رئيسا
الاسم واللقب: طاطة بن قرماز	الرتبة :أستاذ محاضر أ	جامعة:الشلف	مشرفا و مقررا
الاسم واللقب: محمد مكاكي	الرتبة: أستاذ محاضر أ	جامعة:خميس مليانة	ممتحنا
الاسم واللقب : عبد الهادي بلمهل	الرتبة:أستاذ محاضر أ	جامعة:غليزان	ممتحنا
الاسم واللقب:توفيق شابو	الرتبة: أستاذ محاضر أ	جامعة :البليدة 2	ممتحنا
الاسم واللقب: محمود سيد أحمد	الرتبة: أستاذ محاضر أ	جامعة: الشلف	ممتحنا

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى التي رحلت في صمت ذات ربيع وأصبح العمر بعدها هباء, إلى أمي في الخالدين .

إلى الذي قيل له ذات يوم ضع حافرك على ورقة الإمضاء,فنذر في نفسه إن رزق بولد فسيدخله المدرسة كي يتعلم القراءة والكتابة, وقد تحقق النذر,إلى أبي العزيز أطال الله في عمره ورعاه .

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة : طاطة بن قرماز لتجشمها عناء البحث معي وصبرها فلها مني كل التقدير والاحترام.

المقدّمـــــــــة:

لم يحظ شعر شاعر عربيّ حديث بالاهتمام ، حسب تقديرنا ، مثلما حظي شعر محمود درويش ، لذلك فقد اتفق الاهتمام بشاعرين أحدهما قديم هو المتنبي والآخر حديث هو محمود درويش ، وهذا الأخير شغوف بتمثل شخص المتنبي ، وتبني انفعالاته ، وشجاعته في الإبداع وقول الحقيقة ،وقد جاءته كثرة الاهتمام بالشاعر وبشعره لعدّة أسباب منها قراءته متوأما مع القضية الفلسطينية ، ومنها سلوكه الإبداعي المشحون بروح التحريب ، فمحمود درويش في عصره شبيه بالمتنبي في عصره ، كلّ منهما يشكّل ظاهرة شعرية تملأ الدنيا وتشغل الناس .

يختلف الباحثون في مدى قابلية المادة الشعرية التي امتلكت الصيت الواسع للبحث من عدمها ، فهل كثرة الدارسين لشعر محمود درويش تصير عائقا أمام الباحث الجديد الذي يختارها مادة بحثية ، وهل ترك المتناولون على كثرتهم شيئا يسجله الباحث على الدراسات المتعدّدة في موضوع شعر محمود درويش ، وإذا كان شعر درويش واقعا في صميم خارطة حداثة الشعر العربي الحديث ، وزنه ولغته وأسلوبه وإيقاعه فهل يستطيع المعوّل علي بحث المستويات الأسلوبية في شعر درويش أن يكتشف أو يتوصّل إلى تسجيل إضافات أخرى جديرة بالذكر في مواضيع الإيقاع والدلالة الشعرية والمعجمية والتركيب وكلها سبق وأن بُحثت إما في شعر درويش أو في أشعار الشعراء العرب الآخرين الذين ينتمون لنفس المدرسة الشعرية الحديثة ، كل هذه الأسئلة اعتمدناها سبيلا لتدبيج فصول هذا البحث الأربعة لعلنا نهتدي إلى قول الجديد في موضوع خصائص شعرية محمود درويش.

وإذا كانت الشعرية مطلقا قائمة على ما يتفرّد به شاعر في إنتاج قيم الشعر الجمالية والفنية فإن محمود درويش وإن يبدو مشاكلا لباقي تجارب الشعر العربية الحديثة الأخرى إلاّ أن الذي يستقصي أساليب هذا الشاعر في إحداث الخواص الإبداعية لا يعدم أن يستخلص الكثير من الإضافات التي ما فتئ الشاعر يُغني بها سجلّ كلام الشعر العربيّ ، وقد تنوّعت تلك الإضافات لتشمل كل مكونات الخطاب الشعريّ وقد تكون اللغة الشاعرة من أبرز تلك الفطن التي نبغ فيها درويش ، فاللغة لديه مقولة بناء على مزايا إيقاعية وبلاغية تتجدّد في كلّ مناسبة قول.

يرتكز محمود درويش على فُرَادة سيرته الشعرية نظرا لما امتازت به حياة الشاعر من فصول تحوّل مما يجعل الصلة بين شعريهما وسيرتيهما وثيقة الصلة ، الشعر في السيرتين دال على الشعرية ،

والشعرية بدورها محيلة على سيرة الشاعرين ، كلّ منهما ملأ الدنيا وشغل الناس ، ومحمود درويش لم يكن كذلك إلا لعدة اعتبارات منها أنه شاعر فلسطيني جمع بين الوطنية الفلسطينية ، والقصيدة إذا تنهل من معين سيرة الشاعر ، يستثمر تفاصيل الحياة الفلسطينية الدقيقة ويصيّرها قيما بلاغية وإيقاعية استطاع بفضل بلاعتها المترامية الظلال أن يجتذب إليه اهتمام النقاد والدارسين الأكاديميين مثلما كانت عريته المتميّوة سببا في اجتذابنا إلى بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش.

والقومية العربية وفي توجّه آخر أو علامة مميزة هو شاعر مطحون بين رحى الإبداع والوطنية ، ظل في حياته ساعيا للملاءمة بين الالتزامين التزام الفنان الذي هو حسّ أصيل في الطبيعة الفلسطينية وحسّ الفنان المبدع الذي اختص به في مسلك الحياة الدنيا ، يتربّع على رصيد نتاج ذي وفرة شعرية ظاهرة بين الشعراء المعاصرين له ، نال من الشهرة ما جعل صوتة الشعريّ يعلو متميّزا شاقا عنان السماء ، بالغا المستوى العالمي أو لنقل الإنساني على أدقّ تحديد ، كل المسوغات الإبداعية التي حياتية في صميم الفعل الإبداعي جعلت من محمود درويش سياقا إبداعيا جارى التجارب الإبداعية الأخرى وأضاف إليها زخما إبداعيا طبع الشعرية العربية الحديثة وأغنى تجاربها المتنوعة الأرصدة.

ونظرا لغناء تجربة درويش الشعرية فقد كانت الظاهرة الأسلوبية من أبرز النتاجات الأدبية التي برزت في تجربة الشاعر الشعرية ، فالأسلوب الذي هو قيمة امتيازية لا يستطيع الشاعر تحقيق علاماته أو سماته إلاّ بعد بلوغ درجة من الإبداع يتجاوز بها الشاعر المؤسلبُ كل التحفظات ، ويغدو مبدأ التجريب سياقا إيقاعيا يلازمه في كل مقاماته الإنشائية ، لذلك فإن أسلوبية شعر درويش وخصوصيتُه الإبداعيةُ كما قدرناها بعد تأمل وتفكير تكمن في عدّة مُرتكزات فنية وموضوعية تطبع شعر درويش وإننا نحدّدها في ما يلي:

الصياغة الفنية التي تتوزع عبر أساليب التعبير اللغويّ الميتمّزة ، وهي بدورها موزعة على عدة مستويات فنية وجمالية الاستقطاب الإنساني الذي فُرِضَ على شخص محمود درويش من جهة وعلى شعر الشاعر من جهة أخرى ، فلانتباه إلى حياة الشاعر سجرّ بالضرورة الانتباه إلى شعره ، وهذا أمر طبيعيّ ، فالهوية الأبداع متصلة بهوية حياة الإنسان حتى لا انفصام بينهما .

ولا نقول : إن شعرية اللغة في شعر محمود درويش تستمدّ فرادتها من احترام الشاعر لقواعد اللغة العربية ، نعني بها الضوابط النحوية والصرفية والدلالية والأسلوبية ، وإنما تنتزع لغة شعر درويش مصداقيتها الإبداعية من أساليب الاستعمال ، وطُرق التوظيف ، وخصائص التوقيع التي يسلكها الشاعر بحثا عن الفرادة الشعرية التي تؤهله لكسب رهان الريادة في مضامير الشعرية العربية الحديثة ، فالكفاءة الإبداعية التي حظيت بها تجربة الشاعر والتي حصّلها جراء مسيرة التجريب منذ أوليات القول الشعري الساذج لدى الشاعر ، مرورا بالمحطات الإبداعية الرّاقِمَة لشعرية الشاعر ، كل هذه التجارب أعطت محمود درويش خصوصية لغوية جعلت شعر محمود درويش أكثر ملاءمة للبحث اللغوي الأسلوبيّ ،

وما الأسلوب في تقديرنا بعد تفكير إلاّ تلك الفرادة التي يوقع بها الشاعر عباراته الشعرية ، فالشاعر حسب تقديرنا بعد أن يتهضّم اللغة يصيّرها أداة طيّعة في متناول استعمالاته البلاغية والإيقاعية .

يتلازم الأسلوب مع الهوية الإبداعية في شعر محمود درويش حتى يصير كلاهما دالا على الآخر ، ومُحِيلاً عليه ، وأسلوبية شعر درويش تبرز من خلال استقراء الناقد أو الدارس لأدقّ تفاصيل التعبير اللغوي ، فلم يستهونا بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش إلاّ بعد أن قدّرنا بعد قراءات أن لغة الشعر لدى درويش متجددة خارقة متنوعة يمنحها الشاعر حضورا إيقاعيا ذا نفس إنشائي متميّز أكسب درويش خصوصية بلاغية وإيقاعية واضحة بين شعراء الحداثة العربية.

تستفيد المستويات الأسلوبية في لغة الشعر من كل عامل بنائي مؤثر في التعبير الشعري ، هذا التعبير الشعريّ الذي يتوزع بدوره عبر عدة مؤثرات سماعية ولسانية وتعبيرية ودلالية ومعجمية ، كلها تتّسق في سياق تأثيريّ بديع يسعى خلاله الشاعر إلى استحداث بنية شعرية جديدة تخالف الأنماط التعبيرية المألوفة المحفوظة .

وإذا كانت الدراسات في شعرية محمود درويش كثيرة في اختصاصها فهي ذات زخم منوع لا يخفى على الباحثين ، وليس ذلك الإقبال إلا لكون شعر درويش يمتاز بالخصائص البنائية والتعبيرية والإيقاعية البديعة الجديدة ، والشاعر لا تنقصه روح الإقدام والشجاعة في اقتراح المستطرف الجديد ،

والشاعر وإن كان يعمد في كثير من المواقف الشعرية إلى توظيف أسلوبية الخرق أو الخروج على العادي غير المألوف إلاّ أنه استطاع حسب تقديرنا تقديم سياق بلاغي وأسلوبي جدير بالدراسة والبحث ، فالخطاب الشعريّ لدى محمود درويش مفعم بالمبادرة والتأثير، يقف القارئ خلاله على كثير من ملامح الافْتِرَاعِ والاخْتِرَاعِ ، فالمرتكز الإبداعي في شعر درويش لا يعتمد المعطيات أو الفنيات والجماليات التقليدية وإنما يُجاوز بخرقها إلى اقتراح بنى تعبيرية جديدة هي التي نعتمدها في دراسة أسلوبية شعر الشاعر ، وإذا كانت التجربة في نظرنا رصينة أصيلة فإنها ترتدُّ بمثابة المبرر الفني والموضوعي الذي يجعل كل جديد متقبَّلا في محله من سياق التجربة الشعرية الكلية للشاعر.

قد نكتفي في الإشارة إلى أهمية الدراسات البلاغية واللغوية التراثية من حيث صلتها بموضوع الإيقاع الشعريّ ، أو إيقاع كل عبارة لغوية جميلة بالإحالة على قانون ابن جني في القول بضرورة تحسين تركيب اللغة الجميلة بتقدير حسن الإيقاع بين المتجاورات الصوتية ، حيث تنتهي القاعدة إلى

استحسان ما تباعدت مخارج أصوات حروفه على اعتدال ، فالاعتدال الذي هو قانون طبيعي يلائم الفطرة الإنسانية هو من أبرز المبادئ التي نصادفها في تأليف إيقاع العبارة الشعرية في شعر محمود درويش ، ولم يكن تقديم فصل موضوع الإيقاع في موضوع أسلوبية شعر محمود درويش عبثا وإنما ذلك لمكانة الصوت اللغوي من لغة الشعر كيفما اتفقت حقبته كان قديما أم محدثا ، ولعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن جانب الإيقاع في شعر محمود درويش هو من أبرز المؤثرات الفنية الجمالية التي تصادفنا لدى

مطالعة شعر الشاعر ، فالتنويع البنائي التي لابدّ من أن يحسن فيه الشاعر توقيع الصوت اللغوي هو من ابرز المستويات الأسلوبية التي يُعوَّلُ عليها في قراءة شعرية شعر درويش .

وأما الفصل الثاني من هذا البحث فهو استظهار المناحي الأسلوبية في جانب المستوى الدلالي في شعر محمود درويش وفيه كان من الضروريّ لنا إن نقف على المؤثرات الموضوعية ، وإن من ابرز العلامات الحاسمة في موضوع أسلوبية الدلالة الشعرية في شعر درويش كان مناقشة وقوع المعنى الشعري في شعر الشاعر بين الحرية والإلزامية فكان الشاعر ينتقل من محطة شعرية إلى أخرى عبر هذه الثنائية الجدلية التي يشتدّ موضوعها في الشعر الفلسطيني ، وذلك نظرا لخارطة مقروئية الشعر الفلسطيني التي تسطّر للشاعر مسار المعالجة أو الإعلام أو الإشهار ، ومحمود درويش لم يكن

ليتخلص من أزمة التخبط بين المحورين محور التحرر ومحور الإلزام إلاّ بناء على ما يتمتع به هذا الشاعر من مهارة فنية ولياقة جمالية أهلته إلى السيطرة على هذا الموضوع الشائك.

وأما الفصل الثالث من بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش فخصصناه لبحث المستوى التركيبي في المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش وفيه ركزنا على كفاءة تصرّف الشاعر في توزيع مكونات العبارة اللغوية ومن أبرزها ظاهرة التقديم والتأخير والحذف والاستقطاع والاعتراض ، وقد كان ميل الشاعر إلى توظيف التنويع البنائي مسوغا لإنتاج أساليب تعبيرية جديدة استطاعت أن تقدم وجها جديدا للشعرية العربية بين الشعريات الإنسانية الأخرى.

يستطيع الذي يقرأ التراث الشعريّ العربي القديم أن يقف على كثير من الحوافز الإبداعية التي تجعل شاعرا مثل محمود درويش يستقوي بتلك الدعامات التراثية ، وكلها متّصلة بالمفهوم العميق للشعر من مثل تحرير أُبداع الشعريّ من الالتزامات الشكلية التي لا تؤثر تأثيرا مباشرا في القيم الفنية والجمالية ، ولعل أبرز ما يصادفنا في الموضوع هو تركيز الدراسات البلاغية على الجانب الإيقاعي الذي يتجاوز مفهوم الوزن العروضي الذي توقّف كثير من الشعراء عند شروطه الشكلية ، والحقيقة أن الوزن العروضي يرتبط الارتباط الوثيق بالجانب التركيبي الدقيق للغة الشعر.

وأما في الفصل الرابع فتناولنا بالتحليل والتطبيق جانب الدلالة الشعرية ، نعني به جانب الإمعان أو إنتاج المعنى الشعريّ والذي في الحقيقة لا يرتبط بالدلالة الموضوعية قدر ارتباطه بالدلالة

الإشارية أو الإيحائية ، فالمعنى المستفاد من شعر درويش يُستنهضُ من كل الأدوات التعبيرية ، ويرتبط أكثر بالدلالات الإيقاعية الدقيقة انطلاقا من دلالة الصوت اللغوي إلى البنية النحوية ، وقد تتضايق العبارة اللغوية في شعر محمود درويش فترتسم في آفاق كثير من الوظائف التعبيرية الأخرى وقد تمتدّ لتبلغ مستوى دلالة التشكيل الشعريّ.

ولقد صادفنا في المنهج الوصفي خير ملائم لدراسة سمات الأسلوبية في شعر محمود درويش ، ثم عززناه بالإجراء التطبيقي والتحليلي الذي تستدعيه طبيعة الموضوع المعالج ، أما التطبيق فتتّصل عيناته الإجرائية بما احتاج إليه هذا البحث من شواهد شعرية اعتمدناها سبيلا لتوثيق الظاهرة

الأسلوبية ، وأما التحليل ففي تقديرنا أن التحليل من البَدَهيّ ألا يكون إلاّ متصلة أسبابه بالتطبيق ،

والظاهرة الشعرية بما هي إجراء لغوي تركيبي محتاجة إلى التحليل والتطبيق لأنهما بمثابة البرهان على الأفكار والمناهج الموظفة في سياقات البحث .

وأما مكتبة بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش فألفيناها تستدعي الغَناء والثراء نظرا لما صار يزخر به موضوع الشعرية ، فكيف لا تغنى مكتبة هذا البحث في موضوع علاقة الشعرية بالأسلوبية وقد ارتبط موضوعه بشعر شاعر عربيّ صار يشكل ظاهرة إبداعية على المستويين الإنساني والعالمي من الدرجة الأولى بامتياز ، ونظرا للتحولات القناعات الإبداعية لدى محمود درويش وعدم استقرارها على نموذج فني أو بنائي معيّن ، بالإضافة إلى تشبّع الشاعر بالشعرية العربية القديمة خاصة شعرية المتنبي فقد اضطرنا ذلك الانفتاح على الشعريات الإنسانية إلى استدعاء كل ما له صلة بابتداع الشعر .

الفصـــــل الأوّل:

المستوى الإيقاعيّ في شعر محمود درويش.

سهم الصوت اللغويّ في إبراز الرؤية الإبداعية لدى محمود درويش

شعرية الصوت اللغوي

الصوت اللغوي باعتباره عامل إنتاج للأسلوب

الصوت اللغوي الداخلي والصوت اللغوي الخارجي

سهم الصوت اللغويّ في إثراء شعرية درويش

سهم الصّوت اللغويّ في إبراز الرؤية الإبداعيّة في شعر محمود درويش.

الإيقاع من الفعل وقّع يوقع إيقاعا ، وهو المنحدر من الجذر الثلاثي: وقع ،الذي تنصرف إلى عدة دلالات تلتقي في فائدة : الفعل المنتظم ، وإذا استظهرنا الخاصية الدلالية التي ورد عليها في لسان العرب وجدناه يفيد معنى الإصابة والتقدير المنبني على القوة الحسية الفائقة التي تستفاد من الفطنة البلاغية ، ومن هذا المنظور فإن للإيقاع صلةً واضحة بالبلاغة ، لذلك كان الخليل بن أحمد خبيرا بالإيقاع رأى إليه مشمولا بمختلف مظاهر الاستعمال اللغوي ، الصرف والنحو والعبارة والمعنى ، وكلها تناسب سياق الخرق البلاغي والإيقاعي ، وإننا نعتقد أن ابن جني يوافق الخليل في مذهبه الإيقاعي من حيث رأى إلى الجانب الإيقاعي موصولا بالجانب الجمالي من حيث البنية الصرفية ، وكان من أبرز المرتكزات في الموضوع استنهاض القيم الشعرية من أدقّ المؤثرات اللسانية والسماعية ومن أبرزها الصوت اللغويّ العربيّ [1]، وكأن ابن منظور رمى إلى معنى تقدير التركيب اللغوي وتمييزه أسلوبيا فيكون بتلك العناية كافيا للدلالة على المعنى الخفي المستوحى [2].

ولا يكاد يُذكر الشعر في كل عصوره ومراحل حضاراته إلا مقرونا بالإيقاع ، فالإيقاع هو روح التعبير الشعريّ ، وهو الذي يفرق بين خصوصية تعبيرية وأخرى ، والشعراء يجدون في حيّز الإيقاع سعة للتنويع ومخالفة تجارب لعضهم بعضا الإنشائية ، إذا كان الشعراء يستعملون مادة لغوية وكيفيات تركيبية واحدة يحتكمون في ضبطها إلى قوانين اللغة المعيارية فإن بلاغة الإيقاع هي التي تهب الخطاب الشعريّ فرصة التجدد فلا يستقرّ على كيفية نمطية محفوظة ، وقد يكون هذا المناط هو الذي عناه تامر سلّوم حين قال ببلاغة العناصر الصرفية ونشاطها الأدبي[3] ، حيث يكون هذا العمل الدقيق الحساس من إنتاج الفطنة الحسية التي يتمتع بها حس الشاعر ، والشعراء ليسوا في ذلك سواء حسب تقديرنا ، ثمّ إن في هذا دليلا واضحا على تداخل الاستعمالين للغة الاستعمال المعياري والاستعمال الفني الجمالي ، فعلوم اللغة العربية صرفها ونحوها وكل قواعد استعمالها لا تستطيع أن تنقطع عن المرجعية الانفعالية مهما أغرق

---

[1]: ينظر ، ابن جني ، الخصائص ، تحقيق ك محمد علي النجار ،الجزء الثاني ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، ص: 227

[2]: ابن منظور ، لسان العرب ، حرف الواو ، مادة : وقع ، الجزء :15 دار صادر ، 2003 .

[3]: ينظر ، تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ط:1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1983 ، ص:103

مستعملوها في العلمية ، لأن هذا النشاط اللغوي يبقى دائما موصولا بالكيفيات الانفعالية التي أوجدته أول تجربة في لغة الشعر ،وبالتالي فإن النحو والصرف يبقيان دائما في حيز الانفعال الفني والجمالي للغة الشعر ولا يستطيع الانقطاع عن تلك الفاعلية الطبيعية فيه.

نقول مبدئيا : إن القوانين الوظيفية والتي تسمى في بعض الأحيان الدلالة الموجهة [1] لا تمس العناصر اللغوية التركيبية الدقيقة المتناهية الضمور والخفاء ، وإنما تتعلق الدلالة الموجهة بالنحو والصرفي وأما ما دق وخفي فمتروك للوظيفة الحسية والانفعالية، وتكون التربية اللغوية العربية بناء على شروطها الجسمانية مهيأة لاحتمال المزايا الفنية والجمالية ، حيث نعتقد أن هذا الجانب الوظيفي في جوهر اللغة العربية هو الذي دعا أكثر من باحث إلى الإقرار بشعرية اللغة العربية الطبيعية.[2] فقد نحا العقاد إلى هذا المفهوم حين قال:(... أنها بُنِيَتْ على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية...)[3]، معنى هذا أن اللغة تنجذب بالطبيعة نحو أصلها الشعريّ ، وبذلك فاللغة في القول الشعريّ تُقال وتُؤسلَب من داخل العملية الإبداعية ذاتها ، والوزن العروضى من هذا المنظور يبدو إذا تأملنا أثره إلى جانب آثار المكونات الإيقاعية الفاعلة في جمالية الشعر وجدناها ضعيفة تختفي أمام المؤثرات العضوية الأخرى "... فإن البيت من الشعر في مجال الإنشاد والغناء لا يُقاس طوله أو خفته أو سهولته بمحرد وزنه العروضيّ ، وعدد ما به من تفعيلات حركات أو سكنات، بل يقوم على شعور السامع ..."[4] وهذه الطبيعة التي توافق حقيقة فن الشعر هي التي ارتكز عليها الشاعر المحدث في إحداث الثورة الإيقاعية التي أعادت إلى فن الشعر العربي جوهره وغايته ، وعلى هذا الأساس نظر عز الدين إسماعيل إلى القصيدة العربية على أنها "... تمثّل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض ... فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أيّ دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية ..."[5]، ومن المتعارف عليه أن إشكال التضارب

---

[1]: ينظر ،تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ط:1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع 1983 ،ص:14

[2]: ينظر ، عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، مؤسسةهنداويللتعليموالثقافة،جمهوريةمصرالعربية، ص:33

[3]: نفسه ، ص:12

[4]: نور الدين السدّ الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995 ، ص:99

[5]: عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب دار العودة دار الثقافة بيروت لبنان ، 1962 ، ص:77

بين الكمية والنوعية في الشعر العربي الحديث قد تجاوزه الشعراء بعد تحرير القول ، وانخراطهم في استعادة حرية التعبير التي كان عليها الشعر في أولياته الغابرة.

يستطيع الذي يتعمّق قراءة شعر محمود درويش أن يقف على حقيقة بناء الشاعر لإيقاع قصائده على موسيقى تفاعيل محدودة لا يتعداها إلى كامل تفاعيل الأوزان العروضية الكثيرة الأخرى ، فتفعيلة الكامل والمتقارب والوافر والهزج وجميعها تفاعيل أوزان صافية هي التي تشكل قاموسه الإيقاعيّ غير أن درويش يستثمر قلة التفاعيل هذه لينشئ منها زخما إيقاعيا واضحا للعيان ، لذلك فإننا نعتقد أن درويش لا يعوّل على الوزن أو التفعيلة أو الجملة الموسيقية الثابتة المعالم بقدر ما يستثمر الثروة الإيقاعية التي ترتكز على المادة الصوتية للحرف العربي وكذلك المقطع اللغوي والثراء التصريفي والغنى الأسلوبي أو النظمي يكمل بها الشاعر محدودية التفاعيل المحدودة التي يعتمدها في توقيع أشعاره وذلك لأن في حقيقة الأمر أن"... كل عنصر لغوي في التعبير الشعري يمثل وظيفة عضوية، فكل عنصر صوتي في اللغة المنطوقة يقوم على أساس عضويّ.. وعلى أساس سمعيّ ..."[1] ، فهو الجزء من المادة اللغوية وليس الكلّ ، فالقارئ في شعر درويش يتفاعل مع المكونات العضوية في لغة الشعر وليس مع البنى الكلية لذلك فلا قيمة للوزن أو التفعيلة أو البيت الشعريّ وإنما هو نظام تتفوق فيه الوظيفة العضوية على الوظيفة الكلية.

لا تستطيع لغة الشعر في نظرنا إلاّ أن تتسامى ، في كل تجربة وعصر ، عن المكونات الشكلية باعتماد الجماليات الإيقاعية أو بلاغة الإيقاع ، والإيقاع تحتاج إليه لغة الشعر انطلاقا من كونها محسوسة بحاستي اللسان والسمع ، فالتركيز الشعريّ في الحقيقة هو تركيز حسّي يتخيّر درويش لغة شعره بدرجة تحسّس فائقة ، يتفاعل خلالها الشاعر مع المكونات اللغوية الدقيقة ، تكبر تلك المكونات اللسانية السماعية فتغدو ذات أثر تشخيصيّ بارز في إنشادية الخطاب الشعريّ ، ومحمود درويش من الشعراء المشهورين بالإنشادية .

وبما أن الإيقاع هو في بعض تجلياته التركيبية أو الوظيفية عبارة عن تقسيم لغة الشعر إلى مناطات نبر أو إفصاح أو مبالغة صوتية فإن حس الشاعر يعمد إلى اعتماد التقسيمات التركيبية

[1]: حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي ط:1 الدار الثقافية للنشر القاهرة 1998، ص"13

للغة الشعر هي التي تصنع الظاهرة الإيقاعية في لغة الشعر أو مستوياتها ، والإيقاع قد يتعدّى التركيب إلى المعنى حيث يحتاج الشاعر إلى إعمال كثير من المؤثرات الدلالية الخارجة عن نطاق الدلالة التقليدية وذلك الذي ذهبت إلى إثارته ابتسام أحمد حمدان حين قدرت الإيقاع في جانب المعنى الشعريّ في شعر مسلم بن الوليد [1].

يتحفز كل من اللسان والسمع لدى تعاطيهما للغة الشعر ،يظهر ذلك في الزخم العاطفي والتوهج الروحي الذي يبرز في من خلال أسلوب الشاعر، وخلال ذلك الإجراء الذي غالبا ما يتجلى في الإنشاد ويتشخّص تبرز وظيفة الغريزة في التعامل مع العناصر اللغوية الدقيقة ، لذلك ركّز البلاغيون والشعراء الذين خاضوا في الكلام على الشعرية على الغريزة والعاطفة والشعور ، لذلك عبّر أبو العلاء المعرّي عن هذا المرتكز الحقيقي حين قال: "... والشّعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبان عنه الحسّ .."[2]، فاللسان والسمع متّصلان بكل وثوق بالحسّ متشاكلان معه يَسْتَمْلِي هذا الجانب نظامه وأسلوبه وظيفته من نشاط الآخر وحضوره الفعّال في إنتاج إيقاعيّة لغة الشعر ، لذلك ينبغي لنا التنبه إلى ضرورة إعادة النظر في تقدير علاقة الوزن بالإيقاع حيث لا يكون وزن بدون حضور إيقاعيّ فاعل في مكونات الخطاب الشّعري .

تبيّن لنا مقولة أبي العلاء المعرّي التي يمكن اعتمادها نظرية محورية في الكلام على مفهوم الإيقاع أن فنّ الشعر غالبا ما فُهِمَ مغلوطا ، وبالتالي فقد شابه كثير من الانحراف في المفاهيم والوظائف ، فمثلما هو واضح فقد سكت أبو العلاء المعري الشاعر الناقد والمقوّم للشعرية عن اعتماد جانب القافية التي هي علامة شكلية بامتياز ، وعوضا من ذلك ركّز أبو العلاء على تقدير الحس والغريزة للمكونات الإيقاعية في لغة الشعر ، ويعتبر هذا الوازع أبرز الدواعي التي قادت إلى انتقال الشعر العربي من العمودية إلى الحرية حسب تقديرنا، حيث أُعيد الاعتبار إلى وظيفة الحس ، ومعها وظيفة الإيقاع وتحرير القوى المبدعة في الطاقة الإنسانية ، وإننا نذهب إلى تقدير كون الزيادة أو النقصان اللذين ذكرهما أبو العلاء ليس ثابتين وإنما هما متحولين متبدلين يخضعان لمقتضيات اللحظة الشعرية ، وبالإضافة إلى شجاعة أبي العلاء في إعادة الاعتبار إلى مفهوم الشعرية فقد ألفيناه يوكِلّ معاييرها أو مقاييسها أو مسوغاتها إلى الغريزة ولا شيء سوى

[1]: ينظر ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 دار القلم العربي بحلب 1997 ، ص:195.

[2]: أبو العلاء المعرّي ، رسالة الغفران ، ط:1 دار الشرق العربي بيروت لبنان ، 2005 ، ص:119

الغريزة ، فما قبلت به الغريزة فهو مسوّغ مقبول ، وما لفظته وتبرمت منه فهو ممجوج مردود ، لهذه الأسباب الموضوعية قلنا إن الإيقاع في حقيقته متّصل نشاطه بالعناصر اللغوية الدقيقة ، يأتي في مقدمتها عنصر الصوت اللغوي وذلك الذي رُكِّز عليها عربيا منذ القديم حين قال الجاحظ بكون الصوت هو آلة اللفظ[1] باعتباره عاملا حاسما في تقسيم الكلام ، ثم باعتباره محفّزا للغريزة والحسّ في ابتداع أنظمة البناء اللغوي في أساليب التعبير الشعريّ.

والإيقاع وإن كان مذكورا في القديم متداولا فإن اعتماده في الدرس البلاغي صراحة ظل محتشما لا يفي بالغايات المكتشفة فيه حديثا ، والحقيقة أن الشاعر حين يهتدي حسه إلى القيم الصوتية المفيدة الغايات الشعرية فإنه لا يتحرى ذلك وما ينبغي له وإنما السرّ في ذلك أن اللغة بتواجدها في لا شعور الذات الشاعر تقفز مندفعة طافرة فتصيب صورها الصوتية الغايات التركيبية ذات القيم الأسلوبية ولو جئنا إلى اختبار مدى حضور هذه الظاهرة الصوتية الزخرفية أو التوشيحية ألفيناها تتردد باستمرار والشاعر عليه ألا يقبل عليها بالكثرة والغزارة التي تجعلها سمجة ساذجة وإنما تأتي لتلطف من أجواء الخطاب وتعزز طاقاته الإيقاعية ، مثال ذلك ما جاء في إحدى قصائد الشاعر :

أبوك احتمى بالنصوص ،وجاء اللصوص

ولست شديدا ولست شهيدا [2]

تتضافر القيمتان الصوتية والصرفية أو التفعيلية من خلال بث المتماثلات الصوتية والمتماثلات الوزنية على المستوى الصوتي : يتوالى صوت صرف الصاد في الجملة الشعرية بقوة صادمة : النصوص مشفوعة باللصوص حيث لا يخفى الطابع الانتقادي الذي يوظفه درويش والمتلخص في أن النصوص القانونية الدولية أغرت بالقضية الفلسطينية النصوص التي هي موظفة للاحتماء واللصوص الموظفة لسلب النصوص قيمتها المرجعية ، حيث خيبت تلك نصوص الأمم المتحدة كل الآمال العربية المعلقة عليها ، وفي الجملة الإيقاعية الأخرى التالية لتلك الأولى نقف على لوحة إيقاعية يتوالى فيها حرفا السين والصاد التي هي من جنس صوتها غير أنها مفخمة حيث جاءا متوالين متناظرين على نسق لساني أنيق ملذوذ، لذلك وبناء على هذا المقام

[1]: ينظر الجاحظ،البيان والتبيين،المجلد الأول دار إحياء التراث العربي ، بيروت لبنان ، 1968 ،ص:58

[2]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ج:2 ،ص:185

الزخرفي في لغة الشعر الراقي إلى اصطناع الأسلوبية الشعرية تبدو لنا لغة الشعر غنية بالإيحاءات الإيقاعية التي يمكنها حيازتها بعيدا عن القيم العروضية التقليدية فالعروض الخليلي يوهمنا في كثير من الأحيان موقعا إيانا في ملابسة النظم بالشعر ، فالتداعي البنائي في العينة الشعرية المسوقة آنفا يتجلى في تساوق البنيتين : النصوص واللصوص في شعرية درويش ، فالمسألة ليست تجنيسا أو تسجيعا وإنما تتعداهما إلى إيقاع دلالة السخرية والتهكّم التي ترد بكثافة في شعرية الشاعر بالإضافة إلى الاتساق في بنية الدلالتين المتضادتين من حيث كون النصوص التي هي القوانين الجائرة الخادعة المنوّمة للوعي الفلسطيني والسالبة له تتعادى جماليا مع دلالة اللصوص التي يُفهم من مضمونيهما أن ثمة توافقا بين الدلالتين ، النصوص هي التي خولت للّصوص الاستيلاء على الحقّ الفلسطيني ، وإن دلالة الاحتماء بنص وحد بلفور هو الذي قوّض الحق الفلسطيني ، وإن شعرية محمود درويش غالبا ما تعتمد استثمار الدلالات الضدية الخلافية لتوليد الحس الإيقاعي في شعريته.

يقوم الحس والغريزة في الوظيفة الإيقاعية على إنتاج التساوق والاعتدال والانسجام والتناسق والتناسب وذلك من خلال إيجاد التأليف بين مختلف المواد اللسانية السماعية التي تبني العبارة الشعرية ، فإدراك التوازن بين المتجاورات مردّه إلى الوظيفة الإنشادية التي هي قوام الشعر ، وإن الإخلال بالتأليف بين المتجاورات جدير بأن ينفي عن لغة الشعر كل جمالية لغوية ولعلّ هذا الذي ذهب إليه عبد الملك مرتاض حين قال بضرورة اتفاق الدلالة الصوتية مع مدلول المعنى ، ورآها قائمة على غير اعتباط ، وكيف لا يكون إيقاع الصوت اللغوي وقد تهيّأت له تلك المناسبات البنائية المنبعثة عن الروح والحسّ "... وقد سُخِّرت لمعنى الدلالة على شيء يُفترضُ فيه اللّذة والعُذوبة والنُّعومَة واللطافة والمراءة ، فلا تقع الكُلفَةُ في نبرِ منْطوقِ المضمون الجميل ..."[1]، بمعنى أن التركيز الحسي أو الشعوري هو الذي يؤلف بين المعنى وإيقاع لغة الشعر ، فما ينبغي لهما أن يختلفا في شيء مما يدلان عليه ، ويشيران إليه ويوحيان به إلى المتلقّي.

جاء في بيان وتبيين قول أحدهم : (... إن استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا ...)[2] ، والإيقاع ضربان لغوي لفظي وآخر معنوي يركز على المفاجأة والإغراب

[1]: عبد الملك مرتاض ، نظرية اللغة العربية ، تأسيسات جديدة لنظامها وأبنيتها ، دار البصائر للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ص:92

[22]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت لبنان ، 1968 ، ص:81

والتعجيب ، ولعل ذلك الذي عناه الجاحظ بقوله:(... لأن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع ...)[1] ، تلك إذا ، هي مستويات الإغراب الدلالي التي تتنامى مقوماتها متناهية إلى مستويات الإبداع القصوى ، وإذا تميّزت الدلالة وأغرقت في الإغراب التحقت بالجانب الإيقاعي بناء على ما تنتجه من الهِزّة والأريحية في نفس المتلقّي ، وهذا النمط من التوقيع المعنوي الهازّ واللافت للانتباه والمثير المريح هو الذي استفاده البلاغيون من عبارة لسعني طائر التي انطبع بها عبد الرحمن بن حسان بن ثابت .[2]

ولولا مكانة الإيقاع من الوظيفة الشعرية ما قال عنه ابن طباطبا[3] "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ..." ، وإن ذكر اعتدال الأجزاء ، والابتهاج والطرب لهو مما يُعتدُّ به في تفهّم أسرار إيقاع الشعر ، لذلك فقد احتفظت لنا المدونات البلاغية العربية القديمة على إشارات غنية في موضوع الإيقاع حتى عدوه مستفيضا على كثير من الجماليات اللغوية التي تنزاح بمفهوم الشعر عن فهومه التقليدية القديمة وتضعه في سياق كل مشروع فني حداثي ، ومن الجدير بالملاحظة أن ابن طباطبا جعل الوزن خاضعا لمتطلبات التوقيع وليس العكس من ذلك .

وبالفعل فالإيقاع هو الروح المتحكمة في بلاغة الإيقاع الشعريّ ، وانطلاقا من هذه الاعتبارات الفنية الجمالية المتّصلة بحقيقة الشعر نقول: إن الشعرية العربية أثرت بكثير من علامات التجديد والتحديث التي أنشأها الشعراء العرب المحدثون على شاكلة ما ألفيناه في شعرية محمود درويش ، خاصة في ما يتعلق بالثراء الإيقاعيّ ، ولعلّ هذا الذي قال به أمبرتو إيكو حين ركز على أن إنتاج القيمة الجمالية في الفن قائمة أو مستمَدة مما يستمتع به قُراء الشعرية " ... بذلك الأسلوب في طمس التمايز بين العثور على شيء وصنعه ..."[4] ، وإذا كان الوزن التقليدي يفرق بين المراحل الحضارية لصيرورة الشعر العربي فإن الإيقاع مرجعية ناسقة بينهما ، والإيقاع هو الذي يغذي الصيرورة الإبداعية ، ودلالاته ووظائفه وعلاماته

---

[1] السابق ، ج:1، 52.

[2]: ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:167

[3]: عيار الشعر تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، مصر ، ص:53

[4]: أمبرتو إيكو ، التأويل والتأويل المفرط ، ترجمة: ماصر الحلواني مركز الإنماء الحضاري ، 123

وأشكاله غير مقرونة بالشعر وحده وإنما تتعداه إلى مجمل الفنون الأخرى باعتبار الإيقاع منوطا بالثقافة الحسية ، ومحمود درويش يعوّل كثيرا على توظيف المهارات التوقيعية كونه من أبرز الشعراء العرب المستفيدين من الثقافة الإنسانية الحديثة والتي يكون الإيقاع هو أبرز وجوه عواملها المشتركة بين التجارب الشعرية الإنسانية كافة.

ونظرا للآصرة الرابطة بين الإيقاع والأسلوب فإن التمهيدات البلاغية المبثوثة في متون أصول اللغة العربية ركزت ابتغاء ذلك على عنصرين حاسمين في الموضوع ، العنصر الأول يتمثل في إحالاتها الثابتة على المبدأ الصوتي في مفتتح كل مدونة منها ، فتركيز الجاحظ في مؤلفاته على جمالية الصوت اللغوي وإيقاعيته حتى استغرق استعراض هذا الجانب العزيز من البلاغة العربية قسطا من الأوراق غير قليل ، وكذلك إذا نظرنا لغير الجاحظ في موضوع التواشج الوظيفي بين الصوت اللغوي وفن التوقيع الأسلوبي للكلام فإن أبا هلال العسكري أورد أكثر من شاهدا على المنهج النفسي المحتضن لتلك الوظيفة .

يأتي في أولها تركيزه على التوقيعات القلبية لإيقاعية الكلام الفني على أن ذلك يوجد ذلك الرابط التفهُّمي بين المتراسلين أو المتخاطبين حتى رأى إلى البلاغة متمثلة في تعزيز الرابطة القلبية ، وبذلك صار الإيقاع أو الأسلوبية متمثلين في توفير حرارة الانفعال الروحي بين المتخاطبين (... فسُمِّيت البلاغة بلاغة لأنها تُنْهي المعنى لقلب السامع فيفهمه...) [1]ولنتأمل كيف أن أبا هلال ركز على القلب لأنه محل الانفعال والعواطف والمشاعر فهو القمين بإفراز مختلف الاستجابات الانفعالية بالإيقاع اللغوي المصطبغ بجماليات الأسلبة ، وإلى جانب عالمي البلاغة العربين المستشهد بتفهمهما للبلاغة على أنها تلك الانفعالات القلبية فقد صادفنا السكاكي في مفتاح العلوم يبسط التهيدات الوافية للكلام على المقدمات اللسانية السماعية وليس ذلك إلاّ لأنه ارتأى فيها عامل تجويد لمكونات الخطاب الإيقاعية خاصة الخطاب الأدبي الفني من مثل الشعر فقد افتتح مفتاحه بالإحالة على علمي اللسان والصوت متلاحقين وكأنه بذلك رمى إلى استظهار الغايات التلفيظية الشعرية من فصاحة وخطابة وتجويد للفظ على العموم حيث لا يمكن تحصيل ذلك إلاّ بالمهارات اللسانية السماعية ، فلما فرغ السكاكي من سرد المتعلقات بمبدأ الصوت اللغوي الجمالي انتقل إلى علم الصرف أو التصريف أسماه تأدية

[1]: أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، تحقيق:محمد علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت ، ص:6

هيئة الكلمة مستعرضا نفس القوانين الصوتية [1]التركيبية على نفس طريقة ابن جني في كتاب الخصائص لأن التمثيل الصوتي للإبداع هو القائد إلى إخراج الكلام مُخْرج ما استقرّ في النفوس[2].

نعتقد أن كثيرا من الإحالات البلاغية التي تضمنتها بها المدونات اللغوية العربية التراثية واقعة في صميم علم الإيقاع بالمفهوم الحداثي نفسه ، فالتأثيرات الصوتية والمقطعية وأساليب التفنن في إخراج الصوت اللغوي في حيز التعاطي الشعري هو ذاته الذي أوحى للجاحظ أن يبدع نظرية استحالة ترجمة الشعر فالمرجعية الإيقاعية التي هي في حقيقتها مرجعية أسلوبية هي الباصمة للموقف التعبيري وبذلك واستنادا إلى الخصائص الإبداعية فإن الشعر الحقيقي لا يحتمل التحويل أو الترجمة(... والشعر لا يُستطاع أن يُترجم ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حُوِّل ، تقطع نظمُه ، وبطل وزنُه ، وذهب حسنه ،وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي حُوّل عن موزون الشعر...)[3] .

يسهب الدارسون في الإقبال على استثمار هذا الشاهد النقدي غير أنهم في اعتقادنا لا يحيطون برؤيته النقدية الحقيقية ، فلا يوفونه حقّ جدواه ، فالشاهد مثلما تشهد عبارته تضمن كثيرا من الإشارات الأسلوبيةو الإيقاعية بحيث ركز الجاحظ المفهومين ، مفهوم الأسلوب ومفهوم الإيقاع في عامل الصوت اللغوي باعتباره النسيج الأدق الذي يستحيل زعزعته أو تحويله على جوهر النزوع الذي ابتكره ، فإذا كانت المعاني قابلة للترجمة والتحويل فإن عنصر الصوت اللغوي خاصة عندما يكون مدرجا ضمن السياق الإيقاعي يعسر التصرف في مادته الأولية ، وهي نفس الفكرة التي تجاوب فيها جورج بوفون[4]George Buffon في كلامه على الخصوصية الأسلوبية القائلة : الأسلوب هو الرجل نفسه ، Le style est l'homme lui meme بحيث اعتمد نفس المعايير التي اعتمدها الجاحظ في نظرية استحالة ترجمة الأسلوب الشعريّ، حيث يتراءى لنا هذا التداخل بين الشعرية والأسلوبية واضحا

---

[1]: ينظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص:5، 6، 7.

[2]: ينظر ،ابن جني ، الخصائص ، ج:1 ،ص:19

[3]: الجاحظ ، الحيوان ، المجلد الأول، ص: 51

[4] :buffon Discoure sur le style texte de l edition de l abbe j pierre li brairie ch poussielgue paris 1896 P :28

بالبراهين والدلالات ، والأصل في ذلك هو تركيز العلماء الجماليين على إيقاع الصوت اللغوي باعتباره البصمة الثابتة في العبارة الشعرية.

وسيظل موضوع الإيقاع رابطا وظيفيا وعمليا حاسما يربط الشعر بالغناء وبصنوف التجويد التنغيمي للكلام الفني ، وأما وسائل التنغيم الإيقاعي فيمكن توصيفها بالآلة التي تعدد العناصر الإيقاعية أو ما ينوب عنها من الإشارة باليد والشمائل وتلك التي ذكرها الجاحظ حين استكمل بها تمثيل منشد الشعر للمعاني والدلالات بإتقانه حسن الإشارة باليد والرأس الداخل تحت اعتبار الدلالات التمثيلية .[1]، انتهى الجاحظ إلى مستويات بلاغية تمثيلية تلخص في استدعاء الشهوة.[2]

لاشك في أن لكل شاعر خصوصيته الفنية ، يستقيها من خلاصة اطلاعه على تجارب الآخرين ثم يضيف إلى ذلك الرصيد مُحصَّل قناعاته الفنية الشخصية الخاصة به هو ثم تستوي هذه المعطيات وتغنى بفصل المهارات والمواهب التي تعززها وتمنحها مجالا للفرادة والاختصاص من حيث هما ميزتان إبداعيتان لا غنى عن حضورهما لدى تشخيص شعرية الشاعر ، فالموهبة الشعرية المتمثلة في تلك المهارات النظمية أو الأسلوبية أو الإيقاعية تحقق مستوياتها الإبداعية بناء على ما رُزِقَهُ الشاعر من الفطن البلاغية المتمثلة في تحسّس الأشياء ودقة الملاحظة والانطباع الفني المتلائم مع المعطى الحياتي المعيش ، وفي هذا المقام لقد نُظر إلى شعرية درويش محكومة بالمعايشات الفلسطينية فالموضوع الفلسطيني بما له من حضور إعلامي وتاريخي في نفوس القراء ومتلقي شعر محمود درويش ظل كثير من النقاد يرون إليها على أنها مناط امتحان أو اختبار لكفاءة درويش الإبداعية فالموضوع الشعري يتقبل الكيفيات الإبداعية بالقدر الذي يحدد رؤية الشاعر متمثلا في القناعات والمعايشات والانعكاسات النفسية ، ومن ثمة فإن المهارة الإبداعية تتحدد درجاتها بناء على ما يستطيع الشاعر اكتسابه من ثقافة أو تجربة تحويل الموضوع المعرض للتفنن من القناعات الجماعية إلى الرؤية الفردية الغنائية ، صحيح إن محمود درويش لم يستطع التملص من الالتزامان الوطنية العامة والتي يستوجب موضوع القضية الفلسطينية الالتزام به .

[1]: ينظر الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ،ص:58

[2]: ينظر ، نفسه ، ص: 58

وفي ذات الوقت فإن محمود درويش ظل في أكثر من مناسبة يحتج على صرامة الإلزامية التي ظل يُرى بها إليه ، فقد تردد الشاعر مطولا بين الرؤية الشعرية الجماعية وبين الرؤية الشعرية الغنائية نعني بها الذاتية وكذا توظيف التلحين والترنم والتغني والحداء [1]، والحقيقة أنه لا سبيل إلى حصول الإبداع الشعري إلا بالتركيز على النزعة الفردية التي تؤهل الشاعر إلى إعمال الكيفيات الإبداعية المتصلة بالانفعال والنفس والشعور ، (... إن الشاعر حين يبني عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي تأخذ طابعها الخاصّ ومعناها الوجداني والشعريّ إلا داخل الإطار العامّ للقصيدة ...)[2] ، حيث تتسع النفس والخلاجات العميقة لاستيعاب كل الأسس البنائية التي يتأسلب بها التعبير الشعريّ ، والعمل الشعري سواء أكان قصيدة أو توقيعة لغوية تستمد نفسها التعبيري بناء من الزخم المبدئي الذي ينبثق عن مقام الكلام ، يتوافق معه بتقدير مضبوط بحيث إن زاد أو نقص عن ذلك التحفز أبان عنه الأسلوب فظهر في شكل برودة تعبير أو شذوذ عن السياق العام للقصيدة .

وحسب تقديرنا فإنّه لا تظهر بوادر الإبداع مكتملة ناضجة لدى الشاعر وإنما قد تتجلى مبدئيا في سلوك عفوي وفي شكل تصرفات أو سلوكات حياتية تكون مثار اهتمام من الملاحظين والمتتبعين لسيرة الشاعر الحياتية ، حيث لاحظنا أن معظم الشعراء يستند النقاد في قراءة أعمالهم ونتاجاتهم إلى السيرة الحياتية خاصة منها مرحلة الطفولة ، يضفي الشاعرية على سلوك الشاعر منذ صباه ، نتمثل لهذه الحقيقة بما سجلته لنا كتب الأدب والبلاغة العربية من قصة اكتشاف حسان بن ثابت لشاعرية ابنه عبد الرحمن من خلال الممازحة أو المحاورة التي عادة ما يستلذها الآباء مع أبنائهم فقد انتهى الحوار إلى استخلاص نظري مهم جدا يفيد أنه يمكننا اكتشاف بوادر الشعرية أو أولياتها في النفس البشرية مبكرا وقد أسمى عبد القاهر الجرجاني هذا الاستعداد والتهيؤ حيث قال حسان بن ثابت :(... قال ابني الشعر وربّ الكعبة ...)[3]،ولنلاحظ الكيفية التي جاءت عليها عبارة الشهادة هذه فقد تناولت الشعرية بأسلوب التعريف لا التنكير وذلك ما يفيد الاستغراق والإطلاق وتلك زيادة في التوصيف وفضلة تجعل

---

[1]: ينظر ، شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط:7 دار المعارف بمصر ، ص: 42،43.

[2]: ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 دار القلم العربي بحلب 1997، ص:121

[3]: عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة بيروت لبنان ،ص:167

من معنى الشعر في هذا الموقف بالغ الأهمية ولو كان قال بالتنكير لفهم منه الانتقاص من درجات الشعرية ، لذلك أشفع عبد القاهر الشهادة النقدية الأدبية بتذييل توصيفي أو تشريحي فقال:(... أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل على مقدار قوة الطبع ، ويجعل عيارا في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعدّ له ...)[1].

ويكون قد عَنِيَ بالاستعداد الذهني ذلك التهيؤ والتشجع النفسيين الذين غالبا ما يشترطان لامتلاك ناصية الإبداع وتفادي الوقوع في إشكالات التباس الشعر مع النظم الذي هو خلافه ونقيضه. وتبني التجريب وامتلاك روح الإبداع حيث بدون هذه المحفزات يبقى الشاعر أو الفنان رهين النموذج المكرس رهينا لا يتعداه اقتراح النموذج الإبداعي الجديد ، واستيفاء لموضوع حاجة الشاعر للفطرة وسلامة الطبع في كسب رهانات الإبداع فقد سجل لنا ابن سلام محاورة نقدية جرت بين النابغة وعثمان بن عفان حين قال الشاعر للخليفة : (... أنكرت نفسي فأردت أن أخرج إلى إبلي فأشرب من ألبانها ، وأشرب من شيح البادية ، وذكر بلده فقال يا أبا ليلى أما علمت أن التعرّب بعد الهجرة لا يصلح ...)[2] ، معنى هذا أن المهارة اللغوية كثيرا ماتقود إلى إتقان مختلف التوظيفات الأسلوبية التي تحتاجها الوظيفة الشعرية متصل بمبدأ لابد منه ألا وهو التربية اللسانية السماعية التي تستقي أساليبها الإيقاعية من حيل الأعراب في استعمال الأساليب ، وطرق التلاعب باللغة حتّى تغدو بديعة تصلح للتعبير الفني الذي هو تعبير شعريّ ، فالاتقان اللغوي إذا ما صدف الاستجابة الطبيعية الفطرية السليمة من لدن المتلقين يكمّل عملية الإبداع ويمنح الخطاب أبعاده القرائية الوافية .

إذا فإن ما يعتمد في العملية الإبداعية ليس متصلآ بالمادة الشعرية من لغة ووزن وتشكيل وتفكير وتعبير وعلي الطريقة التقليدية التي ألفينا القدامي يحترمونها إلى درجة التقديس ، وإنما يحتاج الشعر الذي هو أصفى مجالات الاستعمال اللغوي إلى تصحيح المسار ، وتنقية الأجواء والعودة لدى كل إشكال إلى استثمار الطاقات الانفعالية والنفسية والشعورية التي صدر عنها الشاعر الأول الذي افترع فن الشعر وأوجده على الأساليب الإبداعية التي لا تحول ولا تتبدّل ، لذلك فإن شعرية الشعر كامنة في الملابسات التي تحتضن تلك الأدوات والقناعات الإبداعية التي توظيفها الذات المبدعة لتحصيل القيم الإبداعية ، وربما ينبغي اعتماد ذلك

[1]: عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ،ص:167

[2]: ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص:27

المسلك الإبداعي نظرا لكونه متصلا بالمهارة في استعمال اللغة الشعرية هي التي قصد إلى إثارتها البلاغيون العرب وفي مقدمتهم الجاحظ حين ناقش جدلية اللفظ والمعنى من حيث طبيعة إشكال إتقان بلاغة النظم بينهما فقد قال:(... وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها....) فالإخراج اللغوي الذي هو إخراج أسلوبي هو وحده الذي يستطيع أن يشخص التجربة الشعرية ويمنحها أبعادها الإبداعية .

ويستطيع الذي يطالع كتب الأدب العربي والبلاغة العربية القديمة أن يقف على حقيقة هذه الإحالات النقدية التي تلامس المفاهيم الأسلوبية وهي وإن جاءت ملوحة غير مباشرة فإنها وإن كان ينقصها الضبط الاصطلاحي و المنهجي والشرح الدقيق فإنها اشتملت في كثير من إشاراتها إلى مدى أهمية الصوت اللغوي في ترقية الإبداع الشعري ، وفي كثير من الإشارات النقدية ركز النقاد العرب على فاعلية الصوت وجمالية الأسلبة التي ميزت شعراء عربا نذكر منهم الأعشى صناجة العرب فالتهذيب الجرسي الذي ظل يتقنه هذا الشاعر هدى النقاد والبلاغيين العرب إلى وسمه بصناجة العرب وليس ذلك في اعتقادنا إلا لدرجة إتقانه توظيف اللصوت اللغوي وتوقيع الأساليب التعبيرية حتى استوت له تلك التسمية ورسخ له ذلك النعت (... إنما سُمي الأعشى صناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنج في شعره ، ... بل سمي صناجة العرب لقوة طبعه ، وحلية شعره ، يُخيل إليك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك ...)[1].

تدل مقولة ابن رشيق على إيقاعية شعر الأعشى أنه كان يعول في إتقان جماليات شعريته وفنياتها على ما يرافق القصيدة من إضافات لفظية أو جرسية أو تنغيمية هي التي تمنح الموقف التعبيري خصوصيته الإبداعية ، فالصوت اللغوي بما هو قائم عليه من دقة الوظيفة وتناهيها في الضمور والخفاء لا يقوى كل حس على تعاطيها لأن الحسّ بتعقيداته الوظيفية التي هي في أصل خلقته الانفعالية (... شديد اللهج بالحادث والمحْدث والحديث لأنه قريب العهد بالكون ، وله نصيب من الطرافة...)[2] ، لذلك فإن النزوع الأسلوبي دائما وفي كل المناسبات متّصل بالحداثة والجدّة ، وهو متى وُجد في النتاج الأدبي ألبسه مزايا الإبداع والإطراف ، لذلك فإننا خلال بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش سنظل نرى إليه متّصلا بمراتب التجويد الشعريّ يتحدان الأسلوب والشعر ويتواشجان حتى لا انفصام بينهما ولا تباين .

---

[1]: ابن رشيق ، العمدة ، ج:1 ،ص:131

[2]: أوب حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، ج:1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ،ص:23

قد تكون شعرية محمود درويش قابلة للقراءة والتفسير الأسلوبيين انطلاقا مما تزينها من الاستعمالات اللغوية التراثية التي يمكننا اعتبارها ظاهرة أسلوبية ففي موقف شعريّ يقول الشاعر:

قصائدنا بلا لون

بِلَا طَعْمٍ ... بِلَا صَوْتٍ

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطا معانيها

فأولى أن نذرّيها

ونخلدَ نحن للصمت [1]

ومع أننا نلاحظ هذا التضارب في السياقين سياق الإمعان وسياق الأسلوب من حيث يلتقي الالتزام الوطني متسما بكل شروط الجماهيرية الفنية والتبسيط مع الغرض الفني الذي كانت المرحلة الشعرية العربية تمرّ بها من أساليب التجويد وترقية مستويات الإبداع الشعريّ فإن درويش يقفز بين السطور الشعرية إلى التراثية فيوظف قصر الممدود الذي هو ضرورة شعرية ، فعلى الرغم من أن السياق الإبداعي العربي العام كان يدعو إلى تحرير الشعر من الالتزامات الشكلية والقواعد المعيارية إلا أن درويش زان الموقف الشعريّ بلفظة: البسطا التي أصلها أو صحيحها : البسطاء بإثبات الهمزة ، حيث لو أثبتها لذهب صحيح الوزن وانكسر السياق الإيقاعيّ.

شعرية الصوت اللغوي :

بناء على ما سلف طرحه من موضوع تعلق الظاهرة الأسلوبية بإيقاعية الصوت اللغوي يمكننا أن نقول : إن النزوع الإيقاعي في لغة الشعر منطلق مما تثيره فينا اللذة السماعية اللسانية للصوت اللغوي ، خاصة لدى الشعراء الذين اشتهروا بمهارة الإنشاد على شاكلة ما هو متعارف عليه في شعرية درويش ، فالخطاب الشعريّ لديه محكوم بجملة من السياقات الشعرية كل سياق منها عامل على ترقية االوظيفة الشعرية وفي مقدمتها سياق الإنشاد.

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ج:1 ،ص:312

يتفق التركيز على الصوت اللغوي في الوظيفة الشعرية لأنه الطبقة اللغوية أو المستوى اللغويّ الذي يستطيع أن يتجاوب مع الخصوصية الفنية والجمالية للشعر ، فالشعر حين يصدّ عن المكونات الأدبية الكبرى نعني بها تلك التي تعودنا قراءة المنثور في ضوء مؤثراتها يكون ملزما بالبحث عن المسوغات الفنية والأدبية الأخرى فيكون الصوت والمقطع والبنية الصرفية والأسلوب من أهم المرتكزات الشعرية التي يستعيض بها الشاعر أو القارئ عن الجوانب الأدبية المغيبة ، لذلك فإن اللغة مهما بالغ الدارسون والباحثون في إرجاعها إلى الصفة العلمية البحتة فإنها تبقى متّصلة بالمفاهيم الفنية الجمالية المحفوظة في أصل النزوع اللغوي والذي لا يمكن إلاّ أن يكون جماليا .

تنزع اللغة مثلها مثل الشعر تماما إلى اعتماد المبادئ الفنية الجمالية التي أخرجتها إلى الوجود الإنساني ، فالتوسع في البحث اللغوي يؤدي دائما إلى ملاقاة الأصول الشعرية الكامنة في اللغة وهذا كمال بشر يسطر مجموعة من العناوين البحثية العلمية في علم الأصوات حتى إذا فرغ من الثابت العامّ العلمي المعياري نحا بالبحث إلى ضرورة إضافة جوانب جمالية تتميز بحرية التصرف في المادة اللغوية فجاء بقضايا المقطع والنبر والتنغيم والفواصل وهي جوانب وظيفية يُرْجَع بها إلى الملكة اللغوية الذاتية حيث يتفاوت الشعراء في مهاراتها[1] ، والشاعر إذ يعول على جانب اللغة من الصياغة اللغوية إنما يتّجه حسه وفطنه البلاغية إلى تفعيل الدلالات الصوتية والمقطعية التي تؤثر في الأسلوب تأثيرا مباشرا.

وعلى الرغم من انبناء الموقف الشعريّ ذي الخمسة السطور على إيقاع موسيقى تفعيلة الوافر الذي يقبل التنويع في الأسلوب الإيقاعي فتماهى مع الهزج من حيث هما وزنان ذو إيقاع غنائي حيث يطغى عليهما اعتماد المقطع الطويل المفتوح أي المدّ في في نهاية كل وتِدٍ مجموع من ثاني التفعيلة حيث يتم تنغيمها أو الترنم بها في المناطات: ب(لا) ، ب(لا) ، إ(ذا) ، م(معا) وذلك محل يفرض استجابة لسانية سماعية ثابتة لا تكاد تغادر المقام التعبيري متى توافرت لها شروطها الإنشادية.

قد يُشار تراثيا إلى عاملي الإيقاع الصوتي أو النسج الأسلوبي بالكيفيات الاصطلاحية أو الصيغ الأسلوبية فيربطونه بالقيم الفنية الجمالية العالية ، وقد يكون كافيا للتدليل على مدى

[1]:ينظر ، كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، 2000 ،ص:503 ، 521

اهتمام النقاد العرب القدامى بجوانب التوقيع والتحسين والأسلبة أن نستدل بجملة من الشواهد النقدية أوردها ابن سلام الجمحي في كتاب الطبقات نراها على أنه أوردها مناسبة لما نحن خائضون في تبيان أسراره من شأن الامتياز الصوتي في لغة الشعر قال: (... كأن شعره كلام ...)[1] دليلا على مدى الملاءمة والتوافق بين مبدأي السهولة وجودة الشعر ، فامتياز لغة الشعر بالسهولة وعدم التعقيد يوفر لها الأبعاد النفسية واللقرائية الطبيعية أو الفطرية فليس في الشعر تكلف وهذاالمبدأ هو الذي شكل توجها متعارفا في فلسفة الحداثة الشعرية حيث لا إبهام ولا إشكال، وهذا المبدأ بدوره كثيرا ما يتردد تداوله بشكل لافتا للانتباه في كتب البلاغيين العرب الذي اتسمت مؤلفاتهم بالجمالية ، ووصف النقاد جمالية شعر لبيد بن ربيعة من جهة تمتع أسلوبه بالنسج الأسلوبي ذي المرتكز الإيقاعي المتساند بدوره إلى مهارة لبيد في إتقان مختلف التوقيعات الأسلوبية فقالوا:(... كان عذب المنطق ، رقيق حوشي الكلام ...) [2]وهي توصيفات نقدية أدبية لا يمكن الوقوف على نتاجاتها الفنية الجمالية إلا بإعمال حواس الذوق اللغوي متمثلة في اللسان والأذن ، فالتماهيات التركيبية الدقيقة لا يُسْتَطاعُ الوقوف عليها إلا بامتلاك القارئ أو المتلقي لمهارات الاستقبال الفني إلى درجة من الاتقان يغدو فيها القارئ أو السامع في درجة واحدة مع الشاعر الذي ابتدع الخطاب.

حسب محمود درويش أنه يتمتع بالمهارات الفردية التي لا يشاركه فيها الشعراء الآخرون حسب تقديرنا ، والشعر أو الشعرية أكثر ما تمتاز بهذا الجانب الذي يظهر شعرية كل شاعر ويجعله يستحق التواجد ضمن سجلات الإبداع الإنساني حيث يعتبر الزخم التعبيري الأسلوبي أحد أبرز سماتها التعبيرية.

وإذا كل سياق شعريّ محكوما بالمناوبة بين سياقي التعبير والتفكير يراوح بين أساليبها التعبيرية فإن الشعر يعول على سياق التعبير أكثر من تعويله على سياق التفكير ، حتى كأن الحس الإبداعي يناوب بين فعليهما فإذا كل من التعبير الذي يعتبر في مضماره أصلا ومبدأ استراح إلى التفكير فيقبل على تضمين المواضيع والقضايا والموضوعات ، وهو الذي دأبنا على وسمه بمقام التسطيح بدل التعميق ، لأن المدار في الوظيفة الشعرية على (... اجتلاب الحلاوة

[1]: ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ص: 17

[2]: نفسه ، ص:39

المذوقة بالطبع ، واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع ، والقريحة الصافية قد تُكدَّرُ والقريحة الكدِرة قد تصفو ، وشرّ آفات البلاغة الاستكراه ...)[1].

وبما أنّ الشعرية العربية في أبرز تجلياتها الإبداعية لا تكاد تختلف من عصر إلى آخر فقد ألفينا ابن المعتزّ يتنبّه منذ القديم إلى طبيعة الأساليب الشعرية حين جعل البديع الذي يرادفه للشعرية والأسلبة متناوبا مع التفكير تعبير يتلوه تفكير وذلك الذي يجعل الأسلوبية مع الشعرية في صميم تجليتها متداخلين أو منسجمين يدلّ أحدهما على حضور الآخر وتفوقه وذلك الذي أبرزه العربي عمّيش في بحث تناجز الأسلوبية مع الشعرية [2].

ولقد تنبه البلاغيون العرب القدامي خاصة منهم أولئك الذين نهلوا من معين التأمل الفلسفي وأثروه بالقناعات الجمالية التي استقوها من مختلف المرجعيات المؤثرة في الأدب والفكر معا فقد التفت الجاحظ وهو من أبرز الفلاسفة الجماليين في تاريخ البلاغة العربية إلى قيمة الفرادة والاختصاص وامتلاك نواصي الإبداع حين قال:(... وليس يعرف حقائق مقادير المعاني ، ومحصول حدود لطائف الأمور إلا عالم حكيم ، ومعتدل الأخلاط عليم ، وإلا القويّ المنة ، الوثيق العقدة ، والذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم والسواد الأكبر)[3] ، ونعتقد أن في انبناء تلقي الخطاب الشعري ومعه كل نماذج التعبير الفني يسمح لسيرورة الإبداع أن تجد لها من المناسبات والمسوغات ما يسمح لها بالتواصل والاستمرار.

ولا يستطيع باحث إنكار ما للإحالة الدلالية على التراث اللغوي من قيمة جمالية يشعر خلالها القارئ بتلك المتعة السياحية التي تنقله من حياة إلى أخرى ، وكذلك هي الألفاظ المعجمية فاعلة في أحاسيسنا كما أشار إلى ذلك ليو سبيتزر في دراساته الأسلوبية[4].

---

[1]: أبو حيتن التوحيدي ، ج:1 ،ص:65

[2]: ينظر ، العربيّ عمّيش ، تناجز الأسلوبية مع الشعرية ، مجلة نزوى سلطنة عمان العدد: 86 ، ص: 75

[3]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ،دار إحياء التراث العربي ، 1968 ،ص:66

[4]: Leo spitzer ; études de style P : 50 ;51

ونظرا لحصول التراكمات المعرفية ، واتفاق الآراء في فهم المظاهر الأسلوبية فقد ذهب أكثر من باحث عربي وغير عربي إلى بذل الأسباب الموضوعية والمنهجية المحيطة بالظاهرة اللغوية فهذا أحمد الشايب يربطه بالمزايا النظمية فيقول:(... فهو الصورة اللفظية التي يعبَّرُ بهاعن المعاني أو نظم الكلام ، وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو هو العبارة اللفظية المنشقة لأداء المعاني ...)[1]

وتماشيا مع الغرض الدلالي الذي جلبه الاهتمام بالجانب الأسلوبي من الوظيفة اللغوية في الخطاب الشعريّ فقد شعر البلاغيون العرب القدامى بتقاصر المعايير الدلالية القديمة وشرعوا في التأسيس لفلسفة قراءة جديدة نراها تلخصت في نظرية معنى المعنى لدى عبد القاهر الجرجاني (... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ...)[2]، فالتفاعل اللفظي الذي يستمد إيقاع بلاغته من التداخل الأسلوبي مثلما نرى موصل إلى تداخل المعاني في شكل تراكب طبقات دلالية وأكثر ما تنجع هذه الخاصية الأدبية في لغة الشعر.

وانطلاقا من الإشارات النقدية الأدبية المستعرضة آفاقها النقدية الأدبية فإن الذي جعل من شعر درويش قابلا للقراءة الأسلوبية بل ربما طغى ذلك الجانب على المؤثرات اللغوية والبلاغية الأخرى وهكذا يبدو لنا أن الأسلوبية رفدت الشعرية وأمدتها بفرص الاستجداد، ثم إنه يمكننا التساؤل عن الخاصية الأسلوبية القابلة للإحصاء والتمييز لأنها غير قابلة للتعميم والفوضى وعدم الإحصاء ، فالمقصود بالأسلوب الشكل الثابت باعتباره مرتبطا بثبات الخصائص الشكلية التي هي في ذات خصائص تعبيرية ، فالظاهرة الأسلوبية إذا عليها أن تتنمط بعض الشيء حتى تعود شبيهة بالطريقة أو المنوال.[3]

---

[1]: أحمد الشايب ، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية ، ط:8 مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، 1991 ،ص: 46

[2]: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة بيروت لبنان ،ص:203

[3]: ينظر ، ميكائيل ريفاتير ، معايير التحليل الأسلوبي ، ترجمة أحمد الحمداني ، ط:1 دار النجاح الجديدة الدار البيضاء 1993 ،ص:5

ويستطيع الذي يمعن النظر ويعمقه في هذه الإحالة النقدية الأدبية ذات الصبغة الاجتماعية والإشارة الفلسفية أن يدرك مدى اهتمام البلاغيين العرب ، يتقدمهم الجاحظ في التأسيس للغايات الإبداعية الصحيحة فالمقالة الجاحظية السالفة الإيراد أفادت عدة قضايا نقدية أدبية يأتي في أولها تنبيه الجاحظ إلى ضرورة تشبع المبدع بالمعطيات البيئية والاجتماعية لأنها وحدها الكفيلة بإيقاظ المنبهات النفسية والانفعالية الذي تهدي بدورها إلى تفعيل مكامن الإبداع في الذات المبدعة فالشعراء على اختلاف بيئاتهم وأعصرهم يستثمرون المرجعيات التي يتشبعون بمعطياتها من حيث إن درجة التشبع هي التي تمنحهم قوى الإلهام ، وتحركهم إلى القول البديع ، وقد تكون إشارات الجاحظ إلى دلالات وفوائد : حقائق مقادير المعاني ، ومحصول حدود لطائف الأمور التي هي منطلقات انفعالية وقناعات معرفية على المبدع التمتع بها وإعمال قواها في إصابة الغايات الإبداعية القصوى وفي المقابل من تلك الآثار الانفعالية ذهب الجاحظ إلى ذكر ما يشبه النتائج المترتبة عن امتلاك الذات المبدعة أو الذات الشاعرة لها حيث تكون آثار الأولى المتعلقة بالذات موصولة بدلالات العلم والحكمة واعتدال الأخلاط وقوة المنة ووثاقة العقدة ،على أن يفضي تعلق الجهتين بناتج ثالث هو الذي يتجلى إما في مواصفات الخطاب الشعريّ أو خصائص الإبداع وهو الذي أظهره الجاحظ في قانون معرفي فريد من نوعه نستطيع القول عنه إنه أوقعه خارج نطاق شروط الحداثة المتعقلة ، يدل على ذلك توصيفه لعملية التلقي التي ما تزال في اعتقادنا متقدمة عما بلغته شروط الحداثة المتعارف عليها لدى منظريها ، حيث وصّف القارئ أو الناقد أو المتلقي بالذي لا يميل مع يستميل الجمهور الأعظم والسواد الأكبر ، إذا فليس درجة نجاح الخطاب الفني مرتبطة بالجماهيرية أو الشعبوية أو عدد القراء أو مساحة النشر والتوزيع أو الاحتفالية المحيطة بسمعة الخطاب وإنما تبدو القراءة النقدية الناجعة في صميم حصولها مرتبطة بالفائدة التي يثيرها الخطاب الفني في المتلقي سواء أكان فردا أم مجتمعا ، فلقد دأبنا على الفهم المغلوط من حيث درجنا على ربط البهرجة والاحتفالية الواسعة بدرجة نجاح إبداعية الخطاب وقد صحح الجاحظ تقديرها في وعينا ، وعدل من الاعتبارات التي يُتَلقى الإبداع فالقارئ أو المبدع على السواء ملزم بتقدير موجب القناعة التي يصدر عنها فلا يضيره إلى وقع تخيره على تلق بعينه لا يساهمه فيه الآخرون نعني الجمهور الواسع الكثير الانتشار ، فالركون إلى المواقف الجماعية غالبا ما أزرى بالعملية الإبداعية وأقعدها عن الإخلاص لجوهر الإبداع الفنيّ.

تنتفي مع توجيهات الجاحظ السالفة الإيراد كل المعايير الشكلية التي غالبا ما أنهكت صيرورة الإبداع فالمناسبة والإجماع والشهرة والإعلام والشعبوية والجماهيرية هي من المزالق التي وقعت فيها الشعرية العربية خلال فترات الوطنية والالتزام الذي تطور إلى نوع من الإلزام ، والفن ولد فرديا غنائيا ولا يستطيع إلاّ أن يتحقق له ذات النهج في كل الأعصر والأجيال.

تمثل اللغة جانبا مهما عزيزا في الوظيفة الشعرية فلا يمكننا أن نتصور قصيدة أو خطابا تحقق يوما ما بدون علامات صوتية أو بلاغية أو أسلوبية ، تفطن علماؤنا إلى هذه الخاصة فأثروه بكثيل من الشروح والتفسيرات ، وهم إذ أعملوا فكرهم في تتبع أثر اللغة في صناعة الموقف الشعريّ واكتساب الغايات الإبداعية التي يلجون منها إلى امتلاك ناصية الإبداع ، وقد أدركوا الفارق الفني الجمالي بين لغتين لغة فنية جمالية ثائرة متوترة هائجة وحركية إيقاعية ضاربة إلى الانطباع وأخرى هادئة ساكنة متعقلة ليس إلا الإبانة عن المعنى وخدمة التواصل ، وقد كفانا الجاحظ في هذا الموضوع بما أورده في البيان والتبيين من فلسفة جمال التعبير البياني البديع فقال:(... لأن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع ، وإنما ذلك كنوادر كلام الصبيان ، وملح المجانين ...)[1]، وحسبنا قبل أن نظل سبيل الخوض في هذه المقدمات الفنية الجمالية الممهدة لموضوع صلة الشعرية بالأسلوبية في أدق تجلياتهما الفنية الجمالية فلنا أن نستوثق في موضوع الشهادة النقدية الأدبية التي استفدناها من نظرية الجاحظ الشعرية خاصة فيما يتعلق بدرجات الإغراب اللغوي ومدى ما يثيره الإغماض والتلويح والإيهام من توقيعات بلاغية تعزز من فرص الإبداع الشعري وتجعله أكثر اتصالا بالحداثة ، فلقد احتفل حسان بن ثابت بشعرية ابنه عبد الرحمن من خلال العبارة الشعرية الفريدة من نوعها : لسعني طائر حيث أوردها عبد القاهر الجرجاني محفوفة بالتقديمات والشروحات الفنية الجمالية المستفيضة ، مزج فيها عبد القاهر الجرجاني بين الانطباعية والإبداعية حتى بلغ مستوى من التحليل والشرح والتخريج والتأويل ما تقوى حداثة على بلوغه مهما أوتيت من أسباب الحرية والانعتاق من مشاكل التقعيد والمعيارية،وقد وسمها عبد القاهر الجرجاني بعنوان هو أكثر ملاءمة لها : النفيس يتبذل بكثر الاستعمال ، فالشعرية بناء على ما متفهم مما وقفنا عليه لدى الجاحظ

[1]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:65

أو عبد القاهر بحاجة إلى السلوك المعرفي والانفعالي الفردي أي الغنائي فإن دخلت الظاهرة تحت حكم التعميم والشيوع زالت عنها فاعليتها الإبداعية .

لقد تجرأ حسان ابن ثابت في وسم مقولة صبيه عبد الرحمن بالشعرية ، وتجرأ عبد القاهر الجرجاني عندما أدرج المقولة الشهيرة ضمن برنامج شعريته التي شرحها وأبان عنها في كتاب أسرار البلاغة ،وقد كانت عبارة عبد الرحمان الصبيانية كافية لإدراك جماليات التبعيد التشبيهي في صميم الشعرية الإنسانية المطلقة ، ثم إن المستفاد من تقييم المعايير القرائية المتسببة في توصيف عبارة : لسعني طائر بالشعرية أنها قامت لغتها على بنية إسنادية متقاصرة مما يجعل الفاعلية الشعرية أو الإيقاعية قائمة ضمن إطار تفعيلي ضيق ليس فيها استطالة تعبيرية بحيث تخول لنا بنيتها التركيبية إلى احتمال مبادئ الانسجام أو الأسلوب أو البنية التعبيرية وإنما وقع التفاعل بين لفظين تعلقت فيها الفعلية والفاعلية بتوتر انزياحي مفض إلى إنتاج الإغراب والإغماض والإيهام[1] ، ولا تكاد تبعد شعرية درويش المتعلقة بالتجويد اللغوي باعتماد الثراء الأسلوبي الذي يميز جماليات شعر درويش بامتياز.

لقد انبثق الشعر قائما على هواجسه أول مرة في تاريخه البعيد ، فالشعر في تصورنا دائما كلما زاغ عن سياقه الإبداعي ارتدّ إلى استنهاض محفزاته الإبداعية التي بفضلها يعيد للشعرية شروطها الإبداعية ، والشعر إن هو زاغ منحرفا إلى مختلف صور النظم تلطف مبدعوه من الشعراء وأعادوا ترتيب طقوس إبداعه بالإخلاص لجوهر الإنسانية والرغبات الإمتاعية التي أطلعته أول مرة ، لذلك فإننا ونحن نداخل موضوع تعلق شعر محمود درويش بالامتيازات التعبيرية والأسلوبية فإننا بتنا مقتنعين بأن معين الشعر في أصفى حالاته يتنزل عن غاية الإمتاع اللغوي ، فاللغة الفنية بما هي قائمة عليه من الإمتاع الصوتي والتنغيمي والإيقاعي والأسلوبي لا تستطيع التفريط في تلك المحفزات التعبيرية والتي إن نحن تأملناها وجدناها دالة بمختلف أوجهها الإيقاعية بالكيفيات الدلالية الدقيقة ، حيث يصير العنصر اللساني السماعي متجسدا في الطاقة الروحية التي يزجيها الصوت اللغوي منغما وملحنا ومنشدا وموقعا لإثراء الموقف التعبيريّ ، لذلك فإنه يكون من الأرجح أن ننظر إلى الوظيفة الشعرية مستغرقة في الإجراء التعبيريّ ، واستخلاصا لهذا التوجه الذي نسعى به إلى توثيق هذا التناجز بين الشعرية والمهارة اللغوية التي

[1]: ينظر عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص: 167

تَتَرسخ في الظاهرة الأسلوبية فإننا نستوثق برأي أدونيس في هذا المقام بقوله:(... ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر ، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة ، ليست هناك بالتالي ، خصائص أو قواعد تحدّد الشعر ماهية وشكلا تحديدا ثابتا مطلقا ...)[1] .

وباستقراء الإحالات النقدية المتطوّع يغدو الشعر في أوج تجلياته الفنية الجمالية طريقة تعبير ، بما يعني أن ثمة تناجزا ضمنيا ثابتا وواقعيا بين الشعرية والأسلوبية يندمجان ويترافدان حتى لا تنافر بينهما في الإجراء والقيمة الانفعالية [2] ، وانطلاقا من هذه الإشارات النقدية المقاربة لطبيعة التناغم الوظيفي بين الشعر والأسلوب أو الشعر واللغة مطلقا كثيرا من التوضيحات سواء أكانت تراثية أم حداثية خاصة منها تلك التي طاوعت النزوع الشعري ، واستوعبت كيفيات انفعال النفس بطقوسه الإبداعية نحا جهة تحرير العملية الشعرية من الشروط الإبداعية القاسية ، نعني الشروط المعيارية وتلك التي تستقبل الظاهرة الإبداعية مهما استقصت الشروط الفنية الجمالية المستجيبة للشعرية منقلبة بها إلى وضع معياري يفرغ الإبداع من خصائصه الإبداعية وذلك الذي أشار إليه تفكير أدونيس من حيث ربط الخصائص الشعرية بالموقف التعبيريّ ، فاللحظة التعبيرية هي المناخ الأنسب لقراءة الخصائص التعبيرية ومن ثمة الخصائص الشعرية ، فالشعراء متباينون في مدى استثمارهم للموقف التعبيري فمنهم من يوفق في إصابة الغايات الإبداعية المستطرفة ومنهم من لا يقوى على بلوغ ذلك الاتصاف.

الصوت اللغوي باعتباره عامل إنتاج للأسلوب:

نعتقد أن اللغة حين تنتقل من الوظيفة الدلالية الصارمة المعقولة أو الوظيفة التواصلية النمطية إلى وظيفة التعبير الجمالي الفني فإنها تستعيض عما توسلت به من آليات التعبير في الغاية الأولى ما يتماشى مع غاية الاستعمال الفني ، وإننا حين نتساءل عن الغاية من العناية والتأنق في الخطاب فلا نجد من غاية تُبتغى سوى تعويل الشاعر أو المعبر لأول مؤسلب ليعطينا شعورا بالراحة والاطمئنان، فالانسجام الذي هو غاية أسلوبية في لغة الشعر هو في تقدير فلسفة

[1]: أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ط:3 ، دار الكلمة صنعاء ، دار العودة بيروت 1979 ، ص:107

[2]: ينظر ، نفسه ، ص: 109

الفن اقتصاد في القوى نعني بها قوى الإدراك التي نستعملها في قراءة خطاب أو تلذذ عمل فني تشكيلي[1] .

لا يمكننا تفهم الرضا أو الشغف الذي يجده القارئ المبدع في لغة الشعر إلا على أن ذلك التودد أو التقبل الظاهر هو انعكاس للراحة النفسية التي تبثها في مشاعرنا لغة الشعر والتي نقدرها على أنها لا يمكنها سوى أن تتسم بالميولات الأسلوبية ومتى تخلى السياق التعبيري في لغة الشعر عن تلك الانتظامات الظاهرة وقع في النثرية التي يغلب عليها عدم الانتظام ، والذات الشاعر إذ تتوخي تحقيق اللغة المنسجمة إنما تركز على التوظيف الشعوري الحسي لأصوات اللغة الشعرية ، فالتناسج يبدأ من تلك العيون الصغيرة التي تملأ الحيّز العامّ ، لذلك فإننا بحكم منهج هذا الرؤية النقدية الأدبية التي تتنامى مركزة على التضافر البنائي بين العناصر اللغوية الدنيا صوتا ومقطعا ووزنا صرفيا يبدو متفاوتا في شعر محمود درويش فالشاعر حين يبني النفس الشعري على السطور الشعرية المتقاصرة لا يهتدي إلى إصلاح أسلوبي وإنما تتحقق له غايات الأسلبة حين يمتد الكلام وتتطاول العبارة بما يسمح بالتمييز والتركيب قال ابن جني في ما يناسب هذا :(ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو ولا تَحْزُنُ ، ولا تتملك قلب السامع ، إنما ذلك فيما طال من الكلام ، وأمتع سامعيه ، بعذوبة مستمعه ، ورقّة حواشيه ...)[2] ، يعني ابن جني أن مبدأ التشعير الأسلوبي يبدأ من الجملة فما فوقها ، وفي الشهادة النقدية الأدبية السابقة قد اجتمعت كل علامات التأثير اللغوي التي نعدّدها في التشجية التي قصد بها وظيفة إيقاعية قلما تحصلها كفاءات الشعراء فالتشجية هي التعبير بالنبرة الشجية المثيرة للتجاوب الحسي لدى المتلقي ومنها ما ذكره الجاحظ في ذات الموضوع متصلا بالصوت اللغوي أسماه تشجية الصوت[3] الذي يُعتمد في الإنشاد والتغني والترنم وتجويد معاني الكلام ، وأما التحزين فحس وشعور مجانس للتشجية ، والإيقاعان معا التشجية والتحزين عاملان من عوامل بذل الأسباب البلاغية والإيقاعية المتملكة لقلب السامع وإنه لا يمكن تحصيل هذه البلاغة التمثيلية إلا إذا بتوظيف الشكل التعبيري المتجاوب مع هذه الوظيفة الإيقاعية حيث ينبغي تطويل الخطاب في حدود ما

---

[1]: ينظر ، جان ماري غويو مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة ، سامي الدروبي ، ط:3، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بيروت 1965 ، ص:57

[2]: ابن جني ، الخصائص ، ج:1 ،ص:27

[3]: ينظر ، الجاحظ الحيوان ، تحقيق

يسمح حيزه بتوظيف بلاغة التلقي الكافية لاستمالة قلب السامع ،وأن الوسائل الإيقاعية الموظفة إن أُحسن توظيفها مؤدية إلى إنتاج الأسباب الإبداعية المستجيبة لتلك الغاية المتمثلة في إمتاع السامع بناء على إيقاعية : عذوبة المستمَع ورقَّة الحواشي ، وهذه المزية الإيقاعية المنتجة لجمالية الأسلبة هي التي رأينا أكثر من بلاغيّ عربي يذكرها في مدونته [1]

والشعر خلافا لأشكال التعبير الأخرى ، سواء أكانت فنية أم تواصلية غائية ، يستعمل اللغة الفنية بالدرجة الأولى ، اللغة التي تتّخذ لها أساليب دلالية تغادر لغة المنطق والمعيارية بحيث إذا(أردت أن تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ، ويهزّ كياننا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموضوعية...)[2]، عند ذلك يفتش الحس الشاعري عن بدائل تعبيرية لعل أبرزها هو إتقان توظيف دلالات الصوت اللغوي ، ولغة الشعر هي من أهم المجالات التي تنجع فيها هذه الوظيفة الفنية الجمالية للغة واللغة العربية بما قامت عليه من مختلف التعجيبات والالتذاذات اللسانية السماعية هي لغة شاعرة بالدرجة الأولى مثلما عبر عن ذلك عباس محمود العقاد .

الصوت اللغوي الداخلي والصوت اللغوي الخارجي:

الأصوات اللغوية ليست متساوية في قيمها الوظيفية ، وهي على اختلاف مخارجها وتنوع أكوانها النفسية الانفعالية ستظل أهم مرجع تتحدد من خلاله الوظيفة الدلالية ، غير أن الدلالة في اللغة العربية تختلف بين الدلالة المعجمية والدلالة النحوية البنائية المعيارية وبين الدلالة الإيقاعية التي تستثمر فيها الموارد اللسانية السماعية فالأصوات بخصائصها اللسانية السماعية هي الأقرب لإيقاظ الإيحاء المعنوي أو الدلالي في نفوسها بناء على ما تستوحيه الذات القارئة من إشارات وتلويحات ورموز تنتهي كلها إلى الإمعان الروحي ، لذلك فإننا نعتقد أن قول الجاحظ بتعدد مخارج أصوات اللغة العربية قائم على الاعتداد بهذه الوجهة الفكرية حيث قال: (... والمخارج لا تحصى ولا يوقف عليها ...)[3]

---

[1]:ينظر ابن سلام طبقات الشعراء ، ص:39

[2]:جان ماري غويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص:77

[3]: الجاحظ ، البيان والتبيين المجلد الأول ، ص:28.

وإن الذي ينقلها من أصوات مضبوطة محصاة إلى أصوات منفتحة على التنويع المخرجي هو تعريضها للتصرف اللساني السماعي فالصوت اللغوي الواحد يتّخذ له من الأسباب التلحينية والتنغيمية الصور الكثيرة الغنية الإخراجية ، حيث يعمل التنويع المخرجي على بث التنويعات الأسلوبية .

الصوت اللغوي المفرد حتى ، وإن كان متضائلا للحس دقيقا ، فإنه ينتهي دائما في أغلب الأحيان إلى اقتراح البنى الأسلوبية المميزة للموقف التعبيريّ ، لذلك رأينا الجاحظ قد استتبع اهتمامه بالإخراج الصوتي بظاهرة الإنشاد حيث اشترط جملة من السلوكات الجسمانية المتماشية مع الأناقة اللفظية فاستبشع الصفير والزمزمة والقلقلة واللثغة ، حتى كأن استواء الأسلوب في السان والسمع مرجعية توزينية حاسمة في موضوع ابتداع الأساليب التعبيرية الشعرية وهذا مناط لغوي جمالي تلتقي عليه كثير من النظريات اللغوية الفنية الجمالية باعتبارها مشتركة في المرجعية النفسية والانفعالية العاملة على تحصيل الظاهرة الأسلوبية ، ذلك ما استقرأناه من المقارنة بين تفكير من الجاحظ وابن جني وحازم القرطاجني عربيا وكثير من علماء اللغات الإنسانية الأخرى نستصفي منهم جان ماري غويو في مؤلفه مسائل فلسفة الفن المعاصرة حتى كأن الوازع واحد والغاية واحدة ن ففي قصيدة تغريبة الذات الفلسطينية يقول محمود درويش[1]:

مطار أثينا يوزع للمطارات ، قال المقاتل أين أقاتل ، صاحت به حامل : أين أعيدك طفلك ؟)

يُغرق السطر الشعريّ في النثرية الموهمة فيعتمد درويش سبيل السخرية والتعميق الدرامي بديلا إيقاعيا تختفي تحته الدلالات التشعيرية الأخرى ، ومع ذلك فإن النسيج الصوتي المتمثل في المتواليات اللسانية السماعية التي تتجسد في تدوير حروف بعينها غير أن ظاهرة تكرير قال المقاتل أين أقاتل الذي هو تساؤل وجودي حادّ.

[1]: ورد أقلّ، ط:2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987 ،ص:23

يحشد محمود درويش للملابسات الإيقاعية مواقف تعبيرية شبيهة بالمنثور ، تستطيل فيها العبارة ، ويتحجج التفكير ، ويتوالى التبرير وصولا إلى تشكيل التكثيف اللفظي الذي لا يترك للتبييت أو التسطير الشعريين سبيلا يقول في موقف درامي مسرحي بصوت متعال:

(... وُلدتُ قرب البحر من أم فلسطينية وأب أراميّ ، ومن أمّ فلسطينية وأب مؤابي ومن أم فلسطينية وأب أشوريّ ، ومن أمّ فلسطينية وأب عروبيّ ، ومن أمّ ن ومن أمّ ...)[1]

يستطيع الذي يستقرئ مدونات البلاغة العربية وإلى جانبها المدونات اللغوية الجمالية المؤلفة حديثا في الأدبية الغربية أن يقف على مدى تشبث أولئك العلماء بجانب توظيف الصوت اللغوي في إطار الاستعمالات الفنية الجمالية للغة ، لذلك واستقصاء لمناحي تشريح الموضوع قال الجاحظ مركزا على أهمية الصوت اللغوي في الإبانة عن جوانب من الوظيفة الدلالية الفنية الجمالية :(...والصوت هو آلة للفظ ،والجوهر الذي قوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ،ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع ، والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة من الدلّ والشكل والتقتل والتثني ،واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور)[2]، نستنتج أن التوصيفات اللغوية والسلوكية أنها متصلة بالوظيفة الفنية الجمالية للغة ، نعني بها اللغة المتصلة بمختلف الاستعمالات الدلالية الشعرية والتي تستثمر على مختلف تجلياتها الإيقاعية لإنتاج الأساليب الشعرية حيث يؤدي الإتقان اللساني السماعي وظيفة إيقاعية هي التي يهتدي بفضل إتقانها الشعراء إلى إنتاج الظاهرة اللغوية الأوبية ، وانطلاقا من هذه الحقيقة النقدية الأدبية وُجد مسلك دراسي متعارف عليه هو الأسلوبية الصوتية [3] ، ومن ثمة فقد يجوز لنا نقل الأسلوبية الصوتية إلى أسلوبية شعرية على أساس أن الصوت اللغوي لا يمكنه أن يتمكن من إنتاج الأساليب التعبيرية إلا إذا كان ذلك الصوت اللغوي مندرجا ضمن الوظيفة الشعرية التي يعتمد فيها الملْسون والمسْموع.

---

[1]: محمود درويش ، مديح الظل العالي ، ص:45

[2]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:58

[3]: ينظر ، محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، ط:1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1999 ،ص:84

ونظرا لصلة الصوت اللغوي بأساليب إنتاج التعبير الشعري فقد ألفينا ابن جني يبرع في التوصيات الوظيفية فقد أسهب ابن جني في الإلمام بجانب الصوت من الوظيفة اللغوية ، وألحقه بعامل الوزن في اللفة الفنية.

سهم الصوت اللغويّ في إثراء شعرية درويش:

تتصل الوظيفة الشعرية بالمادة الصوتية للغة بعيدا عن المؤثرات البنائية الأخرى انطلاقا من عراقة هذه الوشيجة ، فالشعر منذ بداياته الأولى كان متصلا بالغناء والترنم والإنشاد فقد اشتهر الأعشى بخصوصية الإنشاد ، وفطنته في تخير الملاءمات الصوتية و الجرسية التي أهلته لأن يكون صناجة العرب ، وكذا تناول حسان بن ثابت الأنصاري [1]موضوع اتصال الشعر بالغناء حين قال:

تغنّ بالشعر إما كنت قائله فإن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

يميز مُكْفأَهُ عنه ويعزله كما يَمِيزُ خبيث الفضة النارُ

وواضح من مضمون هذا الشعر في البيتين أن الغناء طاقة إنتاجية لجمالية الشعر لا بدّ منها ، لا تستطيع القصيدة المضي مسكوتة وإنما لابدّ لها من تلك الجلجلة التي تجعل مكوناتها الصوتية والنغمية والمقطعية حيث تستوي للغة الشعرية امتداداتها التأثيرية ، واللافت للانتباه أن الصوت اللغوي يكون هو البؤرة التي تتمحور هذه العناية الجمالية الفنية، وهذا يجعلنا نرى إلى تردي الظاهرة الشعرية وانتقالها من هذه الأجواء الإبداعية النشطة إلى أجواء أدبية يغلب عليها الخمول ، لذلك ألفينا الكثير من الشعراء العرب المعاصرين يكتفون بكتابة القصيدة فلا تظهر لهم مزية لسانية في المناسبة ، وربما إن هم تلفظوا بما كتبوا من الشعر أو شبيهه تلعثموا ونقصتهم فرص البلاغة والبيان .

لعل محمود درويش هو أحق الشعراء المحدثين الذين لا يمكن الدخول إلى أجوائهم الشعرية دون أخذ موضوع التجويد الصوتي بعين الاعتبار ، فالشاعر مشهود له بالإنشادية وقد حباه الله بجهورية الصوت ينشد فيطرب ، ويظهر عن المهارات اللسانية التي تجعل من الموقف الشعري متلبسا بالكيفيات الأدائية الحية ، والشاعر نظرا لاعتماده المهارة اللسانية والإنشادية

[1]: حسان بن ثابت ، ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق: وليد عرفات ج:1 ، دار صادر بيروت 2006 ،ص:240

فإنه حاضر البديهة قوي الارتجال ينطبع بالكلام الشعريّ الفوريّ المتجاوب مع حرارة الموقف التعبيريّ لذلك فإنه يمكننا القول إن محمود درويش محمولا بالتحفيزات الصوتية السماعية كثيرا ما يخرج على النص على شاكلة ما هو متعارف عليه لدى المسرحيين ، خاصة في أناشيده الأخيرة التي حوصلت تجربة النبوغ الشعري لديه .

ونظرا لارتباط الصوت اللغوي ذي الوظيفة الفنية الجمالية فإنه بات لزاما علينا أن نسلط النظر على المتعلقات التركيبية التي يحتاج إليها الصوت اللغوي ضمن التجربة الشعرية ، فالصوت اللغوي مندرج في الوظيفة الشعرية يتصل اتصالا مباشرا بموضوع التوزيع المقطعي للكلام الشعريّ ، يضاف إلى هذا الموضوع مدى تردد الصوت اللغوي وهيمنته على الموقف التعبيريّ ، والصوت اللغوي يفرق بين أن يكون في الإدراج التركيبي وبين أن يكون في حواشي الكلام ونهاياته ، ولقد تنبه البلاغيون واللغويون العرب إلى هذه الظاهرة الإيقاعية فأسهبوا في البحث في موضوعها فاللغة الشعرية باعتمادها التأثيرات الصوتية الخاصة المفيدة ضروبا من الدلالة والإمعان اللذين يتعديان المعايير النحوية والبلاغية المدرسية ، وقد نحا بهم هذا التفهم للوظيفة الشعرية أن يقولوا بجملة من النظريات الفنية الجمالية التي تهيء للغة العربية الكثير من مناسبات التشعير وقد جاءت الكتب اللغوية الفنية الجمالية مُتْحَفَةً بكثير من الشروح والتوضيحات حيث أبانوا عن الفارق الوظيفي بين غايتين لغويتين ، غاية تختص بالإبانة عن الوظائف الدلالية المنطقية الثابتة التداول والأخرى التي نعتبرها متصلة بالشعرية هي تلك التي تتعمق الوظيفة اللغوية بالغة بها مستويات فنية جمالية نراها مشاكلة لنفس الطروحات التي ظهرت مؤخرا لدى علماء الشعرية الغربية والتي تبدو في مجملها متجهة إلى خدمة نظرية الفن الإنساني العامّ ، لذلك فلا عجب من أن يضمن ابن جني كتابه الخصائص بكثير من الإشارات التي هذا منحاها فقد قال لدى كلامه على منهجه في الكتاب والغاية من تأليفه أنه بناه على (... إثارة معادن المعاني ، وتقرير حال الأوضاع والمبادي ، وكيف سرت أحكامها في الأنحاء والحواشي)[1] حيث يتجلى لنا واضحا أن هذه التوصيفات هي ذاتها التي تعتمد في استقصاء الأبعاد الانفعالية لجمالية اللغة العربية خاصة عندما تكون في حيز الوظيفة الشعرية .

[1]: ابن جني الخصائص ،ج:1 ،ص:32

يتماشى مع هذا المنهج الجمالي للغة الفنية تعريف ابن جني الشهير للغة فهو نظرا لتمكنه من تقدير الغايات والأسرار التي ينبني عليها الفعل التواصلي تماهى مع دو سوسير في تعريف اللغة من قال أولهما الذي هو ابن جني [1]:(أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ...) حيث علينا أن نقف متأملين ومتفكرين لدلالة تعبير ابن جني عن الوظيفة اللغوية الخاصة بالأغراض ولم يقل بالموضوع أو القضية أو المسميات التي تفرض على الدلالة اللغوية ضروبا من الانضباط والمعيارية والتي تضطلع علوم اللغة العربية باحتمالها ، فالأغراض عادة ما يقصد بها النوايا والأحاسيس والأسرار ومختلف المقاصد غير المحددة التي تتماهي دلالاتها مع وظيفة التماهي اللغوي والتي لا تستوعبها سوى بلاغة الدلالة الشعرية ، وركحا على هذا التخريج الأول الذي بسطنا أسبابه فإنه باد من تعريف الجاحظ للغة واضح أن ثمة ميلا إلى الإجماع الإنساني حيث تميل النظريات الإبداعية التي مرتكزها الفن والجمال إلى توحيد الوظيفة الشعرية بين مختلف الحضارات ، والشعر باعتماده التأثيرات الصوتية اللغوية سبيلا إلى بث التوقيعات الفنية التي تتعدى الحدود اللسانية الشكلية فإنها تسعى بتلك الاستفاضة إلى جعل الشعرية الإنسانية قيمة متساندة إلى المرجعية الفطرية والطبيعية للإنسان كيفما كان لونه أو لسانه وذلك لأنّ (... طريق الحسّ موضع تتلاقى عليه طباع البشر ، ويتحاكم إليه الأسود والأحمر ...)[2].

وبعد إذ سعينا إلى بسط أسباب تعويل الشعرية على أساليب الإمتاع الصوتي اللغوي الذي يغادر أساليب استعمال لغة التواصل العادية فإننا نقول :إن شعرية درويش لاقت من الرواج والانتشار بناء على ما امتازت به من الإمتاع الأدائي فالمزايا الصوتية التي يؤديها الشاعر خلال مناسبات الإنشاد الكثيرة المتنوعة من مناسبة لأخرى ظلت تمنح الشاعر أبعاده الإنسانية العالمية ، وربما كانت مستوياته الإبداعية المحفوفة بالمزالق السياسية والاجتماعية والتاريخية سببا في جعل الموضوع الفلسطيني موضوعا إنسانيا عالميا استطاع محمود درويش أن يضمن للموضوع الفلسطيني حيزا إعلاميا لم يعدم فيه الجانب الفني الجمالي.

لقد طبع الإمتاع الصوتي كثيرا من المناسبات الشعرية والمقامات الأسلوبية ومحمود درويش إذ مشى في فصول سيرته الشعرية فلما بلغ مرحلة أغنيات إلى الوطن التي تقع من التجربة الشعرية الكلية يكون قد امتلك رصيدا من التجريب أهله لاقتراح النموذج الشعريّ

---

[1]: السابق ، ج:1 ،ص: 33

[2]: نفسه ، ج:1 ،ص: 90

المباين للتجارب الشعرية العربية المجايلة له ففي قصيدة سقوط القمر يبدو تركيز محمود درويش على جوانب الإمتاع اللغوي وبالأخص جوانب الإمتاع الصوتي درجة من الحرية والإتقان ما خول له حرية التصرف في البنية الشعرية العربية ففي القصيدة المشار إليها عمد درويش إلى توظيف إيقاع موسيقى وزن البسيط مع حرية تصرف بادية في تشكيل الجمل الشعرية وقد استثمر الشاعر الزخم الغنائي والطاقة الإنشادية لتحقيق الجمالية اللغوية والمزايا الأسلوبية الراقية وأول تلك الخروقات التي أزجاها الشاعر على هذا الوزن العروضي التقليدي أنه وظف الصوت اللغوي المركز مرفقا بالإيقاع المقطعي ذي النبرة الإنشادية العالية:

في البال أغنية

يا أخت ،

عن بلدي ،

نامي

لأكتبها ..

رأيت جسمك

محمولا على الزبد

وكان يرشح ألوانا

فقلت لهم :

جسمي هناك

فسدّوا ساحة البلد

كنا صغيرين ،

والأشجار عالية

وكنتِ أجمل من أمي

ومن بلدي [1]

.....

لنا أن نهرع إلى التعليق على طبيعة وزن البحر البسيط ، وأساليبه الإيقاعية فهو وزن بادي التعجيب يناسب الهزل والمرح والبسط والتأميل ، لذلك فهو يصلح لإثارة معاني الزهو والاحتفال وهو في هذا السياق الذي وظفه فيه محمود درويش قد أتى ليعكس مرحلة شعرية متقلبة من حياة الشاعر الجمع بين الغنائية الذاتية والوطنية الثورية رؤية شاعر يسعى لامتلاك ناصية الإبداع فلا يفرط في جانبي الطريق ، لا يتقوقع في الموضوع الفلسطيني الشائك المتحول المضطرب ، ولا ينقطع عن مسايرة حداثة الشعر العربي وإنما ظل محمود درويش يسعى إلى التوفيق بين الغايتين لا إفراط ولا تفريط ، وقد أدى التوزيع الموسيقي الجملي الذي يقوم عليه إيقاع موسيقى وزن البسيط إلى إنتاج غنائية استطاع الشاعر توظيفها بالكيفيات الإبداعية التي يدل بها أنه متمكن من ناصية الإبداع الشعريّ لا تعتاص عليه الأساليب الإبداعية وقد تطوع درويش لينقل التوزيع الشعريّ من التبييت إلى التسطير مستوعب في البنية الوزنية: مستفعلن فعلن التي تتكرر منتظمة أربع مرات في بيت البحر البسيط وهي نظرا لتنغيمتها وتعجيبيتها سمحت لدرويش بإعمال المهارات التوقيعية ارتقى فيها إلى المستويات التوقيعية البالغة الأهمية فطبقة التفعيل المقطعي بدت طاغية متغلبة على ما سواها من المؤثرات اللسانية السمعية وقد تجلى التركيز اللساني السماعي على مناطات إنشادية من مثل : الباء المشبعة بالمدّ في : البال ، وحرف النداء : يا من قوله يا أخت ، والنون المسعفة بالمدّ في قوله: نامي ، وهذه القيم الإيقاعية بدت مرتكزة إلى المؤثر الصوتي الذي ينقل اللغة من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة البلاغية التأثيرية حيث تختفي العوامل الدلالية التقليدية من نحو وصرف وبلاغة تقليدية.

إننا لا نجد سندا نقديا أدبية نستوثق به في مداخلة سهم الصوت اللغويّ في إبراز الرؤية الإبداعية في شعر محمود درويش مثل الذي ارتآه البلاغيون العرب القدامي لدي مداخلتهم موضوع جانب اللغة من الوظيفة الشعرية فقد سبق للجاحظ وابن جني أن تساندا إلى أثر الصوت في إنتاج الجمالية الشعرية ، ومعنى قولهم عن أهمية الصوت معناه أنهم رأوا إلى الشعرية مقرونة بجماليات الإنشاد فالإخراج اللساني السماعي للغة الشعر لها من القيم الإبداعية ما

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:449

يجعل الباحث يصرف النظر عنها والجاحظ نفسه ربما خالف جميع الخائضين في المفاهيم الشعرية حيث استطاع بنباهته التي فاقت الآخرين أن ينظر إلى شعرية الصوت اللغوي وقد أسهب في الكلام عليها خارج نطاق المتعارف عليه ، فالصوت اللغوي أحاطه الجاحظ بتلك الظروف والملابسات والغايات التعبيرية أو التمثيلية حتى كان كفيلا به أن يبدع في مجال علم جمال الأصوات وأول ما سلكه في تشريح الوظيفة الشعرية للصوت اللغوي أنه ربطه بمهارة لسانية سماعية خاصة قلما تنبه إليها مجايلوه أو الذين أتوا بعده فتجويد الكلام الفني يحتاج إلى:(... سهولة المخرج ، وجهارة المنطق ، وتكميل الحروف وإقامة الوزن ، وإن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة ، كحاجته إلى الجزالة والفخامة ، وإن ذلك من أكثر ما تُستمال به اللوب ، وتثنى به الأعناق ، وتُزيَّنُ به المعاني ...)[1] ، فالشع الذي كان لدى الجاحظ صنو البيان ورديفه في كثير من التعريفات والفُهُوم والتخريجات ، حرص الجاحظ على ربطه بقوى إجرائية وانفعالية هي التي مهد بها إلى تفصيل الكلام على المناسبات الصوتية المستعرضة آنفا فقد رسم الجاحظ لمبلغ الصوت اللغوي الفني الجميل مناطات أو شروطا إجرائية نذكر منها :البيان والسياسة ، والترتيب والرياضة ، وتمام الآلة وإحكام الصنعة ، وهي إن نحن أمعنا فيها التفكير ألفيناها متصلة بتلك القوى الروحية والانفعالية التي عادة ما يُعْملها الشعراء في مجاذبة الأساليب التعبيرية حيث يبدو الصوت اللغوي أحد أبرز موادها التعبيرية أو الإيقاعية أو الموسيقية ، وإننا نؤكد في كل مناسبة على أهمية إتقان الشاعر للإخراج الصوتي اللائق بتحقيق الوظيفة الشعرية ، والشاعر حسب التوصيفات الإبداعية التي لمسناها من توجيهات الجاحظ النقدية أو البلاغية عليه أن يكون بليغا خطيبا وبيانيا أريبا وهذا متماش مع حقيقة كون الشعر من المغلوط أن نصفه بالكتابة والتدوين فلا فما ينبغي لنا أو لأي كان أن يقول: فلان يكتب الشعر لأن فعل الكتابة يوهي عظم الشعر ويضعفه وإنما الصحيح الذي يتماشى مع الشروط البلاغية الحقة هي أن نقول : فلان يقول الشعر فالشفوية[2] مناخ عام ترعرعت فيه الشعرية العربية .

يحتل إتقان الصوت اللغوي وإخراجه المخرج اللائق بجماليات الإنشاد والتغني الغاية الأولى من كل إجراء تشعيري للغة ، اهتم الجاحظ بالإبانة عن هذا المرتكز حتى بلغ به أن يقول

---

[1]: الجاحظ البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:14

[2]: ينظر ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج: 1 ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة 1981 ، ص:137

بقانون : تكميل الحروف ، وإقامة الوزن ، وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة [1]، ونحسب أن انتقص من جدوى شعر الحداثة في كثير من تجلياته التوثيقية أن بعض شعرائه إن لم نقل أكثرهم مفتقر إلى الشروط اللسانية السماعية التي تجعل الوظيفة الشعرية بالغة مبالغ التجويد الإبداعي القصوى فالصمت أو الصمات الذي يغلب على كثير من النتاجات الشعرية بيننا اليوم يطبعها بطابع الموات الذي يجعل الخطاب خاليا من كل نبض حياة فيه.

وخلافا لجميع ما استعرضناها مما يزري بالعملية الشعرية فإن أبرز ما يميز شعرية درويش عندما يتعلق الأمر بموضوع علاقة الصوت اللغويبالوظيفة الشعرية من حيث امتياز الشاعر بالمواقف الإنشادية والتمثيلية ذات الشأن ألإبداعي المرموق ، وإن صوت محمود درويش على مواقع اليوتيوب ما تزال تقدمه لنا على أنه أحد فطاحل الإنشاد العربي ، يستهويه مد الصوت اللغوي وتنغيمه أو التلعّب بالأساليب اللغوية التي تحاول التأليف ما بين الدلالات الشعرية الإيحائية التي تستفيض على مختلف أساليب التعبير اللغوية التقليدية .

ومحمود درويش الشاعر الفلسطيني مثله مثل غيره من الشعراء العرب بنى تجربته الشعرية انطلاقا من الفرضيات المقدمة افتتاحا لتصور موضوع المستويات اللغوية في شعر محمود درويش .

يبدو أن من البدهي اتسام كل تجربة شعرية بمرحلة التقليد وهي مرحلة تعليمية لا يسلم منها أي شاعر كان ، ولقد تزامن لدى محمود درويش تضافر السياقين السياق الفني والسياق الموضوعي من خلال خضوع كتاباته الشعرية الأولى لتجربة الاستيعاب ، فكان من الطبيعي أن يجاري رعيل الشعرية العربية الحديثة الأول مثله في ذلك مثل السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور والبياتي ، ولما كان جديرا به أن ينسجم مع هذه التجارب مجتمعة فقد تضمنت أشعاره الأولى نسقا تعبيريا حاذى التجارب المذكورة حتى كأنه كان ملزما بإظهار الكفاءة والمقدرة والنضج لأن الذي الذي سيُبنى لاحقا على ذلك التأسيس سيستمدّ مصداقيتهمن درجات تشبع الشاعر محمود درويش مع درجات الإخلاص لروح مدرسة الشعر الحر العربية .

يمكننا تشخيص البدايات الشعرية لدى محمود درويش من خلال قراءة الكتابات الأولى مبتدئة بأوراق الزيتون(1964) إلى حبيبتي تنهض من نومها (1970) ، ونستطيع أن نقدر

[1]: ينظر ، نفسه ، المجلد الأول ، ص:14

مجمل التحولات الفنية والموضوعية خاصة منها الجانب اللغوي من خلال التحولات اللغوية معجما وجملا وأساليب وعبارات ولوحات شعرية هي التي وسمت القناعات الفنية الأولى لدى محمود درويش .

إن الذي يغري بالبحث في شعرية درويش هو التنازع الوظيفي بين جانبي الموضوع وجانب الفنّ فعلى الرغم من أنّ الشاعر كان محفوفا بضرورة الالتزام بالواجب النضالي الفلسطيني وهو واجب وطني إلاّ أن محمود درويش ظل يشقّ سبيل التطور الفني بين كل الالتزامات التي رافقت مسيرته الإبداعية ، تمرس بها مجتمعة حتى أفضت به إلى التحرر الشخصي ، تجلى ذلك التحرر والانعتاق من خلال تركيزه الغنائي الشديد .

تتحدّد المستويات لأسلوبية في شعر محمود درويش من خلال الخصوصية الإبداعية في جانب الإبداع اللغوي في شعر الشاعر فالشعرية في تجربة الشاعر ممزوجة بالممارسة اللغوية الفنية حتى غلب هذا السياق الفني على جميع ممارساته الأدبية نثرا وشعرا وذلك الذي وسم يوميات الحزن العادي ، وذلك من خلال توجيه البحث إلى منهج الإبانة عن سمات التشكيل الأسلوبي الذي يحول العملية الشعرية لدى محمود درويش إلى خصوصية إيقاعية أسلوبية نستطيع تبينها للوهلة الأولى انطلاقا من المفاتيح اللفظية والتركيبية والإيقاعية والدلالية المشخّصة لأسلوب درويش اللغوي .

لا تتحقّق لمشروع بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش غاياته المنهجية إلاّ بقدر كفاءته في الإبانة عن الإضافات اللغوية والأسلوبية التي أضافها شعر محمود درويش إلى خارطة الإبداع الشعري العربي الحديث ، فالتميز اللغوي هو اليوم علامة خصوصية إبداع وبصمة إيقاعية ذاتية غنائية تحفظ للشاعر محمود درويش فرادته الإبداعية إلى جانب الشعراء العرب الآخرين ، هذه البصمة الفنية الخاصة جدا هي التي تكمل المشروع الإبداعي في الثقافة الشعرية العربية الحديثة والتي لا تستطيع أن تستجمع خصوصياتها الحضارية إلاّ باستزادتها إليها.

وينبغي لمقارب المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش أن يلائم بين مكونات الموضوع العامة التي نصادفها في الشعر العربي قديمة وحديثه والتي هي في اعتبارنا من الثوابت الفنية التي لا غنى عنها في فهم أي شعرية ، فالحاجة إلى تمحيصهاتدعو إلى تحليل الظواهر اللغوية وإعطائها مبرراتها الإبداعية بما يخرجها من الذاتية إلى الاستعمال الموضوعي الذي يجد له النقد مسوغاته

المنهجية ، وذلك عن طريق استقراء النصوص الشعرية الخادمة لموضوع الأساليب التعبيرية وهو ما يستدعي التقاطها وتصنيفها والتعليق النقدي الأدبي على خصوصياتها التركيبية.

لقد نجح محمود درويش حسب تقديرنا في استعادة روح الشعر العربي بما أضفاه عليه من حرية إنشاء العبارة اللغوية ، فسياق التداعي الذي يطبع كل جملة لغوية محيل على فطرية اللغة العربية وعفويتها ، يحقق لهذه اللغة أهليتها لإنتاج القيم الشعرية وذلك الذي طبع كل جودة شعرية منذ القديم "... فأشكال الألفاظ في العربية هي من جهة أبنية وقوالب وهيئات ومن جهة أخرى أووزان موسيقية تدركها الأذن بسهولة ويسر ، فيدرك السامع جزءا من المعنى بمجرّد إدراكه وزن الكلمة ..."[1]

ونظرا لتركيز محمود درويش في توقيع لغته الشعرية على القيم الانفعالية للغة العربية فإن أوزان تفاعيل البحور الصافية التي عادة ما تُعتمد في موسيقى الشعر الحديث تجد لها من الثراء والفاعلية ما لم تجد أوزان العروض الخليلية في القصيدة العربية التقليدية ، إذا فقد كان محمود درويش يجد في توظيف عنصر الصوت اللغوي والمقطع والمدود على اختلاف أساليبها الزمنية والتلحينيّة حيّزا توقيعيا غني الوظائف الدلالية وقد تجلى ذلك واضحا في قصيدة عاشق من فلسطين[2] حيث بدا التركيز على نبر مدّ الصوت اللغوي واضحا.

لقد ذهب خليفة بن دريس في بحث البنية الإيقاعية وِجهة تجذيرية نقل الفاعلية الوزنية للغة الشعر من محدودية الوزن العروضى إلى جملة النشاطات اللسانية والسمعية التي تتناهض للمنشد أو المنشئ للقول الشعري خلال العمل الإبداعي "... وحينئذ يمكن أن نعدّ التجنيس والترصيع والتطريز والتكرير والترديد والتسجيع والتقسيم من بين العناصر المكوّنة للإيقاع في البناء الشعري..."[3] ، ومحمود درويش ما كان له أن يحصل الثراء الإيقاعي لولا اعتماده هذا الجانب الغني في اللسان العربي الجميل.

---

[1]: محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ط:1 الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء المغرب 1990.

[2]: ينظر ، محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأوّل ، ص: 131

[3]:عمر خليفة بن دريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ط: 1 ، منشورات جامعة قابوس بنغازي ، 2003

الفصـــل الثّانـــــي :

المستوى الدّلاليّ في شعر محمود درويش.

السّياق الأسلوبيّ في شعر محمود درويش.

الأنساق الأسلوبية في شعر محمود درويش

الفقرة الشعرية باعتبارها نزوعا أسلوبيا:

الحقول الدّلاليّة في شعر محمود درويش.

دلالة التّضادّ.

دلالة التّكرار.

دلالة التّعريف والتنكير .

السّياق الأسلوبيّ في شعر محمود درويش:

لا تنحصر الظاهرة الأسلوبية في التشكيل الخارجي للنص أو في معارض الخطاب اللفظية ، وإنما تتعداها فتصيب المكونات الدلالية ، فالفائدة الأدبية في الأسلوب تأتي تالية للموقف التعبيري لا قبله ، وإذا كانت لغة الشعر أنسب حيّز تعبيريّ لإنتاج العينات الأسلوبية ، فإنّ أسلبة لغة الشّعر لا يتحرّاها الشاعر في كل مناسبة تعبيرية غير أن التركيز الحسّي ، وإعمال الشاعر للفطن اللسانية والفطن السماعية كلها عوامل مساعدة على ضبط البنية الأسلوبية ، وليست الظاهرة الأسلوبية ملازمة للغة الشعر إلاّ لأنّ الشاعر يتحسّس قيم التعبير ، فيعمد في كل عبارة إلى تحقيق التناسب والاتزان والانسجام وهذه جميعها كيفيات بنائية مؤدية إلى إنتاج التعبير الأسلوبي ، وكونها تفيد بناء نظام الخطاب لا يقصيها عن المساهمة في إنتاج المعنى الشعريّ ، لذلك فالدلالة في لغة الشعر لا ترتكز على الوظيفة النحوية ، وإنما تعود لغة الشعر بالوظيفة الدلالية إلى الهاجس والطبيعة اللغوية التي سبقت تأسيس النحو العربيّ ، ولذلك تبدو الدلالة الشعرية كأنها متناهضة من البيئة الطبيعية الصافية.

ليست الدلالة أو المعنى في لغة الشعر هدفا مسبقا ينبعُ من المقصدية الفنية ، فالدلالة الشعرية لا يمكن أن تكون مشروع الشاعر في حياته الشعرية ، والدلالة لا يمكن للشاعر التخطيط لها في أولية القصيدة لأنها طارئة خلال إخراج الخطاب ، وفي هذا السياق قال michael riffaterreميكائيل ريفاتر عن تحديد القيمة الأسلوبية : فالفرادة الأسلوبية ينبغي تدقيق تشخيصها ، وهي تستدعي ردّ فعل واضح من قبل القارئ وهذا هو هدف التقييم الأسلوبي وهي أكثر ما تتجلى في لغة الشعر [1].

ينتظر الشاعر ذاته ما يُسفر عنه إنشاء الكلام الشعريّ ، والدلالة الشعرية تبعا لهذه الطقوس تأخذ طابع خلاصة وليس خطاطة مشروع موضوعيّ ، يصير الشاعر الذي يبدعها في هذا السياق هو نفسه متشوّقا إلى مطالعة صورة الخطاب النهائية قصد لوقوف على العيّنات الدلالية التي أنتجها الحسّ الأسلوبي في لغة الخطاب ، وما مناطات الجدة الواردة فيه ؟ ، وما الإضافات التي يفوق بها أسلوبه أساليب تعابير الشعراء الآخرين ؟ .

[1]:michaelRiffaterre, essais de stylistique structurale , flammarion paris P :117_

يتحقق هذا المنزع للشاعر بتبنيه لغاية المخالفة بالانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة[1] ، وبالتالي فإن من الموضوعي عدم سلوك نفس السبل التي يتحرى فيه الناقد الكسف عن المعاني والدلالات في النثر الفني ، فلغة الشعر بتقلباتها والتواءاتها وانقطاعاتها تحيل اللغة إلى مثير دلالي يُحفِّز القارئ إلى إعمال الفطنة النقدية في قراءة المستويات الدلالية العميقة في الخطاب الشعريّ ، نعني بها معنى المعنى وليس المعنى الأوّلي.

المعنى في الشعر أو الدلالة لا توجد بالضرورة في مضمون الخطاب بقدر ما هي تنبيهات عليها تنتجها بلاغة الإيقاع ، فالحوافز التعبيرية التي تتّخذ عدّة أساليب تعبيرية هي التي تنوب مناب الدلالة النحوية ، "... فوظيفة الفنّ ، ومنه الشّعر ، تكمن في تجسيد الفكرة التي ينبغي التفوّه بها بقالب أو شكل حسّي..."[2]

وإذا كان التشبيه والاستعارة وسيلتين تعبيريتين احتاج إليها الحسّ الفنّي لتمثيل دلالة الواقع بطريقة تقريبية أو رمزية تشبيهية باعتبارها لا تواجه الواقع ولا تحدده ، وإنما تومئ إليه وتشير "... وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في مُتصرَّفاتِها وأقطار تحيط بها من كلّ جهاتها ..."[3].

وبما أن الشّعر يستند إلى مرجعيّته الحسّيّة العامّة التي يشترك فيها جميع الشّعراء ، والتي تحدّدها حقيقة هذا الفنّ بالاشتراك مع الفنون الأخرى من جهة ، ثمّ من جهة حقيقة كونه الفني هو ، فإن له كيفياته الأسلوبيّة الخاصّة به ، هي التي تحدد طبيعته الدّلاليّة ، فالمعنى في الشّعر لا يتشخّص كما ينبغي للفكر أن يتشخّص ، ومحمود درويش إذ يتحرّى تحريك مشاعر الفلسطينيّين والعرب الآخرين إنما ينتقي حسّيّا من العبارة والأسلوب ما يكون كفيلا بضمان حصول تلك الرغبة وتمكينها في نفس المتلقّي، فالحميمية التي ذكرها الجاحظ في البيان والتبيين بين الشاعر والسامع والتي تقد تبلغ مراتب المريدية من شدّة تعالق طرفي الخطاب الشّعري هي المبدأ ذاته الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني حين ذكر تساهم كل من الحسّين ، حسّ المنشئ للكلام الشعريّ وحسّ المتلقّي الذي أوتي أسباب التعلّق ، فالتواصل الروحي الحميمي بين الشاعر وقارئه في تجربة محمود درويش تأخذ أبعادا روحية متينة ليس أقلّها التساهم في إنتاج الخطاب ، بحيث يصير

---

[1]: ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر من الكندي إلى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروتى ، ص:201

[2]: سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات ، 1991، ص:90

[3]:عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ص:20

السامعُ مكمِّلا لشخصيّة الخطاب ، فبفضل ذلك التكامل الدلالي بين الشاعر المنشئ للخطاب الشعريّ وبين القارئ الذي يصير جزءا من تركيب الخطاب يتصوّر الناقد أن الخطاب من هذا المنظور بلغ درجة التّمام "... وسلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تطلُّبِ زيادة بقيت في نفس المتكلّم ، فلم يدلّ عليها بلفظها الخاصّ بها ، واعتمد دليل حال غير مفصح..."[1]

المعنى الشعريّ متواجد بين الشاعر والمتلقّي ، لا يستطيع أحدهما الهيمنة على الموضوع الشعريّ ، ونعتقد أن الفراغات التي تتخلل أيقونة الخطاب الشعري هي أحْيزة تناسب تواجد أو حضور القارئ في الخطاب ، فاللغة الشعرية بما هي إشارات ورموز وإحالات ، وإيماءات كلها مناسبة للمشاركة والمفاعلة بين الشاعر والمتلقّي ، لذلك ساد سوء فهم هذا الإشكال الإبداعي في كثير من المراحل الأدبية فقد حاول كل طرف من الطرفين الهيمنة على الخطاب ووقع ذلك التناجز بينهما إلى أن حلّ مبدأ القراءة محل النقد الأدبي التقليدي .

لا يستطيع محمود درويش تنميط المرجعيات الدلالية في شعره لأنه شاعر ينتج شعرا متحوّلا ، وهذا الحاجز الذي يجعل مقام الشاعر دائم التحوّل يبحث عن كوّة يرى من خلالها الواقع الفلسطيني ، هذا الحسّ هو الذي ازدان به كتاب يوميات الحزن العادي حين يغرق درويش خلاله في سرد اليوميات الفلسطينية الشبيهة بالتغريبة الهلالية [2].

يجد محمود درويش نفسه مرغما على فكّ شفرات الدلالات البلاغية التي يسلكها في شعره ، لا يستطيع شاعر محكوم بالوطنية والنضال أن يبقي الحدث غامضا لذلك فدرويش يضطر إلى الإبانة عن المعنى في أطراف الخطاب الشّعريّ:

لنَا جَسَدَانِ مِنْ لُغَةٍ وَخَيْلْ

وَكَانَ السِّجْنُ فِي الدُّنْيَا مَكَانًا

فَحَرَّرْنَا لِيَقْتُلَنَا البَدِيلْ[3]

---

[1]: عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:16

[2]: ينظر ، محمود درويش ، يوميات الحزن العادي ، دار العودة بيروت لبنان 1981 ، ص:15

[3]:محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، ص:406

كل دلالة شعرية في شعر محمود درويش تنتهي بمفاجأة ، تفيد ضربا من كسر السياق الدلالي ، لذلك أتقن درويش هذا الإيقاع البلاغيّ ، فنحن لا نتوقّع ارتباط التحرر بالقتل غير أن النقيضة أو البديلة أو الخلافية في بلاغة شعر درويش قائمة على نسقية إبداعية تكاد تشمل كل عبارة في شعره ، في كل مقام شعريّ لدى درويش إما استعمال لإيقاع المعنى البلاغي العربي القديم أو استثمار لتقنيات التركيب الأسلوبي التّعجيبيّ الذي كما قلنا يعتمد دلالة النكتة المشبعة بالإغراب الدلالي .

إنّ توظيف محمود درويش لتلك البلاغات ، نعني بها بلاغة التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية ، لا ينفي الواقع الفلسطيني المعيش بكل ثقله وإنما تكون الاستعمالات البلاغية للواقع الفلسطيني مناسبة لتعميق الحسّ المأسويّ حتى تغدو كل مزية لغوية بمثابة المحرّك الشعري العامّ وتغدو الأدوات البلاغية الموظّفة في سبيل إثارة المعنى الشعريّ تحقيقا لغرض ما ارتأته الذات الشاعرة مناسبا لإيقاظ معنى محتملا في نفس المتلقّي [1] ، ومن هذا المنظور ، تُعَدُّ لغة الشعر أكثر مصداقية ونجاعة عن لغة النثر ، لأن لغة النثر لا تصيب غير الفكرة الواحدة ، وهي بذلك التحديد لا تدفع بالحس إلى تكثيف الاحتمالات الدلالية ، في حين تعمل لغة الشعر على تهييج الدلالة في نغس المتلقي ، وتجعله يشارك الشاعر ذاته في احتمال المعاني الكثيرة التي ينتجها السياق التعبيري الذي هو سياق أسلوبي بامتياز، ولم تُهمل البلاغة العربية حتى في مراحلها المتقدّمة الإشارة إلى هذه الفائدة النقدية الأدبية بحيث اعتبرها عبد القاهر الجرجاني مناسبة لتخصيب مسارح اللّذات نظرا لما تجده النفس في مناسبتها من السّلُوِّ والانبساط [2].

والتعبير الفني في لغة الشعر مكفول بما يضطلع به كثير من أشكال التعبير ، فقد يكون الفراغ في النص معبّرا عن حالة شعورية ما مثلما يستعيض الشعر الحديث بالفراغ المنقّط للتعبير عن لغة مغيّبة قد تبناها الشاعر تعبيرا عن حالة معينة.

ونظرا للتعالق بين اللفظ والمعنى منذ أوليات نظرية البلاغة العربية من حيث هما يشكلان الفعل اللغوي المتكامل فقد اقتنع الدارسون أن ثمة وشائج وظيفية بين فعلي التعبير والتفكير من حيث ينزع كل منهما إلى جذب الآخر ليسايره ويتأثره فتنتقل تلك المخالطة إلى ظاهرة أسلوبية ،

[1]:جون كوين ، بناء لغة الشّعر ، ترجمة: أحمد درويش ، ط:3 ، دار المعارف القاهرة ، مصر ، 1993 ، ص:63

[2]:عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ص:62

وبما أن الجاحظ نعتبره من الأولين الذين اتجهوا في البلاغة اتجاها أسلوبيا أو بنائيا فقد نستدل بمقولته المتناولة للفظ والمعني في كتاب الحيوان على أنها تفيد نفس المغزى من حيث اعتبر جانب الإبداع الأسلوبي والمزية الشعرية تكمن في كفاءة الشاعر في ابتداع الأساليب التعبيرية ورأى إلى جانب المعاني شائعا مائعا لا يقوى على إبراز إبداعية الشاعر فالناس جميعهم يشعرون بالمعاني تجول في خواطرهم وتسكن مشاعرهم وتحرك أحاسيسهم غير أن ذلك لا يمكن الاعتداد به في مجالي الأدبية أو الشعرية لأن الرهان على كيفية الإحاطة اللغوية بتلك المشاعر والأحاسيس وفي ذلك يتفاوت الشعراء ، فمنهم من يستطيع تقدير شروط الإحاطة والإصابة ومنهم من هو دون ذلك ، وقياسا على هذا فإن حلبة الموضوع الفلسطيني حازت ألسنة عديدة تبارى أصحابها في ابتداع الأساليب التعبيرية عن الموضوع فكان منهم المصيب ومنهم من لم يتعدَّ مستوى الإعلام في القضية ، فالانتقال من الهيمنة الإعلامية في الموضوع الفلسطيني يتطلب توافر الطاقات الإبداعية الكفيلة بتغليب الجانب الجمالي على الجانب السياسي والموضوعي هذا دون التفريط في ما تتعلق به ضمائر العرب وقلوب الفلسطينيين ، وللإحاطة بجانب التجويد اللغوي الذي يسمح بالشاعر بحيازة قصب السبق في الأسلبة فإن للجاحظ مقولته الشهيرة الكثيرة التداول في آراء البلاغيين والأسلوبيين العرب (... وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجميّ ، والعربيّ ، والبدويّ ، والقرويّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ ، وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير...)[1] .

ما تزال نظرية الجاحظ سارية المفعول لكونها تصيب صميم الكلام على طبيعة المعنى الشعريّ ، فالمعنى في شعر درويش يستفيض ، ويعمّ كلّ ذي صلة إنسانية بالمحنة الفلسطينية ، وكل إنسان على الأرض إلاّ وله صلة بالموضوع من حيث انتصار الإنسانية قاطبة لحقوق الإنسان ، سواء أكان فلسطينيا أم غير فلسطينيّ ، غير أن التعلّق بالمعنى لا يعني سهولة القبض عليه في كل مناسبة ولدى كل شاعر ، فالشعراء يتفاوتون في فطنهم البلاغية ، ونحسب أن محمود درويش قد أوتي كثيرا من أسباب تشعير الموضوع الفلسطيني بمعنى أن تعميق حسّ الشاعر في الرؤية إلى الواقع هو الذي يؤهله إلى إنتاج المعنى الفنّي[2] الذي يكتسب به الخصوصية الشعرية ، فالشعراء قد

[1]: الجاحظ ، الحيوان ، المجلد الأول ، ص:408

[2]: ينظر ، حسن طبل ، المعنى في البلاغة العربية ، ط:1 ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1998 ، ص:133

يشتركون في المعنى العامّ الدي هو من الدرجة الدنيا البسيطة غير أنهم يتفاوتون في تحقيق معنى المعنى الذي يتطلب مشاركة الشاعر سياقه الإبداعي العميق.

يلجأ الشاعر إلى توظيف أساليب تعبيرية متفاوتة التأثير والتي حصرها البلاغيون في الكلام والنطق واللغة والإعراب والإبانة واللفظ والإفصاح والإعراب والإبانة والحديث والإخبار والاستخبار والعرض والتمني والنهي والحض والدعاء والنداء والطلب [1]

إنّ لكل منزع أسلوبي في لغة الشعر جانبا نفسيا انفعاليا حسب تصورنا و هو الذي يسهر على طبيعة ترتيب الألفاظ وأنظمة تواليها في السياق الأسلوبي ، وإن ترابط اللغة باعتبارها سلوكا لسانيا سماعيا بجانب التعبير يتحدد من خلال الكيفيات الشعورية التي تتمتع بها الذات الشاعرة فإن قوي حس تلك الذات على التجاوب الإيجابي مع الصورة أو الخيال الذي يرتسم في نفسية الشاعر ، وَوُفِّقَ الشاعر إلى شد التوازن بين جهتي اللفظ والمعنى كان ذلك أنجع سبيل وأوثقه لابتداع الأساليب التعبيرية الشعرية البديعة ، وقد يقول قائل كيف السبيل إلى قياس مدى حصول التشاكل والتوافق بين جانبي اللفظ والمعنى وما السبيل إلى الوقوف على آثاره الإبداعية في مكونات الخطاب قلنا :إن أثر الأسلوب لها علامات لا يكاد يخطئ تقدير إماراتها قارئ لبيب فالعبارة الأسلوبية الناجحة هي تلك اللغة التي تهزنا وتزرع حرارة التلقي الإيجابي في نفوسنا وأما الأسلوب البارد فخلاف ذلك التلقي بالإيجاب يولد في نفوسنا العزوف والتبرم لأنّ (... سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني ، وقد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع ، وربّما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ ،والشريف الكريم من المعاني ، كما أن النادرة الباردة جدا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدا ...)[2] .

يبدو لنا أن المستويات الأسلوبية عندما تزدان بها لغة الشعر فإنها تتعدى حدود معايير قياس المعاني واستنباطها التقليديين ، بحيث يغدو استنهاض الفوائد الدلالية والإشارات المعنوية واردا من جهة تفهّم الجوانب الإيقاعية والبلاغية الأخرى والتي قد لا تتحدد في مُسَمًّى نقديٍّ ، وإنما هي تنبيهات وإشارات تصاعد في الوعي هي بمثابة المشير ، الأسلوب هو أحد تجلياتها اللغوية .

---

[1]: ينظر ، أبو حيان التوحيدي ، الجزء الأول ، ص:114

[2]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:101

للمعاني الشعرية مناطات واحدة لا تكاد تتوارى عن النفس الشاعرة المتنبهة لطقوس الإبداع ، ولو جئنا إلى إجراء إحصاء معجمي ودلالي على تاريخ الموضوعات الشعرية التي احتفلت بها قصائد القدماء لآلفيناها تكاد تكون واحدة ، غير أن الناقد الحذق لا يعلق الحرص على إحصاء الموضوعات المقول فيها بذاتها وإنما يرى ممحّصا للكيفيات التعبيرية والأسلوبية والإيقاعية التي استطاع شاعر أن يمتاز بها عن باقي الخائضين في موضوعها ، لأن كل نفس وكل ذات شاعرة مشحونة بالتصورات والتخيلات التي يصعب تحديدها فهي كثيرة التموج والتفاعل والاضطراب ، ومن تلك الصور والخيالات ما يكون قابلا للمعالجة اللغوية ومنها ما لا يكون كذلك فهو يبقى مجرد تهويمات ليس لها ضابط في الواقع المعيش أو الواقع المقروء .

ولو جئنا إلى عالم محمود درويش التخييلي ثم قصدنا إلى إحصاء الأفكار التي عالجها أو التي وظفها في شعره لوجدناها متلائمة مع الموضوعات التي يستثيرها واقعه في نفسه ولعل أبرزها القضية الفلسطينية بكل ما حُمِّلته من شجون وأحزان وآمال حيث يكون في إمكاننا النظر إلى إحصاء عدد الحقول الدلالية والمعنوية التي تناولها في قصائده غير أن الشعرية ليست في نظرنا متماشية مع هذا النظر فالمعالجة الشعرية للمواضيع لا تقاس بالكيفيات الموضوعية فقد يكون الهاجس الواحد قابلا للتناول المتعدد ، لذا كان وقوفونا على الإلزام النضالي لمحمود درويش بالموضوعات المهيمنة على الشعر الفلسطيني لما وجدنا للموضوعات الغنائية الخاصة ذات القيم الفنية الجمالية حيّزا في دوانه ، فبقدر كفاءة الشاعر المبدع في إخفاء المعطيات الموضوعية عن المعالجة بقدر نجاحه في استنهاض الجوانب الشعرية الأخرى أي تلك التي تتناهض جانبية عاملة على التأثير البلاغي والإيقاعي في الذات المتلقية وقد أصاب عبد الملك مرتاض صلب الموضوع في قوله: (... والصورة هي ثمرة التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة أو غضبة في لحظة تشبه الفلتة السانحة ، فهي تطفح في النسيج الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التاج الذي يتوج التعبير فيمحّضه للأدبية الرفيعة...)[1].

اللغة لا تكاد تنفصل في حيز الدلالة الشعريّة عن جانب الإمعان ، من حيث يعتبر كلّ واحدٍ منهما مثيرا للآخر ومنبّها عليه ، ويرجع السبب في تلاؤم الصياغة مع المعنى في كون مبعث اللغة الشعرية نفسانيّا روحيا ، وخلال صدور اللغة عن ذلك المبْعث تتفاعل الوظائف الشعرية ،

[1]: عبد الملك مرتاض قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ط:1 دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، 2009 ،ص:323

وتُسْتَنْهَضُ وظائفها الفنية الجمالية بناء على تحقّق ترابط اللفظ مع المعنى تماما وانسجامهما في نفسية الشاعر ، وقد حاول أبو حيان التوحيدي فكّ لغز التحامل بين اللفظ والمعنى أو الأسلوب والمضمون عندما قال مداخلا أسلوبية النظم :(... وقدّر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه ، هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به ، فأما إذا حاولت فرش المعنى ، وبسط المراد فاجل اللفظ بالروادف الموضحة ، والأشباه المقرِّبة ، والاستعارات الممتعة ، وبين المعاني بالبلاغة ، أعني لوِّح منها لشيء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ، لأن المطلوب إذا ظُفِرَ به على هذا الوجه عزّ وحلا ،وكرُمَ وعلا ، واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يُمْتَرى فيه ، ويُتْعبَ في فهمه أو يُعَرَّجَ عنه لاغتماضه...)[1].

قد يقودنا تفهُّمّ إنتاج الدلالة في حيّز اللغة الشعرية إلى التنبيه على طبيعة الدلالة الشعرية في تجربة محمود درويش الشعريّة حيث أكسبته تجربته الإبداعية الراسخة معجمية لغوية متلائمة مع هوية دلالية خاصة بالشاعر ، فمحمود درويش حسب تقديرنا لم يفرّط في أساليب البلاغة العربية القديمة مثلما أنه لم يَبْقَ خارج خارطة التجريب الحداثي الجديد ، إذا كل دلالة أو صيغة أو أسلوب هو قابل للتوظيف الشعري في شعر محمود درويش ومصداق ذلك يقول:

لا بدّ لي أن أرفض الورد الذي

يأتي من القاموس ، أو ديوان شعر[2]

الواقع في شعرية درويش هو الذي يملي على الشاعر مكونات الخطاب الشعريّ ، يتحول الواقع في تجربة محمود درويش إلى مُسْتَمْلىً ثقافيٍّ وفنيٍّ جماليٍّ ،ومن هنا تنفتح القصيدة في شعرية درويش للوليد الأسلوبي المتجدّد ، فالأسلوب في جانب الدلالة من شعر درويش هو عبارة عن بنية تفاعلية مع معطيات الواقعين الفلسطيني والعربي معا ، " ... ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب ، لما تتميّز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير وجداني واضح ..."[3]، إذا يستفيد التوليد الأسلوبي ذو المرتكز الدلالي على تناهي لغة الشعر المنبثقة عن النوازع النفسية الحسية للشاعر،

[1]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة لبنان بيروت ، ص:125

[2]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:289

[3]: شكري عياد ، علم الأسلوب ، مدخل ومبادئ ،ط:1 دار التنوير 2013 ، ص:45

حيث يعمل ذلك التسهّلُ أو التراخي على إفساح المجال واسعا حرا أمام وعي الشاعر الفني لاستدعاء المستجدّات الأسلوبية.

يحيلنا النص النقدي الجامع بين الأدبية والفلسفية على الطرق والأساليب التي يسلكها المؤثر اللغوي منذ انقداحه في النفس والشعور مرورا بما يستوجبه من الفطن البلاغية المعادلة لحضوره ذاك ، ثم يصف أبو حيان التوحيدي الأساليب والطرق والكيفيات التي يتحقق ملفوظ الخطاب وتتبلور في ضوء معطياته أيقونة الخطاب الأدبي ، فالتوجيهات السلوكية التي حددها التوحيدي لا يمكن أن نقول عنها سوى أنها ملائمة لكل طبع وفي كل الأعصر والأجيال الأدبية لا لشيء سوى لأن القيم الانفعالية بالفن والجمال هي واحدة إذا تحقق لها صفاء المِبْعَثِ.

وبالطبع فإن شعرية درويش متسقة مع هذا التوجيه النفسي للإبداع بحيث يمكن اعتماد هذا المدخل لتفهّم كيفيات حصول الأسلوب وتحقق الامتياز اللغوي في مكونات الخطاب الفني – إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل الحرّ– :

لا لست وحدك كي أقول : خرجتَ من بيروت أو عمّان أو

يافا ، وأنت المسألهْ

فاذهبْ إليكَ ، فأنت أوسعُ من بلاد الناس ، أوسع من فضاء المقصلهْ[1]

لا شك في أن الولوج إلى المضامين الشعرية لشعر درويش يفرض علينا التسلح بضروب من الوعي السياسي والاجتماعي والنفسي والبيئي باعتبارها مفاتيح مساعدة على قراءة الدلالة الشعرية ، يضيف الشاعر إلى تكثيف المعطيات بعض التوقيعات الصادمة المفاجئة الهازة التي نعتبرها راسخة في بلاغة محمود درويش الشعرية من مثل قوله:

إذهبْ إلَيْكَ ، فالذات لا تذهب إلى ذاتها فالمفاجأة البلاغية هنا هي بمثابة الصدمة التي تخلط أوراق المعطيات المصرح بها في الخطاب ، فهذا ضرب من الإشارة والتلويح والإيهام وظيفتها دفع المتلقي إلى مراجعة المنهج الذي يرى به إلى المعاني والأفكار التي تضمنها الخطاب الشعريّ ، فالمراوحة بين الإغماض والوضوح منهج تفكير شعريّ يربط بين المنزعين منزع الحس ومنزع القعل

[1]: محمود درويش ، الأعمال الأولى ، المجلد الثاني ، ص:391

في التفكير الأدبي ، وحسب جانبيه أن يطغى بنسب متباينة متفاوتة بين التعويل إما على التّعقّلأو الانفعال فإذا كان المقام مقام حجاج وبرهان يفرضه إلحاح الموقف على تأكيد موضوع ما طغى استعمال المؤثرات التفكيرية العقلية أي المنطقية وإن كان المقام يستدعي ضروبا من الإمتاع الشعري أو البلاغي وهو مسلك إبداعي نعتبر الأسلوب واقعا في صميم سياقه الفني الجمالي سعى الشاعر إلى توظيف المخالفات التعبيرية ، ففي مثل هذا المقام تتحقق للخطاب الفني توصيفات أبي حيان التوحيدي المتمثلة في حصول : اللَّيْطَة بالقلوب والعبث بالروح وهما المؤثران القرائيان اللذان يمكن نقيس في ضوءيهما درجة أثر المستويات الأسلوبية في نفسية القارئ.

يتراءى لنا عند استقراء المرتكزات الفنية الجمالية التي وضعها الجاحظ مقابل تقديس المعنى والتي نقدرها على أنها شروط أسلوبية أو بنائية أو إيقاعية حيث تندرج في عمومها تحت التأثير البلاغيالمبدئيّ ، فالمعاني كما رأى إليها الجاحظ متعلقة بالعدم ، ومنتشرة كالغيب ، ليس لها حيز وظيفي ملموس وإنما يستطيع كل إنسان ادعاء الشعور بها والإحساس ، وإنما العمدة في ذلك هو كيف تصير الحس المبدع تلك المتماهيات إلى حيز خطابي مشفوه ومسموع ومتذوَّق ، بمعني يكون قابلا للإحصاء الظاهراتي والذي الأسلوب هو أبرز تجلياته البنائية ، لذلك عزّز الجاحظ بنظريته البنائية أو لنقل الأسلوبية المختصرة في مبادئ نظرية النظم قبل أن تتفتق على يد عبد القاهر الجرجاني .

لقد جعل الجاحظ إقامة الوزن الذي هو الانخراط في الخفايا الإيقاعية الموسيقية وكل التأثيرات الوزنية بحيث يستطيع الشاعر أو المؤسلب التميز في النموذج الواحد عن باقي الشعراء الذين نظموا في ذات الوزن أو الإيقاع ، لذلك فإن درويش يمكننا تقييم مستوياته الإبداعية بناء على ما تفرد فيه من التوظيفات الفنية الجمالية ، وأما تمييز اللفظ الذي وضعه الجاحظ شرطا من شروط الإبداع البنائئ أو الأسلوبي أو اللغوي على العموم فإننا ننظر إلى هذه المسألة متعلقة بمدى كفاءة الشاعر في استدعاء المتواليات اللفظية حيث يوظفها بصفتها بدائل تركيبية أو بدائل نظمية وهنا ينبغي للشاعر أن يتمتع بالثروة اللغوية التراثية الواسعة التي تسمح له باستعمال التنقيح الداخلي نعني به التنقيح النفسي الذي يسمح للشاعر باستدعاء التنويعات الأسلوبية ، نعتقد أن هذا المناط هو الحس اللغويّ ذو الاعتمال القوي الذي عبر عنه ابن المقفع منطبعا :(... إن

الكلام يزدحم في صدري فيقف قلمي لأتخيَّره ...)[1] الواقع في صميم الأسلوبية المرتكزة على القوى الناظمة ، فسيلان الكلام وتدفّق وحداته ضمن التسلسل اللساني السماعي الملذوذ يتماشى المترافق مع توارد الألفاظ والعبارات وإن كل تلك الوظائف تسري في نظام مواز مع تحفظ العقل في إخراج صورة الكلام من السرّ إلى العلن ، لذلك يمكننا ملاحظة مدى التعاون والتناجز بين جانبي الانطباع المسعف بالعفوية والارتجال وحرية التعبير وبين جانب التعقل في استملاء المادة اللغوية حيث يعول في الجانب العقلي من العلمية اللغوية على تمييز العقل واستثمار بعض جوانب المعيار حتى لا يشذّ المستجِدُّ كليا عن المعهود بشيء من النسبية بحيث لا إفراط ولا تفريط في التوازن بين جانبي الحس والعقل في العملية اللغوية الفنية أو الجمالية ، حيث ظل كثير من البلاغيين العرب يعتقد في أن (... كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ، ولا إجالة فكر ولا استعانة ..... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ، وتنثال الألفاظ انثيالا ...)[2]، حيث لا يمكن لهذه الطبيعة اللغوية البلاغية أن تغادر الحسّ الشعريّ العربيّ ، فالدلالة الشعرية حسب تقديرنا ليست موجودة بالضرورة في الموقف التعبيريّ بقدر ما يستلهم القارئ الكثير من المعاني الأدبية أو الشعرية من السياق السّيرِيّ العامّ للشاعر .

لذلك فإن شعريّة محمود درويش مقروأة في السياق الشعريّ العامّ للشاعر ، وعلى أعدل تقدير فإن الخطاب الشعريّ لدى درويش محمولة دلالاته على السياقين السياق العامّ الذي هو سياق وطني نضالي ، وسياق إبداعي جمالي لا يكاد هذا السياقان ينفصل بعضهما عن بعض لذلك "... اعتبرت الأسلوبية أن الأثر الفنّي معبِّرٌ عن تجربة معيشة فرديا "[3] ، فالمعايشة للموضوع المقول فيه الشعر ، حسب تصورنا ، هو الذي يمنح الموقف الشعريّ خصوصيته الإبداعية ، فالصراع باد بكلّ وضوح بين الحقيقة والمجاز في شعر درويش ، تأتي توقيعة مجازية لتنقذ الخطاب من برودة لغة الخطاب .

---

[1]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ،ص:64

[2]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:50

[3]: عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة مع دليل بيبلوغرافي ، ط:1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان ،1983 ، ص:53

لذلك فإننا نصادف في شعرية محمود درويش هذا الجانب الجدلي المراوح بين الأصالة والتحديث حاضرا فهو ينطلق من الثابت إلى المتحول ومن النمطي المكرس إلى البديع العجيب يفاعل بين السياقين الأدبية بحيث يبدو التهجين بينهما مسوغا لا يشذ عن تقاليد الإبداع التي سلكها الأولون من أمثال النابغة الذي كان يرتجل تسمية الأشياء وكذا العجاج وابنه رؤبة حيث قال عنهما ابن جني أنهما كانا يرتجلان اللغة ما سبقهما إليها من أحد.[1] ، وقد كان اللغويون العرب الجماليون ينحون بهذه الوظيفة اللإجرائية إلى كون لغة الشعر في حدّ ذاتها قائمة على جرأة الخطاب ، وهو السياق الذي تضمنه تعريف البلاغة في كتاب البيان والتبيين حين أجاب أحد المتمهرين في ابتداع الأساليب اللغوية الشعرية قائلا لسائله عن سرّ قوة البلاغة التي يتميزون بها بين الناس على أنها تلك الحرارة البلاغية أو اللغوية:(...شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا ...)[2] ، وبناء على تعريف قوة البلاغة المستعرض فإنها أي البلاغة البديعة تستقي امتيازها الأسلوبي انطلاقا من قوة التحفز والانخراط والمخالطة للموضوع التي تتلبسها الذات المبدعة ، بحيث ترتد تلك القوى عوامل إتقان ناظمة مؤدية إلى افتراع الأساليب وابتداعها.

لا يجد الباحث صعوبة في الوقوف على التكامل المعرفي بين التفكير البلاغي ذي الصبغة التركيبية التي تفيد في كثير من توجيهاتها دلالة الأسلوب وبين الملاحظات النقدية الحديثة التي لا يقع بعيدا عن تلك المستفادة من التراث في موضوع الأسلوب ، حيث نعتقد أن السبب الملائم بين الحقبتين الحقبة القديمة والحقبة الحديثة هو بقاء الوظيفة اللغوية ثابتة على نفس الغايات والوظائف والتأثيرات التي تعتمد في البحث عن جماليات لغة الشعر وفنياتها ، لذلك فإن أسلوبية الاختيار والتركيب وإن برز تكامل معارفها على يد ماروزو وجورج مولينيه وبيار جيرو ، ووكثير من اللسانيين الغربين إلا أن بوادرها الفكرية والنقدية والأسلوبية بزغت في سماء الفكر والفلسفة على يد كثير من البلاغيين الجماليين العرب منهم الجاحظ ، وابن قتيبة وابو هلال العسكري وحازم القرطاجني على الأخصّ حيث يلتقي التوجهان العربي والغربي حول مفهوم العلاقات الترابطية[3]، الترابطية الأسلوبية التي تستفاد من جملة من القوانين النظمية الإلزامية ، يأتي في مقدمتها القانون النحوي ، والقانون البلاغي ، مضافا إليهما قانونا ذوقي غير إلزاميّ يكمن في الضوابط المترتبة

[1]: ينظر ، ابن جني الخصائص ، الجزء الثاني ،ص:24، 25.

[2]: الجاحظ البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:69

[3]:ينظر ، محمد يونس علي ، مدخل إلى اللسانيات ، ط:1 دار الكتاب الجديدة بنغازي ليبيا 2004 ،ص:29

على إعمال اللسان في توظيف الوحدات اللغوية خاصة عندما تكون في الحيز النفسي قبل أن تخرج إلى العلن وتصير خطابا معلوما ، ومن هذا المنظور يمكننا تفهّم الخطاب الشعريّ بما أنه يدور على أفكار بعينها وبؤر انفعالية نفسها على أن السياقات التعبيرية في إطار الوظيفة الشعرية ما هي إلاّ جملة من التكرارات والتدويرات والتوكيدات والتركيزات تبدو فيها المتتاليات اللفظية شكلا من أشكال التنقيح اللغوي ، فالشاعر محمود درويش في سياقاته التعبيرية يبدو دائما يعاود العزف على نفس الوتر فالتعابير وإن تنوعت والأساليب وإن تبدلت وتباينت ما هي إلاّ تنويعات نظمية لا يتبدل فيها الهدف العام والغاية القصوى فالشكوى والتضايق والانزعاج قد يجد له في بعض العبارات الشعرية لدى الشاعر مخارج تأميلية أو مُتَنَفَّسَات روحية تنتهي إلى تصُّور الانفراجِ في المأساة الفلسطينية .

في مطار أثينا انتظرنا سنينا

تزوّج شابّ فتاة

ولم يجد غرفة للزواج السريع ، تساءل أين أفضّ بكارتها؟

فضحكنا وقلنا له :يا فتى لا مكان لهذا السؤال[1]

يؤدي التدوير العبثي للجدلية في الموضوع الفلسطيني القائم على عبثية وجودية إلى اقتراح الأساليب التدويرية العاملة على تحقيق الغاية الأسلوبية التي يمكننا اعتمادها دليلا على المنحى الموضوعي في الموقف الشعريّ ، يبدو أن الذات الفلسطينية بتأزمها الزماني والمكاني متشبعة ببلاغة المِسْرَحَةِ ، فالعبث في الحال متفق مع عبثية في استعمال اللغة إنها ليست تلك العبثية المطلقة وإنما العبثية المتحولة إلى زخم دلالي فلسفي وجمالي يستطيع أن يكون دعامة إبداعية للموضوع الفلسطيني المِخْرَجِ إخراجا أسلوبيا.

يستفيد السياق الأسلوبي الاختياري التركيبي في ذات الوقت من التفاعل الوظيفي بين اللفظ والمعنى ففي الموقف الشعري الآنف يلتقي الأخلاقي المؤثر المشاكس مع الموضوعي الثابت والتاريخي ، وبإزاء هذين يلتقي الذاتي بالموضوعي ، ففي خضم الترحال الفلسطيني أو التغريبة الفلسطينية يلتقي الشاب الفلسطيني الفتاة الفلسطينية يلتقيان يتعارفان وتقوم بينها علاقة آصرة

[1]: محمود درويش ، ورد اقلّ ،ص:23

زوجية عابرة لا مستقرّ لها في الحياة لا تملك دعامات واقعية ، فالتّفلُّتُ من ضوابطِ المكان المتأزِّم الذي يعيشه الفلسطيني كأنه مبرر موضوعيّ للشاعر الفلسطينيّ لخلخلة المعيارية اللغوية وهذا المبرّر الروحي أو النفسيّ هو الذي يُعتمد عموما في ثورة الفنّ لمداخلة القيم الفنية الجديدة ، فالأسباب الفنية دائما تستند إلى المبررات الواقعية أو الموضوعية ، وإذا تأملنا شعر محمود درويش من هذا الجانب ألفيناه أولى قبل غيره من الشعراء العرب الآخرين إلى توظيف الفنيات الشعرية الجديدة .

فاللغة الشعرية لدى درويش تستوحي مستوياتها الأسلوبية من عبثية صادمة هازّة لا يملك القارئ الناقد إلاّ الانصياع لشروطها الإبداعية ، يأخذ نظام اللغة الشعرية أسلوبه من نظام الواقع الفلسطينيّ ، لا يملك المتلقي جرأة انتقاد الصيغة الشعرية لدى محمود درويش لأنها واقعة خلف شروط الحياة العادية ، وهنا في مثل هذا التوافق بين الفن والحياة تتحرر الذات المبدعة من القراءة المحددة للمبادئ والغايات إنه خطاب يستهدف ذاته(... فالنصّ هو الذي يتحكم في استدعاء معجمه تبعا للتوتر العاطفي الذي يحدد تشكيل الخطاب...)[1]، فمثلما هناك في الواقع الفلسطيني وجود يتبطن وجودا فثمة لغة أو أسلوب يتبطن أسلوبا فتداخل الأسيقة من تداخل الحياة الفلسطينية الواقعية ، فالتداخل بين المتناظرين الحياة والشعر يندرج في صميم الموضوع الفلسطيني الذي استطاع بالفعل أن يُمِدَّ محمود درويش بالظروف الإبداعية الوظيفية التي لا تتأخر عن تلقين الشاعر الكثير من أدوات التعبير الشعريّ والتي يأتي الوازع الأسلوبي في مقدمتها.

تتناسب البنية الأسلوبية في حيّز الدلالة الشعرية وذلك لارتباط المعنى الشعريّ بخصوصية إبداع هذا الفن ، فالشعر بما أوتي من قوة الانفعال ، والتشجع في اقتراح التعابير ينحو منحى إيقاعيا الغرض منهالبحث عن المسوغات التعبيرية ذات الخصوصية البنائية والتي تستفاد من السياق التعبيري بناء على ما تثيره من الدلالات الفنية ذات التأثير الدلالي العجيب والمستغرب حيث يرتد هذان المؤثران الدلاليان إلى بلاغة تقبل يتم في إطارهما تسويغ الموضوع الشعريّ إذا كان هناك بالفعل مضمون شعري واضح متجسد في إحالات دلالية يمكن استخلاصها وتشخيصها أو إحصاؤها ، حيث لا شكّ في أن الشعراء على اختلاف هوياتهم الإبداعية يعايشون واقعا اجتماعيا وطبيعيا واحدا ولا يختلفون سوى في التفاصيل النفسية التي تُعد خاصة لكل شاعر ومع ذلك فالشعراء الفلسطينيون حين يوظفون الواقع الفلسطيني المعيش يختلفون في تدبيج الكلام

[1]: العربي عمّيش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ط:1 ، دار كوكب العلوم الجزائر ، 2110 ،ص:187

الشعريّ ، كل شاعر يختص بطبيعة دلالية خاصة ، ورقعة هذا التفاوت أو الاختلاف تستوعب كل حسّ فلا يبقى حسّ مفرغا من مُسْتَمْلَياتِ الواقعِ المعيش.

الأنساق الأسلوبية في شعر محمود درويش:

تتحدد الأنساق الأسلوبية في شعر درويش حسب تقديرنا من خلال تناوب سياقين تعبيريين هما سياق التفصيل والانقطاع وسياق الاستفاضة و الاسترسال.

يتميز شعر محمود درويش بوفرة الزخم اللغوي ، ينزع في الخطاب مشفوها أو منصوصا إلى الاستفاضة والامتلاء ، فالثروة اللغوية التي يتوافر عليها الشاعر تجعله لا يكتفي بالتوزيع التسطيري للقول الشعريّ لذلك فإننا نلفيه لا حقا متضايقا بالعبارة الشعرية التي تعيد للشعر مبدأه الذي انبثق عنه أول مرة ، وبذلك تتحقق لدرويش مقولة كلام البدايات فالموقف الشعريّ لدى الشاعر وليد اللحظة الشعرية بحيث يمكننا القول : إن القصيدة بحرارة زخمها الإبداعي هي التي تستنهض قوى الإبداع في نفس درويش وتبعا لذلك فإن القصيدة أو الموقف الشعريّ هو الذي يقول الشاعر لا العكس من ذلك ويغدو معها لسان الشاعر قصبة في مهب الأحداث والمناسبات ضمن حركة مكونات النصّ[1]، التي هي متشجرة ومتداخلة بشكل يبدو أكثر تعقيدا لا يقوى على فك قوانينها الفنية الجمالية غير التفهّم الحسي بحيث يتحقق المبدأ القائل :(...إن اللغة التي تحفل بصور على وتيرة واحدة تفسد الفكر بدلا من أن تبرزه ...)[2].

عندما تنسدّ سبل الوصول إلى الفكرة أمام الشاعر فإنه يلجأ إلى توظيف المخالفات البنائية ، والالتواءات الدلالية "... وما لانزياح عندئذ سوى احتيال الانسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا "[3] ، على اعتبار أن تلك الانزياحات الفنية الجمالية مساعدة على تخليص الشاعر من عدم الانسجام مع الواقع ، وهذا المسلك البلاغي حاضر بوفرة في شعرية محمود درويش لا لشيء يفسر ذلك سوى لأن الشاعر محكوم بالتناقضات التي تحكم القضية الفلسطينية ، حقّ ضائع يسعى إزاءه درويش لجعل الشعر قربانا يبرر به الشاعر عجزه وعجز

[1]:ينظر ، يمنى العيد ، في معرفة النصّ ، ط:1 ، دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان 1983 ، ص:101

[2]: جان ماري غويو ، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة ، ص:107

[3] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص:84.

الواقع عن التجاوب مع المعطيات الموضوعية في المسألة الفلسطينية ، فنّ يسعى لتوظيف المعادلات الفنية الجمالية للتوازن مع واقع لا يستجيب لرغبات الشاعر التي تستهدف الحياة الفلسطينية العادية مثل بقية الشعوب الأخرى على وجه الأرض .

نقول بالأنساق الأسلوبية لأننا نعتقد أن الأسلوبية عندما تتحقق لها المستويات التعبيرية الأسلوبية لا يمضي على نسق واحد حتى كأن اللغة تحقق نشاطها بناء على تلك المخالفات أو الالتواءات ، وإنما تتحقق الغاية الإبداعية من الأسلوب المرتقي في درجات الأسلوبية ، حين تتتابع التنويعات ، وتتكامل الأبنية اللغوية ففي خضم تلك المتواليات التعبيرية المتنوعة الوجهات تتحقق للخطاب مزاياه الأسلوبية.

التعبير الشعريّ لا يمضي نفسه على طريقة واحدة لأن التنوع والمغايرة خاصية شعرية تعبر بكل وضوح عن ماهية الشعر ، فاللغة الشعرية ذات نشاط ظاهرة ، يبدو فيها الشاعر غير مستقرّ على ثابت في استعمالاتها.

الأسلوب بما هو ظاهرة فنية جمالية في الاستعمال اللغوي ينحو بالطبيعة إلى تحقيق الغايات الإبداعية ذاتها التي يسعى كل شعر صحيح إلى الاتسام بها ، والأسلوب بكونه طريقة تعبير فهو في ذات الوقت طريقة إيقاع ، والشعراء إذ يصيبون بعض البناء الأسلوب الطريف الملذوذ لا يعولون على تكراره أو اعتماده أسلوبا شعريا نمطيا ، فالأساليب في لغة الشعر تظهر لتختفي لتوها وفي ذلك تحقيق لغايات تشعيرية تدل على قوة فن الشعر في اقتراح التعبير اللغوي المتجدّد في كل موقف تعبيريّ.

لقد احتفظت اللغة العربية في صميم استقرارها بجملة من المرونة أو المتنفس الذي يستطيع المؤسلب استثماره في إثراء بنية المخالفة ، ففي النحو مثلا نستطيع توظيف آليات أو بنيات التقديم والتأخير والحذف باعتبار هذه جميعها مناسبات مشروعة لبثّ المخالفات الأسلوبية بها أي بالتقديم والتأخير والحذف يستطيع الشاعر أن يوفر لحسه الكثير من مناسبات الالتواء عن السياق التعبيري المباشر[1].

[1]: ينظر ، محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، د.ط ، 1984 ،ص:33

يصادفنا مصطلح متواضع الظهور في مقولات اللغويين العرب خاصة الجماليين منهم تفيد ضروبا من تعميق المفاهيم الأسلوبية نحصرها في دلالة: الإقامة فقد وصّف الجاحظ شروط تأدية الصوت اللغوي والوزن الإيقاعي والتعبير الأسلوبي قائلا:(... وتكميل الحروف ، وإقامة الوزن...)[1] ، حيث لا يتحقق التكميل والإقامة اللذان يعنيان إعطاء المادة اللغوية حقها من الإتقان والمعايشة الحسية ، والتكميل من التمام والتوفية ، وكذلك تعني ذلك الإقامة فإنها تفيد ضروبا من السلوك النفسي والجسماني والانفعالي المفيد ضروبا من إتقان الأسلبة.

يرتد بنا التفكير إلى استذكار مقولة الجاحظ القائلة بانفتاح مخارج أصوات الحروف على التنوع والانزياح الإخراجي غير المحدود[2] ، فالانفعال الهادف بطبيعة إخراج الصوت اللغوي الذي يوفر للمادة الصوتية أجواء من النشاط والحرية تسمح لها باقتراح البنية الأسلوبية التي تتفلت من المعيارية لذلك أورد الجاحظ الجمالية اللغوية محاطة بطاقة روحية تفيد في بعض الأحيان الطاقة السحرية وهذا الذي نعتقد أن الأولين بسببه ربطوا الشعر بالسحر فليس الأمر إلاّ تلك التأثيرات الانفعالية التي تحدثها فينا اللغة الشعرية المؤسلبة ، فالعبارات التي سنستعرضها في ما يلي من شعر محمود درويش تدل دلالة واضحة على أن الشاعر وإن يركز على الظاهرة الفلسطينية المأسوية إلاّ أنه ينوع على ذات الموضوع الواحد بطريقة تراكمية تتمركز فيها كل السطور الشعرية حول بؤرة الاستفهام التعجبي :

يا أيها البلد البعيد

هل ضاع حبي في البريد

لا قبلة المطاط تأتينا

ولا صدأ الحديد

كل البلاد بلادنا

ونصيبنا منها بريد[3]

---

[11]: الجاحظ البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:14

[2]: ينظر الجاحظ البيان والتبيين المجلد الأول ، ص: 28

[3]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، ص: 114

يؤدي تأزم المكان إلى استنهاض جملة من التبديلات الأسلوبية تتشكل في طابع متواليات توضيحية وكلها متعلقة بالسؤال الوجودي الذي يبدو معهودا في الموضوع الفلسطيني ، يوظف الشاعر بلاغة المكان الفلسطيني ذي الصيت التاريخي والإعلامي الواسع من أجل توليد المواقف الأسلوبية البديعة فالمتناقضين: كل البلاد بلادنا ناقض لنصيبنا منها بريد حيث تعمق هذه البلاغة الأسلوبية حسّ الافتقاد فينقلب الموقف الشعريّ من مأسوي إلى جماليّ ، فالجو العام للموقف الشعري يجعلنا متفهمين بأن الغاية الإبداعية التي توخاها محمود درويش هي القراءة المزدوجة التي تتبطن الواحدة منها القراءة الأخرى فيها وهذا في حد ذاته أسلوب إيقاعيّ متجذر المذهب في شعرية محمود درويش.

يوظف محمود درويش الغنائية الفلسطينية لاستدرار الحس اللغوي الحادّ ، فكل مفردة يرمي بها السياق في متناجزات السياق الأسلوبي تجد لها من المبررات التركيبية الكافية لأن ترتدّ ظاهرة أسلوبية وفي نفس الوقت تنقرئ على أنها ظاهرة إيقاعية(إن في الانسجام الداخلي الذي يثوي في أعماق الحياة ، وإن التضامن الذي يفترضه وجود الحياة بين مختلف الأعضاء لجمالا عميقا حقيقيا قد يحاول الفن أن يبرزه عن طريق هذا التشوّه الدميم في الصور والأشكال ، ولكن لا بد للفنان حينذاك من أن يدخل في هذا التشوّه ما لو فُقِد لاستحالت الحياة ، أعني التوازن والتناسب...)[1] .

تبدو الدلالة الشعرية متفاوتة الأساليب التعبيرية ، فالموقف الشعري يوجد خاصيته التعبيرية نعني بها الخاصية الأسلوبية ،وثمة فرق بين موضوع وموضوع هذا إذا كان في الدلالة الشعرية موضوع واضح يعالجه الشاعر في سطوره الشعرية أو أبياته التقصيدية ، غير أن هذه المسألة في الشعر الفلسطيني تأخذ طابعا أدبيا خاصا لا تشاركها فيه المواضيع الأدبية الأخرى ، فالموضوع الفلسطيني محصور المجال باعتباره موضوعا وطنيا تحرريا ، لا يجد فيه الشاعر فرص الانعتاق من الالتزام أو الإلزام ، لذلك فإن شعرية درويش طريفة من هذا الجانب كيف يستطيع الشاعر الفلسطيني بث التعجيب في موضوع تاريخي مسطح يغلب عليه الموقف الثوري التحرري الجماعي والذي لا يترك للفنان فرصة للمخالفة أو المباينة ، ومع ذلك فإن الرؤية الإبداعية في شعرية درويش واردة أو متحققة من هذا الجانب النقدي الأدبي الفريد من نوعه ، إذ سعى محمود

[1]: جان ماري غويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص:50

درويش إلى توظيف الرؤية الغنائية للموضوع الفلسطيني حتى تشبع بالرؤية رائيا إلى القضية الفلسطينية من خلال الذات ، وحاملا الهم الجماعي في ضوء المعاناة الفردية التي تلخص سيرتها السيرة الفلسطينية الكلية ، وبالتالي فإن الانسجام بين الرؤيتين الرؤية الذاتية والرؤية الجماعية وتوازن الشاعر نفسيا ومعرفيا بين مختلف التجاذبات التاريخية والسياسية في الموضوع الفلسطيني هو الذي حقق للشاعر هويته الإبداعية.

الفقرة الشعرية باعتبارها نزوعا أسلوبيا:

لقد مثّل التشكيل الفقري في توزيع الخطاب الشعري وجهة حداثية تخطى بها محمود درويش شروط الشعرية العربية التقليدية ، وبذلك التحول أراد الشاعر أ يقول : إنّ الشعرية لا يصنعها التشكيل اللغويّ ، فالشعر وجد شفويا في أول أمره وأن الصورة الخطية للخطاب الذي يسمى النص هو إجراء لاحق بالمبدأ مترتب عليه ، فلقد مثل إشكال اللغة الشعرية بين مشفوهها ومرقونها منذ القديم جدلا متعدد االقراءات النقدية فقد قال ابن رشيق في الموضوع:(...لأن الأوزان إنما وقعت على الكلام ، والكلام لا محالة قبل الخطّ ...)[1] ، والذي يمكننا تسجيله في الموضوع أن هذا الإشكال الحاصل في إجراء الإبداع الشعريّ أنه ارتباك النقاد في الموضوع أوهى قوى الإبداع ، وأضعف سيرورة تنامي بلاغة الشعر ولغته ، والوصول به إلى حال الفعالية التي كان عليها الشعر العربي في عهوده السابقة ، ولعل أبرز العوائق التي ترتبت على تقديس خطية النص الشعري هو ثنائية الوزن والإيقاع ، مع الذي ترتب من سوء الفهم أو التفهّم للوظيفة الشعرية وهو ما أصاب جانب اللغة من العملية الشعرية باعتبارها متصلة الاتصال الوثيق بالإيقاع والوزن من حيث اشتمالهما الضمني على التركيب اللغوي المفضي هو بدوره إلى مجالات إبداعية متعددة متنوعة .

يمكن للحس الشعريّ أن يستعيد كثيرا من مكونات الإبداع الشعريّ خاصة الشفوية من ذلك باعتبارها المتصلة الاتصال الوظيفي والعضوي الوثيق ببلاغة الإنشاد ، فالشاعر إذ يتحفز للإلقاء الإنشادي يستعين بقوى إبداعية غير موضوعة في الحسبان لدى كثير من علماء الشعرية عامة والشعرية العربية خاصة ، وإن حاجة الناشئة العربية إلى استعادة طقوس الإبداع الشعري تأتي في مقدمتها الشفوية الإنشادية ، فالدروس التعليمية المقدمة لطلاب اللغة والأدب العربيين يعتورها

[1]: ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج:1 ،ص:137

كثير من الخطأ ، فقد باتوا يتلقون الشعرية بكل مستتبعاتها النظرية مكتنفة بكثير من المغالطات النظرية والتطبيقية ، حيث يكون بالأحرى تعليم لغة الشعر وبلاغته وإيقاعه وأوزانه على الطريقة الطبيعية الصافية الصحيحة كأن يعلموا القراءات والإنشاد والتغني والترنم والتقطيع اللغوي اللساني السماعي فإن ذلك الإجراء قمين بأن يوريهم حقيقة الشعر وجماليات الشعرية[1] ، حيث يستنتج من تلك التوجيهات البلاغية توكيدهم على ضرورة تعليم الشعرية للصبيان قبل أن يتقدموا في مراحل العمر ، فالتربية الشعرية التي هي متصلة بكثير من التربيات الفنية منها التربية اللسانية التربية السماعية والتربية البيانية كلها قائدة إلى إتقان الشعرية إما إبداعا أو نقدا ، لذلك السبب ركز ابن المعتزّ على جانب الشفوية من الوظيفة الشعرية باعتبارها وسيلة من وسائل إتقان الإبداع ، وابتغاء هذا المنحى فقد سعى ابن المعتزّ إلى توصيف آثار الصوت الإنشادي فذكره مرة مجهورا به وآخرى مليَّنا وانتهى بهذين التوصيفين الفنيين إلى اعتبارهما عامل إبداع ووسيلة ترقية للخطاب الشعريّ.[2]، فالأصول البلاغية للشعر قائلة : (... فمن صحّ طبعه ، وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ...)[3] ، فإذا تهيأ للشاعر شرط سلامة الطبع سواء أكان من القدامى أم من المحدثين خول له إعمال القوى الحسية في نظم اللغة وأسلبة العبارة إمكان الانزياح الوظيفي المناسب عن الثابت والنمطي ، عندها يغدو كل انزياح لغوي أو إيقاعي سلوكا إبداعيا يُعدّ في جانب إثراء الشعرية لا العكس .

يعتبر هذا الخروج في العملية الشعرية نهجا ثابتا لدى محمود درويش ، فهو يخالف اللغة نحوها وصرفها ويغاير الوزن يكسره بالغا به أسباب التمرد والانعتاق حتى يبدو في جميع تلك الخروقات مؤسسا للحظة شعرية بديعة يسعى من خلالها الشاعر إلى التأسسي لجمالية خطاب شعري حرّ فعلا لأنّ(...لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقة الحال ...) وموافقة الحال تعني تلبس الذات الشاعرة لكثير من الملابسات الإبداعية تتوزع آثارها وعلاماتها على مختلف التأثيرات الحسية حتى تكون تلك الحوافز الحسية بمثابة المسوغ الفني والموضوعي الذي يفرض حضوره في استملاء مكونات الخطاب الشعريّ.

---

[1]: لنا في الكثير من المدونات النقدية الأدبية العربية شواهد دالة على اعتماد العرب القدامى لغوييهم وبلاغييهم الشفوية سبيلا لتعلم اللغة والبلاغة والإيقاع ينظر ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:94

[2]:ينظر ، ابن المعتزّ ،كتاب البديع ،ط: 2 ، دار المسيرة 1979، ص: 14

[3]:ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ص:41

لقد سار محمود درويش على نفس السياق الشعري الذي ألفيناه لدى الشعراء العرب القدامى ، فانبرى يولي الأهمية الإبداعية البالغة لجانب الشفوية من ممارسة اللغة الشعرية ، وقد يكون الدافع الضمني إلى اعتماد التصويت اللغوي في العملية الشعرية لدى درويش واجب الصدع بالقضية الفلسطينية في المحافل العالمية ، فاللغة الشعرية لدى درويش تتوسل بالشفوية سبيلا إلى توظيف الموافقات الحالية التي تؤدي جانبا تمثيليا ومسرحيا أغنى شعرية الشاعر فكثرت في ألفاظه الدلالات الإشارية :

واستطاع القلب أن يعوي وأن يعد البراري

بالبكاء الحرّ [1]

وفي ما يليه من المقامات الشعرية :

لقد مثّل البيت الشعريّ وفي بعض الأحيان الشطر الواحد منه بناء شعريا ذهب البلاغيون العرب مذاهب مختلفة في تفسير الداعي إلى اعتماد بنيته على شكلها الذي تُوُورِثَ ، فالكمّ الإيقاعي مناسب للمجهود الجسماني بحيث يمثل عدد المقاطع والتفاعيل والمتحركات والسكنات حدّا إنشاديا لا يمكن تجاوزه ، إذا فالعملية الشعرية برمتها قائمة على تقدير الأداء الشفوي غير أننا إذا أحصينا الفوارق الكمية بين البحور العروضية الستة عشر ألفيناها متقاربة متناسبة قد يبلغ الفارق الإيقاعي بين بحر وافر البنية متكاملها ثمانية عشر عنصرا وزنيا ويكون ذلك وفق الحساب التالي:

البحر أو الوزن:	عدد العناصر العروضية:	عدد التفاعيل:
البحر الكامل:	(06 و)،(06س)،(06سَ)	06سباعية
البحر البسيط	(06و) ،(12س)	06سباعية
البحر الطويل: (08و) ،(12س)	(04خماسية)، (04سباعية).	

هذا نموذج إحصائي يوضح مختلف الكميات الإيقاعية التي هي في حقيقتها موادّ لسانية سماعية كان الشاعر الأعرابي البدائي الذي اخترع الأوزان والتي كانت مناسبة في منشئها لما يحتاجه

[1]:محمود درويش ، الأعمال الأولى ، 2 ،ص:333

المنشد أو المتغني أو المترنم لأداء الكلام المقصّد ، بحيث لو أننا أنقصنا من ثابت الكم الوزني أو زدنا عليه أحسننا بناء على الطبع الصحيح أن ثمة اختلالا يحس به المتلفظ بالكلام الموزون.

ذلك بالنسبة للقصيدة العربية العمودية وأما القصيدة العربية الحديثة التي نعني بها قصيدة شعر التفعيلة فإن الجديد في بناء الشعر بناء إيقاعيا هو تحرر الشاعر من الكم البنائي ، التفاعيل والمقاطع والأسباب والأوتاد بحيث أصبح شاعر الحداثة ينطبع بالذي يطيقه من الكم اللغوي فالتفعيلة التي نعتقد أنها أصل الوزن العروضي أعيدت لها قيمتها الوظيفية ،والدليل على هذا الفارق في استعمال الكم اللغوي أن الشعر في بداياته لم يكن تقصيديا وإنما كان قولا وكلاما لا غير ، ذلك ما عنيه ابن سلام حين قال:(... لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ، وإنما قُصِّدت القصائد وطُوِّلَ الشعر على عهد عبد المطالب وهاشم بن عبد مناف...)[1]

إذا فالارتكاز على الكم واضح من خلال استقراء رأي ابن سلام السابق فمثلما كان العربي يجنح إلى توظيف الكم التبييتي المتقاصر للأغراض المذكورة والأسباب التي أوردها ابن سلام ، فإن الكم الإيقاعي على مستوى التوزيع الأفقي كان مراعى وفق ما تتطلبه الحاجة إلى استيفاء شروط التعبير الفني الجمالي ، وللتدليل بأن الشعر كان في بداياته واضح الانسلاخ عن النثرية فقد ورد توصيف شعر النابغة على أنه مستخفّ بديع ذاهب في الحسن وكان (..أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلّف والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم المطلق يتخير الكلام ...)[2] ، فهذا تحليل واقع في صميم تعلق البناء بالمسوغات التعبيرية تتداخل في تحقيقها كثير من الأغراض الإبداعية.

الحقول الدلالية في شعر محمود درويش:

يمثل جانبُ المعنى حيّزا أدبيا بالغ الأهمية في كل نشاط تعبيريّ ، فالقارئ حين يطالع نصا أو يسمع خطابا يولي الأهمية البالغة لما تضمنه ذلك المتلقَّى من أفكار ومعان لأن اللغة مهما بُولغ في فنيتها وجماليتها لا يمكن أن تكون تعبيرا من أجل التعبير.

---

[1]: ابن سلام ،كتاب الطبقات ، ص:11

[2]: ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، ص:17

أما في موضوع الحقول الدلالية في شعر محمود درويش فهي لارتكازها على الغنائية التي سلف وأن ربطناها بخصوصية درويش الشعرية فالموضوع الفلسطيني ينزع دائما في كل المواقف التعبيرية إلى التلوّن بالصبغة الذاتية إنها بمثابة رؤية جماعية أو كلية من خلال الرؤية الفردية أو الغنائية ، الجماعي متوقع في إطار الفردي ، لأن الغنائية دائما في كل نزوع تمنح الشعرية فرصة للمغامرة واقتراح الجديد البلاغيّ ، وابتغاء ذلك قال دي سوسير :(... النحو والمعجم يمتزجان في الوظيفة لأن ترتيب الوحدات الفرعية للكلمة يخضع للمبادئ الأساسية نفسها التي تخضع لها مجموعة من الكلمات في العبارة ...)[1]

إن الذي يجعل المفردة متلونة بمعطيات أعمق مما نتصوره في الكون اللفظي للغة هو انبثاق التعبير ومعه المتتاليات الأسلوبية عن المدارك النفسية العميقة ، فاللغة خلال انبعاثها عن تلك الأعماق تتلون بالمؤثرات النفسية والانفعالية والتي هي في ذات الوقت مؤثرات إيقاعية ، فلو جئنا إلى تطبيق هذا السياق الدلالي على شعر محمود درويش فإننا نلاحظ التشاكل البين بين وجهتين دلاليتين واحدة من الإثنتين تخدم الاستقرار والثبات والأخرى عاملة على إثارة الشعرية :

هل يعرف البوليس أين ستُحبِلُ الأرض الصغيرة بالرياح

المقبلة ؟[2]

فالصراع في التباين الدلالي بين الشعري وغير الشعري واضح في المفارقة بين البوليس الجامدة المسطحة والسياسية العسكرية التي تتلخص في أصل مهمة البوليس التي تخالف دلالات التلطف والمرونة والبساطة أو هكذا على الأقل ترسخت دلالاتها في الذاكرة الأدبية العربية وربما نظرا لتجارب تاريخية مطوّلة ، وإن أقل ما يقال عن مفردة: البوليس إذا وزناها شعريا أنها باردة إلى درجة السذاجة نظرا لارتباطها بالحياة الحربية والإدارية فلا توحي بأية جمالية وفي المقابل تتناهض جملة من المفردات أو التعابير محاذية لمفردة البوليس التي سعينا للإبانة عن برودتها الإيقاعية حيث تقوم كل من دلالات:الإحبال ، الأرض الصغيرة ، الرياح المقبلة .

[1]: دي سوسير ، علم اللغة العامّ ، دار آفاق عربية بغداد العراق ، 1985 ،ص:115

[2]: محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، 2 ، ط:1 رياض الريس للكتب والنشر بيروت لبنان 2005 ،ص:333

ففي تحليل شِفري للدلالات المشحونة بالشعرية يمكننا القول: إن أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ لدى ولوجه المبدئي إلى فحوى القصيدة الفلسطينية هو التوجه العام الموجه للدلالات الصغرى ، هو التوجيه الدلالي الذي ترسخ بناء على المعطيات السياسية والتاريخية التي يحكمها عنصران ، عنصر غالب مُسْتَدْمِر مهيمن وآخر مغلوب خاضع لا يقوى على شيء في ضوء المعطيات العالمية الراهنة ، لذلك فإن الشاعر يسعى إلى التعويض البلاغي المعدّل للمخالفات الدلالية بين الواقع الفلسطيني من جهة وعالم التخييل الجمالي الذي تتطلبه اللغة الشعرية ، ومع أن الناس جميعا يدركون أن التفوق اللغوي الذي هو امتياز شكلي لا يستطيع تغيير موازين القوة في الواقع الحقيقي للحياة إلاّ أن الشاعر يستعيض عن المفتقد من الواقع بالتلوينات البلاغية والدلالية التي هي بمثابة المهدئ أو المؤمِّل يستطيع الحس الفلسطيني تمثله في واقع معيش يوازي واقع الحياة الفلسطينية المحكومة بالانتكاسات المتكررة.

يحتاج القارئ للاستدلال عن المعاني المركومة داخل ركام اللغة الشعرية إلى توظيف السياق الأسلوبي فالكلمات تتفاعل معانيها بحسب الاقتران السياقي ، تدلّ على ذلك الانحرافات التوصيفية البديعة التي يتفرد الشاعر في بثها فصول هذا الخطاب الشعريّ: الرياح المقبلة ، الأرض الصغيرة ، إحبال الأرض .

أما إحبال الأرض فدلالة متواردة في فهوم القراء خاصة منهم أولئك الذين أوتوا نصيبا من الحس البلاغي والحسّ الأدبي فالأرض تتفاعل أسلوبيا مع ما يصيبها من الغيث والمطر فيمتدّ أثرها ليصيب قلوب الناس ، فالأرض والإنسان من طينة واحدة حتى كأن بينهما سريان إحساس لا يستطيع إنكاره منكر ، وأما دلالة الأرض الصغيرة فهي فلسطين التي وصّفها درويش مرة على أنها : حصان على وتر الجنس [1] ،وبالفعل فإن درويش لم يزد على توصيف رسم خارطة فلسطين المرتسمة على ذلك الشكل ، وحين يقول درويش الرياح المقبلة فعلى الرغم من أن للغة العربية تقاليد معجمية ودلالية بالغة الحساسية فإن الرياح متصلة أبدا بمعاني الخير التي منها الإثمار والإلقاح والإخصاب والإثمار وخلاف ذلك ما ترسخ من دلالة الريح التي تفيد ضروبا من المعاني غير إيجابية فتكون دالة على الشرّ والعنف والنحس وكلّ مكروه.

[1]: ينظر ، محمود درويش ، مديح الظل العالي ، مجلة الكرمل ، العدد : 7 ، 1983، ص: 81

يستثمر محمود درويش معطيات الواقع الفلسطيني المعيش والمحسوس فيوظف نتاجاته الحسية المباشرة ، إنه يستقرئ الواقع الفلسطيني فتظهر نتائج ذلك التصوير الواقعي في شكل أساليب تعبيرية هي التي تطبع الأجواء الدلالية في شعرية محمود درويش.

لقد ترسخ للدلالة الشعرية مجالها البلاغي أو الإيقاعي ذي الصبغة المجازية البعيدة التطوّع ، فقد سبق للشعراء القدامى أن نزحوا بخيالاتهم إلى مجالات تعبيرية ، وعوالم تخييلية غير محدودة الصورة ، وربما أسمى بعض المتحفظين هذا المنحى الإبداعي بالإفساد ونعتوه بالمروق وإن أفضل ما نعت به هذا التوجه الإفساد لذلك قيل عن مسلم بن الوليد :(... إنه أول من أفسد الشعر ، ثمّ اتّبعه أبو تمام ،واستحسن مذهبه ...)[1] ، بمعنى أفسد المعيارية وكسرها وهيّأ لها سبل التجاوز إلى ما تتطلبه لغة الشعر الحقيقية ، وقد يعني هذا الحكم أن مسلم بن الوليد ومن لف لفه رجع بالإبداع الشعريّ إلى منطلقاته الطبيعية العفوية حيث كان الشاعر يقول خارج نطاق المنوال.

لغة الشعر لا تعالج ولا تناقش ولا تحاجج وإنما توحي وتشير وتوقّع هذا المنحى هو الذي يفرض عليها سلوكا تركيبيا خاصا ترتدّ فيه النحوية إلى مبادئها البلاغية ويتحول تصريف الكلمة إلى أصوله الإيقاعية وهو الموضوع الذي صادفنا مدونات علم أصول اللغة العربية واقعة في صميم اختصاصه[2]

يصعب على الذي يريد تمحيص سياقي التفكير والتعبير في لغة الشعر لأنهما متداخلان ، لا ينسلخ أحدهما عن الآخر إلا بمشقة النظر ، فالاستقصاء البلاغي قد يوصل في بعض المواقف التعبيرية إلى تشخيص بنية دلالية بعينها غير أن لغة الشعر بما أنها لا تعتمد الدلالة المباشرة فإن الإمعان الذي نعني به تحقيق المعاني في القصيدة أو الخطاب الفني على العموم يقتضي تمييزا خاصا فالمعاني قد لا تتشخص تمام التشخيص ، وقد يُعتمد في طلبها والوقوف على أفكارها ضروبا من

---

[1]: الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ، ص:19

[2]: نعني بكتب أصول اللغة العربية كتبا من مثل: البيان والتبيين للجاحظ ، وسر صناعة الإعراب والخصائص لابن جني واسرار عبد القاهر الجرجاني ، وأما المنهج اللغوي المعتمد فيهافهو التركيز على الجوهر اللغوي قبل المعيار لذلك فقد سلكت جميعها سبل تبيين ماهية اللغة وتعلقها بالانفعالات النفسية ، إلى جانب التركيز على جمالية المادة الصوتية اللغوية ، فتفسير الميزان الصرفي بشيء من المقاربة بينه وبين الميزان العروضي حتى تكلم عليهما ابن جني في الخصائص ضمن الاهتمام الواحد خاصة عندما تناول صيغة منتهى الجموع : مفاعيل رابطا إياها بوزن تفعيلة مفاعيلن من الهزج وكيف يمكن التساهل في الموضعين في مسألة إثبات الياء في الجمع أو الوزن من عدمه نظرا لموافقة المحل للوزن الطبيعيّ.

التأويل والانحراف بالدلالات الثابتة جهة الدلالات الإيحائية ، والمشكلة ليست في المعاني المستوفية التشخيص اللغوي الأسلوبي ولكن مدار النكتة على المواضيع التي تتطلب طبيعة لغوية مجازية أو انحرافية وهذا المنحى في شعر محمود درويش ثابت لا تكاد تخلو منه قصيدة في شعره .

ومعنى الإفساد هنا بمعنى الإبداع بلا تحفظ أو معيارية كل شيء قابل للتشعير حيث تتحرر الذات الشاعرة في إصابة ما يتطلبه المقام التعبيري.

ـ دلالة التّضادّ:

نظرا لحماسة لغة الشعر وحيويتها فإنها لا تمضي في السياق التعبيريّ على نسق واحد ، إنها تتغذّى على المخالفات التعبيرية وهذا الذي يسمونه في الدرس الأسلوبي كسر السياق اللغوي أو الدلاليّ.

والتضاد نظام طبيعيّ تُقِرُّ به طبيعة الحسّ الإنساني ، ولغة الشعر أكثر ما تنجع في إيقاعاته ، و حيث أن أسلوب التضادّ قائم على طبيعة متمكنة من الذوق الإنساني فالمتناقضات تتعاون وتتكامل مؤدية دلالة مشتركة بين المتضادين ، والمتضادان يمنحان الوعي حيّزا للمراوحة بين مختلف الموادّ المتعادية والمتكاملة في ذات الوقت ، والشاعر بلجوئه إلى بنية التضادّ يوظف طبيعة دلالية مجازية من نوع خاصّ بلغة الشعر التي قلنا إنها تبتغي المخالفة والمغايرة للغة النثر الباردة الهادئة ، وهذا الذي يسميه بعض النقاد الفعل اللغوي[1] ، يعنون به القيمة الدلالية الطارئة غير المتوقعة ، وهذا الفعل اللغوي في شعر محمود درويش قد يستقي مصداقيته من التراث البلاغي العربي وقد يكون وليد اللحظة ، يمليه الانفعال بالقيم التعبيرية ، لذلك فمحمود درويش يلبس بعض القيم التعبيرية بقيم تعبيرية أخرى فالتنكير يأخذ بعد مجازيا واضحا في ترقية الدلالة الشعرية لديه ففي قصيدة: صلاة أخيرة [2]يبني الشاعر دلالة الخطاب الشعريّ العامّة على بناء الفعل للمجهول في توظيف دلالي شعري طاغ :

يُخَيَّلُ لي أنّ عُمْرِي قصيرْ

[1]: ينظر ، محمد لطفي اليوسفي ، الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ، ما أنجزوه وما هفوا إليه ، الدار العربية للكتاب 1992 ، ص : 251

[2]: ينظر محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:259.

وأَنِّي على الأرض سائح

.....

يُخَيَّلُ لي أن خمجر غدرٍ

سيحفر ظهري

.....

يُخَيَّلُ لي أن شِعْري الحزينْ

وهذي المراثيستصبح ذِكْرى

.....

يُخَيَّلُ لي يا صليب بلادي[1]

كلّ أسلوب لغوي مغاير للواقع هو بنية تعبيرية مبرّرة في شعر درويش ، فالتكرار له ما يبرر توظيفُه في الشعر الفلسطيني ، إن الواقع الفلسطيني يمضى على رتابة لا تكاد تتغيّر ، وهذه الرؤية الانتقادية التي تشحن نفسية درويش هي التي تملي عليه استدعاء جمالية البنيات الضدية أو الخلافية ، والانكسار الذي في الواقع الفلسطيني لا بدّ من أن يترك بصمته على لغة الشعر ، حتى غدا هذا التوجه مطلبا حداثيا ، به يزعزعُ الشاعر الحداثيّ رتابة الواقعين واقع الحياة الفلسطينية وواقع اللغة الشعرية الجامد الذي ليس له إلاّ أن يتجلى في نمطية تعبيرية واحدة ، فقد رأى عبد الملك مرتاض ذات الرؤية حين ميّز بين اللغة الإبداعية وبين اللغة الواصفة من حيث جعل اللغة الإبداعية شعرية بامتياز[2] .

[1]: محمود درويش / ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:261

[2]: عبد الملك مرتاض ، الشعر الأوّل ، معالجة تاريخية ، أنتروبولوجية ، سيمائية لمطالع المعلّقات دار البصائر الجزائر العاصمة 2016 ، ص:46

دلالة التّكرار:

لعلنا لا نخطئ الصواب إذا قلنا : إن لغة الشعر تعتمد التكرار بامتياز ، وإن طابع التكرار ملازم للغة الشعر لعدّة دواعي ، نرى أهمها حاجة كل من اللسان والسمع اللذين هما حاستان شعريتان بامتياز إلى التعامل مع العناصر اللغوية والعناصر الإيقاعية ، وإن التكثيف الشعري للغة يجعلها تنصرف إلى اعتماد التكرار سبيلا إلى توليد لذّة حسية معيّنة .

إن أكثر الظواهر اللغوية تكرارا هي العناصر الصوتية ، يتمّ ذلك بداع لساني سماعي يلتذّه المنشد للشعر والسامع معا فالزخرفة الصوتية التي من أسرارها الجمع بين مختلف المخارج والأجراس ، والشاعر غالبا ما يعتمد تلك الزخرفة التكرارية من أجل الإيحاء بمعنى بعينه ، وواضح أن تكرار الأصوات اللغوية موصولة بقيمها المقطعية أمر واضح ملموس ، فإذا ارتقينا منه إلى مستويات تركيبية وتكرارية في نفس الوقت ألفينا محمود درويش يوظف تكرار الكلمة في الخطاب الشعريّ وقد نؤوّل ذلك تأويلين الأول أن الشاعر يبتغي مزية فنية أو إيقاعية بعينها والثاني أن درويش يوظف التكرار من جهة فائدته النحوية فالتكرار توكيد وما أحوج درويش إلى مرتكز التوكيد لتوصيل فكرة نضالية أو غنائية بعينها:

نحن في حلّ من التذكار

فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليلْ

لا تقولي : ليتنا نركض كالنهر إليها

لا تقولي

نحن في لحم بلادي .. هي فينا[1]

وإذا نظرنا إلى علاقة التكرار بالسياق الأسلوبي كما وضحه أعلام الأسلوبية فإننا نقرأ التشكيل التكراري على أنه عبارة عن وظيفة تغييرية في السياق التعبيري الطبيعي العادي فالشاعر عليه أن يتقن تقدير مواضع التكرار فليس كل موضع من الخطاب هو جاهز لاحتمال التكرار ،

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:542

ونحن إذا بين وعيين ،وعي شعري تقليدي هو الذي لا يتوقع معه حدوث التكرار أو توظيفه من قبل الشاعر ، ووعي شعريّ فني وجمالي يتماشى مع متطلبات الجماليات الشعرية " ما دامت التقوية الأسلوبية هي نتيجة إدماج عنصر غير متوقّع ضمن نموذج ما ، فهي تفترض أثر قطيعة يغيّر السياق ، وهو ما يترتب عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق ، وبين السياق الأسلوبي ..."[1]

غير أن إدماج عنصر التكرار الذي قرأناه أسلوبيا يتطلب من الذات الشاعرة خبرة إبداعية تؤهله إلى إصابة الغايات الإبداعية المتَحرّاة.

دلالة التعريف والتنكير:

بما أنّ كل خصيصة لغوية سواء أكانت نحوية أم صرفية أم تركيبية وُجدت في لغة الشعر ، وتقبلها حسا المنشئ للشعر والمتلقي له فإن تلك الخصائص الدلالية واقعة في صميم الانفعال بالدلالة الشعرية ، فالدلالة الشعرية ليست من طينة الدلالة أو المعنى المستفاد من النثرية لأن المعنى الشعري استنباطي وليس تحقيقياً ، ودرويش غنية تجربته الشعرية بالدلالات الشعرية التي نستشفّ من أساليبه التعبيرية على أنها ذات طبيعة عفوية ، وحرّة قد تتراءى لنا من شدة بداهتها وعفويتها أنها عبثية لا حقيقة تحتها ، وقد يكون الانخراط في القول الشعريّ كافيا في شعرية درويش ليضعنا أمام زخم دلالي شعريّ فريد من نوعه.

يعتمد درويش الدلالة الاستقرائية سبيلا إلى توليد المعاني الآنية ، وهي تأتي مُكْتَنَفَةً بزخم معجمي تبدو في المفردات أو الكلمات مفككة معزولة عن سياقها التركيبي والنحويّ ، طغا على شعر الشاعر هذا الاتجاه في قصائده الجديدة ، حيث يبدو فيها الشاعر مُتغذّيا على متانة التجربة الشعرية وعراقتها ، فالشاعر إذا اكتسب التجربة الراسخة صارت مترجمة عنه ، ودالة عليه في كل لحظة إبداع ، فالخروج على قواعد النص في إطار التجربة الشعرية الكلية مغتفر لآنه يُقرأُ في إطار السيرة الشعرية الكلية ، لذلك فالنص الشعري في تجربة درويش منفتح على التلاقحات العشوائية التي تنتظمها طبيعة الخطاب الشعري الكلية ، ففي قصيدة لماذا تركت الحصان وحيدا يُغرق درويش في التناصية التي تطبع الشعر وتحوله إلى نموذج ثقافي منفتح على الدلالات المختلفة حتى

[1]:ميكائيل ريفاتير ، معايير التحليل الأسلوبي ، ترجمة : حميد الحمداني ، ط:1 منشورات دار النجاح الجديدة الدار البيضاء ، 1993 ، ص:56

ليبدو لقارئ أن القصيدة مؤلفة من جملة خطابات كثيرة متنوعة هي التي تسهم نعنى بها الخطابات التناصية في إنتاج الخطاب الشعري وليس الشاعر، فالقصيدة تضمنت إحالات قرآنية واضحت توافق فيها حس التشكي بمضمون الآيات القرآنية التي ضمنها الشاعر قصيدته[1].

ويضيئك القرآن

فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوأة أخيه قال: يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب

ويضيئك القرآن

فأبحث عن قيامتنا ...[2]

تبدو قوى الشاعر معطَّلَةً أمام زخم الدلالات القرآنية ، فكل دلالة شعرية في قصيدة لماذا تركت الحصان وحيدا تتقوى بما تستفيده من الإحالات القرآنية الشاملة للثقافتين العربية والإسلامية ، فزيادة على توظيف دلالة الرمز التاريخي ، الحصان المرتبط بإيحاءات الشجاعة والقوة والفروسية والفتوحات يستعين درويش في تمتين الدلالة الشعرية الوارفة الظلال بإيقاع المعاني القرآنية ، ويبقى على درويش أن يجتهد مبدعا في إيجاد التناسب الوظيفي بين النص والمنصوص به لأن أيّ مخالفة لسياق الانسجام بين السياقين سيفكّك الخطاب الشعريّ ويفرغه من طاقاته الإبداعية.

[1]: ينظر ، محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا ،ط: 2 ، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت 1996 ، ص:54

[2]: السابق ، ص:59

الفصـــــــل الثّالث:

المستـــــــــــوى التّركيـــــــــــبيّ.

أثر التركيب السياقي في إبراز الخصوصية الأسلوبية.

المؤثرات التركيبية في أسلوبية السياق:

التجاذب الوظيفي بين الحسّ والعقل في تركيب لغة الشّعر.

قانون التجاور الطبيعي للأصوات اللغوية في السياق

أثر التركيب السياقي في إبراز الخصوصية الأسلوبية :

يعدّ التركيب إجراء أسلوبيا فهو بنية ثابتة في كل اللغات يأتي هذا الإجراء الأسلوبي بعد إجراء يسبقه وهو الاختيار أو ما يعرف بالعلاقات الاستبدالية rapports paradigmatiquesفي الدرس الأسلوبي ، إذ (تزدوج العلاقات الاستبدالية في الحدث اللساني بالعلاقات الركنية rapports syntagmatique ، وهي محصول عملية ثانية تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده لأداوته التعبيرية وتتمثل في رصف هذه الأدوات وتركيبها بحسب تنظيم تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرّف، وسميت علاقات ركنية باعتبار أنها تخضع لقانون التجاور)[1] ، ولغة الشعر خلافا للغة النثر هي الأكثر نشاطا تركيبيا ، ولا تخلو أدبية إنسانية من أن تتأثر العناصر والوحدات اللغوية فيها من حيث طبيعة تواليها في سياقات الكلام التي تتحول ضمنيا إلى مستويات أسلوبية ، تخضع لظاهرتين أساسيتين في تشكيل جمالية الأسلوب هما الاختيار والتركيب.

إن هذا الميل إلى التنويع في المتواليات التركيبية هو خاصية فنية أو جمالية يدعو إليها التذوقان اللساني والسماعي ، فالمنشد للشعر أو المتلقي للخطاب الشعريّ يلتذ المخالفات البنائية ، وبالتالي فالبنية الشعرية لا ينبغي لها أن تبقى ثابتة جامدة لا تحركها الأحوال إلى تطلّب الجديد في موضوعها ، وفي هذا المناط يختلف فنّ الشعر عن غيره من أساليب التعبير الفنية أو الأدبية ، فمثلما ، أدوات الشعر متحولة متجددة فكذلك ينبغي للبنية الشعرية و منها بنية التركيب وأساليبه وأشكاله محكومة بالضرورة باتباع تلك الحوافز البنائية الأخرى والتي في الحقيقة متفاعلة معها ، فالتشكيل متفاعل مع التركيب يأخذ جانب الواحد منهما من مستمليات الجانب الآخر ، ولعلّ هذا الوازع البنائي التركيبي في ذات الوقت قد أخذ حيّزا معتبرا من مقالات البلاغيين العرب ، وذلك الذي ارتآه ابن جني ، وعناه حين قال [2]:(... إذا اختلفت أحوال الحروف حسن التأليف ...) ،وهذا التفاوت في تجانس المتواليات اللسانية السماعية له من الفطن الحسية ما يسهرتنظيم عناصره التركيبية في السياق ، ويبث فيه أواصر الانسجام .

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والسلوب ، ط: 5، دار الكتاب الجدي المتحدة ، بيروت ، 2006، ص: 109/108.
[2]: الخصائص ، ج: 1، ص:57.

يعدّ الانسجام ضرورة جمالية يقتضيها الذوق الغريزي لمختلف الموادّ اللسانية السماعية ، فكل شاعر يدوّر الملفوظات ويقلبها مختبرا الكيفيات الانسجامية التي توفر لها الأسلوبية اللائقة بالمقام الإبداعي ، وهذا العمل التركيبي له مجالات نفسية تتسع لكل الأوجه النظمية بحيث تستطيع اللغة أن تستغرق الزمن المقدر لها في بنية الخطاب ، فالحسّ لدى إمساسه المخالفات البنائية أو البنيات الخلافية أو الضدية ، يلجأ إلى قاعدة التعديل والاستواء ، وهذا يعني أن الحس يقارب بين المتباعدات ، ويؤلف بين المتجاورات وكل ذلك لغاية مبتغاة هي حصول الأريحية لدى إنشاد الشعر أو سماعه ، يتجلى لنا هذا المبدأ واضحا قي شعرية محمود درويش فالشاعر بكونه متحمسا إلى تلفيظ الخطاب فالتأليف بين المتواليات اللسانية السماعية في السياق التركيبي طبيعة فنية وانفعالية متّصلة، بوازعي التركيب والإيقاع .

وإذا كان الشعر مرتبطا بالإلقاء والإنشاد فإن هذه الوظيفة الخاصة بهذا الفنّ يجعل تركيبه الذي نحن خائضون في تبيان قيمة البلاغية واللغوية الجمالية تستقي أساليبها التركيبية انطلاقا مما يتحسسه الشاعر أثناء تخيره السياق الأسلوبي للغة الخطاب الذي يقوله ، وبالتالي فإن تجويد الإلقاء الشعريّ بالضرورة يراعَى فيه مبدأ ضبط المتواليات التركيبية في لغة الشعر ، والشاعر باعتماده التركيز الحسي يقوم آليا وطبيعيا وغريزيا بقياس المتجاورات التركيبية ، والوزن الذي عادة ما تعطى له الأهمية البالغة به بما يفوق اللزوم يغدو محدود التأثير إلى ما قيس ببلاغة العناصر التركيبية التي يركز عليها الشاعر في موضعين موضع مجاذبة الخطاب وتأليف نصيّتِهِ، ثمّ التفنّن في إنتاج بلاغة الإنشاد التي نراها نحن شبيهة بفعل الغناء والتلحين والترنّم .

لذلك فبما أن محمود درويش من الشعراء المشهورين بتعاطيهم فن إنشاد الشعر فإن بلاغة الانسجام في تراكيب لغته الشعرية كثيرا تبدو مستقية أساليب تراكيبها من ذلك الوازع العملي والوظيفي الذي أشرنا إليه في هذا المقام من بحث أثر التركيب في إنتاج أسلوبية الخطاب الشعريّ ، فالسلاسة والانسجام والتوافق والتناغم هي مبادئ إيقاعية وبلاغية لا يصعب على القارئ اكتشافها في شعر محمود درويش خاصة وأنّ ريفاتير معلّم الأسلوبية كان قد حدّد الأثر الأسلوبي من طرفي الخطاب المنشئ والقارئ خاصة لدى قوله بالقارئ النموذجيّ وبالتالي فالشّاعر المقترح الأساليب والتراكيب محتاج إلى قارئ مكمّل لمشروعه الإبداعي وذلك عن طريق إظهار منبهات

النصّ[1] ، مصداق ذلك ما نلمسه من انسيابية لسانية سماعية طاغية في الموقف الشعري التالي:إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل متفاعلن مع قافية وتدها متضاعف.

فِي آخِرِ اللَّيْلِ التَقَيْنَا تَحْتَ قَنْطَرَةِ الجِبَالْ

مُنْذُ اعتُقِلتُ ، وَأَنْتَ أَدْرَى بِالسَّبَبْ

أَلِآنّ أُغْنِيَّةٌ تُدَافِعُ عَنْ عَبِيرِ البُرْتُقَالْ

وَعَنْ التَّحَدِّي وَالغَضَبْ

دَفَنُوا قَرَنْفُلَةَالمغَنِّي بِالرِّمَالْ[2]

تتوطّد آصرة التأليف الإيقاعيّ في جانب من الدلالات الشعرية توازي محور المعاني في الخطاب الشعريّ ، حيث تتناهض جملة من الدعامات البلاغية والإيقاعية يتقن محمود درويش توظيفها في جنبات الخطاب ، فالوقوف على السكون المضاعف في محل الوتِد المتضاعف عامل من عوامل تعزيز التركيب السياقي في أسلوبية الخطاب الشعري لدى درويش ، ويضاف إلى هذه الميزة الإيقاعية المرتكز المقطعي الذي يشيع في الخطاب زمن ارتخاء لغوي ظاهر دلالته تلخص بلاغة الشعرية الفلسطينية الملتزمة أبدا بالتّشكّي والتّأسّي، وكذلك فإن لإيقاع موسيقى تفعيلة الكامل بامتداداتها التركيبية الأثر البالغ في إثراء الجانب التركيبي في هذا الخطاب الشعريّ.

لقد حفظ لنا التراث النقدي العربي الكثير من الدراسات التي تناولت موضوع تركيب لغة الشعر ، ونحن إذا تأملناها وجدناها تقع في صميم هذا الموضوع الذي نعالجه ، فقد أورد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز ما يفيد موضوع التركيب في لغة الشعر كان أثارها العربي عميش في مقالة له[3] ، حيث تحاجّ كل من في شأن التركيب كل من الشاعر بشار بن برد وخلف الأحمر بناء على ملاحظة في التركيب تضمنها شعر بشار قال فيه وزن بحر الخفيف :

بكّرا صاحبيَّ قبلَ الهجيرِ إنّ ذاكَ النجاحَ في التبكيرِ

---

[1]: ميكائيل ريفاتير ، معايير التحليل الأسلوبي ، ترجمة حميد الحمداني ، ط:1 دار النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب ، 1993 ، ص:19

[2]:محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ط:6 دار العودة بيروت 1978 ، ص:353

[3]: ينظر مجلة نزوى سلطة عمان ، العدد:86

فارتأى خلف الأحمر ضرورة تغييرها غلى تركيب :

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير بكِّرا فالنجاحُ في التبكيرِ

والتركيبان ، تركيب صيغة بشار وتركيب خلف الأحمر لا تختلفان إلا في بعض الجزئيات التركيبية التي فسرها بشار على أنها علامة فارقة بين أسلوبين ، أسلوب البدويين الأعراب الأقحاح وأسلوب المولّدين الذين فقدوا حس الطبيعة والارتجال والانطباع [1].

يتّصل موضوع التركيب بموضوع الأسلوب أو نظرية النظم غير أن النشاط اللغوي الذي هو نشاط تركيبي في لغة الشعر يجعل كلّ أسلوب تجريبي مقبولا في موضوعه ، وفي المناسبة الإبداعية التي أورده الشاعر فيها.

والذي رأيناه شبيها بهذا الإشكال الذي أورده عبد القاهر الجرجاني مخيرا بين أسلوبين تركيبيين كذلك نجده في شعر محمود درويش فالذي أثِرَ عن هذا الشاعر أنه ألغى بواكيره الشعرية لما رآها لا تنسجم مع الشهرة التي بلغها لاحقا ، ومعنى ذلك أن محمود درويش صار يميّز ضمنيا بين أسلوبين تركيبيين في سيرته الشعرية أسلوب بدائي لا يتماشى مع الغايات الإبداعية التي حصلها جراء التجريب الإبداعي والتجربة الفنية التي صار يتربع عليها بين الشعراء العرب المحدثين وبين بدايات عرجاء لا تستقيم والسمعة التي صار يتمتع بها الشاعر .

لم يُغفِل النقاد والبلاغيون تخصيص الكلام على الآليات المتحكّمة في توتير التركيب الشعريّ ، فقد حدّدها حازم القرطاجني إلى جهتين متفاعلتين هما السلب والإيجاب الذي هو قانون حسي إنساني متحكم في كثير من الوظائف التعبيرية ، غير أن التعمّق في الفاعليات الجزئية الدقيقة للمؤثرين محيلة على استنهاض وتفعيل ثلاثة أنماط أسلوبية تركيبية تتفرع عنها عشرة أنحاء دلالية أو انفعالية حسب تفرع الطباع والعواطف ، سنجمل ما حدده حازم القرطاجني وفق الخواصّ التالية:

1ـ بناء الكلام على الرّقّة .

2 ـ بناء الكلام على الخشونة.

[1]: ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة بيروت لبنان ، 1981 ، ص:211

3 ـ بناء جامع بين الرقة والخشونة .

4ـ الرقة مشوبة مع الخشونة.

5ـ متوسط مَشُوب بالخُشُونة.

6ـ بعض ما هو راجع إلى الخشونة.

7ـ الخشونة مع شوب من الأسلوب المعتدِل.

8ـ الأسلوب الرقيق المشوب بالخشونة.

9ـ الخشونة المشوبة بالرقّة.

10ـ الأسلوب المتوسّط الجامع بين الرقة والخشونة[1].

غير أن إنصاف حق القول في موضوع ربط التركيب بالجوانب الانفعالية لا يمكن تدقيق غاياته ، فاللغة كثيرة النشاط الروحي ، غنية بالتحولات والتقلبات ، والعواطف التي تتحكم في لغة الشعر لا يمكن ضبطها أو تحديدها بالكيفيات الإحصائية التي اجتهد حازم القرطاجنّي متأثّرا التّقسيمات المنطقية وتصنيفاتها لجهات تحصيل المعاني الشعرية ، لذلك فإن ما ذكره حازم القرطاجني لا يستوعب كل مظاهر التركيب اللغوي ، فاللغة الشعرية خاضعة تراكيبها الأسلوبيّة لمقتضيات الأحوال ، والأحوال الشعرية متشاكلة مع الأحوال اللغوية فهي في معظم تجلياتها زئبقيّة متفلّتة ، والنحو على صرامة معياريّته ،لا يستطيع محاصرة العبارة الشعرية ، فالذات الشاعرة تستثمر الإلغاز لإيجاد منافذ تركيبية تغادر بها الأساليب التركيبية التقليدية ، لأن الشعر لا يسير هكذا في جهة التركيب وإنما يشاكل بين التفكير والتعبير ضمن مخارج فنية تكاد تكون واحدة ، فالذي هو منتظر من الشاعر الفلسطيني والذي هو بمثابة القناعة العامة أن لا يتخلف محمود درويش عن تناول الموضوع الفلسطيني وإن التخلي عنه خيانة غير أن النقد الأدبي يحاول دائما ملاطفة فن الشعر ، فيخفف من ضغط الواقع السياسي على الشاعر، ويمنحه مجالا لتحرير الذات الشاعرة من قيود الالتزام الصارم بالواقع وبالتالي فإن"... مسؤولية الشاعر أو الفنان عموما هي

[1]: ينظر ، حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب تونس، 2008، ص:319، 320

مسؤولية اتّجاه الحقيقة بالذات ، فهو شاهد محايد اتجاه العصر ، يروي ما حدث بأمانة ، وبأقلّ الألفاظ توشية ، أو تزويقا أو تعمية..."[1].

لقد ترك البلاغيون والنحويون العرب مجالا لتفاعل اللغة الشعرية ، من حيث رأوا إلى حاجة الشاعر إلى استثمار حرية التعبير في اختراع التراكيب اللغوية ، فقد تضمّن كتاب سيبويه الذي يُعدّ مرجعا حاسما في النحوية العربية إشارات شعرية ضمن سياق كِتَابِ الكِتَابِ ، فسيبويه في مفتتح الكتاب كأنه أراد تأسيسه على تبيين الفارق التركيبي بين النثر والشعر حين قال في عبارته الشهيرة :" اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام ، من صرف ما لا ينصرف من الأسماء ، لأنها أسماء كما أنها أسماء ، وحذف ما لا يُحذَفُ ، يشبّهونه بما قد حُذِفَ، واستُعمِلَ محذوفا ..."[2] ، إن من شأن هذا التوجيه المرجعي للغة الشعر أن يحرر آليات تركيب لغة الشعر ، فسيبويه تلميذ الخليل في الشهادة النحوية السابقة ينحو جهة تحرير التراكيب الشعرية من المعيارية النحوية ، وأن النحو تابع للجمالية الشعرية ، وما النحو في أوليته اللسانية سوى تراكيب شعرية استقاها الخليل بن أحمد من أساليب الأعراب ، ومذاهبها في تراكيب عباراتها.

لا يقتصر تحرير قول سيبوية التركيب الشعريّ على صرف الممنوع من الصرف الذي هو في حدّ ذاته إن تأملنا أسراره يحتاج إلى شجاعة حس في تبني أساليب هدم المعيارية وكسر قواعدها، فالشعراء كثير منهم لا يقدم على هذا الإجراء التحريري إلا متحفظا ، وذلك لسيطرة المعيارية التعبيرية على حسه ولسانه ، وسيبويه قد زاد على تجويز صرف الممنوع من الصرف لأنه تصور في ذلك العودة باللغة إلى ما قبل النحوية ، فأراد أن يسبغ عليها ضربا من حرية التعبير ومن ثمة حرية التركيب ، والشاعر قد يمدّ في غير موضع المدّ استجابة لغاية إيقاعية يتطلبها المحل من السياق ، فالمبالغات الدلالية لا تتحرى مجرد المعنى وإنما قد تلجأ إلى صنوف المبالغات الأخرى والتي تغنى بها اللغة العربية والتي منها المدود[3].وكذلك بلغ بهم تحرير التصرف في اللغة تغيير قاعدة المعتلّ فليس يثبت لديهم على طريقة استعمال واحدة ، وغاية كل تحرر في التصرف في إيقاع البلاغة اللغوية

[1]:محي الدين صبحي ، شعر الحقيقة ، دراسة في نتاج معين بسيسو ، ط:1 دار العودة بيروت لبنان ، 1987 ، ص:58

[2]: سيبويه ، الكتاب ، الجزء الأول ، تحقيق: محمد عبد السلام هارون ، ط:3 مطبعة الخانجي بالقاهرة ، 1988 ، ص:26

[3]: سيبويه ، الكتاب ، ج:1 ، ص:26

"... وليس شيء يُضطرُّون إليه ألا وهم يحاولون به وجها ، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره ك ها هنا ..."[1] .

تكمن مزايا تحرير لغة الشعر والتنصيص عليها في متون النحو العربي في قول سيبويه بانفتاح سياق الاستعمال الشعري للغة العربية على المطلق فهو لم يقيد الظاهرة بمرحلة معينة أو موضوع نحوي أو لغويّ دون المواضيع الأخرى ، وإنما ربطها بالحاجة إلى تركيب التعبير الشعريّ ، فمتى دعت الحاجة إلى تحلية التركيب به استُعمِلَ حرا بديعا.

هنا ينبغي لنا تمحيص القول في الأسلوبين الأسلوب الفني والأسلوب الواقعي في لغة الشعر ، وأي التركيبين أنجع لتأدية المعاني والدلالات ، حيث لا ينبغي لنا النظر إلى التعبير الفني على أنه متقاصر عن الاضطلاع بتأدية الغرض الذي نوى الشاعر تبليغه إلى المتلقين.

ودون شكّ في أنّ درويش قد عانى من احتمال التداخل بين الوظيفتين اللغويتين الوظيفة الثورية والوظيفة الجمالية غير أن إخلاص درويش لماهية فن الشعر منحه طبيعة إبداعية ، وسلوكا فنيا تأقلم فيه ضمن تعايش الغايتين فلا ينبغي للنقاد أن يحملوا الشاعر ما لا يطيق ، وإن شعر الشاعر يؤدي المنزعين سواء لا يفرط في جهة من الجهتين ، واللغة ليس كما قد يفهمها بعض السّذج ، فهي مُطاوِعة مُطاوَعَة الروح ، لا تستطيع أن تُقرَأَ في غير حيثيات الإرسال الذي بُعِثَتْ فيه ، والتجاوب الروحي أو الدلالي بين الشاعر والقارئ ضروريّ ، لأن تناغمهما ضرب من التناسب الذي هو شبيه بالتوافق الضمني بحيث لا تضيع الأغراض المتضمَّنة في الخطاب المرسل.

تعمل الأساليب التركيبية على ضمان نسبة التوصيل أو التبليغ ، فكل تقنية يلجأ إليها حس الشاعر في تنظيم التركيب اللغوي وغير اللغوي من وزن وبلاغة ونحو وأسلوب إنما الغرض منها تلبية حاجة السامع إلى استيعاب الموضوع الشعري المرسل ، فالاستعانة بالتعزيزات الصوتية والبنائية المختلفة كلها أساليب تركيبية الغاية منها تحقيق التعبير والمتعة الشعرية والبلاغة على الرغم من عراقته"... لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبي ، والمستوى التّصوّري ، ولم تر إلا إلى المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا ، وهذا الخطأ مسئول إلى حدّ كبير عن المأزق الذي حوصرت فيه الدراسات الشعرية"[2]، ويدفعنا إنصاف القول في موضوع التركيب اللغوي للشعر :إن القول

[1]: السابق ، ص:32

[2]: جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة: أحمد درويش ، ط: 3 دار المعارف القاهرة مصر ، 1993، ص: 138

بالغايتن التركيبيتين لا يمنع من القول: إن في لغة الشعر يجد كل قارئ مندوحته ، أو بُغيته ، وبالتحديد فإن قُرّاء محمود درويش باليقين لا يمكن إلا أن يكونوا من الفلسطينيين أولا ، ثمّ من العرب الملتزمين بمناصرة القضية الفلسطينية ، ثم مستوى التعاطف العالمي والإنساني الذي يتمتع بمستوى إعلاميّ واسع .

ترد المعطيات الشعرية الفلسطينية الموضوعية في شعر محمود درويش معززة بالانحرافات المجازية التي تحاول الجمع بين الغايتين الموضوعية والجمالية فالتعمية الدلالية التي يلجأ إليها محمود درويش هي ذات طبيعة محورية يريد الشاعر من خلالها القول من خارج المعقول ، فيعمد إلى التشويش أو البعثرة أو التشتيت غير أن اللغة بما هي طبيعة تواصلية لا تستطيع حتى ولو كان ذلك في مجال التعبير الشعريّ أن تمضي محلقة تائهة ، وقد تساهم كلمة من كلمات السياق في إعادة الدلالة إلى الموضوعية التي لا يستطيع الشعراء التخلي عنها مطلقا ، نتمثل لهذا المنحى التركيبي بقول محمود درويش:

خرجتُأَدْخُلُ أَسْمَائي فَبَعْثَرَها

النِّسيانُ ،وانْقسَمَتْ نَفْسِي لتُشْهِرَها[1]

لعلّ أبرز خاصية مؤثرة في السياق التركيبي هي السرد ، فالسياق السردي هو الذي بطبيعته اللغوية يستدعي قوانين ترابط الكلمات بعضها ببعض ، حيث تتفاعل جملة من القيم التركيبية أبرزها القيمة النحوية ، فالنحو هو الناظم الأول في الاعتبار التركيبي ، وإن أي خرق للنظام النحوي إما أن يكون واردا منم جهة الخطأ اللغوي أو الغلط لدى الشعراء المبتدئين الذين لم يستو عودهم اللغوي ، وإما أن يكون واردا من جهة التَّلَعُّبِ باللغة ، وتوظيف تَمَفْصُلَاتِها التَّركيبية بما يمكن قراءته في إطار الدلالة الرمزية ، ومحمود درويش من الشعراء الذين يتمردون على الاستعمال اللغوي ، ويجدون في الأساليب التركيبية مجالا خصبا للتنويع في التراكيب التعبيرية ، وقد شاع مبدأ التلعب باللغة حتى صار علامة إبداعية في شعرية محمود درويش ، وإننا بحثنا قصيدة : حالة حصار فوجدناها ملئت دلالات تركيبية أكثر غناء من أخواتها في أشعار محمود درويش ، سنعرض إلى عيّنات تطبيقية نستقصي من خلالها أساليب تفنن الشاعر في توزيع المفردات ، وتطويع العبارات :

[1]: محمود درويش ، هي أغنية هي أغنية ، ط:1 دار الكلمة للنشر 1986، ص:27

ينزع درويش في خطاب شعريّ ذي النبرة الحِجاجية المباشرة إلى استفزاز العدوّ فيقول:

لِيَكُنْ مَا تَظُنُّ

لِنَفْتَرِضَ الآنَ أَنِّي غَبِيٌّ غَبِيٌّغَبِيّ

وَلاَ أَلْعَبُ الجُولْفَ

لاَ أَفْهَمُ التِّكْنُولُوجْيَا

وَلاَ أَسْتَطِيعُ قِيَادَةَ طَيَّارَةٍ

أَلِهَذَا أَخَذْتَ حَيَاتِي لِتَصْنَعَ مِنْهَا حَيَاتَكَ ؟

لَوْ كُنْتَ غَيرَكَ ، لَوْ كُنْتُ غَيْرِي

لَكُنَّا صَدِيقَيْنِ يَعْتَرِفَانِ بِحَاجَتِنَا لِلْغَبَاءْ ...

أَمَا لِلْغَبِيِّ ، كَمَا لِلْيَهُودِيّ فِي

تَاجِرِ البُنْدُقِيَّةِقَلْبٌ ، وَخُبْزٌ

وَعَيْنَانِ تَغْرَوْرِقَانْ؟[1]

تستمدّ البنية الشعرية في النموذج المثبت خصائصها التركيبية من طبيعة التفكير الشعريّ ، فدرويش في هذا المقام الخطابي يستأنس ببسط أسباب المحَاجَجَة التي تقوم على محاورة الشاعر درويش عدوّه الإسرائيلي، لذلك وظف الشاعر إيقاع الدلالات المباشرة التي تختص بقناعات الطرف الآخر، وقد تحتم بسط الأسباب توزيعا متواليا للقضايا والبراهين المقدمة وهي إقناعية لا فنية إلاّ في ما يتخللها من إيقاع المخالفات الدلالية التي يتقن بلاعتها محمود درويش ، فالخلافيات الدلالية التي تصنع الموقف الشعريّ تجتهد في التقاط المسوغات الحجاجية التي نعتقد أن درويش لا يقولها للعدو بقدر ما يقولها للرأي العامّ العالمي "... وهي لا تتحقّق إلا عندما يَتَمَثَّلُها المراقبُ ذو

[1]: محمود درويش ، حالة حصار، ط: 2 ، رياض الريس للكتب والنشر بيروت ، 2002 ، ص:73

المفارقة لنفسه ، أو يقدمها للآخرين كاتب ذو مفارقة "[1]، وفي موقف محمود درويش من العدو أسلوب حجاجي يكاد يكون واحدا يتلخص في احتلال إسرائيل للأرض الفلسطينية ، وحرمان الفلسطيني من ممارسة حقوقه الإنسانية الطبيعية ، غير أن الأساليب التركيبية التي تختزن طاقات تعبيرية بلاغية وأسلوبية غنية التَّمَظْهُر هي التي تعمل على تنويع الجمالية الشعرية الأسلوبية في شعرية محمود درويش .

إن للتركيب اللغوي في شعرية محمود درويش صلة وثيقة بإثراء المظاهر الأسلوبية في تجربته الشعرية ، فعلى الرغم من تنازع الفني والموضوعي في شعريته فإن الثراء التركيبي يفسح المجال واسعا أمام درويش لتوليد الأساليب والتراكيب اللغوية التي تتغذى من القناعات الوجودية التي يحتكم إليها درويش في مجاذبة أسباب الإبداع الشعريّ ، وإن من أبرز تلك القناعات التي يتساند إليها الشاعر شعوره بقوة الحق الفلسطيني في الحرية والانعتاق من ربقة المحتل ، ومن جهة أخرى فإن مرارة مراوحة القضية الفلسطينية في مكانها على مرّ عقود الأزمان ، فالحس المأسوي الذي ينتجه شعور درويش بتغلّق سبل الانفراج في الموضوع الفلسطيني هو الذي بتفاعلاته النفسية والاجتماعية والتاريخية يولد الحاجة الفنية لدى الشاعر لاعتماد التنويع في الوضعيات التركيبية التي تزخر بها سيرة محمود درويش الشعرية بلا منازع ، بحيث استطاعت الخصوصية التركيبية أن تصطنع لها ميزة إبداعية يستقل بظاهرتها درويش عن باقي التجارب الشعرية العربية الأخرى.

تؤدي المقدمات الافتراضية في المقطع الشعري السابق الاستيثاق به سياقا تركيبيا ، تمنحه واقعية الموضوع الفلسطيني مبررا أسلوبيا وبذلك تتفاعل القيم الأدبية بالقيم الحياتية :

لنفرض كذا وكذا .... فرضية تنبني عليها جملة من الطروحات الانفعالية الغالبة:الامتناع والوجود ، لنفرض أنني : سلبي وهامشيّ ومتأخر حضاريا عدم الكفاءة في كثير من مميزات الحياة العصرية ، ينتقل منها الشاعر إلى تشعير الردود والإجابات الفلسطينية الموضوعية : ألتلك الأسباب : أخذت حياتي التي تعتبر دلالة محورية في شعرية الموضوع الشعريّ لدى الشاعر درويش ، وهذا البعد الموضوعي في التجربة الفنية يمكنه أن يأخذ أبعادا فنية وجمالية ترقى على محدودية الطبيعي يتمثل في "... أخلاقية القول أو جدواه الوظيفية أو العملية ، وخاصة أن درويش ينطلق من الجدل الواضح

[1]: ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش نموذجا ، ط: 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2002 ، ص:53

بين مغامرته الشعرية وجماليته ، فقد يتمثل هذا الجدل في الحقيقة أو في قولها ،وهذا يستدعي شيئا آخر هو الواقع ينطلق منه الشاعر..."[1]

يغدو سهلا على الشعراء تشعير الواقع المعيش، فالقيمة التحويلية التي تشكل نباهة الشاعر ، وطاقته الإبداعية هي التي تتصرف في تحويل الواقع البسيط الساذج إلى قيم إبداعية ، وخلال عملية التحويل تتجسد براعة الشاعر في تسمية الأشياء ، وتوصيف الأشكال ، والانطباع البلاغي بالأحوال.

يأخذ المستوى التركيبي بعدا وظيفيا ، وهذا البعد الوظيفي ناتج حسب تقديرنا عن خصائص لغة الشعر التركيبية ذاتها ، فلغة الشعر لها طبيعة أسلوبية نظمية خاصة بها لا تشاركها فيها أنظمة التعبير الأخرى ، فالتماسك والتلاحم والتناسق هي الخصائص التي تجعل تركيب لغة الشعر يباين أصناف التراكيب الأخرى، وقد ركّز الجاحظ منذ القديم على هذه الطبيعة التركيبية حين قال:"... وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه قد أُفرِغ إفراغا واحدا ، وسُبِكَ سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان ..."[2]، معنى هذا أن لغة الشعر تستقي أساليبها التركيبية من طبيعة فنّ الشعر ذاته التي تتميّز بالخفة والأناقة والفصاحة ، فاللسان يحقق هذه القيم التركيبية لدى تلفيظ الخطاب الشعريّ ، وخلال الإنشاد يقوم الحسّ الشاعريّ الذي نجده معتمدا في إنشاء لغة الشعر أو في إنشاده من لدن المنشدين له ، فالتركيز على تحسّس المتجاورات الصوتية واعتماد وزنها اللساني والسماعي يؤدي في نهاية المطاف إلى إحكام قوانين المتجاورات الصوتية ، وهذا في حدّ ذاته يصبح قيمة تركيبية ظاهرة المعالم في لغة الشعر، والكلام مطلق الكلام في صميم طبيعته اللسانية السماعية يفتح بعضُه بعضا[3].

وقد يكون لفعل الارتجال صلةٌ بإنتاج التركيب اللغوي الأنيق ، لأن الأمر متعلق بارتجال اللغة فهي في حال الارتجال تبدو قلقة مستخفة متسارعة التركيب ، فلا يكون للعقل مجال لتفكيك تلازماتها التركيبية ، وبما أن محمود درويش من الشعراء المشهورين بالارتجال ، والشفوية الشعرية ، والتفنن في اختراع اللفظ فإن هذه الروح الشعرية تساعده على توليد التراكيب اللغوية

[1]:نوال بن صالح ، جمالية المفارقة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش ، ط:1 ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، 2016، ص:81

[2]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الآول ، دار إحياء التراث العربيّ ، بيروت لبنان ، 1968 ، ص: 50

[3]: ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص:238

الأسلوبية الخاصة بشعريته ، فإنك حين تستمع إلى إنشاده قصائده الأخيرة تتبيّن مدى اختصاص محمود درويش بأساليب تركيبية واضحة المعالم في لغته الشعرية [1]، وذلك ما أسماه البلاغيون العرب "... حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه..."[2] ، ولقد كان من المنهجيّ والطبيعيّ أن النقاد العرب قرنوا بكل وضوح بين أناقة لغة الشعر وبين أثر المسموع من جمال اللفظ في نفسية المتلقي ، فقد وصّف ابن رشيق بلاغة إنشاد صناجة العرب الأعشى أنه كان يجوِّد الألقاء فيضيف درجة من الإبداع الصوتي إلى الخطاب الشعريّ فقد كان الأعشى "...فقد سُمِّيَ صناجة لقوّة طبعه ، وحلية شعره ، يُخيَّلُ لك إذا أنشدْتَه أن آخرَ يُنشده معك..."[3]

يمكننا تحديد سمات الامتياز التركيبي في لغة شعر درويش في أناقة الملفوظ اللغوي لدى إنشاد محمود درويش لشعره ، حيث تتحقّق فيه شروط الخفة والاقتصاد في الجهد التلفيظي "... حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد..."[4] ، وقد تكون صفة السلاسة والانسياب من دواعي تطويل الخطاب الشعريّ لدى محمود درويش ، فالانسيابية داعية إلى تمديد التعبير وهي عكس التعقيد والتثقيل اللفظي الداعيين إلى تقطيع التعبير والتقاصر به عن بلوغ الغايات الأسلوبية التركيبية الملذوذة.

ومن النقاد من استقصى مناحي التطوع في بناء تراكيب اللغة الشعرية فرأى في كل علامة لغوية ميزة أسلوبية تركيبية ، وعمد إلى تتبع البنى التعبيرية التي هي بنى تركيبية بالدرجة الأولى ، وقدّر ذلك في اقتفاء أثر التساند في الجملتين ، الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، ووضع ذلك في عداد المقاربة الأسلوبية ، التي تستنبط من تمحيص خصائص تركيب لغة الشعر[5] ، غير أن التركيب إذا كان معقولا في القصيدة العمودية نظرا لتوحد شكلها واتساق نظامها ، فإن تتبع ذلك في القصيدة التفعيلة مكلف مجهد فالتحرر من وحدة الشكل الشعري أثرى البناء الأسلوبي وأغني

---

[1]: نضرب لذلك مثلا بقصيدة : مديح الظل العالي التي قالها لدى الخروج من بيروت.

[2]: ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الأول ، ص:130

[3]: نفسه ، ص: 131

[4]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:50

[5]:ينظر ، علي عمران ، شعرية اللغة ، شعرية اللغة ، مقاربة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، 2010 ، ص:201

المستويات التركيبية حتى غدا حسب تقديرنا كل سطر شعريّ بمثابة القصيدة المستقلة بخائصها البنائية والتركيبية عن باقي جسد الخطاب أو النص .

ولا يخلو شعر درويش في أسراره التركيبية من إمساس الأوزان الصرفية المثيرة للانتباه ، يوظفها داخل البنية الجملية حتى تقوى بإثارتها الوزنية المصغرة على تفعيل البنى التركيبية ، لمسنا جنوح الشاعر إلى توظيف الاهتزازات الأسلوبية في العبارة الشعرية من خلال الوقوف على الأوزان الصرفية اللافتة للانتباه: نشخّ مزيكا عارة شعرية مهيمنة بخصوصيتها التركيبية والعفوية والإيقاع الشعبي الساخر، تتفاعل بنيتها الدلالية مع إيقاع السيرة الشعرية الإجمالية ، بالإضافة إلى تفاعلها مع إيقاع المقام الشعريّ في قصيدة بيروت [1].

المؤثرات التركيبية في أسلوبية السياق:

إن أبرز خاصية تركيبية في لغة الشعر تنتجها بنية التكرار ، والتكرار فعل إيقاعيّ متجذّر في لغة الشعر ، فهو يمثل حسب طرح ريفاتر Michael riffaterre الأسلوبي دورا مزدوجا وهو تكرار خاص مستقل عن عدم توقيعيته ، إنه يعمل على توليد الإيقاع وأثره الكلي من نفس رتبة أثر الخطاب الضمني[2]، والشعر ذاته لا تتحقق بنيته إلا بتوافر التنغيمات الايقاعية والآليات التكرارية ، يتمّ ذلك عبر عدة مستويات تركيبية تبدأ بتكرار العناصر اللغوية صوتا لغويا ومقطعا ولفظة ولا تنتهي بالبنيات اللغوية الكبرى ،و الشاعر حين يكرر ينتج لنا لغة شبيهة بلغة التوكيد في العرف النحويّ ، غير أن التكرار في لغة الشعر لا ينصرف إلى تلك الغاية ، ولا يسعى إلى تحقيق تلك القيمة الآلية ، وإنما تتولد القيمة الأسلوبية في التركيب الشعريّ بناء على ما يوقعه الشاعر من صور الانسجام ، ولغة الشعر التي تبدو لنا محكومة بحس التداعي ينتظمها في أساليبها التكرارية حس الانسجام والتأليف والمناسبة ، حيث لا يبقى عنصر إيقاعيّ معزولا عن الوظيفة الشعرية الكلية للغة الخطاب الشعريّ ، ودرويش من الشعراء الذين يتقنون توظيف بنية التكرار الإيقاعية ، ففي قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا يسلك سبيل التلفيظ اللغوي الشبيه بالعبثي ، ودرويش إذ يعمد إلى بنية تركيبية سردية ذاهبة في الانطباع والاحتمال يفتتح القصيدة بإيقاع الإحالة على ضمير الغيبة إيقاع موسيقى تفعيلة المتقارب الحرّ : فعولن:

---

[1]: محمود درويش ، قصيدة مديح الظل العالي ، ط:2 ، دار العودة بيروت لبنان 1983، ص: 6

[2] ينظر ميكائيل ريفاتر ، معايير تحليل الأسلوب ، ص: 61.

يجيئون

أبوابنا البحر ، فاجأنا مطر ، لا إله سوى الله ، فاجأنا

مطر ورصاص ، هنا الأرضُ سجادةٌ والحقائبُ غربهْ

يجيئون فلتَتَرَجّلْ كواكب تأتي بلا موعد والظهور التي استندت للخناجر مضطرّة للسقوط ...[1]

تقوم دلالة الإحالة على ضمير الغيبة الجمعي بتهيئة السياق السردي لتقبل كل لفظة تلتئم مع نسقية موضوع الحكاية عن الهمّ الفلسطيني ، واستجابة لهذا الوازع يعمد درويش إلى تحرير معجمية الخطاب الشعري في قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ، تجلى ذلك السياق التركيبي في توظيف درويش لجملة من الجمل القصيرة المتلاحقة وهي ذات إحالات مختلفة زمنيا ، تتفرّد لفظة: يجيئون بإحالة لا تناسق موضوعيا بينها وبين وجهة تصريف العبارة التي تجاورها فقوله: أبوابنا البحر تعادي البنية التركيبية التي سبقتها ، كما تبدو المراوحة بين الجملتين الفعلية والاسمية واضحة للعيان : يجيئون ، أبوابنا ، فاجأنا ، لا إله سوى الله .. كل مستدعى يندمج مع السياق السردي الذي هو سياق تلفيظي حرّ كأنه عبثي لا ضابط له ، لذلك فإن حرية الانطباع تقود إلى تحرير التركيب الشعريّ فتختفي أمامه كل الضوابط المعيارية التي تعطّل عمل الحسّ وفي غمار هذا التداخل في الوظيفتين التركيب والسرد ينصهر النشاطان[2] ، نشاط الإيقاع ونشاط الدلالة فيتأديا في السياق التركيبي الواحد ، والقول بعبثية التوزيع اللفظي لا يعني انعدام المقصدية فالشعرية بما هي فنّ متجذر للمقام التعبيريّ لا بدّ من ان تُسفِر عن إنتاج بنية تركيبية ذات مغزى وظيفي هي المستتبعات النقدية الأدبية التي يتلقفها النقاد جراء الإبداع الشعريّ [3] ، لأن الأسلوب الذي ينتجه الشاعر سواء عن قصد أو غير قصد هو "... طريقة وضع اللغة في حال من الوظيفة غامرة بالعنفوان والحيوية والنشاط والعطاء..."[4]

---

[1]: محمود درويش ، سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا الجزء الثاني ، ط:1 رياض الريس بيروت لبنان ، 2005 ، ص:97

[2]: ينظر ، مازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط:2 مطبعة دار التضامن 1965 ، ص:23

[3]: ينظر ، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص:236

[4]: عبد الملك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، ص:92.

يبدو لنا تركيب لغة الشعر على الرغم من عدم قصد الشاعر إلى ترسيمه وفق القواعد والآليات الموضوعية مناسبة لإنتاج بنى لغوية تنتقل من العبثية إلى القصدية ، يتلقفها النقاد والدارسون ويصيرونها مادة تركيبية موضوعية قابلة للتحليل والتبرير ، فأسلوبية التركيب وإن بدت عبثية في لغة الشعر غير مقصود إلى إنتاجها وفق الضوابط العلمية هي في نهاية المطاف جزء لا يتجزّأ من الوظيفة العميقة للغة نعني بها تلك اللغة التي عادة ما يستعملها الناس في قضاء حوائجهم وتحقيق أغراضهم ، وبالتوافق مع هذا المنظور النقدي يبدو لنا الأسلوب "... هو الذي يجعل الكتابة فنا ، وبدونه لا يمكن للكتابة أن تكون كتابة ، وحتى في حال عبثية الكتابة ، فإن هذه العبثية داخل نفسها تكون أو يجب أن تكون ذات أسلوب ما ، إنها لا تستطيع ولو أرادت أن تنفصل عن ذلك ولا أن تفلت منه ، الكتابة حال تعرو الكاتب ، أما الأسلوب فمظهر خارجيّ ، لكنه مندمج في إطار نشاط اللغة وفعاليتها وآلياتها ، ونظامها في الحقيقة ..."[1] ، وبالفعل إذا ما رجعنا إلى تاريخ سيرورة اللغة العربية ألفيناها ناتجة عن وظيفة شعرية كانت تستغرق كل متطلبات الحياة البدوية قديما ، والنحو الذي هو أقصى درجات المعيارية في الاستعمال العربي تولّد عن جماليات الشعرية العربية .

تحمل دلالة السياق وظيفة توجيهية ، وهذه الوظيفة التوجيهية تستند إلى دعامات أو قوانين تركيبية لا تستطيع الأدبية عامة أو الشعرية خاصة مخالفة قوانينها ، ويأتي في مقدمة القوانين الناظمة للسياق القوانين النحوية ، بين جملة اسمية وجملة فعلية ، فالمسند والمسند إليه يشكل فيهما الركيزة القوية التي تحتكم إليها الذات المنشئة للخطاب الشعري على التوالي ، فكلما انقضت جملة لغوية عقبتها جملة أخرى ، ويكون تواليها بحسب مقتضات أحوال التعبير، وإن الظاهرة الأسلوبية كثيرا ما تجد في الأسيقة التعبيرية مجالا خصبا لاستنهاض التبديلات التعبيرية ، فاللسان المنشد أو المنشئ أو السمع المتلذذ بإيقاعات الخطاب ينتظر تلك الزينة الخطابية ، لأنها تمنحه النشاط ، وتجدد فيه روح التفهم والتمعن والاستلهام ، وبما أن كل ظاهرة بلاغية أو أسلوبية لا يصب على الباحث أن يجد لها ما يدل عليها في التفكير البلاغي العربي القديم فقد ألفينا أبا حيان التوحيدي قد ماسَّ هذا المفهوم النقدي المحوري في البحث الأسلوبي عندما قال:(... فأما إذا حاولت فرش المعنى ، وبسط المراد فاجلُ اللفظَ بالروادف الموضِّحةِوالاستعارات الممتعة ، وبيّن المعاني بالبلاغة ، أعني لوّح منها لشيء ، حتى لا تُصاب إلا بالبحث عنها ، والشوق إليها لأن المطلوب إذا ظُفِرَ به

[1]: السابق ، ص:98.

على هذا الوجه عزّ وحلا ، وكرُمَ وعلا ، واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يُمترى فيه أو يُتعبَ في فهمه ، أو يُعرَّجَ عنه لاغتماضه...)[1] ، ومثلما هو ظاهر في موقف أبي حيان التوحيدي الجامع بين القيمتين الأدبية والنقدية فإن كل منشئ للكلام يتوخى غاية الإمتاع اللغوي التي لا بدّ لها من أن تسلك سُبُلَ الإمتاع الأسلوبيّ ، دلت على ذلك مفردات التلويح ، والشوق إلى المعنى ، إذ هما هاديتان إلى تحصيل مقروئية خاصة تتجاوب مع شروط الإبداع الرفيع.

لقد تفهّم عبد الرحمن بن خلدون حقيقة التركيب اللغوي البديع فميز بين سياقين تركيبيين ، الأول من التركيبين هو ما تقتضيه القاعدة اللغوية ، والتي يتم فيها (... استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس ، وهو قياس علمي صحيح مطّرد كما هو قياس القوانين الإعرابية ...)[2] .

قد لا نجانب الصواب إذا ارتأينا أن الحافز اللساني هو أهم متحكم في تركيب لغة الشعر ، فالشاعر حسب تقديرنا يُعمل اللسان في نظم لغة الشعر ولإنتاج أساليبها التركيبية ، وسواء أكان ذلك عند مجاذبة الألفاظ وإدراجها في تركيب العبارة الشعرية أم كان في إسباغ التلفيظ النهائي على مكونات الخطاب الشعريّ ، فالذات الشاعرة تنحو منحى تأليفيا واضحا لدى تنقيح أجزاء الخطاب أو فصوله عندما تكون اللغة الشعرية في حيّز التنقيح الأولي أي التنقيح النفسي لمكونات الخطاب اللغوية ، وهذا التركيز الحسي المُقْتَضى في هذا الإجراء هو الذي يدفع بحس الشاعر إلى بثّ التناسبات و الانسجامات والتي تبدأ من المكونات الصوتية الدقيقة حتى الوصول بها إلى المكونات التركيبية الكبرى التي نعني بها اللفظ والعبارة وكلية الخطاب الشعريّ ، وهو الذي غالبا ما يسميه النقاد الطُّرُز الصوتية أو ما يشيع الآن بمصطلح التطريز[3].

ويبدو جليا أن محمود درويش من الشعراء الذين لا يكتفون بتوظيف مقومات الشعر العربي التقليدية فهو يُجاوِز تلك المعايير حيث نراه ينهل من فلسفة الجمال الإنسانية الحديثة ، فالمستوى الوزني أو المستوى البلاغي أو المستوى النحوي معطيات كلها معطيات صارت في شعرية محمود درويش لا تفي بأغراض إنتاج الشعرية الحديثة جدا ، وإن بلوغ ذلك المستوى الإبداعي

---

[1]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ، ص:125

[2]: ابن خلدون ، تاريخ العلامة إبن خلدون ، المجلد الأول ، ص:1102

[3]: رونييه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة: محي الدين صبحي ، ط:2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1981 ، ص:168

يتطلب البحث عن إنتاج مكونات شعرية مستجدة قد لا تولد إلاّ من داخل الموقف الشعريّ ذاته ، لذلك فإن من أبرز مكونات شعرية درويش تضمينه الخطاب الكثير من المفاجآت التركيبية يأتي في مقدمتها مبدأ التلعّب باللغة وإحداث الخروقات التركيبية الموحية باحتمال وظائف تعبيرية يقولها الشاعر من داخل الخطاب ، وبالتالي فإن كل خطاب شعريّ في تجربة محمود درويش يحمل في ثناياه مقترحات إنشائية جديدة ليس بالضرورة أنها منقطعة عما سبقها وفي ذات الوقت ليست بالضرورة واقعة في حدود التجارب الشعرية السابقة.

التفاعل الوظيفي بين الحسّ والعقل في تركيب لغة الشّعر:

نعني بالتفاعل الوظيفي تلك التموجات الانفعالية أو التوترات التي تعتري منشئ الخطاب الشعريّ حين يجاذب اللغة ، فهو حين يتخير اللغة يجد نفسه بإزاء زخم لغوي يتناهض في نفسيته ، وهو شديد التبدل والتحوّل ، ويكون هو الذي عناه ابن المقفع حين قال: (إن الكلام يزدحم في صدري فيقف قلمي لأتخيّره ...)[1] فالارتجال للحس والتخيّر للعقل حسب تقديرنا ، وهنا ننظر إلى فعل التخيّر على أنه متضمن معنى الرديف ، وهذا الفعل التبديلي كثير النشاط في العملية الشعرية حيث يجد الشاعر نفسه وسط حضور ترادفي كثيف ، والذات الشاعرة بالاستناد إلى القوى المتحكمة في فعل التخير هي التي تضطلع بالرسوّ على الصورة الخطابية شبه النهائية ، قلنا الصورة الخطابية شبه النهائية لأننا نعتقد أن الخطاب يبقى دائما محتمل التغيير والتنقيح مادام الشاعر على قيد الحياة .

لقد أصاب البلاغيون العرب وصف الاختلاجات الداخلية التي تقف وراء إجراء تنقيح الخطاب وتوشيح مظاهره اللفظية حين اجتهدوا في الإلمام بدور القوى المنقِّحة ، (... والمدار على اجتلاب الحلاوة المذُوقَة بالطبع ، واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع ، والقريحة الصافية قد تُكدَّرُ ، والقريحة الكَدِرةُ قد تصْفو ، وشرّ آفات البلاغة الاستكراه ، وأنصح نصائحها الرضا بالعفو...)[2] ، حيث يتفق هذا المبدأ البنائي مع الخصوصية الإبداعية لمحمود درويش ، فهو مشهود له بالثراء التجريبي الذي يوظفه الشاعر لتخطي المعايير الشعرية.

---

[1]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الآول ، ص:65

[2]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، ص:65

اللغة في طبيعة كونها متوزعة أحكامها وإجراءاتها بين جهتي الحس والعقل ، وهذان المؤثران الفاعلان في طبيعة التعبير اللغوي يحضران في كل استعمال للغة سواء أكان الاستعمال موضوعيا أم إمتاعيا ، ومحمود درويش محكوم بتوظيف عاملي الحس والعقل في لغته الشعرية مثله مثل أيّ شاعر يراوح بين الوازعين لا يمضي علة نسق واحد ،فهما يتجذبان لأن (... من شأن العقل السكون ، ومن شأن الحسّ التهيّج ...)[1].لذلك تتباين لغة الشاعر بتابين حرارة الانفعال وبساطته فهو يستعمل التعقل نظرا لما تتطلبه معالجة الموضوع الفلسطيني من حجاج وبرهان وتوضيح للقضية ، ثم يتحول عن هذا السياق الوظيفي إلى سياق آخر هو سياق الاستعمال ، وقد نخطئ حين نقول :إن للعقل صورةً واحدة ، لأننا نراه مجموعة من المستويات ، تتعدّد فتقارب الحسّ أو تناسبه ، وفي مقامات أخرى تتحدد العقلية فلا تفيد غير صرامة الحكم ، ومعيارية القيمة وتلك التي سماها حازم القرطاجني المعاني العلمية الخالية من شحنة الإيحاء [2]، فصورة الطائرة الآلية التي نراها خالية من أي قيمة جمالية يقوى درويش على تحويلها إلى قيمة بلاغية أو مجازية تخرج صورة الطائرة ، ومدلولها الآلي إلى فاعلية شعرية فيقول:

الطّائِرَاتُ تَعُضُّنِي

وتعُضُّ مَا فِي القَلْبِ مِنْ عَسَلِ[3]

تؤدِّي دلالة فعل العضّ المسند شعريا إلى الطائرة وليست أيّ طائرة إنما هي محددة من سياق الخطاب الشعريّ الدرويشي ، إنها الطائرة الحربية العدوّة ، وقد فعل محمود درويش شعرية اسم الطائرة بربطها بدلالة العسل الإيحائية ، والوظيفة الشعرية في هذا النموذج المعجمي الخاصّ بشعرية درويش واردة من جهة كون الشاعر يركز على تأطير الموقف الشعريّ العام بتلك الجزئيات الدلالية المغربة ، حيث تعمل مفارقة الطائرة والعضّ على توليد قيمة توتيريّة تهزّ وعي المتلقّي وتحمله على جملة من الاستتباعات الدلالية التي تتناهض في نفسه "... فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغيّ متّصل بعلم دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة فمجرّد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل تعبيره

[1]: السابق، الجزء الثاني ، ص:83

[2]: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص:28

[3]:محمود درويش ، مديح الظل العالي ، ص:53

عنها نثرا يُعدُّ تنبيها للمستقبِلِ إلى أن النصّ ـ فضلا عما يحمله من دلالات أولية تُكوِّن بنية رسالته ـ قد استحال في صياغته دالا متّصلا بنظام إبلاغيّ آخر غير النظام اللغويّ البسيط "[1].

يبدو لنا أن التركيب اللغوي الشعريّ لا يستطيع أن يرتقي إلى مستوى الظاهرة الأسلوبية إلاّ بعد أن يوظّف التركيب اللغوي المتسم بالغرابة التركيبية ، واللغة لها عاملان ضابطان لها ، عامل الضبط النحوي ، وعامل الضبط الصرفي ، واللغة تدلّ من خلالهما بالكيفيات المتحفّظة ، وإذا قصد الشاعر إلى ابتداع الأساليب فإن عليه التصرف في البنيتين المذكورتين ، لذلك كان الشعراء أمراء الكلام.

إن كل منزع تعبيريّ يتنازعه سياقان ، سياق متعقل وسياق قلبي انفعالي مرسل حرّ، وكلا السياقين لا بدّ من تجليهما في تركيب الخطاب بالدرجة أو المستوى الذي تحدده مقصديته ، لذلك فالبلاغيون أو النقاد الجماليون يتحرون ما غُلِّبَ في سياقه الجانب الفني على الجانب القياسي المعياري وكذلك ينبغي للغة الشعر أن تتّسم بذلك ، واستنادا إلى وضع سياقي التركيب المعياري والتركيب بالفني استدرك عبد الرحمن بن خلدون على التوضيح النقدي السابق من حيث استتبعه بالإشارة إلى سياق تركيبي آخر هو الذي يُعتمدُ في تركيب لغة الشعر ، حين قال:(... وهذه الأساليب التي نحن نقرّرها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبّع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان ، حتى تستحكم صورتُها ، فيستفيد بها العمل على مثالها ، والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر...)[2] ، إننا بإزاء نظامين تركيبيين نظام معياري قياسي هو القاعدة اللغوية ، ونظام آخر هو نظام التركيب الأسلوبي حيث لا يخضع لقاعدة ثابتة وإنما هو متحول تحول الإبداع ، ومتجدد تشدد الإيقاع ، ويبدو أن لغة الشعر دون غيرها من الوسائط التعبيرية هي الأقرب إلى الامتثال لمتطلبات التركيب الفني الذي هي في أساسه تركيب أسلوبي ، والشعراء على كثرتهم ، وتشاكل مواضيعهم المحركة إلى القول إنما يكررون مواضيع بعينها ، ولا يستطيعون امتلاك ناصية الإبداع إلا بالاستناد إلى مختلف التوليدات الأسلوبية ، وهذا الأسلوب التعبيريّ المتجدد ، يسري على كل المستويات التوزيعية للغة الخطاب ، فنراه يتجدد أفقيا بين الأصوات اللغوية ، أو بين الكلمة والكلمة التي تليها ، وتوزيع الجمل اللغوية بين اسمية وفعلية

[1]: عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، ص:59

[2]: السابق ، ج:1 ، ص:1102

هذا على المستوى الأفقي ، فأما على المستوى العمودي فكل سطر شعريّ يبدو خطابا مستقلا بخصوصياته الأسلوبية عما هو موجود في مكونات الخطاب التعبيرية.

وحتى وإن سُمِّيَت بعض البنيات التركيبية في الظاهرة الأسلوبية قوالب إلاّ أنها لم توجدْ لاعتمادها نمطا تعبيريا وإنما يتبع بديعها من عُدم نشاط الابتداع والتجديد ، ونعتقد أن أبا تمام كان منتصرا لاستمرارية التجديد ، وتواصله على كامل التجربة الشعرية فهو لا يكتفي بالتجديد في الخطاب الشعريّ الواحد ، وإنما تطلبت منه هذه الروح الالتزام بفلسفتها في كامل التجربة الإبداعية ، وإننا نجد تشاكلا ظاهرا بين التجربتين الشعريتين تجربة أبي تمام وتجربة محمود درويش من حيث تمتع الشاعرين على تنائي عصريهما وتباعد روح ثقافتيهما سياق إبداعي واحد فقد اعتمد محمود درويش سياقا إبداعيا متشجعا راهن فيه على استدعاء المستطرف الجديد مهما كلفته تلك الريادة من مرارة الانتقاد ووسمه بالخيانة ، أو التقاعس عن مسايرة روح الثورة الفلسطينية.

وسواء أبنى محمود درويش سياقاته التعبيرية على بنية تسطيرية متطاولة أو متقاصرة فإن النزوع الأسلوبي يبدو حاضرا في كل مقام تعبيريّ ، ففي قصيدة مفعمة بالشكوى والحنين يقول محمود درويش:

منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه في الأربعينْ

وطويلا كنشيد ساحلي وحزينْ[1]

يستثمر محمود درويش بلاغة الحكي الساذج الذي يوظّف نكتته الباردة جدا في الاعتبار العام ليوقع به حرارة الموقف التعبيريّ (... كما أن النادرة الباردة جدا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدا ، وإنما الكرب الذي يختم على القلوب ، ويأخذ بالأنفاس ، النادرة الفاترة التي لا هي حارّة ولا باردة ، وكذلك الشعر الوسط والغناء الوسط ، وإنما الشأن في الحار جدا والبارد جدا)[2] ، وكذلك يمكننا الاعتبار بالسياقات الأسلوبية بناء على المشاكلة بين النكتة التي ذكرها الجاحظ والأسلوب ، فالتراكيب الأسلوبية ملذوذة من تلك الوجهتين ، الأسلوب البارد جدا والأسلوب

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص:447

[2]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام هارون ن الجزء الأول ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص:145

الحار جدا وبين المنزلتين أسلوب لا يُؤبه به ، فهو غير مؤثر ، ولا محرك لنفوس القراء هو الأسلوب الفاتر الذي بين بين ليس له ما يدل به من خصائص إيقاعية ، ونحسب أن شعر محمود درويش متوافر على النموذجين فهو ذو أسلوب متفجر هازّ رنان ، أو ذو أسلوب هازئ متواضع يدل على الموضوع بالإحالات العكسية ، كأنه يريد أن يبعث نارا مما هو مندس في رمادها.

وقد كان صلاح عبد الصبور افترع هذا التوجه شبه العبثي في الشعرية العربية الجديد حين قال موقعا العبارة بإيقاع النكتة الباردة جدا حتى صارت مذهبا أسلوبيا اتبعه فيه الشعراء اللاحقون:

فرجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي[1]

يستفيد محمود درويش من فطنته الإبداعية التي صار معروفا بها بين الشعراء العرب ، وهو وإن كان منطلقه الموضوعي يشكل حساسية مضيقة عليه لكون الموضوع الفلسطيني هو موضوع جماعي قلما يتنجح فيه الغنائية أو الفردية ، إنه موضوع محروس بالالتزام القومي والوطني العامّ ، (... غير أن كفاءة الشاعر الجمالية تبقى متمثلة في قدرته على حسن المزج بين الخاص والعامّ ، بين الغنائيّ والفكريّ ، إذ لا شكفي أنه يصهر كل مصادر المعاناة في قالب الذات الشاعرة لكي ينجز النص الدرويشيّ ...)[2].

تقوم التنقيحات الأولية النفسية التي تسبق إعلان الخطاب برسم عدة نماذج خطابية وفي الغالب تختفي الروابط الموضوعية التي يفرضها النحو وتتحول إلى مسوغات إيقاعية أو بلاغية تتحكم في انتظاماتها جهات روحية وانفعالية لا يملك المنشئ تفسيرا موضوعيا لنسوجها ، إننا نعتقد أن التوزينات النفسية واللسانية السماعية الدقيقة الخفية هي التي تتحكم في البنية التركيبية حيث يقوم الحس بإعمال الذائقة في تخيّر الأساليب والسياقات لذلك فإن الأسلوبية ترى (... أن

[1]: صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ط:1 دار العودة بيروت لبنان ، 1973 ، ص:36

[2]: العربي عمّيش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ط:1 ،كوكب العلوم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2010 ، ص: 69

الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسّه ، ولا عن تصوّره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يُفضيإلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود...)[1]، فالكيفيات التعبيرية تستقي خصوصيتها من طبيعة التناسب بين المكونات اللغوية الدقيقة ، وهي في نظرنا لا تصدر عن الشاعر أو الأديب هكذا غُفلا وإنما تتأثر مختلف التأثيرات النفسية والانفعالية التي تسكن روح الذات المبدعة ، وإذا تعمقنا الفعل الإبداعي استطعنا مكاشفة الانفعالات النفسية التي تتشخص من خلال الانبساط والانقباض من جهة وبين أساليب الانفعال اللغوي من خلال التواترات الصوتية أو التواترات المقطعية فهي كأنها مشاكلة للتوترات النفسية تتغذى عليها وتتشاكل معها في إنتاج المواقف التعبيرية الفنية.

إذا جئنا إلى إحصاء أساليب التركيب اللغوي المتمثل في أنواع التعالق اللغوي في السياق التعبيري ألفيناها لا تخرج إما عن تعلق صوت الحرف بصوت الحرف الذي يجاوره ، وإن لذلك قانونا لسانيا سماعيا شرحه ابن جني بكثير من التوضيح والتفسير حتى بلغ به مراتب النظرية البنائية ، وهناك أسلوب تعالق وتركيب يتمثل في تعالق اللفظ باللفظ الذي يجاوره ، ثم من هذين السابقين ننتقل إلى الكلام على تعالق الكتل اللغوية أو الجمل بعضها ببعض ، حيث تنجع الأسلوبية التعبيرية التي تستفيد من الزخم السردي العفوي الذي يسلكه محمود درويش في كثير من مواقفه الشعرية ، (... وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز في أغلب الأحيان البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي ...)[2]، وهي في مجملها أسباب تتفاوت بين التشخص وبين وقوعها الوقوع التقديري في دلالات الخطاب الكلية.

لا شكّ في أن كل مبدع يضع مبدئيا في الحسبان مَهَمَّة المجيء بالجديد وإلا فما الفائدة من تكرير القول ، وترسيخ النموذج ، فالمتلقون حين يقومون كالمريدين ينتظرون سماع الأساليب التعبيرية البديعة في كل تجربة شعرية فإنهم بلا شكّ ، ولا محالة يبحثون عن سماع المستطرف الذي يخالف سابق التعابير المسموعة في التراث الشعري العربيّ أو المقروأة ومن ثمة وبناء على هذه الرؤية

[1]: نور الدين السدّ ، الأسلوبية ، وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، الأسلوبية والأسلوب ، الجزء الأول ، هومة للطباعة والنشر بوزريعة الجزائر ، ص:168

[2] السابق ، ص: 67

الإبداعية علينا أن نقرّ مسلِّمين (... أنّ الحقيقة ليست في الذهن ، بل في التجربة ، والتجربة الحقيقية الحية هي ما تؤدي عمليا إلى تغيير العالم...)[1].

وفي هذا المقام المتحرَّى منه الانخراط في تجربة لغوية جديدة هي مستملاة من جملة الحوافز النفسية والانفعالية والتي تؤسس لأدبية المغايرة أو المخالفة ، لذلك واستنادا لروح الإبداع الأسلوبي رأينا محمود درويش يعوّل كثيرا على المخالفات التعبيرية ففي مُفْتتح قصيدة مديح الظل العالي يؤسس الشاعر مشروعه الإبداعي على مخالفة كبيرة استطاعت أن تهيمن على شعرية القصيدة بأكملها إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل متفاعلن :

بحر لأيلول الجديد ، خريفنا يدنو من الأبوابْ

نحرٌ للنشيد المرّ ، هيَّأْنا لبيروت القصيدة كلها

بحرٌ لمنتصف النهارْ[2]

لقد غفل كثير من الدارسين عن الوقوف على بلاغة المخالفة أو الخرق في بلاغة التركيب وأسلوبيته ، وهو ما يعرف بكسر السياق الأسلوبي في الدراسة الأسلوبية الحديثة ، إذ اعتمده ميكائيل ريفاتر معيارا مهما في ضبط الظاهرة الأسلوبية فقال عنه بأنه: (... نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع والتناقض الناتج في هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي)[3] ، يترجم الخرق غير المنتظر والمنحرف عن المألوف بكسر السياق التعبيري العادي وبالتالي حدوث منبه أسلوبي في المقطع التعبيري ، فالشاعر يعلن منذ البدء عن كسر القاعدة النحوية المتصلة بموضوع التقديم والتأخير في الجملة الاسمية ، فيخالف وجوب تأخر المبتدأ الواقع نكرة مثلما هو في هذا المقطع الشعريّ ، فكلمة بحر لا ينبغي لها أن تتصدر القول هنا وإنما محلها في معايير النحو العربيّ أن تتأخّر بدلا من الوقوع أوّلا ، وللتدليل على أن الشاعر قد حرص على توظيف الظاهرة التركيبية الصادمة فإنه جعلها مرتكزا تعبيريا ينطلق منه إلى تسطير سياقات أسلوبية أربع ، هذا وربما دوّر

---

[1]:أدونيس علي أحمد سعيد ، الثابت والمتحوّل ، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب ، 1: الأصول ، ط:3 الأصول ، دار العودة بيروت لبنان ، ص:33

[2]: محمود درويش ، مديح الظل العالي ، مجلة الكرمل ، ع:7 ، 1983 ، ص:14، 16

[3] ميكائيل ريفاتر، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة : حميد لحميداني ، منشورات دراسات سال ، دار النجاح الجديدة البيضاء ، ص:58.

عليها التعبير في قصيدة مديح الظل العالي بأكملها ، وكأننا بمحمود درويش يريد أو يقول لا شيء مسلم به في هذا الواقع المضطرب بلا ضابط ينظمه ، وبالتالي فالقراءة الدلالية لهذا التوظيف مفيد أن مرجعية الواقع العربي المتهالك حيال القضية الفلسطينية هي التي خولت للشاعر توظيف المخالفة النحوية ، وقد استكمل الشاعر جمالية الخرق والمغايرة بإيراده السطور الشعرية الافتتاحية مؤسسة على الاسمية بدلا من الفعلية ، وبإحالات إسنادية نافرة ليس لها وجهة إسنادية ثابتة : بحرٌ لأيلول ، خريفنا يدنو ، بحر للنشيد ، هيّأنا لبيروت ، بحر لرايات الحمام ، لظلنا ، لسلاحنا وهي متواليات سردية متعلقة بإحالات موضوعية يحول معها لفظ إلى موضوع مركز ذي فاعلية دلالية قوية في نفس المتلقيّ.

تلتقي أسلوبية التركيب في شعر محمود درويش مع الأسلوب الإيقاعي الموظف استجابة لغاية تعبيرية بعينها ، ويبدو من خلال استقراء ديوان محمود درويش أن الشاعر يفضل موسيقى وإيقاع تفعيلة الكامل لما لها من فاعلية سردية وقابلية للتعالق اللفظي ولذة موسيقية لسانية سماعية لا تخفى علاماتها على المتذوّق ، ففي توظيف إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل : متفاعلنْ تتشابك الألفاظ وتتنوع البنيات الصرفية فتكون السعة الإيقاعية التي تحتملها بنية التفعيلة : متفاعلن مناسبة لاستدعاء المدود التّنغيمِيّة المفَعِّلة للمعاني الشعرية ، هذا ولو جئنا إلى دراسة الطاقة الاستيعابية لتفعيلة الكامل : متفاعلنمنزاحة إلى مسْتفْعِلُنْ المضمَرَة ومُفاعَلَتُنْ المدوّرة عنها ثم هذه الأخيرة محوَّلة إلى مفاعيلن ، فإذا نحن أصل التفعيلة إلى هذه التقليبات والتحويلات ألفيناها مستوعِبَة لمعظم البنيات الصرفية فتكون مطاوعة لجميع الانفعالات الأسلوبية ، حاضنة للثراء النظميّ الذي يشمل البنية الأحادية من مثل الحروف الواو العاطفة الفاء وغيرهما .

وأما في الثنائيات فواضح أن التفعيلة تتجاوب بنائيا معها فتستقبل مثل: مِنَ عَنْ مَعَ مثال : من الأبواب ، والصيغة التعبيرية تتجاوب مع كل الأساليب الإيقاعية التي تسمح تفعيلة الكامل متفاعلن بتواجدها ضمن وزن الخطاب الشعري العامّ ، والشاعر يستثمر ما تزخر به موسيقى تفعيلة الكامل متفاعلن التي قوامها خمس حركات وساكنين أو أربع حركات وثلاثة سواكن ، بالإضافة إلى يمكن أن تتصرف إليه من التقسيمات الداخلية فيحصل تطابق الوزنين الوزن التفعيلي والوزن التصريفي فتتطاول بنية الكلمة إلى ما يناسب وزن التفعيلة : لسلاحنا الفرديّ ، ونظرا لصعوبة حصول هذا التكامل البنائي بين الجهتين جهة التفعيلة وجهة وزن البنية الصوفية على غرار ما أثر على البلاغيين العرب القدامي ، فالاستثقال في توظيف بنية الكلمة يكون في البنية

المتقاصرة جدا والبنية المتطاولة لأن اللسان يحتاج إلى شروط التأنق في أداء اللغة الشعر ، فاللغة الشعرية مرتبطة بالهيئة التي تتأدى عليها بلاغتها ، وذلك ما دلّ على (... استكراههم ذوات الخمسة لإفراطها في طولها فأوجبت الحال الإقلال منها، وقبض اللسان عن النطق بها إلا في ما قلّ ونزُرَ...)[1] ، وكذلك إذا نحن بحثنا إشكال بنية الكلمة في شعر محمود درويش من جهة مدى تجاوبه مع الخصوصيات البنائية التي تؤهله للامتياز بالخصائص الأسلوبية وجدنا الشاعر لا يتفق له استدعاء ذوات الواحد كما لا يحبّذ العمل في ذوات الخمسة والأحسن في الحالين الاعتدال وتلك طبيعة في اللسان العربي ، ومزية في جمالية الخطاب الفني لا يستطيع الخروج عنها.

يعمل الوزن اللساني الذي هو وزن سماعي مذوق على ترتيب المتواليات اللفظية ،فلا يحتاج معها درويش إلى إعمال الضوابط الوزنية وإنما يكتفي الحس لدى وزن العبارة ببثّ مختلف أساليب الانسجام بين المتواليات اللسانية السمعية.

وإنصافا للعلماء في السبق للنظر في موضوع التعالقات اللغوية فإننا نستفتح الموضوع بالكلام على شيخ البلاغيين العرب في موضوع أثر التركيب السياقي في إبراز الخصوصية الأسلوبية حيث كان الجاحظ من أول المتنبهين إلى الموضوع البلاغي الأسلوبي حين لخصه في التلازمات الصوتية الطبيعية التي يُؤال في قياسها إلى الاستطاعة الجسمانية من عدمها ونعتقد أن الذي دفع بالجاحظ إلى القول بهذا القانون التركيبي الجسماني الإلزامي تقديره لكون العملية اللغوية تقوم في أساسها على معياري اللسان والأذن ، أي المنطق والمِسْمَع فتحقيق المتجاورات اللسانية يخضع لاستطاعة تحقيق الانتقال اللساني من مخرج صوتي إلى المخرج الصوتي الذي يقارنه ، وحتى في تحقق الفعل اللساني فإنه يتحقق بمستويات وكيفيات فنية جمالية فمنها ما هو مولّد للراحة والانبساط ومنها ما هو دون ذلك ، وقد رأينا الجاحظ أعطى هذا الجانب الجسماني أهمية بالغة في توصيف مستويات التبليغ والتوصيل ، ثم حدّد الجاحظ جمالية الاقتران بوظيفة الإنشاد من حيث جعلها المحك الذي يُخْتَبر في ضوئه جمال المنطق (... وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه قد أُفْرِغَ إفراغا واحدا ،وسُبِكَ سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان ...)[2] .

---

[1]:إبن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، تحقيق : محمد علي النجار ، ط:3 عالم الكتب بيروت لبنان 1983 ص:63

[2]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ،ص:51

يبدو أن توليد الإيقاع الشعريّ للمستويات الأسلوبية وارد من جهة حسن تقدير الحسّ للترابطات والتعالقات اللسانية خاصة ونحن نعلم أن التعالقات الصوتية المترتبة على المتجاورات الصوتية لسلسة الكلام يقوم الحسّ بتخيرها العفوي عن طريق إعمال حساب الغريزة الموكلة لمختلف الوظائف الحسية .

إن الذي يجعل من لغة الشعر معرضا نشطا للمستويات الأسلوبية هو اعتماد التوليد الشعريّ أساليب نفسية وانفعالية تتّفق الاتفاق المطلق مع الغايات البنائية أو الأسلوبية فاللغة العربية بما هو متعارف عليه غنية بالترادف والتبديل المعجمي وبلاغة الانحراف بالأدوات والحروف للتبديل والتناوب على المحل الواحد من السياق خاصة في لغة الشعر التي هي مجال واسع للتجوّز الضروريّ.

قانون التجاور الطبيعي للأصوات اللغوية في السياق:

يخضع النشاط اللغوي لقانون الاستطاعة الجسمانية ، فالمخارج التي هي متعارف على مخارجها في جهاز النطق تنشأ من أقصاه إلى أدناه وبين الحيّزين أو المجالين الأقصى والأدنى توزع للأصوات اللغوية ينتقل بينها اللسان أثناء نطقه لأصوات حروفها ، وكل صوت حرف قائم على عالم كوني يعج بالأعاجيب والأسرار لذلك قال الجاحظ في البيان والتبيين بانفتاح مخارج أصوات الحروف على اللاحصر فهي قوية النشاط الانزياحي في مجالات الإنشاد والتغني والترنم يستطيع المتغني بها تشكيلها وفق الغايات التأثيرية المختلفة غير أن أهم توصيف لسوء توظيف المتجاورات اللسانية السماعية ما تضمنه كتاب البيان والتبيين حيث تلخّصت في توصيفيْ: الاستكراه والمؤونة[1].

لا يمكن الاعتداد بالخطّ في قياس جمالية اقتران صوت الحرف بما يجاوره لأن مدار اللغة على مسموعها لا مشفوهها ، فالشاعر يخوض غمار التركيب اللغوي للخطاب الشعري بالترديد والتوزين والقياس والتجريب وهو ما يشبه التنقيح النفسي يؤديه حساب الغريزة في صورة فعل إنشائي عندها ومن خلال تجريب المتعالقات (... إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا ، كان على اللسان عند إنشاده مؤونة)[2] ، إننا نرى إلى هذا الإجراء الخفي الدقيق

[1]: ينظر ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:48 ، 49

[2]: نفسه ، المجلد الأول ، ص:49

المشكل على أنه روح مختلف الأوزان التي تنبني عليها لغة الشِّعْرِ الشاعِرِ ، ولقد أحسن الجاحظ تقديرا حين لخص العملية البنائية الهادية إلى التأليف بين المستويات الأسلوبية في قانون التعديل والاستواء الذي يعمد فيه منشئ الخطاب الفني إلى ذوق المتجاورات الصوتية في إطار البنية الصرفية الواحدة والتي نسميها الكتلة اللفظية.

يستطيع الذي يستقرئ الشواهد النقدية البلاغية المسوقة تذليلا لفهم خصائص التركيب الأسلوبي والوقوف على الكيفيات اللسانية السماعية والانفعالية التي يسلكها حس الشاعر في توقيع التعبير الأسلوبي من حيث اجتمعت كلها على المبدأ التلفيظي الذي يبدأ سريا خفيا ونفسيا إيقاعيا ثم ينتهي إلى التجلي والتشخص البنائي الذي يملأ أنسجة الخطاب .

قال الجاحظ مثبتا لقانون التعالقات الصوتية العاملة على إنتاج المستويات الأسلوبية :(... فأما في اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير ، والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الدال بتقديم ولا بتأخير ...)[1]، يقوم هذا القانون على المعطى الحقيقي الذي لا يتغير ولا ينزاح ، وهو بثبوته الطبيعي يعد بمثابة الإطار الذي لا يمكن للغة سواء أكانت نثرية أم شعرية أن تتحقق في مجاله فهو ممتنع يقع خارج إطار الاستعمالين اللساني السماعي فهو مستحيل الحصول ولو فتشنا مكونات لغة التواصل على العموم لما صادفنا هذا الاقتران حاصلا.

وبما أن لغة الشعر قائمة على السماع نظرا لارتباط الوظيفة الشعرية منذ القديم بوازعي التغني والإنشاد فإن ذلك الاجراء يجعلها أكثر تعريضا للاحتكام إلى الميزان اللساني فمرور لغة الشعر بالمعارض النفسية والانفعالية والشعورية يجعلها معرضة لكثير من الاختبارات الباطنية حتى تصل إلى درجات من التنقيح والتَّحْكِيكِ يؤهلانِها لحيازة الفنية والجمالية.

تصبّ المواصفات الفنية الجمالية لبلاغة الصوت اللغوي مدرجا في السياق التعبيري الشعريّ في جملة من الملاحظات الأسلوبية تأتي في صفة الانسيابية وسهولة إعمال جهاز النطق بحيث يستطيع المنشد تحقيق لذة تلفيظية لدى قراءته اللغة الشعرية في حين يتصف النظام اللغوي غير السلس وغير المنسجم ولا المتّسق ببثّ العوائق النطقية فينعكس سوء الملفوظ على وظيفة السماع فتتأثر الأذن تلك العوائق حتى ينتج عنها انزعاج المتلقي بملفوظ الخطاب .

[1]: الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:51

يُعْمِلُ المنشئ للكلام أو سامعُه قياس حساب الغريزة في الوقوف على مواطن جمال الملفوظ أو المسموع ، وملاءمة مع ذلك فإننا نلاحظ اختصاص الكلام الفني بنمط من التوزيع البنائي الكمي يمكننا ملاحظته في بنية المثل أو الشطر أو البيت الشعريّ ، فالكلام الجميل ينتشر عبر مجال أو حيّز تركيبي نستطيع القول عنه : إنه الحيّز الذي ينشط فيه الحس حيث يتّخذ منه مجالا محصورا في الكم وعدد العناصر اللغوية ، فإذا حصر للحس المجال اللغوي الذي كما قلنا قد يكون بنية مثالية أو بنية شطرية أو بنية بيتية في القصيدة العمودية أو بنية سطرية في قصيدة التفعيلة استطاع حساب الغريزة أن ينطبع وفق ذلك النمط البنائي والذي يمكننا القول : إنه مبني أو مؤسس على استيعاب النفس التلفيظي أي الجملة اللغوية التي إن نحن أحصينا الكلام الشعريّ وجدناه متماثلا معها متجاوبا متشاكلا ، ففي شطر بحر الطويل على اختلاف صوره العروضية يكاد العدد الكمي للعناصر اللغوية أو الوزنية ينحصر في العدد:

وَ لَ يْ لِ نْ كَ مَ وْ جِ لْ بَ حْ رِ أَ رْ خَ ىْ سُ دُ وْ لَ هُ وْ

ف ع وْ ل نْ م ف اْ ع يْ ل نْ ف ع وْ ل نْ م ف اْ ع ل نْ

وكم مجالها اللساني السماعي ينحصر بين: أربعة عشر عنصرا إيقاعيا في صورة الطويل الصحيحة التي عروضها مقبوضة وضربها مقبوض مثلها ، فالإيقاع الذي هو شبيه بالقرع أو النقر عن طريق اللسان يحسب عدد المصكوكات من تلك العناصر الغوية البانية للعبارة ، لذلك واستنادا لهذه السلوك اللغوي قال أبو العلاء المعرّي في تعريف الشعريّ : (والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحسّ ...)[1]، حيث يظهر لنا أن اللغة الفنية التي لغة الشعر إحدى أبرز تجلياتها تقع في الخطاب قبل الفكر حيث يوكل إلى الحس كثير من نشاطاتها، ونظرا لدقة العناصر اللغوية البانية لإيقاعية الأسلوب فإن لا شيء يقوى على التعامل معها مثلما يتعامل معها الحس حيث أن (...ما هو أكثر تعقيدا فالحسّ أقوى على إثباته...)[2]، لذلك فإن المستويات الأسلوبية للقصيدة أو الكلام الفني تتّخذ لها مناسبات انفعالية تتميز بالحدّة والبروز ، والخطاب الشعريّ لدى درويش نفسه لا يمضي على نسق تعبيريّ واحد وإنما هو يعلو وينخفض (... والحس لا يعشق المؤَاحَدَةَ ،والمناسبة والاتفاق ، إلا بعد أن يجدها في المركب ، كما أن العقل

[1]: أبو العلاء المعريّ ، رسالة الغفران ، تحقيق: علي شلق ، ط:1 دار الشرق العربي بيروت لبنان 2005 ، ص:119

[2]: ابو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة الجزء الثاني ، ص:85

لا يعشق إلا بعد أن ينالها في فضاء البسيط ، فكلما قوي الحس باستعماله، التذّ صاحبه بقوته حتى كأنه يسمع ما لم يسمع بحس أو أكثر ، وكما أن الحسّ إذا كان كليلا كان الذي يناله كليلا ، كذلك الحسّ إذا كان قويا كان ما يناله قويا)[1] ، وبما أن اللغة الشعرية المؤسلبة تنبعث قواها عن تلك الجهة النفسية والحسية المتوترة فإن ذلك التوتر هو المعادل النفسي والانفعالي لما تحتاج إليه التوقيعات الأسلوبية حتى كأن قوة هذا الجانب من قوة الجانب الآخر ، وبالفعل فإن المستويات الأسلوبية خاصة منها الجانب التركيبي لا بدّ من أن تظهر فيه علامات الحركية والانفعال والميل إلى المبالغات الصوتية والإيقاعية من خلال التركيز المقطعي بين طويل مفتوح وطويل مغلق ، وتقدير الترابطات الصوتية الهازّة ، ثم باعتبار ذلك الثراء الحسي مؤثرا حاسما في توتير لغة الشعر .

[1]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الثاني ، ص:82

الفصـــــل االرّابـــــع :

المستوى المعجميّ في أسلوبيّة شعر محمود درويش:

الخصوصية المعجمية في شعر محمود درويش بين الخاص والعامّ.

مساهمة محمود درويش في إغناء معجمية الشعر العربيّ

دواعي الأسلوب الشعري.

التنويع المعجمي ، وقيمته التسجيلية ، الذات ، المكان ، التاريخ

سهم درويش في إغناء معجمية الشعر العربيّ الحديث

الخصوصيّة المعجميّة في شعر محمود درويش بين الخاصّ والعامّ:

تنحو كل شعرية إلى إبراز خصائصها اللغوية ، وكذلك فإن شعرية درويش بما تضمنته من خصائص تعبيرية استطاعت أن تمتلك رصيدا معجميا يستطيع النقاد أن يستدلوا بها على شعرية محمود درويش ، وإننا نرى إلى تبلور المستوى المعجمي في شعرية محمود درويش متصلا بمقومات إبداعية نعددها في المؤثرات التالية:

الاختصاص الموضوعيّ :

عاش الشعر الفلسطيني مرحلة صعبة في سبيل إيجاد حيّز يتموضع فيه ضمن الشعرية العربية العادية الأخرى ، فالاختصاص في الموضوع الثوري ضيّق كثيرا على المعجمية الشعرية الفلسطينية ، وجعلها رهينة المعجمية الثورية ، ونظرا لالتزام الشاعر والقارئ معا بتلك المرجعية التاريخية فقد صار معيبا على الشاعر الفلسطيني أن يغادرها إلى تجريب القول الشعري في المواضيع الشعرية الحرّة .

لقد تكلم محمود درويش على هذه الأزمة الشعرية في كتابه : يوميات الحزن العادي ، ومع رغبة درويش في أن يكون شاعرا عربيا عاديا لا يغترب في الإلزامية التي يفرضها عليه الموضوع الفلسطيني فقد كانت الأحداث السياسية والعسكرية اليومية تدفعه إلى استخدام المعجمية الشعرية الفلسطينية ، فلا بدّ من أن يجد القارئ تلك الإحالات اللفظية على الموضوع الفلسطيني ، لذلك جاء : يوميات الحزن العادي موضحا هذا الإشكال ، وعلى الرغم من كون المؤلف نثريا إلاّ أنه يندرج في صميم شعرية درويش الخالطة بين الموزون والمنثور ، وواضح من خلال عنوان الكتاب المنافرة أو التبعيد أو الانزياح الذي تنتجه دلالة الحزن الاعتيادية في الحياة الفلسطينية [1].، ودرويش إذ يجد في يوميات الحزن الفلسطيني العادي ما يسعفه شعرا تارة ، ويجد في ذلك الحزن اليومي المتواصل ما يعوّق انطلاقته إلى رحاب الإبداع المتحرّر من سلطة الموضوع الفلسطيني لا ينفكّ من أن يعترف في عبارة جامعة بين أدب السيرة والانطباع النقدي الواعي لإشكال المرحلة فيقول:"... والشعر هو لغتك ،

[1]: ينظر ، محمود درويش ، يوميات الحزن العادي ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، ط: 2 ، دار العودة بيروت لبنان ، 1978، ص: 130 .

واللغة الشعرية تتلاقى مواجهة السؤال القاتل ، الشعر يقول ولا يقول ، الشعر يقول الحقيقة ، ولا يعلنها ..."[1]

وفي اللوحة الشعرية التالية صراع منزعي الالتزام والانعتاق واضحين ، غير أن تلازم الإحالتين ، الإحالة على الوطن والإحالة على الذات الشاعرة لا تتأزمان بتأزم الواقع الفلسطيني ، وإنما يستثمر محمود درويش بلاغته الشعرية لتفعيل الواقعين واقع الذات الشاعرة وواقع الذات الوطنية :

فلسطينيّة العينين والوشم

فلسطينيّة الاسم

فلسطينيّة الأحلام والهمّ

فلسطينيّة المنديل والقدمين والجسم

فلسطينيّة الصّوت

فلسطينيّة الميلاد والموت [2]

يبدو أن لغة الشعر في هذا الموقف الشعري مُتَنَاصِفَةَ الدلالة والمعجمية، نعني بالمتناصفة المتناسبة المعتدلة ، فلفظة فلسطينية بما تشتمل عليه من الإحالة التغريبية أي المسافة الزمنية ، والمرجعية التاريخية تظل تؤكد الجانب الموضوعي في الخطاب الشعري لدى درويش فقد ،(... أفاد الزخم التكراري للفظة: فلسطينية ذات الوازع التعريفي والإشهاريّ متناثرة عبر الأسطر الشعرية حاملة دلالة الإلحاح على إعلان الهوية وترسيخها ، متكررة وفق تدرج إنشادي عمودي ، أكسبها صفة الصوت الإيقاعي المؤثّر بتنغيمه ، أفضى ذلك النظام إلى أن تشكِّل بتواترها زينة لفظية وحلْية لغوية...)[3] ، وأما الانزياح بالمعجمية الفلسطينية إلى جهة الشعرية فيأتي من جهة تلك المدود الغنائية المتمثلة في : طِي ذات المقطع اللغوي الطويل المفتوح ، وهي تؤسس لمقام شعريّ غنائي جدا ، ثمّ نجد

[1]: محود درويش ، مديح الظل العالي ، ص:150

[2]: محمود درويش ، ذيوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:140

[3] طاطة بن قرماز، المكون الأسلوبي في شعر محمود درويش – مقاربة أسلوبية سياقية في قصيدة عاشق من فلسطين، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية الإنسانية، قسم الآداب واللغات جامعة الشلف ، العدد: 19 ، جانفي ، 2018، ص: 69.

إلى جوارها دلالات معجمية خاصة بالهوية الفلسطينية مشحونة بالشعرية ، نحصيها في الكلمات: العينين ، الوشم ، الاسم ، الأحلام ، الهمّ ، المنديل ، القدمين ، الجسم ، الصوت ، الميلاد ، الموت .

فالمعجمية الشعرية التي تنتجها الألفاظ المذكورة يمكن القول عنها : إنها منتجة للجمالية الشعرية سواء أكانت موظّفة في الموضوع الفلسطيني أو في موضوع عام غيره ، وتلك المعجمية قمينة بأن تثير الدلالات الشعرية المفعمه بالقيم الروحية سواء أكان الشعر الموظّفة فيه عموديا أم تفعيليا وسواء كذلك أكان قديما أم حديثا ، إذا فالشعرية يمكنها أن تُستشفّ انطلاقا من مجرّد الألفاظ قبل أن تُدرج في السياق التعبيريّ ، فالكلمة من هذا المنظور النقدي "... أداة دالة لانتظام حركة الفكر ، وتلاحم هذه الحركة مع دينامية العاطفة ..."[1]

في الحقيقة لا يشكل الخطاب الشعري كل اهتمام نقاد الشعر ، فالناقد دائما يربط مكونات الخطاب بالإحالات النفسية والاجتماعية المكتنفة لإنتاج الخطاب ، ومحمود درويش يندرج شعره في إطار السيرتين السيرة الشعرية للشاعر ، والسيرة الفلسطينية العامّة ، فالخاصّ والعامّ دائما هو الذي يشكل شعرية درويش ، والشاعر بما أوتي من لباقة واقتدار يستطيع أن يحوّل المعجمية العادية إلى معجمية شعرية بامتياز ، لذلك فإذا كان في أوّل تجربة الشاعر قد طُرِح جدل الموضوعي التاريخي والفني الخاص ، فقد استوى للشاعر لاحقا تلاؤم الجهتين أو المؤثرين وذلك ما أكسب محمود درويش خصوصية شعرية بين الشعراء الفلسطينيين والشعراء العرب ، والشعرية ليست دائما نابعة من متن الخطاب الشعريّ ، بل قد تستقي غناءها الدلالي مما يحيط بالشعر ذاته ، فالسيرة الشعرية تغدو عاملا قويا في تتميم مكونات الخطاب الشعريّ والشاعر "... لا ينقل تجربته إلى المتلقي إلا بعد أن يكون قد أجبر النظام اللغوي على التشكل وفق ما تتطلّبه تجربته ، من تبديل للطرائق المألوفة..."[2].

وما دمنا بصدد إثارة علاقة المعجمية الشعرية بالوظيفة الشعرية فإنه ينبغي لنا التنبيه إلى حقيقة كون الشعر الفلسطيني خلاف غيره من الشعر العربيّ الآخر يختصّ بتوظيف معجمية وطنية فلسطينية

[1]: شوقي علي زهرة ، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص:105

[2]: مصطفى لطفي اليوسفي ، الشّعر والشعريّة ، الفلاسفة والمفكرون العرب ، ما أنجزوه وما هفوا إليه ،الدر العربية للكتاب 1992، ص:110

، يستطيع أن يتميّز بها عما سواه من التجارب الشعرية العربية الأخرى ، فالشاعر العربي الآخر إذا تناول الموضوع الفلسطيني لا يستطيع أن يبلغ مبلغ الشاعر الفلسطيني في تجويد القول الشعري ، وتحقيق غايات بلاغية القصوى ، ونعتقد أن هذه الحقيقة الروحية أو العاطفية ثابتة لدى الشعراء العرب أو غير العرب عندما يتعلّق الأمر بالقول في موضوع حميميّ ، فقد سبق لمتمم بن نويرة أن قال نمطين من الشعر متفاوتين في درجة حرارة الانفعال بالموضوع الشعريّ ، فالشّاعر الفلسطينيّ أقرب إلى إتقان وتجويد الموضوع الفلسطيني ، وكذلك أتقن متمم بن نويرة القول في أخيه مالك ، ولم يصب نفس التجويد في رثاء زيد بن الخطّاب متعذّرا بقوله لعمر بن الخطاب حين لاحظ عليه برودة ما رثى به زيدا : والله يحركني لقول الشعر في مالك ما لا يحركني في رثاء زيد أخيك [1].

ليس من الموضوعي القول : إنّ المعجميّة الفلسطينية هي واحدة ، لها نسق دلالي واحد في أشعار الشعراء العرب لأن ذلك طمس لحقيقة فن الشعر ، وإنما المعجمية الشعرية الفلسطينية تتّخذ لها سياقات تشعيرية مختلفة من شاعر لآخر ، فدلالة الفلسطيني تختلف قيمها الشعرية من شاعر فلسطيني لآخر ، والكلمة وإن واحدة البناء الصرفي والصوتي إلا أنّ كل شاعر فلسطيني ينظمها في سياقها الإيقاعي اللائق بالكلمة ذاتها .

واللاّئق بالشاعر نفسه "... وعلى أساس من هذا فإن البلاغيين العرب حَضُّوا على إنزال اللفظ المنزلة اللائقة به في سياق الكلام ، أما إذا جاء في غير موقعه الطبيعي فإنه يحدث نفرة في النفس ..."[2] ، الواقع في شعرية درويش هو الذي يستملي المعجمية الشعرية وليس ثقافة الشاعر أو داع آخر ، ومحمود درويش محدّد المعجمية بناء على تفاعل الشعر مع الواقع الفلسطيني ، ولذلك فإن الشاعر الفلسطيني لا يستطيع تجنب أثر المناسبات السياسية والتاريخية أو الأحداث اليومية ، فهي كلها عبارة عن منبه يتحول في صميم الشعرية إلى حافز إبداعيّ ، وبناء على هذا الفهم فإن الشعر الفلسطيني لا يقبل مبدئيا الإغراق في الإغماض مثلما جرّب ذلك الشعراء العرب الآخرون ، إذا فثمّة مانع أخلاقي يحدد لدرويش هوامش المراوحة .

---

[1]: المبرّد ، أبو العباس ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الثاني ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص:114

[2]: سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات ، 1990 ، ص:107

وإذا كان بعض النقاد العرب يرون أنّ لكل شاعر معجمه الخاص به ، وهذا شائع غير أنه ليس واقعيا لأنه يحاول أن يجعل لكل شاعر عالمه اللغوي ، غير أن واقع الإبداع وتاريخه يقول: إن الشعراء قد يشتركون في معجمية شعرية عامّة ، ويتباينون في هامش معجمي ضيّق هو الذي يصنع معجمية الشاعر ، فدرويش يستفيد من اللغة الشعرية العامة ، يستعملها في كثير من الوجوه على الطريقة التعبيرية التي يستعملها بها الشعراء الآخرون ، والشاعر دائما يبحث عن خصوصيته اللغوية في النسق العامّ ، يريد بتوظيف لفظة خاصة كسر الاستعمال العامّ المشترك بين الشعراء .

لقد استقرّ في الفهم النقدي أنّ " لكلّ مبدع معجمه الشعريّ الخاصّ به الذي يميّزه عن غيره ، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفرّدا ، ويرتبط المعجم ارتباطا حيّا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة ..."[1].

كان محمود درويش مخيَّرا بين الانطلاق من المعجم العام إلى المعجم الخاصّ وذلك التوجه الذي يطبع شعره الأوّل الذي سعى إلى مواكبة التحولات التاريخية ، وهو بذلك ذو طابع تسجيلي تبدو دلالاته الوطنية واضحة وهذا أسلوب شعري تعبيري يعتمد الكثير من الشعراء، وأما السياق المعجمي الآخر فهو الذي بعكس الأول بمعنى أن درويش ينطلق فيه من الخاصّ إلى العامّ وفي هذا التوجه القاني يغلِّب درويش بلاغة الحداثة على بلاغة المحافظة ، والوطنية أو الثورية في هذا الشعر الجديد يرتكز على بلاغة الإغراب أو الخرق كأن يقول : الطائرات تعظّني ، وقد نظم درويش هذا الحسّ في قصيدة فقال:

لَنْتَفْهَمُونِي دُونَ مُعْجِزَةٍ

لِأَنَّ لُغَاتَكُمْ مَفْهُومُةٌ

إِنَّ الوُضُوحَ جَرِيمَةٌ

وَغُمُوضُ مَوتَاكُمْ هُوَ الحَقُّ الحَقِيقَهْ[2]

[1]: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعريّ ، دراسة تطبيقية ، ط:1 ، دار الحكمة لندن ، 2004 ، ص:111.

[2]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص:145.

مساهمة محمود درويش في إغناء معجمية الشعر العربيّ:

لا يستطيع شاعر أن يساهم في إغناء معجمية شعرية إلا إذا كان حائزا على درجات الإبداع العليا ، فقوّة الإبداع هي التي توجّه عناية الناس بالتعلّق بمعجمية الشاعر ، وبما أن محمود درويش واسع المقروئية فإنه بذلك استطاع أن يغرس في وعي الملتقي العربي مجموعة من الألفاظ أو الاستعارات أو التشبيهات التي استطاعت أت تقدّم إضافة معجمية إلى الشعرية العربية الحديثة .

يمكننا اعتبار تفعيل اللغة الشعرية على أنه قيمة معجمية بامتياز ، فالشعراء على تعدّد تخييلاتهم يقبلون على المفاعلة بين الألفاظ ، يولّدون بتلك المفاعلة الصور الشعرية البديعة ، ومحمود درويش معروف بشجاعته في تفعيل المتنافرات الدلالية ، يفاعل بينها من أجل إنتاج البلاغة شعرية المثيرة ، ويكون محود درويش قد استقى طريقته في التشجع في تفعيل الألفاظ بنقلها من المستعمل العادي إلى البديه المثير انطلاقا من عبثية الواقع العربي ، فهو يرى إلى الواقع أكثر غموضا من بلاغة الشعر وان الشاعر مهما أغرب فإنه لن يقوى على تجاوز الواقع ، فالغموض أو استعارة الواقع هو الذي يكفل للشاعر حرية التعبير الشعريّ ، لذلك كان درويش مخيَّرا بين الواقع وبين الذاكرة فكلان يلجأ دائما إلى العيش في رحاب الذاكرة كونها تمنح الشاعر فسحة زمنية ومكانية يهرب من الواقع إليها ، وهذا الهروب ليس هروب المنهزم ، ولكنه هروب الشاعر الذي يتوق دائما إلى العودة إلى واقع أفضل :

طفولتي تأخذ في كفّها ،

زينتها من كلّ شيء ..

ولا..

تنم مع الريح سوى في الذّاكرةْ[1]

تأخذ دلالة لفظ الذاكرة في شعر درويش بعدا وجوديا يستعيض به عن الواقع المأسور أو المغّيب في الواقع العربيّ ، إنها بلاغة أو استعارة يحيا بها الشاعر مؤقتا في انتظار عودة الوطن ، وإن من

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود ردويش ، المجلد الأول ، ص:489

أبرز سمات الإبداع الشعريّ لدى درويش هو تميّز خطابه الشعريّ بنمطين تعبيريين هما المعجمية الثابتة والمعجمية المتغيّرة

وإن حقل الكلمات الدالة على الثوابت الوطنية أو القومية يشكّل مرتكزا تُفَسَّرُ في ضوئه الدلالات الطارئة الأخرى ، والتي هي دلالات يسعى بها الشاعر إلى ترقية الدلالات الوطنية والقومية التي نقدّرها باردةً لا تستطيع أن تشيع حرارة إيقاع المعنى في جسد الخطاب الشعريّ ، وإن المكوّن الموضوعي في شعر درويش تتنازعه عدّة توجيهات دلالية منها الرؤية الثورية ، ثمّ الانتشار إلى عموم الوطن العربي وإفريقيا فالعالم بمتّسَعِه ، على أن عالم الشاعر الروحي يبقى هو الغالب على كل التفاعلات الدلالية ، فالإحالات التي ذكرناها متعلقة كلها بغنائية درويش فالحقيقة تقول: إنّك " ... لن تتأثّر بالشّعر إلاّ إذا كان بعالج شيئا يمسُّ حياتها ، وليس من الضروريّ أن يمسّ الشعر حياة الجماعة بشكل مباشر ، المهمّ أن يتّصل بحياتها بشكل أو بآخر ..."[1] .

تختلف صورة الواقع بين أن تكون في الواقع العياني المعيش ، وبين صورة الواقع المحمول في لغة الشعر ، فالواقع العياني لا يقبل التفاعلات الانزياحية ، إفهو بصرامة صورته ومعطياته لا يمنح الإنسان فرصة لإعادة تشكيله ، إنه يفرض عليه أيقونة واحدة لا تقبل التعدّد ، وأما الواقع في الدلالات الشعرية غني بالطروحات المجازية ، إنه واقع يحمل أكثر من أيقونة ، والشاعر يتخيّر من تلك النماذج ما هو أكثر مناسبة للموقف الشعريّ أو المقام الشعريّ ، لذلك فإن سبيل الإبداع في شعرية درويش هو استطاعته إنتاج صوة صور لفلسطين فهي قصيدة وهي حلم وهي عاشقة ، وهي الشاعر في كثير من الأحيان .

لا يستطيع أيّ ناقد أدبي أن يعزل شعرية درويش عن عموم الشعرية العربية ، وبذلك فإن شعر درويش لا يمكن أن يُقرأَ خارج سياق الشعرية العربية ، ومثل ذلك أننا لا نستطيع قراءة شعرية درويش إلا من خلال المعجمية الشعرية العربية ، وإتباعا لهذا المنظور النقدي فإن كل نموذج شعريّ لا يمكنه أن يُقال إلا في إطار القراءة الكلية للشعرية العربية ، معجمية درويش واقعة في صميم المعجمية العربية ، وأما التفاضلات الدلالية التي تختص بالموضوع الفلسطيني فهي تنويع خاصّ على موضوع الشعر العربي العامّ ، وكل بلاغة تنشأ في شعر درويش تستمدّ زينتها من التفاعل بين الواقع وحسّ الشاعر ،

[1]: جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 ، ص: 274

فكل انحراف بالدلالة الموضوعية ، أو انزياح بلاغيّ ، أو تبعيد تشبيهي إنما هو هامش جمالي أو فني يضيفه الشاعر إلى الواقع الموضوعي ، لذلك فإننا حين نتأمّل شعر درويش التالي إيقاع موسيقى تفعيلة الرمل فاعلاتن:

يَحْفُرُ الشَّاعِرُفِي كَفّيْهِ قَبْرًا

إِنْتَكَلَّمْ

فَاكْتَسِبْ بِالدَّمِ بَسْمَاتِ القَمَرْ

أَنْبَلُ الأَسْيَافِ .. حَرْفٌ مِنْ فَمِكْ

عَنْ أَنَاشِيدِ الفَجَرْ[1]

تتّسق لغة هذا الشّعر ضمن محورين دلاليين سبق وأن قلنا بهما :محور ثوري نضالي صداميّ تدلّ عليه معجمية : الدّم ، السيف ، الأناشيد ، وثمّة محور معجمي دلالي آخر عامل على إسباغ الفنية والجمالية تُنتجه معجمية: بسمات القمر ، الفجر ، ومثلما راسخ في شعرية محمود درويش فإن الجانب الموضوعي الثابت في جميع الشعرية الفلسطينية هو الغالب على الخطاب ، وأما المعجمية الفنية فتأتي قليلة الحضور ، لأنها عاملة على تلطيف طقس الخطاب الشعري المشحون بالثورية ، وهي معدلة تشدّ من توازن دلالات الخطاب الشعريّ فلا يمضي على نسق موضوعي واحد.

إن الشاعر المبدع في نظرنا هو الذي يستطيع أن يخترع أسلوبا متوازنا يلائم فيه بين الموضوعي والفنّي ، فلا تنفلت خيوط اللعبة من يده ، فالتلاعب بأنواع الصور البلاغية أقرب إلى مجاراة الطبيعة[2].

بنية لغة الشّعر من بنية لغة الطبيعة نعني بها تراتبية الأشياء في الحّيز الطبيعي ، الانسجام في الطبيعة عفوي ، والانسجام في لغة الشعر هو عفوي غير أنه ضمنيا معزّز بالإحالة على الذّوق والحسّ ، فالشاعر قبل أن يُخْرِجَ العبارة في بنيتها التعبيرية النهائية التي بفضلها تصير خطابا قابلا

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص:73.

[2]: ينظر ، علي عمران ، شعرية اللغة ، مقاربة أسلوبية في مدوّنة الحسين بن الضحاك الشعرية ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، 2010، ص:274.

للتداول يكون قد تمتم أو ردّد أو دندن في شكل تنقيح داخليّ ، وهذا الإجراء هو الذي يؤهل الشاعر إلى اختيار الأسلوب الإيقاعي الذي يقول عليه الشّعر، لهذا السبب تكون لغة الشعر واسطة بين الحواس وكذا بين حسي القائل والسامع ، وأما ما يُفرزه المقام من كيفيات تعبيرية فهو الذي سيشكل لغة التفاهم بين الشاعر والسامع الأمين على مستودع الشعر من المعاني.

لقد أقرّ محمّد مندور بوجود استعمال لفظي أو معجمي خاصّ بالنثر ، وآخر خاصّ بالشعر لكن هذا التقسيم حسب اطلاعنا لا يثبت أمام النقد الأدبي الحديث فاللغة لا حدود لها ، وهي قابلة للتحوّل والانتقال من دلالة إلى أخرى[1]،ولغة الشعر في كثير من دلالاتها التركيبية أو المعنوية تستقي قوانينها من قوانين الطبيعة ، لأن الشعر أقرب الفنون إلى الطبيعة بما هو متضمن للأصوات واللحن والموسيقى والنغم.

يسلك التعبير الشعريّ أحد الأسلوبيين ، إما أن يعبّر الشاعر من خلال سياق تعبيريّ يركّز على إظهار المعنى واستنباط المتلقّي له بناء على ما يتأوّله من إعراب الكلام ، أو عن طريق توظيف التدوير اللغوي والتلاعب بمراتب نظم الألفاظ من مثل توظيف المتضادات أو البنيات الخلافية ، أو إعمال الفعل في ذاته : مات الموت ، وهذه الثانية ذات أسلوب تدويري يلجأ فيه الشاعر إلى استثمار الفطنة اللغوية والبلاغية والإيقاعية فيصيب العبارات الشعرية ذات الإيقاع الدلالي الذي يشبه التّنْكِيتَ ، وإن أفضل بنية يفضّلها درويش هي المزج بين الموضوعي والفني[2].

السياق الأوّل: سياق ثوري وطني تنتجه معجمية ثورية صادمة هي

الزّخم الإبداعيّ:

دواعي الأسلوب الشّعريّ.

تستمد الشّعريّة العربيّة ومن ضمنها شعريّة محمود درويش مصداقيّتها اللّغويّة من خلال اعتماد المعجميّة الشّعريّة سياقا توثيقيا لواقع الحياة ، فالألفاظ بما هي علامات وتسميّات لمعطيات الحياة الواقعيّة ، باعتبار كل علامة منها هي مسمّىً للواقع ، ترتد في حيّز التّوظيف الشّعريّ إلى قيمة

[1]: ينظر ، محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ط: 4 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006 ، ص:37

[2]: ينظر ، عمّيش العربي ، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني ، ط:1 ألفا للوثائق ، 2014 ، ض:114

تسجيليّة ، من هذا المنظور تأخذ المعجمية في شعر محمود درويش بعدا توثيقيّا ، والقيمة التسجيلية نستطيع استخلاصها من الجانب اللغوي غير المجازي في التركيبة الشعرية ، والشاعر محمود درويش مضطر إلى اعتماد الجانب التوثيقي بحكم التزام الشاعر بالوطنية ، والوطنية في إطار الموضوع الفلسطيني محكومة بجانب إعلامي أو إشهاري كل مسمى فلسطيني يأخذ بعدا نضاليا من منظور الحضر الإعلامي والتهميش اللذين تمارسهما سلطة الكيان الصهيوني على الوطنية الفلسطينية ، لذلك وتماشيا مع هذه الرؤية فإن الشعر العربي "... مدين لشعر المأساة بما فتح فيه من منافذ ، وما أوجد فيها من طاقات ، وما حُدّد من أهداف وغايات للعالم العربيّ ، وللوجود العربيّ ..."[1].

لا يمكننا بعد تعميق النظر التقييمي للوظيفة الشعرية ، والشعرية الفلسطينية خاصّة إلى المعجمية الشعرية إلاّ أنها ملزَمة بتسجيل الواقع الحياتي المعيش ، فالشعر بما هو فنّ مجازي أو تخييليّ لا يمكنه أن يبقى محمولا على تلك المستويات العليا ، يصوغ فن الشعر يصوغ سياقاته التعبيرية بين التعبير والتفكير فيصير منهجا إبداعيّا راسخا في الوظيفة الشعرية .

ونعتقد أنه من المستحيل أن يستمر شاعر في استخدام التعابير المجازية بحكم حاجته إلى التعبير عن الواقع والتفاعل معه بواسطة توظيف الأساليب البلاغية ، فالوجود العربيّ آسر لكل منجز فني ومنه فنّ الشعر ، والشعراء يتفاوتون في درجة شدّ التوازن بين سيافي التعبير والتفكير ، وليس تفضيلنا للتعبير على التفكير إلا بناء على حاجة الشعر إلى التعبير أكثر من حاجة هذا الفن إلى التفكير ، فالجانب التعبيريّ أكثر طغيانا في حيز الوظيفة الشعرية من الجانب الفكريّ ، وقد يكون من دواعي اعتماد التفكير في شعرية درويش لجوء الشاعر في كثير من المناسبات إلى التطويل في الخطاب الشعريّ ، والذي يقوده إلى ذلك في حسب تقديرنا هو المعالجة والحجاج ، والمراوحة الفكرية.

يجعلنا تتبع المعجمية الشعرية في شعر محمود درويش إلى القول بالوظيفة التسجيلية للواقع التي قلنا: إنها ذات طابع إشهاري أو إعلامي ، حيث تتركز الوظيفة التبليغية على زخم الأسماء الفلسطينية التي يزدان بها المعجم الشعريّ ، لذلك فإن سياق التشعير الإعلامي في شعر محمود درويش "... لا

[1]: كامل الزافيري ، الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين ، ط: 3 ، مطابع سجل العرب 1985، ص: 335

يحتاج إلى رموز شمولية ، فإن فرسانه محتاجون إلى المثابرة ، إنهم مضطرون غالبا إلى تسمية الأشياء بأسمائها ..."[1]

لقد استعنا في الكلام على المرجعية المعجمية في توثيق الظاهرة الشعرية لدى محمود درويش بما هو متداول في الشعريات الفلسطينية الأخرى المكملة لشعرية درويش ، فلجأنا إلى بعض المقولات الفلسطينية التي تقع وسطا بين الإبداع الشعريّ والنقد الأدبي ، فاستعرنا مقولات تقديمية أو تمهيدية من ديوان سميح القاسم نظرا لما وجدناه من تناغم في المفاهيم التوضيحية التي عادة ما ينشئها الشعراء في مقدمات دواوينهم الشعرية ، فالشاعر الفلسطيني نجده دائما في حاجة إلى الاستعانة الماسة الحاسمة التي تتناهض على جنبات الخطاب الشعريّ ، ونرى أن تلك الاستفاضات جميعها واقع في ما نحن خائضون في بلورة دلالاته ، فالإضافات التحليلية أو التقديمية هي ذات طابع إعلامي أو إشهاري تجعلنا نتفهم أن الشاعر الفلسطيني يختلف تماما عن الشعراء العرب الآخرين أو الشعراء الإنسانيين العالميين من حيث إن حرارة الموضوع الفلسطيني يدعو شاعره الفلسطيني إلى طلب الزيادة في التفسير ، والإسهاب في التوضيح .

ليس اعتباطا أن نجد محمود درويش متعدد الفوائد الأدبية فهو إلى جانب المكون الرئيس الذي هو الإبداع الشعريّ يمارس بعض الإضافات الإبداعية نستطيع أن ندرج تلك الاستفاضات من خلال السعي إلى توضيحها ، فيوميات الحزن العادي عبارة عن سياق تشعيريّ للحياة الفلسطينية انتقالا من السيرة الجماعية إلى السيرة الشعرية الفردية مثلها مثل السيرة الهلالية يتناغم فيها الصوت الفلسطيني الفردي مع الصوت الفلسطيني الجماعي والذي يوحد بين المؤديين هو الاشتراك في المحنة والهم والقضية ، هكذا تنشأ بلاغة الحس الفلسطيني ، فيتسهّل الشعر على محمود درويش وعلى الشعراء الفلسطينيين الآخرين ، وإلا فكيف استطاع محمود درويش أن تتفوق شعريته على الرغم من المضايقات الحياتية على الشعريات العربية الأخرى في كل المكونات الشعرية ؟ لذلك فقد "... ظلّ تطوره الجمالي مقرونا بالمعطيات الموضوعية المنجزة على أرض الواقع حتى غدا الشعريّ محكوما بمدى

[1]:سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ، دار العودة ، بيروت لبنان ، 1973 ، ص:19

استيعابه للواقع ، لا ينظر إلى الفني أو الجمالي إلا متشاكلا مع الواقعيّ والتاريخيّ لا يكاد أحدهما التخلص بالكاد من الآخر ..."[1].

لا يمكن لأيّ شاعر مهما أوتي من قوى الإبداع أن يَحُدَّ من اندماج الشعر بالواقع ، فتلك طبيعة أدبية وفنية متجذرة للممارسة الشعرية كانت منذ القديم تطبع القول الشعري وما تزال راسخة معالمها إلى اليوم ، وإن البديع في شعرية درويش متمثلة في وعي الشاعر ذاته لهذه المخالطة التي يلتقي فيها إيقاع الخطاب الشعريّ بإيقاع حركية الحياة ، ومحمود درويش لا يكتم هذا أو يستره ، وإنما يصرح به في سياق مواز للعملية الإبداعية فيقول: "... أنا شاعر مهووس بخلق معادل لغويّ للواقع العربيّ الذي نعيش فيه ، أي إنني أخلق واقعا لغويا ..."[2] ، وهذا الواقع اللغوي الموازي لمكونات الخطاب الشعريّ في شعرية محمود درويش هو الذي وسمناه بالزخم الإبداعي ، فالواقع العربي في صورته المكبرة أو الفلسطيني في صورته المصغرة لا يكاد يغادر أيقونة القصيدة في شعر محمود درويش ، ومن ثمة فإن الاستدلال بالمعجمية اللغوية على الهوية الشعرية أو السيرة الشعرية يغدو علامة بارزة في شعرية محمود درويش .

لذلك فإن من أبرز الشواهد الفكرية التي يمكننا اعتمادها في توثيق الإعلام الشعريّ في الموضوع الفلسطيني هوما قاله محمود درويش في يوميات الحزن العادي الذي قلنا عنه :إنه بمثابة الدعامات الإشهارية أو التوضيحية أو التوثيقية التي تناهضت على هوامش السيرة الشعرية الفلسطينية قال محمود درويش :"... ثمّ تفطن في وقت لاحق إلى أن جانبا من جوانب صراعك معهم هو التنافس الوجداني على حبّ هذا التراب ، وليس الدعوى الذهنية فقط ..."[3]

يتحول محمود درويش في مثل هذه المواقف التوضيحية التي غالبا ما تأتي في شكل توضيحات إشهارية أو إعلامية للموضوع الفلسطيني إلى متكلم من خارج خارطة القضية الفلسطينية ، وكأن الشاعر يقول لنا بلسان الحال : إن الشعر لا يقوى لوحده أن يعبأ بإشكالات القضية الفلسطينية ، والشاعر الفلسطينيي وربما غير الفلسطيني لا يستطيع أن يقف عند حدود الخطاب الشعريّ لأن لغة

---

[1]: العربيّ عمّيش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ط:1 ، دار كوكب العلوم الجزائر 2010 ، ص:49

[2]: شكري محمد عياد ، دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول الإبداع ، دار إلياس العصرية ، ص:99

[3]:محمود درويش ، يوميات الحزن العادي ،ط:2 ، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية دار العودة ، بيروت ، 1978 ، ص:134

الشعر محدودة التأثير ، ومقروئيتها محصورة في وعي ثقافي خاص ، ومستوى تواصلي محدّد ، وإن قُراءَ محمود درويش اعتادوا على قراءته معززا بتلك الاستفاضات التوضيحية التي ترافق القصيدة الشعرية .

يكون شعور الشاعر في بعض الأحيان بعدم قابلية الشعر لاحتمال ضغط الموضوع الفلسيطيني دافعا إلى إخراج الشعرية عن مستلزماتها الفنية الجمالية المتعارف عليها ، فينتقل الشاعر من ذلك الإطار إلى اعتماد الشعر التوثيقي ، يظهر ذلك في قصيدة : سجل أنا عربيّ الذي بَنَتْ ذيوعها وشهرتها على طابعها الإيقاعي الصريح الصّادم والتقريريّ المباشر قال فيها:

سجّل

أنا عربيٌّ

ورقم بطاقتي خمسون الفْ

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهمْ سيأتي بعدَ صيْفْ[1]

أما من الناحية الموضوعية فيتضح قصد الشاعر إلى تغليب الجانب المعجمي الشعريّ على المكونات الشعرية الأخرى ، فإذا انتقلنا إلى التعزيز الفني والجمالي الخادم لذلك التوجه ، والساند له فإننا نستطيع استخلاص جملة من الدعامات الفنية التي تقوي وجهة محمود درويش في توكيد الحق الفلسطيني ، نذكر منها ما يلي:

فعل الأمر الحادّ النبرة الصارم الدلالة : سجّل ، ويبدو أن هذا المقام الشعريّ مستند إلى التمثيل الحضوري لأننا نتخيل أو نتصور نبرة الشاعر: سجّلْ مقرونة بالحضور العياني الملموس للطرف الآخر الذي هو النقيض الإسرائيلي : أنت السالب الدلالة في السياق التشعيري في قصيدة : سجل أنا عربيّ ، وبما أن هذا السياق الخطابي الحادّ هو العمود الفقري الذي تتمحور حوله الدلالات الموضوعية المتضمنة في مضمون القصيدة ، فإن ثمة جملة من السرد الحقيقي أو الواقعي يوردها الشاعر تعزيزا للوظيفة الإعلامية في شعرية محمود درويش والتي استصفينا منها ترقية الإشارة إلى الموضوع

[11]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص: 121

الفلسطيني ، وبالإضافة إلى هذا المعطى فإن الدلالة القومية العربية تؤدي فعلا توثيقيا يندرج في صميم التوجه الإشهاري أو الإعلامي الذي خصصناه لعنوان هذ المبحث ، فالقومية العربية هي من الموضوعات التي يصعب تصييرها إلى الوظيفة الشعرية ، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى ضرورة المساءلة في هذا المقام البحثي ، هل كل شيء في الحياة وفي الفكر وفي الاعتقاد قابل لأن يكون شعريا ؟ وإن الإجابة على هذا التساؤل منوطة بفهم مكونات الشعرية وفهم فلسفة الفنّ والجمال ، فالشعراء يتفاوتون في امتلاك ناصية الإبداع ، فمن الشعراء من أوتي عصا السحر في ذلك ، ومنهم من تعجز أدواته الفنية عن الإحاطة بشروط الابداع عندما يتعلق الأمر بإسباغ الشعرية على بعض المواضيع التي هي اقرب إلى الفكر والموضوعية.

لقد أخذت قصيدة الهوية : سجل أنا عربيّ معجمية بالغة الحضور في الساحة الشعرية العربية ، ولعلّ أبرز لفظة منحت الإشهار لقصيدة سجل أنا عربيّ هي نبرتها الحادّة المباشرة التي كسرت شعرية الأسلوب المباشر التي عادة ما يعتمدها النقاد في تحديد الشعرية ، لذلك فإن شعر محمود درويش بانخراطه في المعجمية الإعلامية الموجّهة للقضية الفلسطينية لا يخلو من الغاية النفعية التي يحاول الجماليون نفي وجودها في الإبداع الشعريّ ، حيث ما كان لمحمود درويش أن يرفع نبرته إلاّ ليسمع الطرف العدوّ وصوته هنا قتالي لا حجاجي ، فالنفعية الإعلامية أو الإشهارية لا يمكن تجريد الشعر منها[1] ،وهذا النسق البلاغي المتشعّب الأثار يحشد له درويش عدة عوامل إيقاعية تبدو فاعليته للقارئ في شكل كتلة دلالية يصعب الفصل بين خيوطها نظرا لما تمتاز به هذه الوظيفة الشعرية من "... التآلف الحيّ والسرّ العجيب بين معاناة النفس ومخارج الحروف ، وصيغ الألفاظ والعبارة ..." [2].

تصطنع الشعرية لدى درويش بالمزج بين عدّة أساليب جمالية ، يختلط فيها حس الشاعر مع معطيات الواقع ، ولعلّ أهمّ اختبار يتعرّض له شعر محمود درويش يتمثل في كيفية شدّ التوازن بين الذاتي الغنائي وبين الوطني الموضوعي ، فالتناقض الذي تتحدّد منه العلاقة بين المؤثرين البلاغيين أو الدلاليين يرتدّ أو ينقلب عامل بناء وإبداع قد يجد الشعراء صعوبة في شدّ التوازن بين القطبين الدلاليين قطب الذاتية التي يتحراها كل شاعر أو فنان ، وقطب الموضوعية التي هي في الحقيقة ناقضة لمبادئ الشعرية .

[1]: ينظر ، أدونيس ، الثابت والمتحوّل ، ج:1 ، ط: 1 ، دار العودة بيروت لبنان 1974، ص: 146

[2]: إيليا حاوي ، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، دار الثقافة ، ص:42

وإن إشارة محمود درويش إلى موضوع البطاقة التي وظفها إعلاميا في صيغة :

ورقم بطاقتي خمسون ألْفْ ، يْيْ ، وهي مقامات إيقاعية داعمة للتبليغ الفكري والتاريخي والإيديولوجي ، حيث تشكل ظاهرة الضغط أو التوثيق اللسانيّ فالمبالغات الصوتية التي دعامات إيقاعية تؤدي دورا توكيديا وذلك نظرا لأهمية الظاهرة الصوتية المثيرة للانتباه في شدّ انتباه المتلقي ، وإننا دائما نتمثل المتلقي على أنه بمثابة الحافز الإبلاغي في الوظيفة الشعرية التي صنفناها في إطار المعجمية الشعرية الإعلامية أو الإشهارية في شعرية محمود درويش ، وقد تكون اللفظة خارج الخطاب الشعريّ مجردة من كل روح بلاغية غير أن تفعيلها في السياق الدلالي ينقلها من الجمود إلى الحركة ، ومن الدلالة المعجمية إلى الدلالة البلاغية أو الإيقاعية التي تستفيدها الكلمة من تموضعها السياقي.

فالتسجيل الإداري للقضية الفلسطينية الذي دلّت عليه البطاقة ، والبطاقة تختص بدلالة الترسيم والتثبيت ، والمصداقية ، ثمّ إن هذه البطاقة متوافرة على داعم آخر هو كثرة العدد الذي هو من المرجعيات المتباهى بها في الابستمولوجيا العربية وأنتروبولوجيتها ، فالعدد الكبير يعني القوة التي هي متصلة بالتفوق والغلبة ، مقابل شيء آخر في الموضوع الفلسطيني ألا وهو التنافس في الكثافة السكانية بين العنصر الفلسطيني الأصيل وبين العنصر الإسرائيلي الدخيل ، وقد أدى هذا السياق الموضوعي في الشعرية الفلسطينية وظيفة إعلامية بارزة الحضور ، قويته ، ومحمود درويش يوثق تلك المرجعية ، ويعتمد ذلك المردع الإعلامي بإضافة دلالة التكاثر والإنجاب والتفاخر بالنسمة الفلسطينية ، ثمانية وتاسعهم سيأتي بعد صيف ، وإن الإحالة على التنكير دليل استفاضة وشيوع وتفاضل غير محدود.

فالتنافس العددي إن لم نقل الكمي مرتكز تشعيري ثابت في الشعرية الفلسطينية لا يمكن إنكار فاعليته الموضوعية .

وأما التعزيز الفني الذي وظفه محمود درويش في توثيق الظاهرة الإعلامية للموضوع الفلسطيني فنراه وظيفيا متناسبا مع الغاية الإعلامية حيث تطلب ابتداع الموضوع البحث عن التعزيزات الفنية الجمالية التي تستجيب لمستوى الطرح الوطني والقومي الذي توخاه الشاعر وهو ما نُجْمِله في ما يلي:

الوقوف على السكون المزدوج :يْفْ

أماّ الزخم الإبداعي الذي وصلناه بالناحية المعجمية في شعرية محمود درويش فهو الجانب الموضوعي الغالب على شعر درويش ، حيث لا يختلف اثنان على كون الموضوع الأبرز في قصيدة الشعر الفلسطيني هو الاختصاص في موضوع القضية الفلسطينية ، وهذا الاختصاص منظور إليه من جانبين ، الجانب الأول هو الجانب الإعلامي الذي يبرزه اجتماع موضوعات شعر درويش بالدرجة الأولى حول الموضوع الفلسطيني لا يستطيع الشاعر بناء على الموقف الالتزامي أن يبدله وينتقل منه إلى المواضيع الشعرية العفوية الحرة التي يكون فيها الشاعر متحررا من ضغط الالتزام أو الإلزام الوطني الفلسطيني ، بحيث تعمل المعجمية الشعرية على تجميع الدلالات الشعرية على اختلاف بنياتها البلاغية حول الموضوع المحوري ، وإذا نحا الشاعر جهة التنويع الدلالي أو إصابة الغايات الغنائية فإنه يربطها دائما بالموقف الجماعي "...فلكي لا يبتلعه ذلك الخضمّ من القوى الخارجية يلزمه أن يخلق نفسه بصورة مستمرّة ، والمراد بخلق نفسه أن يحتوي التجارب التي ترد عليه من الخارج ، ويحيلها إلى شيء من جنس ذاته..."[1] .

وإذا كان الجانب المعجمي من أبرز العلامات اللغوية التي تفضح هوية الشاعر ، لأننا حين نراجع المعجمية الشعرية الغالبة على شعر محمود درويش نكتشف بسهولة المرجعية الفلسطينية المحرضة على قول الشعر ، غير أن حيّزا غير قليل من شعرية درويش يتمثل في المهارة الفنية التي يوظفها درويش لإخفاء الدلالات لمعجمية السطحية ، وهو إذ يلجأ إلى تحويل الواقعي والثوريّ إلى نمط شعري إنما يعمد إلى توظيف اساليب الخرق الفني لتحقق لدرويش بعده الفنيّ ، وقد ألفينا الشاعر يلجأ إلى عدة فنيات أو تقنيات منها التصوير الهزلي ، أو التصوير الكاريكاتوري ، أو السخرية باعتبار هذه الأدوات التشعيرية وسيلة من وسائل إخفاء المستوى المعجمي ذي الدلالة السطحية المباشرة.

وعلى الرغم من تلازم الوجهتين ، الوجهة الوطنيةالإلزامية ، والوجهة الغنائية الإبداعية فإن شعرية محمود درويش تفتكّ حضورها النموذجي بين شعراء العربية الحداثيين بناء على ما يحققه الشاعر من التوازن بين الوجهتين ، فالوجهتان الجماعية الإلزامية والغنائية الإبداعية عاملة كل منهما على اجتذاب محمود درويش للتقوقع داخلها وعدم تجاوزها ولكن بما أن محمود درويش متوافر على حرارة التشجع للمساهمة في بلورة الشعرية العربية الحداثية ، والمشاركة في إنتاج فلسفة الحداثة الشعرية

[1]: شكري محمد عياد ، دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، ص:99

وجمالياتها فإنه يستخدم كل من الوجهتين ، يمارسهما معا ، وفي نفس الوقت يتكيف مع متطلبات الالتزام بثورية الشعر الفلسطيني فلا يفرط في أيّ من الغايتين اللتين قلنا بهما .

إن استيعاب محمود درويش لمعطيات الواقعين الفلسطيني والعربيّ معا أهله إلى امتلاك ناصية الإبداع الشعريّ ، لذلك فإن محمود درويش لا يفرق في سلوكه الإبداعي بين الواقعي والجماليّ ، لقد أوتي ملكة المزج بينهما والتصرف في مواصفاتهما الجمالية ، والمعجمية الشعرية من هذا المنطلق تتكيف في التصرف في توظيف الغايات الفنية والموضوعية التي يتقصّدها الشاعر ، فاللفظة اللغوية تستقي قيمها الإبداعية انطلاقا من الملاءمة بين النزوعات الأسلوبية التي يجدها الشاعر خلال الممارسة الشعرية ، وهذا مسلك بلاغيّ أصيل لدى الشعراء العرب والبلاغيين معا بما يمكن تسميته بقيم اللفظ وما ينطوي عليه من مؤشرات نفسية شعورية[1].

لقد منح التركيز على المرجعية التوثيقية محمود درويش حرية الانفعال بالقيم التعبيرية ، فكل شيء لديه قابل لأن يصير شعريا ، وأهم لفظة معجمية اكتسبت شعريتها قيمة توثيقية لفظة: فلسطين ، فأسماء الأماكن والشخصيات عادة ما يخفق الشعراء في توظيفها فتأتي عارية من كل إيقاع باردة ، غير أن محمود درويش يتحين فرص إيقاع الكلمة فيوردها مشحونة بالدلالات الأسلوبية مثلما يتضح من إيراد كلمة فلسطيني في المقام الشعريّ التالي:

فلسطينيّة العينين والوشمِ

فلسطينية الاسمِ

فلسطينيّة الأحلامِ والهَمِّ

فلسطينية المنديل والقدمين والجسمِ

فلسطينية الكلمات والصّمتِ

فلسطينيّة الصّوتِ

[1]:سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات ،باريس ، 1991 ، ص:85

فلسطينية الميلادِ والموتِ[1]

يتجلّى لنا واضحا أن تركيز محمود درويش على الرفع من إيقاعية لفظة فلسطينية التي أوردها مرتكزا دلاليا ومعجميا في بداية كل تسطير شعريّ مفيد تركيم إعلامي أو إشهاري ودليل ذلك علو صوت الكلمة على ما سواها من الكلمات التي تجاورها ، وإننا نتفهّم جيدا براعة الشاعر وحسه القويّ في التوفيق بين المعجمية والأساليب الإيقاعية التي يدرجها درويش ضمن سياقاته ، ففي مجموعته الشعرية عاشق من فلسطين التي سُمِّيت باسم القصيدة المطولة الخطاب صدر الشاعر بها المجموعة الشعرية توثيقا منه للوجهة الإعلامية التي قلنا بها مرتبطة بالناحية الشعرية ، فالشعر الفلسطيني مُلزم بالاحتفاظ بالمرجعية المعجمية لا ينبغي له أن يحيد عنها ، لذلك فإننا نقول : إن شعرية درويش تستند في خصوصياتها الإبلاغية بمدى ما تعلنه من الطروحات الخاصة بالقضية الفلسطينية .

تلتقط شعرية درويش قسما غير قليل من منجزاتها الإبداعية انطلاقا مما تحققه من تفعيل الواقع الفلسطيني بحيث يصير التركيز على الخصوصية المعجمية سياقا شعريا بالغ الأهمية لدى مطالعة شعرية محمود درويش ، كلّ شيء في الواقع الفلسطينيّ قابل للتّوظيف الجماليّ الفنّي فليس ثمّة انتقاء ، وهذا السياق الشعريّ كفيل بأن يسهّل على محمود درويش ابتداع القيم الفنية الجمالية يحصل ذلك ويتحقق للشاعر بناء على القناعة التي تنشأ في نفسه بين الذات الشاعرة وبين الموضوع المتناول ، وفي ذات الوقت فإن هذا المنحى متأصل في البلاغة العربية تترافد فيه الأصالة مع الحَداثَة "... فإن الانفعال الكامن في بعض الصيغ والعبارات والاشتقاقات لهي المنهل الأساس الذي تنهل منه "[2] ، ومثلما هو جليّ فإن المعجمية الشعرية تبحث لها عن دعامات فنية أو جمالية تستطيع بها أن تندمج في الشياق الشعريّ للغة ، ولو لم يوظّف محمود درويش الفنيات أو الجماليات التي يصبغ المستوى المعجمي بمختلف التوظيفات البلاغية لما استطاع الشاعر أن يحقق المكانة المرموقة بين شعراء الحداثة العربية ، ونستطيع أن نقول : إن درويش استطاع أن يتحمل في كثير من المناسبات الإبداعية أن يحتمل تسويغ كثير من إشكالات الحداثة الشعرية ، وهي التي تمكننا مطالعتها في شكل خروقات أو انزياحات بلاغية استطاع الشاعر ادعاءها على الرغم من كون الخطاب الشعريّ الفلسطيني محفوف بالمحاسبات

[1]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ط:6 ، دار العودة بيروت لبنان 1978، ص:140،141

[2]: سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، ص:37

والالتزامات والرهانات التاريخية ، وتلك هي التي متعارف عليها في الدرس الأسلوبي بالمفارقة التي هي عبارة عن"... لعبة تعتمد على تشكيل خاصّ يفجّر في اللغة الشعرية طاقاتها الكامنة بغية التوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع ، ويكشف عن زيف كثير من مسلَّمات هذا الواقع ..."[1]، وهكذا فالشعر يلتقط مكوناته الجمالية من معطيات الواقع المعيش بكل نشاطه الحركيّ ، تتفاعل الذات الشاعرة مع الواقع فتستخلص منه مجمل مكونات الخطاب لغة وإيقاعا وتشكيلا.

التنويع المعجمي،وقيمته التسجيلية،الذات،المكان،التاريخ:

نعتقد أنّ المعجمية الشعرية لا تمضي في كل تجربة شعرية على نسق دلالي واضح ، فالقيم الإبداعية مثلها مثل معطيات الواقع تترافد وتتداخل وتمتزج لتشكل في نهاية المطاف بنية تعبيرية متكاملة المعطيات.

نستطيع أن نلمس بكل وضوح تفاعل الشعريّ مع الواقعي أو الحياتي في شعر محمود درويش ، لذلك فإن الشاعر يلجأ في كثير من المناسبات التعبيرية إلى استدعاء التراث في شكل تداخلات معرفية ، نعني بذلك توظيف التناصّ من خلال تفاعل الموضوع الشعريّ مع المعطيات التاريخية التي تقوّي الفكرة بإحالتها البلاغية على متسع من القراءات والتأويل ، ففي قصيدة أبيات غزل التي تشير مبدئيا إلى موضوع تضارب غرض الغزل الشعريّ مع مبدأ الالتزام بالقضية الفلسطينية ، وذلك هو الموضوع الذي يشكل هاجسا محوريا في شعرية درويش ، على الأقل في بداياته الشعرية قبل الإغراق في جماليات الخطاب الشعريّ الحديث جدّا .

تتّسق في قصيدة أبيات غزل[2] عدة معطيات موضوعية ، وقد غلب الطابع المنهجي والفكري على مضمون القصيدة ، لأن الشاعر نحا فيها منحى إقناعي أو حجاجيّ ، فالعناصر التراثية المستدعاة هي: هاجر أم المسلمين ذات البعد التاريخي الملائم للقضية الفلسطينية ، مثلما تعكس مريم معاناة المرأة الفسطينية من خلال محنة المخاض التي لا تنتهي ، وكل رمز امرأة إنسانية عالمية تلاقي نفس الذي تلاقيه المرأة الفلسطينية على إيقاع موسيقى تفعيلة المتقارب فعولن :

[1]:نوال بن صالح ، جمالية المفارقة في الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في تجربة محمود درويش ، ط:1 ، الأكاديميون للنشر والتوزيع عمان الأردن ، 2016 ، ص:57

[2]: ينظر ، محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:210

سألتكِ : هزّي بأجمل كفٍّ على الأرض

غصن الزمان

لتسقط أوراق ماض وحاضرْ

ويولد في لحظة توأمان:

ملاك..وشاعرْ[1]

يتجلى للمتأمل أن محمود درويش استوحى هذا المقام الشعريّ من قوله تعالى : " وهزّي إليك بجذع النّخلة تُساقط عَلَيْكِ رُطَباً جنِيّا "[2] ، وإن فائدة الإسقاط الدلالي أو توظيف التناصّ تكثيف الدلالة وتعميق المعنى وتمكين الإيقاع المعنوي في إنتاج دلالة الخطاب الشعريّ.

حسب التفكير الشعريّ أن يعتمد الالتواءات و الإيهامات الخالطة بين الحقيقيّ والخيالي ، وفي المنجزين الدلاليين يجد القارئ أو المتلقي فسحة لإعمال بلاغة التأويل ، لهذا السبب المنهجي حقُّ الشعر الفلسطيني أن يُقْرأَ عبر مستويات وظيفية كل قارئ يجد فيه مندوحته ، سواء أكان هذا القارئ قارئا موضوعاتيا أم كان قارئا جماليا ، فالشعر الفلسطيني وبالأخص شعر محمود درويش لا يتخلف عن حمل الدلالتين دلالة القراءة الواقعية ودلالة القراءة الفنية الجمالية ،بحيث تكون علامة الاستجابة الشعرية للواقع والإنسان من الخصائص الإبداعية التي تميز بها شعر محمود درويش.

لقدأثارت الشعريةالفلسطينيةجدلا كبيرافي النقدالأدبي الحديث،كان محورذلك الجدل واقعافي صميم مكونات فنّ الشعر،وقدتساءل النقادعن إمكانيةحمل الشعر للتناقضات و التوافقات الموضوعاتية،من ذلك واستجابة لمقتضيات اتساق الشعر الفلسطيني مع سياق الإبداع الشعري العربيّ الآخر،وهل يمكن للشعرالفلسطيني أنيكون طبيعيا يحتمل الموضوع الفلسطيني كما يحتملالموضوع العربيّ والموضوع الإنساني الآخر؟والشعر بماهوفيأصله تخييليلا تحقيقيّ هل يمكنه أن يدل بالخيال على

[1]: نفسه ، ص:210

[2]: سورة مريم ، آية:25

الواقع؟وغرض الغزل خلاف هذا التوجّه قائم على "... إلف النساء والتخلّق بما يوافقهنّ ..."[1]،لذلك فإناستدعاءمحمود درويش للمعجميةالقرآنيةوالتناصّ معهافنيايفيدمانحن خائض ونفي همن موضوع علاقةالشعر الفلسطيني بمقتضيات الإبداع،وأنالالتزام الحادّ الذي يبلغب الشاعرالفلسطيني إلىحدّ الإلزام أمام الواجب النضالي قد يكون سببا فيحرمان الشاعرالفلسطيني من تحقيق المزايا الإبداعية التي تحقق للشاعرالفلسطيني حضوره في سجلات الحداثةالشعرية.

يُطرح موضوع طبيعة الشهر الفلسطيني بحدة في مسارات النقد الأدبي العربي الحديث ، فهل يمكن محاسبة الشعر الفلسطيني وتحمله نفس المسؤوليات الموضوعية والفنية التي تتحملها الشعريات الأخرى ، ومنها الشعرية العربية الأخرى؟ .

الشعر بحسب المرجعيات النقدية والتعريفية في "... نهاية الأمر هو ما يخاطب الوجدان البشريّ ، ويستطيع أن يثيره ويحرّك كوامنه ، بفضل مضمونه الشعريّ ..."[2]

والشاعر المقتدر هو الذي يستطيع أن يرقى بالمحاكاة أو بتصوير الواقع من المستوى الساذج إلى المستوى النموذجي الذي نقرُّ مبدئيا أنه لا ينوي قول النموذج الشعري النهائي ولكن قد يكفي الشاعر أن يطمح إلى الريادة وانتقاء النموذج الشعريّ البديع ، وإن جئنا إلى تتبع المقولات النقدية الأدبية التي سعى أصحابها البلاغيون إلى تحديد الماهية الشعرية والغاية الإبداعية منه ألفينا حازم القرطاجني أبرز المتناولين لتقديم الماهية الشعرية حين قال:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويُكَرِّه إليها ما قصد تكريهه ..."[3]، معنى هذا أن الشاعر إذا أراد سلب قيمة معنوية فإنه يسلبها واقعيتها أو يخرجها من إطارها ثمّ يعمد إلى توظيف الأدوات الفنية اللائقة بالمقام التعبيريّ ،

[1]:ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ، ط:5، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت لبنان ، 1981، ص:117

[2]: محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ط: 4شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006 ، ص:36

[3]: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس 2008 ، ص:63

ومحمود درويش لا يشذّ عن هذا النهج ، يتناول الموضوع العربي أو الموضوع الفلسطيني ثمّ يعزز ذلك التناول بالأدوات البلاغية والفنية الجمالية حتى يتمكن من تحقيق المقروئية اللائقة بتمثيل الحال الفلسطينية ، وهذه فعل المحاكاة التي قال بها أرسطو بمعنى التحكم في عواطف القارئ من خلال إتقان توظيف المسوغات الفنية الجمالية ، ونستطيع تبين هذه الفكرة النقدية عندما نرى إلى محاورة محمود درويش للآخر اليهودي أو الإسرائيلي ، أو شعر محمود درويش في الفتاة الإسرائيلية شوليت[1] ، حيث يلجأ محمود درويش في مواقف تشعيرية إلى مسرحة الموقف الشعريّ ، يتصرف في الموضوع بالكيفيات البلاغية الموجهة للمعنى الشعريّ ، الجمالية الشعرية قائمة في قصيدة شوليت التحكم في تصوير صورة الآخر ، يبنيه محمود درويش وفق رؤية حضارية إقناعية :

شوليتُ انكسرتْ في ساعة الحائطِ

عشرين دقيقةْ

وقفت وانتظرت صاحبها

في مدخل البار ، وما جاء إليها ...[2]

تستمد معجمية شعر محمود درويش مصداقيتها الشعرية من المفاعلة بين عناصر :الذات المكان التاريخ ، والشاعر بما أوتي من خصائص إبداعية يلجأ في كل موقف تشعيريّ لتلك العناصر إلى إعمال الحبكة الفنية الجمالية والتي نستطيع وسمها بالقيم البلاغية والإيقاعية وصولا إلى إنتاج الدلالة الشعرية المتميزة ، وانطلاقا من هذه الإشارة فإن الشعرية تتلبس كل مواضيع الحياة والتاريخ وإنما تكمن فطنة الشاعر الإبداعية في إسباغ القناعات الفنية الجمالية على كل موضوع موظف في الخطاب الشعريّ ، ونستطيع أن نجد لهذه الفكرة النقدية جذورا تراثية فقد ألفينا الآمدي منذ تأليفه لكتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري يقول في هذا الصدد:"... وليس العمل على نية المتكلم ، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه..."[3].

[1]: ينظر، محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:523

[2]: محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ص:524

[3]: الآمدي ، الموازنة ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ، ص:159

ولو جئنا إلى تفحّص العينة الشعرية السابقة ألفيناها متضمنة معجمية متوفرة على الخصائص الإبداعية التي يدور عليها مبحث المعجمية الشعرية الخاصة بشعر محمود درويش ، حيث تعمل دلالات الاسم العبري : شوليت ، والبار على إثارة غرابة معجمية ، أما شوليت فيستعمل في البيئة والثقافة الإسرائيلية ، ودلالة معجمية البار فأجنبيّ يؤدي دلالة إغرابية في مجال بلاغة الشعر ، إذا فالشعرية الدرويشية تستمدّ جزءا غير قليل من مؤثراتها الفنية الجمالية من استدعاء الشاعر للمعجمية الشعرية المغربة ، وإذا كان بعض الدارسين يرى المفارقة أو المخالفة أو الكسر أنها تحدث طفرة غير مقصود إليها فإن إيقاع الإغراب أو المفاجأة في شعر درويش يأتي متعمدا متقصدا في سياق بلاغة الخطاب لأنّ "... دور الشاعر يتمثل في تقديم المواقف والأحداث في ثوب يثير فينا الإحساس بما يمكن من مفارقة"[1] ، غير أن تعميق حدس الدلالة الشعرية يجعلنا نقول: ليس كل ما يستخلص من الفنيات والجماليات والدلالات في حيّز المعرفة الشعرية أو ثقافتها خاضعا للسياق المعياري ، واقعا في مخططات الشاعر المعرفية والثقافية ، فالشاعر خاصة إذا كان في مستوى جمالية شعرية درويش لا يتقصّد الموضوع الشعريّ وإنما تتحقّق فرص الإبداع بناء على ما يسلكه من ارتجال للعبارة الشعرية ، وتوقيع للأساليب التعبيرية .

يمنح المكان شعرية درويش قيمة تسجيلية بالغة الأهمية من حيث ، قيام تسجيلية المكان بإسباغ الغنائية من جهة ، والتوثيق القومي للفلسطينيين من جهة أخرى ، والمكان الفلسطيني لا يوظفه درويش إلاّ ممزوجا بالغنائية الشاعرية المحيلة على الذكرايات الفلسطينية التي تجعل من ترسيم السمة الفلسطينية أو التقاليد الفلسطينية أو التراث الفلسطيني علامة مقاومة بامتياز ففي قصيدة عاشق من فلسطين يسلك الشاعر هذا النهج الإبداعي مرتكزا على الإحالات التي سردناها قالها درويش على إيقاع تفعيلة الوافر مُفَاعَلَتُنْ :

فِلَسْطِينِيَّةَ العَيْنَيْنِ والوَشْمِ

فِلَسْطِينِيَّةِ الاسْمِ

فِلَسْطِينِيَّةَ الأَحْلَامِ وَالهَمِّ

[1]:نوال بن صالح ، جمالية المفارقة في الشعر العربي الحديث ، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش ، ص: 46

فِلَسْطِينِيَّةَ المِنْدِيلِ والقَدَمَيْنِ وَالجِسْمِ

فِلَسْطِينِيَّةَ الكَلِمَاتِ وَالصَّمْتِ

فِلَسْطِينِيَّةَ الصَّوْتِ

فِلَسْطِينِيَّةَ المِيلَادِ وَالمَوْتِ

فحشد المعجمية التسجيلية عبر هذا السرد اللفظي الذي يعتبر علامات فلسطينية بامتياز دال على أن الشاعر الفلسطيني يعوّل كثيرا على توقيع الخطاب الشعريّ بالمرجعية البيئية والشخصية والطبعية باعتبارها مميزة للخصوصية الفلسطينية مقابل هوية مصطنعة تدعي أهلتها للمكان الفلسطيني .

يقودنا البحث عن آليات التركيب اللغوي في حيّز الوظيفة الشعرية إلى إجمال القول في كون الظاهرة الأسلوبية قابلة لأن تُحدّد بعلامات أو سمات تركيبية ، قد لايكون من الضروريّ على الشاعر وعي آلياتها التركيبية ولكن في نهاية المطاف ، ولدى تقييم الجانب اللغوي في الوظيفة الشعرية مستوى التركيب المعجمي هو "... الذي يختصّ بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية..."[1] ، وهذا الانتظام الذي يتسابق الدارسون إلى الكشف عن أسرار بنياته التركيبية ليس في حقيقة أمره سوى مجرد انفعالات لغوية تستولي على مشاعر الشاعر وعواطفه وانفعالاته ، غير أن في طريقة انتظامه تكمن الظاهرة الأسلوبية وتحدد ، فاللغة العربية ، وخاصة اللغة الفنية منها بما هي محكومة بالنظام المحوي تجد لها مُتَنَفَّسَاتِ تركيبية في جوازات التقديم والتأخير والحذف والتقدير والتأويل ، وعلى الرُّغم من أن هذا الحيز التركيبي الذي يسمح به استعمال اللغة الفنية يبدو لنا ضيقا لا يستوعب مختلف النسوج التركيبية والأسلوبية التي تجنح إليها أحاسيس الشعراء إلاّ أننا نقدرها واسعة رحبة تستوعب كل الإجراءات التركيبية ، والمسوغات الإيقاعية والبلاغية التي تتبادر إلى ذهن الشاعر ، ونعتقد أن مثلها مثل إمكان المزاحَفَة في علم العروض العربي ، فهو على الرغم من قلة معطياته إلاّ أن استعمالاته تتضاعف وتكثر وتقوى لكونها منطوية على أسرار لسانية وسماعية دقيقة تلائم الوظيفة الإيقاعية للغة الفنية.

[1]: ماريو باي ، أسس علم اللغة ،ترجمة: أحمد مختار عمر ، ط:3 ، عالم الكتب القاهرة ، 1983 ،ص:44

كل خطاب شعريّ ، ومنه شعر محمود درويش قائم على ثورة معجمية وتركيبية داخلية تعبر عن حقيقة الجانب الروحي للغة الفنية الجمالية فقوة كلّ خطاب البلاغية "... كامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر ..." [1]فالشاعر يعتمد التنسيق الإيقاعي بين الحقول الدلالية التي هي معجمية في نفس الوقت ، ويتم بسط الانسجام في ما بينها عن طريق إعمال القوى الحسية الفائقة التي تناغم بين المكونات الدلالية ، وتوجد المبررات المنهجية لدى التأليف بين المختلفات حتى تبدو في انسجام بلاغي مطلق يقنع القارئ بوحدة السياق الدلالي ضمن مقولات الخطاب الشعري الواحد ، وبذلك فإن "... المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما..."[2]

يتّخذ السياق المعجمي في شعرية محمود درويش بنية جمالية أو فنية بارزة ، لا تقل عن المكونات الشعرية الأخرى ، فلفظة الحارس تقفز على المكون الشعريّ في خطاب : لا تعتذر عما قلتَ ، لأن الشاعر واقعيا قد حُكم عليه بالسجن ، فليس اعتباطا أن تتمركز لفظة الحارس بين باقي المكونات المعجمية في شعره على إيقاع موسيقى تفعيلة الوافر مفاعلتن :

وَعِنْدَ الفَجْرِ أَيْقَظَنِي

نِدَاءُ الحَارِسِ

مِنْ حُلْمِي ومن لُغَتِي:

سَتَحْيَا ميْتَةً أُخْرَى

فَعَدِّلْ مِنْ وَصِيَّتِكَ الأَخِيرَة

قَدْ تَأَجَّلَ مَوْعِدُ الإعْدَامِ ثَانيةً [3]

---

[1]: محمد الهادي الطرابلسي ، النصّ الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتر من خلال كتابة صناعة النصّ ، مجلة: فصول ، المجلد :5 العدد:1 سنة:1984 ، ص:124

[2]: المرجع السابق ، ص:124

[3]: محمدو درويش ، لا تعتذر عمّا فعلت ، رياض الريس ، لبنلن ، 2004 ، ص:17

يزدان المقام الشعريّ بمعجمية تصب في بلاغة المتناقضات أو البنيات الضدية ، وهو السياق الذي ينتظم سيرورة الحياة الفلسطينية ، الفجر ، الحلم اللغة ، الحياة ، الوصية موعد الإعدام ، كلها تبدو ذات دلالات متطايرة متفلتة لا يربط بينها معقول ، والذي يبث الانسجام بينها هو الرؤية الشعرية الفلسطينية التي تتعايش مع جميع المتناقضات.

سهم درويش في إغناء معجمية الشعر العربيّ الحديث:

كل صوت شعريّ في سجلات الكلام الفنيّ هو عبارة عن تفريع للسياق الإبداعي العامّ ، لأن المساهمات الإبداعية يجمع كل صوت منها بين الجانب الجماعي الذي يشكل المعرفة المشتركة كما يمثل الجانب الفردي أو الغنائي ، والغنائيّ بما هو قائم عليه من حبّ التجديد والتنويع واقتراح البديع دائما يغذّي العامّ المشترك ، وإن التفاعل بين الأساليب الإبداعية على اختلاف قناعاتها الفنية الجمالية أمر ضروريّ ، فلا أحد من السياقين السياق الفردي والسياق الجماعي يستطيع أم يمضي لوحده ، ويتجرد من أثر الجهة الأخرى .

يتّخذ محمود درويش مكانته الأسلوبية إبداعيا من منطلقين ، منطلق فردي غنائيّ يسعى خلاله الشاعر إلى الابتداع ، ومنطلق ثان هو المنطلق الفلسطيني المشترك العام الذي إن محصنا ثقافته ألفيناها مبرزة للمعطى الإبداعي الفلسطيني ككلّ .

وإن الذي يجعل النزوع الفردي متجاوبا مع النزوع الشعريّ الجماعي المشترك هو إعطاء الشعراء الفلسطينيين الموضوع الفلسطيني قيمة محورية تأتي فارضة نفسها على كل مشروع إبداعيّ فلسطيني من منطلق كون تلك القيمة الإعلامية تحتاج إليها القضية الفلسطينية كحاجة تاريخية ماسة لا يمكن إغفالها باعتبارها واجبا نضاليا وطنيا ، وهذه الرؤية هي التي جعلت بعض النقاد الدارسين لشعر درويش يقولون عن شعريته :"...أنه ليس شاعرا حديث فحسب ، وإنما هو شاعر حداثيٌّ أيضا ، والحداثة لدى درويش حركة إبداعية تواكب الحياة في تغيّرها الدائم ،وهي ليست صورة ثابتة ، وإنما لكل مرحلة حداثتها النوعية ، فشعره يواكب التغيّر بصورة لا تتوقف..."[1].

[1]: نوال بن صالح ، جمالية المفارقة في الشعر العربي المعاصر ،ص:63

يستند التأليف ما بين المفردات أو الوحدات اللغوية في حيّز شعرية درويش في الكثير من الأحيان إلى المرجعية السيرية ، المرجعية السيرية باعتبارها مسوغا جامعا بين العام والخاص في الإبداع الشعريّ ، والتفاعلات التي تنشأ بين المكونات التركيبية في السياق التعبيري تتحول في كل مناسبة دلالية إلى ما يمكننا اعتباره مسوغا فنيا وموضوعيا لا يمكن قراءته على هذا التخريج إلا من داخل مكونات الخطاب الشعريّ ، حيث لا يمكن تحقيق الانسجام بين الدلالة اللغوية خارج النص أو داخله إلا بعد اجتهاد الشاعر في العمل على تغيير المسافة بين الموضوع الشعريّ والذات الشاعرة ، ولا تتحقق هذه النقلة إلا بعد إبطال العلاقة التقليدية الإشارية بين الأسماء ومسمياتها ، حيث تنفذ الشعرية إلى صميم الدلالة الفنية الجمالية فلا تبقى مجردكلمة إشارة إلى شيء وتسمية له.

الخاتمـــــــــــــة

يتمتع شعر درويش بتجربة أسلوبية مفتوحة على التجريب لذلك فإن موضوع الظاهرة الأسلوبية في شعر درويش لا يكاد يختلف عن الظواهر الأسلوبية في أشعار الشعراء الآخرين غير أن شعرية درويش تباين الشعريات العربية الأخرى من حيث النفس الشعري ، وكثافة المقول الشعريّ ، وشجاعة التجريب لدى الشاعر.

يرتبط موضوع أسلوبية شعر درويش بغزارة الإبداع الذي طبع حياة محمود درويش ، والكثافة الشعرية لدى الشاعر أسلوبيا من منظورين كثقافة القول الشعري على مستوى التجربة الكلية ، ثم كثافة الزخم اللغوي على مستوى الخطاب الشعري الواحد ، لذلك فإن الذي اخترعه درويش هو قول القصيدة المسرحية ، أو قصيدة الامتلاء بمعنى القصيدة التي لا تختلف عن النثر إلاّ في جانب الإيقاع والتصوير والخرق التركيبي .

لقد اصطنع محمود درويش حيّزا إبداعيا يصعب تحقيقه بين شعراء الحداثة العربية ، على كثيرتهم وتفوّقهم في ادعاء البديع من الإنشاء الشعريّ ، ولم يحقق درويش ذلك المستوى من الابتداع إلا بناء على الحرية الإبداعية التي تميّزت بها تجربته الشعرية ، وهو وإن كان يقع في كثير من المناسبات في حرج المفرقة بين الإصغاء لصوت الذات الشاعرة الغنائية القائدة إلى تحصيل الغايات الإبداعية التي يسلكها كل شاعر لتحقيق الجودة الشعرية من جهة وبين قهر الإلزام أو الالتزام الذي عادة ما يُدرس الشعر الفلسطيني مقرونا بملابساته الإبداعية ، حيث تكمن شاعرية درويش أو شعرية أساليبه التعبيرية في كفاءة الشاعر في استثمار المعوّقات والمناسبات القاهرة وليّها وتحويلها لتتماشى مع متطلبات الحداثة الشعرية التي تتلاقي فيها النقائض ، وتتناسب فيها المتخالفات أو المتضادات .

تنزاح بلاغة الشعر في تجربة محمود درويش الشعرية لتستفيض شاملة كل المكونات الإيقاعية والبلاغية ، كل عنصر في تركيب لغة شعر درويش محيل على دلالة إما أن تكون معنى ظاهرا أو إشارة خفية تُستَفاد بالتأويل والاستقراء ، ولعلّ هذه الميزة الإبداعية هي التي جعلت صوت محمود درويش الشعريّ يجد له ذلك الرواج الواسع بين قراء الشعرية العربية الحديثة ، ولعلّ من أبرز سمات جودة الأسلوبية الشعرية لدى الشاعر والتي هي كما قدرناها جودة لغوية بامتياز أن

شعر درويش الحديث فرض نفسه على المطربين والمغنين فصار مقصد الملحنين يتهافتون عليه مثلما تهافت المغنون العرب على أداء القصيدة العربية القديمة .

إن في امتلاك شعر درويش أهلية التلحين والتغني دلالةً واضحة على وقوع لغة شعر درويش الموقع الفني الجمالي ذاته الذي كانت تلقاه القصيدة العربية القديمة من الحس العربي الأصيل ، وبالتالي فإن الأصالة متضمنة بالطبيعة والممارسة الإيقاعية في أسلوبية شعر محمود درويش لأن اللغة لا تصلح لأنيُتَغنَّى بها إلا إذا استوفت شروطها الفنية الجمالية التي هي في طبيعتها وحقيقتها مستوحاة من طبيعة الحياة المعيشة ، وكذا أحاسيس الناس الذين يعتبرون مرجعا حاسما في الحكم على شعرية شاعر ما .

ولقد خلصنا في بحثنا : المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش إلى جملة من النتائج التي نذكر منها :

-تجلي البنى الأسلوبية التركيبة في شعر محمود درويش فقد نوّع الشاعر في استعمال الجمل التركيبية ذات المنزع الأسلوبي ، فقد نجم عن هذا الثراء التركيبي تعاضدا بنائيا في السياقات التركيبة للغة الشاعر .

- ثراء شعر محمود درويش بالسياقات الإيقاعية التي أغنت الدلالات الشعرية تنغيما وإيقاعا حيث أضفى الجانب الإيقاعي بعدا أسلوبيا على شعره.

- التنوع الدلالي تمثل في جملة من الدلالات الايحائية التي كثّفت من حضور الأساليب الشعرية المتباينة ، حيث شكّلت مخالفات تعبيرية للسياقات التعبيرية الشعرية الدرويشية فكسر السياقات الأسلوبية ولّد إجراءات أسلوبية متفردة في لغة شعر محمود درويش .

للشاعر محمود درويش ذخيرة معجمية هائلة مستنبطة من الواقع المعيش الفلسطيني بحكم احتكاك الشاعر بالمحتل ميدانيا ، لذلك جاء المعجم الشعري يفيض مقاومة وإنسانية رومانسية دمدم بواطن الشاعر الداخلية فخدم موضوعه الشعري .

-

المصادر والمراجع :

ـ أحمد الشايب ، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية ، ط:8 مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، 1991 .

ـ تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربيّ ،ط:1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سورية 1983.

ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام هارون ن الجزء الأول ، مكتبة الخانجي بالقاهرة .

ـ السكاكي ، أبو يعقوب ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

ـ العسكري ، أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق: محمد علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت .

ـ عمر خليفة بن دريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، دراسة نقدية تحليلية ، ط:1 منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، 2003.

ـ حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي ط:1 الدار الثقافية للنشر القاهرة 1998.

ـ درويش ، محمود درويش ، يوميات الحزن العادي ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، ط: 2 ، دار العودة بيروت لبنان ، 1978.

ـ درويش ، محمود درويش ، مديح الظل العالي ، ط:2 ، دار العودة بيروت لبنان 1983.

ـ درويش ، محمود درويش ، هي أغنية هي أغنية ، ط:1 دار الكلمة للنشر 1986.

ـ ضيف ، شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ط:7 دار المعارف بمصر.

ـ كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، 2000.

ـ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، د. ط ، 1984.

ـ منظور ، ابن منظور ، لسان العرب ، حرف الواو ، مادة : وقع ، الجزء :15 دار صادر ، 2003 .

ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط:2 مطبعة دار التضامن 1965 .

ـ ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش نموذجا ، ط: 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2002 .

ـ يمنى العيد ، في معرفة النصّ ، ط:1 ، دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان 1983 .

ـ ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 دار القلم العربي بحلب 1997.

ـ ابن المعتزّ ، كتاب البديع ،ط: 2 ، دار المسيرة 1979.

ـ إبن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، تحقيق : محمد علي النجار ، ط:3 عالم الكتب بيروت لبنان 1983.

ـ ابن خلدون ، تاريخ العلامة إبن خلدون ، المجلد الأول ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، 1979.

ـ العلوي ، ابن طباطبا ، عيار الشعر تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، مصر .

ـ أدونيس ، علي أحمد آسبر ،مقدمة للشعر العربي ، ط:3 ، دار الكلمة صنعاء ، دار العودة بيروت 1979 .

ـ أدونيس علي أحمد سعيد آسبر ، الثابت والمتحوّل ، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب ، 1: الأصول ، ط:3 الأصول ، دار العودة بيروت لبنان .

ـ أدونيس علي أحمد سعيد آسبر، الثابت والمتحوّل ، ط: 1 ، دار العودة بيروت لبنان 1974.

ـ الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة .

ـ التوحيدي ، أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، الجزء الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة لبنان بيروت.

ـ الجاحظ ، أبو عثمان ، البيان والتبيين ، المجلد الآول ، دار إحياء التراث العربيّ ، بيروت لبنان ، 1968 .

ـ الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة بيروت لبنان .

ـ الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة بيروت لبنان .

ـ الجمحي ، ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

ـ الروبي ، ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر من الكندي إلى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروتى .

ـ السدّ ، نور الدين السدّ ، الأسلوبية ، وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، الأسلوبية والأسلوب ، الجزء الأول ، هومة للطباعة والنشر بوزريعة الجزائر .

ـ الطرابلسي ، محمد الهادي الطرابلسي ، النصّ الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتر من خلال كتابة صناعة النصّ ، مجلة: فصول ، المجلد :5 العدد:1 سنة:1984 .

ـ العربي عمّيش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ط:1 ،كوكب العلوم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2010 .

ـ العقاد ،عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، جمهورية مصر العربية .

ـ القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ، ط:5، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت لبنان ، 1981.

ـ المبرَّد ، أبو العباس ، الكامل في اللغة والأدب ، الجزء الثاني ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان .

ـ المسدي ، عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة مع دليل بيبلوغرافي ، ط:1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان ،1983

ـ المعرّي ، أبو العلاء المعريّ ، رسالة الغفران ، تحقيق: علي شلق ، ط:1 دار الشرق العربي بيروت لبنان 2005 .

ـ اليوسفي ، محمد لطفي اليوسفي ، الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ، ما أنجزوه وما هفوا إليه ، الدار العربية للكتاب 1992 .

ـ أوب حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، ج:1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان .

ـ تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ط:1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع 1983.

ـ جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 .

ـ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب تونس، 2008.

ـ حاوي، إيليا حاوي ، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، دار الثقافة.

ـ حسان بن ثابت ، ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق: وليد عرفات ج:1 ، دار صادر بيروت 2006 .

ـ حسن طبل ، المعنى في البلاغة العربية ، ط:1 ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1998 .

ـ درويش ، محمدو درويش ، لا تعتذر عمّا فعلت ، رياض الريس ، لبنلن ، 2004 .

ـ درويش ، محمود درويش ، ورد أقلّ، ط:2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987 .

ـ درويش ، محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، 2 ، ط:1 رياض الريس للكتب والنشر بيروت لبنان 2005 .

ـ درويش ، محمود درويش ، حالة حصار، ط: 2 ، رياض الريس للكتب والنشر بيروت ، 2002 .

ـ درويش ، محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ط:6 دار العودة بيروت 1978 .

ـ درويش ، محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الأول ، ط:6 ، دار العودة بيروت لبنان 1978.

ـ درويش ، محمود درويش ، سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا الجزء الثاني ، ط:1 رياض الريس بيروت لبنان ، 2005 .

ـ درويش ، محمود درويش ، مديح الظل العالي ، مجلة الكرمل ، ع:7 ، 1983 .

ـ درويش ، محمود درويش ، يوميات الحزن العادي ،ط:2 ، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية دار العودة ، بيروت ، 1978 .

ـ درويش ، محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا ،ط: 2 ، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت 1996 .

ـ راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعريّ ، دراسة تطبيقية ، ط:1 ، دار الحكمة لندن ، 2004.

ـ سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ، دار العودة ، بيروت لبنان ، 1973 .

ـ سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات ،باريس ، 1991 .

ـ سيبويه ، الكتاب ، تحقيق: محمد عبد السلام هارون ، ط:3 مطبعة الخانجي بالقاهرة ، 1988 .

ـ شكري عياد ، علم الأسلوب ، مدخل ومبادئ ،ط:1 دار التنوير 2013 .

ـ شكري محمد عياد ، دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول الإبداع ، دار إلياس العصرية .

ـ شوقي علي زهرة ، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري ، مكتبة الآداب القاهرة .

ـ ضيف ، شوقي ضيف ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 دار القلم العربي بحلب 1997 .

ـ عبد الصبور صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ط:1 دار العودة بيروت لبنان ، 1973 .

ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة بيروت لبنان ، 1981 .

ـ عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب دار العودة دار الثقافة بيروت لبنان ، 1962 .

ـ علي عمران ، شعرية اللغة ، شعرية اللغة ، مقاربة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، 2010 .

ـ علي عمران ، شعرية اللغة ، مقاربة أسلوبية في مدوّنة الحسين بن الضحاك الشعرية ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، 2010.

ـ عمّيش العربي ، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني ، ط:1 ألفا للوثائق ، 2014 .

ـ كامل الزافيري ، الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين ، ط: 3 ، مطابع سجل العرب 1985.

ـ محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، ط :1 الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء المغرب 1990.

ـ محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، ط:1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1999 .

ـ محمد يونس علي ، مدخل إلى اللسانيات ، ط:1 دار الكتاب الجديدة بنغازي ليبيا 2004 .

ـ محي الدين صبحي ، شعر الحقيقة ، دراسة في نتاج معين بسيسو ، ط:1 دار العودة بيروت لبنان ، 1987 .

ـ مرتاض ، عبد الملك مرتاض ، الشعر الأوّل ، معالجة تاريخية ، أنتروبولوجية ، سيمائية لمطالع المعلّقات دار البصائر الجزائر العاصمة 2016 .

ـ مرتاض ، عبد الملك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران .

ـ مرتاض ، عبد الملك مرتاض قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ط:1 دار القدس العربي للنشر والتوزيع .

ـ مرتاض ،عبد الملك مرتاض ، نظرية اللغة العربية ، تأسيسات جديدة لنظامها وأبنيتها ، دار البصائر للنشر والتوزيع ، الجزائر .

ـ مصطفى لطفي اليوسفي ، الشّعر والشعريّة ، الفلاسفة والمفكرون العرب ، ما أنجزوه وما هفوا إليه ،الدر العربية للكتاب 1992.

ـ مندور ، محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ط: 4 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006.

ـ مندور ، محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ط: 4شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006 .

ـ نوال بن صالح ، جمالية المفارقة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش ، ط:1 ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، 2016.

ـالسدّ ، نور الدين السدّ ، الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995.

ـالمعرّي ، أبو العلاء المعرّي ، رسالة الغفران ، ط:1 دار الشرق العربي بيروت لبنان ، 2005 .

المراجع المترجمة:

ـ أمبرتو إيكو ، التأويل والتأويل المفرط ، ترجمة: ماصر الحلواني مركز الإنماء الحضاري.

ـ ريفاتير ، مكائيل ريفاتير ، معايير التحليل الأسلوبي ، ترجمة : حميد الحمداني ، ط:1 منشورات دار النجاح الجديدة الدار البيضاء ، 1993 .

ـ روني ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة: محي الدين صبحي ، ط:2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1981 .

ـ جان ماري غويو مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة ، سامي الدروبي ، ط:3، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بيروت 1965.

ـ جون كوين ، بناء لغة الشّعر ، ترجمة: أحمد درويش ، ط:3 ، دار المعارف القاهرة ، مصر ، 1993 .

ـ دي سوسير ، علم اللغة العامّ ، دار آفاق عربية بغداد العراق ، 1985.

ـ ماريو باي ، أسس علم اللغة ،ترجمة: أحمد مختار عمر ، ط:3 ، عالم الكتب القاهرة ، 1983.

المراجع الأجنبية:

_ michael Riffaterre, essais de stylistique structurale , flammarion paris

_ Leo spitzer , étude de style , Gallimard 1970 .

_George Buffon discours sur le style texte de l édition de labbé j . pierre librairie ch. Poussielgue Paris 1896.

ملخص بحث المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش:

تروم هذه الدراسة من خلال موضوع المستويات الأسلوبية في شعر محمود درويش إلى استظهار أسلوبية الخطاب الشعري عند الشاعر محمود درويش من خلال أشعاره التي تزخر بسمات أسلوبية متفرّدة فقد تناولنا في الفصل الأول المستوى الإيقاعي في شعر محمود درويش وفيه تظهر كفاءة محمود درويش الإيقاعية ، حيث انتقل من المعطيات الوزنية العامة إلى استثمار العناصر اللغوية الدقيقة .

للشاعر خصوصيته الإيقاعية التي اعطته ميزة أسلوبية يتفاعل فيها جانب الايقاع مع جانب التعبير ، وذلك ما أدى إلى انتاج سياقات تعبيرية تختفي تحتها كل المعطيات النظمية التقليدية .

أما الفصل الثاني فجاء معنونا بالمستوى الدلالي في شعر محمود درويش ، حيث عمدنا فيه إلى توضيح الدلالات الخفية التي يتضمنها شعر الشاعر من خلال تجلية أثر السياق الأسلوبي عبر انقطاعات سياقية دلالية ، وقد حقق هذا الإجراء مقاربة أسلوبية دلالية تمثلت في استظهار الأبعاد الشعرية الدلالية المتنوعة ، حيث أشرك الشاعر القارئ في إنتاج الدلالة الشعرية وهذا الذي تروم إليه الدراسة الأسلوبية من خلال وظيفتها الإجرائية، وقد تناولنا في الفصل الثالث من موضوع المستويات الأسلوبية المستوى التركيبي ، إذ يرمي هذا الفصل إلى دراسة وتحليل البنى التركيبية في نصوص محمود درويش ، فقد قمنا برصد الانزياحات التركيبية التي مثلت تركيبا جماليا اتخذت السطور الشعرية صيغا تركيبة أسلوبية متفرّدة ، فقد تعدى الشاعر كل الضوابط التركيبية التقليدية إلى استعمال مؤثرات أسلوبية تنتقل بلغة الشاعر من سياق الإخبار إلى سياق التأثير ، أما الفصل الرابع فكان معنونا بالمستوى المعجمي في شعر محمود درويش فقد كان معجم الشاعر يربط بين الدلالتين الموضوعية والذاتية ودور الشاعر في ذلك تحقيق الانسجام بين الجهتين ،فلغة الشاعر ثرية مستنبطة من الواقع الفلسطيني المعيش .

Résumé des niveaux stylistiques dans la poésie de Mahmoud Darwich:

Cette Trom d'étude à travers le sujet des niveaux de style dans la poésie de Mahmoud Darwich à mémoriser le discours poétique stylistique lorsque le poète Mahmoud Darwich à travers ses poèmes, qui est riche en caractéristiques niveau stylistique unique que nous avons pris en compte dans le premier quart du rythme dans la poésie de Mahmoud Darwich et l'efficacité de Mahmoud Darwich montrent circadien, où il est passé de Données générales de pesée pour investir dans les éléments linguistiques précis.

la vie privée Vlhaar circadien qui lui a donné un avantage Stylistique réagit avec le rythme avec un côté d'expression, donc ce qui a conduit à la production de contextes graphiques dans lesquelles toutes les rythmicité de données traditionnelles disparaissent.

Le deuxième chapitre est venu le niveau intitulé de sémantique dans la poésie de Mahmoud Darwich, sur nous pour clarifier les connotations cachées contenues dans la poésie à travers la lumière de hangar sur l'impact du contexte stylistique grâce à des réductions étiquette contextuelle, cette

procédure a réalisé une approche étiquette stylistique était de dimensions diverses, où le mémoriser Threads poétiques poète engagé dans la production du lecteur et la signification poétique de ce qui est l'intention d'étude stylistique grâce à la fonction de la procédure, nous avons traité dans le chapitre III du sujet des niveaux de style de niveau de composition, comme ce chapitre a pour but d'étudier et d'analyser les structures dans le texte de synthèse R Mahmoud Darwich, nous avons surveillé de synthèse des compensations, ce qui représente les complexes lignes esthétiquement prises de formules de poésie combinaison stylistique est unique, il a dépassé le poète tous les contrôles structuraux traditionnels à l'utilisation du poète de la langue se déplace stylistiques stimuli du contexte des nouvelles dans le contexte de l'impact, alors que le quatrième chapitre était en droit niveau lexical la poésie de Mahmoud Darwich était un dictionnaire du poète se connecte entre l'objectivité et l'auto-Aldlalten et le rôle du poète dans la réalisation de l'harmonie entre les deux côtés, le poète langue riche du palestinien dérivé de la réalité de la vie

A summary of search levels stylistic in poem Mahmoud darwish

Want this study of the subject of levels stylistic in poem Mahmoud darwish to memorization stylistic speech poetic at the poet Mahmoud darwish through his poems by the full of features stylistic unique it took us in the first chapter level rhythmic in poem Mahmoud darwish and it appears the efficiency of Mahmoud darwish percussion where he moved from data percussion public to invest elements of linguistic minute.

The poet has his rhythmic specificity,which has given him a stylistic advantage,in which the side of the rhythm interacts with the side of the expression, which has led to the production of expressive contexts under which all traditional systemic data disappear.

The second chapter is titled the semantic level in the poem of Mahmoud darwish, where we explained the hidden connotations of the poet's poetry by weathering the effect of the stylistic context through semantic contextual interruptions this procedure has achieved a semantic stylistic approach exemplified by the invocation of poetic dimensions. Various semantic.

إهداء

شكر و عرفان

مقدمة

الفصل الأول

المستوى الإيقاعيّ في شعر محمود درويش.

–سهم الصوت اللغويّ في إبراز الرؤية الإبداعية لدى محمود درويش .---------- 10

– شعرية الصوت اللغوي ---------- 23

– الصوت اللغوي باعتباره عامل إنتاج للأسلوب---------- 31

– الصوت اللغوي الداخلي والصوت اللغوي الخارجي ----------33

– سهم الصوت اللغويّ في إثراء شعرية درويش----------36

الفصـــل الثّانـــي :

المستوى الدّلاليّ في شعر محمود درويش.

– السّياق الأسلوبيّ في شعر محمود درويش----------46

– الأنساق الأسلوبية في شعر محمود درويش----------60

– الفقرة الشعرية باعتبارها نزوعا أسلوبيا----------64

– الحقول الدّلاليّة في شعر محمود درويش----------67

– دلالة التّضادّ----------71.

–دلالة التّكرار----------73

–دلالة التّعريف والتنكير ----------74

الفصـــــل الثّالث:

المستـــــــــوى التّركيـــــــــبيّ.

– أثر التركيب السياقي في إبراز الخصوصية الأسلوبية ----------77.

– المؤثرات التركيبية في أسلوبية السياق----------89

– التفاعل الوظيفي بين الحسّ والعقل في تركيب لغة الشّعر----------93

– قانون التجاور الطبيعي للأصوات اللغوية في السياق----------102

الفصـــل االرّابـــع :

المستوى المعجميّ في أسلوبيّة شعر محمود درويش:

– الخصوصية المعجمية في شعر محمود درويش بين الخاص والعامّ----------.107

– مساهمة محمود درويش في إغناء معجمية الشعر العربيّ----------112

–دواعي الأسلوب الشعري .----------115

.– التنويع المعجمي ، وقيمته التسجيلية ، الذات ، المكان ، التاريخ.----------125

– سهم درويش في إغناء معجمية الشعر العربيّ الحديث----------.132

–خاتمة----------134

قائمة المصادر و المراجع ----------137

الملخصات بالعربية و الفرنسية و الإنجليزية----------147

فهرس الموضوعات ----------151