جامعة الخليل

كليّة الدراسات العليا

برنامج اللغة العربيّة وآدابها

البنية النصّيّة في شعر محمود درويش

" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أنموذجاً"

Texual Structure in the Poetry of Mohmoud Darwish:

"La Uridu Lihathehe Alqasidathu An Tantahi" as a Mode

إعداد الطالبة

إيناس عايد عويضة

إشراف الدكتور

نسيم مصطفى بني عودة

قدّمتْ هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها في جامعة الخليل

1439هـ / 2018 م

البينة النصية في شعر محمود درويش

" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أنموذجاً

إعداد الطالبة:

إيناس عايد عويضة

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد بتاريخ 3/ 6 / 2018م وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. د. نسيم مصطفى بني عودة	مشرفاً ورئيساً.....
2. د. حسام التميمي	ممتحناً داخلياً.....
3. أ. د. إبراهيم نمر موسى	ممتحناً خارجياً.....

2018 م

الإهداء

إلى من حملتُ اسمه عزّاً وفخاراً

أبي

إلى جنّة لم تبخل يوماً بظلّها ونعيمها

أمي

إلى شمس أشرقت بنورها حياتي

أسامة

إلى الحبيبين اللذين ما فارقاني بقربهما ودعائهما

أبو أكرم وأم أكرم

إلى ملاكٍ صغير تحمّل عناء دراستي وبعدي عنه

يزن

إلى كلّ من زرع في قلبي حباً للعلم، ولم يبخل عليّ بعلمه وتوجيهاته

أساتذة وأصدقاء

شكر وتقدير

قال تعالى: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

صدق الله العظيم. **سورة إبراهيم: الآية7**

الشّكر لله من قبل ومن بعد بأن وفّقني ومدّني بالصبر لإكمال رسالتي، والشّكر موصولٌ أيضاً لذوي العلم والفضل، ممن تقف الكلمات عاجزة عن شكرهم والامتنان لهم.

وأخصّ بالذّكر أستاذي المشرف على رسالتي الدكتور نسيم بني عودة،الّذي ما بخل عليَّ بوقته وعلمه وتوجيهاته، فجزاهم الله عنّي جميعاً خير الجزاء والعطاء وبارك لهم في علمهم وصحتهم.

المحتويات

الإهداء .....ب

شكر وتقدير.....ج

المحتويات.....د

الملخّص بالعربية .....ز

مقدمة.....ح

مدخل: مفهوم البنية ما بين الحداثة والقدم 1

الفصل الأول: البنية المعجمية والتركيبية.....8

أولا: المعجم الشعري.....8

ثانيا: الربط والتركيب 24

ثالثا: الانزياح 32

أ- الانزياح التركيبي 33

1. التقديم والتأخير.....33
2. الحذف.....39
3. الالتفات.....43

ب- الانزياح الاستبدالي.....48

1. الصورة الاستعارية.....49
2. الصورة الكنائيّة.....54
3. المجاز المرسل.....59

الفصل الثاني: النّزعة الدراميّة وتقنيات السّرد الشعريّ 62

أولا: النّزعة الدراميّة.....62

أ- الزّمان.....64
ب- المكان.....68
ت- الشّخصيّات.....73
1. ذات الشاعر.....73
2. العدو.....77
3. المرأة.....80
4. الأصدقاء.....83
ث- الأحداث.....86
ثانيا: تقنيات السّرد الشّعريّ.....91
أ- الاسترجاع.....92
ب- الوقفة الوصفيّة.....95
ت- المشهد.....98
ث- فعل السّرد.....100
ج- تنوع الضمائر.....101
الفصل الثالث: البنية الإيقاعيّة.....105
أولا: الإيقاع الخارجيّ.....107
أ- الوزن وتشكيلاته الإيقاعيّة.....107
ب- القافية.....118
1. القافية الموحّدة.....119
2. القافية المتتابعة.....121
3. القافية المختلطة.....123
4. القافية الداخليّة.....125
ت- الوقفة.....128
1. الوقفة التامّة.....129
2. الوقفة الدلاليّة.....130

3. وقفة البياض.....131
ثانيا: الإيقاع الداخليّ.....132
ثالثا: التّكرار.....137
أ- التّكرار الاستهلالي.....138
ب- التّكرار الختامي.....139
ت- التّكرار الدائري.....141
ث- تكرار اللازمة.....142
ج- التّكرار الهرميّ.....144
خاتمة.....146
المصادر والمراجع.....149
Abstract 159

ملـخّـص

اهتمت هذه الدراسة المعنونة بـ(البنية النصيّة في ديوان محمود درويش لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أنموذجاً) بدراسة مكونات البنية الشعريّة في ديوان درويش الأخير، والوقوف على أبرز الظواهر الفنيّة والحداثيّة التي ضمّنها هذا الشاعر إبداعه الفني؛ كونه واحداً من أبرز الشعراء الذين سعوا بدأبٍ لتطوير نتاجهم الشعريّ، وتزويده بصنوف التقنيات الفنيّة والحداثيّة المستجدّة في عالم الأدب والشعر. ما جعل نتاجه محط عنايةٍ واهتمامٍ من قبل النقاد والدارسين الّذين سعوا للكشف عن ملامح الهوية الفنية المتفردة التي وصل إليها درويش مع كل عملٍ جديدٍ يصدر له.

تكوّنت الدراسة من تمهيدٍ و ثلاثة فصولٍ، تعاونت فيما بينها للكشف عن اللحمة الّتي جمعت بين بناها المتنوعة لإصابة الدلالة وتحقيق الغرض منها، إذ حمل التمهيد عنوان مفهوم البنية بين الحداثة والقدم؛ ليكون محطة عبور سريعة توضح للقارئ مصطلح البنية وحدوده ، وتفتح الدراسة على البحث النظريّ والتطبيقيّ في بنية النصوص الأخيرة لمحمود درويش، وجاء الفصل الأول ليدرس البنية المعجميّة والتركيبيّة للديوان محل الدراسة، وفيه اتضح دور الألفاظ والبنى التركيبية في توجيه الدلالة، وإصابة المعنى في إطار الصياغة والسّياق الشعريّ اللذين أدّيا دوراً رئيساً في توجيه الدلالة العامة في نصوص درويش، أما الفصل الثاني فقد تحدّث عن دور العناصر الدراميّة والتقنيات السرديّة في نسج قصائد درويش، ليعرض الفصل الثّالث والأخير أبرز العناصر الموسيقيّة الداخليّة والخارجيّة التي تآزرت مع باقي عناصر البنية لإيصال تجارب درويش المحملة_ عموماً_ بطابع الذاتية والشخصية.

انتهت الدراسة بخاتمةٍ ضمَّت أهم النتائج التي تمَّ الوصول إليها، وقائمةٍ بالمصادر والمراجع التي استعانت الدّراسة بها حتى ظهرت في شكلها النهائيّ.

مقـدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات، والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين سيّدنا محمَّدٍ النبيِّ الأميِّ الأمين، خير من نطق بالضّاد وعلى آله وصحابته أجمعين أمَّا بعد؛

فإنَّ هذه الدراسة بعنوان البنية النصِّيَّة في شعر محمود درويش ديوان (لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي أنموذجاً) جاءت لتسلط الضوء على أبرز الأبعاد الفنية والتقنيات البنائية الحداثية التي وظّفها درويش في ثنايا نصوص ديوانه الأخير، أما عن اختيار شعر درويش موضوعاً للدّراسة فإنّه يأتي من الخصوصيَّة الشّعريّة التي امتاز بها نتاجه الأدبيّ المنفتح على كل ما هو حداثيّ وجديد في عالم الشعر والأدب، فكان محط أنظار النّقاد واهتمام الدارسين لمتابعة كل جديدٍ فيه على المستويين الفنيّ والموضوعيّ. وفيما يخصّ اعتماد الدّيوان الأخير لدرويش كدراسة تطبيقيّة فلا يخفى على أحدٍ أنَّ هذا الدّيوان يمثّل النتاجَ الأخير لصاحبه، الذي غالباً ما تكتمل فيه ملامح النضج الفنيّ والفكريّ، ويحظى بقسطٍ وافرٍ من البصمات الحداثيّة والتقنيات الجديدة التي واكبت حركة التجديد في الشّعر العربيّ على مختلف المستويات، فضلاً عن كوني لم أصل _حسب اطلاعي_ على دراسة متكاملة استفاضت في دراسة الخطابات الشعرية الأخيرة لدرويش، فلم أقف إلا على عدد متفرق من المقالات والأبحاث التي تناولت بالبحث بعضا من الجوانب الأسلوبية والفنية في نصوص الديوان الأخير لدرويش. لذلك كلّه وقع اختياري على دراسة البنية النصية في هذا الديوان، محاولةً الإلمام بشتّى الجوانب البنائيّة والأسلوبيّة التي كوّنت جسداً لقصائده بما فيها من بنًى تركيبية ودلاليّة وصوتيّة ستكشف في نهاية هذه الدراسة عن البصمات الفنية والإبداعية المميزة التي تركها شاعر أثير لقرّائه قبل أن يفارق الحياة.

اتبعت الدراسة المنهج التكاملي في دراستها وتحليلها للنصوص الشعرية، فاعتُمد المنهج السيميائيّ في متابعة الحقول الدلاليّة لأهم الموضوعات التي طرق الشاعر أبوابها، وحلّ المنهج النفسي لحظة الوقوف على العلاقة التي ربطت نفسية درويش وانفعالاته بما خطّه قلمه ونسجته روحه، كما برز المنهج الوصفيّ في متابعة الدراسة لعدد من القضايا الفنيّة والأسلوبيّة البارزة في هذا الديوان، إضافة إلى المنهج الاجتماعيّ الذي انكشف مع الأحاديث التي صاغها الشّاعر بالضمير الجمعيّ كما في حكايا الوطن والمنفى وصراعات الواقع التي تشهدها قضيّته الفلسطينيّة

منذ سنوات طوال، وقد حاولت الدراسة التعرُّض لمختلف هذه الجوانب بحسب المكان التي حلّت فيه في إطار النصوص الشعرية المحلّلة.

قسمت الدراسة إلى ثلاثة فصولٍ تقدمها تمهيدٌ موجزٌ سلّطَ الضَّوء على مصطلح البنية ومفهومه بين القدم والحداثة؛ لإعطاء القارئ فكرة مبسّطة عمّا سيعرض في هذه الدراسة التي تستدعي جوانب حداثية منوّعة، كان لها حضور بشكل أو بآخر في تراثنا العربي الأدبي والنقدي الحافل بصنوف غزيرة من العلوم والفنون التي كان للقدماء من البلاغيين والنقاد دور السبق في الكشف عن بذورها الأولى، وجاء **الفصل الأول** الموسوم بالبنية المعجميّة والتركيبيّة للكشف عن الألفاظ والتراكيب اللغوية التي شكلت معجم درويش، والمادة الموضوعيّة والدلالية لنصوص الديوان، وكشف **الفصل الثاني** عن ملامح النزعة الدراميّة والتقنيات السردية الحاضرة في نصوص درويش وما يقع تحت دائرتهما من عناصر وأنماط بنائية، ليجيء **الفصل الثالث**المعنون بالبنية الإيقاعية للكشف عن أهم الأشكال البنائيّة والظواهر الموسيقيّة التي حفلت بها نصوص الديوان. لتُقفل الدراسة أخيراً بخاتمةٍ ضمّت أهم النتائج والاستنتاجات التي خرجت بها الدراسة عبر متابعتها لمختلف الفصول التي ضمّتها.

أفادت الدراسة من عدد جيد من المصادر والمراجع، في حين يبقى ديوان" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" هو مصدر الدراسة الأول الذي تعززت دراسته بمساعدة عدد من الأبحاث المحكمة والمقالات والمصادر الفنية والنقدية، التي تناول بعضها دراسة لنصوص شعرية متفرقة لدرويش، ودراسات لأشعار غيره من الشعراء، الأمر أكسب الدراسة دقة وموثوقية فيما تعرضه وتحلله من ظواهر وقضايا فنية وأسلوبية، من أهم هذه المصادر والمراجع التي استعانت بها الدراسة: كتاب الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية لعز الدين إسماعيل، وكتاب تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، وكتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وكتاب القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد وغيرها من الكتب المرفقة بثبت المصادر والمراجع.

كان تشعُّب الأحاديث حول مكوِّنات البنية النصّيّة، والاختلاف حول ما يندرج في إطارها وما يستبعد منها المشكلة العموميّة التي واجهتها أثناء إعدادي لفصول هذه الدراسة ومباحثها، وكانت نصوص الديوان بما تحتويه بنياتها حبل النجاة التي خلصني من مأزق هذا التداخل؛ بدمج بعض

فروع الدراسة التي بدت الظواهر فيها متداخلة متآلفة يصعب فصلها والتفريق بينها. فضلا عما كنت أشعر به من مخاطر ومشاق أثناء عبوري عوالم نصوص درويش المكتنزة بعمقٍ لغويٍّ وفكريٍّ ودلاليٍّ تطلَّب منّي ثباتاً وجلداً في متابعتها والبحث عن الغائر من معانيها ومقاصدها.

ومهما يكن من أمر، فإنّي لا أدّعي لدراستي ولنفسي الكمال، ولكنّي أحسب ما قدّمته محاولةً جادةً للبحثِ في أبعاد مصطلحٍ حداثيٍّ جديد كما في مصطلح البنية النصية، فإن أصبت فبتوفيق من الله، وإن كانت الأخرى فأحسب أني بذلت قصارى جهدي. كما لا يفوتني إلا أن أتقدم بالشّكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور نسيم بني عودة الذي تفضّل مشرفاً على رسالتي، وأعانني بتوجيهاته السّديدة حتى استطعت الخروج بهذا العمل، والحمد لله من قبل ومن بعد، والله وليّ التوفيق.

مدخل: مفهوم البنية ما بين الحداثة والقدم

لكي نفهم المقصود بالبنية النصية في ديوان محمود درويش المعنون بـ(لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، كان من المهم الوقوف _ ولو بإيجاز _ عند مصطلح البنية الذي سيرافقنا طوال صفحات هذه الدراسة، و تتبُّع ما جاء حوله في كتب عدد من اللسانيين واللغويين؛ لنقف على ماهية هذا المصطلح، و معرفة ما إذا كان هذا المصطلح الحداثي يحمل في طياته شيئاًمن الموروث اللغويّ والبلاغيّ القديم.

تشتق لفظة البنية من الفعل الثلاثي بنى، وتعني البناء والبنيان، والهيئة ([1])، فهي تحمل معنى الطريقة أو المنهج الذي يعتمده الباني في تشييد بنيانه والجمع بين أركانه. ويذكر الناقد الأمريكي رانسوم Ransom أن الأثر الأدبي يتكون من عنصرين أساسيين: هما البنية structure، والنسج texture ويقصد بالبنية الرسالة بحذافيرها وكامل تفاصيلها التي تُنقل للقارئ، أما النسج فيشتمل على العناصر التي تتآلف مع بعضها لتؤلّف بنية الرسالة (الأصوات والمحسنات اللفظيّة والصّور...) ([2]). فكأنّ البنية هي الكل الناتج من نسج عناصر النصّ وتداخلها مع بعضها بعضاً. " والبنيويّة في أصلها اللغوي اشتقت من كلمة struere ومعناها البناء، ولهذه الكلمة في اللغة الفرنسية structure دلالات مختلفة منها : النظام order والتركيب constitution والهيكلة organisation والشكل form "([3]). فالملاحظ إذن؛ أن كل ما سبق من تعريفاتٍ لغويّة للبنية عربيةٍ كانت أو أجنبيةٍ التقت عند دلالة البناء والتركيب التي تتحقق بضم الأجزاء بعضها إلى بعضٍ، والعمل على إجادة سبكها وتدعيم بنيانها.

يكاد يجمع المهتمون بالدرس اللسانيّ على أن مولد اللسانيات الحديثة كان بصدور كتاب أبي اللسانيات فرديناد دوسوسور Ferdinand de Saussure (دروسٌ في اللسانيّات العامّة) عام 1916م، الذي حمل المبادئ اللسانية الأساسية لعلم الأصوات عامةً وأسس المدرسة البنيوية

---

[1] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادة بني

[2] ينظر: وهبة، مجدي و المهندس، كامل: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، 96-97

[3] بوقرة، نعمان: **المدارس اللسانية المعاصرة**، 75

بصفة خاصةٍ([1]). وكان دوسوسور قد دعا إلى الاهتمام بالمنهج الوصفي (السنكرونيّ) في دراسة أصوات اللغة وبنائها، وتنحية التحليل التاريخيّ لها(الدياكرونيّ) فيما عدا تتبع الأصول اللغوية للغات وتحديد الروابط المشتركة بينها فيما يخدم المنهج التاريخي المقارن، فالأهم بالنسبة لدوسوسور هو النظام الداخلي وما يحويه من قوانينَ وأصولَ تجمع أجزاءه وتُنظّم بناءه، فاللغة عنده أشبه ما تكون بلعبة الشطرنج، التي لا تشكل معرفة لاعبها بأصولها ومراحل تطورها فائدةً بقدر الفائدة المتحقّقة من معرفته لنظمها الداخلية وشروطها وأحكامها، تماماً كاللغة؛ فمعرفة اللساني للعوامل السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة المحيطة باللغة ثانويّةٌ بالنسبة للدرس اللساني والأنظمة اللغوية، فالأهم هو معرفة اللساني خصائصَ العناصر اللغويّة وضوابط عملها داخل البنيات النصّيّة.([2])

أرسى دوسوسور حقيقة الأنظمة الداخلية للبنيات النصية، إلا أنه لم يستعمل لفظة البنية في دراسته للغة، بل استعاض عنها بألفاظ عدة مثل: النظام والمنظومة والنسق وهي ألفاظ " تدل على أنه أول من استخدمها كإجراء في أبحاثه ونظرياته التي هي بمثابة نقطة الانطلاق للمنهج البنيوي في النظرية الأدبية الحديثة"([3]) عندما عَرّف اللغة ووصف بناءَها، فاللغة حسب دوسوسور" نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض، تنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقتٍ واحدٍ" ([4]) ويعرَّف النظام والنسق على أنَّهما :" مجموعة من العناصر تسهم متضافرةً في إقامة هذا النّظام ، ولا يمكن وصف هذه العناصر إلا بالكشف عن مكوناتها البسيطة، وتحديد العلاقات والروابط التي توجد بين هذه الأخيرة من جهة، وبين العناصر والمجموعات داخل النظام من جهة أخرى"([5])

بات واضحاً أن هدف دوسوسور تّمثَّل بالكشف عن البناء الداخليّ للّغة معتمداً نظام الثنائيات حينما فرق في محاضراته بين اللغة والكلام، وبين المنهج الوصفي والتاريخي في دراسة اللغة، وتقسيم عناصر الدليل اللّغوية أو الإشارة اللّغوية إلى عنصرين أساسيين: هما الدال والمدلول (الفكرة والصورة الصوتية للكلمة) فالأفكار غير المنتظمة حسب دوسوسور تعتمل في

---

[1] ينظر: حليلي، عبد العزيز: **اللسانيات العامة واللسانيات العربية**، 13-14

[2] ينظر: دي سوسور، فردينان: **علم اللغة العام**، 106-108

[3] قنديل، وردة: **البنيوية وما بعدها بين التأصيل العربي والتحصيل الغربي**، 9

[4] **علم اللغة العام**، 134

[5] حليلي، عبد العزيز: **اللسانيات العامة واللسانيات العربية**، 9

ذهن كل إنسانٍ معتمدةً على أبنيةِ النظام اللغوي في توضيحها والتعبير عنها فاللغة" لا تمتلك أفكاراً ولا أصواتاً لها وجودٌ قبل النِّظام"([1]) وهذا النظام محكوم بمجموعاتٍ من العلاقات التي تنظم بنيات اللّغة، وقد وضح دوسوسور طبيعة هذه العلاقات فجعل قسماً منها يعتمد على الطبيعة الخطيّة للغة (السنتاكميّة) بينما يعتمد القسم الآخر على علاقات خارج الكلام ترتبط بالذاكرة؛ لتكون بذلك جزءاً من الذخيرة الداخلية للغة التي يمتلكها كل متكلم([2]).

تنوعت التعريفات التي ساقها علماء الغرب للفظة البنية، "وكان تينيانوف Tyniano أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات، وتبعه رومان ياكبسون Roman Jackobson الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929م"([3]) وكان جان بياجيه Jean Piaget قد تميّز في تعريفه للبنية عن غيره من العلماء؛ حينما ركّز في تعريفه على الهدف الذي يوحّد معنى البنية في فروع العلم المختلفة، ويحقق مساعيَ البنيويين في الوصول إلى أبنيةٍ لغويةٍ مكتفيةٍ بذاتها، وبما تحويه من عناصر وعلاقات وقوانين تغنيها عن أي عنصر خارجي. فالبنية حسب جان بياجيه ما هي إلا نسق من التحولات (عناصر النسق) التي تُطبَّق عليها مجموعةٌ خاصةٌ من القوانين، وهذه التحولات تزيد النسق ثراءً دلالياً داخل حدود النسق نفسه، دون الحاجة للاستعانة بعناصر خارج إطار اللغة والبنية([4]). أما أندريه مارتينت Andre Martinet فيرى أن البنية ترتبط أساساً بكيفيّة التأليف والتركيب التي تجمع بين موادها وعناصرها؛ بهدف تحقيق الوظائف الموكلة إليها([5]). وبناءً على ما تقدم من تعريفات يمكننا القول: إن البنية ماهي إلا منظومة من العلاقات و القوانين، التي تتحكم بمكونات البنيات اللغوية الكلية مجتمعة مع بعضها بعضا؛ ليكتسب المجموع البنائي صفاتٍ تختلف عن صفات كل جزءٍ فيه على حده، دون الحاجة لأي عنصر خارج حدود بنيتها.

إن محاولة الدارسين الربط بين مصطلح البنية الحداثي وما هو متصل به في النتاج اللغوي والبلاغي القديم، قائمٌ على التركيز على المعنى المتحقّق من ارتباط العناصر النصية مع بعضها بعضاً، وفق أنظمة تفرضها عليها اللغة وقوانينها والبنية نفسها، وقد أطلق ابن رشيق

---

[1] دي سوسور، فردينان: **علم اللغة العام**، 139

[2] ينظر: **علم اللغة العام**، 142

[3] حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، 163

[4] ينظر: **البنيوية**، 8

[5] ينظر: فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، 196

القيرواني لفظة البنية عنوان لباب هو (باب حدِّ الشعر وبنيته) في كتابه العمدة في صناعة الشعر ونقده ([1])، وفي هذا الباب يحصر ابن رشيق مكونات البنية الشعرية في أربعة أجزاءٍ هي اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، ويجعل منها جميعاً حداً يقاس به الشعر([2]) ويتضّح من ذلك أن مصطلح البنية عند ابن رشيق وإنْ لم يصبِ المضمون الحداثيّ المتطور الذي جاء عند المحدثين من اللسانيين والدارسين، فإنه اتصل بنظرة شمولية لمكونات القصيدة الواحدة، تدعو إلى النظرة الموحدة المتصلة في مكوناتها. أما ابن قتيبة فقسّم القصيدة لا سيما قصيدة المدح إلى أجزائها التقليدية من أطلال ونسيبٍ ورحلةٍ ومدحٍ([3]) مؤكداً أهمية حسن تقسيمها والعدل بين أجزائها، وضرورة اتصالها مع بعضها بعضا بقوله" فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآء إلى المزيد"([4]) فيبدو أنّ ابن قتيبة ألمح من بعيد لما جاء حول مفهوم البنية الحداثي؛ بمحاولته إيجاد نوع من الروابط والعلاقات بين أجزاء القصيدة ،غير أن هذه العلاقات لم تتصل مباشرة بالبنية الشعرية العميقة عموما، قدر اتصالها ببنية قصائد المدح خصوصا.

نصل إلى عبد القاهر الجرجاني الذي كان أكثر قرباً بما أنتجه حول (نظرية النظم) إلى مصطلح البنية بحداثيته، إذ حاول الجرجاني من خلال نظريته الكشف عن وجوه الإعجاز في القرآن الكريم والردّ على من ساروا خلف فتنة خلق القرآن، وقد" استطاع عبد القاهر أن يدرك بغيته في التوفيق بين الشّكل الماديّ للصياغة والجانب العقليّ للمعنى عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي، مع تحويله إلى إمكانات إبداعيّة بالنظر في الصّورة النحويّة الظاهرة ومسبباتها الوظيفيّة"([5]) فهو يؤكد أنّ هدفه من توخي معاني النحو هو التحام أجزاء الكلام مع بعضها بعضاً وتحقّق الدلالة المقصودة([6]) فنظرية النظم عند الجرجاني قائمةٌ على حسن اختيار المعاني المعاني من جهة، والتوفيق في اختيار اللفظ الخاص بها من جهة أخرى، مع مراعاة العلاقات والرّوابط النحوية التي تربط أجزاء الكلام، فلا مزية للكلام عنده إلا بقوّة الدلالة على الغرض

---

[1] ينظر: 77

[2] ينظر : **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، 77

[3] ينظر: **الشعر والشعراء**،ج1/ 74_75

[4] **نفسه**، ج1/ 75-76

[5] عبد المطلب، محمد: **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، 62

[6] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، 93

المقصود. وقد فاضت صفحات كتابه الموسوم بدلائل الإعجاز في شرح أسرار النظم والتطبيق عليها، إذ عرض في ثنايا صفحاته وجوهاً لبلاغة الكلمة كما في المجاز، والاستعارة ووجوهاً أخرى لبلاغة النظم بين الجمل كما في الوصل والفصل، والتقديم والتأخير ،والتعريف والتنكير وغيرها، وقد أثبت من سبقه من علماء النحو العربي أثناء دراستهم لثنائية المبنى والمعنى، أن هذه الثنائية قائمةٌ أساساً على الطريقة التي تُبنى فيها وحدات اللغة والكلام ومراقبة التحوُّل الذي يطرأ على الدلالة والمعنى في مقابل التحوّل في المبنى.

يمكن القول: إنّ علماء البلاغة والنحو التفتوا في دراستهم للّغة إلى البنية الداخلية للنصوص، وحجم التأثير الدلاليّ الواقع عليها نتيجة التغيرات البنائية التي تصيب عناصرها، وهذا ما نسعى لتأكيده وإثباته بتتبع ما جاء عند الجرجاني في دلائل الإعجاز؛ فهي خير مثال على التفات القدماء للبنية الداخلية ودورها في تحقيق المعاني والدلالات. إذ يقول الجرجاني :" لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"([1]) فنظرية النظم عنده مقابلة لبناء البنيات النصية عند المحدثين.

إن المتتبع لدلائل الإعجاز ستلفته لامحالة عناية الجرجاني البالغة بتوخي معاني النحو واختيار اللفظ الحسن لها، فهو يرجع المزية في النظم إلى إتقان النحو وأحكامه وحسن المعاني الناتجة عن هذا الإتقان، فتميّز الشعر عنده واستحسانه راجع إلى أن الشاعر قد أحسن إذ " قدم وأخر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كلّه، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة"([2]) وهذه هي الأمور ذاتها التي يراعيها المحدثون عند دراستهم للبنيات النصية.

استخدم الجرجاني لفظة النسق والنظم والترتيب ؛ للدلالة على ضرورة التحام أجزاء الكلام وفق علاقات وقوانين يضبطها علم النحو، ومثال ذلك قوله في عبارة: امرؤ القيس قائل هذا الشعر، أنْ لو سأل سائل:" من أين جعلته قائلاً له؟ أَمن حيث نطق بالكلم وسمعتَ ألفاظها من فِيه؟ أم من حيث صنع في معانيها ما صنع وتوخّى فيها ما توخّى؟ فإنْ زعمت أنّك جعلته قائلاً له من حيث أنّه نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فِيه على النسق المخصوص، فاجْعلْ راوي

---

[1] **دلائل الإعجاز**، 55

[2] **نفسه**، 85

الشعر قائلاً له فإنه ينطق بها ويخرجها من فِيه على الهيئة والصّورة التي نطق بها الشاعر"([1]) فقصده بالنسق المخصوص الطريقة والهيئة البنائية ذاتها التي وضعها صاحب الشعر، وبنى معاني شعره عليها. وما يؤكد ذلك أيضا رفض الجرجاني فكرة عزل الإشارات اللغوية عن بنياتها، والنظر إليها بشكل منفرد، فنظرة النظم تؤكد فكرة عمل الإشارات اللغوية داخل البنيات النصية المختلفة إذ يقول:" الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"([2]) وكأنما الجرجاني يقر في كلامه هذا بخصيصتي الكلية والذاتية التي أثبتهما جان بياجيه للبنيات النصية ، فالأبعاد الدلالية لا تتحقق إلا بتظافر العناصر النصية مع بعضها بعضا، وفق قوانين وضوابط تفرضها اللغة ذاتها، دون الحاجة لتدخل عناصر خارج ميدان النص نفسه، فاللفظة الواحدة تتنوع أبعادها الدلالية وفق النسق والمنظومة النصية التي توضع فيها.

نصل في نهاية حديثنا حول مفهوم البنية؛ إلى أنّ هذا المفهوم كان واحداً من المفاهيم اللسانيّة الحداثيّة التي تطوّرت بتطور المدارس اللسانية الغربية، وقد دلَّ على منظومة العلاقات الداخليّة التي تربط العناصر النصّيّة مع بعضها بعضاً وفق قوانين لغوية ونحوية وصرفية تفرضها طبيعة اللغة نفسها؛ بهدف تحقيق القصد الدلالي والوصول إلى المعاني النصية المنشودة، وقد أصاب عدد من البلاغيين والنحويين العرب القدماء بعضاً مما جاء في ثنايا مصطلح البنية ،من سعي وراء البعد الدلالي المتحقق من تضافر العناصر النصية وارتباطها مع بعضها بعضا، ونخصّ بالذّكر عبد القاهر الجرجاني فيما قدَّمه حول نظرية النظم، التي أكدّ فيها أنَّ الأبعاد الدلالية للنصوص لا تُحقَّقُ إلا بارتباط عناصر هذه النصوص والتحامها مع بعضها بعضا.

---

[1] **دلائل الإعجاز**، 362-363

[2] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، 46

الفصل الأوّل

البنية المعجميّة والتركيبيّة

أولاً: المعجم الشعريّ

ثانياً: الرّبط والتركيب

ثالثاً: الانزياح

الفصل الأول: البنية المعجميّة والتركيبيّة

أولاً: المعجم الشعري

لما كانت اللّغة في نموها وتطوّرها المستمر بوابة العبور الرئيسة إلى عالم النصوص الشعرية خاصة والأدبية عامة، كان من الضرورة الوقوف وقفة متأنيّة عند معجم درويش الشعري، الذي يوصف بكونه اللحمة التي تربط أجزاء النص بعضها ببعض([1]) التي كشفت هويته الفنية المتفردة وقدرته على تطويع اللغة بما ينسجم ويتماشى مع إيقاع تجاربه، وصبغها بالأساليب والدلالات التي اكتسبت اللغة معها – بواقع التداول والانتشار – مخزوناً لغوياً مستحدثاً؛ لاعتماد الشاعر خطوطاً دلاليّة وسياقيّة جديدةً أثرت البنيات النصية بواقعها الإفرادي والتركيبي، لتنطوي اللغة بذلك على قدر كبير من الذاتيةِ في استعمالها المتجاوز للحدود المعجمية.

فالفارق هنا "أنّ الشاعر لا يقدم للكلمة معنى جديداً وإنّما هو يعلقها خفيفة رشيقة فقط، ويتركها تصنع نفسها في ذهن القارئ، حيث تتحول إلى دال يرمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة".([2]) لتومئ هذه الدلالات التي قصد الشاعر تحققها – بوعي أو دون وعي – إلى تجاربه الفنية والنفسية والحالات المستشعرة التي أعترت كيانه. فعمد بأسلوبه الفني إلى التعبير عنها، كونه –أي الأسلوب– حسب رأي المسديّ إحدى قنوات العبور الرئيسة إلى المقومات الوجودية المطلقة للشعر بما فيها من مقوماتٍ شخصيّةٍ تتصل بشخص الشاعر ونفسه، وفنيّةٍ تتّصل بالإبداع والابتكار([3]) وهذه الأساليب ذاتها من يضع المتلقي في مدى التجارب التي تنتشر فيها أحاسيس الشّاعر ومراميه.

وبناءً على ما سبق، سأقوم بحصر المفردات التي غطت المساحة الأوسع في بنيات الديوان وتقسيمها إلى حقول دلالية، ينطوي كل واحدٍ منها على الدوال والمفردات والألفاظ التي تتدرج

---

[1] ينظر :مفتاح،محمد:**تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**،61.

[2] الغذّامي،عبد الله محمد:**الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)**،271.

[3] ينظر :**الأسلوبية والأسلوب**،69.

ضمن إطار دلالي متصل وموحد، وقد ألفينا المعجم الشعري في الديوان انحصر –عموماً– في المحاور والحقول الدلالية الآتية:

1) **محور الموت:** سيطرت فكرة الموت والنهاية على نصوص الديوان، متجاوبةً بذلك مع إحساس الشاعر باقتراب الموت نتيجة الحالة المرضية التي عانى منها، وكانت سبباً في وفاة بعض أفراد عائلته. وبينما بدا الشاعر متقبلّاً لفكرة الموت والنهاية الجسديّة، كان في الوقت ذاته رافضاً فكرة وضع حدٍّ ونهاية لأشعاره التي لم يُرد لرحلتها أن تنتهي بانتهاء وجوده على هذه الحياة، وقد حلّت لفظة الموت بصيغها الاشتقاقية ضمن نصوص الديوان تسعاً وثلاثين مرةً، ومن الدوال الأخرى التي تعلّقت بمدى هذا المحور ما يأتي:

- الخريف([1]): وردت هذه اللفظة في نصوص إحدى عشرة مرةً، لتتصل فيها جميعاً بمعاني النهاية والأفول والموت التي ستنتهي معه دورة حياة الشاعر الطبيعية، لتشكّل نقطة عبور صوب العالم الآخر الذي يجهله إذ يقول:

لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النّهار الخريفيّ أن ينتهي([2])

فالشاعر يعلن صراحةً رفضه وعدم استعداده لفكرة النّهاية والموت التي قرنها بنهاية الشعر، ذلك أنّ إصرار درويش على بقاء شعره ما هو إلّا انعكاس لحالةٍ شعوريةٍ داخليةٍ يعيشها حيال هاجس الموت واقتراب الأجل، تتمثّل برغبةٍ في مواصلة الحياة بكلّ طقوسها التي كان يعهدها وعلى رأسها كتابة الشعر.

- القبر ([3]): كرّرها الشاعر سبعَ مرّاتٍ، واقترن حضورها بحلول فكرة الموت وهواجسها، كون ذلك القبر المقام الأوّل الذي سيوضع فيه الشّاعر مواجهاً عالم الآخرة المرتقب ومثال ذلك قوله:

قال لي: هل تفاوضني الآن ؟

قلتُ: على أيّ شيء تفاوضني الآن؟

---

[1] ينظر: **الديوان**، 42، 71، 73،75، 76، 79، 94، 125.

[2] **نفسه**: 83

[3] ينظر: **نفسه**، 121، 134، 143.

قال: على حصّتي وعلى حصّتك

من سدانا ومن قبرنا المشترك([1])

تتناول السطور السّابقة مقطعاً من حوار سياسيّ دار بين الفلسطينيّ والآخر العدو وسط مأزقٍ إنسانيّ تمثّل في سقوطهما سوياً في حفرة تساوي لكليهما القبر بما يحمله من معاني الأفول والرحيل، ويكشف درويش من خلال هذا الحوار أطماع العدو بالأرض الفلسطينية وما عليها، فالآخر لا يكفُّ عن مفاوضاته حول ما يسميه بـ(حصتي)، حتى وهو يواجه الموت والنهاية.

- القيامة([2]): تردّدت لفظة القيامة سبعَ مراتٍ، لتتوحّد في دلالتها على انقلاب الحال وتبدّل الأحوال واعتماد النّهاية حلاً لكلّ بدايةٍ نحو قول درويش:

أنا قادم من هناك

سمعت هسيس القيامة لكنّني

لم أكنْ جاهزاً لطقوس التّناسخ بعد([3])

يعلن الشاعر في سطوره السابقة بأنّ هاجس الموت قد زاره من قبل بدلالة قوله:(سمعت هسيس القيامة)، حتى إنّه سمع أحاديث خفيّة غير مفهومةٍ بالنّسبة له، كانت تُدار في ذلك العالم الغريب الذي أعلن أنّه لم يكن جاهزاً بَعدُ ليكون واحداً من سكّانه، وليحظى بفرصةٍ جديدةٍ للتغلّب على مرضه والنّجاة من الموت، والاستمرار في عالم الحياة.

- العدم([4]): ظهرت لفظة العدم ستَ مراتٍ ضمن معجم الشاعر اللغويّ، وقد حمّل الشاعر هذه اللفظة دلالات الرحيل والغياب وامّحاء الأثر، ليكون الموت المحرّك الذي دفع درويش للإطلال على مراحل من حياته وسيرته التي ستنتهي بحكم الموت والعدم. وفي ذلك يقول:

عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفةً

---

[1] **الديوان**، 60

[2] ينظر : **نفسه**، 67،81، 33، 138

[3] **نفسه**، 66

[4] ينظر: **نفسه**، 55، 81، 90، 138

وأخيّب ظنّ العدم

من أنا لأخيّب ظنّ العدم؟([1])

حُمّلت لفظة (العدم) بدلالة الموت والنّهاية، إذْ يتساءل الشاعر مستنكراً حول قدرته تغيير القدر وموعد النهاية، فهو لا يملك أيّ سلطةٍ أو قدرةٍ في هذا المقام الذي قد تمارس الصدفة فيه لعبتها فيحظى بعشر دقائق إضافيّة في عالم الحياة.

2) **محور الحياة:** كانت فكرة الصّراع القائم بين الموت والحياة إحدى القضايا المهمّة التي حفلت بها نصوص الديوان الأخير لمحمود درويش، إذ كانت هواجس الموت الضبابيّة حافزاً قوياً – أحياناً – ليتمسّك الشّاعر بالحياة النيّرة التي عاشها قبل أن تتسلّل فكرة الموت وتبعاتها إلى عالمه النفسيّ، وقد تردّد حضور لفظة الحياة ضمن صيغها الاشتقاقية تسعاً وعشرين مرةً موزّعة على طول صفحات الديوان، ومن الألفاظ الأخرى التي طوّعها الشاعر لخدمة هذا المحور الدلالي ما يأتي:

- الأبديّة([2]): وردت إحدى عشرة مرةً في الديوان كلّه؛ للدلالة على الحياة التي لم يملك الشاعر القوّة والسّلطة لتبقيه جسداً على وجه الحياة، لكنّه في مقابل ذلك سعى لأنْ تكون قصائده وشعره أبديّاً؛ لتُسْرَد حكاياه وحكايا شعره في سماء العمر المطلق. ومثال ذلك قوله:

الآن، في قيلولة الزمن الصّغير تغيّر الأبديّة

البيضاء أسماء المقدّس. لا نبيّ على

الطريق الساحليّ([3])

غلّفت لفظة (الأبديّة) بدلالة الحياة المستمرّة، بظروفها وأحداثها القابلة للتغيّر والتبدّل. ففي لحظةٍ أو مرحلةٍ من مراحل الحياة قد تنقلب الموازين ويُمحى تاريخ شعبٍ بأكمله.

---

[1] **الديوان** ، 55

[2] ينظر: **نفسه**، 16، 19، 68، 80، 108،117.

[3] **نفسه**، 17

- النّهر([1]): دلّت لفظة النّهر على التجدّد، والخصب، والحياة الملوّنة بجمال الطبيعة، وتكرّر حضورها ضمن نصوص الديوان أربعَ عشرةَ مرةً نحو قول الشاعر:

من قال: حيث تكون الطفولة

تغتسل الأبديّة في النهر... زرقاء؟

فلتأخذيني إلى النّهر([2])

تجسّد لفظة (النّهر) بوضوحٍ معاني الخصب والتجدّد المتّصلة بمظاهر الحياة والولادة والطفولة.

- الولادة([3]): تكرّرت لفظة الولادة ثماني عشرة مرةً، محمّلةً بمعاني الانبعاث والانفتاح على عالم الحياة التي عاشها الشاعر، وكثيراً ما اقترنت هذه اللفظة بمعاني الحب التي تجدّدت معها روح درويش ونظرته للحياة كما في قوله:

... ههنا يولد الحب

والرغبة التوأمان، ونولد...([4])

- الوردة([5]): تردّدت هذه اللفظة ضمن صفحات الديوان عشرَ مراتٍ متصلةً بمعاني الحياة المنبثقة من رحم الوجع والألم والمعاناة التي عاشها الشاعر على المستويين الفرديّ والجماعيّ كما في قوله:

حين تبدو السماء رماديّةً

وأرى وردةً نتأتْ فجأةً

من شقوق جدار

لا أقول: السّماء رماديّةٌ

بل أطيل التفرّس في وردةٍ

---

[1] ينظر: **الديوان**، 67، 80، 125، 128، 130.

[2] **نفسه** 67

[3] ينظر: **نفسه**، 22، 26،36، 37، 72،99، 111، 124، 133.

[4] **نفسه**، 72

[5] ينظر: **نفسه**، 65،، 80، 82، 142.

وأقول لها: يا له من نهارْ!([1])

حُمّلت لفظة (الوردة) بمعاني الأمل والحياة المتجدّدة المستمرّة التي تأبى اليأس والاستسلام أمام عثرات الحياة.

- الربيع([2]): تكرّرت لفظة الربيع ثماني مراتٍ، ولم تخرج عن عادتها في الاتّصال بمعاني الحياة الجميلة البهيّة التي تبعث على التفاؤل كما في قول الشاعر:

الربيع قصير على العتبات، قصيرٌ على

المشمشيّات...([3])

يعلن الشاعر قرب استشعاره للموت بإطلاقه عبارة(الربيع قصيرٌ على العتبات)، إذْ حملت لفظة الربيع معاني الحياة والانطلاق والتجدّد التي بدأت تغيب عن حياته شيئاً فشيئاً.

3) **محور الوطن:** شغلت فكرة الوطن والأرض فكر درويش وشعره، وهذا ما أثبتته الصياغة الشعريّة التي ضمّنها نصوصه الشّعريّة، ومن المفردات التي أفرزتها الصّياغة وجمعها مشترك الوطن الدلاليّ ما يأتي:

- أتذكّر ([4]): رسمت الحدود الدلاليّة للفظة (أتذكّر) باشتقاقاتها المتنوّعة التي تكرّرت ثماني وعشرين مرةً حدود الوطن وربوع الأرض، التي نسب إليها درويش وعاش فيها حلو الحياة ومرّها، فكلّما حلّت الذكريات تحوّل الخطاب الشعريّ إلى موطئٍ للحديث عن الوطن وحكاياه وذكريات الشاعر المتصّلة به نحو قوله:

طلليّة أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف

على المحطّة...([5])

فالمكان إذن (الطّلل) محطّة لاسترجاع ذكريات الوطن وحكاياه الممزوجة بمعاني الفرح والاجتماع تارةً، ومعاني الحزن والغياب والضّياع تارةً أخرى.

---

[1] **الديوان**، 51

[2] ينظر: **نفسه**، 42،. 73، 94،

[3] **نفسه**، 133

[4] ينظر: **نفسه**، 16، 22، 23، 40، 41، 59، 70، 71، 73، 95، 101، 102، 103، 105، 104، 119.

[5] **نفسه**، 29

- الزّيتون([1]):لم تخرج لفظة الزيتون التي تكرّرت ستَ مراتٍ عن دلالات التجذّر في الأرض، وتعزيز فكرة الصمود والبقاء، والرغبة في تحقيق السّلام والأمان وإنهاء الصّراع على الأرض الفلسطينيّة كما في قول درويش:

وطنيّون، كما الزيتون([2])

يربط الشاعر الرّوح الوطنيّة بشجرة الزّيتون المحمّلة بدلالات الصّمود والتجذّر في أرض الوطن.

- البادية([3]): تكرّرت لفظة البيد وما اتّصل بها مثل: الصّحراء، والنّخيل، والسّراب، والخيل، والرعويّ، والخيمة، ومعلقات الجاهليين عشرين مرةٍ؛ للدّلالة على الوجود العربيّ والفلسطينيّ على أرض فلسطين، وإثبات أحقيّة الشعب الفلسطينيّ في البقاء فيها والوجود الدائم فوق ترابها ومثال ذلك قول درويش:

والسّراب كتاب المسافر في البيد...([4])

- الخريطة([5]): أشربت لفظة الخريطة التي تكرّرت سبع مراتٍ معاني وطنيةً في إثباتها الحلول المكانيّ والجغرافيّ للوطن الأكبر (فلسطين) في بؤرة الصراع الدامي مع الآخر المحتل كما في قول درويش:

... وقفت على

المحطّة، لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين

من الجنوب إلى السنابل، بل لأحفظ ساحل

الزّيتون والليمون في تاريخ خارطتي...([6])

اكتست لفظة(الخريطة) بدلالة المكان الوطن بكلّ مكوناته التي تثبت حق الفلسطينيّ في البقاء فوق أرضه والتمتّع بالحياة والعيش في أحضانها على الدوام.

---

[1] ينظر: **الديوان**، 30، 39، 72، 78، 72

[2] **نفسه**، 14

[3] ينظر، **نفسه**، 32، 39،76، 80،91، 99، 110، 118.

[4] **نفسه**، 50

[5] ينظر: **نفسه**، 27، 31، 34، 47.

[6] **نفسه**، 30

- الحلم([1]): تكرّرت لفظة الحلم سبعاً وثلاثين مرةً، لتشكّل في عمومها معادلاً موضوعياً للوطن، والانجذاب صوب ربوعه، والحياة على أرضه وسط الأهل والأحبّة، كما حملت هذه اللفظة معاني التمسّك بالحياة وحبّ البقاء كما في قول درويش مخاطباً صديقيه:

إن كان لا بدّ من حلم، فليكن

مثلنا... وبسيطاً

كأن نتعشى معاً بعد يومين

نحن الثلاثة

محتفلين بصدق النبوءة في حلمنا

وبأنّ الثلاثة لم ينقصوا واحداً([2])

ترشدنا لفظة (الحلم) في هذا المقام إلى معاني حبّ الحّياة والتمسّك بها والاستمتاع بأبسط تفصيلاتها وأحداثها.

4) **محور الغربة والحنين:** شكّل الاغتراب الواقعيّ والنفسيّ _الذي اقترن بالحنين _ بعداً موضوعيّاً ضمن نصوص الديوان، كون الشاعر قد تجرّع مرارة العيش بعيداً عن وطنه. وقد تكرّرت لفظة الغربة والحنين (حلقة الوصل بين الأمس والحاضر) بصيغها المتنوعة تسعاً وثلاثين مرةً، فضلاً عن الدوال الأخرى التي يمكن إجمالها على النحو الآتي:

- السفر والمسافر([3]): تكرّرت لفظة السفر باشتقاقاتها ثلاثَ عشرةَ مرةً، لم يخرج فيها الشاعر عن مدلول الهجرة والرحيل، إذ كانت لفظة السفر مرادفاً معنوياً للغربة وأجوائها كما في قوله:

ها نحن عدنا اثنين من سفر

أنا وحكايتي الأولى([4])

---

[1] ينظر: **الديوان**، 16، 51، 55، 73، 80، 88، 92، 93.

[2] **نفسه**، 51

[3] ينظر: **نفسه**، 26، 92، 93، 94، 98، 118، 119، 125،126

[4] **نفسه**، 118

- الرياح([1]):اقترن حضور لفظة الرياح التي تكررت اثنتي عشرة مرة دائماً بأحاديث الغربة والهجرة، التي ما فتئ الشاعر يعبر عن أثرها في نفسه على الصعيدين الواقعيّ والنفسيّ كما في قوله:

... أختار من هذا المكان الريح

أختار الغياب لوصفه...([2])

قرن الشاعر بين لفظتيّ (الريح والغياب)؛ لتكون الريح في معجمه معادلاً موضوعياً للهجرة والغربة، وما خلّفته في نفسه ونفس شعبه من آلام وأحزان.

- البحر([3]): تكررت ثلاث عشرة مرة، لتحمل معاني المجهول المخيف والبعيد الصّعب في رحلة الاغتراب والموت المؤجل كقول درويش على لسان صديقه إميل حبيبي:

...فسأقضي

نهاري الأخير على شاطئ البحر، أبحث

عن سمكٍ هاربٍ من كهولة صنارتي...([4])

اكتست لفظة (البحر) بدلالة الضفّة أو الخطوة الحاملة لصاحبها صوبَ البعيد المجهول الكامن خلفه، والمجهول في هذا السياق مرتبطٌ بالمصير والنّهاية بدلالة قول الشاعر:(هاربٌ من كهولة صنّارتي).

كما حلّتّ لفظة البحر ضيفاً خفيفاً في مواضع وصف ربوع الوطن، لذلك يعتمد على السّياق في تأكيد المعنى المطلوب من ورائها.

- القطار([5]): تكرّرت هذه اللفظة ثلاثَ عشرةَ مرةً؛ لترمز للرّحيل والوداع الذي وقع الشاعر وأبناء شعبه تحت حكمه، ليعيشوا في أرض غير أرضهم ويتّصلوا بشعب غير شعبهم كما في قوله:

---

[1] ينظر: **الديوان**، 27، 42،64، 70، 81، 109، 110، 113. 139

[2] **نفسه**: 109

[3] ينظر: **نفسه**، 38، 69، 70، 78، 130.

[4] **نفسه**، 113

[5] ينظر: **الديوان**، 26، 28، 30، 31، 33، 34، 74.

وقف على المحطة.. لا لأنتظر القطار

ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيدٍ

بل لأعرفَ كيف جُنَّ البحرُ وانكسر المكان([1])

- المحطّة([2]): تكرّرت تسعَ مراتٍ لتتّصل بالملمح المكاني للوطن الذي سرقه العدو، وهُجّر عنه أصحابه ما في قول درويش:

وقفتُ على المحطة. كنتُ مهجوراً كغرفة حارس

الأوقات في تلك المحطة. كنت منهوباً يطلَّ

على خزائنه ويسألُ نفسه: هل كان ذاك

الحقل، ذاك الكنز لي...([3])

ارتبطت لفظة (المحطّة) بالعنصر المكاني (الوطن) وكلّ ما احتواه من مكوناتٍ أصابها النّهب والتشويه بفعل الآخر المحتلّ وممارساته.

- الليل([4]): تردّدت لفظة الليل ثماني وعشرين مرةً، حاملةً معاني الحزن والتشاؤم وملتصقةً بصفة الطول؛ دلالة على ليل الغريب المشبع بمعاني الوحشية والضياع، وليل العاشق الحالم بطيف الحبيبة نحو قوله:

الليل ملتبس

فمرةً هو أنثى تشتهي ذكراً

ومرةً هو موتٌ جامحٌ شرس

ومرةً هو حلمٌ ناعسٌ سلس([5])

أطلق الشاعر لفظة (الليل) ملصقاً إيّاها بعددٍ من الصّفات التي رسمت لها دلالاتٍ متنوّعةٍ بحسب الحالة الشّعوريّة التي يعيشها، بدليل قوله: (الليل ملتبس) فمرّة يكون الليلُ معادلاً للوحشة والألم في مقام انتظار الموت والمجهول، ومرةً يكون

---

[1] **الديوان** ، 26

[2] ينظر: **نفسه**، 25، 26، 27، 30، 118.

[3] **نفسه**، 28- 29

[4] ينظر: **نفسه**، 21، 39، 49، 51، 65، 67، 90، 101، 103، 123

[5] **نفسه**، 91

موطناً للقاء الأحبّة ونسج أحلام العاشقين التي تحمل صفة الطول لحظة الانتظار وتغيب عنه هذه الصّفة بحلول نقيضتها لحظة الالتقاء والاجتماع.

5) محور الحزن: اتّصل هذا المحور بعددٍ من الدّوال البارزة في الدلالة على معانيه أهمها:

- أجفّ([1]): استعمل الشاعر لفظة أجفّ سبعَ مراتٍ، وهي ذات دلالةٍ واضحةٍ على جفاف مشاعر الشاعر اتجاه ما عاشه من تجارب في حياته؛ إيذاناً باقتراب الأجل وإعلان النهاية كما في قوله:

لا أتذكّر قلبي إلا إذا شقّه الحبُّ

نصفين، أو جفَّ من عطش الحب([2])

- الوحيد([3]): تكرّرت خمسَ عشرةَ مرةً؛ للدّلالة على الحالة النفسيّة التي عانى منها الشاعر بعيداً عن الوطن والأهل على أرض الواقع السياسيّ من جهة، ووحيداً في مواجهته لعالم الآخرة المنتظر، والذي لا يدري متى يحين موعده في جوٍّ من الوحشة والأسى من جهة أخرى كقوله:

ومن حسن حظي أنّي أنام وحيداً

فأصغي إلى جسدي

وأصدق موهبتي في اكتشاف الألم([4])

- الصّدى([5]): وظّف الشّاعر هذه اللفظة أربعَ عشرةَ مرةً؛ للدّلالة على نوبات الحزن والألم التي كانت تفتك بقلبه كلّما حلّ الماضي بذكرياته واستشعر قرب نهايته كما في قوله:

... ولو أرادتني

الكمنجة أن أكون صدى لذاتي. لا أحبّ سوى

الرجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سرديّةً لبدايتي([6])

---

[1] ينظر: **الديوان**، 41، 71، 100، 120

[2] **نفسه**، 71

[3] ينظر: **نفسه**، 55، 1، 107، 108، 117، 120، 146.

[4] **نفسه**، 55

[5] ينظر: **نفسه**، 39، 43، 74، 75، 124

[6] **الديوان**، 29-30

اتّصلت لفظة(الصّدى) بدلالات الاسترجاع والتذكّر للماضي والتاريخ والحكايات التي عاشها الشاعر، والتي لا يفضّل سواها ولا يحبُّ إلّا أن تكون ناطقةً برحلته في الحياة بعد أن تكتب لها النهاية والرحيل.

- الناي[1]: تكرّرت سبعَ مراتٍ، وارتبط حضورها بأحاسيس الفقد والبعد تارةً، وألحان الحبّ والشّوق تارةً أخرى كما في قول درويش:

للخوف صوت النايّ يثقب صخرة ويرقص

الوديان، لا فرحاً ولا حزناً، ولكنَّ الحنين

هو الحنين...[2]

يثبت الشاعر للنّاي وصوته أثراً بيّناً يمتدّ ليثقب الصّخر ويرقّص الوديان، إلّا أنّ صوت النّاي في هذا المقطع لا يترك في نفس الشّاعر سوى حزنٍ وشوقٍ خلّفهما في قلبه شعور الفقد والبعد عن البلاد.

6) **محور اللون:** حمل العنصر اللونيّ دلالاتٍ رمزيّةٍ تفاعلت مع المؤثّرات التي انبعثت من تجربة الشاعر؛ لتدخل في بنية النصوص وتحدث إشعاعاتٍ جماليةٍ وفنيةٍ ونفسيةٍ، وسيقتصر الحديث في هذا المحور على الدّوال اللونيّة الأساسيّة دون الخوض في دلالات الدوال الفرعيّة وهي على النحو الآتي:

- الأبيض[3]: اتّصل اللون الأبيض الذي تكرّر إحدى عشرة مرةً على طول صفحات الديوان بدلالتين أساسيتين هما: الزّوال وإمّحاء الأثر في مقام الهجرة والغياب كما في قول درويش:

... كم أنت أنت وكم

أنت غيرك... حين تصير تلالك بيضاء

خالية من خطاك وتاريخك الشفهيّ[4]

---

[1] ينظر: **الديوان** ، 95، 96، 136، 137

[2] **نفسه**، 95

[3] ينظر: **نفسه**، 17، 121، 126، 137، ،143

[4] **الديوان**، 138

باتت تلال الفلسطيني (رمز للوطن) بيضاء بفعل الاحتلال وممارساته التي سعت لطمس الهويّة العربية، وإخفاء أيّ أثرٍ يثبت لأرض فلسطين عروبتها وتاريخها المحمّل بالقصص والحكايات والأحلام.

ومعاني الصّفاء والطّهر والجّمال في مقام الحبّ والحياة نحو قوله:

...سمراء من سهر الليالي

بيضاء من فرطِ ما ضحك الماء حين

اقتربت من النّبع...([1])

أمّا لفظة بيضاء في هذا المقطع فقد ارتبطت بدلالة الصّفاء والطّهر التي أسبغها الشاعر على ضحكة محبوبته، الّتي امتدّتْ صفاء ضحكتها من النهر الذي أطلق ضحكاته العذبة لحظة اقتراب الحبيبة منه.

- الأسود([2]): تكرّر سبعَ مراتٍ، واتّصل –عموماً– بأجواءٍ تشاؤميّةٍ حزينةٍ اتّصلت بمقام الغربة والحظّ السيّء، فضلاً عن اتّصاله بمقاييس الجمال الأنثوي في مقام الحبّ، ولاسيّما لون الشّعر والعيون كقول الشاعر:

... ولكنّني

قد تخيّلتها ذات عينين لوزيتين

وشعر كنهر السواد يسيل على الكتفين...([3])

- الأزرق([4]):أكثرُ الألوان تردّداً وحضوراً ضمن نصوص الديوان، تكرّر خمسَ عشرةَ مرةً متّصلاً بدلالات الطّهر والصّفاء والّنقاء، التي أسبغها الشاعر على الموصوف في عالميّ الحبّ والطبيعة نحو قوله:

وإن كان لا بدّ من حلم، فليكن

صافياً حافياً أزرق اللون...([5])

---

[1] **الديوان** ، 79

[2] ينظر: **نفسه**، 49، 107، 136، 143.

[3] **نفسه**، 73

[4] ينظر: **نفسه**، 20، 41، 47، 67، 71، 116، 117، 119

[5] **الديوان**، 99

تظهر دلالة(الأزرق) جليّة بعدما قرنها الشاعر بلفظة الصّفاء؛ ليضفي على أحلام العاشقين معاني الصفاء والنّقاء .

- الأخضر([1]):، تكرّر أربعَ عشرةَ مرةً حاملاً دلالةً واحدةً ضمن سياقاتٍ متنوّعةٍ، إذ دلّ على الحياة والخّصب والتجدّد والنّماء كقول الشاعر:

أحبّك خضراء. يا أرض خضراء. تفاحةً

تتموّج في الضوء والماء. خضراء ليلك

أخضر. فجرك أخضر...([2])

يضفي الشاعر دلالة الخصب والحياة على كلّ ما يتّصل بأرض الوطن، الذي لا يحبّ إلّا أنْ يكون مفعماً بالحياة والتجدّد والجّمال والبهاء.

7) **محور الحيوان:** اقترن حضور ألفاظ بعض الحيوانات بدلالاتٍ ورمزياتٍ عامةٍ نجملها على النحو الآتي:

- الذئاب([3]): تكرّرت ثماني مراتٍ؛ للدّلالة على العدوّ في عدوانيته ووحشيّة ممارساته اتجاه الشعب الفلسطينيّ، يقول درويش:

ولنا أحلامنا الكبرى، كأن

نستدرج الذئب إلى العزف

على الجيتار في حفلة رقص سنوية([4])

أشار دال (الذئب) إلى الآخر العدوّ الذي يحلم الفلسطينيون بالتمكّن منه واستدراجه بنيَّة السيطرة عليه والتخلّص منه.

- الغزالة([5]): تكرّرت ستَ مراتٍ، وارتبط حضورها بحضور قضيّة الوطن وذكرياته، وحضور المحبوبة الفعليّ على أرض الواقع، وما تتحلى به من صفاتٍ جماليةٍ أثيرةٍ، يقول درويش:

---

[1] ينظر: **الديوان** ، 20، 41، 79، 121، 132

[2] **نفسه**، 53

[3] ينظر: **نفسه**، 26، 41، 66

[4] **نفسه**، 15-16

[5] ينظر: **الديوان**، 26، 30، 99، 111، 110

ألا تزال بقيّتي تكفي لينتصر الخياليّ الخفيفُ

على فساد الواقعيّ؟ ألا تزال غزالتي حبلى([1])

اتصّلت لفظة(الغزالة) في هذا المقطع بدلالة القضيّة الفلسطينيّة التي لم يزل الشعب الفلسطينيّ حاملاً لها، إذْ لم يئِن لها بعدُ أنْ تضع مولودها وتنهي قضيتها.

- الحمام([2]): تكرّرت خمسَ مراتٍ متصلةً بمعاني السّلام الفعليّ والحقيقيّ على أرض الواقع مع الآخر (المحتلّ) من جهةٍ، والسّلام الروحي مع الآخر (نفس الشاعر) بتحقّق السّكينة والطمأنينة النفسية من جهة أخرى كما في قوله:

... وهنا حجر

أخضرٌ، وهناك حمامٌ يحطُّ على

كتف امرأةٍ تتأمّلُ...مرآتها شاردةْ([3])

- الفرس والخيل([4]): تكرّرت ثلاثَ عشرة مرةً، متصلةً بالعنصر العربيّ عموماً والعنصر الفلسطينيّ خصوصاً؛ في دلالة على الحقِّ التاريخيّ والوجوديّ للفلسطينيين على أرضهم التي طردوا منها، إذ يقول درويش مخاطبا قصائده:

لن أقول لها: جديني على وترٍ سادسٍ

أجد الفرسَ العائدة([5])

دلّ قول الشاعر(الفرس العائدة) على العنصر العربيّ الفلسطينيّ الذي يفتّش عنه الشاعر ليضع حلّاً لقضيته الفلسطينيّة ويخلّص شعبها ممّا حلّ بهم.

---

[1] **الديوان** ، 26

[2] ينظر: **نفسه**، 37، 101، 111،

[3] **نفسه**، 132

[4] ينظر: **نفسه**، 33، 66، 110، 116، 123، 125، 132، 124

[5] **نفسه**، 132

- السنونوة ً([1]): تكرّرت خمسَ مراتٍ للدلالة على الحريّة والانطلاق في مدى السماء الواسعة، والأرض الشاسعة بلا حواجز أو قيود، يقول درويش:

الآن، المدى ملكُ السنونو وحدها([2])

جعل الشاعر السماء الحرّة ملك للسنونو، حيث غدا هذا الطائر معادلاً موضوعياً للانطلاق والحريّة دونما قيدٍ أو شرطٍ يحدَّ حركته، وينغّص حياته.

إنّ حدس درويش وشعوره اليقينيّ باقتراب الموت والنّهاية قد انعكس على معجمه الشعريّ ليكون دالُّ الموت صاحب الحضور الأقوى في نصوص ديوانه الأخير، وليحلّ دال الحياة (نقيض الموت) في المرتبة الثانية من جهة الحضور الطاغي ضمن المعجم اللغويّ للديوان، وهذا أمرٌ طبيعيٌ في إطار الصّراع النفسيّ الذي كان يكابده الشاعر أثناء معاناته مع المرض، إذ كان ينظر إلى الحياة بعينٍ مفارقةٍ مودّعةٍ تارةً، وعينٍ تبحث عن بصيص أملٍ يسلّي به نفسه بإمكانية عودته إلى الحياة والتغلّب على المرض تارةً أخرى، لتتوالى تباعاً محاور الوطن والغربة والحزن والألوان، إذ تصبّ هذه المحاور جميعاً بدوالها المتنوّعة في إطار القضايا والموضوعات التي شغلت درويش طوال حياته.

تنوّعت الألفاظ التي منحها درويش دلالاتٍ ومعانٍ مفارقةٍ لدلالاتها ومعانيها المعجميّة كما في العدم، والنّهر، والوردة، والرياح، والبحر، والليل، والصّدى، والنّاي، والأبيض، والحمام، والخيل، والغزالة، وأجفّ، الخريف، ليمنح نصوصه الشعرية لغةً تعبيريةً متطورةً جديدةً تخالف القديم في معياريته من جهةٍ ، ولتتواءم من جهةٍ أخرى مع الظروف التي عايشها، والحالات الشعورية التي اعترت نفسه فعبّر عنها مستعيناً بالدوال التي تجاوبت مع حالاته النفسية حيال القضايا المتنوعة التي طرق بابها .

---

[1] ينظر: **الديوان**، 18، 26، 75، 81، 105، 109، 133،

[2] **نفسه**، 18

ثانياً: الربط والتركيب

يقصد هذا المبحث إلقاء الضوء على عنصر الرّبط كونه واحداً من أكثر الوسائل فعاليّةً وقدرة على إيصال الأبعاد الدلالية المنطلقة عبر المسارات السياقية والنصّيّة ضمن البنى التركيبيّة للخطابات الشعرية، التي تندرج الجمل عموماً في ثناياه، فالمستوى التركيبي هو من سيكشف عن وسائل الربط النحوية بإمكانيّاتها المتعدّدة، ودورها في تتابع المعطيات الدلاليّة والموضوعيّة داخل البنى النصية "فالوصل أو مايسميه جان كوهن الربط سيوجه النّظر إلى تعاقب الجمل لا الجملة بحد ذاتها تعاقباً ارتباطياً([1])؛ سعياً لتحقيق الوحدة والتماسك الذي سيوصل الغرض الدلاليّ إلى القارئ؛ إذ إنّ قدرة القارئ على التقاط المعاني والدلالات تستند في المقام الأول إلى استيعابه للدور الذي تؤدّيه العلاقات الترابطيّة على المستوى التركيبيّ، سواءً اتّصل ذلك بالترتيب والتركيب النحوي للمفردات والجمل، أو بعناصر الإسناد الواصلة بين عناصر البنية الشعرية، أو بعمليّات الربط التي تستعين بحروف العطف تارةً و تتخلّى عنها تارةً أخرى. فالعلاقات الترابطية حسب مراد مبروك قد تكون ذهنيّةً تحكمها ظروف المحيط العام المتحقّقة في النصّ الشعريّ، أو سياقيةً نصّيّةً تحكمها مكونات الجّمل من أسماءٍ وأفعالٍ وحروفٍ([2]) فالجّمل الشعريّة تمنح ألفاظها وتراكيبها وظائف دلالية يعجز اللفظ المفرد منها عن أدائها([3]) وبناءً على ذلك سنتتبع بعضاً من الفنيّة الشعريّة التي حقّقها الربط على مدى قصائد الشاعر الذي يقول:

هو الحظّ والحظّ لا اسم له

قد نسمّيه حدّاد أقدارنا

أو نسمّيه ساعي بريد السماء

نسمّيه نجار تخت الوليد ونعش الفقيد

---

[1] كوهن:جان: **بنية اللغة الشعرية**، 157.

[2] ينظر: **من الصوت إلى النص (نحو نسق منتهي لدراسة النص الشعري)**، 53.

[3] ينظر:كوهن،جان:**بنية اللغة الشعرية**،20.

نسمّيه خادمة آلهة في أساطير([1])

افتتح الشاعر المقطع الشعري بضمير الغائب الذي شوّق القارئ وشدّه لمعرفة المجهول الذي يودّ الشاعر الكشف عنه، وهو الحظّ الذي بوّأه درويش مقام القوة الفاعلة والمتحكمة بكلّ الظّروف والأحداث التي يعايشها المرء من بداية حياته وحتى نهايتها، إذ كان بإمكان الشاعر اختصار سطوره السابقة بقوله: هو الحظ لا اسم له؛ غير أنّه اختار أن يؤكدّ ذلك المجهول المقترن بضمير الغياب؛ لبيان عظيم أثره وفاعليته في حياته بتكرار لفظة الحظّ بعد واو الاستئناف وتحويل الجملة الاسمية (لا اسم له) إلى خبر المبتدأ. فالشاعر أخذ يقلّب صفحات الحظّ والمصادفة التي جعلت منه مولوداً ذكراً حاملاً أمراضاً وراثيةً فتكت بعدد من أفراد عائلته، والحظّ نفسه هو من أنجى درويش من الموت مراراً وتكراراً، وجعل منه شاعراً حباه وحيُ الشعر ذلك الشّعر، الذي لم يشأ له درويش أن ينتهي بنهاية وجوده على هذه الحياة، وهذا ما نلمحه عند متابعة السّياق الشعريّ الذي تواءم مع الحركة الباطنيّة والنفسيّة للشاعر، الذي لم يستطع الوصول إلى تسمية قطعيّة يعبّر بها عن السلطوية التي يمتلكها الحظ (بؤرة الإشعاع الدلالي) في تحديد مصيره ومصير غيره في هذه الحياة.

ظلّ الشاعر قابعاً في دائرة الاحتمالات والمصادفات نفسها التي رافقته منذ ولادته، غير أن حرف الربط (قد) اتصل بنفي إمكانية إيجاد تسمية تناسب الحظ في مدى قدرته وفاعليته، لهذا أردف الشاعر نفيه بجملة من التسميات التي قصرت عن الإحاطة –بشكل كليّ– بالحظ وقدرته الفاعلة؛ لينعته درويش مرة بالحدّاد؛ خالقاً جوّاً من المقابلة بين الحدّاد الذي يقطع الحديد ويحدّه بموجب مهنته، وبين الحظّ المنفّذ لأحكام القدر في وضع نهاية لأعمار الناس.

يتابع الشاعر غوصه في دائرة الاحتمالات بالاستعانة بحرف العطف (أو)، الذي أضرب به عن النعت الأول للحظّ ليسميه (ساعي بريد السماء) وليسند إليه مهمة التنفيذ لأحكامٍ سماويةٍ لا دخل له بصنعها، وتنسحب الفاعلية القدرية على الجملة الخبريّة التي أعقبتها بتكرار لفظة (تسميته) لتحيلنا هاء الضمير إلى الحظّ الذي بات حسب الشاعر نجّاراً لتخت الوليد ونعش الفقيد، فواو العطف جمعت بين لحظتين شعوريتين تضافرتا لإبراز موقف الذات –أي ذات

[1] **الديوان**:47

الشاعر– أمام ثنائيّة الموت والحياة التي أشير إليها بلفظي (الوليد والفقيد). وتكتمل دائرة الاحتمالات بإسناد الشاعر صفة (خادم) للحظّ ضمن عالم الأساطير والآلهة؛ ليؤكد كون الحظ أداة التنفيذ الفعليّة لأحكامٍ سماويةٍ ليس إلّا.

تساوقت الدوال الرئيسة التي أفرزها النصّ لعامل الحظّ ممثلة بصيغتيّ اسم الفاعل المضافة إلى ما بعدها، وصيغة المبالغة مع موقف الشاعر الذي جعل الحظّ البذرة الأساسيّة لكلّ ما صادفه من أحداث في حياته الماضية، وكلّ ما ينتظره من مصيرٍ وموتٍ مجهولٍ لا يكف خياله عن ملاحقته.

لا يخفى على قارئ السطور السابقة الحضور اللافت لظاهرتي التكرار بدلالاتها الأسلوبيّة التي امتدت عبر مستوييّ اللفظ والضمير العائد فيها على الحظ، في فضاء دلالي يوحي بالتقريريّة في إثبات الفاعلية التنفيذيّة للحظ. أما على المستوى التركيبيّ فقد استغل الشاعر الجملة الفعليّة المرتبطة بالفعل المضارع –الدال على الحدوث والتجدد– لإثبات أن ما يواجهه الشاعر من سلطة الحظ سيواجهه غيره تبعاً لصفة الشموليّة التي أضفاها الشاعر على النصّ بإضافة ياء المتكلمين إلى الفعل (نسمّيه)، و (نا) الجمع إلى لفظة (أقدرنا).

يقول درويش في نص آخر:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

من أنا؟

كان يمكن أن لا يحالفني الوحيّ

والوحيّ حظّ الوحيدين

إنّ القصيدة رمية نرد

على رقعةٍ من ظلام

تشعُّ، وقد لا تشعّ

فيهوي الكلام([1])

تبدأ الأسطر بالتفاؤل الذي ينقل القارئ إلى عالم الشعر والإبداع الذي حلّق درويش في سمائه، في سياق دلالي قائم على صفتين أساسيتين هما: (المصادفة والتواضع)، فإذا كانت الصيغة الاستفهامية(منْ) تعكس في مستوى معين صفة التواضع التي ألصقها الشاعر بنفسه، فإنّها تحيلنا في مستوى آخر إلى المصادفة القدريّة التي لم يكن لدرويش أيّ دور في تحققها.

إنّ فهمنا للسياق الشعري يؤكّد أنّ الاستفهام في بداية المقطع الشعري لم يخرج لمعناه الحقيقي، بل انزاح عنه لأجل معنى جديد، فالشاعر لا يريد حقاً أن يستفهم عن كينونته فهو يعرف نفسه جيّداً، إنما يريد أن يوصل فكرةً مؤداها فراغ يده من أيّ شيء من الشعر لولا وحي الموهبة الذي صادفه دون غيره، فتكرار الاستفهام الباعث على الانفعال والإثارة لم يكن في المسار الأصليّ، بل خرج عنه إلى مسار التواضع الذي اتّضحت معالمه مع الجملة الفعليّة المصدرة بالفعل الناقص (كان) الذي أعطى بعداً للماضي الطويل، لا سيما المرحلة التي بدأت تنفتح فيها الموهبة الشعرية لدرويش.

أكّد تقدم فعل الإمكان والمحالفة (يمكن، يحالفني) على اسم كان (الوحي) فكرة الشاعر عن كون المصادفة والحظ فوق أي قدرة إنسانية. مستأنفاً بالواو وصفه للوحي الشعري بقوله: (والوحي حظ الوحيدين)، إذ أضاف لفظة الحظّ إلى الوحيدين المتّصلة بـ(ال) التعريف التي اكسبتها تخصيصاً وتحديداً([2]). ولكن يبقى السؤال من هم الوحيدون الذين يقصدهم الشاعر؟! وعن أي وحدة يتحدث؟!

هل يقصد الوحدة المتحصّلة بالغياب والبعد عن الوطن؟ أم الوحدة التي تتحقق بفقد الأهل والأصحاب؟ أم هي الوحدة في ظلّ غياب الشريك الروحي للشاعر، ويبقى الجواب مبهماً أمام صمت الشاعر الذي لم يعقّب، وينتقل إلى الحديث عن نتاج الوحي الشعري، بالربط بين السبب والمُسَبّبْ المعنوي للشعر عند قوله: إنّ القصيدة رمية نرد، إذ يؤكد الشاعر بأداة(إنّ) التي تصدرت الجملة الاسمية الدالة على الثبوت فكرة التميّز والإخفاق للقصيدة، فما هي إلا رمية نرد

---

[1] **الديوان:** 42-43

[2] ينظر: الجرجاني، محمد بن علي: **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة،** 35

–قد تصيب الهدف وقد تخطئه– ضمن إطار مكاني يحدّده حرفي الجر (على، من) ورقعة ظلام تتصل بما بعدها بفعل (تشعّ) وما يغلّفه من ضمير غياب يعود على القصيدة التي أصابت الهدف فأشعّت بالإبداع والتميّز، وربما كانت النتيجة عكسيةً، كما ترصدها الفاء السببية المتّصلة بالفعل المضارع في قول الشاعر: (فيهوي الكلام)، فقد تناسب المضارع مع مقام الحركة والتحوّل التي أصبحت فيه الأشعار هاويةً لا شيء يشدّ أزرها فلا يعرف لها أول من آخر.

تآلفَ البعدان التركيبي والدلالي في رسم خطّ الدلالة العام للمقطع السابق بالاستعانة بالتقابل السياقي الذي تحرّك في إطار دائرتيّ الإيجاب والسّلب؛ للدلالة على ما يكابده الشاعر في إنتاج قصائد قد تسمو فيكتب لها الإبداع والتميز، وقد تهوي فيكتب لها الإخفاق.

ومن المقاطع الشعرية التي كان للربط والتركيب دورٌ بارزٌ فيها قول درويش:

عشبٌ، هواءٌ يابِسٌ، شوكٌ وصَبّارٌ

على سكك الحديد. هناك شكل الشيء

في عبثيّة اللاشكل يمضغ ظلّه

عدمٌ هناك موثّقٌ .. ومطوّقٌ بنقيضه

ويمامتان تحلقان

على سقيفة غرفةٍ مهجورةٍ عند المحطّة

والمحطّة مثل وشمٍ ذاب في جسد المكان([1])

كشفت الصياغة في السطور السابقة عن مشهدٍ تراجيدي حمل معنيي التمزق والانكسار اللذين عايشتهما الذات الناقلة للمشهد –ذات الشاعر– عبر الصّيغ الاسميّة الدالة على الواقع الثابت الذي تحولّت إليه أرض الوطن. إذ بدأ الشاعر قصيدته بإطلاق ثلاث متتاليات لسانية (عشبٌ، هواءُ يابسٌ، شوكٌ) مستثمراً أسلوب الإفاضة والاستطراد، دون أن يجمعهما رابط لفظي؛ ولتوحي جميعها بمشهد صفته الجامعة القسوة والألم، الأمر الذي ترك القارئ في حيرة من أمره

[1] **الديوان**:25.

يسأل عن ذلك المكان الذي اجتمعت فيه تلك المكونات، غير أن الأمر لا يطول فينكشف ذلك المكان بواو الجمع التي ألحقت بالمكون الرابع (الصبّار) وجمعت ما قبلها في أول إشارة مكانية أطلقها الشاعر وهي على سكك الحديد.

لعلّ الصدمة التي عاشها الشاعر لحظة معاينته لواقع المكان الذي أصابه التحوّل والتبدّل والخراب انعكس على البنية النصيّة التي نقلت المشهد، إذ أخذ الشاعر يسرد ما أبصرته عيناه في جوّ صادم ممزوج بالألم والحسرة وعدم التماسك والاتّزان، ليحلّ الجامع الدلالي التصويريّ رابطاً وجامعاً لصورة المكان تبعاً للحالة الشعوريّة المعيشة.

استعان الشاعر بالرابط المعنويّ والسياقيّ بديلاً للرابط اللفظي في الدلالة على الوصف الموحي بقسوة المشهد وهذا ما سماه جان كوهن "الوصل بالقران، أي دون أداة"([1]) إذ إن تجاور المتتاليات اللسانيّة المؤديّة للفهم والاتصال يدل على ترابطها بغياب الروابط اللغوية اللفظية. فغياب أدوات الربط عن المكونات الأوليّة للمكان لم يهدم تماسك البنية النصية؛ كون السياق يدل على حالة التوتر والانفعال التي اعترت كيان الشاعر لحظة معاينة المكان بعد طول غياب؛ ذلك أنّ الخطاب الشعري لا بدّ وأن يتجاوب مع نفسية الشاعر، ويحتوي الحدث بطريقة تتخطى حدود الكلمات فيما تنقله من دلالات([2]) فنرى الشاعر يعاود إلى الوصف المكاني مؤاخياً بين البنية الاستطرادية والربط الوصفي التضادي الذي أفرزه السياق، فالإشارة الأولى للمكان كانت (سكك الحديد) التي لم يتضح معها المعلم المكاني بشكل كامل، فإذا بالشاعر يبث إشارة جديدة للمكان بقوله:

هناك شكل الشّيء

في عبثيّة اللاشكل يمضغ ظلَّه([3])

التي دلّت على المكان البعيد الذي تبدّل شكله وحاله بفعل الزمان الذي لخصته جملة الحال (يمضغ ظلّه)، في دلالة منها على عدميّة الملمح وفعل الإزالة والخراب. ويستأنف الشاعر

---

[1] **بنية اللغة الشعرية**، 158.

[2] ينظر: مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)**،70.

[3] **الديوان**، 25

وصفه للمكان دونما رابط بقوله: عدم هناك موثق، فالمكان المشار إليه بـ(هناك) بات معدوماً من وجود أهله وأصحابه الذين طردوا عنه، وتركوا لسنين الغياب مهمة توثيق جرح الوطن المستوطن في قلب كل فلسطيني، وهو ما ألمح إليه الشاعر بالنقاط المفتوحة على التأويل (..)؛ في دلالة على الاستغراق الذاتي والنفسي في متابعة واقع الحال الأليم لذكريات الوطن والأهل التي لا يسعها المدى. وفي مقابل غياب أصحاب الأرض عن أرضهم يثبت الشاعر قطعاً وجود النّقيض عليها، فيصل في قوله: ومطوق بنقيضه، العدم الموثق بواو العطف وضمير الغياب مع المحتل (نقيضه) الذي طوّق البلاد وأحكم الخناق عليها.

وصل الشاعر السابق باللاحق بواو العطف؛ التي استعان بها لإضافة مكوّن جديدٍ لمكونات المكان المعدم وهو (يمامتان تحلقان) لنعاود إلى دائرة السؤال المكاني بقولنا: أين تحلقان؟ فإذا بالشاعر يجيب عن سؤالنا مباشرة دونما انقطاع بإيراد حرف الجر (على) الحامل لمعاني الظرفية المكانية، التي تجلّت ملامحها بالمتضايفات الثلاثة التي لحقت به (سقيفة، غرفة، مهجورة) وأتبعت بـ(عند) الظرفية التي كشف ما بعدها عن العنصر المكاني –المحدود والمخصص بال التعريف– الذي عكف الشاعر على وصفه منذ الكلمة الأولى في هذا المقطع، وليلخصّ بواو الاستئناف وحرف التشبيه حال المحطة التي يقف أمامها – رمز الوطن– بقوله: والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان. فالمحطة رمز للبلاد التي دثرت ملامحها وتغيّر حالها بتغيّر ساكنيها.

تمركزت الدلالة في المقطع السابق حول فكرة الطّرد والهجرة القسرية التي وقع الشعب الفلسطيني تحت حكمها، وقد استعان الشاعر بثلاث وسائل لغويةٍ وأسلوبيةٍ في إطار الصّياغة والسّياق "الذي يؤدي دوراً كبيراً في توظيف اللغة نفسياً وموضوعياً وفنياً"([1]) لتدعيم تلك الفكرة وإيصالها للقارئ على النحو الآتي:

1. الجملة الاسميّة التي سيطرت –بشكل كلي تقريباً– على سطور المقطع السابق؛ لتدل على استمراريّة الواقع المرير على الأرض وثبات حاله على ما هو عليه.

[1] جعفر، عبد الكريم: **رماد الشعر**، 159.

2. المعجم اللفظيّ الذي حمل معاني الخراب والإزالة والتغيير المغلف بمعاني الحزن والانكسار (يابس، شوك، صبار، يمضغ، عدم، مطوق، مهجورة، ذاب).
3. الربط التضاديّ (المعنوي) عبر الألفاظ التي تماشت مع البنيات السياقية للسطور السابقة وتمركزت في إطار دائرتيّ السلب والإيجاب نحو:

الشكل:

- الشيء : الوطن قبل الاحتلال.
- اللاشيء : الوطن بعد الاحتلال.

العدم:

- الأصل : أصحاب الأرض من الفلسطينيين.
- النقيض : الاحتلال الذي سرق الأرض.

بناءً على ما سبق تكون أدوات الربط سلاحاً أسلوبياً عمد إليه الشاعر للربط بين الخيوط الدلالية والسياقية الرفيعة، التي شحنت بها البنى النصية المتنوعة بنصوص درويش بما يتناسب مع المواضيع والأفكار التي قصدها الشاعر.

ثالثا: الانزيــاح

من أبرز الظواهر الأسلوبيّة التي ردّت قارئ النص إلى باطن النصّ الشعريّ، وما تخلّله من علاقاتٍ بنائيةٍ وتركيبيةٍ إذ إنَّ "الخصوصيّة اللغويّة للشعر تبني أسس قيامها على التجربة الداخلية التي تنحرف عن قانون اللغة العام"([1]) فكل خروج عن مألوف اللغة وقوانينها المعياريّة يندرج ضمن دائرة الانزياح التي وقعت في صلب الصراع المتحقّق بين اللغة ومستعمليها؛ لتكون هذه الظاهرة عندئذٍ ليست "سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معًا"([2]) وخلق معادلاتٍ دلاليةٍ جديدةٍ ضمن نحو الجملة المرهون بقوانين اللغة وعلاقاتها، ونحو النصّ الذي يسوغ تفسير مكونات الخطاب الشعري "فنياً ودلالياً في ضوء العلاقة البنائية التكاملية القائمة فيما بينهما، وذلك لمراعاة القرائن المكونة لسياق إنجاز النص بتحليلاتها اللغويّة والاجتماعيّة والنفسيّة والمقاميّة العامة"([3]) بمعنى أن لعبة الانزياح الأسلوبيّة تقصد الإفادة من علم النحو بالعدول عن الأصل لا تخريبه، بالقدر الذي يتماشى مع الخصوصيّة الأسلوبيّة والفنيّة لمبدع النص، هذا ما أجمله جان كوهن بقوله:" الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية"([4]) التي وزعت على مستويين بنائيين ضمن النصوص الأدبية وهما: المستوى التركيبيّ، والمستوى الاستبداليّ للغة([5]). الذي يرتبط بشكل أساسيّ بجوهر الوحدة اللغوية القائم على حرق قوانين اللغة الاعتيادية([6])؛ لإخراج ألفاظها من المستوى الدلاليّ النمطيّ إلى المستوى العميق الذي تنفتح معه اللغة على عالم اللامحدود من الدلالات في "مجال التعبيرات المجازية التصويريّة من تشبيه واستعارة وغيرها([7]) وعمادها الاستعارة حسب جان كوهن([8]) وترجع هذه الأنواع كلّها إلى

---

[1] جعفر، عبد الكريم راضي: **رماد الشعر** ، 125.

[2] المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، 160.

[3] فلفل، محمدعبدو: في التشكيل اللغوي للشعر، 108.

[4] **بنية اللغة الشعرية**، ص17.

[5] ينظر: **نفسه**،110.

[6] ينظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية** ، 108. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، 164. بركة، فاطمة الطبال: **النظرية الألسنية عند رومان ياكسبون**، 37.

[7] فضل، صلاح: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 119.

[8] ينظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، 110.

مدى مرونة العربية، وملكة المبدع اللغويّة والفنيّة التي تمكّنه من صياغة علاقاتٍ لغويةٍ ودلاليةٍ تنفتح على عالم الحقول الدلالية الواسعة.

أ- الانزياح التركيبيّ:

لما كان الانزياح -عموماً- "مزاوجةً إبداعيةً خلاقةً بين مخصباتٍ أسلوبيةٍ ومعطيات الخطاب"([1]) فإنّ هذا المستوى من الانزياح يعنى -خصوصاً- بكل ما يتعلق بالسياق وتراتبية الجمل وتركيبها، ومعرفة الأديب لقوانين اللغة المعياريّة وأصولها الثابتة، بغية الانزياح عن قوانينها بوساطة أساليب متنوعة كالحذف، وتشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، والفصل والوصل والالتفات وغيرها([2]) من الأساليب التي يستحضرها المبدع إلى بنية نصوصه الشعرية؛ لتكون السبيل إلى إيصال الدلالات والإيحاءات التي يقصدها، بإمكاناتٍ لغويةٍ تركيبيةٍ واسعةٍ، وقدراتٍ إبداعيةٍ وفنيةٍ عالية، وستتبع هذه الدراسة ثلاثة من أبرز مباحث هذا المستوى ظهوراً بين دفتي ديوان درويش على النحو الآتي:

1. التقديم والتأخير

إنّ المتتبع لمسار النصوص الشعرية في ديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) يلمح نزوعاً واضحاً لدى درويش في اعتماد التقديم والتأخير أسلوباً بيناً في توجيه المعنى، وشحن خطاباته الشعرية بإشعاعاتٍ دلاليةٍ وجماليةٍ، نقلت قارئ النص إلى عالم الإبداع الذي خاضه درويش بطريقته الخاصة وأسلوبه المتفرّد، إذ إنّ الأسلوب نفسه بمثابة انزياح فرديّ عن مسار اللغة([3]) يضمّنه الشاعر كثيراً من الذاتية في مدى القوانين العامة التي تحكم اللغة؛ للكشف عن الدلالات الكامنة وراء النصوص، عبر العلاقات والتفاعلات التي "تستمد قيمتها من النحو الإبداعي"([4]) وهذا ما نجده في أسلوب التقديم والتأخير الذي يتطلب الكشف عنه الرجوع إلى التراكيب النحويّة المعياريّة، التي تتطلّب معرفة العناصر التركيبية للجمل، وتركيب كل عنصر فيها؛ لتحديد العناصر المتغيّرة فالترتيب "أمرٌ يراد به سرٌ من أسرار العربية، ووسيلة يقرب بها

---

[1] فلفل، محمد عبدو: **في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات بين النظرية والتطبيق**، 77.

[2] ينظر: حسان، تمام: **الأصول**، 130.

[3] ينظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، 16.

[4] عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، 329.

المعنى العميق والدلالة البعيدة"([1]) والتماس الفائدة الجماليّة والدلاليّة التي أفادتها النصوص الشّعريّة من انزياح التقديم والتأخير الذي يقوم –عموماً– على مبدأي: القرب اهتمام وأولويّة([2]) فيما يخص المعاني والدلالات. فما كان من الشعراء أن يقدموا ما حقّه التأخير إلّا لتحقيق ما أرادوه من وجوه المعاني والدلالات. ومن المواضع التي كان التقديم والتأخير حاضراً فيها قول الشاعر:

ما أسرع الليل

قال العاشقان معاً:

ما أسرع الليل

موسيقى مصاحبةٌ لكلّ نبض

ونهر هائجٌ ... وغدٌ

ينسى مواعيده في بيته ... ويدٌ

تنسى لمن هي إذ تدنو وتبتعد

ما أبطأ الليل

قالت عندما انتظرت:

ما أبطأ الليل([3])

افتتح الشاعر نصّه السابق بتقديم مقول القول على القول نفسه بقوله:

ما أسرع الليل،

قال العاشقان معاً:

---

[1] عمايرة، خليل أحمد: **في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق**، 92.

[2] ينظر: مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري**، 74

[3] **الديوان**: 89–90.

ليضعنا في صورة الصّراع النفسيّ القارّ في نفس العاشقين اللذين استترا بلحاف الليل، يبثان ما يجول في خاطرهما من مشاعر وعذابات حكم بها الزمان عليهما، فإذا كان لابدّ إذن من وجود بنية نفسية، وسياق موضوع عام يقفان وراء أي خطاب لغوي([1]) فإنّ تقديم الشاعر لمقول القول: ما أسرع الليل؛ أفصح عن بؤرة التأزّم التي اتصلت بعرى وثيقة مع الحالة الشعورية، والقيود الواقعية والمجتمعية التي ترسمها الحياة لتجارب العشاق بالاستعانة بالثنائية التضاديّة: (ما أسرع الليل و ما أبطأ الليل). فالليل الذي يجمع الشاعر بمحبوبته صفته العامة السرعة، التي تضافرت مع تعبيرات الشاعر الموجزة المتتالية كقوله: نبضات متسارعة، ونهر هائج تماهت مع التسارع الزمني والروحي اللذين يشعران بهما العاشقان لحظة اللقاء. ثم ينقلنا مقول القول الثاني: ما أبطأ الليل، الذي تقدّم بصحبة الجملة الظرفيّة: (عندما انتظرت)، على القول: (ما أبطأ الليل) إلى ذروة الإحساس بمأساة العاشقين، فإن كان اللقاء سريعاً، فإن انتظار اللقاء هو الشبح المألوف الذي يسكن ليل العاشق.

يمكن القول إذن: إن المسار الدلالي في النص السابق انبنى أساساً على فنية التقديم والتأخير التركيبية في تقديم مقول القول على القول نفسه من جهة، والثنائيّة الضديّة عبر التناقض المتحقق بين صفتي البطء والسرعة وما تتصلان به من دلالة على سرعة اللقاء المشوب بالترقب وطول الانتظار من جهة أخرى .

وفي دائرة التقديم والتأخير ذاتها يقول الشاعر في نهاية قصيدته المعنونة بـ(على محطة قطار سقط عن الخريطة):

لجرحي الأبديّ محكمة

بلا قاضٍ حياديّ. يقول لي القضاة المنهكون

من الحقيقة :كل ما في الأمر أنّ حوادث

الطرقات أمرٌ شائعٌ. سقط القطار عن

الخريطة واحترقتُ بجمرة الماضي. وهذا لم

[1] مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)**، 70.

يكن غزواً!

ولكنّي أقول : وكلّ ما في الأمر أنّي

لا أصدق غير حدسي

(لم أزل حيّاً)([1])

نقلت الجمل الأخيرة لهذه القصيدة الحقائق المريرة حول التحول المكانيّ والزمانيّ الطارئ على أرض فلسطين –قبل الاحتلال وبعده– في ظلّ التآمر السياسيّ وتعاون بعض الأطراف السياسية مع الأعداء الذين يتربصون الدوائر لغرض سيطرتهم على الأرض كلها، وإلقاء أصحابها في دائرة المأزق الوجوديّ ما بين (هنا وهناك)، وقد اقترن التحول التركيبيّ وفق عامل التقديم والتأخير مع العامل الدلالي والحقيقة المرّة، التي تجاوبت مع الانفعالات العاطفية المترعة بتراجيديّة ساخرةٍ من واقع الحال؛ فالشاعر انحرف عن المسار النحويّ المعياريّ بتقديم الخبر شبه الجملة (لجرحي الأبدي) الذي قصد به جرح الوطن الضائع على المبتدأ (محكمة) وهي محكمة الزمان والإنسان التي غُيّب العدل والحق عنها؛ لبسط الوجع المعبّأ في نفس الشاعر ضمن واقع حواريّ يوحي بالظلم والجور الذي وقع على الشاعر خصوصاً والشعب الفلسطيني عموماً. فتقديم الخبر على المبتدأ في سياق الحديث عن وجع الوطن المفقود _مركز الدلالة_ على بؤرة محدودة من الصياغة وهي (جرحي الأبدي) إنما جاء ليمنحها قوةً تعبيريةً ودلاليةً وأهميةً في نقل الوجع القارّ في نفوس الشعب الفلسطيني كلّه.

اتّضح دور التقديم والتأخير في النص ذاته بتقديم صفة (منهكون) المقترنة (بشبه الجملة من جار ومجرور من الحقيقة) على مقول القول:

كلّ ما في الأمر أن حوادث

الطرقات أمرٌ شائع. سقط القطار عن

الخريطة واحترقتُ بجمرة الماضي. وهذا لم

[1] **الديوان**، 34.

يكن غزواً([1])

إذ إنّ تقديم الصفة التي ألصقها الشاعر بحكّام القضية الذين غابت عنهم صفة الحياد والإنصاف، رغم إدراكهم للحقيقة المرّة في إطار ساخر مستنكر، يوحي بعبثيّة الأحكام التي تملى على حكام القضية ليقولوا ما قاله غيرهم عندما سرقت بلادهم أمام أعينهم، فتقديم الصفة (منهكون) على مقول القول(كل ما في الأمر أن حوادث//الطرقات أمرٌ شائع. سقط القطار عن/ الخريطة واحترقتُ بجمرة الماضي وهذا لم/ يكن غزواً)؛ إنَما يعكس مدى الحزن الذي تخلّفه تلك الحقائق التي أنهكتهم فلم يبوحوا بها فاحترقوا بنارها من جديد.

يستمر الشاعر في نقل مشاهد محكمة اللاعدل مستثمراً عامل التقديم والتأخير الذي غذّاه بالتعجب الاستنكاري في قوله : (وهذا لم يكن غزواً!!) ، إذ إنّ تقديم الشاعر لخبر كان من جهة المعنى ممثلاً باسم الإشارة (هذا) ؛ جاء ليستوعب مشاعر الفقد وأحاسيس الظّلم والحزن التي أصابت قلب الشاعر بالوهن والضعف من جهة ومدّت القارئ بصحوة لمتابعة بقية المشهد من جهة أخرى. فإنْ كان حكام القضيّة قد أعلنوا بكل بساطة وصراحة أنّ طرد الفلسطينيين من أرضهم وتشريدهم عنها؛ بغية إحلال عنصرٍ محتلٍ مالكٍ ومسيطرٍ على أرض غيره بسلاح القوة أمرٌ شائعٌ ضمن الصراع على الأرض، فالشاعر قد خبر هذه اللعبة والحقيقة كما هي دون زيف أو تحوير؛ فهو ينقل رؤيته وإحساسه تجاه تلك اللعبة السياسية، إذ قدّم قوله : (وكلّ ما في الأمر أنّي لا أصدق غير حدسي) على مقول القول : (لمْ أزل حيّاً)؛ ليستدرك الأقوال والأحكام الزائفة ، ويعلن الحقيقة التي يؤمن بها، ويصوغها بصوت المتكلّم معلناً استمرارية وجوده على هذه الحياة في ظلّ مواجهة ذاته لحقيقة الموت الذي لا فرار منها ، ومواجهة شعبه لذلك المحتل الذي يأبى أن يعترف بحقيقة سرقته لأرضٍ لم يكن له في يوم من الأيام حقٌ تملّكها والوجود فوق أرضها.

وفي نص آخر يقول درويش :

دهشاً من خفّة الأشياء

[1] **الديوان**، 34

أوقفتُ حصاني

عند نبعٍ

وترجّلت، تأمّلت طويلاً

ذوبان الضوء في الماء

الذي يضحك

غرباً، تستحمُ الشّمس في البحر

وشرقاً، ينبت الليل بطيئاً خلف حرش السنديان

وشمالاً، غيمة تبحث عن أترابها

وجنوباً، شارع يفضي إلى أشيائنا في اللامكان([1])

استهلّ الشاعر نصّه السابق بأسلوب التقديم والتأخير الذي شدّ الأسطر الشعرية إلى بعضها بعضاً؛ ليظهر شكلاً متماسكاً لمكونات النص التي تآزرت لنقل المشهد الموصوف وتقديمه في صورةٍ كليّةٍ قامت على جملة من التعابير الاستعارية ، فتقديم الحال (دهشاً) على صاحب الحال المتكلم _الشاعر_ في (أوقفتُ حصاني) إنّما توافق مع أثر المشهد الموصوف في نفس الشاعر ؛إذ إنّ ترتيب الألفاظ في الجمل يتماشى –عموماً– مع أثر المعاني وترتيبها في نفس الشاعر([2]) "فكل عبارة لفظية تؤسلب وتحوّل بمعنى ما"([3]) حسب ما تصفه وتنقله من أحداث. وتقدّم الحال في هذا المقام إنّما تناغم وتناسب مع أثر المشهد في نفس الشاعر، الذي دنا من الخيال لربط ما يشاهده من أشياء في صورةٍ مدهشةٍ تعظّم الموصوف من ناحيةٍ([4]) وتشوّق قارئ النص لاكتشافه ومتابعة تفاصيله الجمالية من ناحيةٍ أخرى. وهو ما اتضح عبر الصّور الاستعاريّة التي

---

[1] **الديوان**، 123–124.

[2] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، 56.

[3] ياكسبون، رومان: **قضايا شعرية**، 15

[4] ينظر: الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**،ج3/ 235.

استحضرها الشاعر إلى بنية النصّ لإبراز الملامح المشهدية التي أصابته بالدهشة والذهول، بدءاً من تشبيه انعكاس الضوء على سطح الماء بالشيء المذاب، وتشبيه الماء نفسه بإنسان يضحك فرحاً، وفي جهة الغرب باتت الشمس كأنّها إنسانٌ يستحم بماء البحر، وغدا حلول الليل شرقاً كأنّه نبتةٌ تشقّ طريقها نحو الصعود، أمّا شمالاً فانطلقت عددٌ من الغيمات تفتش عن رفقائها في المكان المجهول الذي سبر أغوار الشاعر ودفعه لتأمّله واكتشاف ما في كنهه من جماليات.

2. ثانياً: الحذف

يمثّل الحذف خصيصةً من خصائص العربية الميّالة إلى الإيجاز والاختصار، وقد وصفه الجرجاني بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبن"([1]). ومعنى ذلك أنّ المقصود بالحذف غياب أيّ عنصرٍ من العناصر التركيبيّة في الجمل لغرض في المعنى، وهو بذلك شكل من أشكال الانزياح التركيبيّ الذي يكسر بأسلوبيته الفنيّة ومرونة العربيّة الثبات في ترتيب أجزاء الجمل في العربية، وحضور عناصرها كافّة، الأمر الذي "يثري الإيجاز ويقوّيه من ناحيةٍ، وينشّط خيال المتلقي من ناحيةٍ أخرى؛ لتأويل هذه الجوانب المضمرة"([2]) فيكتسب معه التكوين الشعري أبعاداً دلاليةً متحركةً، يبتدعها منشئ النص لعلمه الدقيق بمكونات الجمل ووظائفها الدلالية في الخطاب، كما يشترك قارئ النص الفطن في استحضار المحذوف من أجزاء الخطاب، وتأويل الغائب منها عبر الإحالة الحاليّة والمقاليّة([3]) التي تقرّبّ القارئ من الدلالة وتشدّه إليها، فلا بدّ من دليل على المحذوف وإلا لن يؤتي الحذف ثماره، ويصبح اكتشاف المجهول أمراً صفته

---

[1] **دلائل الإعجاز**: ص146.

[2] زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،ص55.

[3] الإحالة أنواع: إحالة داخل النص أو داخل اللغة، وهي إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ، سابقة كانت أو لاحقة؛ فهي إحالة نصية. وإحالة على ما هو خارج اللغة، وهي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبة المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم، ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته في تفاصيله أو مجملاً إذ يمثل كائناً أو مرجعاً موجوداً مستقلاً بنفسه، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم.
ومهما تعددت أنواع الإحالة فإنها تقوم على مبدأ واحد هو الاتفاق بين العنصر الإشاري والعنصر الإحالي في المرجع. الأزهر، الزناد: **نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً**، ص118-119. وينظر: طاهر سليمان حمودة: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، ص111-128.

العبثية والغيبية([1])، ذلك أنّ الحذف قد لا يخضع "إلى قوانينَ نحويةٍ، ولا يشير إلى معطياتٍ لغويةٍ، بقدر ما يخضع إلى المقام، والمعلومات التي يمتلكها المتلقي عن الواقع وتراتبيّة الأشياء في العقل، وهذا لم يهتم به النحاة"([2]) لذلك يجب على قارئ النصّ أن يكون ملماً بما هو واقع داخل النصّ وخارجه حتى يصل إلى المعاني المرجوّة.

لم تخل نصوص درويش من ظاهرة الحذف الأسلوبيّة، التي لا يمكن الجزم بثبات مقصديتها ضمن سياقاتها الشعريّة المتنوعة، ونظراً لاتساع الحديث في هذه الظاهرة فإنّ هذا المبحث ليس بصدد عرض تقسيمات الحذف وأنماطها والخلافات النحويّة والبلاغيّة حولها، وإنما ندرس هنا إثبات هذه السمة الأسلوبيّة ودلالاتها ضمن نماذج متفرقة في حدود نصوص ديوان درويش، وفي هذا المقام يقول الشاعر:

نحنُ أبناء الهواء السّاخن البارد

والماء، وأبناء الثّرى والنّار والضّوء

وأرض النزوات البشريّة

ولنا نصف حياةٍ

ولنا نصف مماتٍ

ومشاريع خلودٍ...وهوية

وطنيّون كما الزيتون

لكنّنا مللنا صورة النرجس

في ماء الأغاني الوطنيّة

---

[1] ينظر: ابن جني، أبو الفتح: **الخصائص**، ج360/2.

[2] بشار، إبراهيم: **الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية نصية إلى خصوصية التجربة الشعرية**، مجلة المخبر، العدد6، 2010م، 11.

عاطفيون بلا قصد

غنائيون عن قصد

ولكنّا نسينا كلمات الأغنيات العاطفيّة([1])

يسرد الشاعر بضمير المتكلم الجماعي(نحن) بعضاً من حكايا المكان والزمان المتناثرة ما بين الأمس والحاضر بأسلوبية تعكس حلم الشعب الفلسطيني بالنصر والتحرر من ناحيةٍ، وأسباب تأخّر ذلك الأمر من ناحيةٍ أخرى. وإذا ما تأمّلنا السطور الثلاثة الأولى من النص السابق نلحظ أنّ الشاعر قد أوجز بحذف المسند إليه المبتدأ (نحن) صوت الشعب بعد أن شدّ الأسطر إلى بعضها بعضاً عبر حرف العطف (الواو)، واعتمد في حذف المسند إليه على قرينةٍ لفظيةٍ سابقة (نحن أبناء الهواء الساخن–البارد والماء) والتقدير (ونحن أبناء الثرى والنار والضوء وأرض النزوات البشرية). أمّا فيما يخصّ المعنى في ظلّ الحذف فإنّه لم يختل أو يلتبس على القارئ الذي استعان بالربط بين الجمل المتعانقة لإكمال المحذوف منها.

ينبغي الإشارة في هذا المقام إلى أنّ الشاعر استعان بظاهرة التقديم والتأخير التي سبق الحديث عنها بغرض "إبراز الذات"([2]) وتأكيد وجودها المكاني والزماني على أرض فلسطين في قوله:

ولنا نصف حياةٍ

ولنا نصف مماتٍ

فالشاعر أحسن التركيب حين ناغم بين أسلوبي الحذف والتقديم والتأخير؛ فتقديم ضمير الملكيّة المقترنة بحرف الجر (لنا) على المبتدأ (نصف حياة ونصف مماتٍ)؛ يؤكّد الحق الغائب لأصحاب الأرض المحرومين من الوجود عليها، كما أنّ حذف ضمير الملكية (لنا) من السطر الذي يليهما في قول الشاعر: ومشاريع خلود... وهوية؛ إنّما جاء ليخدم المعنى السابق ويؤكّده، ويوقظ ذهن كلّ سامعٍ وقارئٍ للنص، ويذكّرهم بالملك الضائع، والتقدير: (ولنا مشاريع خلود... ولنا هوية). وإتباع الشاعر لفظة مشاريع خلود بنقاط مفتوحة؛ إنّما يدلّ على شدّة ألم الشاعر وتأثّره بما وقع وما هو واقع على الأرض، الأمر الذي جعله يمنح كلّ قارئ للنص فرصةً لملء

---

[1] **الديوان**، 14–15.

[2] أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية**، 233.

هذا المفتوح الفراغ بالصياغة والأوصاف التي يجدها ملائمة في الدلالة على تلك المشاريع التي يأمل كل فلسطيني تحققها والوصول إليها.بحيث يصبح النص الشعري " قابلا لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة"([1])

عمد الشاعر أيضاً إلى حذف المبتدأ (المسند إليه) في مقام الوصف، وعطف الصفات التي منحها للموصوف إذ يقول:

عينان تائهتان في الألوان . خضراوان قبل

العشب. زرقاوان قبل الفجر. تقتبسان

لون الماء، ثم تصوّبان إلى البحيرة نظرةً

عسليةً، فيصير لون الماء أخضر...([2])

حذف الشاعر المبتدأ في قوله : خضراوان قبل العشب، وزرقاوان قبل الفجر، وتقتبسان لون الماء على تقدير: (عينان خضراوان، وعينان زرقاوان، وعينان تقتبسان لون الماء)؛ رغبةً منه في الاختصار والإيجاز الذي "يكسب العبارة قوّة ويجنّبها من ثقل الاستطالة وترهلها"([3]) فحذفُ المسند إليه إنما جاء لتلافي تكراره مرة أخرى دون فائدة لدلالة المذكور عليه، فضلاً عن أن حذف الشاعر للمبتدأ قد منحه دوراً مميزاً في الدلالة؛ لشدّ انتباه السامع والقارئ للنص للمسند إليه الذي بني عليه النص([4])، وتكثيف ما ينبثق عن الوصف من إيحاءات ودلالات.

ومن ذلك أيضا حذف المفعول به نحو قول الشاعر:

الآن، بين الأمس والغد تغسل امرأةٌ

زجاج البيت. لا تنسى ولا تتذكّر

---

[1] بلعباسي، محمد: **شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر**، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة وهران_ الجزائر، 2014– 2015م، 103

[2] **الديوان**، 20

[3] حمودة، طاهر سليمان: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، ص100.

[4] ينظر: سليمان، فتح الله: **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، 141

الآن السماء نظيفة([1])

حذف الشاعر المفعول به للفعلين (تنسى وتتذكر)؛ فلم يعلن لقارئه عن الأمور التي نسيَها أو استذكرها؛ حتى لا يغلق دوائر النسيان والتذكّر أمام نفسه من جهةٍ وأمام قارئ النص من جهةٍ أخرى. فالمسكوت عنه يدفع القارئ إلى تخيّل الأبعاد النفسيّة والعواطف العميقة التي تعتمل قلب الشاعر، والتي تعجز الألفاظ والمفردات عن الإحاطة بها، فما كان من حذف المفعول به إلا أن جاء لإثبات معاني الفعل نفسه([2]) أي (تنسى وتتذكر) في حركةٍ مضادةٍ تعكس غرق الشاعر في غياهب الحزن والأسى؛ لما آلت إليه أحواله وأحوال بلاده وأهلها. فالواضح إذن أنّ هناك أبعاداً دلاليةً ونفسيةً وفكريةً تقف وراء الحذف؛ لتسهم في تشكيل النص وإحالة القارئ إلى معانٍ ودلالاتٍ ما كانت لتظهر لولا أنّ الشاعر اعتمد النحو اللغويّ المعياريّ في ايصالها.

3. الالتفات

يدرس الالتفات ضمن مباحث الانزياح التركيبي كونه يُعنى "بالتحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاثة : التكلّم، الخطاب، والغيبة"([3]) ولكنّ عدداً من البلاغيين لم يحصروا هذه الظاهرة –فحسب– في عملية الانتقال من ضمير إلى آخر بل امتدت لتشتمل على الانزياح عن الأفعال الثلاثة الرئيسة في العربية (الماضي والمضارع والأمر)، وما يتصل بها من إفراد وتثنية، وجمع، وتذكير وتأنيث وغيرها من الأمور التي يطول الحديث فيها.([4])

وهذا الانصراف من أسلوب إلى آخر لا يأتي عبثاً؛ إذ لا بدّ من أن يكون محملاً بقيم بلاغيّة ودلالية تبرز عن السياقات التتابعيّة للخطاب الشعري، فالمعنى والدلالة حسب (جون لاينز) يتحددان بما يسمى بالقوّة الكلامية، التي تتجاوز معاني الكلمات المحفوظة أمامنا إلى معاني

---

[1] **الديوان**، 16

[2] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص155.

[3] الميداني: **البلاغة العربية**، ج1،/479.

[4] ينظر: ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج4/2. ينظر: العلوي: **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج73/2. ينظر: الزركشي، **البرهان**، ج234/3،.

ضمنيّة خفيّة ضمن السياق الشعري([1]). وفيما يخص ديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) فإن الالتفات والتحول القائم بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب كانَ أكثر مظاهر الالتفات ظهوراً في نصوصه الشعرية.

ومن ذلك الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في مقام الوصف، ومن ضمير الخطاب إلى ضمير الغياب في مقام الحوار، والتحول من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع في قول الشاعر:

دهشاً من خفة الأشياء

أوقفت حصاني

عند نبع

وترجّلت، تأملت طويلاً

ذوبان الضوء في الماء

الذي يضحك

غرباً، تستحم الشّمس في البحر

وشرقاً، ينبت الليل بطيئاً خلف حرش السنديان

وشمالاً، غيمةٌ تبحث عن أترابها

وجنوباً، شارع يفضي إلى أشيائنا في اللامكان

وإلى الأعلى، طريق اللازمان

كنْ صدى في قطرة الماء

وكنْ في ورق العشب صدىً

[1] ينظر: **اللغة والمعنى والسياق**، 222.

ثمَّة موسيقى تناجيك وتحميك من الفكرة

فالفكرة بنت الهذيان

قال لي صوتٌ خفيٌ ... نبويٌّ([1])

تنقل الشاعر في سرده لمشاهد نصه السابق بين عدد من الضمائر التي أكسبته سعةً ومرونةً، مكّنته من الاستغراق الذاتيّ والنفسيّ مع المشاهد التي كان ينقلها للقارئ. حيث بدأ ملفوظه الشعريّ مستدعياً ضمير المتكلم الذي خطا به الخطوة الأولى في سرده لمشاهد حلمه الشعري وسط طبيعة المكان المدهشة، التي يتطلب وصفها نفساً تأملياً طويلاً؛ لتتضح معه تفاصيل الجمال والسحر ومعالمها (فالوقوف والحضور والترجّل والتأمل) جميعها أفعالٌ تناغمت مع ضمير المتكلم الذي يثبت الحضور والحلول. ومع بدء مشهد الوصف يتحوّل الشاعر من ضمير المتكلم السارد إلى ضمير الغياب الوصفي، مستحضراً صورة المكان وكأنّه ماثلٌ أمامه. وهذا ما أكدته حركة الفعل المضارع، الذي عبر به الشاعر عن مشهد الماضي؛ لغايةٍ وظيفيةٍ ودلاليةٍ قيمتها استحضار المشهد والحدث وكأنّه واقعٌ الآن، والحقيقة أنّ التفات الشاعر من المتكلم إلى الغياب ومن الماضي إلى المضارع، قد وقع في دائرة التعظيم والمبالغة في وصف جماليات المكان الذي حلّ فيه. ولا يقف الشاعر عند هذا الحدّ ليربط الخطاب بالغياب، فقد استطاع أنْ يباغت القارئ من جديد، مخرجاً إياه من دائرة الغياب إلى دائرة الخطاب، الأمر الذي كان بمثابة صحوةٍ له، تثير انتباهه وتدفع الملل عنه من جهة([2]) وتبث روح التشويق في نفسه من جهة أخرى للكشف عن معالم الخطاب وتحديد طرفيه: المخاطَب والمخاطِب اللذان ظلّا مجهولين إلى اللحظة التي انحرف فيها الشاعر عن مسار الخطاب إلى مسار الغياب، ويكشف للقارئ أطراف الحوار وهما: وحي الشعر والشاعر نفسه في قوله: (قال لي صوت خفيّ...نبويّ).

من الملاحظ إذن أنّ الشاعر كان موفقاً في التفاتاته المتنوعة بين ضمائر الغياب والتكلم والخطاب، التي نجح من خلالها في شدّ القارئ إلى نصّه وتعميق إحساسه بالحدث وكأنّه واحدٌ من أبطاله.

---

[1] **الديوان**: 123-124.

[2] ينظر: الميداني: **البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد**، 481.

وفي قصيدة أخرى يقول درويش:

من كان يحلم مثلي في طفولته

هو المسافر من أمسي إلى غده

وددتُ لو عدتُ من لَألاءِ نجمتنا

إلى شبيهيَ في بستان موعدهِ

ظلّان نحن لشخص واحدٍ ولنا

ما للسماويّ من نعمى توحده

ننأى وندنو صدى لا نلتقي أبداً

كأنّني هو في منفى تشرده

هي الضرورة والرؤيا معطلةٌ

كأيّ معنى تشظّى في تردّده

لو كنت أصغر من قلبي لقلت له

خذني إلى ملتقى حلمي بمولده

هو المكان، رهان المنشدين على

فعل الزّمان وموسيقى تجدّده([1])

في الأسطر السابقة التفات عن ضمير المتكلم المتمثل في نحو (مثلي، أمسي، وددتُ، عدتُ، شبيهي، ننأى، ندنو) إلى ضمير الغياب في (غده، طفولته، هو، تشرده، هو المكان) حيث تدور هذه السطور حول فكرة بعد الشاعر وأمثاله من أبناء شعبه الفلسطيني عن وطنهم، وحلمهم الجماعي في العودة إليه، فتحوّل الشاعر عن ضمير المتكلم في (مثلي وأمسي) إلى

[1] **الديوان**: 92-93.

(طفولته وغده) إنّما هو تحوّل لفظي على مستوى الصياغة ليس إلّا، فمن ناحيةٍ دلاليةٍ لا يتجاوز فيه الشاعر عن ضمير المتكلم، كونه يتحدث عن ذاته وأناه الداخلية التي هي جزء من ذات شعبه الجماعية، التي عاشت أمساً واحداً، وينتظرها غدٌ مجهولٌ سيكون واحداً أيضاّ، وهو ما تأكّد مع التفات الشاعر عن ضمير المتكلم (أنا الفردية) إلى ضمير المتكلم(نحن الجماعية) لتكون دليلاً على توحّد الذات، وتوحّد الحلم الذي ظلّ مجهولاً حتّى كشف عنه الشاعر بقوله: (هو المكان).

إنّ حضور ضمير الغياب في الإشارة إلى (المكان الوطن) على مستوى الصياغة تساوى دلالياً مع الغياب الفعليّ للشاعر وأبناء شعبه عن أرضهم، وبذلك يكون الالتفات في الخطاب الشعريّ السابق قد نجح في تحقيق بعدين أساسيين هما: كسر الرتابة في السرد الشعري مما يوقظ القارئ ويشدَّ انتباهه، والكشف عن الحسّ الإنسانيّ والحب العاطفيّ لدى الشاعر الذي لا يزال يحلم حلم أبناء شعبه المشترك وهو العودة والرجوع إلى الوطن .

وفي موضع آخر يقول الشاعر :

ما أطول الليل، إن فكرتُ :

أين أنا؟

كأنّني ظلّك المقطوع من شجرك

كأنّني الحجر المرميّ في قمرك

ما أطول الليل([1])

في الأسطر التفات عن ضمير المتكلم المتمثل في (فكرتُ، أنا) إلى ضمير المخاطب في (ظلّك)، فالشاعر قصد الإخبار عن حالته في كلا الضميرين اللذين جاءا لخدمة الغرض

[1] **الديوان:** ص91.

الدلاليّ في السطور السابقة، وهو توجيه عناية القارئ([1]) صوب معاناته العاطفية في ظلّ طول الليل وغياب الحبيبة.

وعلى صعيد الالتفات بين الأفعال يقول الشاعر:

الآن، كنت

الآن، سوف تكون

فاعرف من تكون...لكي تكون([2])

يسيطر على الأسطر السابقة ضمير المخاطب، الذي تماهى مع انتقال الشاعر بين الأفعال الثلاثة: الماضي والمضارع والأمر في (كنتَ، سوف تكون، اعرف)؛ ليلفت ذهن القارئ، ويشعر المخاطب بأنّه محل عناية واهتمام([3]) في مقام النصح والحث على إثبات الذات وتقرير المصير.

وبناءً على الأمثلة السابقة، نرى أن انتقال الشاعر من أسلوب إلى غيره، كان ميّزةً أسلوبيةً استغلها في إثبات مقصديّته وأغراضه الشعريّة عبر لفت انتباه السامع والقارئ لنصوصه بطرائق منوعةٍ كشفت عن تميز إبداعي لديه، وذكاء فنيّ لدى قارئه.

ب- الانزياح الاستبدالي(الدلالي):

يرتبط هذا النوع من الانزياح بشكل رئيس بجوهر الوحدة اللغوية القائم على حرق قوانين اللغة الاعتيادية([4])؛ لإخراج ألفاظها من المستوى الدلاليّ النمطيّ إلى المستوى العميق الذي تنفتح معه اللغة على عالم اللامحدود من الدلالات في "مجال التعبيرات المجازيّة التصويريّة من تشبيه

---

[1] ينظر: الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، ج315/3.

[2] **الديوان:** ص18.

[3] ينظر: الميداني: **البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد**، ص483.

[4] ينظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية** ، 108. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، 164. بركة، فاطمة الطبال: **النظرية الألسنية عند رومان ياكسبون**، 37.

واستعارة وغيرها"([1]) وهذا يعني أننا نتحدث في هذا المقام عن الصور البلاغيّة عامةً، والتي تشكل الاستعارة _حسب جان كوهن_ عمادها([2]). وترجع القدرة على إبداع هذه الأنواع كلها من الصور البلاغية إلى مدى مرونة العربية، وملكة المبدع اللغوية والفنية التي تمكنه من صياغة علاقاتٍ لغويةٍ ودلاليةٍ تنفتح على عالم الحقول الدلالية الواسعة، وتثري العامل الدلالي في النصوص الشعرية.

بناءً على ذلك ستكون الاستعارة أوّل ما نرصده من ألوان الانزياح الاستبدالي على اعتبار ما أسلفنا به سابقاً من أنها عماد هذا النوع من الانزياح.

1. الصورة الاستعاريّة:

إن تحوّل بنية التشبيه إلى استعارة بحذف أحد طرفي التشبيه الأساسيين: المشبه والمشبه به، يمنح الشاعر مساحةً واسعةً من الحرية في التعامل مع مفردات اللغة، وإعادة سبكها وفق علاقاتٍ جديدةٍ يغذّيها الفكر والخيال بما يحويانه من طاقاتٍ تفجّر سواكن الجمادات، وتشحن المتحركات بمعان ودلالاتٍ جديدة؛ تعمل على كسر حواجر المعيارية والثبات في رسم الصور الفنية من جهة، وتركّز الدلالات في معماريّة النصوص الشعريّة من جهة أخرى.

لما كانت الاستعارة تقوم أساساً على " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"([3]) فلا بدّ إذن من تحقّق " الالتحام والتوحد بين طرفيها لإصابة الدلالة المرجوّة"([4]) و تحقّق الأغراض والدلالات لا يعفي بدوره الصورة الحديثة "من القيام بمهمّتها الفنيّة داخل القصيدة، أو تحولاً في فهم تأثيراتها الجمالية، التي تعد مقياساً مهماً وشرطاً دائماً في الحكم على براعة الشاعر وفنّه"([5]) كونها أداةً فنيةً تعكس الخصوصية الإبداعية للذات الشاعرة ، ووسيلةً من وسائل التأثير والاستجابة في نفوس المتلقين.

---

[1] فضل، صلاح: **علم الأسلوب مبادئه واجراءاته**، 119.

[2] ينظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، 110.

[3] العسكري، أبو هلال: **الصناعتين**، 268

[4] صالح، بشرى موسى: **صورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، 124

[5] **نفسه** ، 166

تشخّص الاستعارة الجمادات عبر بثّ الروح والحياة فيها ، كما أنّها تمكّن صاحبها من نقل المعاني إلى الواقع الماديّ المحسوس بعد أن كانت حبيسة الأذهان، موجودةً في حكم المعدومة([1]). فالصور البلاغيّة بأنواعها لا تعرض المعنى في عزلة عن سياق بنيته العامة؛ لتفرض على المتلقي ضرورة التيقّظ والانتباه" ذلك أنّها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها"([2]) ومن ذلك قول درويش:

على سكك الحديد.هناك شكل الشيء

في عبثيّة اللاشكل يمضغُ ظلّه([3])

أسهم التشخيص المتحقّق في قول الشاعر: يمضغ ظلّه، في تفريغ الثقل النفسيّ والعاطفيّ المخبوء في روح الشاعر الحزينة على الحالة الراهنة التي آلت إليه صورة المكان(الوطن)، فحركة المضغ بما تحققه من معاني الإمحاء والزّوال خلّفت آثاراً نفسيةً نجحت في إضاءة المشهد التصويري الذي يحكي حكاية المكان الضائع، مستعينةً بالاستعارة المكنية التي حولت الظل إلى مخلوق حيّ، عندما شبهته بالإنسان، وهذا المشبه به محذوف وناب عنه أشياء من لوازمه كالمضغ بالاعتماد على عامل الخيال. فعملية المضغ باتت معادلاً موضوعياً لعمليات التحوّل والتغيير التي أصابت المكان.

نرى في استعارة أخرى الشعب الفلسطيني متألماً متأسفاً على نفسه الطيّبة التي انتظرت طويلاً عهوداً ووعوداً عربيةً بالنصر والتحرير الذي ما آن له أن يتحقق، يقول درويش:

...، كم كنّا ملائكةً وحمقى حين

صدّقنا البيارق والخيول، وحين آمنا بأنّ جناح

نسر سوف يرفعنا إلى الأعلى([4])

---

[1] ينظر : الجاحظ، **البيان والتبيين** ، ج1/ 75

[2] عصفور ، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**،328

[3] **الديوان**، 25

[4] **نفسه**، 33

تنكشف مع هذا المقطع النفسية السيّئة لدرويش، الي عبّر عن معاني الخذلان وخيبة الأمل والتباس الوجه الحقيقي للعرب بقناع الزيف والخديعة. فالشاعر يصور أبناء الشعب الفلسطيني بالملائكة والحمقى أولاً ، ثمّ ينتقل لوصف القوى العربية بجناح النسر الكاسر ثانياً على سبيل الاستعارة التصريحة، والجامع بين طرفي التشبيه الأول صفة الطهارة والبراءة التي خيّمت على قلوب العامة من الفلسطينيين الحالمين بالنصر والعودة إلى بلادهم، أما الجامع في التشبيه الثاني فهو عامل القوة المنقوصة المشوّهة بمعاني الخيانة والخذلان العربي للشعب الفلسطيني.

إنّ وصف درويش لشعبه بالحمقى والملائكة ليس من شأنه التحقير_مطلقاً_ بل يلفت به الشاعر انتباه القارئ إلى بساطة حلم الفلسطيني، وصفاء روحه التي جعلته يتمسك بوعود العرب وبيارقهم البالية.

لقد كان حقاً على الفلسطيني أن يدرك يقيناً أنّ جناح نسر العرب لا يكفي لمواجهة وحش الاحتلال المفترس، والتخلّص من وجوده على الأرض الفلسطينية. وقد أحسن الشاعر اختياره الاستعارة، إذ بدت وكأنّها وعاء حوى النتاج الروحيّ التي خلّفته روحه بانفعالاتها الصادقة المباشرة([1])، فالروح الحزينة المستندة على الاستعارة كونت ماهية النص،" فبالصورة الشعرية تتجسّد الروح وتصبح مرئية، والروح بدورها تجدد أحاسيسنا ومشاعرنا"([2]) فتنشأ النصوص الشعريّة ناطقةً بما تخفيه الروح وما تفيض به القلوب.

وظف الشاعر الاستعارة في مقام وصفه للمرأة كما في قوله:

ينبّئني ضوء هذا النهار الخريفيّ

أنّي رأيتك من قبل، تمشين حافية

القدمين على لغتي، قلتُ: سيري

ببطءٍ على العشب، سيري ببطء

---

[1] ينظر: الإمام، غادة: **جاستون باشلار جماليات الصورة**،156

[2] الإمام، غادة: **جاستون باشلار جماليات الصورة** ، 159

لكي يتنّفس منك ويخضر. والوقت

منشغل عنك... سيري ببطءٍ لأمسك

حلمي بكلتا يديّ.رأيتك من قبل

حنطيةً كأغاني الحصاد وقد دلّكتها

السنابل، سمراء من سهر الليالي

بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين

اقتربت من النبع.سيري ببطء

فأنّى مشيت ترعرعت الذكريات حقولاً

من الهندباء، رأيتك من قبل في

الزمن الرعويّ ([1])

سعى الشاعر في النص السابق إلى المزج بين صفات الحبيبة ومظاهر الطبيعة المتجدّدة في وطنه، عبر صورة مركّبة اتّصلت بوجدانه ومشاعره وذكرياته التي استقت من (الهندباء) ذي الألوان المتنوعة مرارته، إذ تحوّلت الحبيبة إلى أداةٍ وصل ربطت الشاعر بماضي الذكريات التي امتزجت فيها معاني الحب بألم البعاد والفراق والخراب، فنجد الشاعر قد استعار لضوء النهار صورة إنسان يحمل الأنباء وينقلها، كما شبه العشب الأخضر بإنسان يتنفس مستمداً أنفاسه من خطوات الحبيبة فوقه، واستعار للوقت صورة إنسان منشغل عن الحبيبة، وشبه الحلم بشيء ماديّ يُمسك، كما شبه السنابل بإنسان يدلّك، وشبه الماء بإنسان يضحك، والذّكريات بنبات ينمو ويترعرع لتجيء هذه الصّور كلّها على سبيل الاستعارة المكنية لتتآلف جميعاً لرسم صورة متكاملةٍ للحبيبة، ولطبيعة اللقاء التي جمعت الشاعر بها.

[1] **الديوان**، 79

يبدو أن حشد الشاعر لهذه الصور التشخيصيّة الممزوجة بفضاء الطبيعة في سبيل وصف الحبيبة ما " هو إلا رجع صدى لاندماج الشاعر في طبيعة بلاده، أو حلول طبيعة بلاده و أهلها في خياله،"([1]) إذ يبدو التشخيص ممزوجاً بذات الشاعر الخاصة المحبة لكل ملمح من ملامح وطنه الذي لا يغيب عن باله، فنجد أن معجمه اللغوي متّصل بمعجم نفسه مباشرةً؛ فهو يصور في استعاراته بعضاً من ذاته وأحاسيسه النفسيّة، فلا يعرضها صامتةً ساكنةً، بل ينشر الحركة في ثناياها؛ ليمنح القارئ فرصة التأثّر والاستجابة بتجربته، كما في قوله:

لولاه، لولا السّراب، لما واصل السّير

بحثاً عن الماء. هذا سحاب يقول:

ويحمل إبريق آماله بيدٍ وبأخرى

يشدُّ على خصره. ويدقُّ خطاه على الرمل

كي يجمع الغيم في حفرة. والسّراب يناديه

يغويه، يخدعه، ثم يرفعه فوق: اقرأ

إذا ما استطعت القراءة. واكتب إذا

ما استطعت الكتابة. يقرأ: ماء، وماء، وماء

ويكتب سطراً على الرمل: لولا السّراب

لما كنت حياً إلى الآن([2])

ارتسمت صورة الأمل في هذا المقطع عبر جملة من الصور والاستعارات التي مزجت بين معجميّ الشاعر اللغويّ والنفسيّ؛ اذ أسقط الشاعر على صوره الحيّة المقتنصة_ غالباً_ من عالم الطبيعة كثيراً من خبئه الذاتيّ، وأحاسيسه النفسيّة ليضع القارئ في ضوء واقع تجربته التي عايشتها روحه وصورتها أشعاره.

---

[1] الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، 152

[2] **الديوان**، 50

لعب التشخيص دوراً ليس بالقليل في النهوض بالصّورة الكليّة وتصعيدها في بنية النص الذي بين أيدينا، والذي تناغمت فيه الصورتان الحركيّة والبصريّة، في سبيل تصوير العالم الداخلي للشاعر، الذي شخّص السّراب في هيئة كائن حيٍ لاحقته عيون المسافر(الشاعر)، عبر سلسلةٍ من اللحظات المتعاقبةِ وسط الصّحراء القاحلة التي يلهث الحالُّ فيها وراء قطرةِ ماءٍ تشدُّ عوده لمواصلة سيره. فالسّراب بات كتاباً يرشد الناظر إليه لوجهته وطريقه، وإنساناً يمتلك صفة الغواية والخديعة التي تغري من يقف أمامه لمتابعته واللحاق به. فهذه الصّور الاستعارية المكنيّة التي ساقها الشاعر للسّراب، عبر مشهد سرديّ ظهرت فيه قدرته العالية على تطويع اللغة بالكيفيّة التي تصون الدلالة العامة في النصّ، جعلت من السّراب معادلاً موضوعياً للأمل الذي ظلّ درويش يسعى وراءه سنين طويلةً علّه ينجح في تحقيق أمانيه.

إنّ قارئ الأفعال (يخدع، يغوي..) يدرك للحظة كونها دالةً على أفعال صادرةٍ عن الأحياء ممّن يتصفون بالعقل والإرادة والتصرّف، واعتماد الشاعر عليها في إيصال الدلالة يمنح قارئها إحساساً " حتى ليكاد يلمسها بيده ويحسّ بأنفاسها تلفح وجهه"([1]). إذ يستطيع الشاعر عبر الاستعارة الإمساك بالخيط الرفيع الذي جمع العامل الحسيّ بالنفسيّ، ذلك أنها أداة إيحائية([2])، تشير لقارئها بالدلالة التي تحملها دون أن تقرّ بها صراحةً.

2. الصورة الكنائيّة:

لا يمكن لقارئي النصوص ودارسيها الشطط في تأويلها وإقحامها بمعانٍ ودلالاتٍ تفرض عليها فرضاً دونما رابطٍ أو جامعٍ منطقي يرتاح لهما العقل والقلب سوياً؛ بحجّة تعدّد الرؤى وتنوّع النظرة الناقدة. ولمّا كانت اللغة مادّة مرنة استطاع الشعراء أنْ يودعوا قصائدهم أساليب فنيةً اخترقت المعاني المعيارية والدلالة الأحاديّة للغة، وجنحت صوب اللامحدود من المعاني والدلالات كما في الكناية، التي يقصد بها" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"([3]) بمعنى أنّ الشاعر يستبدل اللفظ ذا الدلالة المباشرة على المعنى المقصود

---

[1] زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ،70

[2] ينظر: **نفسه**، 102

[3] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، 66

بلفظ بديلٍ يحقّق الدلالة ذاتها، بطريقةٍ تمنح الصياغة جمالاً وتهب المعاني " قوةً ورسوخاً في الذهن، وذلك لما فيها من الخفاء اللطيف"([1]). وقد لجأ درويش إلى هذا الأسلوب في تغليفه وعرضه لبعض الصفات والدلالات التي ضمّنها شعره، ومنها قوله واصفاً المكان(أرض فلسطين) بعد غياب أصحابها عنها ردحاً من الزمان:

على المحطة. لا أحب الآن هذا العشب

هذا اليابس المنسيّ، هذا اليائس العبثي

يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الزئبقيّ([2])

تتماهى الكناية في قول الشاعر: اليابس المنسي ، لتكشف عن صفة التحوّل والتغيير المقترن بالغياب والتّرك، إذ ترسم الكناية مشهداً للفناء والتحول، يبرز من خلال العشب الذي فقد خضرته ويناعته فبدا يابساً يائساً. فالشاعر يحاول أن يصور لنا حالة المكان الواقعية بعد غياب أصحابها عنها عبر إثبات التغيير والتبدل الذي طال عنصراً من عناصر المكان المفعمة بالحياة والخصب(العشب)، ليمتد هذا التحول والتغيير فيما بعد فيكون سمةً عامةً للمكان الذي نعته الشاعر بلفظة (الزئبقي) في دلالة منه على التحوّل وعدم الثبات .

ترتسم بعض الصور الفنية في نصوص درويش عبر الكنايات التي تتماهى في دلالتها كإيحاء رمزيّ يكشف وجه المعنى الخفي كما في قوله:

...، أرى شجر النخيل ينقّح

الفصحى من الأخطاء في لغتي...([3])

دلّت عبارة (أرى شجر النخيل ينقّح الفصحى من الأخطاء) في إطار السياق الشعريّ التي حلّت فيه على الموصوف (العنصر العربي عموماً) ، فإنْ كانت الصورة الفنية بأنواعها " تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"([4]) فلا بدّ

---

[1] الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**،161

[2] **الديوان**، 29

[3] **نفسه**، 32

[4] إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، 127

وأن يكون العامل الوطني والعربي المقترن بالمكان وذكراه وحال أهله ذا أثر بيّن في شعر درويش، الذي كثيراً ما أضفى على مشاهد المكان وصوره مشاعر الكآبة والحزن كما في قوله:

ينبئني أنّنا سوف نسمع طيراً تغنّي

على قدر حاجتنا للغناء... خفيفاً

خفيّ التباريح، لارعوياً ولا وطنياً

فلا نتذكّر شيئاً فقدناه([1])

فعبارة (لا رعوياً ولا وطنياً) كناية عن موصوف(الوطن)؛ كونها تحمل في طيّاتها بعداً وطنياً وعربياً، فالشاعر لا يريد سماع ما يوقظ في روحه ذكريات الوطن المريرة التي انقلب فيها حال المكان وأهله رأساً على عقب.

يقول أيضاً:

نحن أبناء الهواء السّاخن البارد([2])

فنلمح من وراء عبارة (الهواء الساخن البارد) كناية تصف حالة الوطن السياسية المرهونة بصفتي (الحرب والسلام) اللتين جمعتا الفلسطينيّ في صراعه الممتدّ مع عدوّه الإسرائيليّ.

يقول درويش أيضاً :

لن أبدّل أوتار جيتارتي... لن أبدّلها

لن أحمّلها فوق طاقتها... لن أحمّلها

لن أقول لها جديني على وترٍ سادسٍ

أجد الفرس العائدة!([3])

---

[1] **الديوان**، 76-77

[2] **نفسه**، 14

[3] **نفسه**، 132

لجأ درويش إلى الكناية في قوله(أجد الفرس العائدة) للدلالة على النصر والحريّة التي حلم بها كلّ فلسطيني؛ في سبيل توضيح موقفه حيال الشعر الذي تصوغه روحه، فهو يرفض بحزمٍ أن يُفرض على شعره ما يَقول، فهو يريد لأشعاره أن تكون حرّةً لا يقيّدها قيد ولا تحصرها قضية، يريد لها أنْ تنطق بلسان الوطن والحبّ والولادة والحياة والموت، ذلك أنَّ جعل شعره وقفاً على مواضيع القضية والوطن السليب لن يعيد للفلسطينيين أرضهم، ولنْ يحقّق النصر المنشود منذ عشراتِ السنين.

وفي مقام آخر يقول درويش:

ومن حسن حظّي أنّي نؤوم الضحى

فتأخرتُ عن موعد الطائرة([1])

يومئ الشاعر في قوله (نؤوم الضحى) إلى صفة الراحة والتأخّر في الصحوة كواحدة من المصادفات القدريّة التي كانت سبباً في نجاة الشاعر من الموت المحقق في إحدى مراحل حياته.

اعتمد درويش على العامل اللوني في رسمه لبعض الكنايات، وإلماحه لعدد من المعاني والدلالات كما في قوله:

عينان تائهتان في الألوان...

.....تقتبسان

لون الماء، ثم تصوبان إلى البحيرة نظرة

عسليّة، فيصير لون الماء أخضر...

.....

... تنظران إلى الرماديّ الحزين

وتخفيان صفاته...([2])

---

[1] **الديوان**، 54

[2] **الديوان**، 20

تعتمد هذه الصور على الألوان في رسم أبعادها الدلالية كونها واحدة من" المظاهر الحسيّة التي تحدث توتراً في الأعصاب، وحركةً في المشاعر"([1]) ،إذ ترمز العينان إلى المجهول الذي يسكن روح درويش. ويوحي اللون الأخضر بصفات الخصب والحياة والشباب، بينما يرسم الرماديّ بعالمه اللوني الجامع للونين متناقضين الأبيض والأسود، تبايناً واضطراباً في ثنايا الروح، بدلالته القاتمة المشوبة بمعاني وصفات الحزن والفراق، فالرماديّ لا يحسم حقيقةً ولا يكشف عتمة مجهول. لذلك نرى الشاعر يقول:

...وهما هما في الليل مرآتان للمجهول

من قدري. أرى أو لا أرى، ماذا يعدّ الليل

لي من رحلة جويّة_ بحريّة...([2])

فمن الواضح أنّ الألوان بما تفرزه من دلالاتٍ ومعانٍ واسعةٍ تآلفت مع الحالات الشعوريّة التي يعايشها درويش حيال حالته المرضية التي لا يدري نهاية يقينيّة لها، فالعيون التائهة في بحر الألوان لم تقدم للشاعر معلومةً حتميةً تبشّره فيها بالنجاة والعودة إلى الحياة، أو تنذره من النّهاية الحتميّة التي باتت تطرق بابه. وهذا يؤكّد أنّ الصورة بتنوعاتها ليست " مجرّد دلالةً على فكرةٍ موجودةٍ سلفاً خارج ذات المبدع يتأمّلها ليعبر عنها، إنّها انبثاق حيٌ يصدر تلقائياً عن نفس المبدع كتعبيرٍ أو ترجمةٍ للحظةٍ نفسيةٍ انفعاليةٍ يعيشها المبدع"([3]) ذلك أنّها توحّد ما بين العناصر والأفكار التي يطرحها الشاعر في شعره ، وترتبط_ ضرورةً_ بالإحساس العام الذي يعتمل صدره.

---

[1] إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، 59

[2] **الديوان**، 21

[3] حسن، هديل محمود: **الاتجاه الجمالي في الدراسات النقدية العربية المعاصرة_الشعر انموذجا_**، رسالة ماجستير، جامعة البعث _سوريا، 2009-2010م، 234

3. المجاز المرسل:

يعرف المجاز بأنّه كلامٌ استعمل في غير معناه الحقيقيّ بوجود قرينةٍ تحقق الدلالة المطلوبة وتمنع المعنى الأصلي([1]) وهو من صور الانزياح الاستبدالي التي تعكس مهارة الشاعر في تخيّر العلاقة التي تجمع المعنى الحقيقيّ بالمعنى المجازيّ المراد إيصاله، وقد كان حضور المجاز في نصوص الديوان الأخير لدرويش حضوراً ضعيفاً إذا ما قورن بالاستعارة والكناية، ومن المواضع اللافتة التي حلّ فيها المجاز بعلاقاته المتنوعة عنوان الديوان نفسه(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) الذي تكرّر أكثر من مرةٍ في ثنايا سطور درويش الشعريةّ، نحو قوله:

لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي

لا أريد لهذا النّهار الخريفيّ أن ينتهي([2])

دلّ المجاز المرسل في قول درويش(لهذي القصيدة) بعلاقته الجزئية على حالة الحزن التي تعتري نفسه كلّما استشعر قرب نهايته، فدرويش لا يريد للقصيدة الواحدة أن لا تنتهي، بل يريد لروحه الشعريّة المجبولة على قول الشعر وغنائه أن لا تنتهي. فكأنّ النّهاية التي أعلن درويش رفضها لشعره ممثلةً بقصيدته التي يكتب، تهمس بأمنية خفية لذلك الشاعر الذي تمنّى لو أنّه ينتصر من جديد على مرضه ويحصل على فرصةٍ جديدةٍ للبقاء وهزيمة شبح الموت. وهذا شعور طبيعي بطبيعة الفطرة الإنسانية المتمسّكة بالحياة والطامحة للاستمرار في العطاء. فالشاعر متعلق بذاته وبحريّة ما تقوله روحه الشعريّة.

وفي موضع آخر يقول درويش:

ترتفع التلال لترضع الغيم الشفيف

وتسمع الإلهام. والغد يا نصيب الحائرين([3])

---

[1] ينظر: القزويني، الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**،205-206

[2] **الديوان**، 83

[3] **نفسه**، 17

وظف الشاعر لفظة الغيم كبديل للفظة المطر أو الماء الذي تبتلعه التلال حتى تخضرّ وتزهر، إذ أطلق الشاعر السبب الكامن وراء انهمار المطر(الغيم) وغيب المّسبِّب الذي ترضعه التلال (المطر) فالمقصود إذن في (لترضع الغيم الشفيف) أنّ التلال الخضراء تتشرّب المطر والغيث الشفاف المنهر من الغيوم المحملة به، فالمجاز المتحقق مجاز مرسل بعلاقته السببيّة.

ومن المواضع الأخرى التي حلّ فيها المجاز المرسل أيضاً قوله:

أرى أثري على حجرٍ، فأحسب أنّه قمري

وأنشد واقفاً

طلليّة أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف

على المحطّة....([1])

وظف الشاعر المجاز المرسل في قوله(على حجر) بعلاقته الجزيئة، إذ أطلق لفظة الحجر الذي يشكل جزءاً من محيط الطّلل الذي شكّل بقايا من آثار الوطن الضائع، الذي يحلم الشاعر بالرجوع إليه. ولعلّ المجاز هنا يحمل في طياته شوقاً وحباً لكلّ أثرٍ أو ملمحٍ من آثار الوطن وملامحه، فهو يحنّ لكل جزءٍ فيه بما فيه من أحياءٍ وجمادات.

إذن؛ ازدحمت نصوص درويش بألوان الصّور البلاغيّة التي جسدت الانزياح الاستبداليّ، ليطغى عليها لونا الاستعارة والكناية ويليهما المجاز، الذي جاء في مرتبة متأخرة عن سابقيه من حيث الحضور في بنية نصوص الديوان الأخير لدرويش، وقد أفاد الشاعر من هذه الصّور التي منحته طاقةً تعبيريةً وحريةً فنيةً بحسب متطلبات أغراضه الشعريّة. لتشدّ النصوص صوب بعضها بعضاً وتحفظ وحدتها وتماسكها.

[1] **الديوان**، 29

الفصل الثّاني

النّزعة الدراميّة وتقنيات السّرد الشعريّ

أولاً: النّزعة الدراميّة

ثانياً: تقنيات السّرد الشعريّ

الفصل الثاني: النّزعة الدراميّة وتقنيات السّرد الشعري

أولاً: النّزعة الدراميّة

إنّ المتتبّع لنتاج درويش الشعريّ يلمح حرصه الدّائم على تزويد خطاباته الشعرية بالتقنيات الحداثيّة التي تخترق عالم الشّعر، وهو يعلن ذلك صراحةً بقوله :" أنا دائماً خائفٌ من أنْ أكون وصلت إلى الباب المسدود. خائفٌ من أن ألّا أستطيع أن أتطوّر لأنّي عوّدت نفسي وعوّدت قارئي، وهذه من سماتي التي لا أستطيع أن أخفيها، أنّني دائم التطوّر، وأنا أوّل ناقدٍ ومحطمٍ لآخر إنجاز فعلته"([1])، فكلّ إنجازٍ شعريّ في رحلة درويش يساوي ولادةً شعريةً حداثية([2])، تختزل بتحولاتها الأسلوبيّة المكثّفة التحولات التي طرأت على الشعر العربيّ المعاصر كلّه([3]) بهندساته المتنوّعة وتقنياتها المتعدّدة.

والنزعة الدراميّة في الشّعر من معالم الحداثة التي وظّفها الشّعراء في ثنايا خطاباتهم الشعريّة، وتعرّف الدراما بأنّها " قصةٌ يجري المؤلّفُ الكلام فيها على طريقة الحوار بين شخوصها الذين يمثّلون حادثتها"([4]) التي يمكن إجمال أهمّ عناصرها: بالحدث الذي يتابع الحكاية والصّراع وأصوات الشّخوص والحوار([5]).

يرى عزّ الدين إسماعيل أنّ الدراميّة لم تكن سمةً حداثيةً تجديديةً للشعر بصفةٍ مطلقةٍ، ذلك أنّ عدداً من النماذج الشعرية العربية القديمة وظّفت على استحياء بعضاً من عناصر الدراما كالشخوص والصراع والحوار، غير أنّها لم تحقق مصطلح الدراميّة بمعاييره الحداثيّة الدقيقة([6]).

تزامن حضور النزعة الدراميّة في القصيدة الحديثة مع سعيها للانفلات من معايير الغنائية الصرفة، بالميل صوب الغنائية الفكريّة التي جسّدتها القصائد الدراميّة([7]) إذ تقع الدراميّة

---

[1] خوري، جيزيل: **حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت** ، مجلة الدراسات الفلسطينية، المجلد12،العدد،48، خريف2001، 21

[2] ينظر: فضل، صلاح: **محمود درويش حالة شعرية**، 24

[3] ينظر: **نفسه** ، 35

[4] الطاهر، علي جواد: **مقدمة في النقد الأدبي**، 187

[5] ينظر: اطيمش، محسن: **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، 57

[6] ينظر، إسماعيل، عز الدين: **قضايا الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، 281-282

[7] ينظر، إسماعيل، عز الدين: **قضايا الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، 282

في منطقة الوسط بين الذّات التي تحكي قصّتها والموضوع الذي يشكّل أساس الحكاية "سواء تحرّكت الذّات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على سطح الذّات"([1]) وهذا بدوره يضعنا أمام إحدى أهمّ سمات الدّراما التي تقوم في جانب أساسيّ منها على العامل الموضوعيّ " حتى عندما يكون المعبر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً، ففي إطار التفكير الدراميّ يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولةً عن بقية الذّوات الأخرى وعن العالم الموضوعيّ بعامة،"([2]) فالذات الفرديّة المجرّبة المكتنزة بالمشاعر تبحث لنفسها عن إطارٍ فكريّ وموضوعيّ يصل أحاسيسها ووجدانها بالموضوع والتجربة التي تريد إيصالها عبر خطابها الشعريّ([3]). وهذا _بالفعل_ ما يلمحه القارئ لنصوص درويش الشعرية.

يبدو أنّ الخيبة الكبيرة التي تركتها أوسلو في نفس الشاعر كانت إحدى الأسباب المهمة التي وقفت إلى جانب المرض رادةً الشاعر صوب عالمه الذاتيّ، ونظرته المتأمّلة للحياة التي عارك أحداثها وتجاربها المتعدّدة، إذ " كان درويش يلفي نفسه وحيداً في أعقاب كلّ انكسارٍ كبيرٍ للقضية، وفي إثر كلّ أفولٍ تاريخي. صارت عزلته شاسعةً غداة اتفاقية أوسلو وهي التي دفعته في دواوينه الأخيرة إلى الاضطلاع اضطلاعاً نهائياً ومبرَماً بعالمه الذاتيّ الخاصّ، منه يطلّ على مأساة الجميع"([4]) إذْ في خطابات ديوانه الأخير نوعاً من المكاشفة والمحاسبة والانكسار والخيبة الملازمة لفكرة الهزيمة وضياع التاريخ الذّهبيّ الحافل بالانتصارات، وهي الخلفية المشهديّة والفكريّة الموحّدة التي خيّمت على قصائد الشعراء الفلسطينيين غداة إعلان اتفاقية أوسلو([5]).

تبدّت النزعة الدراميّة في كثير من نصوص الديوان الأخير لدرويش، التي جسّدت _في عمومها_ صراع الإنسان مع الآخر، والموت و الحياة وما فيها من تناقضات شتى. والحقيقة أنّ ملامح البنية الدرامية وعناصرها لا تتكشف بشكلٍ جليّ إلا بدراستها متلاحمةً متكاثفةً مع بعضها

---

[1] إسماعيل، عز الدين: **قضايا الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، 284

[2] **نفسه** ،280

[3] ينظر: **نفسه** ،281

[4] جهاد، كاظم: **عزلة الشاهد محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة**، مجلة الكرمل، العدد 90، ربيع 2009، 96

[5] ينظر: طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994-2006)** ، 269

بعضاً في نقلها للمشاهد والحكايات، لكنّنا مضطرون للفصل بين بعضها_ حسب ما تقتضيه الدراسة_ وإنْ كان الفصل في هذا المقام أمراً دقيقاً وشاقاً؛ كون هذه العناصر تتفاعل في سبيل إيصال الدلالة والتجربة. ويمكننا إبراز هذه العناصر على النحو الآتي:

1. **الزمان:**

يشغل الزمن دوراً رئيساً في تحديد مسار الأحداث والتحولات التي يخضع لها الإنسان تبعاً لقوانينه الصارمة،" ومن هنا تأتي أهميته عنصراً بنائيا، حيث إنّه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. فالزّمن حقيقةٌ مجردةٌ سائلةٌ لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"([1]) التي غالبا ما يكون حضورها مرهوناً بسلطته وحكمه. ولكلّ شاعرٍ حقٌّ في تصوّر الزّمن ورسم حركته بما يتناسب مع واقع تجاربه وحكاياته، كما هو الحال عند درويش، الذي اكتسب الزّمن في شعره بتفرعاته بين الماضي والحاضر والمستقبل صياغاتٍ وتصوّراتٍ منوّعة؛ "لأنها إنتاجٌ عبقريٌّ استثنائيٌ أنتجته ظروف شعبٍ يعيش حالةً استثنائية"([2]) من جهةٍ وتجربة شاعرٍ كان لحياته بمراحلها المتنوّعة كثيراً من ملامح الفرادة والاختلاف التي ميّزته عمّن هم حوله.

إنّ طريقة بناء الزمن" تكشف تشكيل بنية النصّ، والتقنيات المستخدمة في البناء"([3]) ولا بدّ للزّمان من أنْ يكون مرناً مطواعاً لطبيعة التجربة، فالشخصيات والأحداث تتحرّك وتتشكّل في فضاءٍ زمنيّ، وسردٍ ما يتّصل بها لا يتمّ دون سيولة الزمن، فإذا ما فقد الزمن طبيعته الحركية تجمّد السرد وبات عاجزاً عن متابعة مجريات ما ينقله من قصصٍ وحكايا([4]). ذلك أنّ الزمن يمثّل الإيقاع النابض الذي يمدّ عناصر الدراما بالحياة عبر حركته وانسيابيته([5])

---

[1] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، 38

[2] حطيني، يوسف: **في سرديّة القصيدة الحكائيّة محمود درويش نموذجاً**، 123

[3] عوض الله، مها: **الزمن في الرواية العربية(1960-2000)**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، 29

[4] ينظر: عوض الله، مها: **الزمن في الرواية العربية(1960-2000)**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، 34

[5] ينظر: **نفسه**، 34-35

سعى درويش إلى إيصال وقع تجاربه التي عاينها طوال حياته عبر منظار الزّمن التي تماهت أحداثه وحكاياته بين حركة الأمس واليوم والمستقبل، سواءً اتّصلت تلك الحكايا بذاكرة الوطن والسياسة، أم اتّصلت بسرد الوقائع الخاصّة التي تتّصل مباشرةً بشخص الشاعر وتجاربه الخاصّة التي عاشها و تفاعل مع أحداثها، يقول درويش :

حاضرنا يسامرنا: معاً نحيا ، وماضينا يسلينا:

إذا احتجتم إليّ رجعت . كنّا طيبين وحالمين ،

فلم نرَ الغدَ يسرق الماضي طريدته ويرحل [1]

ينقل الشاعر لنا نظرته التأملية للواقع السياسي المحيط بالقضية الفلسطينية المرهونة بالعامل الزمني الممتد بين الأمس والمستقبل، وما يتوسطهما من حاضر قبِل الفلسطينيون الخضوع له والعمل بشروطه، كما يتضح في قول الشاعر(معاً نحيا)، والملاحظ أنّ الشاعر يرقب المستقبل بمنظار أسود لا يبشّر بالخير عندما يقول(الغد يسرق الماضي) فالمستقبل المجهول بات لصاً سارقاً لأمجاد الماضي(طريدته) التي سجّلها التاريخ وعايشها الفلسطينيون قبل أن يحلّ الاحتلال بينهم وعلى أرضهم، فبساطة التفكير وتأخّر الفهم والنفس الطيبة التي تسكن قلوب الفلسطينيين كانت جزءاً من الأسباب التي جعلتهم يخضعون لما يعيشون تحت وطأته في الزمن الحاضر. وهي نفسها من دفعت الشعراء لمحاسبة أنفسهم ومحاسبة غيرهم وجلد ذواتهم محملين أنفسهم جانباً من المسؤولية فيما وصلت إليه قضيتهم([2]).

وقف درويش عند حوادث وأزمان واقعيّةٍ حاسمةٍ في تاريخ الصّراع الفلسطيني مع الاحتلال يقول:

وقفت في السّتين من جرحي. وقفت على

المحطّة، لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين

من الجنوب إلى السنابل، بل لأحفظ ساحل

الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي. أهذا ...

---

[1] **الديوان**، 27 .

[2] ينظر: طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994-2004م)**، 269

كلّ هذا للغياب وما تبقى من فتات الغيب لي؟([1])

يسرد الشاعر من خلال الحقبة الزمنية المحدّدة التي يطرحها النصّ السابق (الستين من جرحي) حكاية النّكبة التي تربط قصّة الأمس بحال الحاضر والمستقبل الذي يعيشه كلّ فلسطيني. كما لم يكن وقوف الشاعر على المحطة (رمز الوطن) أملاً منه بعودة الغائبين، بل جسّد ذلك الوقوف تحدياً وحقيقةً ثابتةً تحمل معاني التمسّك بالأرض والوطن والهويّة، التي ستبقى خالدةً في ذاكرة كلّ فلسطينيّ وهو ما تمثّل بقوله(بلْ لأحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي) ، فطول سنين الغياب لنْ تسلب الفلسطينيّ أرضه ولن تمنح عدوه حقّ البقاء الدائم فيها.

اتّصل البعد الزّماني بذات الشاعر الذي سرد جزءاً من حكايا طفولته وسط عائلته، وعبّر من خلاله عن سطوة الموت المرهون بسطوة الزّمن وما يحمله في طياته من قلقٍ وترقبٍ ومجهولٍ لا يدري متى ينكشف النّقاب عنه إذ يقول:

قال: إذن حدّثيني عن الزّمن

الذّهبي القديم

فهل كنتُ طفلاً كما تدّعي أمّهاتي

الكثيرات ؟ هل كان وجهي دليل

الملائكة الطيّبين إلى الله

لا أتذكّر ... لا أتذكّر أنّي فرحت

بغير النّجاة من الموت!([2])

يتأمّل الشاعر سنيّ عمره مرتداً إلى مرحلة الطفولة ممثلة بـ(الزمن الذهبي القديم) مستهلاً حديثه بسؤال وجّهه لمحاورةٍ (فتاة) مجهولة الهوية، ربّما هي حبيبته حقيقةً أو خيالاً، أو

---

[1] **الديوان**، 30

[2] **نفسه**، 67

هي مجرد امرأةٍ عابرةٍ التقاها في حياته، فطلب منها أنْ تذكّره بالأمس بقوله:(حدثيني عن الزمن الذهبي). فالشاعر يريد أن يدفع عن نفسه مهمة السّرد والحكاية، موكلاً الأمر لمتكلم آخر، دون أن يُستبعد صوته مصوراً عمق التجربة التي خاضها مع المرض والوجع، فهو ينفي عن نفسه إمكانية التذكّر أو استرجاع الأحداث والمواقف التي عاشها في الماضي القريب والبعيد باستثناء حدّثٍ حرَّم على ذاكرته نسيانه وهو(النجاة من الموت)، فاستثناء ذكرى النّجاة من المرض من فيض الذكريات الكثيفة لدى الشاعر؛ تشي بعمق التوتر الداخليّ لذاته الإنسانية، ووصولها إلى قمّة إحساسها النفسيّ بلحظات الزّمن المعيش، التي تلاشت معها قصص الماضي من ذاكرة الشاعر أمام وطأة الألم وحلول هواجس المرض والموت التي حالفه الحظّ بالنجاة منها سابقاً. فالزّمن النفسيّ أو الذاتيّ بحسب وصف سيزا قاسم نسج الوجدان والروح خيوطه([1]) وهو من أثبت بدوره خلاصة التجربة الإنسانيّة المرويّة، وكشف عن لحظات الصّراع النفسيّة التي عاشتها نفس الشّاعر.

يقول درويش أيضاً:

... لا أنسى ولا أتذكّرُ

الغد .. ربما أرجأت تفكيري به ، عن غير

قصدٍ ، ربما خبّأت خوفي من ملاك الموت

عن قصدٍ ، لكي أحيا الهنيهة بين منزلتين:

حادثة الحياة وحادث الموت المؤجّل ساعةً

أو ساعتين ، وربما عامين...([2])

يكشف السارد بضمير المتكلم في الخطاب السابق(أنا الشاعر) اعترافاً صريحاً له بإعلان خوفه من ملاك الموت الذي نجح سابقاً بالخلاص منه، غير أنّ رغبةَ الشاعر في عيش ما تبقى له من حياةٍ يدفعه للتناسي وتأجيل التفكير بالموت وتبعاته، فهو يحاول بذلك أنْ يحيا حياته

---

[1] ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، 77

[2] **الديوان**، 23

القصيرة (الهنيهة)، التي تتوسّط عالميْ الحياة والموت (لكي أحيا الهنيهة بين منزلتين: حادثة الحياة وحادث الموت المؤجّل ساعةً أو ساعتين .. وربما عامين)، فالحياة حسب تجربة الشاعر غدت مجرد حادثةٍ طارئةٍ كغيرها من حوادث الزّمان التي لن تكتمل إلّا بنهايةٍ تربط أولها بآخرها، فلفظة الحادثة تكشف عن الموقف الدراميّ الداخلي للشاعر الذي بدا _هنا_ مستسلماً خاضعاً لفكرة الموت والنهاية التي لا يملك تأجيل حلولها أوتحقّقها. رغم أنّه في مواضع أخرى من الديوان نفسه يبدي رباطة جأش في تحدي الموت وعدم مبالاته به، وهو ما سيتضح معنا في مواضع متقدمة من هذه الدراسة.

2. **المكان:**

لمّا كان الزّمن الإطار التي تسير الأحداث وفقه فإنّ المكان هو المساحة التي تحتوي تلك الأحداث، وينكشف للقارئ بوساطة وصف الأشياء التي تشغل الحيّز والفراغ المكانيّ، أما الزمان الذي تجمعه صلة وثيقةٌ بالحدث فيتخذ من السّرد وتقنياته أسلوباً لعرض قصصه وإيصالها بكيفيات متنوعة([1]) وكثيراً ما ارتبطت حكايا المكان بذكريات الزمان في نصوص درويش كما في قصيدتي واقعيون([2]) ولاعب النرد([3]) التي يقول في مقطع منها:

كان يمكن أن تسقط الطائرة

بي صباحاً،

ومن حسن حظيَ أنّي نؤوم الضحى

فتأخرت عن موعد الطائرة

كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة

ولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرة [4]

---

[1] ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، 106

[2] ينظر: **الديوان**، 130

[3] ينظر: **نفسه**، 35

[4] **نفسه**، 54 .

يروي الشاعر في هذه القصيدة فيضاً من الذكريات التي رافقت تنقّلاته بين البلدان التي زارها وأقام فيها(الشام، القاهرة، باريس، المدن الساحرة) في خضم وصفه للمصادفات التي رافقت وجوده في هذه الحياة، التي لم يكن له أيّ سلطةٍ في وقوعها أو منعها، فكلّ مكانٍ من الأمكنة السّابقة حفر في ذاكرة درويش الزمكانية قصصاً وحكايا كانت تحضر بحضور المكان في مخيلته. ليغدو لفظ المكان مفتاحاً يفتح ذاكرة الشاعر الحاضرة الحيّة على عالمٍ من الحكايا والقصص والذكريات التي عايشها في سنيّ حياته المختلفة، وتركت في نفسه آثاراً لم يستطع الزمن أن يمحوها ويزيل وقعها من نفسه.

ارتبط المكان في نصوص درويش بدلالة العمر ورحلة الحياة كما في قوله:

سوف ننام خلف النهر تحت ظلالنا، أنا والطريق

كأنّنا زوجان، ثمّ نقوم عند الفجر،

يحملني وأحمله... وأسأله لماذا السرعة القصوى؟

تمهل أيّها الفرس المحمّل بالفصول...

سنقطع الوديان والصحراء، مهما

قلّت الأحلام، كي نصل النّهاية في البداية.([1])

غدا العامل المكانيّ(الطريق) في نصّ درويش رمزاً لرحلة العمر المحكومة بسلطة الزمان، وقد استطاع الشاعر أن يجسد الصّراع الدرامي الذي يعتمل نفسه حيال تجربتي الحياة والموت عبر إدارة الحوار بين الطريق وشخصه التي جمعتهما علاقة قربٍ واتصالٍ حميميّ تجسّد في قوله (كأننا زوجان)، ذلك أنّ " المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السّرد، وإنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث..."([2]) فالشاعر يسأل العمر التمهّل والتريّث في قوله (وأسأله لماذا السرعة القصوى؟ تمهل أيها الفرس المحمّل بالفصول...) ويتمنى أن يحظى بفائضٍ زمني من الحياة في قوله (كي نصل النهاية في البداية)

---

[1] **الديوان**، 125-126

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، 26

رغم أنّه يدرك جيداً أنّ هذا الفائض لن يلغي النّهاية والعمر المحدد المكتوب له، ومن أنّ هذه الأمنية تحمل بعداً دلاليا ونفسيّاً يعمّق النزعة الشعوريّة التي خلقت صراعاً نفسياً داخلياً لدى الشاعر، الذي يحبُّ الحياة ولا يملك في الوقت ذاتّه حقّ قيادها وتحديد بداياتها ونهاياتها.

يصوّر الشاعر في قصيدته (على محطة قطار سقط عن الخريطة) تراجيدية مشاهد الرحيل عن المكان(الوطن) وأثرها الموجع في نفس الراحلين عنها، كما يعرض فيها حكايات الوجع الفلسطيني التي رافقته في منفاه داخل الوطن وخارجه، فهو يشعر بالنفي وهو على أرض وطنه كونه لم يستطع العودة إلى قريته وبيته الذي نشأ وتربّى فيه يقول:

وقفت على المحطة. كنت مهجوراً كغرفة حارس

الاوقات في تلك المحطة. كنت منهوباً يطل

على خزائنه ويسأل نفسه: هل كان ذاك

الحقل/ ذاك الكنز لي؟ هل كان هذا

اللازوردي المبلل بالرطوبة والندى الليليّ لي؟([1])

استطاع الشاعر أن ينقل لقارئ نصّه ملامح الصراع الداخليّ والخارجيّ الذي يعيشه عبر ما يصفه المكان بجزئياته (المحطة، الكنز، الحقل) من مشاهداتٍ و أحداثٍ و تتّصل بزمن الصّراع الفلسطينيّ مع المحتلّ على الأرض الفلسطينية، وعبر ما تطرحه ذاته الباطنيّة من أسئلةٍ واستفساراتٍ تعمّق ما تشعر به من وجعٍ ومأساة، تجلّى أثرهما لحظة سؤال الشاعر نفسه عن الملك المضاع في قوله:(كنت منهوباً يطل على خزائنه ويسأل نفسه: هل كان ذاك الحقل/ ذاك الكنز لي؟ هل كان هذا اللازوردي المبلّل بالرطوبة والندى الليليّ لي؟!)" فالمكان آليةٌ مهمّةٌ يكوّنها الشاعر، لتشكيل قصائده ورسمها، عبر تفاعلاتٍ متعدّدةٍ وتحوّلاتٍ أساسيّة"([2]) فسؤال الشاعر عن حقّ ملكيته للمكان وتأخيره لفظة (لي) التي توحي

---

[1] **الديوان**، 28-29

[2] الشياب، صدام علاوي: **البناء السرديّ والدراميّ في شعر ممدوح عدوان**، 51، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2007م.

بالتملّك على الأوصاف التي صوّر فيها المكان(اللازوردي المبلل بالرطوبة والندى الليليّ) يعكس حالة التخبّط وشدّة التوتر النفسيّ والانفعالي التي تعرّض لهما الشاعر لحظة معاينته لأرض الوطن المرموز له بلفظة(المحطّة)و الذي كان أقرب ما يكون إلى روحه أمس، ليصبح اليوم غريباً عنه بملامحه وسكّانه الذين شوّهوا صورته المحفوظة في نفسه. تعكس أثر المكان في نفسه وما يتّصل بهذا الأثر من انفعالاتٍ ومشاعر وجدانيّة ، فالغربة و التشويه هما من يسردان صراع البقاء الخارجيّ بين المحتل وأصحاب الأرض الأصليين الذين يرفضون أيّ أثر للمحتل على أرضهم وهذا ما يعلنه درويش في القصيدة ذاتها:

أقول لمن يراني عبر منظار على برج الحراسة

لا أراك، لا أراك

أرى مكاني كلّه حولي. أراني في المكان بكلّ

أعضائي وأسمائي. أرى شجر النخيل ينقح

الفصحى من الأخطاء في لغتي...([1])

الشاعر إذن لا يريد أن يرى على أرضه إلّا ما اعتاد أن يراه أمس، ويتعمق هذا الرفض عبر تحدّيه لوجود عدوّه على أرضه عن طريق حشد الألفاظ الدالة على الملمح العربي الفلسطيني على الأرض الفلسطينية(أعضائي، أسمائي، شجر النخيل، الفصحى...) ؛ متحدّياً بها عدوّه الساعي لطمس وجوده وتاريخه على أرض فلسطين من جهةٍ، وتكراره للفظة(أرى) التي أكّد بها مصراً على أحقّيته وملكيته للمكان (الوطن) الذي لا يرى فيه إلّا ما يخصّ الشعب الفلسطيني وتاريخه، متجاهلاً عن قصد وجود الآخر العدو في لحظة إصرارٍ على التحدي والثبات فوق أرض الوطن.

لا يمكن الانتهاء من هذا المبحث دون الوقوف على قصيدة (طلليّة البروة) المعنونة باسم القرية العكّاوية التي شرّد درويش عنها ومسحتها النكبة عن الوجود، ونلمح في عنوان هذه

[1] **الديوان**، 32

القصيدة إحالة إلى معلقات العرب الجاهليين وبكائياتهم على ديار الأهل والأحبة، ودرويش بدوره بكى فلسطين وأهلها وبكى الماضي ومجده يقول:

لصاحبيّ: قفا... لكي أزن المكان

وقفره بمعلقات الجاهليين الغنيّة بالخيول

وبالرحيل. لكلّ قافيةٍ سننصب خيمةً.

ولكلّ بيتٍ في مهبّ الريح قافية...([1])

استوقف الشاعر صاحبيه مراتٍ عدةٍ في ثنايا هذه القصيدة؛ مبالغةً في عادة الجاهليين في بناء معلقاتهم التي تقوم على مشاهد الرحيل والبكاء على ديار الأحبة، ولتأكيد قسوة المشهد الذي تطلب إلحاحاً على فكرة الوقوف وتبصّر حال المكان من ناحية، وربطاً لواقع الرحيل و التشريد الذي أصاب الفلسطينيين بالرحيل والأطلال التي أطال الجاهليون في وصفها والحديث عنها من ناحية أخرى، فقول الشاعر:(لكي أزن المكان، وقفره بمعلقات الجاهليين الغنية، بالخيول وبالرحيل) دلالةٌ عميقةٌ على الحدث السياسيّ والتاريخيّ الجلل (النكبة)الذي فجّر الصراع الدموي على أرض فلسطين، ونتج عنه رحيل الفلسطينيين قسراً عن وطنهم. إنّه رحيل مغايرٌ لرحيل الجاهليين، رحيل كانت نتيجة الموجعة حسب درويش أن نُصبت للفلسطينيين خيامٌ للجوء والنفي والتشريد بعدد ما قيل من أبيات الشعر المتنوعة القوافي(لكل قافية سننصب خيمة/ ولكل بيت في مهب الريح قافية)، خيامٌ لا حدّ ولا مدّ لها تعكس عظيم المأساة التي حلّت فوق رؤوس الفلسطينيين إذا ما قورنت بأوجاع الجاهليين، التي لا تساوي شيئا أمام الجرح الجماعي الذي مزّق قلوب الفلسطينيين أجمعين لتبدو الذات الجماعية وكأنّها " إرثٌ ثقافيٌّ وروحيٌّ ونفسيٌّ، ومزاج جماعيٌّ صاغه التّاريخ والمكان"([2]).

---

[1] **الديوان**، 110

[2] المتوكل طه، **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني(1994-2004م)**،306

3. **الشخصيات:**

تعدّ من المقومات الأساسيّة التي تقوم عليها بنية الحكاية والسرد الشعر فهي" القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السرديّ، وهي عموده الفقريّ، الذي ترتكز عليه"([1]) فلا يمكن للخطاب الشعريّ المدعّم بنزعة درامية أن يخلو من الشخصيات التي تدار حولها عجلة الأحداث ضمن زمانٍ ومكانٍ متناغم معها([2]) كونها" أحد أعمدة السرد التي تقوم عليها الحكاية"([3]) وغالبا ما تشتقّ هذه الشخوص سماتها وحضورها من عناصر أساسية ترتبط بظروف حياتها ومولدها وبيئتها وما يتصل بطقوس المجتمع المحيط بها ([4]).

يرتبط حلول الشخصية في إطار الدراما مباشرة بالأفعال والأحداث التي تصنعها الشخصية ذاتها أو ترتبط بها. فتتطوّر هذه الشخصيات وتتجلي ملامحها بتسارع الأحداث والتجارب المتفاعلة مع كافة العناصر الأخرى داخل النصّ السرديّ والحكائيّ، وبالرجوع إلى ديوان درويش قيد الدراسة نلمح ظهورا واضحاً لعدد من الشخصيات التي أسهمت في إدارة عجلة الأحداث المقترنة بمدى الزمان والمكان، وتجسيد الصراع الدراميّ الذي تكفّل بمتابعة الحكايا والقصص التي نسجت تجارب الشاعر المبثوثة داخل خطاباته الشعريّة ومن أبرز هذه الشخصيات:

أ- **ذات الشاعر:** لعب الشاعر_ في الغالب_ دور السارد والقاصّ لحكايا المكان والزمان ومجريات الأحداث والتجارب الشعرية التي حفل بها ديوانه الأخير، الذي اقترب في سرده وقصّه _ إلى حد كبير_ من النموذج السيري بطابعه الذاتي الذي" لا تقدم الأحداث فيه إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ"([5])

---

[1] قيسمون ، جميلة: **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة(الجزائر)، العدد 13،2000م، 195

[2] ينظر: بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي** ، 223

[3] حطيني، يوسف: **في سردية القصيدة الحكائية(محمود درويش نموذجا)**، 35

[4] ينظر: سلام، محمد زغلول: **دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها**، 14

[5] لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، 47،

إذ بثّ درويش في شعره جوانب عدة من سيرته مازجاً بين الواقع والخيال([1]) ليرسم لقارئه صورة عن بعض مراحل الحياة التي عايشها.

ظهرت أنا الشاعر المتكلم جلية في قصيدته الموسومة(بلاعب النرد) وهي، قصيدة طويلة نشرها الشاعر قبل وفاته بأسابيع في صحيفة القدس العربي([2]) استحضر فيها بعضاً من مشاهد حياته التي قرنها بفعل المصادفة والقدرية التي لا سلطة ولا حكم له عليها كالولادة والتسمية والطفولة والمرض الوراثي الذي أطاح بأفراد عائلته يقول الشاعر:

أنا لاعب النرد

أربح حينا وأخسر حيناً

أنا مثلكم

أو أقل قليلاً

ولدت إلى جانب البئر

والشجرات الثلّاث الوحيدات كالراهبات

ولدت بلا زفةٍ وبلا قابلة

وسميت باسمي مصادفة

وانتميت إلى عائلة

مصادفة

وورثت ملامحها والصفات

---

[1] ينظر: جبران، سليمان: **نظم كأنه نثر التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر** http://www.m.ahewar.org

[2] جهاد ، كاظم: **عزلة الشاهد محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة** ، مجلة الكرمل ، العدد 90 ، ربيع 2009م ، ص96 .

وأمراضها([1])

من الواضح لقارئ النص أن ضمير المتكلم الظاهر والمضمر(أنا، أربح، ولدتُ، سميتُ،انتميتُ) المحمّل بنزعة وجدانية تراقب لحظات العمر الآفلة يمثّل إحالةً مباشرةً إلى الشاعر السارد، الذي شكّل صوته أساس الحركة الفاعلة في النصّ التي تابعت بعض أحداث حياته في إطار الزمن الماضي المحمّل بذكريات الأمس.

حمّل درويش في شعره هموم الوطن وأهله، فمن ينظر في شعره لا يفوته دوماً الالتفات إلى المشهد الوطنيّ والحديث في إطار القضية الفلسطينية، التي شكّلت إحدى الموضوعات المهمة في نصوص ديوانه الأخير، الذي مثّلت فيه ذاته الفردية جزءاً من ذات شعبه الجمعية " إذ تصطبغ هذه الذات بما تصطبغ به نظيراتها الجمعية بأثر من المكان" ([2])، فقد حل صوت الأنا محملاً بأصوات المجموع من الشعب الفلسطيني بصورة مكثّفةٍ في إطار علاقة الإنسان بالمكان وما فرضه عليه فعل الزمان ضمن مشاهد النفي والرحيل والضياع.

إنّ تعدّد الأصوات في صياغة حال المكان يؤكّد ما نحن بصدد إيضاحه من النزعة الدرامية التي حفل بها الديوان الأخير لدرويش؛ ذلك أنّ تنوع الأصوات من السمات الأولية للنزعة الدرامية فإذا "ابتعد الشاعر عن الإحساس بالاستقلال الشخصي فإنّه يلجأ إلى التعبير الدرامي الجماعيّ، ولا يتمسك بالغنائية التي ترادف الفردية في المضمون الشعري"([3]) يقول درويش:

من كان يحلم مثلي في طفولته

هو المسافر من أمسي إلى غده

وددتُ لو عدت من لألاء نجمتنا

إلى شبيهي في بستان موعده

ظلّان نحن لشخصٍ واحد ولنا

---

[1] **الديوان**، 35-36

[2] الجبر، خالد عبد الرؤوف: **غواية سيدروي، قراءات في شعر محمود درويش** 121،

[3] الخياط، جلال: **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، 60

ما للسماويّ من نعمى توحده

ننأى وندنو لا نلتقي أبداً

كأنّني هو في منفى تشرده([1])

اتصل ضمير المتكلم السارد لحكايات المجموع من أبناء الشعب الفلسطيني بعلاقة وطيدة مع الانفعالات النفسية والإيحاءات الدلالية التي ربطت مصير الفرد بمصير المجموع كم في قوله:(نجمتنا، لنا، ننأى، ندنو، نلتقي) فالماضي المنصرم واحدٌ والمستقبل المنشود واحدٌ أيضاً (ظلان نحن لشخص واحد ولنا / ما للسماوي من نعمى توحده) فكلّ فلسطيني ما هو إلا ظلٌّ لأخيه الفلسطيني، اللذين يوحدهما هم ووجع مشترك، فقصائد درويش في عمومها " تتحدث عن الآخرين وتترك الآخرين يتحدثون عن أحوالهم وعن أحوال الذات الشاعرة"([2]). هذا الحال المشترك الذي كانت نتيجته الحاضرة النفي والتشريد المجسّد بالوضع الراهن واللحظة المعيشة التي لا يدري الشعب الفلسطيني عن حال مستقبلها ونهايتها(ننأى وندنو لا نلتقي أبدا/ كأنني هو في منفى تشرده).

مثّل الاسم بالنسبة لشخص درويش الشاعر والإنسان" مسكناً رمزياً تأوي إليه الذات في أقصى لحظات الوحدة والغربة؛ من أجل تأكيد هويتها وتأبيد وجودها"([3]) فالاسم رمز وهوية تنطق بلسان حامله حاضراً كان أو غائباً وهي " هوية الذات والمسكن الرمزي للكائن"([4]) وحلّ اسم درويش في خضم دلالاتٍ رمزيةٍ وإيحائيةٍ لعاشقٍ مريضٍ منكسرٍ سيأتي يوم ويغيب فيه عن الحياة ولن يترك وراءه سوى شعرٍ واسمٍ يحكي سيرته من بعده. يقول درويش:

ليس المكان البعيد هو اللامكان

وأنت تقولين:

---

[1] **الديوان**، 92

[2] دراج، فيصل: **ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش**، مجلة الكرمل، العدد 90، ربيع 2009، 66

[3] الغرافي ، مصطفى: **خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا**، مجلة نزوى، 2012م.http://www.nizwa.com /

[4] الغرافي ، مصطفى: **خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا**، مجلة نزوى، 2012م.http://www.nizwa.com /

لا تسكن اسمك

لا تهجر اسمك([1])

تبدو الحبيبة متمسكةً بعاشقها الممثَّل بشخص الشاعر، وتأمره بالتحلي بالقوة والإصرار على البقاء، وأن لا يرضى أن يكون اسمه كمسكن بديل عن الحياة التي جمعتهما، و هي في الوقت ذاته لا تريد لذلك الاسم أن يُهجر ويغيب عن مسامع من يسكنون هذا الكون، بل تريد أن يبقى عاشقها حياً برفقة ذلك الاسم، الذي يقوم مقام الظلّ المطابق لهوية شخصه، ولا تريد لذلك المكان البعيد أن ينهي علاقتها بالشاعر بمشهد الغياب المطلق الحزين.

ب- **العـدو:** شكّل العدو صورةً من صور الآخر في شعر درويش، هذا الآخر الذي سعى الشاعر لأن ينسج معه اتفاقيات سلامٍ حقيقية تحكمها الأيديولوجيا والحوارات السياسيّة التي ما آن لها أن تنتهي وتؤتي ثمارها، فيعمّ السلام الحقيقي يقول:

تذكّرت فقه الحوارات

في العبث المشترك

عندما قال لي سابقاً:

كلّ ما صار لي هو لي ،

وما هو لك

هو لي

ولك! ([2])

يعقد الشاعر حواراً مع الآخر العدو التي تعكس ردوده وأقواله ضبابيّة المشهد السياسي وانسداد أفقه، فضلاً عمّا تبطّنه من أطماع الآخر فيما تبقى للفلسطينيين على أرضهم (كل ما صار لي هو لي/ وما هو لك / هو لي/ ولك) ليظلّ الصراع السياسيّ على أرض فلسطين

---

[1] **الديوان**، 68

[2] **نفسه**، 59

مفتوحاً على غدٍ مجهولٍ لا يعرف له نهاية. فتقديم المتكلم العدو لضمير الملكية(لي) في السطر الرابع، وتأخيره لضمير المتكلم العائد على الفلسطيني(لك)، وإفراده في سطر منفرد بعد أن منح نفسه الحقّ في امتلاك جزء من نصيبه بقوله:(ما هو لك/ هو لي/ ولك) إنّما يدل صراحةً على أطماع الآخر بالأرض الفلسطينية ونيّته الخلاص من الوجود الفلسطينيّ والسطوَ على ما تبقى له من أرضه.

إنّ رغبةَ درويش تحقيق السلام والتعايش مع المحتلّ لا تعني مطلقاً رضاه استبعاد أصحاب الأرض عن أرضهم، فهو يصرّ على الحقّ الفلسطينيّ وتمسّك الفلسطينيين بأرضهم في إطار السلام والتعايش، الأمر الذي صرّح به سابقاً عندما سئل عن واقع الصراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ فأجاب:" لا يمكن أن نتصوّر مستقبلاً للصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ من دون أن يكون هناك نوعٌ من التعايش والحوار بين المجتمعين"([1]) يقول درويش:

وعلى الموتى ، هنا والآن ، أن يستنسخوا

أسماءهم ، أن يعرفوا كيف يموتون فرادى

وعلى الأحياء أن يحيوا جماعاتٍ ، وأن لا

يعرفوا كيف سيحيون بلا أسطورةٍ مكتوبةٍ ...

تنقذهم من عثرات الواقع الرخوّ وفقه الواقعية ([2])

فالشاعر يطلب من الموتى الفلسطينيين الذين يعيشون على أرضهم التي رمز لها بـ(هنا) أن يموتوا فرادى تاركين أسماءهم خلفهم؛ شاهداً على وجودهم، وهويّتهم، وحقّهم بالبقاء فوق أرضهم إذ على الفلسطينيين (أن يستنسخوا أسماءهم / أن يعرفوا كيف يموتون فرادى) ، ويوجب على الأحياء منهم أن يحيوا على هيئة جماعاتٍ ممتدّةٍ ترسخ وجودهم وثباتهم على أرضهم(وعلى الأحياء أن يحيوا جماعات)، التي ما عادت تحملهم وحدهم بل أذنت لغيرهم من جماعات الآخر

---

[1] خوري، جيزيل: **حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت** ، مجلة الدراسات الفلسطينية، المجلد12،العدد،48، خريف11،2001

[2] **الديوان**، 19

المحتل بالوجود عليها، فالمشهد الواقعيّ الضعيف أمام سلطة العدو القويّ (عثرات الواقع الرخو وفقه الواقعية) هو من يفرض على الأحياء من الفلسطينيين أن يؤقلموا أنفسهم مع الواقع الحاليّ على أرضهم، بعيداً عما يقوله التّاريخ الفلسطينيّ العربيّ المكتوب، وترويه الأساطير القديمة المتداولة عبر سنوات الصراع الممتدّ على أرضهم.

وتتضح أبعاد صورة الآخر العدوّ مع قول الشاعر:

أحبّ الحمار لأنّ الحمار

أقلّ كراهية

والسحابة بيضاء ، والأبجدية بيضاء ،

والأبديّة بيضاء . كم أنت أنت وكم

أنت غيرك ... حين تصير تلالك بيضاء

خاليةً من خطاك ومن تاريخك الشفهيّ ،

وخاليةً من سواك وتاريخه الشفهيّ([1])

يعلن الشاعر في بداية نصّه عن حبّه_ المستغرب_ للحمار، ويبقى السؤال هنا: لماذا اختار الشاعر الحمار دون غيره من الحيوانات ليحبّه ؟ وعن أيّ نوع من الحب يتحدث،...؟!

أتبع الشاعر إعلان حبّه للحمار بقوله(لأن الحمار أقل كراهية) من ذلك العدو الذي أذاق الفلسطينيين صنوفاً من الألم والعذاب، كما أنّ الحمار لا يعقل، وبذلك سيرضى دونما فكرٍ أو تأنيب ضميرٍ ومحاسبةٍ للنفس بالعيش مع عدوّ لم يتخلّ طوال مدة الصّراع عن عنصريته وحقده

[1] **الديوان**، 137-138

على الشعب الفلسطيني. وهذا الحبّ المجرد من العقلانية والفكر هو المعادل الموضوعيّ للغريزة في صراع البقاء على الأرض الذي لا تحكمه أيديولوجيا([1]).

يُتبع الشاعر كلامه السابق بقوله :"كم أنت أنت وكم/ أنت غيرك حين تصير تلالك بيضاء" ، بمعنى أنّ قبول وجود المحتل على أرض فلسطين والعيش معه على أرض واحدةٍ يعني أنّ التاريخ سيتحول إلى صفحةٍ بيضاء "الأبدية بيضاء" تملؤها ذكريات اللحظة الحاضرة بعيداً عن تاريخ الأنا الفلسطينية المستقلة عن تاريخ الآخر المحتل، فالتعايش حسب قول الشاعر يجب أن يكون قائماً على إحقاق الحق، بعد أن يتخلى الآخر المحتلّ عن عنصريته وعنجهيته في تعامله مع الفلسطينيين.

ت- **المـرأة:** شغلت المرأة في هذا الديوان دور الحبيبة في تجسيد باب الحبّ، الذي تبادل الشاعر فيه حواراتٍ مع محبوبته، راسماً لها صوراً تقلديةً عبّر من خلالها عن عواطفه وأحاسيسه الوجدانية المتقلّبة تجاه الحبّ عامةً، وعلاقة الحبّ بالولادة والعمر والحياة المفعمة بمعاني الجمال خاصةً، وهذا الحبّ الذي منحه الشاعر حيزاً واسعاً في ديوانه الأخير لم يكن ضرورةً حباً واقعياً حقيقياً، فربما لا تتجاوز علاقة الحب هذه حدود الخيال التي صنعها درويش بنفسه لنفسه يقول:

... أنا

مثلاً / لم أحبّ فتاةً معينة

عندما قلت إني أحب فتاة، ولكنني

قد تخيلتها ذات عينين لوزيتين

وشعرٍ كنهر السّواد يسيل على

الكتفين، ورمانتين على طبقٍ مرمريّ

تخيلتها لا لشيء ، ولكن لأسمعها

[1] ينظر: **الديوان** ، 95

شعر بابلو نيرودا، كأنّي أنا هو

فالشعر كالوهم([1])

فإحلال درويش للمرأة وعلاقته بها في شعره قد يخضع لرؤيتين: فربما تكون المرأة متنفساً يفجر الشاعر من خلاله أحاسيسه وعواطفه الكامنة، فيرسم لها صورةً كما يحبها ويشتهيها ، وربما هي مجرد وسيلةٍ لتنحية الفكر _ ولو قليلاً _ عما يشغله ويسيطر عليه " فالحبّ قد يكون قوةً تبدد الحزن وتسقطه من نفس الشاعر كما تسقط الأوراق عن الشجرة، ولكنّ هذا شيء آنيٌ حين يقترن كلّ ذلك بالتفكير في الموت وفي الحياة"([2]) وتتأكّد الفكرة الثانية عند درويش بقوله:

...ههنا يولد الحبّ

والرغبة التوأمان، ونولد... ماذا

أريد من الأمس؟ ماذا أريد من

الغد؟ ما دام لي حاضرٌ يافع...([3])

فالشاعر لا يريد شيئاً أمام لحظات الحبّ ولقائه بالحبيبة، ذلك اللقاء الذي ينسيه الألم والوجع الذي تركه فيه الماضي، و ينسيه أيضاً ما يزرعه المستقبل في قلبه من خوفٍ وقلقٍ تنسجه عتمة الغد المجهول.

ربط درويش الحبّ بالولادة الجديدة التي تجدّد الروح وتبعث الأمل في نفس صاحبها لمواجهة الحياة من جديدٍ، وكسر سلطتها الزمنية يقول:

بالزنبق امتلأ الهواء ، كأن موسيقى ستصدح

كلّ شيءٍ يصطفي معنى ، ويرسل فائض المعنى

إليّ . أنا المعافى الآن ، سيّد فرصتي

---

[1] **الديوان**، 73

[2] عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، 147

[3] **الديوان**، 72

في الحبّ، لا أنسى ولا أتذكّر الماضي

لأنّي الآن أولد ، هكذا من كلّ شيء ... [1]

يظهر جليّاً أنّ الشاعر يتمسّك بفرصة الحبّ التي تبعث في روحه حياةً جديدةً، يواجه بها ما هو فيه من مرضٍ وهواجس ينسجها شبح الموت، الذي قضّ مضجعه فأخذ يبحث عن أيّ منفذٍ يمنح حياته الصفو والهناء بعيداً عن معاني الترقّب والخوف والقلق.

يبدو أنّ كلّ محاولات درويش الساعية لسرق لحظات الحب الجميلة، لم تمنع خطابه الشعريّ من أن يخطّ الحقيقة المرّة التي وصل فيها الشاعر الحبّ بالعمر، وما يتهددهما من موتٍ ونهايةٍ يقول:

لم أنتظركِ لتنتظريني ، فمثلك من

يأمر الحلم بالانتظار الطويل

على ركبتيها . خذيني إلى اللامكان المعدِّ

لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرةِ الغيم

بين الربيع وبين الخريف ، وأمّا

الربيع ، فما يكتب الشعراء إذا نجحوا

في التقاط المكان السريع بصنارة

الكلمات. وأمّا الخريف ، فما نحن فيه

من الاهتداء برائحة الشّجر العاطفيّ ([2])

يحيلنا الخريف في نصّ درويش إلى خريف العمر ونهاية الزمان الذي شعر بحلوله ، فإذا كان الشاعر في هذا المشهد يعظّم الحبّ الحلم، ويجعل الحبيبة مستحقةً لأن تنتظرها أحلام

---

[1] **الديوان**، 22

[2] **نفسه**، 73 .

الحبّ مكبةً على ركبتيها طويلاً ريثما ينهيان نسج قصة حبهما، فالشاعر يخاطب الحبيبة طالباً منها أن تأخذه إلى اللامكان (الخيال) الذي لا يجدان فيه ما يقيّد حبّهما، فيتحدثان عن الربيع السريع الذي لا يوشك الشعراء على التقاطه وتصوير مشاهداته حتى يغيب، والخريف الذي يحياه الشاعر وتتعمّق معه حاجته الملحّة لخوض غمار الحب. فالخريف بصفرة أوراقه المتساقطة يشي بنهاية الحياة واقتراب النهاية التي ستضع حداً ونهايةً لكلّ تجربةٍ خاضها الشاعر في يوم من الأيام.

ث- **الأصدقاء:** خصّ درويش_ في ديوانه الأخير_ ثلاثةً من أصدقائه بقصائد وَصفت ما بينهم من علاقاتٍ وذكرياتٍ وأحاديث رسخت في ذاكرته وقلبه، فلم يقوَ على نسيانها وإغفال الحديث عنها، وهذه القصائد هي "موعد مع إميل حبيبي"([1]) و" في بيت نزار قباني" ([2])وفي رام الله"([3]) وفي قصيدته (موعد مع إميل حبيبي) يسرد درويش قصة حول لقاءٍ كان من المفترض أن يجمعه بصديقه إميل حبيبي، الذي دفن في حيفا الفلسطينية، والتي دام انقطاع درويش عنها ثلاثين عاما ولم يدخلها إلا بتصريح مدته ثلاثة أيام؛ من أجل المشاركة بجنازة صديقه إميل([4])، فلا ندري مدى صحة اتفاق الصديقين على عقد هذه المناظرة، يقول درويش في مستهل قصيدته:

لا لأرثيه ، بل لنجلس عشرَ دقائق

في الكاميرا ، جئت . كان الشريط

معداً لمعركة بين ديكين .

قلتُ له قبل موعدنا: عمَّ تبحث ؟

قال: عن الفرق بين "هنا" و"هناك"

---

[1] **الديوان**، 112

[2] **نفسه**، 115

[3] **نفسه**، 118

[4] ينظر: خوري، جيزيل: **حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت** ، مجلة الدراسات الفلسطينية، المجلد12،العدد،48، خريف2001حوارات ، 11

فقلت: لعل المسافة كالواو

بين هنا وهناك... مجازيّة

قال: عجّل! تعال صباح غد

قبل موتي ، وقبل تجعّد زيي الجديد[1]

يبتدئ الشاعر قصيدته بنفيٍ يوحي بصدق الموعد المتفق عليه(لا لأرثيه جئت)، موعد للقاء بين الصديقين، هدفه حسب قول درويش (معركة بين ديكين) هما الصديقان، اللّذان يتميّزان بسمات الديكةِ التي لا تقبل منازعاً لها، غير أنّ الشكوك حول موعد اللقاء تبدأ بالظهور عند قول الشاعر محدداً مكان اللقاء بين (هنا و هناك) ، فلا نستطيع تحديد ملامح المكان عبر الظرفين المكانين المحيرين في إحالتهما المكانية، لكنّ قول الشاعر بعد ذلك واصفاً واو المسافة بـ(مجازية) إنما يدلّ على أنّ هذه المسافة المكانيّة هي التي تفصل عالم الحياة عن عالم الآخرة. لا المسافة بين المنفى والوطن. وفي أسطرٍ لاحقةٍ يعبّر إميل حبيبي عن شوقه لصديقه داعياً إياه إلى الاستعجال في قدومه قبل أن يسبقهما الموت فيقطع عليهما لحظة اللقاء المنتظر. وفي مشهدٍ آخر من القصيدة نفسها يبوح درويش ببعض الذكريات التي جمعته برفيقه فيقول:

لا لأرثيه جئت ، بل لزيارة نفسي ،

ولدنا معاً وكبرنا معاً[2]

يوحّد الشاعر كيانه بكيان رفيقه فيرى كلٌّ منهما نفسه في الآخر؛ دلالةً على عمق الرابط والعلاقة التي جمعتهما يقول: (ولدنا معا كبرنا معا) حتى حكم المكان والزمان بفرقتهما، وغاب إميل حبيبي عن الحياة قبل أن يتحقق ذاك اللقاء الذي كانا يحلمان به هو ودرويش، إذ ينهي الشاعر القصيدة بمقطع حزين يحكي ألم الفراق والغياب وتبدّد الأحلام ، فيقول:

أتيتُ، ولكنّني لم أصل. وصلت

---

[1] **الديوان**، 112

[2] **نفسه**،113

ولكنّني لم أعد. لم أجد صاحبي في

انتظاري، ولم أجد المقعدين المعدّين

لي وله، ولمعركةٍ بين ديكين...([1])

وصل درويش إلى حيفا في غير الوقت الذي كان يحلم هو وصديقه بأن يجمعهما، عاد بعد رحيل صديقه مودعاً عالم الدنيا، دون أن يخوضا معركتهما الأخيرة التي طال حديثهما عنها.

وفي قصيدته (في بيت نزار قباني) يروي الشاعر عدة جوانب من حياة صديقه الدمشقيّ نزار قباني، الذي بكى طويلاً رحيل ابنه وزوجته بلقيس التي أحبّها حباً جمّاً، غير أنّ اللقاء الروحيّ الذي جمع بين الصديقين تجلّى في مشهدٍ حواريّ متخيّلٍ أداره درويش بينه وبين صديقه، فقال:

قلتُ له حين متنا معاً ،

وعلى حدة: أنت في حاجة لهواء دمشق !

فقال: سأقفز ، بعد قليلٍ ، لأرقد في

حفرةٍ من سماء دمشق . فقلت: انتظر

ريثما أتعافى ، لأحمل عنك الكلام

الأخير، انتظرني ولا تذهب الآن ، لا

تمتحنّي، انتظرني ولا تشكُل الآس وحدك !

قال: انتظر أنت، عشْ أنت بعدي ، فلا بدّ من شاعرٍ ينتظر

فانتظرت ! وأرجأت موتي ([2])

جامعُ الرحيل والموت هو من جمع الشاعرين الأثيرين، (قلت له حين متنا معاً)، موتٌ حقيقيُ موسومٌ بالواقعية التي خيّم على مشهد غياب نزار قباني، وموتٌ نفسيٌّ أصاب روح

---

[1] **الديوان**، 114

[2] **نفسه**، 117 .

درويش في اللحظة التي وصل إلى مسامعه خبر وفاة صديقه الدمشقيّ، فقباني سيرقد حارساً لسماء دمشق التي احتضنته وليداً وميتاً، أمّا درويش فكلّف بالانتظار والتمهّل وإرجاء موته؛ ليحفظ للشعر والأدب عهده بعد أن فارقه سيّد من أسياده.

يحيل درويش في قصيدته الثالثة المعنونة بـ(في رام الله) إلى صديقه سليمان النجّاب، الذي خصّه بقصيدة أخرى في إحدى دواوينه السابقة، حملت عنوان "رجل وخشف في الحديقة"([1]). وفي قصيدته (في رام الله) يجري درويش حواراً بينه وبين رفيقه النجاب على عتبات الموت والرحيل، ويؤكّد أنّ لا ماضي يجمعه بمدينة رام الله بعيداً عن علاقة القرب والصداقة التي جمعته بالنجّاب، يقول درويش:

لا أمسَ لي فيها سواك

وما خرجتُ ولا دخلتُ، وإنّما

تتشابه الأوصاف كالصفصاف([2])

يقر درويش بأنّ لا صلة تجمعه بمدينة رام الله الفلسطينية بعيداً عن صديقه سليمان النجاب الذي عاش معه في تلك المدينة، وكان رفيقاً دائماً له في تنقلاته وحركته الدائمة بين شوارعها كما تظهر القصيدة.

4. الأحداث:

تعتمد الأحداث في تطوّرها على الأفعال والحركات التي تدار داخل النصوص الشعرية، فتشدّ القارئ لمتابعة مشاهدها لحظة بلحظة للوصول إلى النّهاية، التي تحدّد ختام الحدث والتجربة الشعريّة([3]) وفي قصيدة (سيناريو جاهز) يلتقي الحوار والصّراع كمقومين أساسيين يديران عجلة الأحداث التي اكتست بنزعة دراميّة، فالحوار الدراميّ نجح في تقديم حدث دراميّ

---

[1] درويش، محمود: **ديوان لا تعتذر عما فعلت**، 65

[2] **الديوان**، 118

[3] ينظر: حمودة، عبد العزيز: **البناء الدرامي**، 43

صوّر صراعاً إرادياً بين قوتين تحاول كلٌّ منها هزيمة الأخرى بتحقيق نصرها([1]) حتى وصل النصّ إلى نهايته المفتوحة على عالم الصّراع المستمر مع الآخر العدو . يقول درويش:

لنفترض الآن أنّا سقطنا

أنا والعدو

سقطنا من الجو

في حفرة...

فماذا سيحدث([2])

يفتتح الشاعر نصّه بافتراض حدثِ الوقوع المشترك من الجوّ(للأنا) الفلسطينيّ و(الآخر) العدو في حفرة واحدةٍ جمعتهما، هذا الحدث دفع السارد(الشاعر) لإطلاق سؤال صريح حول الأحداث المرتقبة الناشئة عن تصوّر مأزق الوقوع هذا.

أقام الشاعر حواراً مطوّلاً بين "طرفي الصراع الذي جمع ضدين "([3]) في مأزقٍ واحدٍ، ليضفي حيوية على السرد ([4]) الذي نما وتطوّر بتطوّر الحالة الشعوريّة لطرفي الصراع اللذين استجابا لحكم الغريزة الفطريّة متوحدين للوصول إلى الخلاص المشترك الذي سيخرجهما من حفرة الصراع التي وقعا فيها.

يستمر السارد في وصف حالة الطرفين داخل الحفرة إلى أن يفاجَأ القارئ وطرفا الصراع بطارئٍ جديدٍ على هذه الحفرة، قَلبَ موازين الأحداث التي اندمج الحوار في صلبها محققاً " فائدةً ملموسةً في تطوير الأحداث، وتقوية عنصر الدراما فيها"([5]) التي نقلها لنا الشاعر بقوله:

---

[1] ينظر: حمودة، عبد العزيز: **البناء الدرامي نفسه**،145

[2] **الديوان**، 56

[3] اطيمش، محسن: **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، 72

[4] ينظر: نجم، محمد يوسف: **فن القصة** ، 96

[5] **نفسه**، 97

ماذا سيحدث لو أنّ أفعى

أطلّت علينا هنا

من مشاهد هذا السيناريو

وفحّت لتبتلع الخائفين معاً

أنا وهو ؟

يقول السيناريو:

أنا وهو

سنكون شريكين في قتل أفعى

لننجو معاً

أو على حدةٍ .. [1]

تطوّرت الأحداث بحلول عدوٍّ هدَّد حياة طرفي الصّراع (الأنا والآخر) اللذين باتا في لحظةٍ استثنائيّةٍ متعاونين، يفتشان عن النّجاة والخلاص المشترك من الموت المحدّق بكليهما، ويصف الشاعر طبيعة هذا التعاون بقوله:

ولكنّنا لن نقول عبارةً شكرٍ وتهنئة

على ما فعلنا معاً

لأنّ الغريزة ، لا نحن

كانت تدافع عن نفسها وحدها

والغريزة ليست لها أيديولوجيا... [2]

---

[1] **الديوان**، 58-59 .

[2] **الديوان**، 59

يعترف الشّاعر بأنّ الغريزة الإنسانيّة التي تخشى الموت هي من جمعت الأنا بعدوه(لأنّ الغريزة لا نحن/ كانت تدافع عن نفسها) ومنعتهما من إطلاق تحية شكرٍ أو تهنئةٍ للسلامة، فالغرائز والمشاعر الإنسانية لا فكر ولا عقل يحكمها(والغريزة ليست لها أيديولوجيا). فالأيديولوجيا إذن، هي حجر العثرة الذي يفرّق بين طرفي الصراع (الأنا والآخر) فإذا ما غابت الأيديولوجيا صار السلام والتعايش أمراً ممكناً مقبولاً.

لا يتخلّى الآخر المحتل عن مفاوضة الأنا الفلسطينيّة على المكان والأرض حتى في إطار حفرة الصّراع التي يحدّق الموت في جنباتها، فالحوار بين طرفيّ الصّراع يبوح ويكشف بتلقائية([1]) عن عبثيّة المفاوضات مع خصم لا يفوّت فرصة للانقضاض على فريسته وسلبها ما تملك. يقول درويش:

قلتُ: على أيّ شيءٍ تفاوضني الآن

في هذه الحفرة القبر؟

قال: على حصّتي وعلى حصّتك

من سدانا ومن قبرنا المشترك

قلت: ما الفائدة؟

هرب الوقت منا

وشذّ المصير عن القاعدة

ههنا قاتل وقتيل ينامان في حفرة واحدة

... وعلى شاعر آخر أن يتابع هذا السيناريو

إلى آخره([2])

---

[1] ينظر: نجم، محمد يوسف: **فن القصة**، 97

[2] **الديوان**، 60-61

يرجعنا السارد في نهاية القصيدة إلى نقطة البداية في الصّراع الدائر بين الأنا والآخر المحتلّ على الأرض الفلسطينية، فالآخر لم يتخلَ عن أطماعه واستبداده في فرض سيطرته على الأرض الفلسطينية ومماطلته في إدارة الحوارات والمفاوضات المفتوحة على فوضى الاحتمالات والممكنات اللامتوقعة، فهو يصارع الفلسطينيّ حتّى على حصته من ذلك القبر السّدى.

أنهى السارد الحوار الدراميّ المركزّ حول فكرة الصّراع لأجل البقاء بين الأنا الفلسطينية والآخر المحتل على طريقته بقتل الخصمين بعضهما بعضاً دون أن يتّفقا، أو يصلا لحلّ ينهي الصراع بينهما، إذْ عجز نهايةً عن إقرار حلٍّ جوهريٍّ ينهي الصراع الحقيقي على أرض الواقع بين الفلسطينيّ وعدوه، موكلاً هذه المهمّة لمن يأتون بعده من الشّعراء علّهم يجدون مفتاح الخلاص والنهاية لهذا الصراع. يقول:

تبيض يمامتان شريدتان رسائل المنفى على كتفيّ ،

ثم تحلقان على ارتفاعٍ شاحبٍ . وتمرّ سائحةٌ

وتسألني: أيمكن أنْ أصوّرك احتراماً للحقيقة؟

قلت: ما المعنى ؟ فقالت لي أيمكن أن أصورك

امتداداً للطبيعة ؟ قلتُ: يمكن .. كلّ شيءٍ ممكن [1]

كشف الحوار في هذا المقام عن الانفعالات النفسية التي اعترت كيان الشاعر لحظة سرده لأحداث التجربة التي مرّ بها، لتنفتح الأحداث على عالم الصّراع الذي يمثّل نزاعاً بين عالم الذات الداخلي وعالم الواقع الخارجي، فتبدأ الأحداث مع اللحظة التي تبيض فيها يمامتان رسائل المنفى على كتف السارد الذي يقف على بقعة من مكانه الأصلي؛ لتذكرانه بغربته ومنفاه، فإن كان هذا السارد يقف فوق أرضه حقيقةً فهو يعيش غربةً نفسيةً أمام ما يشاهده من المتغيرات الطارئة على أرضه بفعل الاحتلال، الأمر الذي جعله يستحضر حالةَ النفيَ وهو في وطنه. وتتجلّى ملامح هذه الغربة المكانيّة والنفسيّة مع حلول صوت السائحة الغربيّة التي سألت السارد عن إمكانية التقاط صورة له، لمجرّد أنّها تريد احترام حقيقة المكان وتوثّق طبيعته، هذه الطبيعة

[1] **الديوان**، 30-31 .

التي تمثّل امتداداً لجغرافيا الذاكرة الفلسطينيّة، التي تحفظ للوطن صورته الحقيقة بعيداً عن وجود المحتلّ فيه.

ثانياً: تقنيات السّرد الشّعريّ

يعرف السّرد بأنّه" التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكيّ كمرسلةٍ يتم إرسالها من مرسلٍ إلى مرسلٍ إليه"([1]) وهو يقوم على دعامتين رئيستين: القصّة أو الحكاية التي ينقلها السّرد، والكيفيّة التي يعتمدها السّرد في نقل أحداث تلك القصة([2]) وهذا ما يعرف بتقنيات السّرد، أمّا الفارق الأوضح بين القصّة والسّرد فيرتبط بزمن الحدث، فالقصة تخضع لتتابع منطقيٍّ في نقل أحداثها، بينما يتحرّر السّرد من قيود التتابع الزمنيّ المنطقيّ ويحظى بمساحةٍ واسعةٍ من الحريّة في التنقل بين الأحداث عبر وسائل تقنيّة منحها إيّاها السرد([3]) فالسارد إذن يسرد القصة بالكيفيّة التي يرتضي بأنّها الأفضل لإيصال التجربة والهدف منها.

إنّ حلول السّرد كسمة عامةٍ في النظام اللغويّ على اختلاف الأجناس الأدبية عزَّز حضور النّزعة الدراميّة في خضم القصيدة الحداثيّة، لتقترب من التجربة الحكائيّة دون أن تتخلى عن نظامها الشعريّ" بل تميل إلى تحميل القصيدة بعدَّة السرديّة التي تشحنها بالرؤى الأيديولوجية والعوالم المتخيّلة من الأحداث والشخصيات وعلاقاتها المتبادلة، والزّمان وتقنياته والمكان بأنواعه"([4]) وبناءً على هذا لا يكون حلول السرد بتقنياته المتنوّعة في الخطاب الشعريّ الحداثيّ " سوى تطعيمٍ وتدعيمٍ يرسّخ به الشاعر بنية نصّه الشعريّ التركيبيّة والدلاليّة"([5]) الذي تتجاوب فيه العناصر البنائية معتمدةً على أكثر من أسلوبٍ وتقنيّةٍ لإيصال الدلالة والتجربة، فتتسلسل الأحداث حسب التجربة وفق مكانٍ وزمانٍ تخترقهما الأحداث، وتفصيلاتٍ تخدم موضوع القصيدة وتخلق نوعا من التأزم في بنية الحدث، الأمر الذي يفضي إلى شكل درامي يقوم على تعدد الأصوات وتحاورها وصراعها الذي ينتهي بوضع نهاية للأحداث والتجارب.

---

[1] يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير**، 41

[2] ينظر: لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، 45

[3] ينظر: **نفسه**، ، 73

[4] الصحناوي، هدى: **البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد(1+2)،2013م، 388

[5] **نفسه**، 389

اعتمد درويش في بنائه السرديّ لخطاباته الشعريّة على عددٍ من الآليات التي انتظم فيها السّرد في إطارٍ من التكثيف والتماسك؛ ليجنح خطابه الشعريّ صوب النزعة الدراميّة،التي تبنى على تعدد الأصوات والشخصيات وتنوّع الحكايات بما تقتضيه من عناصرٍ ورؤى وأفكار " فالبنية السرديّة _ في أصلها _ تقنيةٌ روائيةٌ، لكنّ استعارتها لتشكيل نصٍّ شعريّ، تعتبر محاولةً للخروج من الذاتيّ إلى الموضوعيّ أي الاقتراب من الدراميّ"([1]) وقد بدا السرد الحكائيّ المتّصل بجوانب من سيرة درويش الحياتية ملحماً بارزاً في نصوصه الأخيرة، عدا عن تنوّع بنيات السرد في شعره مؤازرةً خطاباته الشعرية، ومجاريةً التطوّر والتحوّل في تجاربها وما يتمخّض عنها من رؤى وأفكارٍ ودلالات. ومن أبرز التقنيات السرديّة التي وظّفها درويش لإيصال تجاربه الشعرية ما يلي:

1. الاسترجاع:

أحد الأساليب السردية التي وظّفها درويش لإحياء بعضٍ من مشاهد الماضي في ثنايا السّرد الحاضر([2]) " وكلّ عودةٍ إلى الماضي تشكّل استذكاراً"([3]) يرجع الشاعر بوساطته إلى قصةٍ أو حادثةٍ في الزّمن الماضي بهدف إقامة " حكايةٍ ثانيةٍ زمنياً تابعةً للأولى في ذلك التركيب السرديّ"([4]) فيصبح بمقدور السّارد والرّاوي لأحداث القصة أنْ " يؤلّف نوع الذّاكرة القصصيّة التي تربط الحاضر بالماضي وتفسّره وتعلّله ، وتضيء جوانب مظلمةً من أحداثه، ومسارات الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها"([5]) فالرجوع للوراء إذن مصحوبٌ بالتذكّر والذكريات التي استحضرها درويش غير مرةٍ في خطاباته المتنوّعة يقول:

ولم نتحاور

تذكّرت فقه الحوارات

---

[1] عمر، رمضان: **السردية في شعر محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيداً أنموذجاً**، مجلة كلية الإلاهيات، جامعة حران، العدد 32، 2014م، 194

[2] حمّودة، عبد العزيز: **البناء الدرامي**، 168

[3] عزّام، محمد: **شعريّة الخطاب السّردي**، 109

[4] جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، 60

[5] جنداري، إبراهيم: **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**،106

في العبث المشترك

عندما قال لي سابقاً

كلّ ما صار لي هو لي

وما هو لك

هو لي

ولك([1])

قام زمن السّرد في الخطاب السابق على اللحظة الحاضرة التي جمعت الفلسطيني بعدوه في حفرةٍ واحدةٍ، ومأزقٍ واحدٍ لم يتخل فيه الآخر(العدو) _أمام صعوبة الموقف وتأزّمه_ عن نزعته العنصريّة التي أحيت في ذاكرة درويش سنواتٍ عجافٍ من ماضي الحوارات العبثيّة والمفاوضات الواهية (تذكرت فقه الحوارات /في العبث المشترك) التي لم تَجُدْ بحلٍ جذريٍّ للصراع السياسيّ الذي خيّم على القضية الفلسطينية منذ عشرات السنين. فالاسترجاع هنا جاء" بقصد توضيح ملابسات موقف ما"([2])، ربطت اللحظة الراهنة بما يتّصل بها من ملابسات الماضي وأحداثه. فالآخر الذي صارع الفلسطينيّ في الماضي حتى الآن على أرضٍ وملكٍ لا حق له فيه (كل ما صار لي / وما هو لك/ هو لي/ ولك) ، لم يتوان في إطار اللحظة الرّاهنة عن نزعة الصّراع على قبرٍ لا يساوي شيئاً بما يحمله من معاني العدم والفناء.

إنّ من يدقّق النّظر في توزيع درويش لتفعيلاته الشّعريّة في هذا المشهد الحواريّ المسترجع، يلمح تماهياً وتناغماً بيناً بينها وبين سلطويّة المحتلّ وعنصريته في تقسيم الأرض والملك، فيؤكّد ما له من ملكٍ ويقف (كل ما صار لي هو لي) وكأنّه يقرّ ويسرد حقيقة لا تحتمل نقاشاً أو جدلاً، ليتابع قوله محدداً حصّة الفلسطينيّ من أرضه(وما هو لك) ويقف ليفاجئ الفلسطينيّ بقوله(هو لي) عاكساً نيته الخبيئة ومطامعه في وضع يديه على ما تبقى للفلسطيني

---

[1] **الديوان**، 59

[2] علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، 97

من أرضه، التي يقبل في الزمن الحاضر أن يكون الفلسطيني شريكاً له فيها،(ولك)، وهكذا يظلُّ المستقبل مفتوحاً على عالم المجهول والاحتمالات التي لا يمكننا الإمساك بها.

يسترجع درويش لحظة لقاءٍ سابقةٍ جمعته بامرأةٍ مجهولة الهوية فيقول:

ينبّئني ضوء هذا النّهار الخريفيّ

أنّي رأيتك من قبل، تمشين حافية

القدمين على لغتي، قلت: سيري

ببطء على العشب، سيري ببطء

لكي يتنفّس منك ويخضر. والوقت

منشغل عنك... سيري ببطءٍ لأمسك

حلمي بكلتا يديّ.رأيتك من قبل

حنطيّةً كأغاني الحصاد وقد دلّكتها

السنابل، سمراء من سهر الليالي

.....

....رأيتك من قبل في

الزّمن الرعويّ([1])

جاء السرد في هذا الخطاب على شكل مشهدٍ سرديٍّ مخزونٍ في الذاكرة بدلالة تكرار الشاعر قوله(رأيتك من قبل) وقوله في نهاية المقطع (رأيتك في الزمن الرعوي) في إشارة منه إلى الماضي الذي جمعه بأرضه وشعبه، فضوء النّهار الخريفيّ(خريف العمر الذي يوحي بقرب النهاية) الذي جمع الشاعر بمحبوبته يرشد ما تبقى من ذاكرته الحيّة بأنّه التقى بتلك الفتاة نفسها

[1] **الديوان**، 79-80

في مشهدٍ من مشاهد الماضي(عمر الشباب) ليمتد مشهد الحبّ رابطًا حاضر الشاعر الحزين تحت سيف الزّمن والعمر بماضيه الذي حباه متسعاً من الوقت لرسم مشاهد الحبّ وعيش حالاته. وقد استهدف الاسترجاع قطعاً زمنياً استطرادياً([1]) في سبيل وصف الحبيبة متماهيةً مع صفات المكان وطبيعته الجميلة، فالعشب يستمد خضرته من حيوية المحبوبة وجمالها، والسنابل تستمد لونها الذهبيّ المشرق من إشراق بشرتها...

2. **الوقفة الوصفية :**

وهي نمط سرديّ يسمى أيضاً بالاستراحة([2]) ويقصد به " زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصيّ الذي يتوقف فيه السارد فاسحاً المجال للوصف والتقرير والإنشاء"([3]) بهدف الوقوف وقفةَ تأمّلٍ تخدم بنية التجربة بصفة عامة([4]) فالسارد يوقف سرده المقترن بزمن التجربة لينشئ وصفاً تصويرياً مجرداً من الزمان" بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي، وتقديمها في صورةٍ أمينةٍ تعكس المشهد وتحرص كلّ الحرص على نقل المنظور الخارجيّ أدق نقل"([5]) وقد ظهرت هذا التقنية بوضوح في نصوص درويش كما في وصفه لتلك العينين اللتين حيرتاه وأدخلتاه عالم المجهول يقول:

عينان تائهتان في الألوان. خضراوان قبل

العشب. زرقاوان قبل الفجر. تقتبسان

لون الماء، ثم تصوّبان إلى البحيرة نظرةً

عسليّةً فيصير لون الماء أخضر...

لا تقولان الحقيقة، تكذبان على المصادر

---

[1] ينظر: علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، 97

[2] ينظر: عزّام، محمد: **شعريّة الخطاب السّردي**، 113

[3] ليندة، مهاجري، صورية، مرار: **البنية السردية(الزمن، المكان، الشخصيات) في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي**، رسالة ماجستير، جامعة بجاية_ الجزائر،2013-2014م، 24، وينظر: لحمداني، حميدة: **بنية النصّ السردي**،76

[4] ينظر: أبو ناضر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**،99

[5] **نفسه** ، 111

والمشاعر...([1])

افتتح الشاعر قصيدته المعنونة بـ" عينان" بوصفٍ مباشر للون تلكما العينين المحيّرتين، رابطاً حيرة اللون وجهله بصاحبة تلك العينين بالمستقبل المجهول المحيّر الذي يعيش حالته تحت وطأة المرض والانتظار. فتداخل الألوان والتلاعب في انبعاثاتها التي استمد جزءاً منها من مظاهر الطبيعية الحسيّة(خضراوان قبل العشب/ زرقاوان قبل الفجر) وجزءاً آخر من وحي الخيال الذي يشكّله الشاعر بطريقة تخدم غرضه وانفعالاته الداخلية (تقتبسان لون الماء/ ثم تصوبان إلى البحيرة نظرة/ عسلية فيصير لون الماء أخضر..) وينتهي من الوصف اللونيّ ليطلق حكمه على هاتين العينين(لا تقولان الحقيقة/ تكذبان على المصادر) وهو الحكم ذاته الذي أطلقه الشاعر على المستقبل المجهول الذي ينتظره، ويستمر الوصف حتى يعاود الشاعر في القصيدة ذاتها إلى السّرد فيقول:

... وهما هما في الليل مرآتان للمجهول

من قدري. أرى، أو لا أرى، ماذا يعدّ الليل

لي من رحلة جوية بحرية . وأنا أمامهما

أنا أو لا أنا. عينان صافيتان، غائمتان ،

صادقتان، كاذبتان عيناها. ولكن منْ هي ؟[(2)]

يحيل ضمير المتكلم السّارد في (قدري/أرى/ لا أرى/ لي/ أنا/...) إلى ذات الشاعر الذي أنهى قصيدته بسؤالٍ قرّب الصورة والتأويل إلى ذهن المتلقي، الذي استطاع أن يربط بين صاحبة هاتين العينين المجهولتين والمستقبل المجهول الذي تحيكه الأقدار للشاعر.

يقول درويش واصفاً المشهد الخارجيّ لصورة المكان المتحوّل بقوله:

عشبٌ، هواءٌ يابسٌ ، شوكٌ، وصبار

---

[1] **الديوان**، 20

[2] **الديوان**، 21

على سكك الحديد. هناك شكل الشيء

في عبثيّة اللاشكل يمضغ ظلّه.

عدم هناك موثقٌ... ومطوقٌ بنقيضه

ويمامتان تحلقان

على سقيفة غرفةٍ مهجورةٍ عند المحطّة

والمحطّة مثل وشمٍ ذاب في جسد المكان([1])

افتتح الشاعر قصيدته بوصفٍ تأمليّ لحالة المكان الخارجيّة، التي تشي بمظاهر الحزن والألم التي أصابته على إثر ما رآه من تغيّر وتحوّل وتبدّل طارئٍ على المكان، والظّاهر أنّ درويش أراد أن يمهّد لقارئه ويضعه منذ بداية القصيدة في إطار التجربة التي يريد عرضها، والتي تقوم أساساً على حكاية الأرض المسلوبة، والغربة النفسيّة التي يستشعرها أصحاب المكان فوق أرضهم نتيجة التغيير والتحوّل الذي أصابها بفعل ممارسات الاحتلال، وسعيه الدائم لطمس الهويّة العربيّة والفلسطينيّة عن أرض فلسطين. لينتقل الشاعر فيما بعد إلى سرد الحكايات والأحداث التي خلّفت المتغيرات والتحولّات على أرض الواقع فيقول:

وقفت على المحطة... لا لأنتظر القطار

ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيءٍ ما بعيد

بل لأعرف كيف جنّ البحر وانكسر المكان

كجرةٍ خزفيّةٍ، ومتى ولدت وأين عشت([2])

كلّ الحكاية إذن تتلخّص في العبارة التي أطلقها درويش (انكسر المكان/ كجرة خزفية) لحظة معاينته البصريّة لواقع المكان، الذي أحيا في نفسه أسئلةً موجعةً (ومتى ولدت وأين عشت) وكأنّه بات يهذي من هول اللحظة التي يعيشها ويبصرها أمام ناظريه.

---

[1] **الديوان**، 25

[2] **نفسه**، 26

3. **المشهد:**

يقصد به المشاهد الحواريّة التي قد تأتي في تضاعيف السرد([1])حين يغيب الراوي ويفسح المجال للشخصيات المتحاورة لتنقل المشهد بأحداثه المتصاعدة، فالمشهد يقوم أساساً على " الحوار المعبّر عنه لغوياً، والموزّع إلى ردودٍ متناوبةٍ كما هو مألوفٌ في النصوص الدراميّة"([2]) بمعنى أنّ هذه المشاهد الحواريّة التي ينتجها سارد الخطاب الشعريّ تخترق السرد بتآلفٍ وتناغمٍ يعزّز التجربة، ويمدّ القارئ بانطباعاتٍ ودلالاتٍ تعزز فكر الشاعر ورؤاه، فالمشاهد تسهم " في تكوين صورةٍ عن شخصية المتكلم في المشهد ومعرفة الزاوية الحواريّة التي يتحدّث منها"([3]) ويصبّ هذا في الدائرة التي سبق وأشرنا إليها حول أهمية الحوار في الكشف عن طبيعة الشخصيات وانفعالاتها ورؤاها.

تلتقي تقنية المشهد مع تقنية الوقفة الوصفيّة التي سبق الحديث عنها في الاشتغال على صعيد الإيقاع الزمنيّ الذي تستغرقه الأحداث، وتعطيل زمنيّة السّرد بما يتناسب مع القصص والأحداث التي يتمّ التوقّف عندها وسردها([4]) بحسب تجربة الشاعر ومقصده من وراء توظيفها. ومثل ذلك قول درويش:

من حسن حظّ المسافر أنّ الأمل

توأم اليأس، أو شعره المرتجل

حين تبدو السّماء رماديّة

وأرى وردةً نتأت فجأةً

من شقوق جدار

لا أقول: السّماء رماديّة

---

[1] ينظر: حمداني، حميدة: **بنية النص السردي**، 78

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، 166

[3] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي** ، 166

[4] ينظر: **شعريّة الخطاب السّردي**، 112

بل أطيل التفرّس في وردة

وأقول لها: يا له من نهار!([1])

يرسم درويش في خطابه الشعريّ السابق صورةً ملؤها الأمل والتفاؤل، وسط أحداث الحياة التي تبعث في نفسه كلّ ما يثير خلاف ذلك من مشاعر اليأس والإحباط، فللمشهد " دورٌ حاسمٌ في تطوّر الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيات"([2]) ويعزّز ذلك الأمل بالحوار الذي أداره بينه بالاستعانة بضمير المتكلم الخارجيّ (أرى/أقول) وبين الوردة التي اخترقت شقوق الجدار؛ لتعزّز دلالة التمسك بالأمل والتفاؤل لمتابعة سير الحياة، فالشاعر ينفي عن نفسه التشاؤم(لا أقولك السماء رمادية) بل يتمسك بكلّ ما يبعث في نفسه أملاً وإعجاباً وتمسكاً بالحياة (بل أطيل التفرس في وردة/ وأقول لها: يا له من نهار).

وفي مشهدٍ آخر يقول:

للبراهين الحوار المستحيل. لقصّة التكوين

تأويل الفلاسفة الطويل. لفكرتي عن عالمي

خللٌ يسببه الرحيل. لجرحي الأبديّ محكمة

بلا قاضٍ حيادي. يقول لي القضاة المنهكون

من الحقيقة: كل ما في الأمر أنّ حوادث

الطرقات أمرٌ شائعٌ. سقط القطار عن

الخريطة واحترقت بجمرة الماضي. وهذا لم

يكن غزواً! ([3])

---

[1] **الديوان**، 50-51

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي** ، 166

[3] **الديوان**، 34

يعزّز درويش فكرته عن اللاعدل الذي يحكم القضية الفلسطينية(لجرحي الأبديّ محكمةٌ بلا قاضٍ حيادي) بمشهد حواريّ يؤكّد فكرته ويصلها بمشاهد العذاب والألم التي تركها الاحتلال في نفوس الفلسطينيين. ويدور الحوار بين طرفين: ذات الشاعر والقضاة المنهكون الموجعون بالحقيقة التي لا يستطيعون البوح بها، مصطنعين أحاديث وأكاذيب لإضاعة الحقيقة تحت سيف الزّمن ، فهم يرون أنّ ما أصاب فلسطين وشعبها من احتلالٍ وتشريدٍ أمرٌ شائعٌ اعتياديٌ ضمن موازين القوى (كل ما في الأمر أنّ حوادث/الطرقات أمر شائع/ وهذا لم يكن غزواً) ولا يمكن لأحدٍ أن يعدّه اعتداءً أو غزواً يوجب الدفاع عن النفس أو المطالبة بحقٍّ ضائعٍ تماشياً واستجابةً لأوامر المحتل.

4. **فعل السرد:**

نعني به الأفعال والأحداث التي يركّز الشاعر على تأكيد حضورها عبر سرده، وأبرز الصّيغ الواردة في نصوص درويش الأخيرة كانت صيغة المعروض الذاتي([1])، التي حكى من خلالها ذكرياتٍ وأحداث عاينها في الزّمن الماضي، ونقلها للقارئ في زمن اللحظة الحاضرة التي يحكيها فيها يقول:

أرى مكاني كلّه حولي. أراني في المكان بكلّ أعضائي

أعضائي وأسمائي. أرى شجر النّخيل ينقح

الفصحى من الأخطاء في لغتي. أرى عادات

زهر اللوز في تدريب أغنيتي على فرحٍ

فجائيّ. أرى أثري وأتبعه. أرى ظلي

وأرفعه من الوادي بملقط شعرٍ كنعانية

ثكلى. أرى ما لا يرى من جاذبية

ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكليّ

[1] يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، 197

في أبد التّلال، ولا أرى قناصتي.([1])

يركّز الشاعر على فاعليّة الفعل المضارع مجسداً بالفعل(أرى)، المحمّل بدلالات الزمن الماضي حسب مقتضيات السرد([2]) في نقله وتصويره لمحاولات الشاعر التغلّب على مظاهر حلول الاحتلال على أرضه، وفرض سلطته بملامحها وتحولاتها على صعيد المكان، فالشاعر يحفز ذاته عبر الفعل المضارع (أرى) بنفي رؤيته لأيّ أثرٍ للآخر المحتل على أرضه، فهو لا يريد أن يرى إلا ما كان يعرفه في أرضه بكل تفاصيله،(أراني في المكان بكل أعضائي/ أعضائي وأسمائي) فهو لا يرى إلا أخاه الفلسطيني، شوارعه وقراه بأسمائها العربية، أشجار النخيل واللوز، الآثار الكنعانيّة بملامحها وهويّتها العربية. فإثبات الشاعر الرؤية للمكان العربيّ الفلسطينيّ يقابل نفيه لرؤية الآخر المحتلّ على الأرض الفلسطينية مجسداً بشخصية القناص القاتل(ولا أرى قناصتي)، حيث يبدي الشاعر رباطة جأشٍ في تحدي وجود الاحتلال الواقع على أرضه، بتأكيده عدم رؤيته له في أرجاء المكان، وإثباته لمكونات الذاكرة الجغرافية الفلسطينية فوق أرض فلسطين التي تحفظ للشعب الفلسطيني كينونته، وتخلّد وجوده على الأرض الفلسطينية وفي ذاكرة الزمن، فهو يقرّ برؤيته لكلّ التفاصيل الحسيّة والمعنويّة والجماليّة التي يمكن للإنسان أن يشعر بها لا أن يراها (أرى ما لا يرى من جاذبية/ ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكليّ/في أبد التلال،) إمعاناً في التحدي والإصرار على حقّ البقاء على الأرض وخروج المحتل منها.

5. **تنوع الضمائر:**

استغلّ درويش تنوع ضمائر الخطاب في سرده لخطاباته الشعريّة، وكان ضمير المتكلم (الأنا) صاحب الحضور الأبرز بين الضمائر الأخرى، ولعلّ هذا يتماشى مع كون درويش قد بثّ في ديوانه الأخير كثيراً من أحداث حياته ورؤاه التي تعكس خلاصة تجاربه في مقام السّياسة والحبّ والحياة ومجابهة الموت يقول:

ما الشيء هذا الذي

---

[1] **الديوان**، 32

[2] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، 189

يأتي ولا يصل

إلا غيابا، فأخشى أن أضيعه

لا شيء أحلم أحياناً

وأرتجل

حلماً يعانق حلماً كي يوسعه

فلا أكون سوى حلمي

ولي جبل

ملقى على الغيم، يدعوني لأرفعه

أعلى من الغيم إشراقاً

وبي أمل

يأتي ويذهب، لكن لن أودعه([1])

وظّف الشاعر في هذا النص ضمير الغائب ممثلاً في قوله: (يأتي، يصل، يعانق ، أضيعه، يدعوني، أرفعه) وضمير المتكلم في قوله:(أخشى، أحلم، أرتجل، أكون)، حيث اقترن ضمير الغياب بذلك المجهول الذي ألبسه الشاعر سمة الخفاء التي شوّقت قارئ النصّ، حتى وصل لنهاية القصيدة التي كشفت عن ذلك المجهول بإعلان الشاعر له بقوله(وبي أمل /يأتي ويذهب)، أمّا ضمير المتكلم فقد التصق بنفس الشاعر الذي انبرى يصف العلاقة التي تربطه بذلك الغائب الذي يراوح نفس الشاعر حضوراً وغياباً، متمسكاً به خاشياً فقده وضياعه، فالتماهي بين ضميريّ المتكلم والغياب شاركا الشاعر أحاسيسه ومشاعره، واستطاعا أن ينقلا ما يجول بداخله حيال ذلك الأمل المتحوّل حلولاً وغياباً.

[1] **الديوان**، 88

استثمر درويش عدداً من التقنيات السّرديّة التي تغلغلت في ثنايا خطاباته الشعريّة متماهيةً مع مكوناتها النصّيّة في إيصال تجارب الشاعر وتحقيق الدلالة المرجوّة، والمساهمة في إيصال ما يعتمل في فكره ووجدانه من رؤى ومشاعر وأحاسيس حيال الأحداث والحكايا التي نسجت خيوطاً من سيرته الذاتية.

الفصل الثّالث

البنية الإيقاعيّة

أولاً: الإيقاع الخارجيّ

ثانياً: الإيقاع الداخليّ

ثالثاً: التّكرار

الفصل الثالث: البنية الإيقاعيّة

تؤدي البنية الإيقاعية دوراً أساسياً في تشكيل البنيات الكليّة للنصوص الشعرية، كونها قابلةً لاستيعاب أيّ تغييرٍ وتطورٍ يطرأ على التجارب الشعرية والانفعالات الداخلية. ذلك أنّ القصيدة الشعريّة الحديثة لم تعد حبيسة مقاييس الشعر القديم ومقصدياته" وهي جاهدةٌ أبداً في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزانٍ أو إيقاعاتٍ محدودةٍ، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموّج لا يدرك إدراكاً كليّاً أو نهائيًا"([1]). فلكلّ قصيدةٍ بنيتها الإيقاعية الخاصة بها، التي تتناغم مع عناصر الخطاب الشعري كافة، فلا ينفك بعضها عن بعض في سبيل إيصال الدلالة والمقصدية الشعرية عبر دخول الإيقاع في علاقة موازية مع الدلالة([2]) فتذوب إحداهما في الأخرى في تلاحمٍ بنيويّ كليّ؛ لتصبح أرض القصيدة بكلّ عناصرها" عالماً فسيحاً من الأوضاع والحالات الروحيّة والتعبيرية فيما وراء الحدّ والنوع، وفيما وراء كلّ قاعدةٍ وكلّ تقليد"([3]).

إنّ دراسة البنية الإيقاعية لشعر شاعرٍ رحل عن الحياة قبل أن ينشر ديوانه بنفسه أمرٌ ليس باليسير، كيف لا؟! ونحن نقف على نصوصٍ شعريةٍ وأوراقٍ تكلّف عددٌ من أصحاب درويش المقربون بجمعها وترتيبها بعد أنْ أخبرهم أنه بإزاء إصدار ديوانٍ جديدٍ، كان قد قرأ ثلاثةً من نصوصه في أمسياته الأخيرة في رام الله، ونشر ثلاث قصائدٍ أخرى من الديوان نفسه بشكلٍ متفرقٍ في الصحف قبل أن يفارق الحياة بثلاثِ سنوات([4]). والحقيقة أنّ نشر ديوانٍ لم يأذن صاحبه نفسه بنشره أمرٌ يحمل في طياته كثيراً من العقبات والتساؤلات، وإمكانية الوقوع في الزلّات، وهو ما وقع فعلاً عندما انبرى عددٌ من النقاد والشعراء الغيورين على اسم درويش وشاعريته في متابعة الأخطاء العروضيّة والطباعيّة التي عاينوها في النسخة المطبوعة من مسودات أوراق درويش التي تركها خلفه بعد وفاته، وقد أرجع هؤلاء النقاد والشعراء السبب وراء هذه الأخطاء التي رافقت نشر الديوان إلى الجهات المسؤولة عن طباعة الديوان وتنقيحه وتبويبه،

---

[1] أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، 111

[2] ينظر: مفتاح، محمد: **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، 63

[3] أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، 107

[4] ينظر: خوري، إلياس: **حكاية الديوان الأخير**، مجلة الكرمل، العدد 90، ربيع 2009م، 25

وعلى رأسهم إلياس الخوري الذي ألحق بالديوان الأخير لدرويش كتيباً صغيراً، روى فيه أحداث القصة التي رافقت نشر الدّيوان وطباعته.

نشر الأديب (شوقي بزيع)مقالةً بعنوان" عندما لا يضع محمود درويش لمساته الأخيرة على ديوانه"([1]) فصّل فيها مجمل الأخطاء العروضية والطباعية التي وقعت فيها نصوص درويش. وجاء من بعده كلٌّ من الناقدة(ديمة الشكر) في مقالتها المعنونة بـ" محمود درويش لا يخطئ في الوزن"([2]) والناقد (سليمان جبران) في مقالته الموسومة بـ" عودة أخيرة إلى الأخطاء في مجموعة درويش الأخيرة، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"([3]) ليؤكّدا الأخطاء التي تمّ رصدها سابقاً، ويستدركا بعض الأخطاء الأخرى التي فات بعضهم الوصول إليها واكتشافها.

وملخّص ما جاء في المقالات الثلاثة آنفة الذكر، أنّ هناك إجماعاً على أنّ ما هو واقعٌ في ديوان درويش من أخطاء طباعيةٍ كانت أم عروضيةٍ أمر لا يمسّ شخص درويش ولا شاعريته؛ كونه عرف بحساسيته العالية للإيقاع والعروض، إذ من المعدم النّادر وقوع درويش في مثل هذه الأخطاء، التي تكلّف النقاد والباحثون مهمة رصدها ومتابعتها، والردّ على بعضهم بعضاً في إثبات جزءٍ منها ورفضهم للباقي؛ بإيراد التحليلات وسوق المبررات المدعمة بالحجة والدليل من النص نفسه.

وانطلاقا من الدور المهم الذي يلعبه الإيقاع في البناء الشعري، جاءت دراسة هذا الفصل التي ستتناول دراسة الإيقاع من ثلاثة جوانب رئيسة، ساهمت في تشكيل إيقاع نصوص الديوان عامةً، الأول منها اختص بدراسة الإيقاع الخارجيّ، أما الثاني فعني بدراسة الإيقاع الداخلي بجزئياته المتنوعة، واهتم المبحث الثالث والأخير بدراسة ظاهرة التكرار بأنماطها المتنوعة؛ لما لها من دورٍ مهمٍ في تكوين البنية الإيقاعية المنسجمة مع البنيّة الدلاليّة في القصيدة الشعريّة.

---

[1] ينظر: **جريدة الحياة**،26-آذار-2009

[2] ينظر: **جريدة الحياة**، 1-نيسان-2009

[3] ينظر: **http://www.qadita.net/featured**، 28- مارس-2011

أولا: الإيقاع الخارجيّ

يرتبط هذا الإيقاع بشكل القصيدة الخارجيّ، وما يتّصل به من تقطيع السطور الشعرية تقطيعاً عروضياً إيقاعياً؛ لاكتشاف البحر الشعري والوصول إلى القافية والرويّ، والكشف عن الدّور الذي لعبته هذه العناصر الموسيقية في تشكيل الدلالات والإيحاءات المبثوثة عبر سطور الديوان لتجيء على النحو الآتي:

أ- الوزن وتشكيلاته الإيقاعيّة:

شكّل الوزن إحدى عناصر البنية الإيقاعيّة والموسيقيّة في نصوص درويش المطروحة قيد الدراسة، والتي اتّخذت شكلين معماريين أساسيين وهما: قصيدة شعر التفعيلة ذات الحضور الأبرز في الديوان، وقصيدة الشعر العمودي تامة البحر في صورة الشعر الحر. وقد تمثلت قصيدة الشعر العمودي تامّة البحر في أربع قصائد على طول صفحات الديوان وهي: من كان يحلم، ويأتي ويذهب، وكأنّ الموت تسليتي، وما أسرع الليل، بُنيت جميعها على تفعيلتي بحر البسيط(مستفعلن/ فاعلن)، وقد تخلّص الشاعر في بعضها من قيود البيت الشعري الموروث الملتزم بعددٍ محددٍ من التفعيلات على طول القصيدة، وجاء تفصيل تفعيلاتها على النحو الآتي:

1. **قصيدة من كان يحلم** : تعدّ هذه القصيدة أوضح قصائد الديوان في نسبة عروضها إلى البحر البسيط التام، القائم أساساً على تفعيلتي(مستفعلن، فاعلن) بتكرارها بانتظام ثماني مراتٍ في البيت الواحد، وقد بنى درويش قصيدته آنفة الذكر على تفعيلتي بحر البسيط لتتشكّل القصيدة كاملة من تسعة أبيات، شكّل كلُّ سطرٍ من سطورها الشعرية _بانتظام_ شطراً من أشطر البيت الواحد، بالتزام حلول تفعيلتي البسيط فيها دونما تدوير أو خلل عروضي يقول :

من كان مثلي يحلمُ في طفولته

-- ب- ،ب ب- ،-- ب-، ب ب-

مستفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن

هو المسافرُ من أمسي إلى غده

ب- ب-، ب ب-، --ب- ،ب ب-

متفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن

وددتُ لو عدت من لألاء نجمتنا

ب– ب– ،– ب– ،–– ب– ،ب ب–

متفعلن، فاعلن، مستفعلن، فعلن

إلى شبيهي في بستان موعده ([1])

ب– ب–، ب ب–،–– ب–، ب ب–

متفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن

تقوم هذه القصيدة على نسق البسيط المنتظم بوحدتيه(مستفعلن، فاعلن) والتزام صور تفعيلاتها ومواقعهما البنائية ضمن بنية السطور الشعرية.

يبدو أنّ اختيار تفعيلات البسيط التي تحمل طابع الانبساط والامتداد، واقترانها بقافية الدال المكسورة الموحدّة المرتبطة بهاء الوصل المكسورة، قد منحت الشاعر متنفساً وحيزاً واسعاً للتعبير عن حلم العودة الملازم لروحه، والممزوج بروائح الوطن وذكرياته المكانيّة والزمانيّة التي لا حدَّ لها.

2. **يأتي ويذهب:** نسج الشاعر سطور هذه القصيدة كسابقتها على موسيقى البحر البسيط التام، لتتشكّل قصيدته من سبعة سطور تامّة، التزم فيها جميعاً بتفعيلتي البسيط وزحافاته وعلله بانتظام، دون خروجٍ عن نسقها العروضيّ، مع لجوئه في بعض الأحياء إلى التدوير([2]) الذي" يسبغ على البيت غنائيةً وليونةً لأنّه يمدّه ويطيل نغماته"([3]). فيتماشى في هذا المقام مع إيقاع الحالة الشعوريّة التي اعترت كيان الشاعر لحظةَ وصفه ذلك الأمل الذي ظلّ يلاحق طيفه منذ سنين طوال؛ علّه ينجح في إيصاله للأحلام الكثيرة التي طال انتظاره لها، والتي ظنّ لوهلةٍ بأنّه لنْ يلقها.

---

[1] **الديوان**، 92

[2] البيت المدور في تعريف العروضيين: هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني. ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، 91

[3] **نفسه**، 91

يقول درويش:

يأتي ويذهب

-- ب-، ب ب

مستفعلن، فع

يأتي حين أنفصل

-،-- ب- ،ب ب-

لن، مستفعلن، فعلن

عن الظلالِ وأنسى موعدي معه([1])

ب- ب-، ب ب-،-- ب-، ب ب-

متفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن

يبدو أن تقسيمات الشاعر لسطوره الشعريّة تناغمت مع حالته النفسية حيال لحظة الشعور بالأمل وفقده، فنجد أنّ نسق هذه القصيدة قام على قافيتين متنوعتين متتاليتين بانتظام، هما قافية اللام المضمومة في صدر البيت الذي تكوّن من سطرين شعريين، وقافيةِ العين المفتوحة الموصولةِ بهاء مشبعة. والفرق بين هذه القصيدة وسابقتها _وإنْ كانتا على البحر ذاته_ أنّ الشاعر لم يلتزم بترديد كلِّ تفعيلةٍ من تفعيلتي البسيط مرتين في صدر البيت، ليشتمل السطر الواحد على تفعيلةٍ واحدةٍ أو اثنتين على طول سطور القصيدة. وقد ساعده في ذلك التدوير الواقع في أكثر من سطرٍ شعريٍ فيها، وحسب نازك الملائكة" أنّ التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف "([2]) مكوّن من حرفين أحدهما متحركٌ والآخر ساكن كما هو الحال في تفعيلة (فعولن) وصورها.

3. **قصيدة ما أسرع الليل:** التزمت هذه القصيدة بتفعيلات بحر البسيط بشكل منتظم، دون خروجات مطلقاً من جهة، ومن جهة ثانيةٍ نجدها قد أسقطت القافية الموحّدة معتمدةً القافية المتنوّعة. ومن يمعن النّظر في سطور القصيدة كلّها يجد أنّ الشاعر قد وزّع تفعيلات البسيط على عددٍ من السطور دونما التزامٍ بالتفعيلات الأربع في كلّ شطر، لكنّه في مقامٍ آخر من القصيدة نفسها، يتحوّل عن الطريقة السابقة في توزيع التفعيلات

---

[1] **الديوان**، 87

[2] **قضايا الشعر المعاصر** ، 94

لاجئاً إلى الطريقة التقليدية الموروثة في توزيعها والتزام قافيةٍ موحدة فيها جميعاً، وكثيراً ما يلجأ الشعراء إلى هذا الأسلوب في القصائد التي تطرح حواراً أو صراعاً يدار بين أصواتٍ متعددةٍ([1]) يقول درويش:

ما أبطأ الليل

قالت عندما انتظرت

ما أبطأ الليل

أشباح ممدّدةٌ على السرير وصمتٌ صاخبٌ ودم

يغلي ويبرد...لا حمّى ولا ألم

لكنّه الوقتُ، أو ما يضمر العدم([2])

إنّ التقطيع العروضي لهذه السطور سيؤكد ما تحدّثناعنه سابقاً حول توزيع التفعيلات الشعريّة في هذه القصيدة:

-- ب -،- ب	**مستفعلن، فاع**
-،- - ب-، ب ب-	**لن، مستفعلن، فعلن**
-- ب-،- ب	**مستفعلن، فاع**
-،-- ب-، ب ب-	**لن، مستفعلن، فعلن**
ب- ب-،ب ب-،-- ب-، ب ب-	**متفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن**
-- ب-،ب ب-،-- ب-، ب ب-	**مستفعلن، فعلن، مستفعلن،فعلن**
-- ب-،- ب-،-- ب-،ب ب-	**مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فعلن**

من الملاحظ أنّ السطور الثلاثة الأخيرة قد اتفقت جميعها في عدد التفعيلات وانتظامها، وكذلك في قافية الميم الموحدة، التي أشبعها الشاعر لتتلاءم مع الحالة الانفعاليّة الصاخبة للمحبوبة التي ضاقت ذرعاً بذلك الليل لحظة انتظارها لمحبوبها.

---

[1] ينظر: زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، 175

[2] **الديوان**، 89-90

يلفتنا في هذا المقام الإشارة إلى التلاؤم الواقع بين التشكيل الإيقاعي و التشكيل الدلالي لهذه السطور، فقد تناسبت قافية الميم الموصولة بالكسر الممتد، مع حركة الحروف الداخلية من (صاد، وضاد، وخاء، وغين) والتي تحققت فيها جميعا صفة انغلاق النفس المتبوع بحالة من الانفجار النفسي لتلك العاشقة؛ حيث تآزر البعد الدلالي مع الإيقاع الصوتي للكشف عن عظيم وقع لحظات الانتظار الطويلة على نفس العاشقين.

4. **كأنّ الموت تسليتي:** اتسمت هذه القصيدة بكلّ السمات الإيقاعية للقصيدة الموروثة، فقد قامت بنيتها الإيقاعية على نسق البسيط بتفعيلاته المنتظمة دون تدوير، لتقع في سبعة أبياتٍ جمعتها قافية التاء المكسورة، والموصولة بياء المدّ التي منحت الشاعر زفراتٍ طويلةٍ للافتخار بنفسه وشعره، وإعلان تمرّده على الحياة والمرض، في لحظة من لحظات تحديه للمرض والحياة. ويشار هنا إلى اتّفاق قافية العروض في بعض الأبيات من هذه القصيدة مع قافية الضرب يقول الشاعر:

كان الوراء أمامي واقفاً، وأنا

أمشي أمامي على إيقاع أغنيتي

أقول: لست أنا من غاب وليس هنا

هناك. إنّ سمائي كلّها جهتي

أمشي وأعلمُ أن الرّيح سيدتي

وأنّني سيّدٌ في حضن سيدتي

وكلُّ ما يتمنى المرء يدركه

إذا أراد وإنّي ربّ أمنيتي([1])

إنّ من يمعن النظر والسماع للسطور السابقة يتبدّى له_ بوضوح_ وقوع خللٍ عروضيّ لحظة قول الشاعر:

أقول: لست أنا من غاب وليس هنا

هناك. إنّ سمائي كلّها جهتي

[1] **الديوان**، 147-148

حيث زاد على الوزن مقطع قصير في تفعيلة (مستفعلن) الثانية في صدر البيت ، بفعل دخول الواو على الفعل (غاب):

أقول: لست أنا من غاب وليس هنا هناك إنّ سمائي كلّها جهتي

ب– ب –، ب ب–،– – ب ب –، ب ب – ب– ب–، ب ب–،– – ب–، ب ب –

متفعِلن ، فَعِلن ، مستفعلَتن(خلل) ، فَعلن متفعلن ، فَعلنْ ، مستفعِلنْ ، فَعِلنْ

إن ما يحمله الوزن من إيقاعيّة موسيقيّة تحكم الانسجام الصوتي في بنية النصوص الشعريّة، لا ينفي كون الوزن حاملاً بعداً دلالياً ينسجم مع الغرض والدلالة، في ما يخصّ قضية الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي تنظم عليه، غير أنّ هذا الأمر لا يمكن أن يكون أمراً قياسياً؛ لارتباطه المباشر بتجربة الشاعر وانفعالاته الداخلية، فالشاعر يختار أوزانه التي تشكل مفاتيح للوصول إلى الحالة الشعورية التي يعيشها دون أن يقرّر مسبقاً البحر الذي يريد أن يبني عليه قصائده، فبحور الخليل بتفعيلاتها المتنوّعة تمثّل قوالب موسيقيّةً عموميةً، يستطيع كلّ شاعرٍ أن يضفي عليها طابعه الشعريّ الخاصّ، ويوظّفها بالطريقة التي تتناسب مع واقع التجربة التي يعبر عنها.([1]) وهذا بالفعل ما لاحظناه في القصائد الأربع التي بناها الشاعر على بحر البسيط الممزوج؛ كونه مدّ الشاعر بنفسٍ شعري منبسطٍ تلاءم مع حوارات الذّات الممزوجة بالآمال الواسعة والأحلام العميقة، كما تناسب مع البوح الشعوريّ والنفسيّ الذي يحتاج نفساً متواصلاً ومساحةً واسعةً للتعبير عمّا يجول في الخاطر والروح في مقامات الحبّ والموت والغياب.

من الملاحظ أنّ درويش أقلّ في استخدام البحور الممزوجة مقتصراً على البحر البسيط الذي شكلت نسبة حضوره 12.1% من نسبة البحور الموظّفة في الديوان كلّه، ولعلّ السبب في ذلك يرجع حسب رأي الدكتور محمود السمان إلى أنّ الشاعر إذا" كتب قصيدةً من الشعر الحرّ من هذا البحر، لزمه أن يأتي بهذه الوحدة المركّبة مفردةً في البيت أو مكرّرةً مرةً أو أكثر، على أنّه لتركّب وحدة البحر من تفعيلتين لا نستطيع تكرار وحدته في البيت الواحد بعددٍ كثيرٍ من

[1] ينظر: هلال، محمد غنيمي : **النقد الأدبي الحديث:** 442. وينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، 173

المرات كغيره من البحور التي تقوم وحدتها الموسيقيّة على تفعيلةٍ واحدةٍ"([1]) بمعنى أنّ البحور الصافية تمنح الشعراء متّسعاً وحريّةً أكبر في النظم من البحور الممزوجة، ونفساً شعريّاً متواصلاً لاحتواء تجاربهم والتعبير عن خلجاتهم النفسيّة.

وبالانتقال إلى ما يخصّ القصائد المنتمية إلى شكل قصائد التفعيلة في ديوان درويش_وهي الأغلب_ فإن الجدول الآتي سيعرض كل تفعيلات البحور التي انبنت عليها بقية قصائد الديوان:

القصائد	التفعيلة	العدد	النسبة المئويّة
سيناريو جاهز، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، إذا كان لا بدّ، في بيت نزار قباني، نسيت لأنساك، هناك حب بلا سبب.	فعولن التي تنتمي لبحر المتقارب	6	%18.1
لاعب النرد، موعد مع إميل حبيبي، لن أبدل أوتار جيتارتي، تلال مقدسيّة، إلى شاعر شاب، لو ولدت.	فاعلن التي تنتمي لبحر المتدارك	6	%18.1
فروسيّة ، واقعيون، كلمات، القسمان الأول والثالث من ههنا، الآن، وهنا والآن.	فاعلاتن التي تنتمي لبحر الرمل	5	%15.1

[1] **العروض الجديد أوزان الشعر الحرّ وقوافيه**، 87

القسم الثاني من ههنا، الآن، وهنا والآن، عينان، بالزنبق امتلأ الهواء، على محطة قطار سقط عن الخريطة، الخوف، ليل بلا حلم، قمر قديم، ورغبت فيك رغبت عنك، هذا المساء، طللية البروة، في رام الله، مسافر .	متفاعلن التي تنتمي لبحر الكامل	12	%36.3

يتبيّن من الإحصائية السابقة أنّ بحر الكامل وتفعيلته(متفاعلن) يأتي في المركز الأول من جهة حضوره في نصوص الديوان قيد الدراسة، ليليه في المركز الثاني بحر المتقارب بتفعيلته (فعولن) وبحر المتدارك بتفعيلته(فاعلن)، وليحلّ في المركز الثالث بحر الرمل بتفعيلته(فاعلاتن).

يبدو أنّ الثّراء الموسيقي والنّغميّ الذي يتحلّى به بحر الكامل بفعل مقاطعه الموسيقية الكثيرة، وتنوّع حركاته الإيقاعية الصامتة والصائتة الكثيرة أيضاً، فضلاً عن زحافاته وعلله المتنوّعة كانت العوامل الرئيسة التي دفعت درويش لاعتماده أساساً في بناء قصائده بالتعاون مع ظاهرة التدوير، فهذه العوامل مجتمعةً منحت الشاعر نفساً شعرياً طويلاً لإيصال تجاربه وما اعتمل في روحه من حالاتٍ شعوريةٍ دونما انقطاع.

أشَرت في مقدمة هذا المبحث إلى اشتغال عددٍ من النقاد في رصد الأخطاء العروضية والسقطات الطباعيّة التي وقعت فيها نصوص درويش الأخيرة، فمن يعود إلى نتاج هؤلاء النقاد

يجد حديثاً شافياً ورصداً مجملاً للأخطاء التي وقع فيها الديوان الأخير، غير أنّ القصائد التي أشرف درويش على نشرها أو قراءتها في أمسياتها الشعرية من الديوان نفسه قبل رحيله قد خلت _قطعاً_ من أيّ خلل عروضي أو طباعي يذكر، وللقارئ أنْ يتحقق من ذلك.

اضطر درويش في كثير من مقاطع الديوان أن يتلاعب بحركات بعض الحروف، ونهايات عددٍ من الكلمات؛ بهدف إصابة الدلالة دونما كسرٍ للوزن. ومن ذلك قوله:

أنا وهُوَ

شريكان في شرك واحد([1])

أشبع الشاعر حركة الواو في الضمير(هو) لإقامة وزن المتقارب (فعولن)، فإذا لم يتحقق إشباع الفتح كسر الوزن؛ لتلاحق ثلاثة مقاطعٍ قصيرةٍ (ب_ ب، ب ب) فالإشباع يحقق تفعيلة (فعو) التي يصح حضورها في عروض المتقارب(ب _ ب، ب _) فيستقيم الوزن.

ومن ذلك أيضا قوله:

فعمي مساءً، واتركيني الآن كي أخلو إلى

الموتِ... ونفسي([2])

أشبعت التاء في لفظة (الموت) لإقامة وزن الكامل، فلولا الإشباع لكسر الوزن وللقارئ أن يتحقق من هذا الأمر.

ومن المواضع التي لجأ الشاعر فيها إلى التسكين لإقامة الوزن قوله:

لو أنّ خمسَة عشْر شهيداً

أعادوا بناء المتاريس([3])

سكّن الشاعر صوت(الشين) في لفظة(عشْر) للضرورة الشعريّة، إذ كان حق الشين _من ناحية نحوية_ أن تفتح لاتصالها بمعدود مذكر. غير أنّها سُكنت لإقامة وزن المتدارك.

---

[1] **الديوان**، 57

[2] **نفسه**، 31

[3] **نفسه**،39

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

عند باب الكنيسةْ

ولستُ سوى رمية النّرد

بين مفترسٍ وفريسةْ([1])

لولا تسكين الحرف الأخير في لفظة (الكنيسة) لانكسر وزن الرمل(فاعلن).

لجأ الشاعر أحيانا إلى نطق همزة الوصل همزة قطع لإقامة الوزن كما في قول الشاعر:

ولست أنا من أنا الآن

إذا التقت الاثنتان

أنا، وأنا الأنثوية([2])

فإذا أبقى الشاعر الهمزة في كلمة(الاثنتان) وصلاً لانكسر إيقاع المتدارك، فلا يتحقق الوزن التام إلا بضرورة قطع همزة الاثنتان حسب السياق الإيقاعيّ الكليّ لسطور القصيدة.

لجأ الشاعر في إقامة أوزانه الإيقاعية إلى ظاهرة حداثية في الشعر العربي الحديث، وهي المزج والتداخل بين تفعيلات بحرين ووزنين شعريين في بنية القصيدة الواحدة، وهو ما تحقق في قصيدته الموسومة بـ(لاعب النرد)؛ إذ مزج الشاعر في بنيتها الإيقاعية بين بحر المتدارك بتفعيلته(فاعلن) المكونة من سبب خفيف(فا) ووتد مجموع(علن)، وتفعيلة المتقارب بتفعيلته (فعولن) المكونة من وتد مجموع(فعو) وسبب خفيف(لن). إذ يقول:

من أنا لأقول لكم (فاعلن ، فعِلنْ ، فَعلنْ)

ما أقول لكم؟ (فاعلن ، فعلنْ)

---

[1] **الديوان**، 39-40

[2] **الديوان**،44

وأنا لم أكن حجراً صقلته المياه (فعلنْ ، فاعلن ، فعلنْ ، فعلنْ ، فاعلن، فَ)

فأصبح وجها(عِلنْ ، فعلنُ ، فا)

.....

..... قليلاً([1])

بنى الشاعر المقطع الأول السابق من قصيدته على تفعيلة بحر المتدارك بصورها المتنوّعة، حتى وصل عند قوله في القصيدة نفسها:

ولدتُ إلى جانب البئر (فعولُ، فعولن، فعولن، فَ)

والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات (عولن، فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، فعولْ)

.....

مصادفةً([2])

إذ بنى المقطع السابق على بحر المتقارب بتفعيلته (فعولن)، ليعود في بقية مقاطع القصيدة كلّها إلى بحر المتدارك من جديد إذ " فتحت هذه المزاوجة هوامش أكثر حريّةً وإمتاعاً"([3]) تحرّك الشاعر بينها بانسيابية إيقاعية لم تشعر القارئ بثقل أو نشاز موسيقي.

عدّت نازك الملائكة انتقال الشاعر من بحر إلى آخر في القصيدة ذاتها عيباً من عيوب الشعر؛ كونه فعلاً وتصرفاً غير ثابت عن العرب القدماء ([4])، بيد أن عزّ الدين إسماعيل وجد أنّ التداخل بين الأوزان ظاهرةٌ فنيةٌ حداثيةٌ، وأنّ كثيراً " من قصائد الشعر الجديد المعاصر

---

[1] **الديوان**، 35-36

[2] **نفسه**، 36

[3] ضيف الله، البشير: **في البنية الإيقاعية لقصيدة لاعب النرد للشاعر محمود درويش**، جامعة الجزائر، 2014م، 26

[4] ينظر: **قضايا الشعر المعاصر**، 143

تصطنع هذه الإمكانية في حالة انتقال الشاعر_ بخاصة في القصيدة الطويلة_ من موقف شعوري الى آخر"([1]) فالتداخل والمزج إذن؛ إنّما جاء استجابة للحالات الشعورية من جهة، وميل الشعراء للتحرر من القوالب الوزنيّة الجاهزة بحكم التجارب الشعرية المتراكمة والمتقاطعة لدى الشعراء من جهةٍ أخرى. ويبدو لي أنّ التشابه التكويني لتفعيلات بحري المتدارك والمتقارب خلق نوعاً من السلاسة واليسر في التنقل بين تفعيلتيهما.

تجب الإشارة في نهاية هذا المبحث إلى أنّ نصوص درويش قد حملت في طياتها بعضاً من ملامح قصيدة النثر الحداثية؛ ذلك أنّ الشاعر بقدرته الفنية استطاع أن يحوّل جمله النثرية العادية إلى شعريةٍ عبر تصرّفه _كما أشرنا سابقاً_ بنصوصه تسكيناً ووقفاً وإشباعاً ووصلاً، عدا عن اعتماده أساليب السرد والحوار والصراع في إقامة بناء عددٍ من قصائده ، وتوظيفه لعلامات الترقيم البصرية كوسائل لإيصال الشعرية، فضلاً عن استعانته بألفاظ الحياة العاديّة في نقل بعض المشاهدات الحياتية والواقعية التي عايشها في حياته([2]).

ب- **القــافية**

من الأنظمة التي كان للشعراء محاولات عدةٍ للخروج عليها، والتحرر منها، ومن رتابتها في نظم الشعر، كونها تفرض نفسها على السطور الشعرية، وتخلق نوعاً من الرتابة والتّكرار المملّ لدى القارئ أحياناً([3]) لكونها جزءاً رئيساً من الهندسة الصوتية للقصيدة ككلّ، غير أنّ القافية مع ظهور الشعر الحرّ باتت "كغيرها من الصور التي لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"([4]) والدلالة الكليّة التي يرمي إليها النصّ الشعريّ. وقد حاول الشعراء الانفتاح على عالم الإيقاع والموسيقى والتحرّر من قيودها، فسجّلوا محاولاتٍ عدةٍ فيما يخصّ القافية وتنوع طرائق توظيفها البنائي داخل البنى النصية دونما التخلي عنها بشكل مطلق.

---

[1] **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، 100. وينظر: **شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة**، رسالة دكتوراه جامعة أحمد بن بلة وهران، 2014-2015م، 244 ، ، وينظر: أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، 98. وينظر: ابن أحمد، محمد وآخرون: **البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، 106

[2] ينظر: **الديوان** ، قصيدة لاعب ، 35

[3] إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، 114

[4] كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي ومحمد العمري، 74

كان لعز الدين إسماعيل رأي فيما يخصُّ القافية؛ فهو يرى أنّ الشعر الحر لم يستغن عنها نهائياً؛ فأغلب الدارسين والنّقاد الذين قالوا بخلوّ الشعر الحرّ من القافية إنّما قصدوا خلوّه من الرويّ المنتظم؛ ذلك أنّ القصيدة الحديثة لم تخلُ من قافيةٍ متناوبةٍ، أو مختلطةٍ، أو حتى داخليةٍ تنسج ضمن الإطار والنسق البنائي العام للنصوص الشعرية، التي تتنوع بتنوع الدفقات الشعورية لكاتب النص([1]). وهذا بالفعل ما تحقق في نصوص الديوان الأخير لدرويش الذي تنوّعت قوافيه ضمن أشكالٍ عدةٍ بحيث أمكن إجمالها على النحو الآتي:

1. **القافية الموحّدة:**

تمثل نسبة قليلة في شعر درويش إذا ما قورنت بغيرها من القوافي، وقد أشرنا سابقاً إلى أنّ الشاعر اعتمد الشكل العمودي التقليدي، ذا القافية الموحّدة في بناء عدد من قصائده كاملة، وحسبه في قصائد أخرى أنْ يلجأ إلى القافية الموحدة في بعض أجزائها لا كلّها، بما يتناسب مع دفقاته الشعورية، ودلالاته المنبثقة من ثنايا سطوره الشعرية كما في قوله:

كان يمكن أن تسقط الطائرةْ

بي صباحاً

ومن حسن حظّي أني نؤوم الضحى

فتأخّرت عن موعد الطائرةْ

كان يمكن أن لا أرى الشام والقاهرةْ

ولا متحف اللوفر والمدن الساحرةْ

كان يمكن لو كنت أبطأ في المشي

أن تقطع البندقية ظلّي

[1] **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، 113

عن الأرزة الساهرةْ([1])

نلاحظ أنّ أغلب الأسطر السابقة انتهت بقافية التاء المربوطة المقيدة، ولإضفاء لمسة الحداثة؛ نوّع الشاعر في توزيع التفعيلات على السطور، إذ أدّت السطور غير المقفاة بالتاء الساكنة (2،7،8) إلى كسر السمت العام للقصيدة بدفع الرتابة والملل عن قارئ النص، ويبدو أنّ التقييد في بنية القافية تلاءم مع تراتبيّة الدفقة الشعوريّة، إذ كان الشاعر يسرد تفصيلات مشهدية لوقائع رسمت مقاطع من شريط حياته. واقترنت كلّ وقفةٍ من وقفات الشاعر في السطور السابقة، مع انتهائه من سرد حدثٍ أو واقعةٍ أو حتى احتمالٍ كان له دور في تشكيل كتاب حياته؛ فالشعر الحرّ لا يشترط الالتزام بالروي بقدر ما يرتبط بانتهاء الدفقة الشعورية " وفي ذلك موسيقى جديدة ناتجة عن الإحساس، وكأنّ القافية بذلك أصبحت جزءاً من الموسيقى الداخلية في القصيدة لأنّها أصبحت مرتبطة بالإحساس والشعور"([2]).

وفي مقام آخر يقول درويش:

أقول لها:

لن أبدّل أوتار جيتارتي

لن أبدّلها

لنْ أُحمّلها فوق طاقتها

لن أُحمّلها

لن أقول لها

غير ما تشتهي أن أقول لها

حملتني لأحملها

لن أبدّل أوتارها

---

[1] **الديوان**، 54

[2] حمدان، محمد صايل: **قضايا النقد الحديث**، 40-41

لن أبدّلها([1])

يسلمنا التزام الشاعر قافية اللام الموصولة بهاء الضمير المقترنة بألف الخروج إلى مفتاح النص الدلالي، فحرف اللام فيه حزم وقوة كونه مجهوراً يلائم مقام الغضب والإصرار والرفض، كما أنّ اتصاله بهاء الضمير، والتجانس الصوتي بين حرفي اللام المكرر في بنية القافية وألف الخروج؛ كلّها عوامل صوتية تكاثفت لتكشف بؤرة الانفعال الداخلي في جسد القصيدة؛ فالشاعر يؤكّد ويشدّد على حاجته ورغبته العارمة إطلاق العنان لروحه ولقصيدته لتقول ما تريد قوله ، فهو لا يريد لأي شيء أنْ يقيّد شعره ويفرض عليه ما يقول. ولعلّه بتكرار هاء الوصل الرخوة المقترنة بألف الخروج في كلّ السطور السابقة أراد الوصول إلى مسامع الجمهور والقرّاء الذين يريدون إلباس شعره صفة الوطنيّة دون غيرها، فدرويش يريد لشعره أن يكون مسكوناً بالحرية ليس إلّا. ويظهر جلياً أنّ الشاعر ناغم بين السطور التي غابت فيهما روي اللام(2،4،9) وبقية السطور بلزوم عبارة(لن أبدل) المحمّلة بالتحدي والإصرار لإحداث نوع من التجانس والانسجام الصوتيّ الكليّ في النص.

2. القافية المتتابعة:

نوّع الشاعر في عددٍ من قوافيه، التي اعتمدها في نسيج عددٍ من جمله الشعرية، وأسس بها بنية عددٍ من نصوصه الشعرية كون هذا التنوع " يزيد في موسيقى الشعر، ويكسبه جمالاً فوق جمال"([2]) يقول درويش:

قال: ألم تنس أنّي دفنتك في حفرة

مثل هذي؟

فقلت له: كدتُ أنسى لأنّ غداً خلباً

شدّني من يدي... ومضى متعباً

قال لي: هل تفاوضني الآن

قلت: على أيّ شيء تفاوضني الآن

في هذه الحفرة القبر؟

---

[1] **الديوان**، 82

[2] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر** ،278

قال: على حصتي وعلى حصتك

من سدانا ومن قبرنا المشتركْ

قلت: ما الفائدةْ؟

هرب الوقت منا

وشذّ المصير عن القاعدةْ

ههنا قاتل وقتيل ينامان في حفرة واحدةْ([1])

اعتمدت السطور السابقة على تعدّد الروي والقافية، فقد قامت على ثلاث قوافٍ تنوعت في صيغتها الصوتية، فالأولى جاءت مطلقةً بحرف الروي الباء الموصول بألف الإطلاق ممثلة بـ(خلباً، ومتعباً)، أما الثانية فجاءت مقيدةً بروي النون في قوله (الآن، والآن)، والثالثة جانست سابقتها في التقييد بصحبة روي الكاف في(حصتك، والمشترك)، أما القافية الرابعة فلزمت قافية الدال المحركة بالفتح والموصولة بهاء السكت و المؤسسة بالألف في (القاعدة، واحدة). فكل قافية مما سبق كانت بمثابة منبهٍ للقارئ والسامع بانتقال صوت المتكلم بين الطرفين اللذين اجتمعا على طاولة المفاوضات بزمانها المفتوح على فوضى الاحتمالات والممكنات.

وفي نص آخر يقول الشاعر:

ما أبطأ الليل

أشجارٌ معلقةٌ

على المصابيح. دربٌ مقفرٌ، قمرٌ

معلقٌ جرساً والروح تنتظر

كأساً من الماء ترويها...وتنكسر

أما أنا، فأقول:

الليل ملتبس

فمرة هو أنثى تشتهي ذكراً

ومرة هو موت جامحٌ شرس

ومرة هو حلمٌ ناعمٌ سلس

[1] **الديوان**، 60

ما أقصر الليل

إذ نأوي إليه معاً([1])

تنوّعت القافية في المقطع السابق بين قافيتين متتالين، كسر رتابتهما والشعور بالنمطية عند القارئ لها قول الشاعر في المقطع الثاني(ذكراً)، فالشاعر في هذه السطور يصف ليل العشاق المغزوّ بمرارة الترقب والانتظار، فتوالت قافية الراء المطلقة لتليها قافية السين المطلقة في السطور الثلاثة الأخيرة، والحقيقة أنّ هذا التنوع في القافية قد انسجم مع تنوّع نغمة الإيقاع علواً وانخفاضاً في هذه البنية كون الإيقاع " يسهم في إبراز المشاعر الخفيّة، ويعين على تقرير الصورة في نفس المتلقي"([2]) فالراء رفعت نغمة الإيقاع عالياً بما فيها من صفة الاضطراب والحركة والتردد، لينخفض هذا الإيقاع تباعاً مع قافية السين المهموسة المتراخيّة.

3. **القافية المختلطة:**

تتوزّع فيها القوافي بعشوائية دون نظام ثابت يضبط حضورها و" هي أكثر أنماط التقفية المنوعة استخداماً في الشعر الحديث؛ لما تمنحه للشاعر من القدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية، وما تفرضه من توافقٍ وانسجامٍ موسيقيّ داخليّ من خلال التوارد العفويّ للقوافي، دونما تخطيطٍ أو هندسةٍ مسبقةٍ"([3]) كما في قوله:

هادئاً هادئاً. وأرى كي عشتُ

طويلاً على الجسر قرب القيامة، وحدي

وحراً. فإن أعجبتني مرثيتي دون

وزنٍ وقافيةٍ نمتُ فيها ومتُّ

وإلا تقمّصت شخصيّة الغجريّ

---

[1] **الديوان**، 90-91

[2] الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، 253

[3] وقاد، مسعود: **البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان**، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة_ الجزائر، 2003-2004م، 91

المهاجر:

جيتارتي فرسي

في الطريق الذي لا يؤدي

إلى أيّ أندلس([1])

توزّعت القوافي في السطور السابقة دونما رتابةٍ أو قيدٍ يحكم وجودها، فقد تكررت قافية التاء المطلقة مرتين في (عشت، ومت) تتبعهما قافية الدال الموصولة بالياء في (وحدي، يؤدي) يليهما قافية السين المشبعة بالكسر في (فرسي، أندلسِ). ومن الواضح أنّ الحرية التي منحت للشاعر في توزيع القوافي قد أكسبته مساحةً واسعةً لنقل التجربة بما يتماهي مع إيقاع نفسه الداخلية من جهة، وكسر الشعور بالرتابة المملة التي قد تصيب القارئ نتيجة القافية المتسلسلة من جهة أخرى.

يبدو أنّ التغاير في نهايات السطور قد خلق نوعاً من التفاعل بين الإيقاع الصوتي والدلالي بما يتجاوب مع تجربة الشاعر ودفقاته الشعويّة ، فرويّ التاء أغنى النغمة الهادئة الهامسة والحزينة التي ملأت نفس الشاعر لحظة استحضاره لفكرة الموت والرحيل، أما رويّ الدال الحامل لصفتيّ الشدة والانفجار فانسجم مع تأكيد طول الرحلة الصعبة و شدة بعض المراحل التي شهدتها أرضه، التي لم يتسنّ لها حتى يومنا هذا أن يكون لها ما كان للأندلس من تحرّر ونصرٍ وإنْ كان مؤقتاً.

يقول الشاعر:

كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من

بلاد الشام حتى مصر. كان صفيره

يخفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب.

كأنّه وقتٌ خرافيٌ لتدريب الذّئاب على صداقتنا.

وكان دخانه يعلو على نار القرى المتفتّحات

[1] **الديوان**، 80-81

الطالعات من الطبيعة كالشجرات

الحياة بداهة. وبيوتنا كقلوبنا مفتوحة الأبواب([1])

ضمّت السطور السابقة قافيتين منوعتين وزعتا دونما قيدٍ أو شرطٍ، وهما قافية الباء في (الذئاب، والأبواب) وقافية التاء في(المتفتحات، وكالشجرات)، وقد ارتبطت هاتان القافيتان بشكل متسلسلٍ مع الناحية الدلاليّة في النص، إذ مثلت قافية الباء بعداً رسم الأطماع الاستعمارية الصهيونية في السيطرة على الأرض الفلسطينية، التي تحققت فعلياً نتيجة عاطفيةٍ وطيبةٍ زرعت في قلوب الفلسطينيين، جعلتهم يصدّقون الوعود بالتحرر والاستقلال والعودة إلى البلاد، كما همست قافية التاء الحزينة، المقترنة بالحركة البعيدة والطويلة لقطار الهجرة والرحيل بالمظاهر الجمالية المندثرة للوطن الذي غاب أصحابه الشرعيّون عنه.

4. **القافية الداخلية:**

حتى وإن استغنى الشعر الحر أحياناً عن القافية الرتيبة أو المختلطة الحضور في بنية السطور الشعرية، فإنّ القافية تبقى فاعلةً في بناء الدلالة والإيقاع الداخلي للقصيدة الحداثية، ذلك أنّ شعر التفعيلة لم يتخلَّ عن القافية نفسها بل استغنى عن الرويّ الموحّد أو المتنوع فحسب، كون الشعراء المحدثين ينظرون إلى الرويّ على أنّه عامل تعطيلٍ للدفقات الشعوريّة في تجارب الشعراء ليس إلّا ([2]) خلافاً للقافية التي " تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معاً وتساعد على إعطائها جوّها الانفعالي الخاص"([3]). فالروي جزءٌ من قافيةٍ لا يمكن لها أن تغيب عن البنى الشعرية.

بناءً على ما جاء في هذا المبحث لم تعد القافية في الشعر ضرورة من ضروریاته، إذ تحوّلت بحسب شكري عياد إلى عنصرٍ من عناصر المؤالفة الإيقاعية ، التي إنْ غابت عن عددٍ من سطور القصيدة أو كلّها تثبت "أنّ صفة المؤالفة لم تعد هي وحدها المتحكمة في أواخر الأسطر، بل أصبحت تقوم بجانبها صفةٌ مناقضةٌ وهي المخالفة، والمزج بين هاتين الصفتين أو

---

[1] **الديوان** ،. 26-27

[2] ينظر: إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، 113

[3] عياد، شكري محمد: **موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية**، 135

الظاهرتين أساسٌ من أسس الموسيقى في جميع العصور، وهو نوعٌ من الجمع بين الأضداد الذي يتميّز به كلا الضدين وتجده النفس موافقاً لطبيعتها"([1]) لتكون القافية بذلك قد تحوّلت من لازمةٍ لضبط البحور الشعرية، إلى أداةٍ ايقاعيّة وموسيقيّة تتفاعل مع دوال النصوص الشعرية كلّها في سبيل تحقيق البنية الإيقاعية والدلالية للخطابات الشعرية فهي" ركنٌ مهمٌ في موسيقية الشعر الحرّ؛ لأنّها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداءً"([2]) فلا يمكن الاستغناء عنها مهما تنوعت أشكال توظيفها وطرائق تركيبها.

يقول الشاعر:

كان القطار سفينة بريّة ترسو... وتحملنا

إلى مدن الخيال الواقعية كلّما احتجنا إلى

اللعب البريء مع المصائر. للنوافذ في القطار

مكانة السحريّ في العاديّ: يركض كل شيء.

تركض الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج

تركض خلفنا. وروائح الليمون تركض. والهواء

وسائر الأشياء تركض، والحنين إلى بعيدٍ

غامض والقلب يركض

كل شيء كان مختلفاً ومؤتلفاً([3]).

لم تكن الرحلة الخياليّة المحفوفة بالرحيل القسريّ والذكريات الأليمة التي قطعها الشاعر إلا استجابة لمؤثرات الشوق والحنين إلى أرضه وطفولته وحياةٍ حرم هو وشعبه منها بإبعادهم عن

---

[1] عياد، شكري محمد: **موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية** ، 139-140

[2] الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، 165

[3] **الديوان**، 28

ربوع وطنهم فلسطين. وقد استهل الشاعر مقطعه السابق بوصفه حركة القطار الذي حمل الشاعر صوب عالم الذكريات الجريحة التي خلقتها الأوضاع السياسية والفكرية المفروضة على وطنه وشعبه.

بدأ الإيقاع الشعري الداخلي يبرز عبر حركةٍ متناميةٍ متسارعةٍ، اعتماداً على الدور الفعّال لخيال الشاعر وحسّه بالوجع المتنامي الذي امتد ليطغى على السطور كافة، إذ تدور الدلالة الكلية حول الشوق والحنين الجارف لكلّ تفصيلٍ كان الفلسطيني قد عايشه وسط ربوع وطنه، لتتحرك الدلالات بإيقاع سريعٍ متناغمٍ مع سرعة حركة قطار الرحيل والغياب، فخلف النافذة السحرية تتراكض الأفكار والأشجار والأمواج والأبراج وروائح الماضي ونبضات القلوب ودفقات الحنين الصّاخبة، التي حملت الشاعر في رحلته صوب الماضي، الذي اصطادته ذاكرته بتفصيلاته وجزيئاته الدقيقة.

نوّع الشاعر في الكيفيّات التي استحضر بها القافية الداخلية إلى بنية النص، فتارة تأتي متجاورةً متتابعةً في سطرٍ واحدٍ كما في قافيتي الراء والجيم المضمومتان في قول الشاعر: (الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج)، وكذلك التقفية الداخلية في كلمتي(سفينةً، بريةً) المتتابعتين في السطر الأول، والمنونتين بتنوين الفتح، والمسبوقتين بصائت الفتحة القصيرة، وكذلك الحال في كلمتي(مختلفاً، مؤتلفاً). و قافية الياء المضعّفة في كلمتي (السحريّ، العاديّ) اللتين استندتا على عامل التضاد والمخالفة في إيقاعهما الدلاليّ والموسيقيّ. ذلك أنّ أهمية القافية الداخلية ناتجةٌ "من كونها لا تظهر في القصيدة بصورةٍ منتظمةٍ مهندسةٍ قصديةٍ، إنّما تظهر بوصفها منتجاً داخلياً يتمخض عن واقع القصيدة الدلاليّ والشكليّ"([1]). وجاءت القافية الداخلية أحياناً للربط بين سطرين متتاليين في النصّ الواحد كما في كلمتي(تحملنا، احتجنا) الناطقتان بالوجع الجماعيّ للشعب الفلسطيني، وظهرت أيضاً صورة أخرى للقافية الداخلية أسهمت في ربط أول السطور بآخرها، لتتسلسل معها الدلالة من الجزء إلى الكل عبر انسجام إيقاعي ودلالي يلفت القارئ ويشده صوب النص، كما هو الحال في قافية الضاد المكررة مع فعل(تركض، ويركض) المسند للمعادلات الطبيعية، والفكريّة، والمظاهر المحسوسة واللامحسوسة التي تشدّ الشاعر نحو

[1] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، 146

ماضيه الجريح وأرضه الضائعة. ليشكّل الفعل (يركض) بؤرةً ومرتكزاً دلالياً ارتبط مباشرةً بالدلالة الكليّة المكتنزة في بنية النص السابق.

كان لظاهرة التدوير العروضيّ الذي شغل سطور المقطع السابق كلّه _باستثناء الثاني منها_ دورٌ مهمٌ في منح الشاعر نفساً وطاقةً جعلته يطلق صوره الفنية بانسيابيّةٍ متسارعةٍ دونما توقّف؛ لتتناسب تباعاً مع سرعة الانفعال الداخليّ لحظة استرجاع الشاعر خيالات الماضي وذكرياته، وهذا ما أكّده أيضا الحضور اللافت للمدّ الصوتيّ لحرف المد (الألف)؛ الذي وسم بطابعه الاتساعي والامتدادي العام جوّ النصّ المشحون بلحظات التأثّر والانفعال، وتسارع فيض الذكريات، و قد استعان الشاعر في هذا المقطع بعلامات الترقيم من فاصلة توحي بسكتةٍ خفيفةٍ، ونقطةٍ تضع نهايةً لفكرةٍ مطروحةٍ، في تحديد وقفاته الشعرية والتزوّد بأنفاسٍ متناوبةِ الطول لإيصال التجربة بتنوّع أبعادها. ولكنّه في نصوص أخرى يستغني عن علامات الترقيم ويترك أمر تحديدها لقارئ النص مستعيناً بالعروض والدلالة.

بناءً على ذلك تكون القافية الداخليّة إحدى أصداء الإيقاع في البنية الكليّة للنصوص الشعرية التي " ترسل فيها القوافي إرسالاً لا يقوم على قصديّة وتقرير مسبق، إنّما تولد مع مراحل نمو التجربة وتنمو بنموها"([1]) الذي يمتد ليشكل معالم البنية الإيقاعية للنصّ كلّه.

ت- الوقــفة:

استعان درويش بعلامات الترقيم كالفاصلة، والنقطة، والنقطتان الرأسيتان في إثبات جانب مهم من الجوانب الموسيقية في بنياته النصّيّة، إذ تقترن هذه العلامات بمعانٍ ودلالاتٍ تعزز فهم القارئ للنصّ الشعريّ([2]) وتلغي على إثر ذلك دور الوقفة الشعريّة. والوقفة حسب جان كوهن" حبسٌ ضروريٌ للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، "([3])، وتحقُّقها مرتبطٌ بمقصديّاتٍ دلاليّةٍ وشعريّةٍ تتنوع بتنوع تجارب الشعراء، ومن البيّن لقارئ نصوص درويش الأخيرة أنّه ربط حضور

---

[1] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، 149

[2] ينظر: ابن أحمد، محمد: **البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، 96. ينظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي ومحمد العمري، 57

[3] **بنية اللغة الشعرية**، 55

علامات الترقيم في نصوصه الشعرية بأبعادٍ تأويليّةٍ وتنبيهات دلاليّةٍ؛ تكاثفت مع بعضها بعضاً؛ "لتعمل متضافرةً على تحديد العلاقات بين أجزاء الخطاب" ([1]).

رأى جان كوهن أنّ الوقفة الشعريّة ترتبط أساساً بنواحي النّطق الفزيولوجيّة لدى الإنسان، وما يتّصل بها من انفعالاتٍ وحالاتٍ شعوريةٍ. ولا يمكن فرضها بموجب قوانين ثابتة للخطاب فيصبح دورها شكلياً مجرداً من أيّ معنى أو دلالة([2]). ومن الملاحظ أنّ درويش استغنى في بعض نصوصه عن علامات الترقيم مستعيناً بما تمنحه إيّاه الوقفات الشعريّة من مساحةٍ للتنفس والتفاعل مع إيقاع انفعالاته الداخليّة، وعلى ذلك جاءت وقفات الشاعر على النحو الآتي:

1. **الوقفة التّامة:**

تعرّف بأنّها " الوقفة المركبة من تمام الوزن والتّركيب والدلالة"([3]) بمعنى أن تكون سطور القصيدة مكتملةً من ناحية الوزن وتوزيع التفعيلات على السطور الشعريّة التي يمنع إحلال ظاهرة التدوير في نهاياتها، وتامةً من ناحية تركيبية تتّصل بالنحو، ودلاليّةً تتّصل بالمعنى التّام الذي لا يحتاج من القارئ الانتقال إلى سطورٍ متتاليةٍ لإصابة المعنى، على اعتبار أنّ هذه الوقفات تنقل وصفاً تاماً لحالاتٍ متنوعةٍ اكتملت وزنياً ضمن البحر الذي نظمت عليه.

يقول الشاعر في قصيدة (من كان يحلم):

ننأى وندنو صدى لا نلتقي أبداً

كأنّني هو في منفى تشرده

هي الضرورة والرؤيا معطلةٌ

كأيّ معنى تشظّى في تردّده([4]).

---

[1] بلعباسي، محمد: **شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة**، رسالة دكتوراه ، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014 – 2015م، 99–100.

[2] ينظر: **بنية اللغة الشعرية**، 55

[3] بينس، محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، ج1/ 148

[4] **الديوان**، 92

كشفت السطور السابقة عن مشهديّةٍ حزينةٍ تتصل برحلة التّهجير والغربة، اتّضحت معالمها عبر المسار الدلاليّ الكليّ للقصيدة، فالشاعر يربط مكوناته النصية بعلاقاتٍ وطيدةٍ مع انفعالاته النفسيّة التي تتكاثف مع الحركات المتصاعدة للتّوتر الإيقاعيّ الذي ينمو ويتطور في جوّ القصيدة محكوماً بحركة النفس وواقع التجربة، والمدقّق في السّطور التي بين أيدينا يتأكّد له دور القافية الموحّدة(قافية الدّال الموصولة بالهاء المكسورة) ووزن البسيط في وضع نهايةٍ لكلّ بيتٍ شعريّ تَكوَّن صدره وعجزه من سطرين شعريين متلاحقين برتابةٍ وانتظامٍ محكمٍ دونما تدويرٍ أو تضمين، وهذا ما يؤكّده التقطيع العروضي. فكلّ بيتٍ من هذه الأبيات الشعريّة فرض لنفسه استقلاليةً وزنيّةً تتصل بتوزيع تفعيلات البسيط الممزوجة، ودلاليّة من ناحية المعنى التّام المستقل في كلّ سطرٍ شعريّ، وتركيبيةٍ تتّصل بالعناصر النحويّة المكوّنة لكلٍ سطرٍ على حدا دونما اتّصال بغيره. فالشاعر وفق هذه الطريقة في نظمه يستطيع الوقوف مع نهاية كلّ سطرٍ شعريّ، والتزوّد بأنفاسٍ تمنح قارئ النصّ دفعةً للاستمرارية في استجلاء معالم البنيات النصيّة. ويظهر لي أنّ الشروط التي تحكم هذه الوقفة أقربَ ما تكون إلى وحدة البيت التي شاعت وانتشرت في الشعر القديم.

2. **الوقفة الدلاليّة:** تتّصل هذه الوقفة بناحية الدلالة والمعنى. يقول درويش:

في وسعنا أن نقول:

لنا شارعٌ ههنا

ويريدٌ

وبائع خبز

ومغسلةٌ للثياب

وحانوت تبغٍ وخمر

وركنٌ صغير

ورائحةٌ تتذكّر([1])

يتفاعل قارئ النص مع معاني الثّبات والبقاء والتملّك المتحقّقة بالسّرد المطوّق بالجمل الاسمية المتتاليّة، بالاستعانة بالوصل التركيبيّ في حرف العطف الواو، الذي حمّل بدلالات الاجتماع والارتباط من جهةٍ، والتدوير الشعريّ الذي خلق جواً من التواصل في السطر الثالث من جهةٍ أخرى.

من الواضح أنّ الانفعالات النفسيّة التي ترصد حركة الروح الداخليّة للشاعر قد تحكّمت في إثبات وقفته الدلاليّة مع نهاية اللفظة الأخيرة في السطور السابقة(تتذكرْ)، إذْ واصل الشاعر سرده لممتلكاته، ومعالم وطنه التي غيّبها الاحتلال وحرمه منها بنبرةٍ انفعاليةٍ امتدت لتسع المكان بما فيه، فيظهر أنّ حالة الشاعر الوجدانية المشحونة بالتوتّر والحنق والحزن، قد منعته التنفّس والوقوف_ وكأنّه يهذي_؛ حتى انتهى من إثبات حقّه في تملّك كلّ صغيرةٍ وكبيرةٍ على الأرض التي سرقت من تحت قدميه، لتنجح الوقفة الدلاليّة نهاية في مواكبة التطور الدلاليّ الذي خلق جواً شعورياً وحدويّاً في نسيج البنية السابقة.

3. **وقفة البياض:**

يقصد بها " العلامة الطباعيّة للوقفة أو السكوت. وعليه فهي علامةٌ طبيعيةٌ، إذ إنّ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت"([2]). وهذا يعني أنّ نقاط الفراغ البصريّة التي قد يلجأ الشعراء لرسمها في ثنايا سطورهم؛ لتوحي بالغياب والحذف، تحمل دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تنبّه قارئ النصّ للوقوف عليها واستجلائها وقراءة ما هو كامنٌ وراءها، وسواء أحلّت مثل هذه الوقفات في نهاية القصيدة أم أوسطها فما هي حسب محمد بنيس إلّا "إعلانٌ عن تفاعل الصّمت مع الكلام، وتفاعل البصريّ مع السمعيّ في بناء إيقاع النصّ"([3]) ليظهر إذن أنّ هذه النقاط التي تشي بالحذف والغياب الصوتيّ تفتح النصّ على أصواتٍ واحتمالاتٍ متنوعةٍ، تُملّك قيادها لقرّاء النصوص الشعريّة الّذين قد تتنوّع رؤاهم وتأويلاتهم للنصّ الواحد بفعل حاجز الثقافة والمعرفة والقدرات. ومن ذلك قول الشاعر:

---

[1] **الديوان**، 70

[2] كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، 55

[3] بينس، محمد: **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، ج 130/3

عن قصدٍ، لكي أحيا الهنيهة بين منزلتين:

حادثة الحياة وحادثة الموت المؤجّل ساعةً

أو ساعتين، وربما عامين...يفرحني تذكّر([1])

وظّف الشاعر وقفة البياض بعد لفظة عامين...؛ للنزوع الى عميق الفعل الزمنيّ المشوب بالمرض، الذي بات يهدد حياته في أي لحظةٍ من ناحية ، وليضع القرّاء في صورة صعوبة اللحظة التي كان يعيشها درويش وهو ينتظر ذلك المجهول الزمنيّ الذي سيقرر نهايته من ناحيةٍ أخرى.

يبدو أنّ الشاعر قد توسّل بوقفة البياض؛ ليفرّغ شحنات الحزن المشوب بالقلق والترقّب اتجاه حادثة الموت التي لا يعلم ما تخبّئه له، فتحديد العامل الزمنيّ أمرٌ ليس بيده ولا خيار أمامه سوى الانتظار.

ثانيًا: الايقاع الداخليّ

سعى الشعراء إلى استغلال كلّ الطاقات الإيقاعيّة الكامنة في النصوص الشعريّة" فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتيّ الخارجيّ، المتمثّل فى الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها. وتوزيع الحزم الصوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخليّ المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنصّ الشعريّ"([2]) فإذا ما قصرنا الإيقاع الخارجيّ على الوزن والقافية وما اتّصل بهما، فإنّ الإيقاع الداخليّ يشتمل على" إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصّور، وطاقة الكلام الإيحائيّة، والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلوّنة المتعدّدة"([3]) لتكثيف البنية الإيقاعيّة والدلاليّة الخالقة للنصوص الشعريّة " فبناء الأصوات في الكلمة له ارتباطٌ وثيقٌ مع ظلال المعاني في أنفسها، ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعريّة، ومن التقاء هذين المنبعين تغنى اللغة، وتتكاثف دلالتها، ويصبح للصّوت دلالةٌ

---

[1] **الديوان**، 23

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**، 22

[3] أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، 116

إيحائيةٌ وصدى جمالي في النفس"([1]) فلا يمكن للإيقاع الداخلي أن ينشأ مستقلاً عن مكونات النصّ من أصواتٍ وألفاظٍ وصورٍ ومعانٍ وأفكار؛ كونه يختصّ في الكشف عن مدى تآلف العناصر الداخلية للنصّ لإصابة الدلالة من جهة ، والاتصال بتجارب الشعراء من جهة أخرى؛ بغية الوصول إلى الإيقاع الذي يصل الألفاظ بالنفس الشّاعرة([2]) فالوقوف على آثار البنية الإيقاعية ومعالمها لأيّ نصٍ شعريٍ لا يتم_ مطلقاً_ بفصلها عن السياق الكليّ العام لها، فلا بدّ من فهم العلاقات الداخلية المنبثقة عن ترتيب المكونات النصيّة، وحركة الأصوات اللغوية، وما يرافقها من حالاتٍ شعوريّة وانفعالاتٍ نفسيّةٍ تتصل بواقع التجربة وما ينبثق عنها من دلالاتٍ ومعاني. وهذا ما سنحاول تتبع ملامحه في قول درويش:

ليس المكان هو الفخّ

ما دمت تبتسمين ولا تأبهين

بطول الطريق...خذيني كما تشتهين

يداً بيد، أو صدى للصدى، أو سدى.

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أبداً

لا أريد لها هدفا واضحاً

لا أريد لها أنْ تكون خريطة منفى

ولا بلداً

لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي

بالختام السّعيد ولا بالرّدى

أريد لها أن تكون كما تشتهي أن

---

[1] حمدان، ابتسام أحمد: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي**، 154

[2] ينظر: أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، 94

تكون:

قصيدة غيري. قصيدة ضدّي. قصيدة

ندّي...([1])

ترسم السطور السابقة أبعاداً لعلاقة الحبّ التي جمعت الشاعر بمحبوبته التي لا تأبه بحكم الزمان_طول الرحلة_ الذي قد ينهي علاقتهما دون إنذار سابقٍ رغماً عنهما ، فالشاعر يقرّ في هذا المشهد بأنّ سلطة الزّمان لا المكان هي من تحكم فكرة وجوده وبقائه على هذه الحياة؛ نتيجة الحالة المرضيّة الصّعبة التي كانت تهدّد حياته في أيّ لحظةٍ، غير أنّ درويش يسعد بلحظات الحبّ التي جمعته بالحبيبة التي ما زالت تبتسم رغم أحاسيس الحزن والألم التي تشوب حبّهما. فإنّ كان الشاعر قد أعلن مستسلماً سلطة الزّمان التي تحكم وجوده الجسديّ على هذه الحياة، فهو يرفض أن يكون للزمن هذا الحكم وتلك السلطة على شعره وقصائده التي لا يريد أن تنتهي بنهاية وجوده في هذه الحياة، بل يريد لها الاستمرار والانطلاق حرةً لا يقيّدها هدفٌ ولا شرطٌ ولا قضيّةٌ، يريدها ناطقةً بلسان الرّوح المطلقة، وما تفيض به من الأحاسيس والمشاعر التي لا يحكمها هدف ولا منفى ولا قضية.

حدّد الإيقاع الداخلي للنصّ السابق المطابقة المشهديّة لموقف الشاعر من السّلطة التي يمارسها الزّمان على حياته وشعره، وهذا ما حقّقته جملةٌ من الظواهر الصّوتيّة واللغويّة التي تعدّ" إحدى التشكيلات النصيّة التي ننطلق منها كنقطة بدايةٍ للوصول إلى التحليل الكليّ للنصّ"([2])، ففي النصّ السّابق نلمح تبدلاً لحركة الإيقاع علواً وانخفاضاً، قوةً وهمساً، عبر الأصوات اللغوية التي تنقّل الشاعر عبرها بين حالتي الضّعف والقوّة، بما ينسجم مع الموقف الشعوريّ الذي أفرزته بنية النصّ، إذ اتكأ الشاعر على حروف (س،ت،ص،) بصفتها المهموسة الملائمة للحالة النفسية التي رافقت الشاعر في مقام الحبّ المحاط بهالات الحزن والوجع، فضلاً عن توظيف حروف الجهر التي توحي بالقوّة والإعلان([3]) لحظة تأكيد الشاعر لمشاعر الرفض والإصرار(أ، ر، ي، د، ل..) فالتناوب الصوتيّ المتحقق عبر الفونيمات لم يقف أثره عند حدود الإيقاع

---

[1] **الديوان**، 74_75

[2] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص**، 24

[3] ينظر: زرقة، أحمد: **أصول اللغة العربية، أسرار الحروف**، 91

الصوتيّ المتنوّع فحسب، بل امتد ليطال البعد الدلاليّ الذي يخدم الدلالة الكليّة في القصيدة، كما ساهمت القوافي الداخليّة في (صدى، سدى) و(تبتسمين، تأبهين) و(ضدي، ندي، غيري) والقوافي المتنوعة كما في قافيتي الدّال والنّون في خلق تناغمٍ صوتي واضحٍ يتناسب مع المدّ الانفعاليّ والشعوريّ الذي اعتمل نفس الشاعر في موقفين خلافيين وحّدهما خطرُ النهاية و اقتراب الأجل.

يشعر القارئ للنصّ السابق بالحضور اللافت لصوتيّ المدّ (الألف والياء) كما في الكلمات (تبتسمين، صدى، سدى، أبدا، بلدا، الردى، منفى، تأبهين، لهذي، تنتهي...) بما تفرضه ألحانها من إيقاع بطيء([1]) مديد يلائم لحظات البوح الممزوج بنكهة الحزن والتوجع، فالشاعر مملوءٌ بعاطفة الحزن العميق رغم ما يظهره من تحدٍ وإصرارٍ على بقاء شعره خلفه، فالنّغم الحزين الذي خلّفه المدّ زاد جرعة الحزن التي يحملها المتقارب بصفته الذاتيّة الحزينة؛ ليجتمع كلّ ما سبق من ظواهر وعناصر مع التكرار اللفظيّ المحلّى بصفة الضديّة في الفعلين (لا أريد، وأريد) وفق مبدأي الإيجاب والسلب، فقد تكررا سبع مراتٍ ليتفاعلا مع حركة النفس وما ارتبط بها من تغيّر على صعيد الحركة الإيقاعيّة. تلك الحركة المتناوبة التي لا يمكن لنا إنكار دور الفعل المضارع المحلّى بالنفي بـ(لا) في تحقّقها، فالحضور اللافت للمضارع حمل في طياته معاني الحركة المستمرة غير المنقطعة من ناحيةٍ، ودلالة الحسم والتأكيد الذي يرسّخ الفكرة والمضمون من ناحيةٍ أخرى .

يقول درويش في مقام آخر:

للحياة أقول: على مهلك انتظريني

إلى أنْ تجفّ الثّمالة في قدحي...

في الحديقة ورد مشاعٌ، ولا يستطيع الهواء

الفكاك من الوردة

---

[1] ينظر: وقاد، مسعود: **البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان**، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2003-2004م، 100

انتظريني لئلّا تفرّ العنادل مني

فأخطئ في اللحن

في السّاحة المنشدون يشدّون أوتار آلاتهم

لنشيد الوداع. على مهلك اختصريني

لئلّا يطول النشيد، فينقطع النّبر بين المطالع

وهي ثنائيّةٌ والختام الأحاديّ:

تحيا الحياة!

على رسلك احتضنيني لئلّا تبعثرني الريح

حتى على الريح لا أستطيع الفكاك

من الأبجديّة([1])

أسهم التحوّل الانزياحيّ التركيبيّ المتحقّق بتقديم لفظة(للحياة) على فعل القول وفاعله في (أقول) في توجيه الدلالة في المقطع السابق، فالشاعر يفتتح مقطعه بقولٍ وبوحٍ إنسانيّ خاصّ، أراد له أنْ يطرق مسامع الحياة التي أحبّها وبدأ يشعر بقرب نهايتها. واقترن ذلك البوح بمعاني السّكون والحركة التي يمكننا لمسها مع الكلمات(على مهلك، على رسلك، انتظريني،) و(الفكاك، تفر، ينقطع، تبعثرني)؛ ليضعنا الشاعر في صورة المشاعر والأحاسيس المضطربة المتضاربة التي تحيط بمضمون الموت والحياة، وهي حركةٌ مرهونةٌ بأمنية التأجيل والتمهّل للحياة، التي ناداها الشاعر مستجدياً إياها مراراً حتى تسكن وتهدأ ولا تقطع حبلها معلنةً نهاية وجوده عليها.

لا يمكن إغفال عاطفة الحزن والألم التي ترافقت مع الإيقاع الذي يبثّه حرف الراء، الذي أوحى بالحركة والانفعال الداخليّ، التي أحسّ بها القارئ عبر المفردات الدالة على الرجاء

[1] **الديوان**، 46

والاستجداء للحياة التي لا تملك الصمود والبقاء أمام سطوة القدر والزّمن نحو(انتظريني، اختصريني، تبعثرني).

وظّف الشاعر التّماثل الصوتيّ لحرف المدّ الياء بشكل لافتٍ في السطور السابقة كما في (انتظريني، اختصريني، احتضنيني)؛ لمواكبة تطوّر الحالة الشعوريّة التراجيدية المنبثقة عن روح الشاعر، الذي ناجى الحياة بألّا تترك يده وتمنحه فرصةً جديدةً للبقاء، فالكسر المصاحب لهذا الصائت الطويل للقارئ بمعاني التذلل والانكسار والتضرّع التي رافقت الشاعر في هذا المقطع الشعري.

من الواضح إذن، أنّ الصفةَ الإنسانيّة الممزوجة بالحسرة والألم كانت الصفة الطاغية على السطور السابقة، وهذا ما تحقّق بفعل عددٍ من الظواهر اللغويّة كترديد بعض الصوامت والصوائت المرهونة بصفة المدّ والانكسار، وتضارب حركة النصّ عبر ما تحويه بنية النصّ من مفرداتٍ وتراكيب ضمن نسيج متماسكٍ يربط أوّل السطور بآخرها.

ثالثاً: التّكـــرار

يعدّ التكرار أحد مكونات البنية الإيقاعية البارزة في الديوان الأخير لمحمود درويش، والتي لم تقتصر أهميتها ودورها على الجانب الإيقاعيّ فحسب، بل تجاوزته لتتّصل بالجانب الدلاليّ كون التكرار" يسلّط الضوء على نقطةٍ حساسةٍ في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيّمةٍ، تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه"([1]). فالعناصر المتكرّرة تتّصل بالموقف الشعوريّ، وتتمثّل قيمتها في كيفية اندماجها وتماسكها مع مكونات البنية النصيّة الكليّة ، ذلك أنّ التكرار" ليس مجرد توقيعٍ موسيقي رتيب، بل هو إمعانٌ في تكوين التّشكيل التصويريّ للقصيدة، وإدغامٍ لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب"([2])، يجنح صوب المعنى والدلالة.

---

[1] الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**،242

[2] فضل: صلاح: **إنتاج الدلالة الأدبية**،275

ينتظم التكرار في ثنايا نصوص درويش بكيفياتٍ نظميّةٍ متنوّعةٍ تنسجم مع الأغراض الدلاليّة المرجوّة منها. وحاولت هذه الدراسة حصر أنماطها والإلمام بها حتى جاءت على النحو الآتي:

1. **التّكرار الاستهلالي:**

يقع في مستهلّ القصيدة([1]) ويقصد به" الضّغط على حالةٍ لغويّةٍ واحدةٍ، وتوكيدها عدة مراتٍ بصيغٍ متشابهةٍ ومختلفةٍ من أجل الوصول إلى وضعٍ شعريٍ معيّن قائمٍ على مستويين رئيسيين: إيقاعيّ ودلاليّ"([2]) ومن ذلك قول الشاعر:

ما أسرع الليل

قال العاشقان معاً:

ما أسرع الليل([3])

كرّر الشاعر عبارة ما أسرع الليل في مستهلّ القصيدة؛ لإنتاج إيقاعٍ نفسيّ وشعوريّ يتلاءم مع مقام الحبّ وليل الأحبة الذي يطول لحظة الانتظار ويقصر لحظة اللقاء والاجتماع، فالشاعر يتوسّل بالتكرار للضّغط على البؤرة الدلاليّة المتمثّلة بليل العشاق وما يشوبه من المشاعر والأحاسيس.

وفي قصيدة أخرى يقول درويش:

الآن بين الأمس والغد، تغسل امرأةٌ

زجاج البيت. لا تنسى ولا تتذكّر

الآن، السماء نظيفةٌ

الآن يسألني صديقٌ: ما هي الآن السعادة؟

---

[1] ينظر: عربي ، أميرة: **جماليات التكرار في ديوان رجل بربطتي عنق لنصر الدين حديد**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر_ بسكرة_ الجزائر، 18

[2] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** ، 192

[3] **الديوان**،89

ثمّ يمضي مسرعاً قبل الجواب

الآن، بين الأمس والغدّ برزخٌ متموجٌ ومؤقتٌ

يقف الزّمان. كأنّه يقف الهنيهة بين منزلتين

الآن، البلاد جميلةٌ وخفيفةٌ.([1])

كرّر الشاعر لفظة الآن ست عشرة مرة مع بداية كلّ سطرٍ شعريّ في القصيدة كلّها([2]) ، إضافةً إلى تقاطع هذه اللفظة المكرّرة مع عنوان المقطع من القصيدة نفسها؛ ليثبت الشّاعر دور العامل الزمنيّ في رسم ملامح الحياة التي عاشها الشّعب الفلسطينيّ.

يبدو أنّ الشاعر قد استعان بأسلوب التكرار للإحاطة بالمعاناة التي عاش الشعب الفلسطيني بكل فئاته تحت وطأتها ضمن دائرتيّ الزمان والمكان. الزّمن الذي ارتسمت معه معالم حياة الفلسطينيّ ما قبل الاحتلال وبعده، ليجبرَ على حمل ماضٍ مليء بذكريات الوطن والأهل والدّماء والدّمار، والتعايش مع حاضرٍ مثّل نتاجاً لذلك الماضي المثقل بالمعاناة والألم، ومستقبلٍ مجهولٍ لا يدري ما تحمله أيامه لشعبٍ لا زال يحمل في قلبه حلماً و أملاً بالعودة إلى وطن أحرقه طول الغياب عنه.

2. **التّكرار الختامي:**

ينحو هذا النوع من التّكرار منحى التّكرار الاستهلاليّ في تكثيفه الدلالة المنسجمة مع الإيقاع الذي تجلّت نقطة ارتكازه في ختام القصيدة([3]) كما في قول الشاعر:

عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفةً

وأخيّب ظنّ العدم

من أنا لأخيّب ظنّ العدم ([4])

---

[1] **الديوان**، 17

[2] ينظر: الديوان، **قصيدة ههنا، الآن، وهنا والآن**، 14

[3] ينظر: عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** ، 196

[4] **الديوان**، 55

كرّر الشاعر جملة(وأخيّب ظنّ العدم) مرتين متتاليتين في نهاية قصيدته؛ ليتّصل هذا التّكرار بحقيقة الصّراع الذي يخوضه الشاعر مع فكرة الموت المغلّفة بالمرض والأوجاع، ويعكس حالة الشاعر الوجدانيّة المحكومة بعاطفة اليأس الممزوجة بمعاني الحزن والوجع التي خلّفها له قلبه المتعب، كما تناسب التّكرار الختاميّ في هذا المقام مع النزعة الإنسانيّة التي أقرّت النهاية التي أعلنها الشاعر في صراعه المتكرر مع المرض، والتي أكّدت فراغ يده من أيّ رادعٍ أو مانعٍ يمنع العدم و الموت من الحلول وإحقاق سلطتهما الزّمانية والوجودية.

يقول درويش في مقطع آخر:

كان كعادته ساخراً. كان يسخر

منّا ومن نفسه. كان يحمل تابوته

هارباً من جنازته، قائلاً: سينما

كلّ شيء هنا سينما، سينما، سينما!([1])

تحقّق التكرار بلفظة (سينما) التي تكرّرت بشكلٍ متواصلٍ أربع مراتٍ في نهاية القصيدة؛ لتكون صدى للرؤى السياسيّة والفكريّة التي كان يدين بها إميل حبيبي اتجاه الواقع السياسيّ الذي شهدته القضية الفلسطينية، فعاملا الصداقة والأدب اللذان جمعا درويش بصديقه منحاه الثقة والثبات للتكلّم بصوته ونقل حديثه الساخر من طبيعة الصراع السياسيّ الدائر على أرض فلسطين، مشبهاً إياه بالفيلم السينمائي، بما يحويه من مفاجآتٍ وتناقضاتٍ ومفارقاتٍ خياليّةٍ وواقعيّة.

تحيل لفظة(هنا) إلى الأرض الفلسطينية التي قذفتها القوى المتسلّطة والاحتلال إلى دائرة الصّراعات والتناقضات والمفاوضات الدامية، التي جعلت من رحيل إميل مشهداً من المشاهد التراجيديّة الساخرة المدرجة ضمن زمن الفيلم السياسيّ، فالسخرية المشهديّة المتحقّقة بهروب إميل من جنازته حاملاً تابوته، امتدت واتسعت لتطال كامل المشهد السياسيّ وألاعيبه التي لا حدَّ لحكاياتها ومشاهداتها. فالدّلالة الإجماليّة للتكرار الختاميّ تؤكّد السمة التناقضيّة والمفارقيّة

[1] **الديوان**، 114

الشائكة المحفوفة بالمكائد والمؤامرات للصّراع السياسيّ على أرض فلسطين، وأنّ أمر إنهاء هذا الصّراع ليس هيّنا.

3. **التّكرار الدائري:**

يقوم هذا النوع من التّكرار على تكرار الجملة الشعريّة ذاتها في مقدّمة القصيدة وختامها، بشكلٍ مطابقٍ جزئيّ أو كليّ يخدم البعدين الدلاليّ والإيقاعيّ فيها([1]) وهذا ما نلمحه في قصيدة (بالزنبق امتلأ الهواء) إذ افتتح الشاعر قصيدته وأنهاها بالسطر الشعريّ ذاته. يقول درويش في بداية قصيدته:

بالزنبق امتلأ الهواء، كأنّ موسيقى ستصدح
كل شيءٍ يصطفي معنى، ويرسل فائض المعنى
إليّ. أنا المعافى الآن، سيّد فرصتي

إلى أن ينهي قصيدته بقوله::

ما نسيت: نسيت أنْ أنسى غناء الناي
للأفعى. بلا سببٍ يفيض النّهر بي. وأفيض
حول عواطفي: بالزنبق امتلأ الهواء كأنّ
موسيقى ستصدح!([2])

وقف الشّاعر في نهاية هذه القصيدة عند النقطة التي انطلق منها منذ البداية بتكراره عبارة(بالزنبق امتلأ الهواء كأن موسيقى ستصدح)؛ ليصون مركزيّة الدلالة المتجسّدة في رغبته وإصراره على اقتناص تبقى له من فائض الحياة، فهو يريد أن ينتزع من حياته المتبقّية فرصةً جديدةً للحبّ على طريقته هو بعيداً عن ذكريات الماضي وأحداثه التي كانت تعصف بفكره وخياله كلّما هبَّت نسمات الهواء المثقلة برائحة الزنبق الممزوجة بعطر تراب الوطن.

اختار درويش افتتاح قصيدته وإنهاءها بدفقةٍ شعوريةٍ واحدةٍ؛ ليخلق جواً من التّلاحم والتكامل على صعيديّ الإيقاع والدلالة، فالهواء المحمّل بالزنبق والموسيقى الصادحة دوالٌ تحمل

---

[1] ينظر: عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** ، 205

[2] **الديوان**، 23-24

في طياتها معاني الحياة التي تمسّك درويش بفائضها ليعكس رغبةً ملحةً في نفسه يجسّدها حبّ البقاء والحركة والانطلاق.

يقول درويش في قصيدة (يأتي ويذهب):

يأتي ويذهب

يأتي حين أنفصل

عن الظّلال وأنسى موعدي معه([1])

وينهي قصيدته بقوله:

وبي أمل

يأتي ويذهب، لكن لنْ أودّعه([2])

تكرّرت عبارة (يأتي ويذهب) في بدء القصيدة وختامها؛ لتشكّل همزة الوصل بين أول السّياق وآخره، وتكشف ذلك المجهول الذي جمعه بالشاعر علاقة قرب وبعد محكومةٍ باللحظة التي كان يعاينها ويعيشها، وقد نجح التّكرار الدائريّ في شدّ انتباه القارئ من البداية حتى النهاية لمعرفة المجهول وإكمال الحلقة الدلاليّة المفقودة، فضلاً عن دوره المميّز في إحداث الانسجام الإيقاعيّ والعروضيّ المتحقّق بين البداية والنّهاية بتكرار الأصوات والألفاظ والتفاعيل الإيقاعية ذاتها.

4. **تكرار اللازمة:**

أكثر أنماط التكرار حضوراً في صفحات هذا الديوان، إذ "يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطرٍ شعريّ أو جملةٍ شعريّة، تشكّل بمستوييها الإيقاعيّ والدلاليّ محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة "([3]) ومن ذلك ما جاء في قصيدة (الخوف) التي كرّر فيها الشاعر لفظة (الخوف) ست مراتٍ مع بداية كلّ مقطعٍ شعريّ فيها، إذ يقول:

للخوف رائحة القرنفل في الطريق من الربيع

إلى الخريف. ونحن نمشي في هواجسنا عن

---

[1] **الديوان**: 87

[2] **نفسه** ، 88

[3] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** ، 210

الغد...([1])

ويقول في جملةٍ شعريّةٍ أخرى من القصيدة ذاتها:

للخوف لون الماء ملتبس أضوءٌ

ويقول في المقطع التالي:

للخوف طعم اللوتس السحريّ في

الأوديسة الكبرى. فقد ينسى الغريب([2])

يشعر القارئ لنصّ درويش السابق بقيمة تكرار لازمة(الخوف) مع بداية كلّ جملةٍ شعرية، فاللازمة المحوريّة في هذا المقطع خلقت دلالةً إيحائيةً نابضةً بمخاوف الشاعر المتنوّعة من الغد المجهول، وطول الرحلة والرحيل، والخوف من المرض الممزوج بفكرة الموت والنّهاية.

كرّر الشاعر عبارة (من أنا لأقول لكم ما أقول) لكم خمس مرات في قصيدته المعنونة (بلاعب النّرد) التي يقول في مقطع منها:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

وأنا لم أكن حجراً صقلته المياه([3])

وفي مقطع آخر يقول:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

عند باب الكنيسة

ولست سوى رمية نرد([4])

---

[1] **الديوان**، 94

[2] **نفسه**، 95

[3] **نفسه**، 35

[4] **نفسه**، 39-40

إنّ هذا التكرار لعبارة (من أنا لأقول لكم ما أقول لكم) وضع المتلقي في حالة من الانتظار والترقّب الملحّ لسماع ما يودّ الشاعر قوله وإثباته بإلحاحٍ وتكرار، وتكرار العبارة السابقة يثبت نوعاً من الدلالة الإيجابيّة التي اعتملت روح الشاعر الذي أراد أن يؤكّد صفة التواضع التي رافقت شخصه، بمنح دور الفاعلية في كلّ ما رافق حياته من تفاصيل وشهرة شاعرية وأحداث للقدر الذي لا يملّك قياده أحداً.

5. التّكرار الهرمي:

لا بدّ وأن يكون حضور التكرار بأنماطه دالاً على مطلب قصديّ ونفسيّ للبنية النصيّة العاكسة للتجربة الشعريّة، وهذا النوع من التكرار يخضع" ضرورةً إلى هندسة تنبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكراريةٍ تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها"([1]) أيْ أنّ الشاعر يوظّف ظاهرة التّكرار في ثنايا سطوره وفق هندسةٍ تركيبيةٍ مرهونةٍ بواقع المعنى والدلالة التي يسعى لإيصالها، كما في قوله:

مقهى صغيرٌ على طرف الشارع

الشّارع الواسع

الشّارع المتسارع مثل القطارات

تنقل سكانها من مكان لآخر

مقهى صغيرٌ على طرف الشّارع

الشّارع الواسع

الأسطوانة لا تتوقف_قالت له

قال: بعد دقائق نخرج من ركننا

إلى الشّارع الواسع المتسارع

مثل القطارات

ثمّ يجيء غريبان مثلي ومثلك

قد يكملان الحديث عن الفنّ...([2])

---

[1] عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، 201

[2] **الديوان**،68-69

تنطوي السطور الشعريّة السابقة على هندسةٍ تكراريّةٍ قوامها التنسيق والتنظيم، إذ تخضع البنية النصية لتحولاتٍ إيقاعيةٍ ودلاليةٍ انكشفت عبر دائرتيّ الصّراع الزّماني، والمكانيّ_الوجودي_ اللذين يحكمان القضية الفلسطينية، فالنصّ يقوم على تكرار لفظة الشارع الدالة على رحلة اللجوء والاغتراب في نهاية السطر الثاني وربطها باللفظة ذاتها مع بداية السطرين التاليين لها، ويترك مسافة سطر واحدٍ، فيعاود للأسلوب ذاته، ويربط بلفظة (الشارع) ذاتها نهاية السطر السادس ببداية السطر السابع، متبعاً هذه اللفظة بصفة (الواسع) تارةً و(المتسارع) تارةً أخرى، حتى ينجح في السّطر العاشر في إحلال لفظة الشارع متبوعةً بالصفتين مرةً واحدةً في إطار السّطر الشعريّ الواحد.

يبدو أنّ الشاعر قد وظّف هذا النّمط من التكرار الذي ينحو صوب التداخل والتعقيد _نوعاً ما_ ليتلاءم مع التعقيد الذي لازم مسار قضية الشعب الفلسطيني الغارق في زمن الحركة المتسارعة لشوارع اللجوء والغربة. محققاً في اللحظة ذاتها نوعاً من الانسجام الصوتيً والتآلف الإيقاعيً في بنية القصيدة عامة.

كشف هذا الفصل عن الدور الذي لعبته البنية الإيقاعية إلى جانب مكونات البنية النصية كافة في تشكيل الأبعاد الدلاليّة لتجربة درويش الشعريّة، والوقوف على العلاقة العضويّة التي تجمع الإيقاع واللغة والدلالة، وتمنح النصّ قدرةً على التّوصيل والاستمرار والتّأثير.

الخاتمة:

تمّت هذه الدّراسة للبنية النصّية في الديوان الأخير لمحمود درويش الموسوم بـ(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، متتبعة أهم العناصر البنائية والتقنيات الفنية الحداثية التي ساهمت في إقامة بنيةٍ نصيةٍ تكامليةٍ، شدّت فيها أركانها صوب بعضها بعضاً بوساطة العلاقات التي نسجتها اللغة المطوّعة في إطار السياقات الشعرية والتركيبية المتجاوزة لحدود المعياريّة والتقليديّة في بنائها، ومن أهم النتائج التي أمكننا الخلوص إليها في هذه الدراسة ما يلي:

- ضمت بعض الدراسات النقدية اللغويّة والبلاغيّة القديمة إشاراتٍ وإلماحات صبّت في إطار مصطلح البنية الحداثيّ، ولا سيما ما جاء عند عبد القاهر الجرجاني من حديث حول نظرية النظم، غير أنّ هذه الإشارات لم تحط بالصورة الدقيقة والمفصّلة لهذا المصطلح الحداثي الذي تطورت معالمه بتطور المدارس اللسانيّة الغربيّة.
- كشف المعجم الشعري في الديوان محطّ الدراسة عن هويّة فنيّة متفردة لدرويش، الذي طوّع لغته بما ينسجم مع ثقافته ووقع تجاربه التي اصطبغت بذاتيةٍ فرديةٍ ودلالةٍ جماعيةٍ تناسبت مع المعاني الدلالية التي استعانت بالسياق العام والبنى التركيبية في الكشف عنها.
- طرق درويش أبواب موضوعاتٍ متنوّعةٍ في ديوانه الأخير كالوطن والهوية والحب والغربة والحياة والموت؛ لتكون هذه الموضوعات محطات عبورٍ مدّت الشاعر بمتنفّسٍ وحريةٍ للتعبير عن تجاربه وما جال في وجدانه من مشاعر متضاربةٍ بين الحزن والفرح والأمل واليأس وغيرها من المشاعر والأحاسيس التي اتّصلت بواقع التجارب والصراعات الداخليّة والخارجيّة التي عاشها.

- كانت لظاهرة الانزياح الأسلوبية وما تخللها من علاقاتٍ بنائية دوراً مهماً في الإمساك بخيوط التأويل و توجيه الدلالة العامّة في نصوص درويش الأخيرة، كما شكّلت أدوات الربط معيناً داخلياً أعان الشاعر على التلاعب بالبنيات التركيبيّة لخطاباته الشعريّة، بما يخدم الجوانب الدلالية النامية والمتطوّرة مع إيقاع التجربة. إذ إنّ فهم العلاقات الداخلية التي تنسجها الصّياغة اللغويّة بمكوناتها المتلاحمة تمثّل مرتكزاً للكشف عن الانفعال

النفسيّ والحالة الشعوريّة المنبثقة عن تلاعبٍ تركيبيّ منظّمٍ لحركة الأصوات والألفاظ والتراكيب في النصّ.

- أفاد الشاعر من الطّاقة التعبيرية والجماليّة التي منحتها الصّورة البلاغيّة بأنواعها لنصوصه الشعريّة ، فكان حلولها متفاعلاً ومرتبطاً بطبيعة الغرض ومقتضى الدلالة التي ترمي إليها.
- اتكأت نصوص الديوان الأخير لدرويش على عناصر القص في إقامتها بناءً دراماتياً محكماً، غنياً بعناصره البنائية من أحداث وشخصياتٍ وصراعٍ وزمانٍ ومكانٍ تكاثفت جميعاً لتوحيد الجوّ النفسيّ والجانب الموضوعيّ المتنامي فيها، والتي أجمل الشاعر فيها أبعاداً لأهمّ مجريات حياته بمزجه للأزمنة في حدود الأمس المسرود والحاضر المعيش والمستقبل المنشود الملتبس بمعاني المجهول.
- لم ينفصل المضمون الشعريّ لخطابات درويش الأخيرة عن وعيه بسلطة الزّمن وحكمه، فالحب والصداقة يقترنان بمشاعر الرّحيل والغياب، والشّعر والحياة محكومان بحدود الزمان، وقضية الوطن مرهونةٌ بمن يحيك نهايتها ويرسم مشهداً أخيرا لها، والموت مقترن بمعاني الختام والنّهاية المفتوحة على عالم المجهول.
- استخدم الشاعر السّرد الحكائيّ المباشر بالفعل الماضي لكثير من الأحداث و المواقف التي عايشها، كما استعان بالاسترجاع كتقنيةٍ ردّته لعالم الذّكريات الحافل بقصص الماضي، و برز المشهد الوصفيّ والوقفة الحواريّة كتقنيتين سرديتين مكّنتا الشاعر من نقل صورةٍ مشهديّةٍ وحواريّةٍ عمّقت البعد الدلاليّ والعاطفيّ والفكريّ في عددٍ من خطاباته الشعريّة.
- حلّت البنية الحواريّة في صلب السّرد الشعري محملةً بأصوات الشخصيات التي انبرت توضّح أفكاراً و رؤى استبطنت فكر الشاعر وقلبه، فقد صاغ الشاعر حواراً مع أناه الذاتيّة، ومع غيرها من الأصوات التي ساهمت بدور أساسيّ في توجيه مجريات الأحداث والصّراعات المتنوعة تحت ضغط اللحظات والتجارب التي عاشها درويش في مراحل متنوّعة من حياته.
- تضافر البعد النغميّ والإيقاع الشعريّ مع غيره من العناصر البنائية في ديوان درويش في سبيل ايصال تجارب الشاعر، الذي تراوح صوته علواً وانخفاضاً ضيقاً واتساعاً،

وقفاً ووصلاً، بما يتماشى مع إيقاع التجربة. الأمر الذي وسّع أفق الموسيقى والدلالة ومنحها ثراءً وغنى عبر تماهيها وانسجامها مع بقية عناصر البنية من حروفٍ وألفاظٍ وأدوات ربط وأساليب تركيبيةٍ ونغماتٍ إيقاعيةٍ وصورٍ فنيةٍ تماهت مع حركات الأحاسيس والانفعالات التي رافقت تجارب الشاعر؛ ليقف القارئ أمام بنية متكاملةٍ في نقلها للمشاهد والتجارب.

- كان لظاهرة التدوير الإيقاعيّة دوراً مميزٌ في منح الشاعر متنفساً ومساحةً من الحريّة مكّنته من بثّ ما بداخله من مشاعر وأحاسيس بنفسٍ متواصلٍ امتدَّ ليحتوي الفيض الوجدانيّ دونما إيقافٍ أو تضييقٍ أو عبثٍ يخلخل أركان الإيقاع.
- كان الربط بين بحرين ملمحاً من ملامح الحداثة الذي تسلّح بها درويش في تأسيسه لمعماريّة خطاباته الشعرية.
- شغلت ظاهرة التّكرار بتنوّع أنماطها وظيفةً أسلوبيةً وبنائيةً، ودوراً دلالياً في إطار بنائيّ ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيبَ تتوّزع وفق هندسةٍ صوتيةٍ محكمةٍ، لتترك أثراً في نفس متلقيها، عبر ما تبثه من نغماتٍ مؤثّرةٍ تحكم طبيعة التجربة والموقف التي تتحرّك فيها الذّات على الصعيدين الإفراديّ والجمعيّ.
- تعاونت عناصر البنى النصية كافةً، والظواهر الفنية المكونة لنصوص درويش في تنامي الأحداث وتطوير مجرياتها للوصول إلى الصورة الكليّة التي تجمل واقع التجربة التي يسردها الشاعر وينقلها لقرّائه. إذ استغل الشاعر المكونات الداخلية للخطاب المتّصلة بعلاقةٍ وطيدةٍ مع الانفعالات والدلالات التي تنمو وتتطوّر بفعل التفاعل والعلاقات التي تنسجها الصّياغة والسّياق بما يتجاوب مع واقع التجارب الحياتيّة التي قطعها الشاعر واعياً بحقيقة الزمن وسلطته.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب

1. ابن الأثير، ضياء الدين بن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة_ مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
2. أحمد، بن محمد: **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدين المناصرة**، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطيني_ القدس، الطبعة الأولى، 1998م.
3. أدونيس: **مقدّمة للشعر العربي**، دار العودة_ بيروت، الطبعة الثالثة،1979م.
4. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، دون تاريخ.
   - **التفسير النفسيّ للأدب**، مكتبة غريب_ بغداد، الطبعة الرابعة، دون تاريخ.
5. الإمام، غادة: **جاستون باشلار جماليات الصّورة**، التنوير للطباعة والنشر _بيروت، الطبعة الأولى،2010م.
6. أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصرية _مصر، الطبعة الثانية، 1952م.
7. اطيمش، محسن: **دير الملاك دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشّعر العراقيّ المعاصر**، دار الرشيد للنشر_ العراق،1982م.
8. بحراوي، حسن: **بنية الشّكل الروائيّ(الفضاء، الزمن، الشخصية)**،المركز الثقافي العربي_ بيروت، الطبعة الأولى، 1990م.
9. بركة، فاطمة: **النظريّة الألسنيّة عند رومان جاكبسون**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع_ بيروت، الطبعة الأولى، 1993م
10. بوقرة، نعمان: **المدارس اللسانيّة المعاصرة**، مكتبة الآداب _القاهرة، دون طبعة، 2003م.
11. بنيس، محمد: **الشّعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاته**، مطبعة النهضة_ دار توبقال_ المغرب، الجزء الأول والثالث، الطبعة الثانية،2001م.

12. بياجيه، جان: **البنيويّة**، ترجمة: عراف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت_ باريس، الطبعة الرابعة، 1985م
13. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،(ت: 255هـ)، **البيان والتبين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي_ القاهرة، الطبعة السابعة، 1998م.
14. الجبر، خالد عبد الرؤوف: **غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش**، دار الجرير للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2009م.
15. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد:، توفي 474هـ، **لسان العرب**، ج(1) تحقيق: محمود محمد شاكر: ، دون دار نشر، درون طبعة، دون تاريخ.
16. الجرجاني، محمد بن علي بن محمد،(ت:729هـ)، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب_مصر،1997م.
17. جعفر، عبد الكريم راضي: **رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق** ، (1938–1958 ،). دون طبعة، دون تاريخ.
18. جنداري، إبراهيم: **الفضاء الروائيّ عند جبرا إبراهيم جبرا**، دار الشؤون الثقافية_بغداد، الطبعة الأولى، 2013م.
19. جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 1997م.
20. ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، الجزء الثاني، تحقيق: محمد علي النجار، الجزء(2)، دار الكتب المصرية_ مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
21. حسان، تمام: **الأصول دراسة إبستيمولوجيّة للفكر اللغويّ عند العرب _النحو – الفقه– البلاغة**، عالم الكتب_ دون طبعة، القاهرة، 2000م.
22. حطيني، يوسف: **في سرديّة القصيدة الحكائيّة محمود درويش نموذجاً**، منشورات الهيئة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م.
23. حليلي، عبد العزيز: **اللسانيات العامة واللسانيات العربية**، النجاح الجديدة_ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م.
24. حمدان، ابتسام: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي**، دار القلم العربي_ حلب، الطبعة الأولى، 1997م.

25. حمدان، محمد صايل: **قضايا النقد الحديث**، دار الأمل للنشر والتوزيع_ عمان، الطبعة الأولى1991م.
26. حمودة، طاهر سليمان: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغويّ**، الدار الجامعية للطباعة والنشر_ مصر، دون طبعة، 1998م.
27. حمودة، عبد العزيز: **البناء الدراميّ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب_ مصر،1998م
- **المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيك**، دون دار نشر، دون طبعة، 1997م
28. الحموي، **معجم البلدان**، (ت:626هـ)، الجزء الثالث، دار إحياء التراث العربي _بيروت، 1979م.
29. أبو حميدة، محمد صلاح: **الخطاب الشعريّ عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة**، جامعة الأزهر_ غزة، الطبعة الأولى، 2000م.
30. الخياط، جلال: **الأصول الدراميّة في الشعر العربي**، دار الرشيد للنشر_ العراق، 1982م
31. درويش، محمود: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، دار رياض الريس للكتب والنشر_ بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.
- **ديوان لا تعتذر عما فعلت**، دون تفاصيل.
32. أبو ديب، كمال: **جدليّة الخفاء والتجلي دراسات بنيويّة في الشعر**، دار العلم للملايين_ بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.
33. دي سوسور، فردينان: **علم اللغة العام**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية– بغداد، الطبعة الأولى، 1984م.
34. زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر_ مصر، الطبعة الرابعة، 2002م.
35. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج(3) مكتبة دار التراث_ القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.
36. زرقة، أحمد: **أصول اللغة العربية، أسرار الحروف**، دار الحصاد _دمشق، الطبعة الأولى، 1993م.

37. الزنار، الأزهر: **نسيج النصّ، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً**، المركز الثقافي العربي_ بيروت، الطبعة الأولى، 1993م.
38. سلام، محمد زغلول: **دراسات في القصّة العربيّة الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها**، منشأة المعارف– الاسكندرية، دون طبعة ، دون تاريخ.
39. سليمان، فتح الله: **الأسلوبيّة مدخلٌ نظريٌ ودراسةٌ تطبيقيةٌ**، مكتبة الآداب_ القاهرة، 2004م.
40. السّمان، محمود علي: **العروض الجديد أوزان الشعر الحرّ وقوافيه**، دار المعارف_ القاهرة، 1983م.
41. صالح، بشرى موسى: **الصّورة الشعريّة في النقد العربيّ الحديث**، المركز الثقافي العربي_ بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.
42. الطاهر، علي جواد: **مقدّمة في النقد الأدبيّ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر_ بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.
43. طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطينيّ(1994–2004)**، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر_ فلسطين، الطبعة الأولى، 2006م.
44. عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب _الكويت، دون طبعة، 1978م.
45. عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبيّة**، الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، الطبعة الأولى، 1994م
46. عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، منشورات اتحاد الكتاب_ دمشق، دون طبعة، 2001م.
47. عزّام، محمد: شعريّة الخطاب السرديّ، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2005م.
48. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: **كتاب الصّناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1952.
49. عصفور، جابر: **الصّورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثقافي العربي_ بيروت، الطبعة الثالثة، 1992م.

50. علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني_ بيروت، الطبعة الأولى،1985م.
51. العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: **الطّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية _بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.
52. عمايرة، خليل: **في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق**، عالم المعرفة_ جدة، الطبعة الأولى، 1984م
53. عياد، شكري محمد: **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة_ القاهرة، الطبعة الثانية، 1978م.
54. الغذامي، عبد الله: **الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة قراءة نقدية لنموذج معاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب_ مصر، الطبعة الرابعة، 1998م.
55. الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1996م.
56. فضل، صلاح: **إنتاج الدلالة الأدبية**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع_ القاهرة، الطبعة الأولى، 1987م.
- **نظرية البنائيّة في النقد الأدبي**،دار الشروق_ القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م.
- **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق_ مصر، الطبعة الأولى،1998م.
- **محمود درويش حالة شعريّة**، مكتبة الأدب المغربي، الطبعة الأولى، 2009م.
- **أساليب الشعريّة المعاصرة**، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1995م.

57. فلفل، محمد: **في التشكيل اللغويّ للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب_ دمشق، دون طبعة، 2013م.
58. قاسم، سيزا: **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة _القاهرة، 1978م.
59. ابن قتيبة: **الشّعر والشّعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف_ القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

60. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد، (ت:739هـ): **تلخيص المفتاح**، مكتبة البشرى _باكستان، الطبعة الأولى، 2010م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت _لبنان، الطبعة الأولى، 2003م.

61. القيرواني، أبو الحسن بن رشيق: ت: 463هـ: **العمدة في صناعة الشّعر ونقده**، تحقيق:، الطبعة الأولى، 1907م.
62. كوهن، جان: **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر _المغرب، الطبعة الأولى، 1986م.
63. لاينز، جون: **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة _العراق، الطبعة الأولى، 1987م.
64. لحمداني، حميد: **بنية النصّ السردي**، المركز الثقافي العربي _ بيروت، الطبعة الأولى، 1991م.
65. مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النصّ نحو نسقٍ منهجيٍ لدراسة النصّ الشعري**، عالم الكتب_ مصر، دون طبعة، 1993م.
66. المتنبي، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر_ بيروت، دون طبعة،1983م.
67. مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب_ الكويت،1998م.
68. المسدي، عبد السلام: **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، 1982م.
69. مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي_ بيروت، الطبعة الأولى، 1985م.
- مفتاح، محمد: **دينامية النص" تنظير وإنجاز**"، المركز الثقافي العربي_ المغرب، دون طبعة، 1987م

70. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**،منشورات مكتبة النهضة_ مصر، دون طبعة، دون تاريخ.

71. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديدٍ من طريفٍ وتليدٍ**، ج1، دار القلم_ بيروت، الطبعة الأولى،1996م.
72. أبو ناضر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبيّ في النظرية والممارسة**، دون تفاصيل
73. نجم، محمد يوسف: **فنّ القصة**، دار صادر_بيروت، الطبعة الأولى، 1996م.
74. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبيّ الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنصر_ مصر، دون طبعة،1997م.
75. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان،_ بيروت، الطبعة الثانية، 1984م.
76. ياكبسون، رومان: **قضايا الشعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال_ المغرب، الطبعة الأولى،1988م.
77. يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائيّ(الزمن، السرد، التبئير)**،المركز الثقافي العربي_ بيروت، الطبعة الثالثة،1997م.

ثانيا: الرسائل العلمية

1. بلعباسي، محمد: **شعريّة القصيدة الجزائرية المعاصرة**، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة_ الجزائر، 2014-2015م.
2. حسن، هديل: **الاتجاه الجماليّ في الدراسات النقدية العربية الشعر أنموذجا**،رسالة ماجستير، جامعة البعث_ سوريا،2009-2010م.
3. الشياب، صدام علاوي: **البناء السرديّ والدراميّ في شعر ممدوح عدوان**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2007م.
4. عربي، أميرة: **جماليات التكرار في ديوان" رجل بربطتي عنق" لنصر الدين حديد**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر_ الجزائر، 2014_2015م.
5. عوض الله، مها: **الزّمن في الرواية العربية(1960-2000)**، الجامعة الأردنية_ عمان، 2002م.

6. قنديل، وردة: **البنيويّة وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية_ غزة، 2010م.
7. ليندة، مهاجري، صورية، مرار: **البنية السردية(الزمن، المكان، الشخصيات) في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي**، رسالة ماجستير، جامعة بجاية_ الجزائر، 2013-2014م.
8. مراح، محمد: **هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر محمود درويش أنموذجا**، رسالة ماجستير، جامعة وهران_ الجزائر،2012-2013م.
9. وقاد، مسعود: **البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان**، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة_ الجزائر، 2003-2004م.

ثالثا: المجلات والدوريات

1. بشار، إبراهيم: **الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية الى خصوصية التجربة الشعرية**، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، العدد السادس، 2010م.
2. جهاد، كاظم: **عزلة الشاهد محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة**، مجلة الكرمل، العدد90، 2009م.
3. خوري، جيزيل: **حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت**، مجلة الدراسات الفلسطينية، المجلد12، العدد 48، 2001م.
4. خوري، الياس: **الديوان الأخير حكاية هذه المجموعة**، مجلة الكرمل، العدد 90، ربيع 2009،.
5. دراج، فيصل: **ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش**،مجلة الكرمل، العدد 90، ربيع 2009.
6. الصحناوي، هدى: **الإيقاع الداخليّ في القصيدة المعاصرة" بنية التكرار عند البياتي نموذجًا**"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد(1+2)، 2014م.
   - **البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجاً** ، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد (1+2)، 2013م
7. ضيف الله، البشير: **في البنية الإيقاعية لقصيدة لاعب النرد للشاعر محمود درويش**، 2014م.

8. عمر، رمضان: **السرديّة في شعر محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيداً أنموذجاً**، مجلة كلية الإلاهيات، جامعة حران، العدد 32، 2014م
9. قيسمون ، جميلة: **الشّخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة(الجزائر)، العدد 13، 2000م.

رابعا: مقالات الكترونية

1. بزيع، شوقي: **عندما لا يضع محمود درويش لمساته الأخيرة على ديوانه**، جريدة الحياة،26-آذار-2009
2. جبران، سليمان: **عودة أخيرة إلى الأخطاء في مجموعة درويش الأخيرة**، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي،**http://www.qadita.net/featured**، 28- مارس-2011
   - جبران، سليمان: **نظم كأنه نثر التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر**، **http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=216022&r**
3. الشكر، ديمة: **محمود درويش لا يخطئ في الوزن**، جريدة الحياة، 1-نيسان-2009م.
4. الغرافي، مصطفى: **خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا**، مجلة نزوى، 2012م.**http://www.nizwa.com**/.

Abstract

This study, entitled " **Texual Structure in the Poetry of Mohmoud Darwish: "La Uridu Lihathehe Alqasidathu An Tantahi" as a Mode"**

To study the components of poetic structure in the poems of Darwish last, and to identify the most prominent artistic phenomena and modernity that included the poet's artistic creativity; being one of the most prominent poets who have worked hard to develop their poetic output, and vaccinated by the technical techniques and modernity in the world of literature and poetry. Which made his work the focus of attention and attention by critics and scholars who sought to reveal the features of the unique artistic identity reached by Darwish with each new work issued to him.

The study consisted of a preliminary and four chapters, which cooperated with each other to uncover the cohesion of the various structures of the semantic injury and to achieve its purpose. The preamble carried the title of the concept of structure between modernity and the foot; to be a fast transit station to show the reader the term structure and limits, And applied in the structure of the final texts of Mahmoud Darwish, and the first chapter to study the structure of lexicon and structure of the court under study, and it became clear the role of words and structural structures in the direction of significance, and the impact of meaning in the framework of the wording and poetic context, which played a major role in guiding the general significance in The second chapter reveals the manifestations of the phenomenon of intermingling and how to distinguish it with the reality of the real and fictional experiences that were described in the recent poems of the Diwan. The third chapter deals with the role of dramatic elements and narrative techniques in the weaving of Darwish poems. The fourth chapter presents the main internal and external musical elements that The rest of the structural elements to convey the experiences of Darwish loaded in general - the nature of self and personality.

The study concluded with the conclusion of the most important results achieved, and a list of sources and references used by the study until it appeared in its final form.

Hebron University

College of Graduate Studies

Arabic Language and Literature Program

Texual Structure in the Poetry of Mohmoud Darwish:

"La Uridu Lihathehe Alqasidathu An Tantahi" as a Mode

BY

Inas Ayed Aweida

Supervisied by

Nasim Mustafa Bani Odeh

This thesis is an update of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic Language and Literature from the Hebron University

1439 H / 2018 M