الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أكلي محند أولحاج بالبويرة
معهد اللغات والأدب العربي
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

دراسة أسلوبية
في ديوان « أعراس» لمحمود درويش

الشعبة: دراسات لغوية وأدبية.

التخصص: نقد عربي حديث.

إعداد الطالب: يحي سعدوني

إشراف: د. مصطفى درواش

السنة الجامعية: 2008 - 2009

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أكلي محند أولحاج بالبويرة
معهد اللغات والأدب العربي
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

دراسة أسلوبية
في ديوان « أعراس» لمحمود درويش

الشعبة: دراسات لغوية وأدبية.

التخصص: نقد عربي حديث.

أعضاء لجنة المناقشة:

د. أحمد حيدوش (أستاذ محاضر بالمركز الجامعي بالبويرة).....رئيسا

د. مصطفى درواش (أستاذ محاضر بجامعة تيزي وزو).....مشرفا ومقررا

د. سالم سعدون (أستاذ محاضر بالمركز الجامعي بالبويرة).....عضوا مناقشا

إعداد الطالب: يحي سعدوني

إشراف: د. مصطفى درواش

السنة الجامعية: 2008 - 2009

بسم الله الرّحمان الرّحيم

« قال ربّ اشرح لي صدري ويسّر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي »

سورة طه، الآيات: 25، 26، 27، 28.

إهداء

إلى أمي وأبي

إلى زوجتي وأولادي

إلى أفراد عائلتي الكبيرة

إلى طلاب العلم والمعرفة

إلى أهل العزم والتحدي.

مقدّمة

آثرنا أن يكون هذا البحث متعلقا بالخطاب الشّعري الحداثي ماهية ووظيفة استنادا إلى رغبة وتقدير وتمييز، لأن شعريته تتيح للشاعر حرية الإبداع، وابتكار أساليب جديدة للكتابة. تلك الأساليب التي لا تبوح بسهولة بأسرارها، ولكن تترك مجالا واسعا للباحث في الدراسة والتحليل والتأويل، وتجعله يقيم روابط بين عناصر المقاربة قصد الكشف عن أنظمتها الشكلية والدلالية، وعن التفاعلات القائمة بينها.

وجّه اهتمامنا إلى دراسة شعر محمود درويش، عطاؤه وإضافاته والتزامه طيلة مدّة تفوق أربعين سنة، يترجم ذلك نتاجه الوافر المتنوع القصائد والمتعدد العناوين والموضوعات التي لا تخلو من أهمية في مضامينها ودلالاتها، ولا تشذ عن جماليات القصيدة العربية الرّاهنة. وقع اختيارنا على ديوانه الموسوم (أعراس)، الذي صدر سنة ألف وتسعمائة وسبع وسبعين (1977) للميلاد، وهي فترة زمنية تتوسط تقريبا مسار تجربته الإبداعية الثرية. فالمبدع لا يكتسب أسلوبه الخاص إلا بعد مرور وقت كافٍ على خبرته.

إن هذه المذكرة محاولة منهجية لكشف الخصائص الفنية النوعية التي اعتمدها محمود درويش في (أعراس) وبحث عن عناصر شعريته، وهذا يستدعي بالضرورة منهجا يتبنّى الشمولية، ويستند أكثر إلى الموضوعية والعلمية. لذا لم يكن اختياري للمنهج الأسلوبي اختيارا عشوائيا، وإنما عن قناعة وإيمان بطرق تحليله ونوعية نتائجه، ويتيح للباحث حرية في حركية القراءة، ويفتح له آفاقا لا تحدّها المقاييس المعيارية ولا القوانين الوضعية. يتجلى

ذلك في نوعية الدراسات الأسلوبية النقدية ومرونتها وانفتاحها على إمكانات اختيار آليات إجرائية أكثر تعلقا بهوية الخطاب الشعري.

لذا فإننا في محاولتنا للكشف عن أسلوب محمود درويش في هذا الديوان ارتأينا أن نعتمد على خطة تتألف من أربعة فصول، يتناول الفصل الأول تطوّر مصطلح الأسلوب في النقد الأدبي من مجرد لفظة معجمية في إطار اللغة إلى لفظة اصطلاحية احتوتها البلاغة في أول الأمر، وإلى منهج تحليلي للنصوص الأدبية في نهاية المطاف. لقد حاولنا في هذا الفصل الكشف عن المعاني الاصطلاحية التي تشير إليها لفظة أسلوب في النقد العربي التراثي أصالة ودلالة، ونزع الستار عن المفاهيم المركزية لتلك اللفظة عند الغربيين وعند العرب المحدثين. وفضلا عن البوادر الأولى لنشأة الأسلوبية، فإننا تطرقنا إلى الرؤى المتباينة في دراسية الأسلوب، وإبراز أدواتها الإجرائية وطرق تحليلها.

خصّص الفصل الثاني للبحث في جمالية الإيقاع الشعري، إذ تعدّ البنية الصوتية الإيقاعية للعمل الشعري العنصر الأوليّ البارز، بوساطته تطفو أفكار الشاعر وأحاسيسه إلى السطح وبه تتشكل العبارات المكتوبة وتأخذ أنظمتها وهندستها، لاسيّما أن الإيقاع في الشعر العربي الحداثي وثيق الصّلة بمضامين النص ودلالاته، ووطيد العلاقة بمنتجه. من هنا فإن معاناة محمود درويش في قضيته لا بدّ أن يكون لها أثر في تشكيل البنى الإيقاعية لنصوصه. ثم النظر في تجلياتها العامة ومميزاتها وهندستها، وفي التقنيات والاختيارات التي يستند إليها الشاعر.

عرض الفصل الثالث المستوى التركيبي البلاغي، حيث كان التركيز على كشف البنيات البلاغية للديوان، والإبانة عن كيفية تفاعل البلاغة والتركيب في تشكيل صور محمود درويش الشعرية، والأساليب المختلفة في ذلك، بمحاولة التنقيب عن أسرار هذا المستوى في إطار البلاغة الجديدة، التي تسمو عن حصر التحليل وتضييقه في إطار الكلمة الواحدة أو الجملة.

يجيب الفصل الأخير من مذكرتنا عن تساؤلات تتعلق بمنابع معجمية محمود درويش في الديوان (أعراس)، والتفاعلات القائمة بين تلك المعاجم، وأردنا بذلك تسليط الضوء على الدلالات الفاعلة في القصائد، والكشف عن الفضاءات المتباينة لثقافة متماسكة، كما يتجلى ذلك أيضا في مصطلح التناص الذي يزيح الستار عن المتفاعلات النصيّة وعن المصادر الإبداعية للنصوص. واحتوى هذا الفصل كذلك بحثا في ثنائية المتعة والفائدة من حيث صلتها بإبداع الكتابة.

ذيّلنا المذكرة بخاتمة بلورت جملة من الملاحظات والنتائج التي تولّدت عن دراسة ديوان (أعراس) التي استندت في بعدها المنهجي والمعرفي إلى مراجع أساسية، نذكر منها: (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدي، و(علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته) لصلاح فضل، و(الأسلوبية، الرؤية والتطبيق) ليوسف أبو العدوس.

ولأن البحث العلمي مسؤولية فإن هناك صعوبات واجهت إعداد هذه المذكرة تتلخص أساسا في صعوبة الوصول إلى الدراسات التي تخصصت في مقاربة الخطاب الشعري الحداثي من وجهة أسلوبية تتسم بالجدّة والعمق.

شكري وامتناني إلى كل من أسهم في إنجاز هذه المذكرة من قريب ومن بعيد، وإلى كل من مدّ يد العون في مراحلها المختلفة، وأخص بالذكر أستاذنا المحترم مصطفى درواش الذي راقب هذا العمل ورعاه من بدايته إلى أن أخذ الشكل الذي هو عليه، فله جزيل الشكر والعرفان، والله وليّ التوفيق.

البويرة في: 8 جويلية 2009

الطالب: **يحي سعدوني**

الفصل الأول

الأسلوبية / المصطلح والمفهوم

I. الأسلوب:

1. الأسلوب في المباحث العربية التراثية.

2. الأسلوب في المباحث الغربية.

3. الأسلوب في المباحث العربية الحداثية.

II. اتجاهات الدراسة الأسلوبية:

1 - الرؤية التعبيرية.

2 - الرؤية الفردية.

3 - الرؤية البنيوية.

4 - الرؤية الإحصائية.

I. الأسلوب:

1. الأسلوب في المباحث العربية التراثية:

- **الأسلوب في اللغة:**

لم تكن كلمة (أسلوب) العربية وليدة الأزمنة القليلة الماضية، وإنما تمتد جذورها إلى العصور الأولى التي ظهر فيها النتاج الأدبي العربي، حيث وردت في العديد من المؤلفات التراثية اللغوية والأدبية والمعجمية، وكتب النقد والبلاغة. وتطورت هذه الكلمة عبر الأزمنة المتعاقبة من اللغة إلى الاصطلاح تطورا متعدد المعاني والمفاهيم.

جاءت كلمة أسلوب في لسان العرب لابن منظور ضمن الجذر (سلب) الذي يحمل عدّة مفردات مشتقة من أسماء وأفعال وصفات، واقترن هذا الجذر في البداية بالاختلاس والأخذ بالقوة. يقول ابن منظور:"... والاستلاب: الاختلاس. السُّلب: ما يُسلب."[1] واقترن من جهة ثانية باللباس؛ في التعرية تارة وفي الارتداء تارة أخرى:" وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سَلَب. والفعل: سلبته، أسلبه سلبا إذا أخذت سَلَبه، وسلب الرجل ثيابه"[2]. ويقال كذلك للشجرة: " وشجرة سليب: سُلبت ورقها وأغصانها. شجرة سُلبٌ: إذا تناثر ورقها"[3].

يصل ابن منظور في اشتقاقه للجذر (سلب) إلى لفظة: أسلوب التي يذكر فيها ما يلي:" ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب"[4]. إذا تأملنا هذا التعريف لكلمة

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد 1، دار صادر، ط2، بيروت 1992، ص471.

[2] المرجع نفسه، ص 471..

[3] المرجع نفسه، ص 472.

[4] المرجع نفسه، ص 473.

أسلوب فإننا نستخلص مفهومين اثنين: أحدهما منطقي حقيقي وصريح؛ فهو الطريق المستقيم والممتد، والآخر مجازي ومجرّد؛ بمعنى الطريقة التي يسلكها الإنسان في أعماله وتصرفاته وسلوكاته، أو الوجه الذي تظهر به.

كما أن الأسلوب يرتبط بالمتكبر، ويشرح الجاحظ ارتباط الكلمة بهذه الصفة:" لأن الأسد يلتفت معا، لأن عنقه من عظم واحد"[1]، يقصد الاستقامة والصلابة فيها، بحيث لا تقبل الاعوجاج. والملاحظ في هذه التعريفات الأصيلة أن الأسلوب يخصّ الطريقة التي لا تقبل التغيّرات في مسارها؛ فهي واحدة وثابتة.

- **الأسلوب في الاصطلاح:**

إذا كان الأسلوب لغةً محصورا في عدد محدود من المعاني والدلالات فإنه قد عرف تطورا كبيرا في الجانب الاصطلاحي وتنوعا في مفاهيمه بشكل واسع في هذا المجال. يختم ابن منظور تعريفه المعجمي لكلمة (أسلوب) بمفهوم يقارب المعنى الاصطلاحي لهذه اللفظة حيث يذكر: "والأسلوب، بالضم: الفن. يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[2]، فيجعله مرتبطا بعملية التلفظ والأداء الكلامي، ويعّرفه بالفن ويقصد به طريقة التعبير التي لا تخص الكلام العادي وإنما ذلك الذي تنسب إليه صفة الفن أي الذي يرقى به المتكلم على غيره من المتكلمين، فيأتي بالعجيب أو الغريب في طريقته.

وإذا كان ثمة اتفاق لدى العرب التراثيين على أن الأسلوب طريقة تعبير ومنهج تأليف أو كيفية له، فإن نظرتهم إلى هذا المفهوم متعددة الأوجه، وكل منهم يربطه بجانب معين من

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،، الحيوان، المجلد 1، ج 1، شرح وتحقيق يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، ط 1 القاهرة 2003، ص 125.

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 1، ص 473.

اللغة أو فرع منها، وقد يمنحه تسمية أخرى تقترن بمصطلح آخر يوحي إليه في نهاية المطاف. يمكن أن نعمد إلى تصنيف هذه الرؤى من ألفاظ أو مفاهيم، إلى أربع فئات رئيسة تتمثل فيما يلي:

أ) **<u>الأسلوب/ الفن</u>**:

مثلما ربط ابن منظور مفهوم الأسلوب بالفن، أي الطريقة الفنية في التعبير، فإن عددا من التراثيين ساروا على المقاربة نفسها؛ التي توحّد بين الأسلوب والأداء الفني، مع اختلاف رؤاهم وتعدد نظراتهم. والأداء الفني في هذا المقام لا يُقصد به المكونات الجزئية للتأليف فحسب وإنما القالب العام الذي يظهر به النص ويتشكل ويأخذ حضوره وهويته.

✓ **<u>الأسلوب عند الخطّابي:</u>**

يفصِل الخطابي بين الأساليب اعتمادا على الموضوعات المختلفة التي تؤديها، ويرى أن الموضوع هو الذي يحدد الأساليب اللائقة به وليس لكل موضوع أسلوب، وإنما لكل واحد منها أساليب، وتتم الموازنة بين أسلوبي شاعرين بالنظر إلى طريقة أداء الغرض الواحد فيُحكم على جودة أحدهما على الآخر، لأن اختلاف الموضوعات يستوجب – لا محالة – اختلاف الأساليب. يذكر الخطابي في هذا الشأن:" وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دوّاد الأيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر... فإن كل واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان

في طريقته التي يذهبها في شعره"[1]. ويقصد بهذا، الطريقة الفنية التي تؤدي الغرض، أي الكيفية التي يبني بها الشاعر موضوعه كالمدح أو وصف الناقة أو الغزل بالمرأة، وهذه الكيفية لم تُحدّد عناصرها لأنها تشمل كل مكوّنات العمل الإبداعي للشاعر، بدءا من حروفه ومفرداته إلى بحوره وقوافيه، وصولا إلى المعاني والدلالات، دون الاستغناء عن الجانب البلاغي من تشبيه واستعارة. وتتم المفاضلة بين الشعراء طبقا للكيفية التي نهجها كل منهم للوصول إلى غرضه وفق جزئيات العمل وتفاصيله، التي بُني عليها النقد العربي التراثي في إرهاصاته الأولى بالخصوص.

✓ **الأسلوب عند ابن قتيبة:**

يرى ابن قتيبة أن محاولة تفسير القرآن وفهمه تستوجب عند صاحبها الإلمام بالطرائق العربية المختلفة لأداء المعنى وبأساليبها الفنية ومذاهبها في ذلك، وأن يكون واسع الاطلاع بطبائع المواضيع وتعدد مواقفها وقدرات المتكلمين فيها. يقول: " إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتّسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين. ويشير إلى الشيء ويكنّي عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال

---

[1] أحمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح/ محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1968، ص 65.

وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"[1]. وهنا يشير إلى أمرين بالغي الأهمية في التحليل الأسلوبي للنص لاسيّما في جانبه الدلالي، أولهما الولوج في أعماق الألفاظ والمعاني وتفادي الاكتفاء بالسطحي الظاهر منها، وثانيهما العناية بالمقام وبمقتضى الحال كونه قطبا مُهما في عملية التأليف.

✓ **الأسلوب عند ابن رشيق:**

يرى ابن رشيق في مفهوم الأسلوب على أنه الطريقة العامة للتأليف والأداء، فيورد كلاما للجاحظ يشاطره فيه الرأي ويستحسنه، في نظرته إلى العملية الإبداعية على أنها كلّ متكامل وإفراغ واحد. يقول:" قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدهّان. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه، وخفّ محمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وتحلى في قلب سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء"[2]. فقوله: إفراغا واحدا وسبكا واحدا، يدل على تلاحم كل الأجزاء وتماسكها في الألفاظ والعبارات وفي الجانب الصوتي الإيقاعي حيث سهولة المخارج. لكن ابن رشيق يستحسن في الشعر أن يكون هذا التماسك قائما في كل بيت مجرّدا؛ فيفرق بينه وبين أسلوب النثر من حكايات وما شابه ذلك، يقول:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ أجود

---

[1] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار التراث، ط 2، القاهرة 1973 ص12.

[2] أبو على الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت 2001، ص 259.

هنالك من جهة السرد، ولم أستحسن الأول على أن فيه بعدا ولا تنافرا، لأنه إذا كان كذلك فهو الذي كرهت من التثبيج"[1]. كما جاء في حديثه عن تماسك البيت: " وأستحسن أن يكون البيت بأسره كلفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد"[2]. على الشاعر إذن أن يوفق في اختيار أصواته وألفاظه وعباراته، تعلق الأمر بالكلمة مجردة، أم من حيث تأليف الجملة الشعرية، فإن هذه العناية تمنح القصيدة انسجاما وتلاحما، كالذي يُرى في بناء البيت الواحد، هذا البناء الذي ما زال مهيمنا على الذوق النقدي التراثي بتأثير الفكر اللغوي النحوي، إن الحديث هنا ليس على وحدة متماسكة بل عن بيت متماسك ومستقل.

✓ **الأسلوب عند ابن خلدون:**

يذكر ابن خلدون في باب صناعة الشعر ووجه تعلّمه مفهوما اصطلاحيا للأسلوب فيجعله الهيئة العامة التي تكوّن العمل الإبداعي، إنه أكبر مما يحويه الإعراب ووظيفته وأوسع من البلاغة والبيان وما ارتبط بهما، حتى ومن العروض كذلك. يقول في هذا الشأن: "ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يُفرغ فيه. ولا يُرجَع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب؛ ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية؛ وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلّية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 263.

[2] المرجع نفسه، ص 259.

كالقالب أو المنوال، فيرصّها فيه رصّا، كما البناء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه. كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]. يرى في هذا المقام أن الأسلوب يظهر في الكلّ وليس في الجزء، فهو القالب العام الذي يُفرغ فيه النص، والذي تتحرك فيه مكوناته في تراكيبها المختلفة اللفظية منها والمعنوية والإيقاعية. يميّز ابن خلدون بين الأساليب وفق تعدد الفنون الأدبية واختلافها فيرى أن كل فن يستوجب أساليبه الخاصة به:" واعلم أن كل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله، لا تصلح للفنّ الآخر، ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب، والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك"[2]. ويقدم مثالا حول أسلوب المخاطبات السلطانية فيذكر:" والمحمود في المخاطبات السلطانية الترسُّل، وهو إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيع إلا في الأقل النادر"[3]. ويعيب استعمال الأسلوب غير اللائق بفنّه:" وأما إجراء المخاطبات السلطانية على هذا النحو الذي هو على أساليب الشعر فمذموم"[4]. وتحدث أيضا عن ضرورة موافقة الأسلوب لمقتضى الحال والمقام حيث يذكر:"...إعطاء الكلام حقّه في مطابقته لمقتضى الحال، فإن المقامات مختلفة ولكل مقام

---

[1] عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، المجلد 1، دار الكتاب اللبناني، ط 3، بيروت1967، ص 1100.

[2] المرجع نفسه، ص 1094

[3] المرجع نفسه، ص 1095.

[4] المرجع نفسه، ص 1095.

أسلوب يخصّه..."[1]، وبالتالي فإن الأساليب ليست واحدة؛ إنها متعلقة بالمقامات والاختصاص، ويأتي الخطاب الشعري ليكشف عن ميزة مخصوصة لا تتوافر عليها المقولات السياقية.

ب)**الأسلوب/ المَنزع:**

وُظّف مصطلح الأسلوب عند حازم القرطاجني للدلالة على أسلوب الشاعر وقد أطلق عليه اسم: المنزع. يقال: منازع الشعراء، أي أساليبهم. وجاء في إحدى تعريفاته:" إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه"[2]. ويكون هذا العنصر جزئيا أحيانا كمنزع أبي نواس في حديثه عن الخمر وصفاتها وتداعياتها، أو منزع ذي الرّمة في وصف الناقة بالتطرق إلى أغلب تفاصيلها، وقد يكون هذا العنصر البارز كاملا أحيانا أخرى، فلا يُستطاع تحديد جزئياته بسهولة، ويصبح بذلك قانونا عاما في إبداع شاعر. يقول:" وقد يعني بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتّخذه أبدا كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطيب في توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياته، فإن ذلك كله منزع اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به"[3]، ويكون بذلك قد: " اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه"[4]. ويشير القرطاجني في موضع آخر إلى إمكانية اقتفاء الشاعر أثر الشعراء الآخرين في منازعهم في أركان الشعر المتعددة وموضوعاته المختلفة

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، المجلد1، ص 1095.

(2) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966، ص 365.

(3) المرجع نفسه، ص 366.

(4) المرجع نفسه، ص 366.

فيكون بذلك منزعه صورة مركبة، يقول:" لا يسلك أبدا في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى... فتكون طريقته طريقة مركبة"[1]، أي أن ثمة اختلافا في الأساليب بتعدد الموضوعات والأغراض، واختلافا آخر بتنوّع الشعراء أنفسهم. كما أشار كذلك إلى أن الأسلوب ينتسب إلى المعاني في هيئة تأليفها وإيرادها، مثلما ينتسب النظم إلى الألفاظ. يقول: " ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطّراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة ومن مقصد إلى مقصد"[2]. وهنا يفرّق بين مصطلحي الأسلوب والنظم، فيجعل الأسلوب هيئة تكوّنها استمرارية المعاني في ترتيبها وتعاقبها، وفي التحامها وتماسكها، وفي كيفية الانتقال فيما بينها. فيقابله مع مفهوم النظم الذي يُعدّ صورة وهيئة لالتحام وتماسك الألفاظ والعبارات. إنه اهتمام الأسلوب بالجانب التركيبي المعنوي في أجزائه الفرعية التي تكوّن المعاني والدلالات الجزئية وفي جملته؛ حيث كيفية ترتيب تلك الجزئيات وربطها، قصد الوصول إلى الغرض العام للنص.

ج) <u>الأسلوب/ النظم:</u>

جاء مصطلح (النظم) عند العرب التراثيين بمفاهيم متباينة تؤول في أغلبها إلى مفهوم مواز للدلالة الاصطلاحية للأسلوب، يتمثل أساسا في تشكّل العبارة وكيفيتها. يقول ابن منظور: "النظم: التأليف... ومنه نظمت الشعر ونظّمته ... وكل شيء قرنته بآخر أو ضممت بعضه

---

[1] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 366.

[2] المرجع نفسه، ص 364.

إلى بعض، فقد نظمته"[1]. حاول النقاد إبراز مقاييس الجودة التي تُبنى عليها الأعمال الأدبية الإبداعية كالخطابة والشعر وشروط تأليفها، كما تطرق عدد منهم- في أول الأمر- إلى قضية الإعجاز القرآني التي تمثل الركيزة الأولى للنقد العربي التراثي، معتمدين في ذلك على دراسة نظمه، في جوانبه المختلفة، وإظهار اختلافاته بسائر كلام العرب وتفوقه وعدوله عنها خاصة الشعر لأنه ذروة التأليف ومنتهى الفن الأدبي في تلك المرحلة في التذوق والتأسيس.

✓ **الأسلوب عند الجاحظ:**

ركز الجاحظ عند حديثه عن النظم على أهمية اللفظة المفردة مجرّدة وضمن سياق يمنحها حضورًا، وهو يرى بأنها العنصر الفاعل في العملية الشعرية من مبدأ فصاحتها، وجرسها ومعجمها وإيحاءاتها وحسن تناسقها مع الكلمات المجاورة لها، فهي له العمود الفقري لكل تأليف فنّي. يقول في هذا الشأن:" أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام"[2]. ويرى أن تخيّر الألفاظ هو الذي يخدم المعاني، وبشكل مباشر، كما في نظم الخطابة، يقول: " رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدّربة، وجناحاها رواية الكلام، وحَليها الإعراب، وبهاؤها تخيّر اللفظ"[3]. ويجعل دور المعاني ومكانتها في الدرجة الثانية، ذاكرا في كلامه عن الشعر:

"... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12، ص 578.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح / عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، ط 7، القاهرة 1998، ص 253.

[3] المرجع نفسه، ص 44.

فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"[1]. إن المعاني والدلالات معروفة لدى الجميع من كتاب وشعراء، متداولة بينهم ومشتركة، فلا فضل فيها ولا تمايز. وإنما قوة الشعراء تكمن في كيفيات استغلال طاقات اللغة من حيث حسن اختيار المناسب من الألفاظ والتراكيب والصيغ، وكيفية إظهار المعاني وتبيينها، وليس معناه الاستغناء عن أهمية تشكيل المعنى، وإنما يريد أن يقول: إنه إذا كان الظاهر من الألفاظ و التراكيب مستهجنا رديئا، فكيف يكون باطن النص في معانيه وإيحاءاته وبلوغ غايته من البيان سليما بليغا ؟

إن النظم عند الجاحظ، بمعنى الأسلوب، يخص الشعر وما يتعلق به من خصائص، مقارنة بأشكال أخرى من الخطابات، إذ يصرّ على اعتماد ركنين أساسين في ذلك؛ أولهما اللفظة المفردة بشروطها، وثانيهما الوزن الذي يتحكم في الصورة العامة للتركيب. يلخص:"وحلاوة مخارج الكلام"[2]. إنه يربط بين الصوت وجمالية الأسلوب في تأدية الدلالة، وبالتالي يتميز الخطاب الشعري من حيث هو اختيار وانسجام، حتى وإن تعلق الأمر هنا بتركيب الجملة. إن الجمالية هي نتاج تظافر الصوتي بالإيقاعي.

✓ **<u>الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني:</u>**

تحدث عبد القاهر الجرجاني عن مفهوم الأسلوب وربطه مباشرة بمصطلح النظم، بمعنى (التأليف والنسج والطريقة). يقول:" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا،والأسلوب:الضرب من

---

[1] الجاحظ، الحيوان، المجلد 1، ج 3، ص408.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 176.

النظم والطريقة فيه"[1]. أي أن يتصور الشاعر في أول الأمر الغرض أو المعنى المراد تأليفه، ثم يخوض في اختيار الألفاظ، وإقامة التحام وتناسق بينها، لإعداد التراكيب المناسبة لهذا المعنى ونسجها. إنه يركّز أساسا على نظم المعاني والاهتمام بها، على غرار نظم الألفاظ التي يراها تابعة للأولى وخادمة لها. يقول:" ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[2]. ويبين الفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم؛ فيورد مرادفات للنظم في مفهومه الحقيقي المقصود:"... وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير، وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض"[3]. ويصل إلى مهاجمة أنصار النظم للألفاظ، ويعاتبهم على ذلك، أو يستخف بنظرتهم تلك؛ فيخاطبهم:" فقد أراك ذلك إن لم تكابر عقلك أن النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وأن نظمها هو توخي معاني النحو فيها"[4]. يؤكد عبد القاهر على أن نظم المعاني يتكئ أساسا على النحو، وما يحمله من دلالات ووظائف. فهو الذي يقيم الاتساق والتماسك بين وحدات التركيب. ويضيف في حديثه عن وظيفة النحو في هذا المقام: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح/ سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص 387.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

[4] المرجع نفسه، ص 341.

على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها. وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروعه"[1]. ويؤكد مرة أخرى على أسبقية المعاني على الألفاظ فيذكر: " فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، وأن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه"[2]. ويتطرق إلى أمور فلسفية تتعلق بالفكر وطبيعته، الذي يُبنى على نظم المعاني لا على نظم الألفاظ؛ لأن التأليف مبنيّ - في أول الأمر- على الخلفية الذهنية والفكرية لصاحبه ثم على اختيار ما يناسب ذلك من الألفاظ والعبارات والتراكيب. يقول: " فإذا جعلتم النظم في الألفاظ لزمكم من ذلك أن تجعلوا فكر الإنسان إذا هو فكر في نظم الكلام، فكرا في الألفاظ التي يريد أن ينطق في نفسه بالألفاظ التي يفكر في معانيها"[3].

يتعلق الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني بالدلالات والمعاني والأغراض في منهج إيرادها وتشكلها، وفي كيفية التئامها فيما بينها وبناء تراكيبها وتسلسلها، وفي علاقة تلك المعاني الجزئية فيما بينها في السياق ذاته، وهو الذي: " يتحقق ـ عند الجرجاني ـ عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف"[4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص 342.

[4] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن 2007، ص 16.

د) الأسلوب/ البلاغة:

ربط نفر من العرب التراثيين مفهوم الأسلوب بالجانب البياني والدلالي في ضوء اهتمامهم بتشكل المعاني وترتيبها والتحامها، فالتنافس والاختلاف بين المبدعين من كتاب وشعراء، يكمن في الجوانب البلاغية، إبداعا وخصوصية، لأن الشكل قد يُتّفق عليه.

يقول أبو حيان التوحيدي عند عرضه لأصناف الناس وفق قدراتهم العقلية:" وكل صنف من هؤلاء مراتبهم مختلفة، وإن كان الوصف قد جمعهم باللفظ. وهذا كما تقول: الملوك ساسة، ولكل واحد منهم خاصة، وكما يقولون: هؤلاء شعراء ولكل واحد منهم بحر وهؤلاء بلغاء ولكل واحد منهم أسلوب، وكما تقول: علماء، ولكل واحد منهم مذهب"[1]. إن أبا حيان يخصص مصطلح الأسلوب للكلام البليغ من نثر وشعر، ولم يربطه مباشرة بهذا الأخير، لأنه قد يكون بليغا وقد يكون عكس ذلك أحيانا. والشعر الجيد لا يُنظر إليه فقط من بحوره وقوافيه وألفاظه وشكله وإنما يُنظر إليه من بلاغته في معانيه؛ أي أسلوبه في ذلك، لأنه أوسع مما يحويه العروض الخليلي، وأشمل للعناصر المكونة للنص.

يربط ابن الأثير الأسلوب بالبلاغة في ركنين مهمين منها، وهما الخبر والإنشاء، حين حديثه عن التكرار في القرآن الكريم الذي يراه مقصودا وذا وظيفة معنوية، يقول:" فاعلم أنه ليس في القرآن مكرر لا فائدة له في تكريره"[2]، ويقرأ الآيات: ﴿ كذبت قبلهم قوم نوح وعاد وفرعون ذو الأوتاد، وثمود وقوم لوط وأصحاب الأيكة أولائك الأحزاب، إن كل إلا كذب

---

[1] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج1، موفم للنشر، الجزائر 1989، ص 260.

[2] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، المجلد2، تح/كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت 1998 ص140.

الرسل فحق عقاب.››[1]، ويوضح:" وإنما كرر تكذيبهم هاهنا لأنه لم يأت به على أسلوب واحد، بل تنوع فيه بضروب من الصنعة، فذكره أولا في الجملة الخبرية على وجه الإبهام ثم جاء بالجملة الاستثنائية فأوضحه بأن كل واحد من الأحزاب كذب جميع الرسل، لأنهم إذا كذبوا واحدا منهم فقد كذبوا جميعهم"[2].

كما يربط ابن الأثير مفهوم الأسلوب بطرق التعبير المختلفة عن المعنى الواحد: " وقال الزمخشري رحمه الله؛ إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه"[3]. وفي موضع آخر يتكلم عن الناثر للشعر ويبين أسلوبه المعتمد فيه، والتدريج في عمليته:"... ولا يستنكف في الابتداء أن ينثر الشعر بألفاظه أو بأكثرها، فإنه لا يستطيع إلا ذلك، وإذا مرنت نفسه وتدرب خطأه ارتفع عن هذه الدرجة وصار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبا من العبارات المختلفة، وحينئذ يحصل لخاطره بمباشرة المعاني لقاح فيستنتج منها معاني غير تلك المعاني"[4]، وهنا يشير ابن الأثير إلى أمر بالغ الأهمية متمثل في تطور الأسلوب في فن من الفنون الأدبية وكذا تعدد ضروبه ومستوياته فيه.

---

[1] القرآن الكريم، سورة ص الآيات 12، 13، 14.

[2] ابن الأثير، المثل السائر، المجلد2، ص141.

[3] المرجع نفسه، ص 408 - 409.

[4] المرجع نفسه، ص 91.

2. الأسلوب في المباحث الغربية:

➢ في اللغة:

إن اللفظة المعجمية المرادفة لكلمة (أسلوب) في المؤلفات الغربية ومعاجمها، هي الكلمة: (Stylus) اللاتينية و(Style) الفرنسية، وهي كلمة يختلف معناها المعجمي عن المقصود من كلمة أسلوب العربية؛ إذ تعني كلمة (Stylus) إبرة الطبع أو الحفر، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع. فمن الملاحظ أن جذر هذه الكلمة يتناسب إلى حدّ بعيد مع المعنى الاصطلاحي لها. إنها " تبدو لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية... وتبدو – كذلك – أكثر تلاؤما – من ناحية الجذر اللساني فحسب - مع المجال الذي عنيت به وتشكّل مفهومها فيه أي مجال الكتابة أو الكلام"[1].

➢ في الاصطلاح:

على الرّغم من أحادية المعنى المعجمي للفظة (Style) المقابلة لكلمة (أسلوب) العربية، إلا أن لها تعريفات ومفاهيم اصطلاحية متعددة عند الغربيين تشكلت وفقها اتجاهات متباينة للأسلوبية، وقد حاولنا الدخول إلى أهم تلك المفاهيم مبرزين منطلقات أصحابها في ذلك ونذكر منها ما يلي:

أ) الأسلوب طريقة تعبير:

يرى بعض الغربيين أن الأسلوب ما هو إلا الطريقة التي يسلكها الكاتب أو الأديب في عمله الإبداعي في تقديم أفكاره، والمعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي، فيراه جوته (Théophile Gauthier) مبدأ وأصلا لذلك التركيب الحيوي الذي يبعث الروح في النص

---

[1] ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2002، ص15.

الأدبي- بما يحمله هذا التركيب من عناصر شكلية ومعنوية - والذي يتمكن الكاتب بوساطته من الوصول إلى الهدف المرجو منه. يقول جوته:" الأسلوب هو مبدأ التركيب النّشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته والكشف عنه"[1].

ولا ينفي سيدلر(Seidler) ارتباط الأسلوب بطبيعة العمل اللغوي، وبأثره الذي يحدثه لدى المتلقي. حيث يحدّد تعريفه للأسلوب بقوله: "هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي محدَّد يحدث في نص ما بوسائل لغوية"[2]. من الطبيعي أن العمل الأدبي له صبغة فكرية وعاطفية من جهة المرسل وله خاصية تأثيرية في المتلقي، هذا الأثر الثنائي – من المبدع إلى نصّه، ومن النص إلى المتلقي – الذي يحدث عن طريق اللغة بوسائلها المختلفة ومميزاتها المتعددة، هو الذي يسمى: الأسلوب، وهو يظهر في اللغة ذاتها وفي وظائفها المختلفة.

يصرّ ريتشارد أوهمان على نسبة الأسلوب مباشرة إلى فنيات التعبير وينفي قطعا أن يكون الأسلوب غير ذلك: " لأنه إذا لم يتعين أن يتعلق الأسلوب بطرق التعبير عن شيء ما مثلما يتعلق أسلوب النفَس بطرق ضرب الكرة، فأي شيء إذن يستحق أن يسمى أسلوبا... إن الناقد يستطيع أن يتحدث عما يقول الكاتب، لكنه لا يستطيع الحديث عن أسلوبه، لأن هوية الكاتب – التي هي فكر واحد، قالب واحد – لا تعطيه مجالا للاختلاف الشخصي، وهذا الاختلاف هو ما يسمى عادة بالأسلوب، وحينئذ يصبح الأسلوب بنية فرضية لا فائدة

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة 1998، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 98 .

منها"[1]. يربط أوهمان مفهوم الأسلوب بطريقة التعبير الشخصية للمؤلف، ويراها غير قابلة للاختلاف والتغيّر، لأن ذلك مرتبط أساسا بهُويته، التي تتميز بالثبوت والاستقرار. من هنا كذلك، فإن الأسلوب سمة شخصية يتميز بها المؤلف من غيره من المؤلفين، في مجال الكتابة الأدبية.

كما يعرف إنكفست(Nil Erik Enkvist) الأسلوب، على أنه الانسجام الحاصل بين جانب المكونات اللفظية والجانب المعنوي، في سياقاته مختلفة:" إن أسلوب نص ما، هو مجموعة من الإمكانات السياقية لمفردات لسانية"[2].

ويعرف بيير جيرو (Pierre Guiraud) الأسلوب بقوله:" ليس ثمة شيء أحسن تعريفا من كلمة أسلوب! فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور"[3]. وهنا يشير إلى تعدد الأساليب بتعدد الكتاب والمؤلفين، وباختلاف الأنواع الأدبية وفنونها، وباختلاف العصور. يقول كذلك:" أما كلمة أسلوب إذا رُدّت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة"[4]. لكنه يرى غموضا في كلمة (تعبير)، فيشرحها: " نستطيع أن نتصور أن التعبير عن الفكر هو تمثيل الفكر، وتطوّره، وعرضه، كما نستطيع أن نتصوره أنه العمل جميعا، في جميع ظروفه التي تبرّره وتجعله وخبرا "[5].

---

(1) شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة 1986، ص 132.

(2) ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، ص 22 .

(3) بيير جيرو، الأسلوبية، تر / منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط2، حلب 1994، ص 9.

(4) المرجع نفسه، ص 10.

(5) المرجع نفسه، ص 11.

ب) <u>الأسلوب / الفن:</u>

ارتبط مفهوم الأسلوب عند بعض النقاد الغربيين بفنّية الكتابة الأدبية وإبداعها، والطريقة في ذلك. يخصص جودمان (Paul Goodman) مصطلح الأسلوب للأعمال التي تتسم بالأدبية وبالفنية عالية والجودة، على عكس تلك التي لا تمتاز بذلك كالشعر الرديء والكتابة التي لا يتناسق فيها الشكل مع المضمون. ويورد الحالات التي ينكر فيها وجود الأسلوب وهي ثلاث:" إن أناشيد ميلتون ليس لها أسلوب، فهي أقوال محتدمة وملتزمة بشكل شخصي وبوسعنا أن نقول إنه ليس هناك أسلوب على ثلاث وجهات: إحداها – وهي التي تنطبق على ميلتون – تشير إلى أن قولا قديرا قد يبدو محايدا من الناحية الفنية لصالح ما فيه من فكر وشعور، في الوقت الذي يعدّ فيه هذا الحياد نفسه تعبيرا عن موقف، والوجهة الثانية أن تكون الكتابة غير أدبية، إذ لا يستطيع المؤلف أن يقيم علاقة بينه وبين قوله مطلقا، وهنا لا يكون ثمة أسلوب، أما الوجهة الثالثة فهي تنطبق على الشعر السيئ حيث يصبح الحرمان من الأسلوب في واقع الأمر نتيجة لاختلاط أساليب عديدة"[1]. ففي الحالة الأولى يستثني جولدمان نسبية الأسلوب إلى العمل الأدبي الذي تبتعد فيه فنّية التعبير - بما ينبغي أن يكون فيها من خصائص - عن قيمة الجانب الفكري لهذا العمل ومحتواه. وفي الحالة الثانية ينزع خاصية الأسلوب من الكتابة غير الأدبية، لأنها لا تتوافر على الانسجام اللازم بين أفكار المؤلف ومضمون النص في ألفاظه ومعانيه. أما في الوجهة الثالثة فيتحدث فيها عن حالة تعدد الأساليب في العمل الواحد؛ ما يؤدي إلى اختلاطها في واقع الأمر. فلا يمكننا أن نتكلم عن وجود الأسلوب في تلك الحالة، أي أن صاحبه لا يلتزم نهجا محدّدا. وفي حديثنا عن

---

[1] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 99 - 100.

خاصية الثبات في الأسلوب، نذكر تعريفا آخر ورد في معجم (Analyse du discours): "بالأسلوب، نسمع الشكل الثابت – وأحيانا العناصر، الصفات، والعبارات الثابتة – في فنّ شخص أو مجموعة من الأشخاص. اللفظة تنطبق كذلك على النشاط العام لشخص أو مجتمع مثل حديثنا عن أسلوب حياة أو عن أسلوب حضارة"[1].

ج) الأسلوب عدول وإضافة:

يرى بعض الغربيين بأن أسلوب الكاتب يتمثل في الحالات التي يظهر فيها النص أو الخطاب بواجهة جديدة تجعل منه عملا إبداعيا خاصا. يقول دالامبير (Jean Le Rond D'Alembert) في هذا الشأن:" يقال في الأسلوب إنه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر صعوبة، والأكثر ندرة، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم"[2]. أي أن الفرادة أو الخصوصية، التي يبرز بها العمل الأدبي، والمعايير النادرة التي يحملها، والتي تتبين بها فطنة صاحبها وذكاؤه وموهبته هي – في الحقيقة – التي تؤسس لما يسمى بالأسلوب. فالأسلوب هنا اختلاف عن المألوف وإضافة عليه، أو بالأحرى تفوّق عنه وعدول عن مساره الثابت. والعدول لغةً كما جاء في لسان العرب: " عدل عنه يعدل عدولا إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر. عدل الكافر بربه عدلا وعدولا إذا سوّى به غيره فعبده"[3]. وفي مفهومه الاصطلاحي: " العدول هو الخروج من النمطي إلى اللانمطي"[4]، أي إخراج الدال من وظيفته المرجعية، إلى وظائف تتعداها. ويرى المسدّي أنه ليس: " سوى احتيال

(1) Patrick Charaudeau, Dominique Mangueneau, dictionnaire de l'analyse du discours, éd. du Seuil, Paris 2002, p 551.

(2) جيرو، الأسلوبية، ص 37.

(3) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، ص 435.

(4) مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصنعة (مقاربة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول)، أطروحة دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2004، ص 244.

الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معا"[1]، أي عندما لا يجد المتكلم ما يناسب مدلولاته من دوال أصلية لها.

كما تحدث ستاندال (Stendhal) عن الأسلوب، على أنه إضافة إلى الفكر، قصد تحقيق التأثير اللازم له:" الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[2]. إن " الأسلوب إذن يصبح إضافة تقوم بوظيفة لا تتصل بالجمال، بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير"[3]. فالفكر موجود عند المرسل. وما عليه إلا أن يضيف إليه ما يمكّنه من الوصول إلى المتلقي بإحداث التأثير والإثارة.

د) الأسلوب اختيار:

ينظر نفر آخر من الغربيين إلى الأسلوب على أنه اختيار للمكونات اللغوية المتنوعة كالألفاظ والتراكيب والصيغ والعبارات، بما يتناسب مع المعاني والدلالات في المقام والسياق. جاء في معجم الأسلوبية لصاحبه والس (Wales): " أن الاختيار نظرة شائعة جدا إلى الأسلوب فالمؤلف يختار سمات معينة من الموارد الكلية للغة... وبهذا المعنى الواسع للاختيار، لا يختلف الكتاب عن جميع مستعملي اللغة، فهو جزء من قدرتنا بوصفنا متكلمين أصليين، إذ نختار لأقوالنا الفونيمات المناسبة والتركيب المناسب والمعجم المناسب والمفردات المناسبة... إلخ، لتتناسب مع ما نعنيه في القول، ومع السياق الذي ستقال فيه"[4].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس 1982، ص 106.

[2] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 99.

[3] المرجع نفسه، ص 99.

[4] ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، ص 53 - 54.

(نقلا عن: Wales, Katie, A dictionary of stylistics, p 62)

كما ارتبط مفهوم الأسلوب المستند إلى الاختيار بنظرية التواصل، إذ إن هناك أربعة أنماط من الاختيار: اختيار غرضه التوصيل، اختيار موضوع الكلام، اختيار الشفرة اللسانية على مستوى تعدّد اللغات واللهجات، واختيار نحوي على مستوى الأبنية اللسانية الخاضعة لقواعد نحوية[1].

ويذكر بيير جيرو أن بعض الغربيين يرون " أن الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير"[2]، وأدوات التعبير هذه متعددة ومتنوعة بما تحمله وتوظفه من عبارات وتراكيب لفظية ومعنوية، وما يتعلق بها.

هـ) الأسلوب / الإنسان:

لم يتمكن بعض الغربيين من اقتراح تعريف محدد ومركّز للأسلوب، لأنهم يرون في ذلك نقصا وإجحافا في حقه، إذ كلما حاولوا تحديده وتضييق مجاله، تبيّن لهم أنه أوسع مما يتصوره اجتهادهم وضوابطهم. يمثل الأسلوب عند بيفون الشخصية الكاملة للإنسان التي تلتصق به دون غيره، إذ يقول:" إن المعارف، والوقائع، والمكتشفات تُنتزع بسهولة وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم"[3]. فالأسلوب ثابت لدى الفرد، يسير مع طبيعته ويتمسك بشخصيته، أي " أنه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من مؤلفها، بينما الشكل الذي أعطاه لها، فهو له خاصية من خواصه، ولا يمكن أن

---

[1] ينظر: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 116 - 117.

[2] جيرو، الأسلوبية، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

يتحول ولا أن يهدم، ولا أن يقلد"[1]. وفي الفكرة ذاتها يذكر مارسيل بروست بأن الأسلوب لا يتمثل في المظاهر الخارجية للإنسان ولا في طرائق عمله، وإنما في عمق تفكيره الذي يكشف عن رؤيته الخاصة. يقول:" إن الأسلوب ليس بأية حال زينة ولا زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة تكنيك، إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"[2].

يرى (شاتوبريان) (Chateaubriand) بأن الأسلوب هبة من الخالق ومنحة منه. فهو غير قابل للاكتساب، وهو الذي يبعث الحياة في العمل ويذكر في هذا الشأن:" عبثا نتمرد ضد هذه الحقيقة: لن يحسن نظم العمل، ولا تزيينه بصور جيدة الشبه، ولا غمره بألف كمال آخر إذا أخطأه الأسلوب لأنه دون ذلك يعدّ عملا ميتا في المهد.هذا، وإن الأسلوب، وثمة ألف نوع، لا يكتسب بالتعليم. فهو هبة السماء وعطاء الموهبة"[3]. من هذا الكلام كذلك، فإن نظم العمل، لا يعني فقط التركيبين اللفظي والمعنوي فحسب، بل يستوجب شيئا أرقى منهما، وهو الأسلوب، ويشير من جهة أخرى إلى تعدد الأساليب وتنوعها. كما يربط (مورييه) مفهوم الأسلوب بالفكر الخالص الذي لا نستطيع اكتسابه ولا التخلي عنه، والذي بوساطته نستطيع أن نحوّل شيئا روحيا إلى شيء مادي. يقول:" الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر

---

[1] جيرو، الأسلوبية، ص 37.

[2] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 96.

[3] جيرو، الأسلوبية، ص 37.

الخالص نفسه والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه"[1].

يربط (بيير جيرو) مفهوم الأسلوب بهذا الجانب الإنساني الفردي الخاص، فيذكر:"ولكننا نرى أن كلمة أسلوب تتجاوز معناها التقليدي. والأسلوب لم يعد هو فنّ الكاتب فقط، ولكنه كل العنصر الخلاّق للغة. الذي يعد خاصة من خواص الفرد، ويعكس أصالته: الأسلوب هو الرجل"[2]. ما يعني أن الأسلوب مجردا، لا يصحّ في غياب من يركّبه ويختار أدواته.

3. الأسلوب في المباحث العربية الحداثية:

تحدث عدد من الأدباء والنقاد العرب المحدثين عن الأسلوب ضمن دراسات وبحوث أدبية أو بلاغية، وفي تلك المتعلقة بالإعجاز القرآني، أو انطلاقا من نقد لمقولات بعض النقاد الغربيين التي تناولت الموضوع.

أورد أحمد الشايب تعريفات لكلمة أسلوب في كتابه "الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية" - الذي يعدّ البادرة الأولى للأسلوبية في المباحث العربية فيربط مفهومه بفنّية الكتابة، أو بطريقتها. إنه نظم للألفاظ التي تعبر عن المعاني. فكان منها ما يلي[3]:

- الأسلوب فنّ من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية أو تقريرا أو حكما أو أمثالا.

---

[1] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 97.

[2] جيرو ، الأسلوبية، ص 42.

[3] ينظر: أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 25.(نقلا عن أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية).

- الأسلوب طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.
- الأسلوب هو الصورة اللفظية التي تعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.

إن الشايب يحدّد الأسلوب في التعريف الأول على أنه نوع من الأنواع الأدبية. ويحدّده في الثاني على أنه الطريقة في وضع الشكل الملائم، من الألفاظ والعبارات، التي تمكّن من التأثير في المتلقي، في حسن البيان للأفكار والمقاصد. أما التعريف الثالث فلا يبتعد في لبّه عن التعريف الثاني، لكنه يضيف إليه فكرة التنسيق في العبارات والنظم في الكلام.

ويرى أحمد الشايب بأن الأسلوب يخص المعنى بالدرجة الأولى. ويتكون في العقل قبل أن يُخرجه اللسان: " الصورة اللفظية التي هي أول ما يُلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتّبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[1].

يرى أحمد أمين في الأسلوب، عمودا من الأعمدة الأربعة التي يبنى عليها العمل الأدبي فيذكر في هذا الشأن: " أجمع النقاد تقريبا على أن الأدب يتكوّن من عناصر أربعة: العاطفة والمعنى، والأسلوب، والخيال... غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد تحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر، مما يحتاجه من نوع آخر، فالشعر مثلا يحتاج إلى مقدار من الخيال

---

[1] المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 65.

أكثر مما تحتاج إليه الحكم، والحكم تحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما تحتاج من الخيال وهكذا"[1]. إن الخطابات الأدبية ليست في مستوى واحد من التأليف. وهنا يربط الأسلوب بمجالات أخرى، أبرزها الخيال والاستدلال العقلي.

تحدث مازن الوعر عن الأسلوب الذي يستحق الدراسة فعلا، فقال:" فهو الأسلوب الحقيقي الانتقائي- الاختياري الذي يختار الفرد فيه ما يناسب الخطاب أولا، والمتلقي ثانيا، والسياق ثالثا. أي أنه الأسلوب المنفتح الذي يقوم به المرسل ليرسل رسالة ما إلى مرسل إليه في مقام معين. هذه العملية الاتصالية والتواصلية تقوم على احتمالات لغوية أو غير لغوية متواضع عليها بين المرسل والمرسل إليه. وهذه ستبرز سمات معنية بارزة تسمى الأسلوب"[2].

وفي تحليله لقصة (سباق في مسبح الدم) للقاص مراد السباعي يرى " أن الأسلوب هنا هو أسلوب ساخن تصوغه مختلف المعطيات المتوافرة في القصة المعالجة... إنه هذا الكل المتشكل من جميع جزئيات اللوحة القصصية بغض النظر عن طبيعة هذه الجزئيات"[3].

وينقل مازن الوعر ما قاله مراد السباعي عن مفهوم الأسلوب في القصة:" لا تتكوّن القصة في ذهن القاص على صورة كاملة، بل أجزاء صغيرة متناثرة من الأفكار والحوادث والصور والشخصيات. وإن جمع هذه الأجزاء وتنسيقها وترتيبها بشكل منطقي وجميل هو المقصود بكلمة أسلوب"[4]. أي أن الأسلوب كل متكامل، يعتمد على الجزئيات ليصنع منها

---

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، القاهرة 1963، ص 22.

[2] مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مقالة في مجلة عالم الفكر، المجلد22، العددان: 3 و 4، وزارة الإعلام، الكويت 1994، ص 141.

[3] المرجع نفسه، ص 153.

[4] المرجع نفسه، ص 153.

خطابا إبداعيا كاملا تتشكل منه لوحة موحّدة متماسكة تتفاعل فيها مستويات العملية الإبداعية المختلفة.

II. اتجاهات الدراسة الأسلوبية:

كان من نتائج الدرس اللساني الذي وضع أسسه دي سوسير (Ferdinand De Saussure) أن أُخرجت دراسة اللغة من المعيارية التي تعتمد الأساليب القديمة للتحليل كالبلاغة أو النحو إلى علم اللغة الحديث الذي يتبنى الوصفية ركيزة أساسية له، والذي فتح مجالا واسعا أمام النقاد والباحثين لظهور فروع أخرى لعلم اللغة تسعى إلى التقرب أكثر من الإطار العلمي والموضوعي في مناهجها.

في هذه الحقبة الزمنية - أي في أوائل القرن العشرين للميلاد - التي منحت الباحثين إمكانية بروز مناهج جديدة في إطار علم اللغة الحديث، تطوّرت دراسة الأسلوب إلى منهج يرتقي إلى أن يكون علما قائما بذاته بنظرياته وأدواته الإجرائية وأهدافه، وهو ما سمي بعلم الأسلوب(La stylistique). ويعدّ اللساني السويسري، شارل بالي(Charles Bally) (1865 – 1947) المؤسس الرائد لهذا العلم الجديد، الذي يربطه أساسا باللسانيات، فيعرفه بقوله: " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1]. فكانت أسلوبية شارل بالي أسلوبية تعبيرية، وهي الرائدة في الاتجاهات الأسلوبية الحديثة المختلفة الرؤى، ومتمثلة أساسا فيما يلي:

---

[1] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 18.

1. الرؤية التعبيرية:

يعدّ شارل بالي المؤسس لهذا الاتجاه الأسلوبي التعبيري الذي يربط به مباشرة بين اللغة في مكوناتها وأبنيتها ووقائعها الوصفية وبين قيمها الفكرية والعاطفية التي يتجلى بها التأثير في المتلقي. وهنا " يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي"[1]. يقول بالي:" إن مهمة علم الأسلوب الرئيسة في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معيّنة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء"[(2)]. فثمة علاقة متينة بين التعبير في منبعه الذهني، وبين التعبير في عناصره اللغوية ومستوياته المختلفة التي يرد بها. فالأثر بين هذا وذاك أثر ثنائي الوجهة. يقول بيير جيرو في تعريفه للتعبير وعن الرابطة بين الفكر واللغة: " إن التعبير فعل يعبّر عن الفكر بواسطة اللغة... إن الفكر يُنجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال، ويدخل في الجوهر القاعدي، ومثله في ذلك دخول الحياة في الجسد، ومن هنا فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير، واللسانيات من جهة أولى، كما تقف على ناصية علم النفس، والاجتماع والتاريخ من جهة أخرى"[(3)].

وهكذا فإن " علم الأسلوب عند بالي ليس بحثا في مجال معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة ولم يزعم كما اتهمه بعض الباحثين بأن اللغة العاطفية توجد بشكل مستقل عن اللغة العقلية"[(4)]. أي أن الظاهرة أو الخاصة العاطفية للغة تكمن في

---

(1) ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، ص 31.

(2) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 21.

(3) جيرو، الأسلوبية، ص 51.

(4) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 26.

اللغة ذاتها في مكوناتها العادية المتداولة بين الناس. وعلى الباحث الأسلوبي استقراء تلك العناصر التي تدخل في تكوينها، لذلك " دعا إلى إجراء هذه الدراسة على مستويات صوتية وصرفية ومعجمية ونحوية ودلالية"[1].

يستثني شارل بالي اللغة الأدبية والشعرية من الدراسة الأسلوبية، ويهتم بلغة الكلام العادي، فهي ملك المجتمع عامة. إنها " لا تبحث عن شرعية لوجودها إلا في الخطاب اللساني أينما كان، فهي إذن مطلقة الوجود حيثما كان الكلام.."[2]. إن لغة الأدب لا تُبقي اللغة على صبغتها الحقيقية من جهة خلفياتها الاجتماعية والنفسية والعاطفية، وإنما تحوّلها إلى لغة فردية خاصة تستحوذ فيها الجمالية على تلك الخلفيات. فتخرج بذلك عن مجال الأسلوبية. يقول صلاح فضل: " فاللغة الأدبية قبل كل شيء هي تحول خاص في لغة الجميع، إلا أن البواعث الحيوية والاجتماعية في لغة الكلام تصبح بواعث جمالية في لغة الأدب، وحينئذ تنتمي إلى منطقة النقد وتاريخ الأدب"[3]. ولكون الكلام الجانب الوظيفي والتطبيقي للغة، فما لدراسة أسلوبيته إلا اعتماد مادته الأولية المتمثلة في اللغة: " فهي المعيار الموضوعي الذي تقاس به خصوصية الأسلوب واختلافه من فرد لآخر"[4].

إذن " ابتكر بالي مصطلح الأسلوبية، وهو المصطلح الذي شغل الدارسين في حقل الدراسات اللغوية والنقدية، إلا أنه لم يكن يقصد بهذا المصطلح دراسة الأعمال الأدبية، وإنما كان يعني عنده دراسة الأدوات والمظاهر والآثار التعبيرية في كل لغة. وهذا يعتمد اعتمادا

---

[1] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 26.

[2] المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 42.

[3] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 37.

[4] أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 45.

كاملا على التفرقة بين الخصائص المنطقية للغة والخصائص العاطفية، فالجانب المنطقي من اللغة، أي التعبير عن الأفكار المحضة وتوصيل الحقائق في ذاتها، أمر تجريدي، لا يتحقق إلا في اللغة التي يصطنعها العلم، ومن ثمّ فهي غير كاملة. أما التفكير الحيّ فهو ذو مادة أخرى تختلف عن الأفكار المحضة. إنها اللغة الفعلية التي تنتشر في كل مكان"[1]. أي أن اللغة الفعلية والكاملة هي اللغة التي تعبر عن العواطف والأحاسيس وعن الفكر الخالص والحقيقي. وبالتالي، فالتحليل الأسلوبي عند بالي يدعو إلى العناية الفائقة بالعناصر والخصائص اللغوية التي تحمل في طيّاتها بذور المشاعر الخالصة. " فالدراسة التي تسمى عنده بعلم الأسلوب تبحث في لغة جميع الناس، بما تعكسه، لا من أفكار خالصة، بل من عواطف ومشاعر واندفاعات وانفعالات"[2]. ومعناه كذلك أن بالي يفرق بين نوعين من الخطاب اللغوي: " ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات"[3]. وهو الجدير بالدراسة والتحليل. يقول: " فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها"[4].

يرى بيير جيرو أنه توجد ثلاث قيم للتعبير، وعلى كل مستويات اللغة، تشكل الأخيرتان فقط منها قيما أسلوبية، وهذه القيم هي:

1. القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير.

---

[1] أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 44.

[2] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 25.

[3] المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 40.

[4] المرجع نفسه، ص 40.

2. القيمة التعبيرية، وهي غير شعورية تقريبا، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي (علم وظائف الأعضاء).

3. القيمة الانطباعية أو القصدية، وهي قيمة جمالية وأخلاقية وتعليمية للتعبير. مع شرط التمييز بين القصدية المباشرة والطبيعية وبين القصدية الثانية والمقلدة للفنان أو للممثل.[1]

ويضرب مثلا في الجانب الصوتي لعنصر لغوي ما، فيراه بثلاثة أوجه:

1. الأصوات ذاتها مستقلة عن أية نبرة خاصة.

2. وجود النبر العفوي وغير الشعوري.

3. وجود النبر الإرادي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى المحادَث[2].

ومن الملاحظ أن " علم الأسلوب عند بالي ينطلق من الأشكال اللغوية لتحديد قيمة الأبنية بالنسبة إلى الدلالة"[3]، والنظر في تعدّد المعاني والدلالات وفق تغيّر العناصر اللغوية. وللوصول إلى ذلك، ينبغي الاستناد إلى مبدأ المقارنة، إذ " كل عنصر يخضع للدراسة ينبغي أن تتم مقارنته بغيره في نطاق سلسلة من التقابلات المتدرجة"[4]، لإظهار قيمه الدلالية المتّصلة به.

---

[1] ينظر: جيرو، الأسلوبية، ص 52.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 52.

[3] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 39.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

2. الرؤية الفردية:

إذا كانت أسلوبية شارل بالي قصرت دراستها على اللغة في جانبها التطبيقي العادي والاجتماعي العام، فإن ثمة اتجاها آخر يدعو إلى أسلوبية ينصب اهتمامها على الأعمال الإبداعية الأدبية. يعدّ النمساوي ليو سبيتزر (Léo Spitzer) (1887 – 1960) الرّائد في هذا الاتجاه الأسلوبي. إنه يربط الأثر الأدبي بالجانب الفردي والشخصي الخاص للمؤلف لاسيّما ظروفه النفسية، لذا " اتّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني"[1].

تُعدّ الفلسفة المثالية من العوامل البارزة التي أسعفت على ظهور هذه النزعة الفردية في مجال الأسلوبية. ومن رواد هذه الفلسفة، الإيطالي كروتشيه (Benedetto Croce)(1866 – 1952)، الذي يُعرّف اللغة بأنها (مقولة تعتمد على نظام الخلق الشخصي، أي أنها طاقة وليست مخزنا لأسلحة مصنعة ولا مجرد معجم؛ أو على حد تعبيره ليست اللغة مقبرة لأجساد ثاوية محنطة. والوحدة اللغوية الحقيقية هي الشكل الداخلي لبعض أجزاء القول، وعلى الباحث اللغوي الجمالي الناقد أن يواجه هذا الشكل الداخلي لتوضيح مداه في بنيته ومعناه)[2].

وكان لكارل فوسلير(Karl Vossler) أن تحدث عن علم الأسلوب على أنه (يمثل المجال اللغوي كإبداع، بينما يمثل علم اللغة المجال اللغوي كتطور وتاريخ... على أساس تصور الأسلوب كمصب لجميع الوسائل التعبيرية والجمالية معا)[3].

يولي فوسلير علم الأسلوب أهمية كبرى على أساس أنه العلم الوحيد الجدير بأن يُقدم شروحا حقيقية للظواهر التي يصفها علم اللغة، ويعتمد منهجه على إعادة التكوين الواعي

---

(1) ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، ص 34.

(2) فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 45.

(3) المرجع نفسه، ص 47.

للعملية الداخلية التي جعلت الخطاب الشعري مميزا واستثنائيا، ومنحت تماسكا خاصا للوقائع الفوضوية المتجمعة. ويعتمد كذلك تحليل حالات التخالف والتوافق بين التفكير والتعبير في بحثه عن القيم الجمالية للأسلوب، من مبدأ أن ما يحدّد النوعية الجمالية المكونة للغة، وما يمثل العناصر الجذرية للقول الأدبي إنما هو بواعث فردية. وجعل مجال دراسته شخص المتكلم باللغة؛ حيث يتجلى الفعل الجمالي الخلاق إلى جانب الأفعال المعنوية والروحية الأخرى في وحدة حميمة، وبهذا التركيز على الشخص المتكلم، استطاع أن يدرك برؤية عميقة ظاهرة اللغة كبنية متحركة متعددة الجوانب[1].

إذا عدنا إلى ما ذكرناه آنفا عن دور ليو سبيتزر في توجيه منهج التحليل الأسلوبي إلى المؤلف الفرد من جهة وإلى التذوّق الشخصي للمحلل من جهة أخرى، فإننا نجده ينطلق في بحثه من تساؤل جوهري؛ " هل نستطيع أن نتعرف على كاتب معين من خلال لغته الخاصة؟"[2] قد نتعرف أحيانا على شاعر معيّن انطلاقا من قصيدة له وإن كانت جديدة غير معروفة، فنربط بين لغته في حدّ ذاتها وبين شخصيته الإبداعية. وما يساعدنا في إثبات الظاهرة، الحدس الفني، كما يشير إليه عبد السلام المسدي بقوله: " الحدس الفني لا يترك مجالا للشك في إمكانية تميّز أسلوب ما عن أسلوب آخر، ولا في إمكانية تفرّد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر "[3].

يذكر صلاح فضل أن "منهج سبيتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي، الذي يعتمد على التذوق الشخصي، لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات، التي تصل من النص إلى القارئ.

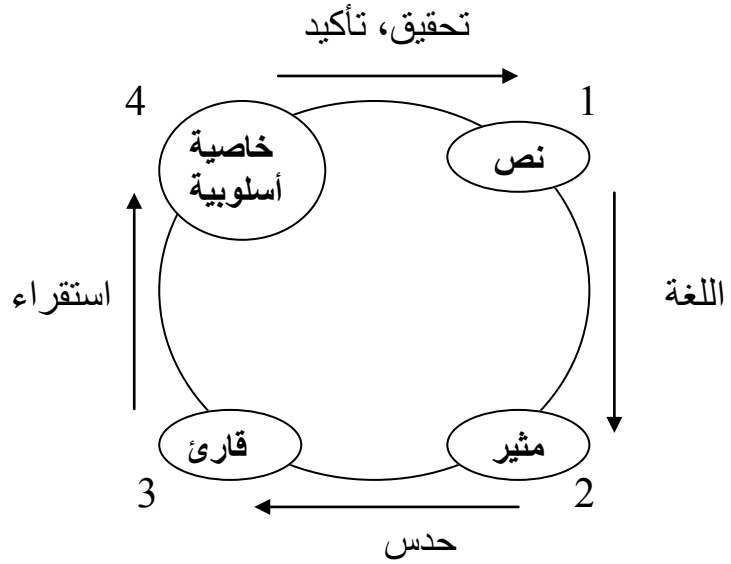
---

[1] ينظر: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ، ص 46 - 55.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 60.

ويحاول أن يحدّد نظام التحليل على هذا الأساس، لذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية"[1]. هذا المنهج بُني على مراحل: أولها مرحلة القراءة التي يتمعن بها القارئ في العناصر اللغوية التي تشد انتباهه، ويتم التوصل إليها بالحدس. ثم التأكد من تلك العناصر بقراءة ثانية مدعّمة بشواهد أسلوبية أخرى. ويمكن تلخيص هذا المنهج بالمخطط التالي:



إذن يعتمد التحليل الأسلوبي على الجزء لإثبات الكل، أي من ملاحظة ملفتة للانتباه بوساطة الحدس إلى استقراء لها، والتحقق منها على أنها خاصية أسلوبية. تتمثل الخطوة الأولى أساسا في " إدراك دهشتنا أمام ملمح معين، والاقتناع بأنه يرتبط جذريا بمجموع العمل الأدبي ويشرحه... فهي ملاحظة ردّ الفعل الشخصي تجاه نص أدبي، ودراسة المثيرات التي يبعثها"[2]. ثم العودة إلى النص في قراءة أخرى للتأكد من وجود الخاصية الأسلوبية واكتشاف عناصر أسلوبية أخرى مساعدة ومدعّمة لها.

يلخص بيير جيرو منهج ليو سبيتزر في المبادئ التالية:

---

[1] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

1. النقد ملازم للعمل. وعلى الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق.
2. كل عمل يشكل وحدة كاملة مركزها فكر مبدعه.
3. ينبغي على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل. فالعمل ككل يكون فيه معللا ومندمجا.
4. يتم النفاذ إلى العمل حدسا، وندخله ذهابا وإيابا من مركزه إلى محيطه.
5. فكر الكاتب يعكس فكر أمته.
6. الدراسة الأسلوبية تنطلق من سمات لغوية، كما أنها تستطيع أن تنطلق من أية سمة أخرى[1].

3. الرؤية البنيوية:

إذا كانت الأسلوبية التعبيرية ترى في الأسلوب علاقة بين الفكر واللغة، والأسلوبية الفردية ترى فيه صلة بين النص والجانب النفسي لمؤلفه، فإن الأسلوبية البنيوية تأخذ اتجاها غير ذلك؛ إذ يتحدّد الأسلوب لدى روّادها في العلائق القائمة بين الوحدات اللغوية للنص دون إهمال الجانب التواصلي فيه.

تعد الأسلوبية البنيوية امتدادا مباشرا للسانيات الحديثة التي كان دي سوسير رائدا لها، إذ يرى أن اللغة " منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ.... إنها منظومة من العلامات

[1] ينظر: جيرو، الأسلوبية، ص 79 – 80.

التي لا أهمية فيها لغير الوحدة بين المعنى والصورة السمعية... اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر "[1]. إنه يؤكد على أن اللغة بنية متماسكة من عناصر فكرية وصوتية.

تأتي بعد ذلك جهود الشكلانية الروسية، منها مباحث رومان جاكبسون (Roman Jakobson) الذي يرى في البنيوية المنهج الأدق موضوعية وعلمية في معالجة النصوص الأدبية:" إذا أردنا أن نصف في إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته المختلفة فلن نجد أدق من كلمة بنيوية، إن كل مجموعة من الظواهر التي يعالجها العلم الحديث لا باعتبارها تجميعا ميكانيكيا، بل كوحدة بنيوية، كنسق"[2]. إنه يركز على البنية الداخلية للعمل الإبداعي في علاقاته ووظائفه، التي تشكّلها وحداته الجزئية.

في حديث جاكبسون عن الأسلوبية، يرى بأنها فرع من فروع اللسانيات وجزء منها. " فرغم اهتدائه إلى جوهر قضية التحديد بالمقارنة والمفارقة فإنه يقتصر في شيء من العفوية على إثبات أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات دون أن تستثيره أبعاد تساؤله المبدئي ودون أن يفك إشكالية الانتماء بين ماهيتين متباينتين: ماهية الحدث الإبلاغي وماهية الإبداع الأدبي)[3]. إنه يخص موضوع الأسلوبية في البحث عن خصائص الكلام النوعية الذي تنطبق عليه صفة الإبداعية الجمالية، على غرار الكلام العادي.

عرفت الأسلوبية البنيوية تطورا هاما مع مجيء ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) الذي أدرج عنصرا إضافيا في التحليل الأسلوبي – زيادة عن البنية الداخلية للنص – يتمثل

---

(1) فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر / يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986، ص 25 - 27.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر 1997، ص 85.

(3) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 46 - 47.

في شخص القارئ لكونه منتهى العملية الإبلاغية، والعنصر الأساس في تحديد الأسلوب "ذلك أن ما يميز اتجاهه هو أنه يرى الواقعة اللسانية تكتسي السّمة الأسلوبية فتتحول إلى واقعة أسلوبية، وأن هذه الأخيرة إنما تُدرك عبر علاقة جدلية بين النص والقارئ، وليست في النص وحده أو في القارئ وحده "[1].

يعرِّف ريفاتير الأسلوب على أنه " ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية"[2]. ويرى أن " هدف تحليل الأسلوب هو الإيهان الذي يخلقه النص في ذهن القارئ "[3]، إذ له الفضل في إظهار تلك السّمات الأسلوبية باستجابته مثيرات النص الشكلية أو المضمونية. إن تركيزه على مصطلح (القارئ) يجلب انتباهنا على أنه غير التركيز على المرسل إليه أو المتلقي في السلسلة الكلامية، لأن الأدب لا يوجّه فقط إلى شخص عادي فحسب وإنما إلى متأمل وناقد ومحلل.

يركز ريفاتير في تحليله الأسلوبي على مفهومين رئيسين، في ضوئهما تبرز القيم الأسلوبية وهما: السياق الأسلوبي، والتضاد البنيوي. يقول:" فالسياق الأسلوبي ليس هو التداعي، وليس هو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى، أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات، بل هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع"[4]. إن مفهوم السياق عند ريفاتير في هذا المقام يختلف عن التعريف العادي والمتداول لهذا المصطلح عند النقاد. إن العنصر اللغوي الذي ينحرف عن الاستعمال المألوف، والذي يثير انتباه القارئ إلى وجوده هو منبع

---

[1] ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، ص 74 – 75.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

[3] المرجع نفسه، ص 73.

[4] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 225.

الخاصية الأسلوبية. أما عن التضاد البنيوي فيشرحه على أنه: " التضاد الناجم عن الاختلاف بين السياق العادي المألوف والسياق الأسلوبي الناتج. وتكمن قيمة التضاد، في نظام العلاقات الرابطة بين العنصرين المتقابلين في السياقين. ويكوّن التضاد هذا ما يسمى بالمثير الأسلوبي"[1].

يحصر ريفاتير السياق في مستويين اثنين؛ السياق الأصغر والسياق الأكبر. السياق الأصغر يتحدد بالعلاقة بين العناصر اللغوية الموسومة والعناصر غير الموسومة في التركيب الواحد من خلال التضاد القائم بينها، الذي نحس به في المتوالية اللغوية، فينتج هذا الجمع ما يسمى بالإجراء الأسلوبي[2]. ويمكن تمثيل هذا بالمخطط: السياق + التضاد ← الإجراء الأسلوبي.

أما السياق الأكبر فيتمثل عند ريفاتير في أنموذجين هما[3]:

الأنموذج الأول: يتميز بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي الذي مهد له. والمثل الشائع على ذلك النوع من السياق الأكبر هو إدخال كلمة في السياق غريبة عن الشفرة المستعملة... ثم تستأنف الجملة مسارها في إطار عادي مألوف.

الأنموذج الثاني: يحدث عندما يولّد الإجراء الأسلوبي الأول مجموعة إجراءات من الجنس نفسه، ما يؤدي إلى إشباع هذا الإجراء، الذي ينتهي بفقدان تلك العناصر لقدرتها على التضاد، الأمر الذي يجعلها مكوّنا لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر؛ أي على النحو التالي: السياق ← الإجراء الأسلوبي كنقطة انطلاق لسياق جديد← إجراء أسلوبي جديد.

---

[1] ينظر: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 225.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 228.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 229 - 230.

إن الاتجاه البنيوي للأسلوبية يعتمد في تحليل العمل الإبداعي الأدبي على العلاقات التركيبية الموجودة بين مكوّناته اللغوية المختلفة، وفي التناسب أو التضاد القائمين بينها ويتعدى بذلك حدود الواقع التجريبي لصاحبه كالخلفيات التاريخية والعوامل النفسية. كما ركز هذا المنهج، خاصة مع ريفاتير، على وظيفة القارئ في إدراك السمات الأسلوبية وتحديدها.

4. الرؤية الإحصائية:

يعد الإحصاء وسيلة ناجعة في التحليل الأسلوبي، فهو أكثر موضوعية وعلمية، وكثيرا ما يستعمل لإظهار الفروق بين الكتّاب والمؤلفين، في اعتماداتهم المعجمية أو التركيبية مثل الإكثار من أدوات الربط أو اعتماد الأفعال الماضية أو توظيف سمة أسلوبية معيّنة أو التأكد من وجودها كالارتكاز على الجمل الطويلة. ويكون تشخيص السّمات الأسلوبية بالإحصاء عملا موضوعيا ومنطقيا، كونه يمدنا بعدد تكرارات الخاصية وعدد نسبها في العمل كله، فلا نحكم بالتأكيد أو النفي من جودها، وإنما الحكم للعدد. " ولا ريب في أن هذا المنهج يفيد الدارس اللغوي في مواضع كثيرة، فهو يعينه على تمييز الخصائص الأسلوبية العامة أو المشتركة في اللغة الواحدة، وكذلك بيان الخصائص الفارقة أو المميزة للهجات المتفرعة عن لغة واحدة، كما يعينه أيضا في تشخيص أساليب الكتاب والشعراء"[1].

كما يساعدنا هذا المنهج على " توثيق نسبة عمل أدبي إلى مؤلفه، أو إثبات التاريخ الدقيق الذي كتب فيه"[2]. فمن الشعراء من يوظف وزنا دون آخر، أو يؤلف في أغراض دون أخرى، أو يميل في تشبيهاته واستعاراته إلى أنماط اعتاد على اختيارها.

---

[1] السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 176 - 177.

[2] المرجع نفسه، ص 179.

وما يجب الانتباه إليه هو عدم التقيد بالكم الإحصائي فقط، لأن ذلك وحده لا يخدم جوهر الدراسة الأسلوبية. فلا بد من ربط تلك النتائج الرياضية الأولية بلب الخطاب الأدبي في إيحاءاته ودلالاته وطبيعته الأدبية الإبداعية بشكل عام، وفي علاقاته بالأوساط النفسية والاجتماعية لمنتجه ولمتلقيه. يذهب شفيع السيد في هذا المقام إلى القول: " وجدير بالذكر هنا أن الإحصاء في هذا المجال ليس إلا معيارا يستخدم للقياس. وليس من مهمة الإحصاء أن يحدّد السمات الجديرة بأن تحصى"[1]. ومعنى هذا أنه ليس كل تكرار لعنصر لغوي معيّن سمة أسلوبية. وإنما الباحث الأسلوبي أدرى بتحديد العناصر التي يمكن عدّها سمات أسلوبية.

يرى سعد مصلوح أن الدراسة الأسلوبية تستعين بالإحصاء في المجالات الآتية:

ـ المساعدة في اختيار العينات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

ـ قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند منشئ معين أو في عمل معين.

ـ قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى للمقارنة بينهما.

ـ قياس التوزيع الاحتمالي لسمة أسلوبية.

ـ يُستغل الإحصاء أيضا في التعرف إلى النزعات المركزية في النصوص[2].

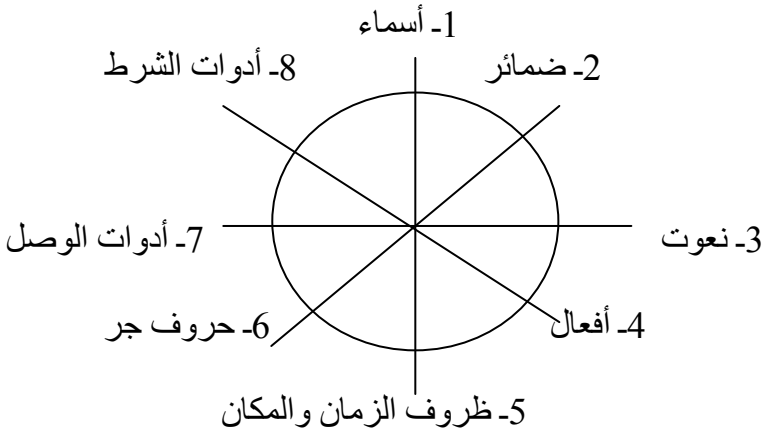
ومن الأبحاث الأسلوبية التي اعتمدت هذا المنهج الإحصائي، الأعمال التي قام بها (زمب Zemp) في توضيحه بيانيا للفروق المميزة بين بعض الكتاب الغربيين، أمثال (باسكال)

---

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة 2002، ص 57.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 57 – 59.

و(فاليري) و(مارسيل بروست)، واستعمل في ذلك مَعلما أطلق عليه اسم (المتر الأسلوبي) وهو مخطط يحمل ثمانية محاور موزعة على النحو التالي[1]:



إذ يتم إحصاء تكرارات كل نوع من هذه المكونات الأسلوبية، وتُعيّن النقطة المناسبة للتكرار على محورها، وتتجمع النقط الثماني لتكوّن المخطط الدائري المرتبط بالعمل المدروس. وثمة اختلافات ظاهرة بيانيا بين الأعمال المختلفة، تبرز السّمات الأسلوبية الأكثر هيمنة عند هذا الكاتب أو ذاك.

في هذا السياق لا بدّ من الإشارة إلى أن عددا من الأسلوبيين العرب المحدثين قد وظفوا الأسلوبية الإحصائية في دراساتهم، أمثال سعد مصلوح في كتابه الموسوم (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) حيث قدّم مثالا تطبيقيا عن الأعمال النثرية في مقارنته بين أسلوبي كتابين: (الأيام) لطه حسين و(حياة قلم) للعقاد، وكان من جملة النتائج التي خلص إليها البحث ما يلي[2]:

---

[1] ينظر: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 266 - 268.

[2] ينظر: مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 89 - 90.

ـ أسلوب (الأيام) أقرب إلى الطابع الأدبي والانفعالي، على حين يبدو الطابع الذهني العقلاني أكثر ظهورا في أسلوب (حياة قلم).

ـ أسلوب الأيام أكثر حساسية واستجابة لتنوع الموضوع، على حين تبدو شخصية العقاد هي المهيمنة على أسلوبه.

ـ هناك فرق جوهري بين الأسلوبين ينعكس على نسبة الأفعال إلى الصفات فيهما فإن أسلوب العقاد في مؤلفه كتابي خالص، أما أسلوب طه حسين فيقع وسطا ما بين أسلوب الحديث وأسلوب الكتابة لأن جميع كتبه مملاة بطبيعة الحال.

لقد تطرقنا في هذا الفصل إلى منابع الأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية، وحاولنا إظهار تطور الأسلوب من مجرد لفظة معجمية إلى مصطلح متداول بين النقاد والبلاغيين والفلاسفة، وصولا إلى علم أوسع من ذلك كله. كما عمدنا كذلك إلى إبراز أهم الاتجاهات أو الرؤى في الدراسات الأسلوبية الحديثة، التي اختلفت فيما بينها في زوايا النظر إلى العمل الإبداعي وفي الطرق والوسائل المستعملة في تحليليه. إننا نؤمن بإمكانية ارتقاء البحث الأسلوبي إلى درجة أكثر علمية وموضوعية، وإلى منهج شامل وكامل.

الفصل الثاني

إبداعية الإيـقــاع الشـعــري

I. البنية الإيقاعية الخارجية.

1. الوزن الشعري.

2. نسق التقفية.

3. هندسة القصيدة.

II. البنية الإيقاعية الداخلية.

1. بنية التكرارات.

إن ما يميّز الشعر عن الفنون الأدبية المختلفة بناؤه الصوتي الموسيقي بالدرجة الأولى وقد عمد كثير من النقاد التراثيين إلى عدّ هذا الجانب من الشعر ركيزة أساسية له، لا تقل أهمية عن المستويات الأخرى. يقول ابن رشيق القيرواني:" الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية"[1]. ويوضّح ابن خلدون: " كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص يأخذون بأنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"[2]. فثمة التحام كبير بين الشعر والغناء وفي أعراف الأمم وثقافاتهم.

هذه النظرة الإيجابية إلى دور البنية الموسيقية في الشعر، لم تقتصر فقط على معتمدي المناهج التحليلية القديمة للنصوص، وإنما باتت تفرض نفسها كذلك في المناهج الحديثة كالأسلوبية، والبنيوية، والسيميائية. يرى الشكلانيون الروس بأن:" العامل المكون للبيت الشعري، أي العنصر الذي يغير ويحول كل المكونات الأخرى ويمارس تأثيرا على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية، هو الهيكل الإيقاعي"[3].

إذا كان الشعر العربي التراثي مضبوط الوزن ببحور الخليل وأنظمته وتنويعاته، وموحّد القوافي في أغلبه، فإن الشعر العربي الحداثي - الذي يعتمد نظام السطر بدل البيت - شعر إيقاعي يعتمد التفعيلة المفردة بدل الوزن التام: " وإذا كانت ثورة الإيقاع التي شهدها الشعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشعر من مجرد عُرف محتوم مقولب إلى بنية محفزة وسببية، تتشكل من جديد في كل مرة عبر مستويات متدرجة تبدأ من

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 141.
[2] ابن خلدون، المقدمة، ص 488.
[3] فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر / الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000، ص 72.

القصيدة العمودية التي تظل قطبا موسوما، إلى قصيدة النثر التي تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول، فإن توظيف هذا المدى الإيقاعي العريض يظل ملمحا فارقا وجوهريا يميز بين الأساليب الشعرية"[1]. فثمة مظهران لإيقاع الشعر العربي الحداثي؛ أولهما النظام الصوتي الخارجي؛ المتمثل في الأوزان والقوافي، وثانيهما الإيقاع الداخلي وهو "المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"[2].

I. البنية الإيقاعية الخارجية:

1. الوزن الشعري:

أظهرت القصيدة العربية الراهنة في بنيتها الموسيقية الخارجية نمطا جديدا أخرجها عن النظام المألوف لدى الشعراء السلف. فاعتماد السطر الشعري- وهو الذي يتفاوت تركيبه بين الحرف الواحد والجملة الكاملة- عوضا عن البيت، أدى بطبيعة الحال إلى إخلال في بنية الأوزان المعتادة. فقد تتوالى على سبيل المثال تفعيلات البحر في ترتيبها، من دون قيد عددها في السطر الواحد، أو ترد التفعيلة ناقصة، موزعة بين سطرين أو أكثر. وقد تكون القصيدة ذات مواشجة وزنية، تتخللها بحور عديدة، تتأرجح من سطر إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر، بنوع من الحرية في هذا الإطار.

ولدراسة هذه البنية الصوتية الخارجية لديوان (أعراس)[3] للشاعر محمود درويش ارتأينا أن نعتمد أولا جداول إحصائية نبين بها أنواع الأوزان الشعرية المستعملة مع تحديد المهيمن منها بالنسبة إلى عدد القصائد، وهي خمس عشرة (15). وكذا بالنسبة إلى عدد الأسطر الإجمالي للمدوّنة، الذي بلغ ألفا ومائتين وسبعة وخمسين (1257) سطرا. وقد

---

[1] صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مقالة في مجلة عالم الفكر، ص 78.
[2] المرجع نفسه، ص 78.
[3] محمود درويش، الديوان، المجلد1، قصائد (أعراس)، دار العودة، بيروت 1994.

كانت النتائج كما يلي:

الجدول الأول:

الرقم	عنوان القصيدة	عدد الأسطر	الوزن	التفعيلات
1	أعراس	36	الرمل	فاعلاتن
2	كان ما سوف يكون	175	الرجز	مستفعلن
3	أحمد الزعتر	258	الكامل	متفاعلن
4	قصيدة الرمل	51	الرمل	فاعلاتن
5	قصيدة الخبز	76	الرمل	فاعلاتن
6	قصيدة الأرض	247	المتقارب	فعولن
7	نشيد إلى الأخضر	61	الرمل	فاعلاتن
8	وتحمل عبء الفراشة	64	الكامل	متفاعلن
9	الحديقة النائمة	72	المتقارب	فعولن
10	هكذا قالت الشجرة المهملة	35	المتدارك	فاعلن
11	قطار الساعة الواحدة	25	الرمل	فاعلاتن
12	لمساء آخر	50	الرمل	فاعلاتن
13	يوم أحد أزرق	26	الرمل	فاعلاتن
14	حالة واحدة لبحار كثيرة	43	الرمل	فاعلاتن
15	الصهيل الأخير	38	الرمل	فاعلاتن

الجدول الثاني:

الرتبة	الوزن	عدد القصائد	النسبة إلى عدد القصائد	عدد الأسطر	النسبة إلى عدد الأسطر
1	الرمل	9	60 %	406	32.29 %
2	الكامل	2	13.33 %	322	25.61 %
2	المتقارب	2	13.33 %	319	25.37 %
4	المتدارك	1	6.66 %	35	2.78 %
4	الرجز	1	6.66	175	13.92

بناءً على نتائج الجدولين، فإننا نلاحظ هيمنة (الرمل) في أغلب قصائد المجموعة (تسع قصائد). وهو البحر المبني على تفعيلة (فاعلاتن). ويحتل بحرا الكامل والمتقارب بتفعيلتيهما (متفاعلن وفعولن) ـ على الترتيب ـ المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد التي نظمت على وزنيهما (قصيدتان لكل منهما). كما حققا نسبة عالية إلى عدد الأسطر المنظمة بهما، التي كانت في حدود ربع العدد الإجمالي لكل منهما، فكانت للأول (25.61%) وللثاني (25.37%). ويحتل بحرا الرجز والمتدارك الرتبة الأخيرة من حيث التوظيف. إذ يظهر كل واحد منهما في قصيدة واحدة. لكن بالنظر إلى نسبة عدد الأسطر، فإننا نجد أن الرجز يحتل الرتبة الأخيرة وبنسبة (2.78%)، وعدد من الأسطر لا يتجاوز الخمسة والثلاثين.

ونتيجة هذا كله، فإن محمود درويش قد مال كثيرا في ديوان (أعراس) إلى توظيف بحر الرمل بالدرجة الأولى خاصة في قصائده القصيرة والمتوسطة، إذ بلغ عدد أسطر أطول قصيدة نظمت على وزنه ستة وسبعين (76) سطرا. ويعدّ (الرمل) من الأوزان الشعرية

العربية المألوفة، التي يسميها إبراهيم أنيس "الأوزان القومية"[1]. يرى إبراهيم أنيس تطورا في مرتبة بحر الرمل مع مجيء الشعر العربي الحديث، وذلك عند دراسته لبعض الدواوين الشعرية لتلك الحقبة الزمنية، كما أشار إلى إمكانية بروز هذا البحر أكثر فأكثر في المستقبل حيث يقول:" لقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذي أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه"[2]. وقد تحقق ذلك في ديوان (أعراس) الذي يمثل أحد نماذج الشعر العربي الحداثي. ومن جهة ثانية فإن محمود درويش لم يعتمد في مجموعته (أعراس) على بحر الطويل على الرغم من كونه الوزن الذي يحتل الصدارة في الشعر العربي لعصور عديدة. وهذا الأمر ليس غريبا، إذا عدنا إلى نتائج إبراهيم أنيس في هذا الشأن: "نلحظ انهيارا في نسبة البحر الطويل، مما يجعلنا نقول إن زمانه قد مضى"[3].

هذا الاختيار للبحور – سواء كان ذلك فعلا إراديا أو لا شعوريا - يعدّ خاصية أسلوبية بارزة وموجودة بالفعل في مجموعة أعراس.

تحدث النقاد عن صلة الحالات النفسية للشاعر بالبحور التي يوظفها في قصائده. فقالوا إن " المرء وإن كان يستطيع في النفَس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أن قدرته في هذا محدودة، يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية، وهو حين يكون هادئا وادعا أقدر على النطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفا سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات"[4]. إن الشاعر وإن كشفت إيقاعات أوزانه عن حضور للموروث الخليلي، فإن إيثاره للتنوع في السطر الشعري يكشف عن تحول

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة 1997، ص 188.
[2] المرجع نفسه، ص 202.
[3] المرجع نفسه، ص 201.
[4] المرجع نفسه، ص 175.

نوعي في شكل الإيقاع، من شأنه أن يعمّق الدلالة بالإحاطة بها. ومن هنا فإن تقيّده (قيد جمالي ودلالي) بالتفعيلة لا يخلو من حركية. بالمقابل فإنها " كوحدة بنائية، يمكن للشاعر أن يوظفها بحرية، وتنبع من قلب التجربة في حركيتها النفسية والجمالية"[1]. ويبقى أن الوزن لا يميز في جوهره ما هو شعري وما هو غير شعري، على نحو ما تؤكده الدراسات التراثية وتسنده الحداثة النقدية، فقد أكدت الشكلانية الروسية في قراءاتها النصية أن:" الخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن"[2]، ما يعني أن الإيقاع هو السمة المكوّنة للفصل بين الشعري واللاشعري على نحو ما هو الأمر في الخطاب الشعري التعليمي الذي يُعنى بالقاعدة، لا بالإيقاع.

2. نسق التقفية:

يذكر ابن رشيق مكانة القافية في صناعة الشعر فيقول:" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[3]. ويعرفها حازم القرطاجني بأنها "حوافر الشعر، عليها جريانه واطر اده، وهي مواقفه، فإن صمت استقامت حريته وحسنت مواقفه ونهاياته"[4]. ولا تعد القافية مجرد صوت موسيقي فحسب، وإنما أهميتها في أنها تمدّ القصيدة " بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[5]. وأنها ذات دلالات على انفعالات الشاعر وعواطفه ورؤاه، مثلما تكشف في الأساس عن موهبة وإقرار ضمني بأن الشعر غناء وموسيقى قبل أن يكون معرفة

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1980، ص 209.
[2] إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط 1982، ص 56.
[3] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 159.
[4] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 271.
[5] علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1989، ص 13.

أو منتجا لمعرفة.

إن نظام القوافي في الشعر العربي الحداثي يختلف الاختلاف كلّه عن النظام التراثي في هذا الجانب، إذ لا يشترط النمط الأحادي للقافية على طول القصيدة، ولا وحدة حرف الروي وحركته، وإنما للشاعر الحرية الكاملة في اختيار القوافي، في حروفها وأنظمتها: " فهي فواصل صوتية يتوقع السامع ترديدها، والمتلقي يستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في مدد زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1].

إن دور القافية ليس منحصرا في الجانب الغنائي للقصيدة فحسب، وإنما هو بالغ الأهمية في تشكيل الدلالات. ووظيفتها عندئذ تكمن في " تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبنية الدلالية العامة للقصيدة"[2].

أ) <u>اختيارات حرف الرّوي:</u>

لدراسة نظام القوافي في مجموعة (أعراس) ارتأينا أن نوظف جدولا إحصائيا، يبين كثافة حرف الرّوي الموظّف من الشاعر في مختلف القصائد، وكذا نسبته المئوية إلى عدد أسطر المجموعة، ويتم بذلك تحديد الحروف المهيمنة، ومزاياها الإيقاعية الدلالية المحتملة لها. فكانت النتائج كالتالي:*

---

[1] أنيس، موسيقى الشعر، ص 273.
[2] فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، ص 78.
** أرقام القصائد هي نفسها الواردة في الجدول الأول ص 3.*

الجدول الثالث:

الحرف

أرقـــام القـصـــائـــد

/////	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	العدد	%ًٌ
ء	1	11	4	2	3	4	3	3	4	1		7		2	2	47	3,70
ب		7	7		6	13		1	9	2	1	2	3	1	2	54	4,30ً
ت	6	12	20	6	8	10	3	6	10		2	6	4	2	1	96	7,60
ث		1					1				1					3	0,20
ج		1	4			8		1	3					2		19	1,50
ح		3	5	1	1	10	1	4	2	1	1					29	2,30
خ																0	0,00
د	10	2	30	1		16	3	4	2		3	5	5	2		83	6,60
ذ		2			1	2		1								6	0,50
ر		19	22	3	7	32	7	3	7	11	4	7	3	3	5	133	10,60
ز			4		1	1	1									7	0,60
س	1	5	1		11	8	4		1	2						33	2,60
ش	1	6	1	2		1		1								12	1,00
ص					2	7										9	0,70
ض		5	2		3	6		1	1						1	19	1,50
ط		2	1			5	1							1	1	11	0,90
ظ																0	0,00
ع		4	3	1	1	4			2	3						18	1,40
غ		2	1	1				1								5	0,40
ف	3	5	11		4	2		2					2	1		30	2,40
ق		8	11	1	2	2		1						2	3	30	2,40
ك		4	8			5	8	5	3			3		2		38	3,00
ل	5	20	30	11	2	33	11	16	7	1	4	3		3	8	154	12,30
م	5	6	34	3	6	10	2	4	7	2	1	2	4	4	1	91	7,20
ن	3	32	40	15	11	30	8	7	5	10	6	6	1	15	3	192	15,30
ه	1	15	8		3	23	1	1	8	2	1	9		1	1	74	5,90
و		1				2										3	0,20
ي		4	9	4	4	13	7	2	1		1		4	2	10	61	4,90
العدد	36	175	258	51	76	247	61	64	72	35	25	50	26	43	38	1257	100

من استقراء الجدول أعلاه ندرك الحروف الثلاثة الأولى المهيمنة على المستوى الموسيقي في قوافي المجموعة الشعرية (أعراس)، فهي على التوالي وحسب أولويتها في نسبة ظهورها: النون (15.3% ، 192 سطرا)، اللام (12.3% ، 154 سطرا)، الراء

(10.6% ، 133 سطرا). وهذه الأصوات: " تشترك في وضوحها الصوتي، وهي من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين. فهي جميعا ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة. ولذلك أعدها القدماء من الأصوات المتوسطة بين والرخوة"[1].

ب) أنظمة القافية:

في صميم بحثنا عن بنية قوافي هذا الديوان، نرى من المناسب النظر في أنظمة تردد حروف الروي في المقاطع المختلفة، وكيفية تتابعها في الأسطر. تلك الأنظمة التي تصنع إيقاعها المميز في قصائد الشعر العربي الحداثي، وتمدّه بنكهة جمالية خاصة، تتحقق بها الوظيفة الجمالية سمةً نوعية في الخطاب الشعري، بمعزل عن القراءة المرجعية. وبإمكاننا تحديد هذه الأنظمة المختلفة، الأكثر ظهورا لهذه الترديدات، وتقديم نماذج لها، على النحو التالي:

- ✓ **النظام (أ ـ أ):** أي تكرار حرف الرّوي نفسه في سطرين متتالين.

مضت الغيوم **وشردتني**

ورمت معاطفها الجبال **وخبأتني**[2]

أنا أعرفه في **الأربعين**

وطويلا كنشيد ساحلي **وحزين**[3]

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة 1999، ص 58.
[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)،ص 611.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597.

وطن ...أو **سفر؟**

إنني **أنتظر**...[1]

هذا النظام الإيقاعي أكثر الأنظمة توظيفا في مجموعة (أعراس)، حيث يتيح للشاعر إمكانية التحول في القوافي بين روي وآخر، دون أن يتقيّد بحرف واحد في مجموعة كبيرة من الأسطر، تبعثه على التنوع، وبالتالي على الحركة والنشاط بما تمليه عليه عناصر الإبداع الشعري المختلفة.

بلغ عدد المقاطع المنظمة بهذا الشكل اثنين وثمانين (82) مقطعا. ويظهر في أغلب القصائد بأعلى نسبة، ما عدا قصيدة (الصهيل الأخير)، التي غاب عن قوافيها كليا، وقصيدتي (الحديقة النائمة، وقطار الساعة الواحدة) اللتين يظهر فيهما مرة واحدة فقط، وبحرف من الحروف المهيمنة على الرّوي؛ وهو النون. أما الحروف التي اعتمدها محمود درويش في هذا النمط من المقاطع (أ ـ أ) فهي النون (17 مقطعا)، والراء (13 مقطعا)، "وهما صوتان متقاربان في المخارج، إذ النون أسناني والراء لثوي"[2]، يناسبان الهدوء والهمس، خاصة أن الديوان يتميز بكثرة الانفعالات والأحاسيس الباطنية. ولقد سبقنا الحديث عن قوة وجود الحرفين في قوافي الديوان.

- ✓ **النظام (أ ـ ب ـ أ):** أي تردد ثنائي لحرف ذاته مع ظهور حرف دخيل بينهما.

ويدخل

حلبة الرقص **حصانا**

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص 669.
[2] ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة 1998، ص 74.

من حماس **وقرنفل**[1].

في ليل الزنازين **الشقيقة**

في العلاقات **السريعة**

والسؤال عن **الحقيقة**[2]

فلتجدد أيها الأخضر موتي **وانفجاري**

إن في حنجرتي عشرة آلاف قتيل يطلبون **الماء**

جدد أيها الأخضر صوتي **وانتشاري**[3].

يحتل هذا النظام المرتبة الثانية ضمن المقاطع الخاصة التي تم تصنيفها استقراءً للديوان فكان عددها أربعة وعشرين (24) مقطعا، إلا أن هناك خمس قصائد لا تتضمنه، وهي (قصيدة الرمل ـ وتحمل عبء الفراشة ـ هكذا قالت الشجرة النائمة ـ لمساء آخر ـ يوم أحد أزرق). وسجل أكبر عدد من هذا النمط في قصيدة (أحمد الزعتر) بخمسة مقاطع، تليها قصيدة (الأرض) بأربعة مقاطع. وهما من القصائد الطوال في المجموعة. أما القصائد الأخرى فلا يظهر هذا النظام فيها أكثر من ثلاثة مقاطع. كما نلاحظ تردد حرفي الراء والنون في قطبي النظام (أ ـ ب ـ أ)، بحيث احتل الأول المرتبة الأولى بثمانية (8) مقاطع والثاني المرتبة الثانية بأربعة (4) مقاطع.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 591.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 612.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 653.

✓ **النظام (أ ـ ب ـ أ ـ ب):** أي ثنائيتين متتابعتين لحرفين مختلفين.

لمساء آخر هذا **المساء**

وأنادي **وردها**

تذهب الأرض **هباء**

حين تبكي **وحدها**[1].

كان ما سوف **يكون**

فضحتني **السنبلهْ**

ثم أهدتني **السنونو**

لرياح **القتله**[2].

عيناها تنامان **تنامان**

سبقنا حلمنا **الآتي،**

سنمشي في اتجاه الرمل صيادين **مقهورين**

يا **سيدتي**[3]

اعتمد محمود درويش النظام المقطعي، الذي رمزنا إليه (أ ـ ب ـ أ ـ ب) اثنين وعشرين (22) مرة، ويعدّ النوع الثالث أكثر توظيفا. وكان حضوره أقوى في ثلاث قصائد، منها اثنتان

---

(1) محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (لمساء آخر)، ص 675.
(2) المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 607.
(3) المصدر نفسه، قصيدة (حالة واحدة لبحار كثيرة)، ص 779.

طويلتان، هما: قصيدة (أحمد الزعتر)، بسبعة مقاطع (7)، تليها (قصيدة الأرض) بأربعة (4)، وقصيدة (لمساء آخر)، بأربعة (4) مقاطع كذلك. كما غاب هذا النظام عن سبع قصائد كاملة. وللإشارة فإن القصيدة الطويلة تتيح الفرصة للمؤلف في اختيار الأنظمة المقطعية القافوية، أكثر من القصائد القصيرة والمتوسطة، التي تقلص من إمكانيات الاختيار، مثلما يظهر ذلك في (قصيدة الرمل)، وقصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، وقصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، حيث بنيت كلها على النظام (أ ـ أ)، وافتقرت إلى الأنظمة الأخرى.

✓ **النظام (أ ـ أ ـ أ):**

سنطردهم من إناء الزهور وحبل **الغسيل**

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق **الطويل**

سنطردهم من هواء **الجليل**[1].

وريتا... تنام وتوقظ **أحلامها**.

في الصباح ستأخذ **قبلتها**،

وأيامها[2]،

هذا النظام الإيقاعي رابع نظام اعتمده محمود درويش في (أعراس)، فهو يعتمد تكرير حرف الروي عينه في ثلاثة أسطر متتالية. وتجسّد هذا النمط عشرين (20) مرة في المدونة، وفي خمس قصائد فقط، وهي: قصيدة (أحمد الزعتر) بسبعة مقاطع، يحتل فيها المرتبة الأولى بالنسبة إلى القصائد التي تحمله، وتليها قصيدتا (كان ما سوف يكون، والأرض) بأربعة

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 638.*
[2] *المصدر نفسه، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663- 664.*

مقاطع، ثم قصيدة (الحديقة النائمة) بثلاثة مقاطع، وأخيرا قصيدتا (أعراس، ولمساء آخر) بمقطع واحد فقط. إن هذا النظام الإيقاعي قد غاب كليا عن عشر (10) قصائد. وهذا يعود ـ لا محالة ـ إلى ثقله وبطء إيقاعاته، مقارنة بالأنظمة السابقة الذكر، لاسيّما أن الحروف المهيمنة على القوافي تتميز بسرعة الحركية، إذ يمكننا الإشارة إلى أن الأنظمة التي يتوالى فيها الحرف نفسه أربع مرات أو أكثر، تكاد تنعدم في الديوان.

إذا تأملنا مجموعة (أعراس)، فإننا نلاحظ ورود هذه الأنظمة المقطعية بشكل كبير في المقاطع التي تُبنى على الأسطر الشعرية القصيرة، بينما تقلّ في المقاطع المُشَكّلة من الأسطر الطويلة. يحدث ذلك بالأخص في المقاطع السردية الواردة في افتتاحيات بعض القصائد الطويلة التي يطول فيها نفس الشاعر، وبأسلوب قصصي هادئ مزيج بين الواقع التجريبي من جهة، والخيال والرؤيا من جهة أخرى، تمهيدا للحركة والانفعال في المقاطع ذات الأسطر القصيرة، التي تتيح للشاعر الانتقال من فكرة إلى أخرى بكل سهولة، لاسيّما حين اعتماده الأساليب الإنشائية، التي سنتعرض إليها بشكل واسع عند دراستنا للجانب التركيبي البلاغي للمدونة.

يقول محمود درويش:

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب،

ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء.

أبي كان قبضة الإنجليز، وأمي تربي جديلتها

وامتدادي على العشب. كنت أحب (جراح

الحبيب) وأجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة،

مرّ الرصاص على قمري الليلكي فلم ينكسر

غير أن الزمان يمرّ على قمري الليلكي فيسقط في

القلب سهوا...[1]

هذا المقطع لا يحتوي على نظام قافوي ملفت للانتباه، كالأنظمة التي سبق أن أشرنا إليها فهو مقطع سردي إخباري طويل الأسطر حيث لا يكون الوقوف عند حرف الروي الاختياري بالأمر الهيّن، فالفكرة هي التي تهيمن على البنية الإيقاعية، فالشاعر هنا لا تهمه القافية أكثر مما يهمه الموضوع، وبالتالي يعمد إلى تغيير إيقاعاته وتنويعها كما يشاء لأن شعر التفعيلة يتيح له ذلك. إن " الشعراء المحدثين والمعاصرين هم الذين أكثروا من تنويعاته استجابة لتلون حالاتهم النفسية، ولاختلاف مقصدياتهم "[2]. إن القافية ليست في الحقيقة مجرد أصوات تقرع الآذان فتنجذب إليها إيقاعيا ونغميا، ولا تقتصر أهميتها على الجانب الموسيقي فحسب، وإنما: " يفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري"[3].

إن محمود درويش نوّع البنية الإيقاعية لمجموعة (أعراس) من حيث أنظمة التقفية، لكن هذا التنوع محصور في نماذج قليلة محددة هيمنت عليها الأنماط الأربعة التي أشرنا إلى وجودها، خاصة النظام (أ ـ أ) الذي احتل الصدارة بينها، لذا فإننا يمكن أن نعدّ هذه الأنماط سمات أسلوبية للديوان.

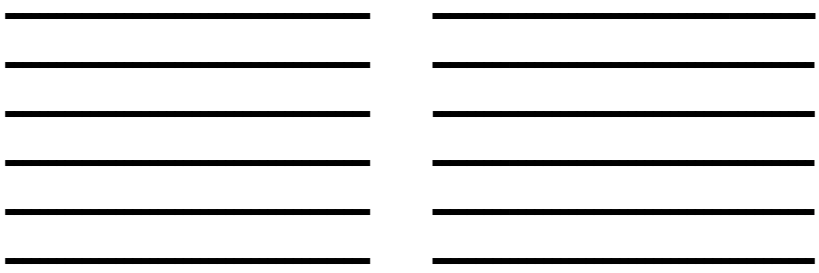
---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 639.
[2] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي ط3،، الدار البيضاء / بيروت 2006، ص 55.
[3] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر / محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981، ص 167.

3. هندسة القصيدة:

إذا كانت القصائد العربية الكلاسيكية تتمايز فيما بينها من جانب الدلالة، أكثر من تمايزها من الجانب الشكلي الخارجي، فإن الشعر العربي الحداثي قد أظهر اختلافات في هذا الأخير حيث تعدّدت أنواع البناء الهندسي أو ما يسمى (الفضاء النصي)[1] الذي يعرّفه الماكري: " الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي"[2]، بالموازاة مع (الفضاء التصويري)[3] الذي يخص الموضوعات ودلالاتها.

إذا تأمّلنا بنية القصيدة العربية العمودية، في هذا الإطار، فإننا نجدها على منوال واحد، أو فضاء واحد مؤسّس على نظام الشطرين المتقابلين، الذي تظهر فيه مساحات البياض والسواد على الشكل التالي[4]:



يرى ابن رشيق أن تسمية شطري البيت بالمصراعين عائدة إلى أخذ الدلالة عن مصراعي الباب. فمصراع البيت الشعري كأنه باب القصيدة ومدخلها، وأن سبب التصريع مبادرة الشاعر إلى الإعلام أن الكلام يتعلق بالشعر (الكلام الموزون) غير النثر[5]، وهذا الفضاء

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 1991 ص105.
[2] المرجع نفسه، ص 106.
[3] المرجع نفسه، ص 105.
[4] المرجع نفسه، ص 136.
[5] ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 184.

يهيئ المتلقي على نمط القراءة التي هو بصدد الولوج إليها، بل " يوضع كوجه في مقابل قارئه"[1]، أي على قراءة تعتمد الإيقاع الشعري.

أما بالنسبة إلى القصيدة العربية الحداثية، التي تعتمد في بنيتها الموسيقية على التفعيلة فإن الأمر قد اختلف تمام الاختلاف مع ما ألفناه في الشعر العربي التراثي، حيث أصبح التفاوت بين القصائد مركّزا على المظهر الشكلي الذي " يتطلب من المتلقي فهمًا لهذه الهندسة الجديدة وفق معطيات جديدة، وعليه لا بد من متابعته لسعة النص الشعري وفق تنظيمه وتناسقه"[2]. وعليه فمن الضروري البحث عن طرائق بصرية يتم بها تعويض ذلك العنصر الغائب. يذكر محمد الماكري مستويين للفضاء النصي: مستوى الخط، ومستوى البياض والسواد. الأول يخصّ النصوص المكتوبة باليد الحرّة. ولا نتطرق إليه في دراستنا هذه لديوان (أعراس) لأن خط النسخ مكتوب آليًا، ولم يشارك الشاعر إطلاقا في اختياره. أما المستوى الثاني فهو من صلب العملية الشعرية لدى محمود درويش، ما يستدعي النظر في هندسته.

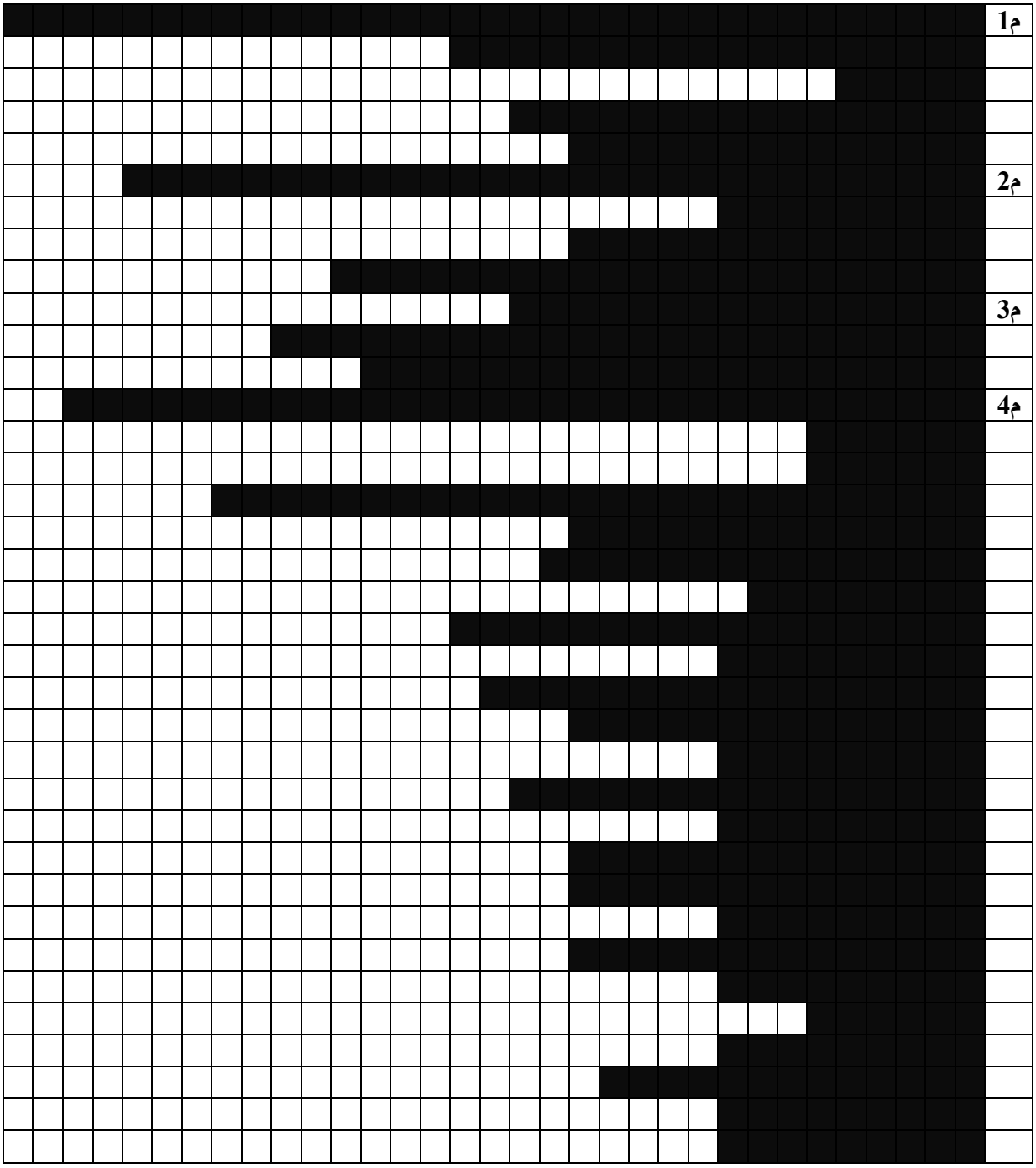
في محاولتنا لدراسة الفضاء النصي للديوان ارتأينا أن نأخذ قصيدة (أعراس)[3] أنموذجا وهي القصيدة التي تتصدر الديوان وتمنحه عنوانها. في ضوء إعداد رسم بياني لمساحات البياض والسواد في مختلف أسطر القصيدة، التي يبلغ عددها خمسة وثلاثين سطرا:

---

[1] الماكري، الشكل والخطاب، ص 108- 109.

[2] راوية يحياوي، بنية القصيدة في شعر أدونيس، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو 2000 ص214.

[3] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة(أعراس)، ص 591 - 593.



اعتمدنا في وضع المخطط على أمرين أساسين: أولهما تحديد السطر الأطول من القصيدة على أنه المرجع لأكبر مساحة سواد، ثانيا يتم تحديد السواد وفق عدد أحرف السطر بما في ذلك الفراغات الموجودة بين الكلمات في مستواها الأفقي. وتمت الإشارة إلى مقاطع القصيدة بالرموز (م1، م2، م3، م4).

نلاحظ أن توزيع السواد بين الأسطر الشعرية لم يكن بالتساوي، حيث إنّ أكبر تلك المساحات كان في الأسطر الأولى للمقاطع (م1، م2، م4)، التي وردت ضمن أسلوب خبري. وكأن الشاعر يستعد للانطلاق في انفعالاته وأحاسيسه، التي لم يصل بعدُ إلى إفراغها. يقول:

م1: عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف[1]

م2: وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمه[2]

م4: وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات[3]

القارئ لهذه الأسطر التي يكتسيها السواد لا شك أنه ينتظر تقديما أعمق للأحداث من الشاعر، الذي " يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه"[4]، يتطلع إلى إشراك الآخر (القارئ) في الموضوع الذي يتناوله، إنه في مقام سرد أحداث خارجية عن ذاته، يستطيع هذا الآخر أن يدركها بدوره. لكن هذه النسبة العالية للسواد، ما أن ينتهي السطر الأول من المقطع حتى تتقلص وتتضاءل، فيجتاح البياض المساحات ويتصارع الوجهان، حيث يؤسس الشاعر "فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي"[5]. وللشاعر وعيه في ذلك، حيث يرى محمد الماكري أنه " اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار"[6]. إن محمود درويش يدرك هذا البناء، حين يصرّح في إحدى قصائد ديوان(أعراس):

---

(1) محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 591.
(2) المصدر نفسه، قصيدة (أعراس)، ص 591.
(3) المصدر نفسه، قصيدة (أعراس)، ص 592.
(4) الماكري، الشكل والخطاب، ص 104.
(5) المرجع نفسه، ص 238.
(6) المرجع نفسه، ص 178.

(ونشيدي لك يأتي دائما أسود من كثرة موتي قرب نيران / جراحك)[1]، حيث يخاطب الأخضر رمز الوطن الضائع، ويفرغ ما تجوب به نفسه من مشاعر وما ينتابه من تصوّرات ورؤى مستقبلية يمزج بين الذكريات والآمال والأحلام.

أما عن نسب السواد والبياض في المقاطع الأربعة للقصيدة فإننا نبيّنها من خلال الجدول التالي*:

المقطع	م1	م2	م3	م4	القصيدة
السواد	52.12 %	56.06 %	47.29 %	38.77 %	44.44 %
البياض	47.88 %	43.94	52.71 %	61.23 %	55.56 %

في المقطعين الأول والثاني، هيمن السواد أكثر من البياض، كأن الشاعر في موقف وصفيّ إخباري هادئين لجوّ من الفرحة والسعادة بعودة جنديّ من الحرب، وبدء عرسه. حاول محمود درويش التقرب من الموضوعية ـ وإن وظف بعض الاستعارات التخييلية ـ والابتعاد عن ذاته الشاعرة. لكن في المقطعين الأخيرين يبدأ البياض في التوسع، فالثالث مدخل إلى بداية تغيّر الأحداث وانعكاسها، على الرغم من التسلسل المنطقي لوقائع الفرح منذ السطر الأول من القصيدة، وهنا تركيز على بعض التفاصيل المتعلقة به، التي يتذكرها، وفي المقام كذلك. مساحات البياض والسواد في هذا المقطع متقاربة، إلا أن بداية تفوق النوع الأول يُظهر بداية انفعال الشاعر وولوج الخلجات نفسيته. يستمر ذلك، ويجتاح البياض بشكل واسع

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 653.*

* نسبة السواد تحسب كما يلي: عدد أحرف السواد على عدد الأحرف الإجمالي، ونسبة البياض: عدد أحرف البياض على عدد الأحرف الإجمالي.

المقطع الأخير من القصيدة، ويعدّ هذا التحوّل " تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"[1]، نأى الكلام عن المقام والأحداث ودنا من الشاعر، لتصل انفعالاته المكتومة في الأول إلى ذروتها، حيث يتحول الموقف من الجماعي إلى الفردي، إذ ترصد البياضات على أنها " الوقفات أو لحظات الصمت على عكس السواد الذي يرصد كمساحات كلام"[2]. وإذا ربطنا ذلك بقضية الشاعر الجوهرية فإن ذلك " قد ينفتح على دلالة استشراق الأفق الأبيض للإنسان الفلسطيني الذي يواجه الظلمة والسواد... لتُلبس الهوية الفلسطينية البراءة والحق في العيش الإنساني الكريم"[3].

إن قصائد المجموعة (أعراس) متعددة الأشكال الهندسية في إطار ما يسمى (البياض والسواد)، فالشاعر يتحول من موقف إلى آخر، قد تكون الهيمنة للسواد متفاوتة بين الأسطر أو بين المقاطع. وقد تكون القصيدة على هندسة واحدة، على نحو ما هو الحال في قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)[4]، التي يكسوها السواد في جلّ مقاطعها. ومنها اخترنا:

سيجيئك الشهداء من جدران لفظتك الأخيرة. يجلسون

عليك تاجا من دم، ويتابعون زراعة التفّاح

خارج ذكرياتك. سوف تتعب... سوف تتعب

سوف تطردهم فلا يمضون. تشتمهم فلا يمضون

---

[1] الماكري، الشكل والخطاب، ص 104.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 266 - 267.
[3] عبد القادر فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا)أنموذجا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو 2007، ص 12.
[4] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، ص 656 - 660.

يحتلّون هذا الوقت. تهرب من سعادتهم إلى وقت

يسير على الشوارع والفصول[1].

هنا يقترب محمود درويش من هندسة النثر، لأن الأسطر الشعرية مطوّلة، وكأننا أمام قصة أو رواية، لأن القصيدة العربية الراهنة فتحت فرصا أكبر للإبداع لدى الشعراء لتعقيدات الحياة والأحوال وخلافات الدول والأمم. إن الاستعمار لم يترك مجالا للحرية والاستقرار والتمتع بالحياة، بل قوّض أركانها.

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، ص 657.*

II. البنية الإيقاعية الداخلية:

1. بنية التكرارات:

التكرار ظاهرة أسلوبية في الشعر لكنه أخذ في الشعر العربي الحديث كمّا مُلفتا للانتباه، حيث كثف الشعراء من توظيفه، دعما للبنية الشكلية الإيقاعية من جهة، وتكثيفا للبنية الدلالية من جهة أخرى. و" المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكا أوّليا أن بنية التكرار هي أكبر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول أن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل أنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله"[1]. هذا الأمر ليس عيبا في الشعر الحداثي لأنه فتح مجالا واسعا لحرية الإبداع شكلا ومضمونا وضمن انسجاما مميزا بين تكرار الصوت عموما، والدلالة في كثافتها ورمزيتها. وعلى الرغم من حجم هذه السمة الأسلوبية لدى هؤلاء الشعراء، إلا أن توظيف التكرار ليس أمرا عشوائيا، أو سدّا للفراغ، وإنما عن دراية ويقين بأن يخدم شعرية النص بشكل أرقى. وفي هذا الصدد تؤكد نازك الملائكة على أهميته:" إنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[2].

وكما أن للتكرار من ناحية الأوزان والقوافي فعله على المستوى الصوتي، فإنه يظهر كذلك في تكرار الألفاظ والعبارات والمقاطع، " فالرسالة الشعرية تتحرك بين المبدع

---

[1] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة 1995 ص381.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11، بيروت 2000، ص 280.

والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية، التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع شعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلا درجاتها"[1].

إن ديوان (أعراس) يتضمن تكرارات عديدة تبعث في القصائد إيقاعا مميزا لا يخلو من جمالية وعذوبة، خاصة أن الشاعر وظفها بأنماط وأشكال متنوعة تفاجئ ذوق القارئ وتوقعاته من حين لآخر. ولم تعد تكرارات مملة ومتعبة، وإنما تكرارات لها مكانتها وأهدافها وأثرها. ويمكن تحديد الأنماط التي وظفها محمود درويش بما يلي:

✓ **تكرار الألفاظ الابتدائية للأسطر:**

تعددت المقاطع التي بنيت بهذا النمط التكراري في قصائد المجموعة، ويدخل هذا النوع ضمن (التكرار الاستهلالي)[2] المبني على " تكرار كلمة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية"[3]. تظهر اللفظة الواحدة مكررة في بدايات الأسطر بشكل عمودي متتال، يركز فيها محمود درويش على لفظة جوهرية تتكرر عدة مرات لتصنع إيقاعا متميزا للمقطع، تعطي له جمالية موسيقية، قد نربطها بجمالية القافية الموحدة، كما يسهم " بما يوفره من دفق غنائي في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج"[4]. وتراوح عدد الأسطر، التي تحمل اللفظة المكررة بين سطرين وثمانية أسطر كحدّ أقصى، ظهر في قصيدة الخبز. ومن نماذج هذا النمط ما يلي:

---

[1] عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 125.
[2] عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 8.
[3] المرجع نفسه، ص 8.
[4] المرجع نفسه، ص 8.

هنا قبلتني

هنا ضربتني صواعق من فضة وقرنفل.

هنا كان عالمها يبتدئ

هنا كان عالمها ينتهي[1].

هذا الطعم،هذا الدم

هذا الملمس الهامس

هذا الهاجس الكونيّ

هذا الجوهر الكليّ

هذا الصوت هذا الوقت

هذا اللون هذا الفن

هذا الاندفاع البشريّ. السرّ. هذا السّحر

هذا الانتقال الفذّ[2]

أسمّي التراب امتدادا لروحي

أسمّي يديّ رصيف الجروح

أسمّي الحصى أجنحة

أسمّي العصافير لوزا وتين

أسمّي ضلوعي شجر[3]

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص 663.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (الخبز)، ص 632 - 633.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (قصيدة الأرض)، ص 638.

يمكن لنا أن ندرج هذا التكرار في النوع الذي تسميه نازك الملائكة بالتكرار اللاشعوري الذي تعرفه على أنه تكرار" جيء في سياق شعري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[1].

ولهذه التكرارات جانبها الدلالي الذي يعبر عن إحساسات الشاعر وأحواله النفسية، بالنظر إلى العنصر التكراري الذي ركز عليه، والذي يمكن أن يكون فعلا (ماضيا، مضارعا، أو أمرا)، أو اسم (مكان، زمان، إشارة...)، أو حرفا (للاستفهام، أو النفي، أو النهي...): "فالنمط التكراري يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيا وصولا إلى تحقيق الهدف الدلالي"[2].

✓ **تكرار اللفظة في السطر نفسه:**

كان هذا النوع من التكرار متقاربا تارة (أي الألفاظ متتالية مباشرة)، ومتباعدا تارة أخرى (أي الألفاظ المكررة مقطوعة بألفاظ أخرى). وهذا النوع الثاني أكثر حضورا من الأول في قصائد المجموعة، ومن نماذجه:

من **المقهى** إلى **المقهى** أريد اللغة الأخرى[3].

والرمل هو **الرمل**. أرى عصرا من **الرمل** يغطينا[4].

سوف تطردهم فلا **يمضون**. تشتمهم فلا **يمضون**

---

[1] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 287.
[2] عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 117.
[3] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 602.
[4] المصدر نفسه، قصيدة (قصيدة الرمل)، ص 627.

يحتلون هذا **الوقت**. تهرب من سعادتهم إلى **الوقت**[1]

✓ **تكرار المقاطع:**

ظهر هذا النمط من التكرار بالخصوص في القصائد الطوال من المجموعة (أعراس) وهو نمط يعيد به الشاعر مقطعا معينا، إما بأكمله، وإما بإحداث تغييرات في بنيته المعجمية كتبديل كلمة بأخرى أو حرف بآخر، أو تبديل مجموعة من الألفاظ، من دون تأثر المقطع في بنيته الصوتية الإيقاعية. والتكرار هنا متباعد، أي يأتي من حين إلى آخر، فيصل به الشاعر إلى إنهاء فكرته تارة، ويجعله موضع انطلاق لفكرة جديدة أو انفعال جديد أو رؤية جديدة تارة أخرى.

أ) المقاطع المكررة جزئيا:

كرر محمود درويش مجموعة كبيرة من المقاطع تكرارا جزئيا، أحدث بها تحوّلا في ذوق القارئ ومعارفه، فكسّر بها توقّعات هذا الأخير بتبديل ألفاظ بأخرى، أو بحذف أو إضافة لبعضٍ منها. إن هذا النوع التكراري سمة أسلوبية في شعر هذه المجموعة لكثرة وروده، وتنوع حركياته. ومن أمثلة هذا النوع من التكرارات قصيدة (كان ما سوف يكون) التي تم فيها تبديل الكلمة الأولى من السطر الرابع، وتبديل ضمير ياء المتكلم في المقطع الثالث بضمير هاء الغائب، من دون المساس بالبنية الإيقاعية الخارجية ومع تغيير في البنية الداخلية لها. فالتركيبان (لسيوف القتلة / لرياح القتلة) متساويتان مقطعيا: ///0/0///0، لكنهما مختلفان في الحركات وفي مخارج الحروف. إن هذا التكرار يساعد على " كسر حاجز

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، ص 657.*

الرتابة عن طريق تجديد الصيغ، ويولّ جرسا موسيقيا في النص، ويخلق إشارة لدى المتلقي ويعطيه هزة ومفاجأة"[1]، ما يمدّ هذا التغيير من أغراض في الدلالات دون شك.

في الموضع الأول :

كان ما سوف يكون

فضحتني السنبلة

ثم أهدتني السنونو

لعيون القتلة.

في الموضع الثاني:

كان ما سوف يكون

فضحتني السنبلة

ثم أهدتني السنونو

لسيوف القتلة.

في الموضع الثالث:

كان ما سوف يكون

فضحته السنبلة

ثم أهدته السنونو

لرياح القتلة[2].

---

[1] *شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 21.*

[2] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 600 – 607.*

يدخل هذا الصنف من التكرارات ضمن " التكرار البنيوي النّسقي المشجّر، الذي يشمل ثلاثة أبيات متتالية، مع تغيير طفيف في البيت الثالث"[1].

ب) المقاطع المكررة حرفيا:

ورد في بعض القصائد من المجموعة (أعراس) تكرار حرفي لبعض المقاطع؛ أي دون إحداث تغيير فيها، لكنه لم يكن شائعا، فالشاعر محمود درويش فضل النوع الأول لتكرار المقاطع؛ أي التكرار الجزئي، الذي يمكنه من خلخلة البنية الدلالية في ذهن المتلقي، فيدفعه إلى المزيد من القراءة، من دون كسر البنية الإيقاعية العامة للقصيدة. وهذا التحول في الانتقال من السمعي إلى البصري من شأنه أن ينوّع في تأويل الدلالة التي تحكم بنية النص الشعري.

من ذلك المقطع التالي المكرر من قصيدة (يوم أحد أزرق):

والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد.

الذي تكرر ثلاث مرات. والملاحظ أن هذا المقطع المكرر قد سبقه في كل مرة سطر يبتدئ بفعل مضارع، فاعله ضمير الغائب المؤنث:

تصب الشاي، / المقطع المكرر*.

تستلقي على الكرسي / المقطع المكرر.

ترتاح مع الأرض السماوية، / المقطع المكرر.

---

[1] *شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 34.*
* *المقطع المكرر هو: والشباك مفتوح على الأيام / والبحر بعيد.*

وهذا دليل على أن المقاطع المكررة لا تأتي صدفة، وإنما على دراية من الشاعر الذي يختار لها مواقعها وأوقاتها المناسبة لظهورها، لكنه ليس بالأمر الهيّن اكتشاف مبدأ الشاعر في إيراد هذه المقاطع، لأن ذلك قد يتبع الدلالة، أو يتبع التركيب أو الإيقاع. ويختلف الشأن من قصيدة إلى أخرى، ومن مقطع إلى آخر. " والملاحظ أن شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذه الأنماط في جملتها، مع تمايز بينهم في الإكثار من تلك، تبعا للسياق واحتياجاته التعبيرية، مع توظيف هذه البنى شعريا بحيث حققت لهم طاقات تأثيرية ما كان لها أن تتحقق دونها"[1].

✓ **تكرار الأسطر:**

يكون هذا النوع من التكرار إما متقاربا في أسطر متتالية، وإما متباعدا في أسطر غير متجاورة. وقد يكون التكرار تاما أو ناقصا؛ أي بتغيير ألفاظ بأخرى. إن هذا النوع نعثر عليه في عدة قصائد من المجموعة، بنسب متباينة فيها. فهناك قصائد تضم عددا كبيرا منه.

ويمكننا الإشارة إلى أن محمود درويش يميل أكثر إلى توظيف بنية تكرار الأسطر التي يحدث عليها تغييرات، ما يكشف عن ذوق بصير ورؤية في الكتابة مميزة، حتى وإن شاركه فيها شعراء آخرون هيمنوا على تجربة الكتابة والقراءة معا.

نماذج تكرار الأسطر بالتقارب ما يلي:

وأطل القرنفل[2] (مكرر مرتين في قصيدة الأرض)

وتقول لا[3] (مكرر ثلاث مرات في قصيدة أحمد الزعتر)

---

[1] *عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 382.*
[2] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 645.*
[3] *المصدر نفسه، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 621.*

متى تشهد[1] (مكرر ثلاث مرات في قصيدة أحمد الزعتر)

هذا التكرار يمكن الشاعر من الوقوف والاستراحة في مستويات القصيدة عامة: في الموسيقى، والتركيب، والمعجم، والدلالة، ويعضده من جهة أخرى بنفس جديد وقوي ينطلق به بعد ذلك.

نماذج تكرار الأسطر بالتباعد ما يلي:

إنني أنتظر[2] (مكرر خمس مرات في قصيدة "هكذا قالت الشجرة المهملة")

ذهبت إلى الباب[3] (مكرر ثلاث مرات في قصيدة "الحديقة النائمة")

يا انتحاري المتواصل[4] (مكرر مرتين في قصيدة "كان ما سوف يكون")

ومن النماذج التي تكررت فيها الأسطر بتغييرات:

أرجوك سيدتي الأرض أن تسكنيني

صهيلك.

أرجوك سيدتي الأرض أن تخصبي عمري المتمايل

بين سؤالين: كيف؟ وأين؟[5]

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 625.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص669- 671.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 661- 665.
[4] المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597- 607.
[5] المصدر نفسه، (قصيدة الأرض)، ص 642.

وابتعدوا قليلا عنه كي تجدوه فيكم

حنطة ويدين عاريتين

وابتعدوا قليلا عنه كي يتلو وصيته

على الموتى إذا ماتوا[1].

هذه التكرارات بمختلف صيغها وتشكيلاتها تنفذ إلى أذن السامع، فيدرك منها تماسك البنية الصوتية الإيقاعية للقصيدة، خاصة إذا كان البعد بينها في أزمنة متساوية. ونوّع الشاعر منها في ديوانه بشكل عام وفي بعض من القصائد لاسيّما الطويلة. إن الهيمنة في تلك الأنواع كانت لتكرار اللفظة في بداية السطر وتكرار الأسطر ثم تكرار المقاطع جزئيا. وأبدع محمود درويش فيها أحيانا لكي يكسر تلك القوالب المألوفة، ويبتكر نمطا جديدا يمتلك به القارئ. إلا أن عدد هذه الأنواع من التكرارات الجديدة المبتكرة قليل جدا مقارنة بالنماذج التي سبق ذكرها ولا يمكن عدّها خصائص أسلوبية للمجموعة.

نذكر مثالا لهذه التكرارات، وهو الذي تجسّده قصيدة (حالة واحدة لبحار كثيرة)، حيث يعيد به الشاعر سطرا كاملا بطريقة عمودية:

كيف يبقى الحلم حلما

كيف

يبقى

الحلم

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 625.*

حلما[1]

وما يستدعي الانتباه والتمعّن تكرار آخر يعكس فيه الشاعر ترتيب الأسطر في المقطع ذاته بشكل تناظري:

سأراها في الشتاء

عندما تقتلني

وستبكي

وستضحك

عندما تقتلني

وأراها في الشتاء[2]

إن السّمات الأسلوبية الإيقاعية في شعر التفعيلة تصنعها القراءة المباشرة للقصيدة ويصنعها صوت الشاعر ونبره، أكثر مما تصنعها الكتابة في قراءتها، ويرى محمد مفتاح أنه: " ليس هناك معان جوهرية للأصوات، ولكن المرسل هو الذي يمنحها إياها بناء على التراكم وعلى السياق العام والخاص"[3]. فإن الأصوات في ذاتها سلبية وتأخذ بعدا إيجابيا وحضوريا حين تتشكل أو يضفي عليها القارئ/السامع بعدا جماليا إمتاعيا.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (حالة واحدة لبحار كثيرة)، ص 680.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (لمساء آخر)، ص 674.
[3] مفتاح، دينامية النص، ص 63.

2. البنية البديعية:

البديع ركن من أركان البلاغة وسمة أسلوبية في الشعر العربي. إلا أن هناك تفاوتا بين الشعراء في توظيفه، فمنهم الذين يوظفونه عن طبع وسليقة وتلقائية، على نحو ما هو الشأن عند الجاهليين والأمويين. ومنهم الذين يصنعونه، أو يبالغون في اعتماده، مثلما كان الحال عند قسم من الشعراء العباسيين. والإفراط في البديع عند كثير من النقاد أمر مذموم وعيب في نظم الشعر يؤثر في بلاغته، ينقل ابن خلدون عن أحد الشيوخ المتقدمين عنه قوله:

" وكان شيخنا أبو القاسم الشريف السّبتي... يقول: هذه الفنون البديعية إذا وقعت للشاعر أو للكاتب فيقبح أن يستكثر منها، لأنها من محسنات الكلام ومزيّناته، فهي بمثابة الخيلان في الوجه يحسن بالواحد والاثنين منها، ويقبح بتعدادها "[1].

ويرى عبد القاهر الجرجاني أنه من الضروري في توظيف المحسنات البديعية وتأكيد طاقاتها أن يكون ذلك مقترنا بإفادة، وهدف منشود يخدم الشعر من جوانب شتى. ولا يقتصر فقط على الجانب الإيقاعي للكلمات، يقول: " أن يكون وراء ذلك نكتة تطلب وعائدة على المعنى تراد وتقصد، ترفع من شأنه وتضخم من قدره، ويقترن حظه من الفصل بخطها ويجيء حسنة من حسنها، وإلا كان حمل اللفظ على البديع منقصة وشينا "[2].

أوردنا البديع في هذا الفصل من المذكرة لأنه يصنع إيقاعا خاصا تصنعه الألفاظ والكلمات في ترتيبها ومجاورتها، التي تكوّن إحدى ركائز البنية الموسيقية الداخلية. وفي الحديث عن البديع، يرى إبراهيم أنيس " أن العناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، ص 1121.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق / أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة 1991، ص 11.

وما يتبع ذلك من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في تضمن الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية "[1].

وظف محمود درويش في المجموعة (أعراس) محسنات بديعية تتمثل أساسا في الجناس والطباق. وتأكدت الهيمنة للنوع الأول، حيث لا تكاد تخلو منه كل قصيدة.

أ) **الجناس**:

شملت قصائد المجموعة (أعراس) عددا كبيرا من ثنائيات الجناس. وهذا الصنف الجمالي من البديع يعوّض النقص الذي يمكن أن يصيب الإيقاع الخارجي ويوفر للقصيدة من جانبها الموسيقي الداخلي ضربا من جمالية التلقي والتأثير، وغاية بأصوات الكلمات المتجانسة في نوع حروفها أو شكلها أو عددها أو ترتيبها. واعتماد الجناس ليس فقط اختيارا للمعنى وراء اللفظ فحسب، بل هو أيضا " موسيقى حقيقية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما فيها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل حرف وكل حركة بوضوح تام "[2].

جاءت الجناسات في المجموعة ناقصة، أي بعدم اتفاق الكلمتين في حروفهما، نوعا أو عددا أو شكلا. وفضل الشاعر اعتماد هذا النوع على عكس الجناس التام، الذي يكون فيه التماثل الكامل بين المتجانسين، مع اختلاف الدلالة بينهما. وهو الذي يحدث في كثير من الأحيان فراغا في البنية الدلالية لدى القارئ، كما يولّد أخذا وردا في المعاني بينهما.

جاءت جناسات المجموعة بالأشكال التالية:

---

[1] أنيس، موسيقى الشعر، ص 45.

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مطبعة دار المعارف بمصر، القاهرة (د. ت)، ص 97.

جناس اتفاق الوزن: يعدّ الجناس الذي يتفق فيه الوزن بين الكلمتين المتجانسين أكثر أنواع الجناس تعلقا بالبنية الإيقاعية للقصيدة. فهو يعوّض إلى حدّ ما نقص الإيقاع الخارجي الذي تصنعه تفعيلات البحور وأنظمة القوافي، خاصة في الشعر العربي الحداثي، الذي هو بحاجة ماسة إلى هذه المحسنات اللفظية لإثراء إيقاعه الداخلي. لقد وظف محمود درويش هذا النمط من الجناس بشكل كثيف؛ إذ بلغ عدد ثنائياته خمسًا وسبعين ثنائية من أصل مائة وثمانٍ أي بنسبة % 69.44. وهي نسبة عالية مقارنة بالجناسات الأخرى، التي لا يتفق فيها الوزن. وكانت الجناسات التي اعتمدت على الوزن بأشكال مختلفة:

أول صورة مهيمنة على المجموعة من حيث الجناس هي الصورة المشكّلة من اسمين مفردين. وبلغ عدده ثلاثين ثنائية (30). وظفها الشاعر خدمة للجانب الصوتي - كما أشرنا إليه – وخدمة للدلالة وتأكيدا عليها، أو السموّ لمعانيها. ومن نماذج هذا ما ظهر في السطر التالي:

وسيدفنون العطر **بَعدك**. يمنحون الورد **قَيدك**[1].

إن الجناس حاصل بين الكلمتين (بَعدَك، قَيدَك)، والإيقاع صنعه المصدران (بعد، قيد) في أول الأمر، وصنعه من جهة ثانية تماثل حركات الكلمتين. وأضاف (الكاف) ضمير المخاطَب لهذا الجناس تقاربا بين ركنيه إلى حدّ الالتحام، مما يزيده بعدا جماليا لإيقاعه. ومن جانب آخر، تمنح كلمات السطر إيقاعا مميزا في نفسية القارئ، من تناسق المعاني والدلالات التي تشير إليها. فالعطر مرتبط بالورد الذي هو منبع له. والدفن يوحي بالبعد والقيد في آن واحد. والإمساك بالعطر لا يكون إلا بالإمساك بالورد. لذا يربط الشاعر بُعد العطر بقيد

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)، ص 660.*

الورد. لكن في الجانب التركيبي تم التركيز على بعد العطر. وهو لبّ المعنى وقراره، ثم استدراك الحجة في ذلك بقيد الورد.

فلتجدّد أيها الأخضر **موتي وانفجاري**

إن في حنجرتي عشرة آلاف قتيل يطلبون الماء،

جدّد أيها الأخضر **صوتي وانتشاري**

إن في حنجرتي كفّا تهز النخل[1]

جاء الجناس في هذا المقطع مزدوجا في ثنائيتين (موتي، صوتي)، و(انفجاري، انتشاري). وما يزيد هذين الجناسين جمالا نغميا، كونهما ينتميان إلى تركيبين متماثلين، يصنعهما تكرار جزئي لجملة فعلية يتصدرها فعل أمر (جدّد)، مع ورود اسم الإشارة (أيها) والمشار إليه (الأخضر). كما ألحقت كلمات هذين الجناسين بضمير ياء المتكلم. وهذا يؤكد صدور الجناسين من توقيع نفس واحدة. ومن جهة أخرى تستوقفنا المعاني المتشابكة بين تلك الكلمات. فالانفجار يؤدي إلى الموت، وأنه أكثر من هذا الأخير بشاعة، لأنه لا يترك أثرا لجسد صاحبه. والصوت من جانبه يتميز بالانتشار والشيوع. وكلما ورد قويا كان قابلا للانتشار بشكل أوسع، وكان فاعلا ومؤثرا.

وظف محمود درويش جناسات وردت على شكل كلمات في صيغة الجمع. وحققت بذلك انسجاما صوتيا وإيقاعا متماسكا في المقاطع التي تشكّلت فيها. عدد ثنائيات هذا النوع أقل ظهورا من النوع الأول الذي أشرنا إليه من قبل، حيث بلغت ست عشرة ثنائية. وما يضاعف من جماليته العبارة والموسيقى، اعتماد الشاعر نوعا واحدا من الجموع في كل ثنائية؛ أي

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 653.*

كون الكلمتين مجموعتين جمعا مذكرا سالما أو مؤنثا سالما أو جمع تكسير. من هذا النوع من الجناسات ما يلي:

لا وداع ولا شجرة

فقد نامت الشهوات وراء الشبابيك

نامت جميع **العلاقات،**

نامت جميع **الخيانات** خلف الشبابيك،

نام رجال المباحث أيضا...[1]

إن الجناس يتمثل في الثنائية (العلاقات، الخيانات). فالكلمتان اسمان مجموعان جمعا مؤنثا سالما وهما متجانستان من حيث الوزن والتعريف وفي تماثل بعض حروفهما. وهناك إسناد فعل النوم إليهما، مما يضفي بينهما ربطا دلاليا. الملاحظ في هذا المقطع ورود عدة كلمات بصيغة الجمع (الشهوات، الشبابيك، العلاقات، الخيانات، الشبابيك، رجال، المباحث). إنها مفردات أصبغت عليه إيقاعا مميزا متجانسا يبعث الارتياح في نفسية القارئ، التي ينتظر منها إشارات تستجيب، وتتبنى الرؤية والموقف.

فاذهب عميقا في دمي

اذهب **براعم**

واذهب عميقا في دمي

اذهب **خواتم**

واذهب عميقا في دمي

اذهب **سلالم**[2]

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663.*

[2] *المصدر نفسه، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 623.*

صنعت جناس هذا المقطع الثلاثية (براعم، خواتم، سلالم). وهي ألفاظ جاءت على صيغة جمع التكسير، مبنية على الوزن ذاته. ويزيد السجع عذوبة هذه الألفاظ بهيمنة الميم الساكنة في مؤخرة كل منها. كما يتوسط كل منها ألف المدّ، الذي يثبّت الإيقاع بقوة، ويمنح للجناس ميزة موسيقية عالية. إن هذا الجناس الثلاثي يكشف عن تماسكٍ ووحدانيةٍ لتكرار المقطع (اذهب عميقا في دمي / اذهب...)، فيجعل القارئ يشعر بتكرار كامل للمقطع، على الرغم من كونه تكرارا جزئيا في أصله.

إلى جانب النمطين السابقين اعتمد الشاعر صورة أخرى للجناس، وهي المؤسسة على ثنائية مشكّلة من فعلين ماضيين، أو من فعلين مضارعين. إضافة على وقع الوزن الموحد في أغلب تلك الثنائيات، يطفو زمن الفعل بوقعه الإضافي ونغمته المميزة.

مضت الغيوم و**شرّدتني**

و**رمت** معاطفها الجبال و**خبّأتني**[1]

إن الجناس هنا في الثنائيتين (مضت، رمت)، و(شرّدتني، خبّأتني). فضلا عن اختيار الشاعر للمتجانسين من حيث الوزن فإنه استطاع أن يوفق أكثر في اختياره فعلين معتلين (مضى، رمى) وفي زمن الماضي، مرفقين بتاء التأنيث العائدة على الفاعل، كما حقق في الثنائية الثانية توافق الصوت في فعلين ماضيين مضعّفي الحرف الثاني (ر، ب)، مرفقين بتاء التأنيث العائدة على الفاعل وياء الضمير المفعول به العائد على المتكلم، وهذا الجناس صنع إيقاعا مميزا للمقطع من حيث الوزن ومن حيث اختيار الألفاظ ومواقعها في بداية

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 611.*

السطرين ونهايتيهما. ولم يظهر هذا الصنف من الجناس، الذي يتفق فيه الوزن وزمن الفعل الماضي إلا بعدد قليل جدا من الثنائيات في المدونة كلها، والمقدرة بثماني ثنائيات.

جاء في مقطع آخر:

تمدّدت على كيس من الغيم

وشقّ السمك الأزرق صدري

و**نفاني** في جهات الشعر، والموتُ **دعاني**

لأموت الآن بين الماء والنار[1]

فالثنائية (نفاني، دعاني) تؤسس جناسا لفعلين ماضيين متّفقين في الوزن. تشكل كلمتاه من جهة، ركني السطر؛ أي مبدؤه ونهايته. وتشكل من جهة أخرى معاني الكلمتين في السياق نوعا من الردّ بين النفي والاستقبال: نفي في جهات الشعر، ودعوة إلى الموت. هذا الشكل من التركيب يستوقف القارئ ويشدّ انتباهه إلى ما يمكن أن تضفيه الدلالة من اختيار ذلك الجناس. كما وقعت في بعضٍ من المقاطع الشعرية جناسات أسست لها ثنائيات لأفعال مضارعة أضاف إلى انسجامها وقعُ الضمائر الفاعلة فيها والعلاقات المعنوية بين أقسامها.

رجل وامرأة **يفترقان**

ينفضان الورد عن قلبيهما،

ينكسران[2].

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (حالة واحدة لبحار كثيرة)، ص 678.*
[2] *المصدر نفسه، قصيدة (قطار الساعة الواحدة)، ص 671.*

في هذا المثال برز الجناس في الفعلين (يفترقان، ينكسران)، عمّقه وقعه ضمير الفاعل ألف الاثنين من جهة، مع أفعال مضارعة بالنمط نفسه في مقاطع أخرى من القصيدة، تشد البنية الموسيقية على إيقاعها الموحد:

لا يأتي القطار

فيعودان إلى المقهى

يقولان كلاما آخر،

ينسجمان

ويحبان بزوغ الفجر من أوتار جيتار

ولا **يفترقان**...[1]

جناس (الاشتقاق): لم يبالغ الشاعر في توظيف جناس (الاشتقاق)[2] وهو الجناس الذي تتفق فيه الكلمتان في جذريهما المعجمي. فهذا النوع من الجناس يعطي الإيقاع نمطا موسيقيا ترتاح له الأذن عند سماعه، وتستسيغه لتكرار بعض الحروف فيه. ورد هذا النوع ستا وعشرين مرة في المجموعة كلها. ومن نماذجه:

في الشارع الخامس حياني، **بكى**. مال على السور

الزجاجي، ولا صفصاف في نيويورك.

أبكاني. أعاد الماء للنهر. شربنا قهوة. ثم افترقنا في

الثواني[3].

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (قطار الساعة الواحدة)، ص 672.
[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 198.
[3] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597.

الجناس المركب من الثنائية (بكى، أبكاني) صنعه جذر الفعل (بكى) في أول الأمر وهو جناس اشتقاق. وأضاف إلى هذه الخاصية زمن الفعل المتمثل في الماضي صفة أخرى للتجانس الحاصل. كما أضفت حركية هذا الفعل بين الضميرين (هو) الغائب و(أنا) المتكلم العائد على الشاعر نكهة خاصة لهذا الجناس. المسافة بين بكاء الآخر وبكاء الشاعر، لا شك أنها تحرك في القارئ انفعالا وبحثا في المعاني والدلالات. ونلاحظ من جهة ثانية ورود الجناس في مقطع طغت عليه أفعال الماضي بشكل ملفت للانتباه (حياني، بكى مال، أبكاني، أعاد، شربنا، افترقنا). وهذا يحافظ إلى حد كبير على البنية الموسيقية للمقطع.

وجاء جناس الاشتقاق مرة واحدة على شكل ثلاثية، جذرها المعجمي الفعل الثلاثي (عبد) حيث وظفه الشاعر على شكل سلسلة من كلمات متتابعة في السطر نفسه:

أخي أحمد!
وأنت **العَبد** و**المَعبود** و**المَعبد**
متى تشهد؟[1]

قدّم هذا الجناس صفات مختلفة للموصوف (أحمد)، فمن العبد؛ أي الإنسان العابد، وهو أبسط الصفات، إلى المعبود الذي يعبده الناس، وهو أرقى صفة من الأول. ثم إلى المعبد أو المبنى الذي تقام فيه العبادة. فالجناس هنا صنعه انفعال الشاعر، الذي يبحث عن الصفة العالية المناسبة لموصوفه، التي وصل بها إلى حد التقديس والعبادة.

ب) <u>الطباق</u>:

لم يكثر محمود درويش من الطباق في ديوان (أعراس)، واكتفى بجزء من ثنائيته، التي قدر عددها بثلاث وأربعين ثنائية (43)، تصنع إيقاعها الخاص في نفسية القارئ ووجدانه

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 625.*

ومخيّلته. وتبرز ضربا من جمال العبارة وتكوين الدلالة الكامنة في ذهن المؤلف من انفعالات وإحساسات. فالطباق هو الجمع بين اللفظ وضده. وهو نوعان: طباق الإيجاب وطباق السلب. وقابل الشاعر بين مكوّني الطباق في أغلب ثنائياته الفعل المضارع بالفعل المضارع، ثم الصفة بالصفة. وحقق النوع الأول الهيمنة على المدونة (أعراس)، في أربع وثلاثين ثنائية، أي بنسبة خمسة وثمانين بالمائة (% 85) من مجموع الطباقات. ومن نماذجه:

في العيون السود. قاتلنا. قُتلنا. ثم قاتلنا. وفرسان

يجيئون ويمضون[1].

إن الطباق هنا صنعته الثنائية (يجيئون، يمضون). وهو مؤسس على فعلين مضارعين فاعلهما واو الجماعة للغائب، مما أضاف إلى الإيقاع نشاطا وحركية، تتردد بين المجيء والذهاب، فضلا عن الدلالة البعيدة، فإن الجمع بين المتباعدين من سمات دينامية الخيال وفاعلية العقل في اعتماد استراتيجيه الظهور/الخفاء.

بلادي **البعيدة** عني...كقلبي !

بلادي **القريبة** مني...كسجني![2]

تأسس الطباق في هذا المقطع على الثنائية (القريبة / البعيدة)، وهما صفتان متضادتان وأضاف التركيب المتجانس للسطرين جمالا للعبارة، حيث تكررت فيهما الكلمة (بلادي) في أول السطر مع الأدوات النحوية المتمثلة في حرفي الجر (عن، من) المتعلقين بضمير ياء

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 598.*
[2] *المصدر نفسه، (قصيدة الأرض)، ص 640.*

المتكلم، كما تضمّنت نهاية كل من السطرين كلمة متكونة من كاف التشبيه والمشبه به المتعلق كذلك بياء المتكلم.

أما عن طباق السلب فإنه ظهر بعدد أقل بكثير من الأول وبنسبة (15%) فقط من مجموع الطباقات، ويعود اجتناب الشاعر لهذا النوع إلى احتمال وجود مخاوفه في إمكانية إحداث خلل في الإيقاع الداخلي للقصيدة تنفر منه الآذان عن استساغته وقبوله.

جاءت أغلب ثنائيات طباق السلب على شكل فعلين مضارعين ثانيهما مجزوم بلا النافية على نحو ما هو الحال في المقطع التالي:

لا يبتعد البحر كثيرا عن سؤالي

وأنا **أذكر**،

أو **لا أذكر** الحادثة الأولى،

ولكني أرى طقس اغتيالي

وأنا العائد من كل اغتيال[1].

الملاحظ في طباقات المجموعة (أعراس) أنها مؤسسة في معظمها على التضاد الحاصل بين عدد منته من الألفاظ، بُنيت على المصادر التالية: (المجيء / الذهاب)، (القرب / البعد) (التذكر / النسيان)، (البداية / النهاية)، تخللتها مصادر أخرى نادرة الظهور كالثنائيات: (اللقاء / الفراق)، (الضحك / البكاء)، (النزول / الصعود).

إن البديع عند محمود درويش في (أعراس) منحصر بالخصوص في الجناس أولا وبشكل مكثف، وفي الطباق ثانيا. فأما الأول فقد طغت عليه الجناسات المبنية على وحدة

---

[1] *محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 654.*

الوزن في الأسماء المفردة، ثم المجموعة جمعا مذكرا أو مؤنثا سالمين. وتليها الأفعال الماضية أو المضارعة والصفات بعدد متقارب في توظيفها. كما يهيمن على ثنائيات جناس الاشتقاق نمطان هما الثنائيتان (اسم، اسم)، و(فعل ماض، اسم). فالنمط الأول يبعث حركية ومرونة في الاسم المصدر بتزويده بمشتق له، لأنها كما يذكر أحمد درويش: " نختار الاسم إذن إذا كنا نريد التعبير عن الصفة الثابتة"[1]، كما في الثنائية (التراب، ترابي) التي تحول (التراب) من العام إلى الخاص بإضافة ضمير المتكلم في العنصر الثاني. أما النمط الثاني وهو المبني على الثنائية (فعل ماض، اسم)، فتكمن الأهمية في إضافة الاسم إلى الفعل الماضي في وظيفة " الدلالة على عدم تجدّد الحدث وإعطائه لونا من الثبات"[2]، كقوله: (رأيت، رؤياي). ولم تقتصر وظيفة البديع عند محمود درويش على التحسين فحسب، بل تعدّتها إلى " فاعلية في ربط أجزاء النص"[3] وتماسكها.

تمكّن محمود درويش من أن يعوض ذلك النقص في البنية الإيقاعية الخارجية ببنية موسيقية داخلية اتحدت على تحقيقها بالأخص بُنى التكرارات بتمثلاتها المختلفة وبُنى البديع فصنع إيقاعا مميزا لقصائده وعلا بالقيم الدلالية والمعنوية لها في آن واحد، وهو ما يكشف عن إبداعية في تجربة الكتابة، صنعتها ثقافته وانتماؤه ومواقفه وأحوال ذاته، " ولا شك أن الواقع الفني لشعر الحداثة قد اقتضى مزيد عناية بهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعري، إذ طبيعة البناء الحداثي يقوم على عملية اختزال للإيقاع الخارجي لتحقيق أكبر قدر

---

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة 1998، ص 154.
[2] المرجع نفسه، ص 153.
[3] جميل عبد المجيد، بلاغة النص (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، دار غريب، القاهرة 1999، ص15.

من التوسع الدلالي، فهي عملية توفيق بين إمكانية شكلية، وإمكانية مضمونية، وكانت التضحية بالإمكانية الأولى هو الاختيار الذي فرض نفسه على شعراء الحداثة"[1].

[1] *عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 363.*

الفصل الثالث

المستوى التركيبي / البلاغي.

I. إبداعية الأسلوبين الخبري والإنشائي.

II. إبداعية التشبيه.

III. إبداعية البناء الاستعاري.

IV. بلاغة التقديم والتأخير.

V. الفاعل في القصيدة.

I. إبداعية الأسلوبين الخبري والإنشائي:

1. إبداعية الأسلوب الخبري:

قسّم السّكاكي الكلام من حيث المعنى إلى نوعين: خبر وإنشاء، فالخبر عنده: " الكلام المحتمل للصدق والكذب أو التصديق والتكذيب أو هو الكلام المفيد بنفسه إضافة أمر من الأمور إلى أمر من الأمور نفيا أو إثباتا"[1]، أما الإنشائي فغير ذلك، أي ما لا يحتمل عليه الصدق أو الكذب.

احتل الأسلوب الخبري في ديوان (أعراس) الصدارة مقارنة بالأسلوب الإنشائي وارتأينا أن نصنف الأسلوب الخبري إلى ثلاثة فضاءات يظهر فيها؛ أوّلها بدايات القصائد أو مقدماتها، ثانيها نهايات القصائد، والثالث ما ورد بين القطبين الأولين.

أولا: (بدايات القصائد)

استهل محمود درويش جل قصائد المجموعة بأسلوب خبري ذي طابع قصصي أخذ في غالبيته شكل الوقوف على وصف حدث، بعضها مبني على سرد أحداث ماضية، وأخرى على تقرير شيء ما في نفسية الشاعر أو تأكيده، وكان عددها إحدى عشرة قصيدة، أي بنسبة (73,33%)، والأنموذج التالي يبرز ذلك:

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف

يرتدي بذلته الأولى
ويدخل

حلبة الرقص حصانا

---

[1] أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح / عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت 2000، ص 71.

من حماس وقرنفل...[1]

إن الشاعر هنا يُدخلنا في جو حكائي قصصي، يسرد فيه أحداثا ماضية لشخص يأتي من الحرب إلى حفل زواجه. يحيط هذا الحدث بمجموعة من الألفاظ المتعلقة به (عاشق، يوم الزفاف، يرتدي، الرقص، حماس...)، التي تمدّ الحدث بحقيقة مؤكدة، فنتشوق إلى سير الأحداث وتطور القصة. لكن رؤية الشاعر الإبداعية استطاعت أن تجمع بين المتناقضات حيث زاوج في الأول بين الحرب والزفاف، فانتقل من الأول إلى الثاني، أي من الجو المأساوي الحزين إلى جو الفرح والأمل (... من الحرب إلى يوم الزفاف...). ويُدخل القارئ في تلك السعادة التي ما تنتهي القصيدة حتى تنعكس الأحداث فيتحوّل بنا من الوضع الثاني إلى الأول (... تخطف العاشق من حضن الفراشة...). وتأتي مع هذا الموقف مواده اللغوية المتعلقة به (طائرات، تخطف، مناديل الحداد، سياج...) إذ يتحول الأسلوب الخبري من قصة بدت جميلة في استهلالها إلى حالة مأساوية تصبغ خاتمة القصيدة باللون التراجيدي.

وإذا كنا لا نشعر بلذّة في مضمون القصة - كونها مأساوية – فإننا لا ننكر أدبيّتها وجمالية أسلوبها الخبري الذي يظهر بالأخص في طريقة الأخذ والرّد بين المتناقضات في المعاني والألفاظ، التي خلقت حركية بين الجانبين.

يذهب الشاعر في بدايات بعض قصائده- التي بنيت على الأسلوب الخبري- إلى التأكيد على شيء معين يتملّكه والتقرير به وتكثيف دلالته. ثم يبدأ بعد ذلك في توسيع فكرته وتبرير حججه وإطلاعنا على رؤاه وتصوراته. يقول:

كل خوخ الأرض ينمو في جسد

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 591.

وتكون الكلمة

وتكون الرغبة المحتدمة[1]

في هذا المقطع يطلعنا الشاعر على نظرته الفلسفية التي مفادها أن (كل خوخ الأرض ينمو في جسد)، سواء كان ذلك حقيقة أم خيالا، فهي رؤيته التي يحاول القارئ فهمها ثم تقبلها، فإذا تمكن هذا الأخير من ذلك فالهدف محقق، وإذا لم يتمكن فللشاعر حرية التعبير وله نهجه في اللغة والمجاز اللذين يوظفهما في أساليبه الخبرية المختلفة.

وعلى المنوال نفسه جاءت قصيدة الرمل، إذ يستهلها بتعريف الرمل:

إنه الرمل

مساحات من الأفكار والمرأة[2]

يبدأ الشاعر مباشرة حديثه عن الرمل، ويجلب انتباه القارئ إلى ما قد يقال عن هذا العنصر الطبيعي البسيط، فيعرفه على أنه (مساحات من الأفكار والمرأة). إنه مزيج من ثلاثة عناصر غير حاملة للطبيعة والمكونات ذاتها، فالمساحة شيء طبيعي في الرمل كونه ينتشر في الأرض ويحتل أماكن شاسعة، وهذا أمر طبيعي ومألوف، لكن قوله (من الأفكار) يحدث فجوة في تصورات القارئ الذي يتساءل عن كيفية بناء هذا التعريف، إذ يعده عدولا واضحا عن المعتاد ونزع الألفة عنه. يحاول عندئذ الوصول إلى الغرض من ورود ذلك، كما تأتي الكلمة الأخيرة (المرأة) لتعمق الفجوة وتوسع من البياض في الدلالة.

جاء استهلال قصيدة أحمد الزعتر إهداء إلى روح الشهيد الذي تحمل القصيدة اسمه عنوانا لها:

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (لمساء آخر)، ص 673.

[2] المصدر نفسه، (قصيدة الرمل)، ص 626.

ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد لأحمد المنسي بين فراشتين[1]

تشكّل الأسلوب الخبري في قصيدتين متضمنا أسلوب المخاطبة في ابتدائهما، حيث يوجه الشاعر حديثه إلى مخاطَب معين، لم يكن إنسانا يستطيع أن يتبادل معه الحديث أو يرد على تساؤلاته وانشغالاته، وإنما كان شيئا مجردا، فلسفيا أو تخييليا. يقول:

إنك الأخضر. لا يشبهك الزيتون، لا يمشي إليك

الظل، لا تتسع الأرض لرايات صباحك.

ووحيد في انعدام اللون،

تمتدّ من اليأس إلى اليأس

وحيدا وغريبا كالرجاء الآسيوي

إنك الأخضر، من أول أمّ حمّلتك الاسم حتى

أحدث الأسلحة.[2]

يوجه محمود درويش خطابه إلى(الأخضر)، وهو لون من الألوان الطبيعية. يخاطبه مثلما يخاطب شخصا يعرفه. ويستمر في مخاطبته إلى أن تنتهي القصيدة. يبدو وكأن الشاعر في موضع الحوار النفسي الداخلي، لا يريد إشراك الآخرين فيه ولا إبداء رأيهم في مضمونه. ومجيء الخبري متضمنا فيه أسلوب الخطاب يجعل القارئ أكثر اندماجا وتفاعلا، لأنه يُخرج النص من استرجاع الماضي والذكرى إلى الحاضر والتصور.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، 611.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 652.

ثانيا: (نهايات القصائد)

إذا نظرنا إلى توظيف محمود درويش للأساليب الخبرية والإنشائية في نهايات قصائد المجموعة (أعراس) ندرك مدى اختياره الواسع للخبرية منها، حيث وردت في اثنتي عشرة قصيدة؛ أي بنسبة (% 80)، بينما ظهرت الإنشائية في ثلاث قصائد فقط.

تضمنت النهايات الخبرية أسلوب النفي في أربع قصائد من الديوان، ثلاث منها نافية لأفعال مضارعة، وواحدة نافية للاسم. إن نفي الأفعال المضارعة دليل على أن الشاعر بحاجة إلى توقيف الحركة والانتقال، والعودة إلى الاستقرار والسكون، مع نهاية القصيدة.أما باقي القصائد من هذا النوع فهي أساليب خبرية إما لازمة للخبر، إما فائدة له.

لا يشبهنا الزيتون،

لا يمشي إلينا الظل،

لا تتسع الأرض لوجهي

في صباحك !...[1]

نهاية هذه القصيدة نفي متتالٍ لأفعال مضارعة، ويظهر السكون بعد الحركة التي اتسمت بها القصيدة في مجملها حيث طغى عليها أسلوب المخاطبة، كما أن هذه النهاية إحالة إلى ما ابتدأت به القصيدة، فكأنها تأكيد لما قيل في الأول وإتمام لفكرة أوردها الشاعر في مقدمته مع تعويض ضمير كاف المخاطب بنون الجماعة المتكلم، وبذلك يذهب أبعد مما بدأ به فيوحّد بين المتكلم والمخاطب، ويوحي بالحديث الوارد في القصيدة على أنه قابل لأن يكون ثنائي الوجهة، في علاقة خارجية (بين الشاعر والأخضر) وأخرى داخلية (بين الشاعر ونفسه).

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 655.

كما يكشف أسلوب النفي في قصيدة الأرض عن استمراره في المستقبل، فكانت على أسلوب التشخيص؛ حيث تتحدث الأرض مخاطبة العابرين عليها (لن تمروا). وهو فعل مضارع مجزوم، فتصنع به عزيمة وتحديا، خاصة أن الخاتمة كستها تكرارات نفي هذا الفعل بشكل واسع بلغ ست مرات:

أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض في صحوها

لن تمروا

لن تمروا

لن تمروا ! [1]

ثالثا: (ما ورد بين القطبين)

وردت بين قطبي كل قصيدة من قصائد (أعراس) أساليب خبرية وإنشائية تتوالى في الانبثاق والانتشار، وكان شيوع الخبري لافت للانتباه، ويعود ذلك إلى أن أغلب القصائد كانت على شكل سردي قصصي.

ظهر الأسلوب الخبري في حشو القصائد على شكل تكملة للموضوعات التي وردت في مقدمات بعض منها أو تحوّلا بين مشاهدها المتعددة، خاصة إذا تعلق الأمر بالقصائد الطويلة. وإذا أخذنا قصيدة (أحمد الزعتر) أنموذجا لذلك فإنه يتبين أن الحجم الذي برز فيها الأسلوب الخبري كان مهيمنا، إذ وصل عدد الأسطر الشعرية التي تضمنته مائة وأربعة وتسعين (194) سطرا، أي بنسبة وصلت إلى حدود خمسة وسبعين بالمائة (% 75,19). كما لوحظ

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 651.

أن في المدونة قصيدتين مؤسستين على الأسلوب الخبري وحده، وهما (قطار الساعة الواحدة، ولمساء آخر).

أما ما تضمنته تلك الأساليب الخبرية فإننا نلحظ ورود أسلوبي النفي والإشارة، من حين إلى آخر، سواء كان ذلك بشكل متباعد أو متتابع مكثف، لكن هذا الأخير قليل الظهور في المجموعة، لأن الشاعر يتخبط في تصوراته ورؤاه، التي يبتعد بها عن الملموس، وإن حدثت الإشارة فإن المشار إليه غالبا ما يكون ذا طابع عقلي أو فلسفي. ومن نماذج بيان النفي ما ورد في قصيدة (كان ما سوف يكون):

لم ينظر إلى الساعة

لم يسرقه هذا القمر الواقف تحت الطابق العاشر في

منهاتن. التفّ بذكراه... تغشّاه رنين الجرس

السريّ. مرّت بين كفينا عصافير عصافير وموت

عائليّ. **ليس** هذا زمني. عاد شتاء آخر. ماتت

نساء الخيل في حقل بعيد. قال إن الوقت **لا يخرج**

مني. فتبادلت وقلبي مدنا تنهار من أول هذا

العمر حتى آخر الحلم...[1]

أما عن أسلوب الإشارة، فإنه كان بشكل تتابعي بين الأسطر في قصيدتين اثنتين، أولهما (قصيدة الخبز) التي شمل أحد مقاطعها اثنتي عشرة ثنائية من (اسم الإشارة، المشار إليه).

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 606.

وهذا دليل على انفعال لدى الشاعر في بحثه عما يناسب المشار إليه من أوصاف أو أفعال ومحاولة التقرب منه أكثر. يقول:

لم يكن للخبز في يوم من الأيام

هذا الطعم، **هذا** الدم

هذا الملمس الهامس

هذا الهاجس الكونيّ

هذا الجوهر الكليّ

هذا الصوت هذا الوقت

هذا اللون هذا الفن

هذا الاندفاع البشريّ.السرّ. هذا السّحر

هذا الانتقال الفذّ...[1]

بنيت الإشارة على اسم واحد من أسمائها وهو (هذا)، مشارا إلى نوعين من الأشياء الأول أشياء محسوسة (الطعم، الدم، الصوت، اللون). والثاني أشياء مجردة (الهاجس الجوهر الوقت، الفن، الاندفاع، السحر، الانتقال)، مع كلمة (السر) التي أشار إليها الشاعر مع حذف الأداة لأنه حصرها بين أسلوبين إشاريين.

أما القصيدة الثانية التي شملت تتابع أسلوب الإشارة فهي الموسومة (الحديقة النائمة) حيث تأكدت الإشارة أربع مرات متتالية باسم الإشارة (هنا) الدال على المكان:

هنا قبلتني

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 632 - 633.

هنا ضربتني صواعق من فضة وقرنفل.

هنا كان عالمها يبتدئ

هنا كان عالمها ينتهي[1].

هذا التكرار دال على أن المكان المشار إليه فضاء واحد، وأنه ذو أهمية بالغة في تجربة الكتابة، سواء كان ذلك مكانا حقيقيا في الطبيعة أم كان مجردا أتى به الشاعر استنادا إلى تصوراته ورؤاه.

إذا كانت تلك الأساليب الخبرية في ظاهرها أصلية في أغراضها فإنها أحيانا تتحول عند القارئ إلى أساليب إنشائية وبالأخص إلى استفهامات يحاول أن يفهم بها مضمون العبارة التي يتلقاها. ولتوضيح الفكرة نطرق مثالا من قصيدة (الرمل) التي يقول فيها محمود درويش: " الرمل مساحات من الأفكار والمرأة "[2]. ونبرز التحول من الخبري لدى الشاعر إلى الإنشائي لدى المتلقي بالمخطط التالي:

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663.

[2] المصدر نفسه، (قصيدة الرمل)، ص 626.

إن الأساليب الخبرية الواردة في (أعراس) ليست حبيسة أغراضها الأصلية المتمثلة أساسا في الإخبار فحسب بل تعدتها إلى أغراض تفهم من السياق والمواقف المختلفة التي يطرق الشاعر أبوابها. فالتحول الذهني لدى المتلقي، من الخبري الظاهر إلى الإنشائي المستتر وراء اللغة يبعث في النص أثرا وجمالا؛ إذ يحدث فيه حركة متميزة، أو يبعثها من جديد بعد سكونها. هذا العدول تميّز " بسعة المدى، وثراء الدلالة، وقوة التأثير، والإيحاء فأدى الخطاب الشعري دور القادح المنشّط لحركة الشعرية، ومن خلال المتلقي الذي خلخلت وجدانه، وهزت كيانه في مواقف كثيرة"[1]. وهذا الانتقال يكون تارة داخليا أي من نفسية الشاعر وإليها، وأخرى بين ملفوظ الشاعر وفهم المتلقي.

2. <u>إبداعية الأسلوب الإنشائي:</u>

ركّز محمود درويش في ديوان (أعراس) عند توظيفه للأساليب الإنشائية على نوعين منها تمثلت في الاستفهام بالدرجة الأولى ثم النداء بعد ذلك. أما بالنسبة إلى الأساليب الأخرى فإنه - وإن وظفها- فهي لا تثير انتباه القارئ لقلتها وظهورها في أماكن متباعدة من القصيدة.

أ) <u>الاستفهام:</u>

تجسّد أسلوب الاستفهام في الديوان ثلاثا وستين مرة (63) موزعة حسب الجدول الإحصائي التالي الذي يكشف عن عدد التكرارات لكل حرف استفهام أو اسمه، ويبين نسبة وروده:

[1] بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 233.

جدول حرفي الاستفهام

الحرف	التكرارات	النسبة المئوية
الهمزة	4	6,34 %
هل	22	34,92 %

جدول أسماء الاستفهام

الاسم	ما	مَن	لماذا	متى	كيف	أيّ	أين	كم	من أين
العدد	4	3	6	4	5	3	2	1	6
النسبة %	6.34	4.76	9.52	6.34	7.93	4.76	3.17	1.58	9.52

بالإضافة إلى هذين الجدولين، ظهر الاستفهام المبني على السياق ثلاث مرات فقط، أي بنسبة (4.76 %).

لكون الحرف (هل) هو الحرف الشائع في أساليب الاستفهام حيث جاء قرابة ثلث عدد الاستفهامات الواردة في الديوان، فإن دراستنا تركز على استفهامات هذا الحرف وتحاول النظر في طريقة ظهورها وانتظامها.

تمّ أسلوب الاستفهام بالحرف (هل) في ثماني قصائد، ويتراوح حضوره من مرة واحدة إلى خمس مرات في القصيدة الواحدة، وجاء في الغالب بشكل متباعد.

يسألون عن الأرض: هل نهضت

طفلتي الأرض!

هل عرفوك لكي يذبحوك ؟

و**هل** قيّدوك بأحلامنا فانحدرت إلى جرحنا في الشتاء ؟

و**هل** عرفوك لكي يذبحوك ؟

و**هل** قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع ؟[1]

هذه الاستفهامات جاءت متماسكة ومتتالية، متّجهة إلى مستفهَم واحد (الأرض). وهو شيء جامد لا يرد الطلب، فالشاعر في حالة انفعال نفسي شديد ارتأى أن يُحدّث نفسه بدل مخاطبة الآخرين، لأن الجواب غير موجود في حقيقة الأمر، لكنه وظّف من جهة أخرى أسلوب التشخيص للرد على تلك التساؤلات، فأصبحت الأرض مجيبة. وهي إجابات الشاعر التي اختارها أن تكون. وعندما تكون الاستفهامات متتالية أو متقاربة في التجلي فإنها مركزة على مخاطَب واحد، أو موضوع واحد. من هذا النوع الأخير ما ورد في قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، وهي استفهامات متقاربة تخللتها مقاطع خبرية قصيرة لا تتعدى أربعة أسطر. وتأتي على شكل أسئلة نفسية لدى الشاعر، إما على لسانه وإما على لسان أشياء أخرى كلسان هذه (الشجرة المهملة)، التي تقول:

هل تحس العصافير **أني**
لها وطن...أو سفر ؟
.....
هل تحس الغزالة **أني**
لها جسد...أو ثمر ؟
.....
هل يحس المحبون **أني**
لهم شرفة...أو قمر ؟
.....
هل يعرف الفقراء
أنني
منبع الريح ؟
.....

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 650 - 651.

هل يشعرون بأني

لهم خنجر...أو مطر ؟[1]

إن هذه الاستفهامات مبنية كلها على موضوع نفسي انفعالي تمثلته الأفعال (يحس، يشعر يعرف)، فالشاعر لا يطلب إجابة عنها وإنما يريد إفراغ شحناته الحسية الداخلية تخييلاته التي لم يتمكن من إيجاد مخرج لها، غير هذا التعبير بالاستفهام لأمور فلسفية مجردة ومعقدة الفهم والإدراك من المتلقي. ولم تأت عبثا وإنما على وقع معاناة الشاعر الخارجية، التي تحولت إلى معاناة داخلية خلقت فيه نفسًا إنسانية عادية ونفسًا شاعرة متأثرة وحساسة. يقول محمود درويش في إحدى القصائد: " وجدت نفسي قرب نفسي"[2] و" وجدت نفسي ملء نفسي"[3]. هذا الاغتراب النفسي كثير البروز عند الشعراء الرومانسيين أمثال جبران خليل جبران الذي يصرّح حول الموضوع ذاته: "أنا غريب عن نفسي، فإذا ما سمعت لساني متكلما تستغرب أذني صوتي، وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة، باكية، مستبسلة،، خائفة. فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي روحي، ولكني أبقى مجهولا، مستترا مكتنفا بالضباب محجوبا بالسكوت"[4].

ما يزيد أسلوب الاستفهام في الديوان جمالا ومتعة، تحوّله إلى أغراض خبرية تُفهم من السياق، فتُحدث عدولا عن الغرض الأصلي للاستفهام. كان أغلب تلك الأساليب الاستفهامية يوحي إما بالحسرة أو الاستعطاف أو الاستبعاد. واحتلت الحسرة قرابة ثلث أغراض

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص 669 . 671.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 613.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 613.

[4] جبران خليل جبران، العواصف، دار العرب للبستاني، القاهرة 1991، ص 161.

الاستفهام، بثلاثٍ وعشرين مرة (23)، أي بنسبة (% 35,38). ثم غرض الاستعطاف بعشرة تكرارات (% 15,38)، والاستبعاد بتسع مرات (% 13,84).

من أغراض **الحسرة**:

لماذا يهرب الشعر من القلب إذا ما ابتعدت يافا ؟ لماذا

تختفي يافا إذا عانقتها ؟[1]

إن الشاعر في السياق هذا يتحدث مع نفسه ويتساءل في ذاته، ويقف في حسرة على بُعد الشعر عنه حين يبتعد عن مسقط رأسه يافا (المدينة الفلسطينية) فلا يقدر على التصوير والإبداع. إن العلاقة بينهما (بين الشاعر وبلدته) علاقة عشق وشوق كبيرين، بل وإن استطاع ذلك، أي إذا استطاع الحديث عنها بشعره فإنه لا يحصل على الإفادة أكثر لأنها بعيدة عنه. فهي عنده صورة تخييلية لمحبوبة يراها ولا يقدر على معانقتها. إنها صورة شعرية مجازية مبنية على العدول وخرق المألوف، أجاد محمود درويش اختيارها وتقريبها من المتلقي.

ومن أغراض **الاستعطاف**، قوله:

يسألون عن الأرض: هل نهضت

طفلتي الأرض ؟

هل عرفوك لكي يذبحوك ؟[2]

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 602.

[2] المصدر نفسه، (قصيدة الأرض)، ص 650 - 651.

في هذا الاستفهام حنين الشاعر إلى أرض وطنه، وهو يتحدث إليها وكأنه يُرثي طفلة صغيرة ذُبحت، فيحن إليها ويتأسف لمصيرها ويتعاطف معها بهذا الاستفهام الهادئ الحساس النابع من انفعالات الذات، التي لا تتحرك إلا عن إيمان وقناعة.

أما في **الاستبعاد** فلنا النموذج التالي:

هل تقرؤون الماء كي نتفق الآن ؟[1]

يجعل استحالة الاتفاق مع الآخر، شبيهة باستحالة قراءة الماء. فلا نتمكن أن نكتب على الماء ولا أن نقرأ فيه. ولا يمكن أن نخطط على الماء لكي نقرأ. فبعد الاتفاق يشبه بعد القراءة في الماء. وهنا صورة جميلة ونادرة كست هذا الاستفهام شعرية عالية.

ب) <u>النداء</u>:

تضمنت ثمانٍ قصائد من (أعراس) أسلوب النداء، وكان شائعا في القصائد: أعراس وأحمد الزعتر، وقصيدة الأرض، وبُني هذا الأسلوب في الغالب على حرف (الياء)، وكان المنادى في العديد من الحالات مجردا أو فلسفيا.

يقول: يا أسبوع سكر!![2]

المنادى هنا اسم مجرد وهو (أسبوع)، فلا نستطيع في الواقع أن ننادي مدّة زمنية معينة إلا من خلال انفعال داخلي يحمل بُعد الرؤية لهذا المنادى، أو تستوجبه ضرورة شعرية ملحة لتعميق الفجوة لدى المتلقي وحثه على التفكير والتصور. أما جمالية هذا النداء ففي إضافة كلمة (سكر) إلى كلمة (أسبوع). هنا استعارة غير عادية، ليس من الهيّن الفطنة إليها وكشفها وإبداعها.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 631.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 620.

إذا اخترنا قصيدة (أحمد الزعتر) أنموذجا لأسلوب النداء - لكثافته فيها - فإننا نلحظ بأن النداء قد خص مناديا واحدا في بعض المقاطع. فإما ينادى باسمه الحقيقي وإما بإحدى صفاته النائبة عنه، أو بالشرطين معا. في أسطر متسلسلة أحيانا ومتباعدة أخرى:

يا أحمد العربي

يا خصر كل الريح

يا أسبوع سكّر!

يا اسم العيون ويا رخامي الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء

يا اسم البرتقالة

يا أحمد العادي![1]

إذ حصل المنادى باسمه (أحمد)، ومرات أخرى على صفاته (خصر كل الريح، أسبوع سكر اسم العيون، رخامي الصدى، اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء، اسم البرتقالة). إنها صفات أحمد وسماته، ولو كانت غامضة المعاني والتشبيه. ورد كذلك المنادى بالاسم والصفة المضافة (أحمد العربي، أحمد المولود بين حجر وزعتر، أحمد العادي).

كثافة النداءات للمنادى نفسه تجعل منه المحور الرئيس فيها. فلا شك أن شخصية أحمد ذات أهمية بالغة في تجربة الشاعر، وهو الذي يبحث عن علامات أحمد باستعارات تخييلية بعيدة الدلالات.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 616 - 622.

في عدد من الحالات برزت أساليب النداء متبوعة بأساليب الأمر، فيقترب الشاعر بذلك من اللغة المألوفة في نمطيتها وأحاديتها. إنه في موقع إصدار الأوامر وتقديم وصايا. يشدّ القارئ إلى انتظار ما سوف يأتي بعد النداء. يقول:

يا أحمد السريّ مثل النار والغابات

أشهر وجهك الشعبي فينا

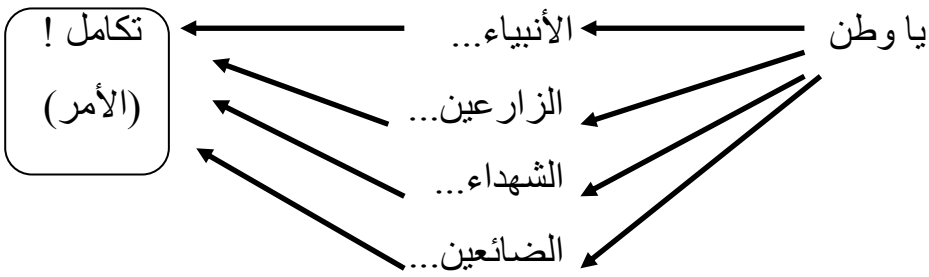
واقرأ وصيّتك الأخيرة

يا أيها المتفرجون ! **تناثروا** في الصمت

وابتعدوا قليلا عنه كي تجدوه فيكم

حنطة ويدين عاريتين[1]

وظف محمود درويش في (قصيدة الأرض) هذه الخاصية التي تجمع بين النداء والأمر. فكان التتابع للمنادى نفسه ولفعل الأمر نفسه، باختلاف الصفات المسندة إلى المنادى. يمكن تلخيص ذلك بالمخطط التالي:



فالمنادى في هذا المقطع واحد هو الوطن، لكن في كل مرة تسند إليه صفة من الصفات التي يرى الشاعر فيها أهمية، وتأثيرا في المتلقي. أما فعل الأمر (تكامل) فهو دال على تمني

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 625.

الشاعر النهوض لوطنه والإتحاد والتعاون بين أفراد شعبه، لأنه تجمعهم فيه صفات مشتركة ومعاناة واحدة، إنه في حسرة لا مثيل لها، ينادي شعبه من مناداته لوطنه.

جـ) <u>الأمر</u>:

لم يكثّف محمود درويش من أسلوب الأمر في (أعراس) بحيث وظف اثنين وخمسين مرة لأنه لم يكن في حوار خارجي يستوجب ذلك وإنما في انفعالات وأحاسيس داخلية ذاتية قد لا تستدعي الأمر، إلا من باب أغراض أخرى كالتوسل والاستعطاف. شملت قصيدة (أحمد الزعتر) سبعا وعشرين مرة من أساليب الأمر، أي ما يعادل تقريبا نصف عددها الإجمالي. كانت تلك الأساليب مؤسسة على أفعال تثير الحركة والدّفع، ويزيد تكرارها كثافة في الدلالة وتنويعا فيها وتأكيدا.

فاذهب عميقا في الغمام وفي الزراعة

.....

و**اذهب** عميقا إلى دمك المهيّأ لانتشارك

و**اذهب** إلى دمي الموحَّد في حصارك

.....

اذهب عميقا في دمي

اذهب براعم

.....

اذهب خواتم

.....

اذهب سلالم[1]

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 611 - 625.

بلغ عدد تكرارات فعل الأمر (اذهب) أربع عشرة مرة، موجهة كلها إلى الشخصية المحور وهي أحمد الزعتر. فالشاعر هنا خلفية مدعّمة للنضال والمقاومة. وهو سند لها يحركها بألفاظه وأساليبه ودلالاته، ويدفع بها إلى التصدي. وفي مواقف أخرى إلى التحدي:

أنا أحمد العربي ـ فليأت الحصار

جسدي هو النار ـ فليأت الحصار

وأنا حدود النار ـ فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كل الناس ـ فليأت الحصار[1].

يلاحظ من توظيف محمود درويش للأساليب الإنشائية في المجموعة (أعراس)، ما يلي:

- هيمنة الأساليب الخبرية على الإنشائية من حيث الكثافة والفاعلية.
- ميول الشاعر في الأسلوب الخبري إلى دعمه بالنفي والإشارة.
- تتخلل المجموعة الشعرية أساليب إنشائية تثير حركة في القصيدة وتدير انتباه القارئ واهتمامه، وتؤكد على إبداعية في التشكيل والتركيب.
- خروج الأساليب الخبرية والإنشائية في جزء من الحالات عن أغراضها الأصلية إلى أغراض أخرى تفهم من خلال السياق، ما يُضفي على المدونة شعرية ورؤيات.
- عدول الأسلوبين الخبري والإنشائي عن أغراضهما عند المتلقي في حالات كثيرة

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 614.

- تضمّنت الأساليب بنوعيها كمًّا هائلا من الاستعارات والتشبيهات التخييلية، لا تكاد تفارقها من أوّل القصائد إلى آخرها، وكان أثرها جليّا في بناء الصورة الشعرية من حيث هي إيحاءات ودلالات.

II. إبداعية التشبيه:

قد يصل الشاعر في كتاباته إلى حالات لا يستطيع فيها تزويد القارئ بما تنطوي عليه ذاته من وضعيات أو أشياء- مادية محسوسة أو معنوية ذهنية- فيضطر إلى تقريب ذلك بتشكيل صور نائبة عن الأولى. ويعد التشبيه إحدى تلك الأساليب البيانية. إن النقاد التراثيين فصلوا بين التشبيه والمماثلة، فالتشبيه يخص عددا محدودا من عناصر المشابهة بين الركنين. يقول ابن رشيق القيرواني:" التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[1]. أما المماثلة، فقد عرّفها قدامة بن جعفر بمعنى التمثيل، وهو: " أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"[2]. وأورد أنموذجا لذلك، متبوعا بتفسير المماثلة فيه:

" فإن ضبحوا منّا زأرْنَا فلم يكن ♦ شبيها بزأر الأسُود ضبحُ الثعالب.

فقد أشار إلى قوّتهم وضعف أدائهم إشارة مستغربة، لها من الموقع بالتمثيل ما لم يكن لو ذكر الشيء المشار إليه بلفظه"[3].

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 289.

[2] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح / محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص 158.

[3] المرجع نفسه، ص 159.

إن التشبيه أحيانا ضرورة حتمية على المبدع، خاصة إذا تعلق الأمر بوصف غير مألوف وغير متداول، فيجعل به المجرد محسوسا والبعيد قريبا كوصف حالة نفسية بوساطة تشبيهها بظاهرة طبيعية يدركها الجميع. كما يكون التشبيه في مقام آخر ضربا من بديع الأدب، يضفي على الصورة حيوية وجمالا يتمثل في تلك المقابلة بين الغائب والحاضر، وبين المعقول والمحسوس. وهذا الأخير أوضح بيانا وأشد قوة في تأكيد الشيء المراد بيانه أو رفع الستار عنه. يرى عبد القاهر الجرجاني أهمية بالغة في توظيف المحسوس في الصور التشبيهية: "فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثلته كمن يخبر عنه شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عن الحجاب ويقول ها هو ذا، فأبصره تجده على ما وصفته"[1].

هذه النظرة إلى وظيفة التشبيه يُعثر عليها كذلك عند النقاد الغربيين الذين يرون أنه: "يمكن للتشبيه أن يدخل في تكوين جمالية الخطاب، وأن يعدّ من بين العناصر التزيينية القوية له"[2]، إلا أن وظيفته في التحليل تتمثل في أنه " يرينا عالما آخر، وهو وسيلة بحث ومعرفة تمكّن من الكشف عن الخفي. وأين يكون التحليل الذكي والمجرّد عديم الفعالية، فإن التشبيه يمكّن من المعرفة ذات الطابع الشعري"[3].

كان التشبيه في الشعر العربي لاسيّما في شقه الشّفاهي مبنيا على الملاءمة بين قطبيه والتوافق بينهما، حيث يعد معيارا رئيسا من معايير الجودة. وكانت المقاربة فيه ركنا من أركان عمود الشعر (المقاربة في التشبيه). فلا يُستحسن إلا إذا صحّ هذا الركن وتلاحم. يقول

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 102 - 103.

(2) Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, introduction à l'analyse stylistique, Dunot, 2éd , Paris 1996, p 127.

(3) Ibid. p 129.

قدامة بن جعفر:" وأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[1]. أما الشعر العربي الحداثي فقد نأى برؤاه وتصوّراته عن تلك المقاييس المضبوطة سابقا بالخروج عن المتداول القائم، حيث طغيان الجانب الانفعالي النفسي، الذي يعمل فيه المبدع على إخراجها بأسلوبه الخاص، سواء كان الاتفاق مع غيره أو لم يكن، فالجديد عند هؤلاء إبداع وتطور وانفراد وطرافة.

حاولنا البحث عن أسلوب محمود درويش في بناء الصور التشبيهية الواردة في (أعراس)، لاسيّما أن فيها توظيفا مكثفا لهذا الصنف من الأساليب البيانية، فكانت النتائج التالية:

أولا: ركّز الشاعر على ضربين من التشبيه وهما البليغ والمرسل، حيث احتل الأول الصدارة بعدد وصل إلى سبع وستين (67) مرة من بين العدد الإجمالي للتشبيهات والمقدر بمائة وعشرين (120) تشبيها، أي بنسبة (% 55, 83).وكان التشبيه المرسل بعدد وصل إلى واحد وأربعين (41) مرة، وبنسبة (% 34,16).

التشبيه البليغ هو تشبيه افتقد إلى الأداة ووجه الشبه في آن واحد، فيكون به التحام المشبه بالمشبه به. وهو أعلى درجات التشبيه وأرقاها، إذ يصير المشبه به بديلا عن المشبه. ولهذا النوع نماذج كثيرة يُذكر منها:

كانت الأرض رغيفا

كانت الشمس غزالة

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 122.

كان إبراهيم شعبا في رغيف[1]

تتوالى التشبيهات في هذا المقطع؛ الأول شبّه فيه الشاعر الأرض بالرغيف، فوجه الشبه خفي يمكن اقترانه بالشكل المستدير لكل منهما، حيث تم ربط المحسوس (الأرض) بالمحسوس (الرغيف). من جهة ثانية، فالأرض التي يتحدث عنها الشاعر أرض مستعمرة مصيرها في خيراتها وشعبها هو مصير الرغيف الذي يلتهم ويؤكل. لقد عمّق الفكرة والصورة. أما الثاني فيمثل تشبيه الشمس بالغزالة في سياق حسّي. ووجه الشبه يمكن ردّه إلى الانتقال والحركة، أو إلى اللون بدرجة أقل. والتشبيه الثالث بليغ وتمثيلي، شبّه فيه الشاعر شخصا اسمه إبراهيم بشعب في رغيف، فالمشبه به صورة مركبة وخيالية ابتكرها حيث مثّل إبراهيم على أنه شعب في رغيف. إن الجزء هنا دال على الكل. ومعاناة إبراهيم ما هي إلا جزءً من معاناة شعب بأكمله.

أما عن التشبيه المرسل، فإن الأداة الأكثر فاعلية فيه هي (الكاف)، مقابل توظيف قليل لبعض الأدوات والأسماء مثل: مثل، كأن، مثلما، يشبه. إذ يلاحظ في قصيدة (كان ما سوف يكون) تكرار كاف التشبيه بشكل ملفت للانتباه، يقرّب بها الشاعر بين الركنين، لأن " أصل التشبيه مع دخول الكاف أو مثل أو كأنّ وما شاكلهما شيء بشيء"[2]، ومحاولة منه الإحاطة بشخصية المرثيّ (أحمد) من جوانب شتّى، وبالأسلوب عينه. يقول:

وطويلا **كنشيد** ساحليّ، وحزين

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 634.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 293.

كان يأتينا **كسيف** من نبيذ. كان يمضي **كنهايات** صلاه[1]

إن التشبيهات هنا مرسلة ومفصّلة، لأنه ذكرت فيها أوجه الشبه في كل مرة. ففي الأول كان وجه الشبه يتعلق بالطول، وفي الثاني متعلق بالمجيء، وفي الثالث طريقة المضي. لكن الملاحظ هو إسناد تلك الصفات إلى أمور تخييلية أو ذهنية، حيث أسند الطول إلى النشيد الساحلي، والمجيء إلى سيف من نبيذ، والمضي إلى نهايات الصلاة. وكانت هذه التراكيب أقرب إلى الاستعارات منها إلى التشبيهات، على الرغم من توافرها على أدوات التشبيه وأوجه الشبه.

وظف الشاعر أغلب تشبيهاته على صور خيالية غير ملموسة في الواقع مع وجود أجزائها المكونة لها، إذ الوصول إلى دلالاتها ومعانيها ليس بالأمر الهيّن عند المتلقي وابتكارها وخلقها كذلك ليس في مستطاع أي شاعر وإنما للذي يملك رؤيا وتصورًا مجانبًا للمعتاد. تأتي تلك التشبيهات الخيالية بألفاظ محسوسة مألوفة، لكن بناءها يحدث فجوة عند القارئ وغموضا، وهذا ما يجعله ينضح بسمات أسلوبية مخصوصة. يقول في تشبيه أحمد في مقاطع مختلفة من قصيدة أحمد الزعتر:

أنا الذهاب المستمر

أنا حدود النار

أحمد بسملة الندى

هو اشتعال العندليب

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597.

أحمد سلّم الكرمل[1]

إن تشبيهات هذه القصيدة متتالية للمشبه ذاته (أحمد)، وبضمير المفرد المتكلم (أنا) أحيانا وبضمير المفرد الغائب (هو)، وباسم (أحمد) كذلك. إن المشبهات فيها عقلية وخيالية في أغلب التراكيب، أسس في ضوئها تركيبا عاما متألفا من مشبه ومشبهات متقاربة ومتباعدة محسوسة أو عقلية، كشفت عن مدى انفعالات الشاعر والقرب من الشخصية وإنزالها المنزلة اللائقة. فكلما ركّب تشبيها إلا اتضح له آخر ورآه مناسبا، فيوظفه ولا يستغني عنه. إن جملة التشبيهات المتعلقة بشخصية أحمد في تلك القصيدة، هي على النحو التالي:

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 611 - 625.

المشبه	المشبه به	نوع التشبيه
أحمد (أو الضمير العائد عليه)	- البلاد	بليغ / محسوس
	- الذهاب المستمر	بليغ / عقلي
	- حدود النار	بليغ / خيالي
	- الخطوة-النجمة	بليغ / خيالي
	- الأزرق(الأداة هي الاسم: التشابه)	مرسل / محسوس
	- الرصاص	بليغ / محسوس
	- البرتقال	بليغ / محسوس
	- الذكريات	بليغ / عقلي
	- البنفسجة الرصاصية	بليغ / خيالي
	- اندلاع ظهيرة حاسم في يوم حرية	بليغ / خيالي
	- سلّم الكرمل	بليغ / خيالي
	- بسملة الندى	بليغ / خيالي
	- الزعتر البلدي	بليغ / محسوس
	- المنزل	بليغ / محسوس
	- الخريطة	بليغ / محسوس
	- اشتعال العندليب	بليغ / خيالي
	- البنفسج في قذيفة	بليغ / خيالي
	- خصر كل الريح	بليغ / خيالي
	- أسبوع سكر	بليغ / خيالي
	- المعبود	بليغ / عقلي
	- المَعبد	بليغ / محسوس

نلاحظ أن التشبيهات في معظمها بليغة، كانت فيها أوجه الشبه أميَل إلى الخيالية ثم إلى العقلية فالمحسوسة وهي قليلة، إنها مجموعة من أوجه الشبه التي يبحث بها الشاعر عن وصف المتحدث عنه وإخراج صورته الماكثة في الشعور الداخلي للمبدع، وتأكيد مكانته في فكر المتلقي ووجدانه والتأثير فيه وإقناعه بالمسؤولية.

كما كانت تشبيهات الأعضاء الجسمية لأحمد لتعمّق الدلالات وتؤكد التشبيهات السابقة وتوسّع من مضامينها:

المشبه	المشبه به	نوع التشبيه
جسدي	الأسوار	بليغ / محسوس
صدري	باب كل الناس	بليغ / خيالي
جلدي	عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ	بليغ / محسوس
جسدي	بيان القادمين من الصناعات الخفيفة	بليغ / عقلي
يدي	تحيات الزهور وقنبلة	بليغ / عقلي
وجهك	غامضا مثل الظهيرة	مرسل / خيالي

من هذه التشبيهات الفرعية نستطيع أن نشّكل صورة كاملة للمشبه أحمد، لكنها بطبيعة الحال خيالية افتراضية يبقى اكتمالها ماكثا في ذهنية الشاعر، فهو الذي يرى أبعد منا، وهو الذي تأثر أكثر منا. وللإشارة فإن محمود درويش قد اعتمد على وصف جسمي خارجي وآخر عقلي داخلي لشخصية أحمد. وكان معجم التشبيهات واسعا ومتعدد المصادر كالطبيعي والصناعي والديني.

III. إبداعية البناء الاستعاري:

يتيح الخطاب الشعري للغة فرصة الخروج على النمط المألوف في التأدية وفي التراكيب اللفظية العادية، فكثيرا ما تنافس الشعراء في هذا المجال، وكثيرا ما كان ذلك سببا للتفوق والشهرة والانتشار. إن الاستعارة عدول بيانيّ يغيّر في مسار اللغة الشعرية. والقدرة البلاغية لهذا العنصر البياني غالبا ما كانت ركيزة أساسية للموازنة والمفاضلة وتوجيه الرأي النقدي. يرى ابن رشيق أن الاستعارة لم تكن للضرورة الملحة وإنما لمحاولة الإبداع والتفنن في القول:" والاستعارة إنما في اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة، ليس ضرورة... فإنما استعاروا مجازا واتساعا"[1].

ويرى الجاحظ أن جمالية الشعر في عدول لغته وتراكيبه: " إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع"[2].

جاءت تعريفات الاستعارة عند النقاد التراثيين متجانسة ومتقاربة؛ إذ يعدّونها نمطا من أنماط التشبيه غير المصرّح به، وإنما يُدرَك عن طريق السياق. يُعرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله:" أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهر، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[3].

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 576.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 89.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص105.

لم يتوقف النقاد العرب عبر الأزمان المتعاقبة على الإشادة بعلوّ شأن الاستعارة في اللغة الشعرية، فإذا عدّها ابن رشيق " رأس البديع وأفضل المجاز"[1] في القرن الخامس للهجرة فإن النقد الحداثي بدوره لا ينكر أهميتها وأهمية المجاز بصفة عامة. يقول أدونيس موضحا تأثير المجاز في المتلقي: "... ومن هنا كان المجاز مولداً لتشوق النفس إلى ما هو غير معلوم، وكما كان الفن، ومنه الشعر، تشوقاً إلى كمال لا ينتهي، كان المجاز عنصراً مهماً في اللغة الشعرية"[2]. وإذا كان الشكل الخارجي للتجربة الشعرية في أسلوبها محددا في قوالب. فإن المضمون ما زال يتوسل العلو في بلاغته وبيانه، يدفع بالشاعر إلى الإبداع والابتكار.

إن الاستعارات شكلت من ديوان (أعراس) متنفسا لها في كثافتها وتعدّدها، حيث لا يكاد يخلو منها مقطع شعري. وإذا كانت تلك الاستعارات متباينة في أنواعها؛ حيث الكناية والتصريح والأصل والتبعية والتجريد والترشيح، فإن ما يجمع بينها كون أغلبها تخييلي. وهو" أن تسمي باسم صورة متحققة صورة عندك وهمية محضة، تقدرها مشابهة لها..."[3] فتنتج عدولا خاصا يعمّق من بُعد الدلالة وأثرها.

يقول محمود درويش: (وتزوجتَ البلاد)[4]. يشبه البلاد بالزوجة، واستعير اللفظ (تزوجت) لجامع ارتباط شخصية محمد بأرض بلاده ارتباطا عضويًا وصل إلى حدّ تشبيهه بالزواج وهي علاقة وثيقة بين شخصين، تعدّ عقدا يتبادل به العنصران حُبًا ومنفعة، فلا بلاد من دون محمد ولا محمد من دون بلاده. جاءت هذه الصورة الشعرية في نهاية القصيدة خلاصة

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 269.

[2] علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، ج 3، دار العودة، بيروت 1978، ص 192 - 193.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 485.

[4] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 593.

للتراكيب المعنوية المشابهة لها، التي تقدّمتها في الإطار نفسه؛ وكانت كما يلي: (تزوجتَ جميع الفتيات ـ وتزوجتَ الدوالي وسياج الياسمين ـ وتزوجتَ السلالم ـ وتزوجتَ البلاد)[1]. هذه التراكيب في حقيقتها حوّلت اللذة إلى ألم، والأمل إلى يأس. فالزواج الذي يحلم به محمد لم ولن يتحقق ما دامت المعاناة مستمرة.

وفي موضع آخر من الديوان: (لماذا تختفي يافا إذا عانقتها ؟)[2]. استعير اللفظ الدال على المشبه به وهو المرأة أو الحبيبة بجامع الحب، فالشاعر ـ وفي كثير من الحالات ـ يتحوّل من الوحدة إلى الفراق، ومن السعادة إلى الشقاء في متناقضات تجعل الإيجابي أوّلها والسّلبي نهايتها. إذا عانق يافا، بمعنى إذا جاءت يافا في مخيّلته الشعرية وفي أحلامه وتفكيره، فإنها ما فتئت تغرب عن وجهه وتختفي. وهي صورة خيالية يتذوقها المتلقي. ولأن زمن البعد بينهما زمن طويل قد يمحو الذكريات، ولأن يافا التي عرفها الشاعر تكون قد تغيرت عما كانت عليه. فالمعانقة صورة تحقيقية موجودة أصلا، ولكن وظيفتها في هذا التركيب بدت مغايرة للمألوف. وجاءت استعارة بأسلوب استفهامي، غرضه الحسرة.

يُسبق محمود درويش هذه الصورة البيانية باستعارة أخرى لا تقل جمالا ودلالة عن تابعتها بقوله: (لماذا يهرب الشعر من القلب إذا ما ابتعدت يافا ؟)[3]، حيث شبّه الشعر بكائن يفرّ فيجعله قادرا على الخروج والنفاذ من القلب في حالة بُعد مدينة يافا عن مخيلة الشاعر. تتضح المأساة في كلتا الحالتين؛ فإذا غابت يافا ذات الأصول الكنعانية التي اختارت إسرائيل أن تبني على أنقاضها عاصمتها (تل أبيب)، فإنه لا مجال للشعر ولا قدرة على انجازه. وإذا

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أعراس)، ص 592 – 593.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 602.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 602.

توصّل الشاعر إلى معانقة يافا أي التقرب منها في نفسيته، فإن الشعر لا يستطيع منحها ما تستحق من صور وتعابير، فكأنها تختفي عن الوجود ثانية. وهكذا يبقى الشاعر في عذاب مستمر سببه الشوق إلى أرض وطنه، وهو الذي مكث مدة طويلة في المنفى، يتخبط في صراع مع الحصار الخارجي الحقيقي، وفي حرمان داخلي في رؤاه وأحلامه. إن هذا يصنع فيه تراجيديا بعبارة أوضح لهذا المقام ولهذه الحالة النفسية المزرية.

إن محمود درويش قد تفادى ـ إلى حد كبير ـ توظيف الاستعارات التصريحية، لأنها تحدّ من حركات الشاعر، فلا يقدر تعدية عتبات المتداول بين الشعراء، حيث يوصي السكاكي في هذا المقام: " نوصي في الاستعارة بالتصريح أن يكون الشبه بين المستعار له والمستعار منه جلياً بنفسه، أو معروفاً سائراً بين الأقوام، وإلا خرجت الاستعارة عن كونها استعارة، ودخلت في باب التعمية والألغاز"[1]. ولكون الشعر العربي الحداثي بعيد الرؤى والتصورات، فإنه على الشاعر أن يعمد إلى توظيف استعارات مكنية واستعارات تخييلية لكي ينفذ إلى الإفصاح عما يشغل باله ويخدم فكرته ووجهة نظره. وهذا الاختيار يُعدّ سمة أسلوبية لمسناها من قراءتنا للديوان.

تكشف الاستعارة عن جماليتها، أمرًا يتعلق بما يسمى في اللسانيات الحديثة (الاقتصاد اللغوي)، حيث أشار صلاح فضل إلى هذه الميزة الموجودة في الاستعارة بأنها " وسيلة لتخفف القول من بعض العناصر غير الضرورية؛ فإبرازها للصفة الغالبة يجعلها تلح على العنصر الضروري للتفسير الملائم للرسالة"[2]. فعندما نقرأ التركيب: (رمت معاطفها الجبال

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 497.

[2] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 303.

وخبأتني)[1]، فإنه من المبدأ الإحاطة بكل الدلالات والمعاني التي تنقلها إلينا هذه الاستعارة. نلاحظ أمرًا ليس بالهيّن، قد نكتشف بعضًا منه ويغيب عنا آخر. فهي صورة شعرية مركبة يشبّه فيها الشاعر الجبال في احتضانها للمقاومين الفلسطينيين، بأشخاص ينتزعون معاطفهم ليخبئوا بها هؤلاء عن عيون العدو. وهذا رمز إشاري إلى مكانة الجبال في المقاومة: فهي المأوى للمجاهدين، وأن رمي المعطف في تراثنا العربي دال على الصمود والاستعداد للمقاومة.

إن توظيف محمود درويش للاستعارات دليل على عمق رؤيته ومحاولته الإبانة عن معاناة كبيرة، على الرغم من عسر الوصول إلى ذلك، ودلالته على ديمومة مشاعره وأحاسيسه، حيث يحاول في كل مرة بلوغ البيان، فيخرج بالمتلقي من نطاق الحقيقة البسيطة إلى جو الصورة الخيالية، لكي يشاركه هذا الأخير همومه، أو في الأقل يجلب انتباهه. ومع كون الاستعارة في أصلها عدولا عن اللغة المألوفة، إلا أنها تعد سمة أسلوبية (من الأساليب البيانية الراقية)، وهذا ما اعتمد عليه ديوانه (أعراس).

إنّ الأسلوبية على الرّغم من كونها تتأسس على الوحدات اللغوية بأحجامها وفي مختلف مستوياتها كالإيقاع والمعجم والتركيب النحوي والبلاغة، إلاّ أنها تركّز في أصلها على النص كوحدة رئيسة للتحليل. إنّ أسلوبية أديب أو شاعر تظهر في نصوصه المتعدّدة التي تُشكّل بدورها وحدات جزئية لهذا التحليل. في هذا المقام يطرح جورج مولينيه (Georges Molinié) سؤالا جوهريا: " ما هي الوحدة الأساسية التي يتم الارتكاز عليها في التحليل

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 613.

الأسلوبي للخطاب؟"[1]، إنه يتساءل عن هويّة العناصر الأولية التي يرتكز عليها هذا المنهج. يجيبنا: " إن الجواب اليقين – ونقوله دون تردّد – هو النص"[2]. ويُرجع ذلك إلى عاملين بالغي الأهمية: " أوّلهما كون الوحدات التي تحدّثنا عنها تشكل عناصر مكوّنة مادية، ضمن العناصر الأخرى للمنتوج النهائي الذي يعدّ الموضوع الحقيقي للتحليل... والآخر، هل نستطيع الوصول فعلا إلى وحدات قابلة للتهميش أو قابلة للانفصال عن بعضها البعض، خاصة في الخطاب الأدبي؟"[3]. هذا العامل الثاني ذكره بصيغة الاستفهام الذي يُفهم منه النفي والإنكار، أي أننا لا نستطيع الوصول إلى ذلك.

كما دعا أمين الخولي إلى ضرورة تجاوز البحث في إطار الجملة، إلى ما هو أوسع منها وضرورة النظر إلى الجوانب الفنية خاصة. يذكر: " فإننا اليوم نمدّ البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر. ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك وهيكل متواصل الأجزاء، ونتحدث فيما لا بدّ منه في هذه النظرات إلى شؤون فنية"[4].

من هذا، وفي محاولتنا التقربَ في تحليلنا من مناهج البلاغة الجديدة، ارتأينا أن نذهب بعيدا عن بلاغة الجملة منفصلةً إلى بلاغة النص بأكمله؛ إلى ما يسمّيه محمد الغذامي (تشريح النص)[5]، الذي اعتمده في تحليل بعض النصوص الشعرية الحداثية في كتابه الذي أخذ العنوان نفسه. ينطلق الغذامي من الخطوة الأولى لتحليل النص وهي التلقي من الناقد أو المحلل، فيجعل له حالة ثالثة لتلقيه ـ إضافة إلى الإقناع والانفعال ـ وهي حالة (الانفعال

---

(1) George Molinié, la stylistique, éd. P.U.F, Paris 1993, p 7.

(2) Ibid ; p 7.

(3) Ibid, p 7.

(4) أمين الخولي، فن القول، دار الكتب المصرية، القاهرة 1996، ص165 - 166.

(5) عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة، بيروت 1987، ص34.

العقلي)[1]، التي يعرّفها:" إنها حالة انفعال، وهذا يضمن للنص شرط وجوده الجمالي، ولكنه ليس انفعالا عاطفيا، وإنما هو انفعال عقلي... هو ترقية للعاطفة وترقيع لها لتكون انتظامية مهذبة"[2]. فيضطر القارئ الجديد إلى أن يسبح في محيطين كانا في الماضي القريب متباعدين، وهما المنطق والعاطفة، ويُخرجه من بقعة الحالة المعهودة للتلقي إلى حالة تستجيب لمتطلبات القصيدة الراهنة، في حداثتها وجدّتها، يقول:" هذه هي الشاعرية الجديدة إمكانية إبداع جديد تفرض نوعًا من المتلقي الجديد، فالنص قائم على علاقات جديدة، ولا بدّ للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة"[3].

اخترنا من ديوان (أعراس) لمحمود درويش (قصيدة الخبز) أنموذجا للمقاربة التشريحية وانطلقنا من الجملة التي بنتها الأسطر التالية:

وكان الماء في أوردة الغيم

وفي كل أنابيب البيوت

يابسا[4].

في قراءتنا للجملة، وبشكل تدريجي لتركيبها نلحظ مستويين لدلالتها:

الأول: وهو الذي يحدّده مسار التركيب إلى غاية لفظة (بيوت)، أي (وكان الماء في أوردة الغيم وفي كل أنابيب البيوت)، إنها تقريرية وعادية العناصر والتركيب، فالماء طبيعي في الغيوم وفي القنوات المخصصة له، ووجوده فعلي حقيقي. ومن حيث التركيب النحوي هي

---

[1] الغذامي، تشريح النص، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 37 - 38.

[4] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 630.

جملة اسمية دخل عليها الناسخ (كان)، فكانت لفظة (الماء) اسما له، وخبره شبه الجملة (في أوردة الغيم)، وشبه الجملة (في أنابيب البيوت) معطوف على هذا الخبر. إنّ الدلالة في هذا التركيب لا ترقى إلى تأويل أو احتمال، وإنما هي دلالة مرجعية.

الثاني: عند بروز الصوت الأخير (يابسا) ترتفع الجملة إلى دلالة جديدة. إن البنية التركيبية الأولى تغيّرت، حيث أزاحت هذه الكلمة الجديدة الخبر الأول وحلّت محلّه، فتحوّلت البنية الدلالية في المستوى السابق " من حالة الحضور إلى حالة الغياب"[1]، التي تقوم على علاقة تجمع بين الماء وحالة اليبس، زعزعت توقع القارئ الذي فُرضت عليه إعادة ترتيب دلالاته.

إن الماء عنصر الحياة والروح ومصدر الخصوبة، لا يمكنه أن ييبس ـ في حقيقة الأمر ـ وإنما يُفتقد ويزول من مواقعه وأماكن وجوده. بهذا، فإن انعدام الماء هو انعدام للحياة، أو بالأحرى إنذار بالانقباض والزوال.

نحاول الآن أن نقيم علائق بين هذه الجملة وبعض الجمل التي تليها في القصيدة، قصد الوصول إلى نهائيات مضامينها المعنوية. نقرأ:

وكان الموت يمتدّ من القصر

إلى الراديو، إلى بائعة الجنس، إلى سوق الخضار[2]

هنا تتحرك القصيدة لتضفي على الدلالة التي أدركناها في الأول مصداقية وتأكيدا حيث يتّضح الموت الذي أماءته الجملة الأولى. ومما يضاعف من تماسك البنية الدلالية للجملتين، صفة الانتشار التي برز بها الماء (في الغيم، وفي أنابيب البيوت)، والموت حيث

---

[1] الغذامي، تشريح النص، ص 41.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 630.

(يمتدّ) في الأماكن التي ذكرها الشاعر. إنّ انتشار الماء اليابس يعني حلول الموت واحتلاله للمساحات الشاسعة وامتداده امتداد الماء في الأرض والفضاء، ومن " هنا يدخل القارئ كعنصر فعّال في النص، وتتحرك معه القصيدة"[1]. وتتواصل القصيدة:

ما الذي أيقضك الآن

تمام الخامسة ؟[2]

جملة استفهامية موجّهة إلى مخاطَب مجهول تتّضح هويّته عند انتباهنا إلى إهداء القصيدة: (إلى إبراهيم مرزوق)، الذي تتحدّد شخصيته في جملتين لاحقتين: (كان رسّاما وثائر)[3] و(كان إبراهيم رسّاما وأب)[4]. هنا تتوسع الدلالة أكثر ويكون الاحتمال الأكبر أن القصيدة مرثية لأحد رجال المقاومة الفلسطينية الذي ظهر اسمه في الإهداء. ويمنح العنوان من جهة أخرى في لفظة (الخبز) إجابةً للاستفهام: أي السبب الذي أيقظ إبراهيم هو واجباته في اقتناء الخبز لأولاده. " من هنا تأتي جملة العنوان لتكون نواة دلالية تنمو شعريا وتنتشر في قصائدنا الحديثة"[5]. لكن الدلالة لا تزال غير مكتملة، نرقب تطوراتها حينا بعد حين حتى يوصلنا محمود درويش في النهاية إلى تجسيد الموت الفعلي للشخصية (إبراهيم مرزوق) كما يؤكد لنا غرض القصيدة. يقول:

تمام السادسة

دمه في خبزه

---

[1] الغذامي، تشريح النص، ص 44.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الخبز)، ص 630.

[3] المصدر نفسه، ص 633.

[4] المصدر نفسه، ص 631.

[5] الغذامي، تشريح النص، ص 44.

خبزه في دمه[1]

تصادفنا جملة أخرى: (كانت الأرض رغيفًا)[2]. فيها تشبيه الأرض بالرغيف، المرادف للخبز. تتحوّل الدلالة في موت إبراهيم من واجبات الخبز إلى واجبات الأرض، وتتأكد هويّة الشخصية أكثر على أنها من رجال المقاومة ومن شهداء الحرية.

IV. بلاغة التقديم والتأخير:

كان موضوع التقديم والتأخير عتبة بارزة عند النقاد التراثيين والحداثيين، في قراءاتهم ومباحثهم في التراكيب، لما له من فعل نوعي في بناء العمل الإبداعي الأدبي. يعرفه عبد القاهر الجرجاني: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية .لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة[3]. وعندما نتحدث عن التقديم فذلك يستلزم تأخيرا بطبيعة الحال، فلا يوجد أحدهما من دون الآخر. وينفي الجرجاني وجود تقديم أو تأخير من دون فائدة عائدة على المعنى، ويرى ذلك عيبا للقائلين به، فيجيبهم: " واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيداً في بعض الكلام وغير مفيد في بعض... ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى"[4]. أما تقسيم بن جني للتقديم والتأخير، فكان نسبة إلى القياس، وحدّد له ضربين: " أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهّله الاضطرار. وأورد نماذج من كليهما: فالأول كتقديم المفعول على الفاعل، والثاني كتقديم المستثنى على المستثنى منه، كما ذهب إلى

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الخبز)، ص 634.

[2] المصدر نفسه، ص 634.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 101.

[4] المرجع نفسه، ص 104.

تحسين بعض وتقبيح آخر"[1]. إنه لا ينكر وجود تقديم وتأخير مخالف للقياس، بل يحترم رأي المبدع في اعتماده لذلك عند الضرورة.

والحكم نفسه سائد عند النقاد الحداثيين، الذين يرون هذه المسألة لا تخلو من قيم دلالية وتعبيرية. يذكر أحمد درويش: " وما دمنا نلتزم بنظام الجملة أو التركيب النحوي للأسلوب فلا بد أن نلاحظ أن لنظام التركيب النحوي قيمة من حيث الموقعية، ونظاما سائدا من حيث الترتيب... فيوضع كل في الموضع الذي يستطيع من خلاله التأثير على المعنى"[2].

إن ظاهرة التقديم والتأخير سمة في الشعر العربي، لا تقتصر أهميته على ميل الشاعر أو إيثاره لتلك السمة، أو اضطراره لاستدراك صحة الوزن وإنما، وإن وجد ذلك بنسبة معينة فإن الأهمية تكمن في الدلالات. وفي هذا الصدد ينفي عبد القاهر هذا الهدف الضيق للموضوع، في " أن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه"[3]. بل في كثير من الأحيان يشعر القارئ بالجمال والمتعة عند قراءته لبيت شعري أو سطر. والسبب في ذلك التقديم أو التأخير. يضيف صاحب الدلائل: " ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[4].

يرى ابن الأثير أن الفائدة في التقديم أو التأخير تكمن في غرضين أساسين هما: الاختصاص، ومراعاة نظم الكلام. يذكر من نماذج الأول: تقديم السبب على المسبب

---

[1] ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح / عبد الحميد هنداوي، المجلد2، دار الكتب العلمية، بيروت 2001 ص158- 164.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 166.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 104.

[4] المرجع نفسه، ص 101.

والأعجب على الأعجب والأفضل على المفضول. واحتجّ على ذلك بآيات من القرآن الكريم. فعند الآية " بل اللهَ فاعبد وكن من الشاكرين"[1]، يشرح بأن الله لم يقل: بل اعبد الله لأنه إذا تقدّم وجب اختصاص العبادة به دون سواه. ولو قال: بل اعبد الله، لجاز إيقاع العبادة على أي مفعول شاء. ومن نماذج الثاني تقديم المفعول على الفعل وتقديم الخبر على المبتدأ وتقديم الظرف. ويطرق مثالا لتقديم الخبر على المبتدأ في الآية " قال أراغب أنت عن آلهتي يا إبراهيم"[2]. ويفسر أنه تقدم الخبر لأنه كان أهم عنده، وهو به شديد العناية. وفي ذلك ضرب من التعجب والإنكار لرغبة إبراهيم عن آلهته. لقد تطرق ابن الأثير إلى عدد من الأمثلة في كل نوع من مواقع التقديم، بالشرح والتفسير[3].

عند دراستنا لأسلوب التقديم والتأخير في ديوان (أعراس) لمحمود درويش، تبين لنا أنه كان معتدلا فلم يشتط حيث حاول الحفاظ على البنية التركيبية النحوية للجملة. ومن النماذج التي تُظهر هذا التمسك:

تجلس المرأة في أغنيتي

تغزل الصوف،

تصب الشاي،

.....

ترتدي الأزرق في يوم الأحد،

تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب،

---

[1] القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية 66.

[2] المرجع نفسه، سورة مريم، الآية 46.

[3] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المجلد2، ص 20 – 29.

تقرأ الشعر الرومنتيكي،

تستلقي على الكرسي[1]

كانت حالات التقديم والتأخير في المجموعة (أعراس) متمركزة فيما يلي:

1. تقديم الظرف: يظهر بالأخص في تقديم شبه جملة الجار والمجرور، ومن نماذجه:

بلا سبب كالطيور العنيفة أرحل

بلا سبب كالرياح الضعيفة أرحل[2]

وفيه يركز محمود درويش على نفي وجود أي سبب للرحيل الذي يتحدث عنه. ومهما تكن لمعاني الرحيل في حياته من مكانة وأثر بالغين، مرتبطة كثيرا بموت الأصدقاء والرفاق والمنافي والتشرد والسجن، إلا أن الشاعر أخّر أهمية هذه اللفظة في التركيب المذكور وقدّم شبه الجملة المنفية (بلا سبب) لأهمية موضوعها في هذا المقام. فلو قيل: أرحل بلا سبب كالطيور العنيفة، لكان التركيز أكثر من جهة الدلالة على أهمية الرحيل المألوفة. فالشاعر هنا يعبر عن حسرة وألم نفسي داخلي، كوّن فراقا ليس طبيعيا وإنما فراق لا دافع له، أو بالأحرى مهما يكن السبب فإن الشاعر يقزّم أثره على الرحيل، ويزيده التكرار الظاهر في السطرين تأكيدا لذلك.

وفي مثال آخر من قصيدة (كان ما سوف يكون) يظهر الفرق بين تركيبين يحملان في بنيتيهما موقعا لمكان وهو (الشارع الخامس) في نيويورك:

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (يوم أحد أزرق)، ص 676.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 665.

الأول: في الشارع الخامس حياني، بكى، مال على السور[1]

الثاني: واختفى في الشارع الخامس، أو بوابة القطب / الشمالي...[2]

حيث يُظهر الأول أهمية هذا الشارع الذي يمثل مكان لقاء الشاعر مع أحد رفقاء حياته إنه مكان السعادة واستعادة الذكريات. وكم كان للمكان في الشعر العربي التراثي من توظيف في مطالع القصائد، وكم كان مهدا للوقوف على الأطلال والتمعن في الحياة الماضية والحاضرة. لكن ما حدث في التركيب الثاني عند تأخير (الشارع الخامس) جاء إشارة لحدث بالغ في نفسية الشاعر: اختفاء الصديق. كأن مكانة الموقع قد فقدت جزءا منها حيث أصبح فضاء فاجعة وحزن وفراق، بعدما كان خلاف ذلك أول الأمر. ويُضيف (القطب الشمالي) برودة لهذا المكان، لأن اللقاء دافع للحركة والحرارة. أما الفراق فسبب لبرودة العواطف والانفعالات.

2. تقديم اسم كان: وهو النوع الذي وظفه محمود درويش بشكل أقل من الأول. من نماذجه:

حلمي كان بسيطا

واضحا كالمشنقة:

أن أقول الأغنية[3]

إن الأهمية هنا للحلم وما يحمله من دلالات لدى محمود درويش، إذ جعله في صدارة التركيب، وأخّر الناسخ. فالحلم فضاء يسبح فيه الشاعر، بل ويخرج إليه من ساحة واقعية

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 602.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (الصهيل الأخير)، ص 681.

ملؤها الصراعات والهموم والمآسي. وفيه يحقق رغباته وطموحاته الفردية والجماعية وبه يتنفس الصعداء: " ففي الحلم نحطم الحدود المكانية والزمانية"[1]، وفيه نكتسب قوتنا أو نستعيدها بعد الضياع.

كما حدث في بعض مقاطع الديوان عدول عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، بتقديم الفاعل في الأولى إلى مرتبة المبتدأ، التي تمنحه في موقعه الجديد دلالة أقوى تجمع بين المبتدأ في التركيب والفاعل في الجملة. من أمثلة ذلك: (رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر)[2]. إنه من الممكن أن تكون الجملة فعلية: (توقظني رائحة الأرض في الصباح المبكر)، لكن مكانة (رائحة الأرض) وخصوصيتها وأهميتها لدى الشاعر جعلته يختار لها الصدارة في التركيب. يُتبع هذه الجملة بجملة أخرى تحمل الخاصية نفسها، هي (قيدي الحديدي يوقظها في المساء المبكر)[3]. يظهر في الجملتين تنافس في المراتب بين الألفاظ الذي يزيح الستار عن تنافس آخر متمثل بين أحاسيس الشاعر التي تدفعه إلى اختيار المواضع المناسبة لها، سواء كان ذلك شعوريا أو غيره، فالقيد الحديدي أقوى تأثيرا على الشاعر من رائحة الأرض، فهو الذي يوقظ هذا الإحساس نحو الأرض.

في قصيدة أخرى: (عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف)[4]. الضمير الفاعل في هذه الجملة هو العائد على لفظة (عاشق)، التي تصدّرت التركيب وكانت مبتدأ له. إنها الشخصية المحورية والرئيسة في القصيدة، وهي الفاعلة فيها، سواء في الأفعال المضارعة مثل(يأتي

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 4، القاهرة 1984، ص 100.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 650.

[3] المصدر نفسه، (قصيدة الأرض)، ص 650.

[4] المصدر نفسه، قصيدة (أعراس)، ص 591.

يرتدي، يدخل)، أو في الماضية مثل (ذبل، أعطى)، وعليه تعود ياء المخاطَب في بعض الأفعال المضارعة الأخرى مثل (تزوّجتَ). إن مكانة هذه الشخصية لدى محمود درويش جعلته يختار لها الصدارة في التركيب، بل حتى في القصيدة، التي استهلها بها. على الرغم من قلة هذا النمط المتعلق بتقديم الفاعل إلى مرتبة المبتدأ، أي العدول عن الجملة الفعلية، إلا أنه يُبرز- إلى حدّ ما – حجج اختيارات صاحب (أعراس) في تقديم كلمة أو تأخيرها.

يمكن القول في مسألة التقديم والتأخير إنّ محمود درويش كان أمينا إلى حدّ كبير من حيث التقيّد بالبنية التركيبية للجملة العربية في ترتيب عناصرها. ولم يكن ذلك نقمة على الجوانب الشكلية والمضمونية لقصائده، التي تنتمي إلى شعر الحداثة في مستوياته المختلفة. وهو ما يجذر خلاف الحضارة عن البادية، التي لا تستوعب تقنيات التقديم والتأخير لمحافاة ذلك لطبائعها وأذواقها. إن التقديم والتأخير سمة أسلوبية راقية، ودليل على انفتاح خيال الشاعر على علائق جديدة، لم تكن لتحصل في أحضان التفكير البسيط والمباشر، على مستوى الإنشاء والتقدير.

V. الفاعل في القصيدة:

إنها حركة القصيدة عبر صراع الأسماء الفاعلة أو الضمائر النائبة عنها، لاحتلال فضاءات النص، وفرض هيمنتها عليه. ويدخل هذا في باب الالتفات، الذي يفسّره بن رشيق على أنه يحدث عندما " يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشدّ الأول"[1]. فمن يقوم بالفعل في قصائد (أعراس) ؟ وكيف كان التسلسل المنطقي للفاعلات ؟

في تحليلنا لهذه الخاصية، اعتمدنا على جدول توضيحي، صنّفنا فيه الفاعل إلى أنواعه: المتكلم (1)، والمخاطَب (2)، والغائب (3)، في ترتيب عمودي من أوّل القصيدة إلى آخرها. واخترنا أنموذجين من قصائد الديوان، هما: قصيدة (الرمل)، وقصيدة (نشيد إلى الأخضر).

الجدول الأول: قصيدة (الرمل)[2].

							•	•																									2
										•	•	•	•				•	•		•		•						•		•	•			•	1
•	•	•	•	•	•	•			•					•	•	•			•		•		•	•	•	•	•	•		•		•	•	•	3

إن الفاعل في هذه القصيدة مجسّد غالبًا بين الحضور (المتكلم) والغيبة (الغائب)، بشكل متبادل بينهما مع شيوع الأول وتحفظ الثاني الذي يقوم بدور المنبّه أو المثير للحركة التي يدفعها الآخر في المحور العمودي للنص. لتوضيح ذلك ارتأينا أن نقدّم الأنموذج التالي:

والرمل هو الرمل. **أرى** عصرا من الرمل **يغطينا،**

ويرمينا من الأيام.

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 275.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الرمل)، ص 626 - 629.

ضاعت فكرتي وامرأتي **ضاعت**

وضاع الرمل في الرمل[1].

إن صيرورة هذا المقطع قد دفعها المتكلم (أنا) من خلال فعل الرؤية (أرى)، في جملة قادرة أن تكون تامة ومستوفية لعناصرها الرئيسة: (أرى عصرا من الرمل)، فهي مكوّنة من فعل وفاعل ومفعول به وفضلة. لكن محمود درويش أراد أن يحيط بهذه الرؤية، في ذكر ما يتعلق بها، فيضيف أفعالا تحرّكها الضمائر الغائبة العائدة على الرمل: (يغطينا، يرمينا) يحاول بها الوصول إلى ما يصبو إليه من معاني ودلالات. من جهة أخرى يتعدى إلى نتائج تلك الرؤية على المتكلم ذاته، بتوظيف أفعال جاءت فاعلاتها غائبة أيضا، ينشطها ضياع الفكرة والمرأة والرمل. إذن يظهر المتكلم – وقد يكون الشاعر نفسه – لحظة بفعل حيوي يدفع إلى مواصلة الحديث، ثم يترك المجال إلى عناصر الفضاء الذي صنعه في الأول كي تتحرك بكثافة وتحرك معها القصيدة.

الجدول الثاني: قصيدة (نشيد إلى الأخضر)[2].

				•	•	•	•	•										•	•			•		•					•					•										2
									•	•	•			•	•	•														•	•													1
•	•	•	•									•	•				•			•	•		•		•	•	•	•				•	•	•		•	•	•					3

في هذه القصيدة يتحرك الضمير المخاطب. إنه التفاعل بين الغائب والمخاطب، بشكل متناوب. القصيدة في استهلالها موجهة إلى الأخضر: (إنك الأخضر)، حيث مُنح المخاطب مكانة منذ البداية. جاءت " الضمائر الفاعلة غائبة كي تفيد المبالغة في وصفه والتحدث عنه

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الرمل)، ص 627.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 652 - 655.

والتعظيم من شأنه "[1] في بداية القصيدة التي يأخذ فيها المخاطَب دوره في أفعال قليلة مقارنة بالغائب، إلى أن يثبت وجوده بقوة قبيل نهاية، التي جاء فيها:

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر

أن تأتي من اليأس إلى اليأس

وحيدا يائسا كالأنبياء

ولتواصل أيها الأخضر لونك

ولتواصل أيها الأخضر لوني[2]

في هذه الأسطر مخاطبة إلى الأخضر، حيث أعطيت له مكانة بدخوله في حركة القصيدة كأن الشاعر يريد التقرب أكثر من (ممدوحه)، فكان الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، إلى المباشرة والوقوف معه وجها لوجه. كما صنعت أفعال الأمر المتتالية إشراك القارئ في نداءات المتكلم وأوامره. إنها تقنية لجلب المتلقي وإدخاله في حركة القصيدة، بين الضمائر الفاعلة فيها، والرفع من التأثير عليه.

إن ديوان (أعراس) حافل بهذا الالتفات من ضمير إلى آخر، " ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط

---

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة 1997، ص 231.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (نشيد إلى الأخضر)، ص 655.

العقلي، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير"[1]، كما يمدّه من جهة ثانية بإيحاءات تخص الجانب الدلالي للعملية الإبداعية.

[1] سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص 229.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي / المعجمي

I ـ الوظيفة الجمالية والدلالية للمستوى المعجمي.

II ـ التناصات الأسلوبية.

III ـ الأسلوب بين المتعة والمنفعة.

I. الوظيفة الجمالية والدلالية للمستوى المعجمي:

تتردد كلمات بأعيانها ومرادفاتها في قصائد الديوان (أعراس)، وتصنع بذلك وقعا ينجذب إليه انتباه القارئ في ترددات وتكراراته. والألفاظ الشائعة في هذا الديوان وردت في مجالات محددة ركّز عليها الشاعر في كل معانيه ودلالاته، ومن الملاحظ أن المعجم الأكثر دورانا وانتشارا في المدونة كان مركزا على أربعة أنواع أو مجموعات من الألفاظ بحقولها الدلالية وتداعياتها الإبداعية والرؤيوية.

1. معجم الطبيعة المادية:

اتخذ محمود درويش الطبيعة بعناصرها مادة يغرف منها مجازاته و صوره وإلهاماته ورؤاه ووجهات نظره، يمزجها بأحاسيسه ويسقط عليها ما يموج في نفسه من مشاعر القلق والاضطراب وانفعالات الحب والخوف وخلجات الذكرى والتمني. لم تكن قصائد المجموعة (أعراس) وصفا للطبيعة بقدر ما كانت توظيفا لعناصرها المختلفة وخدمة للمعاني والدلالات والمواقف، وقد كوّنت تلك الألفاظ الطبيعية إيقاعا مميزا للمدونة، حيث تُحدث في القارئ روح الانتظار لبعض مكوناتها التي نهج الشاعر إلى تكرارها وتكثيفها. وإذا كان الشعر العربي التراثي في مجمله وصفا حسّيا للطبيعة، ينطوي على فتنة ودهشة بجمالها، فإن الشعر العربي الراهن معانقة لها وتنفس بمكوناتها، بحيث أضحت تحمل من الدلالات والرؤى ما جعلها أكثر تميّزا وإثارة. وأظهرت لنا دراستنا هذه ميول الشاعر إلى استخدام ألفاظ دون الأخرى، وأهم تلك الواردة بكثرة ما يلي:

أولا: كلمة (الأرض)، حيث ردّدها الشاعر ثلاثا وأربعين (43) مرة في الديوان كله وبدت بشكل مكثف في القصيدة المنتسبة إليها، وهي (قصيدة الأرض)، بعدد وصل إلى قرابة

الخمس والعشرين (25) مرة. كما وظف ألفاظا ترتبط بقوة بالأرض وتتماسك معها وتوحي بحضورها مثل لفظة (الرمل) التي تكررت ستّ عشرة مرة (16) واتخذتها قصيدة الرمل عنوانا لها. وألفاظ أخرى تتمثل في: (حجر، حصى، تراب، أرياف، حقل، زراعة، جبال غبار، سفوح، سهل...). وما هذا الاختيار لبنية الأرض إلا تعبيرا عن مكنونات الشاعر النفسية والذهنية، وارتباطه العضوي بأرضه وبفضاءاتها المتعددة والمتنوعة. ومن الكلمات الدالة على الأرض كذلك، تلك التي يكرر بها محمود درويش بعض الأماكن والقرى الفلسطينية، مثل (حيفا، الجليل، عكا، القدس، أريحا...). ولكل منها تاريخ وذكريات. والملاحظ أنه لم يبالغ في ذكر هذه الأماكن ولم يكثر في ترديدها، وهي الأماكن التي ارتبطت في الذاكرة الفلسطينية والعربية بالاحتلال والمقاومة الشرعية.

يقول: وعكا كلها تصحو من النوم[1]

لم تمح السنين الطويلة صورة المدينة (عكا) من ذاكرة محمود درويش، وهي مدينة مطلة على قرية البروة مهد طفولته حيث يذكر عنها: " كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة، هي قرية البروة الواقعة على هضبة خضراء ينبسط أمامها سهل عكا "[2]. ولهذه المدن والمداشر الفلسطينية أثر حميمي في حياة شاعرنا خاصة بلدته التي لم يعد يراها، فيقول عنها وهو في طفولته الأولى عندما علم أنها قد هُدمت:" ولم أفهم شيئا... لم أفهم أن تكون القرية مهدّمة لم أفهم معنى أن يكون عالمي الخاص قد انتهى إلى غير رجعة ولم أفهم لماذا هدّموا هذا

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 597.

[2] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 2، القاهرة 1971، ص 99.

العالم... ومن هم أولائك الذين هدّموه"[1]، إنها عالمه الخاص الذي يتنفس فيه، في خيالاته وأحلامه، بل في أشعاره التي تكسوها تلك البلدات التي سُلبت قهرا وعدوانا.

ثانيا: كلمة (البحر)، التي وظفها الشاعر في عدد من قصائده حيث بلغت تكراراتها العشرين (20) مرة، فضلا عن الوحدات المرتبطة بها مباشرة مثل (الموج، الساحل الشاطئ...)، كما اختار الشاعر عنوانا لإحدى قصائده (حالة واحدة لبحار كثيرة).

ثالثا: كلمة (الماء) والألفاظ التي تدل على مصادر الماء حيث وظف ما يزيد عن ثلاث وخمسين (53) كلمة مثل (النهر، الغيوم، الشلال، المطر، السحاب، السيول، الشتاء)، فالماء مصدر للحياة والحيوية والنشاط والنمو والاستقرار، بل إن سيادة الشعوب والأمم من كفاية مواردها المائية: فكيف للإنسان أن يرتحل أو يفرّط في أرض بها ماء، تدرّه أنهار وبحار؟

رابعا: كلمة (شجرة) وما ينتمي إلى حقلها الدلالي كلفظة (غابة) أو ألفاظ تدل على عناصرها مثل (غصن، جذور، عناقيد) وأخرى دالة على أنواعها أو ثمارها مثل (برتقال نخيل، زيتون، تفاح، صفصاف، خوخ، رمان، مشمش...). كما وظف الشاعر معجما مرتبطا خاصة بالزراعة والنتاج الفلاحي الخارج عن مجال التشجير مثل (قمح، سنبلة، خضار مروج، عشب، بصل، ورد، زهر...). جمع محمود درويش ما يقارب المائة (100) كلمة من هذا المجال، إذ لا يمكن للقارئ أن يفلت من إدراك وقعها، بل إن هذا التنوع في خصوبة الإنتاج والعطاء، من شأنه أن يكثف من الإصرار على الاستقلال. إن هذه الرموز تنطوي أيضا على البعد المعلوماتي للظاهرة الشعرية؛ يقدم معلومة بطريقة استثنائية ومفارقة ودالة. يقول:

---

[1] النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 101.

خارج الطقس،
أو داخل الغابة الواسعة
وطني[1].

في هذا المقطع يمثل محمود درويش الفضاء الذي يسبح فيه وطنه بغابة واسعة، هذا الفضاء الطبيعي الجميل الذي يتنفس فيه الإنسان والحيوان، ولكنه مشوّب بالظلمات، منغلق على نفسه، تعشش فيه الصراعات بين الأقوياء والضعفاء من كائناته الحية، حيث الحرية أو إشراقة الشمس بعيدة المنال، فالمتاهات كثيرة والدروب وعرة وغير واضحة المعالم. " إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى بر الأمان، إلى النور والحياة. فالغابة إذن في هذا السياق الشعري لا بد أن تكون صورة للإحساس بالحجاب الكثيف"[2].

خامسا: ألفاظ الظواهر الطبيعية، فمنها ما يتعلق بالمكونات مثل (الشمس، الهواء، القمر السماء، الظل، الريح، الضوء، المطر...)، ومنها المتعلقة بالكوارث مثل (صواعق، براكين جفاف)، وعددها قليل. والملاحظ أن اعتماد هذه الألفاظ يؤسس لاتساق معجمي في الديوان يتمثل أساسا في التضام: " وهو علاقة لفظية بها تربط كلمات معينة ببعض، والتضام الذي ننشغل به هنا، هو التضام على مستوى النص لا على مستوى الجمل، فبارتباط كلمات معينة موزعة على جمل مختلفة، تحدث علاقات معجمية تسهم في اتساق النص وربط عراه"[3]. فالظل يستدعي وجود الضوء أو الشمس، والرياح تحمل الغيوم والسحاب، وهذه الأخيرة تنزل الغيث، وانعدامها مدعاة إلى الجفاف، وهكذا.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة)، ص 669.

[2] إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 92.

[3] أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 237.

سادسا: الألفاظ الدالة على الحيوانات، حيث وظف الشاعر الطائرة منها خاصة مثل (فراشة عصافير، سنونو، عندليب، حمام، نسر...). شكلت كلمة عصافير بتكرارات وصل عددها إلى ثماني عشرة مرة (18). إن ذكر العصفور والحمام من رموز الحرية والسلام والفراشة رمز للجمال والضعف في آن واحد.

بلغ عدد الكلمات المتعلقة بالطبيعة حدود الأربع مائة كلمة، ما يجعلها تحتل مكانة استثنائية في الديوان. إن وقعها إذن سمة أسلوبية في إبداع محمود درويش، وليست موضوعا للوصف فحسب، مثلما كان الحال في الشعر العربي التراثي، لكنها منبع يأخذ منه حكما ودلالات يوظف عناصرها ليكوّن منها صورا من التشبيهات والاستعارات، التي يقف عندها القارئ مشدوها ومتمعنا، " فهو يستخدم الطبيعة في شعره ليعبر من خلالها عن شيء أبعد منها، هو رؤيته الخاصة لمأساة الوطن والإنسان، وهي الرؤية التي تسيطر عليه تمام السيطرة"[1].

2. معجم الحرب:

شملت المجموعة الشعرية (أعراس) عددا مهمًا من الألفاظ التي لها صلة مباشرة وعضوية بمجال الحرب، فكانت قرابة الثلاث مائة (300) كلمة، جاءت على صيغ الأسماء والمصادر تارة وعلى صيغ الأفعال بأزمنتها المختلفة تارة أخرى، ويمكن توحيد تلك الألفاظ حسب المجموعات التالية:

أولا، الألفاظ المتعلقة مباشرة بدلالة الحرب، وهي (حرب، معركة، انتفاضة).

ثانيا، الألفاظ الدالة على الوسائل المستخدمة في الحرب، وصنفناهما فرعين أساسين هما: الوسائل المادية والوسائل البشرية. فأما الأولى فتشمل الأسلحة، حديثة كانت مثل (بندقية

---

[1] النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 169.

رصاص، قذيفة، دبابة،...) أو قديمة مثل (خنجر، سيف، رمح، مقصلة...)، ثم المصطلحات المتخصصة بالعمليات الحربية مثل (قاوم، اغتيال، انتشار، هجوم، إعدام، عصابات، حرق اقتحم، قتل...)، وتأتي بعدها وسائل القمع، فمنها الدالة على النفي مثل (منفى، طرد...) ومنها الدالة على الاعتقال (قبضة، سجن، قيود، طليق...)، ومنها المترجم لغبن الحصار نحو: (حصار، سياج، شباك، حواجز، منع التجول، أسوار، سلالم...).

وأما الثانية فتنضوي تحت الوحدات المعجمية الدالة على الأشخاص المشاركين في الحرب أو على صفاتهم، منها: (الغزاة، الجنود، رجال المباحث، أعداء، بوليس، فدائي...).

ثالثا، الوحدات الدالة على نتائج الحرب، فمنها المتعلقة بالجو الجنائزي مباشرة ومنها المتعلقة بالمجال الاجتماعي بصفة عامة، فأما النوع الأول فمنه: (قبور، تابوت، دفن، شهيد جنازة، جثث، هياكل، مرثية، بكاء، حزن، موت، دم...)، ونصادف في النوع الثاني: (ضائعين، مشردين، مصابين، فقراء،جرح، صامدون، مخيم...).

إذا تأملنا هذه المجموعات المختلفة فإنه يتبين لنا أن محمود درويش لم يترك جانبا واحدا من هذا المعجم، بل واعتمادا على تلك الألفاظ يمكن لنا تشكيل نص جديد يصف حربا كاملة. فمن الأشخاص المشاركين إلى الوسائل المستعملة، وصولا إلى النتائج السلبية من موت ودمار وتشرّد. إن اختيار معجم الحرب يعد سمة أسلوبية بارزة في هذا الديوان، ويصرح محمود درويش بالتزامه بقضية بلده وما آل إليه شعبه، بل وصل أحيانا إلى مهاجمة أولائك الذين يدعون إلى ضرورة الفصل بين الأدب والظرف الاجتماعي: " وعلى أن الأدب ليس سلعة أو متعة. وهذا ما كنا نؤمن به حتى النخاع، قولا وعملا... ومن الضروري أن يستفيد منها أولائك الذين سوّدوا أطنانا من الورق ضد التزام الأديب بقضيته وضد تسلح الأديب

بفكر ثوري حقيقي"[1]. إن لقبه بشاعر المقاومة لم يأت عبثا وإنما عن حقيقة واضحة مبرهنة.

3. معجم الجسد:

يركّز الشاعر في ديوان (أعراس) على عدد من الوحدات الدالة على أعضاء الجسم الإنساني، إذ لم تخل أية قصيدة منها. ارتأينا في دراستنا هذه أن نصنف ألفاظ هذا المعجم إلى مجموعات:

المجموعة الأولى تتمثل في المفردات التي تدل على الجسد بشكله العام والمتماسك وهي: (جسد، جسم، بدن، جثة)، وتكررت ستا وعشرين (26) مرة.

المجموعة الثانية تشمل الكلمات الدالة على الأعضاء الحركية، فمنها المرتبطة باليدين وهي: (يد، كف، المنكبين، ذراعي، أصابعي)، ومنها المرتبطة بالرجلين وهي: (ساقين ركبتين، قدمين، خطاي). وظهرت هذه الألفاظ ستا وثلاثين (36) مرة، وهي توحي بوجود العمل والحركة والنشاط.

المجموعة الثالثة تخص ما يحيل إلى أعضاء الوجه والحواس، وتتمثل في الكلمات التالية: (وجه، جبين، عين، رؤية، صراخ، صوت)، وترددت هذه الألفاظ ستا وأربعين (46) مرة.

أما المجموعة الرابعة فهي التي تترجمها الكلمات التي ترتبط بالبعد الروحي للإنسان وتأتي في صدارتها كلمة (القلب) بعدد من التكرارات وصل إلى ستّ وعشرين (26) مرة.

---

[1] النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 92.

وهذا دليل على أحاسيس الشاعر وانفعالاته، ومن الألفاظ الأخرى من الجانب ذاته: (الروح حياتي، نفسي، عمري).

تمّ إحصاء مائة وثلاث وستين (163) كلمة من معجم الجسد في ديوان (أعراس)، إنه تعلّق الشاعر بالإنسان جسدا وروحا، فهو الإنسان المعاناة والإنسان النضال والإنسان الحرية.

إن اختيارات محمود درويش في شيوع لفظة دون غيرها قد يزيح الستار عن معانٍ جديدة تكتسبها اللفظة ذاتها، كما تمدّ النص كله دلالات أخرى غير تلك المستخدمة في اللغة العادية، ومن هنا فإن (اخنباوم) قد كان صائبا في تأسيسه المنهجي الإجرائي لما أعلن أن: " الكلمة، حين توضع داخل البيت الشعري، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي وأحيطت بجوّ دلالي جديد فتدرك بالضبط في إطار علاقاتها باللغة الشعرية وليس في علاقاتها باللغة عامة"[1].

4. معجم الزمن:

رابع معجم يمكن التأكيد عليه عند قراءتنا لقصائد (أعراس) هو المعجم المتعلق بوحدات الوقت أو الزمن، فمنها المتعلقة بالدلالة العامة لها مباشرة، وهي (الزمن، العمر، العصر) ومنها المرتبطة بفترات أو وحدات لقياس الزمن، حيث استخدمت ألفاظ دالة على الحول وهما (العام، السنة)، وأخرى دالة على الفصول (الربيع، الشتاء، الخريف)، ولفظة واحدة دالة على الشهر وهي (آذار)، التي تكررت اثنين وعشرين (22) مرة في الديوان. كما اعتمد الشاعر ألفاظا أخرى مترجمة لأزمان من أيام الأسبوع، وهي (أسبوع، يوم، السبت، الأحد)

[1] الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 57 – 58.

وتكررت لفظة (يوم) تسع عشرة (19) مرة. ووظف من جهة أخرى كلمات تشير إلى أقسام اليوم، وهي (الصباح، الظهيرة، المساء، الفجر، النهار، الليل)، وكان عددها اثنين وعشرين (22) كلمة. كما اعتمد من جانب آخر على الوحدات الصغرى لقياس الوقت، وهي (الساعة الدقيقة، الثانية). وبلغ عدد الكلمات التي تحدد مرحلة معينة من الزمن مائة واثنين وثلاثين (132) كلمة. إن الشاعر يولي أهمية بالغة للزمن، سواء في امتداده أو في ضيقه، فجعله عمودا من أعمدة معجمه الرئيسة. " إن الترجّح بين الأمس واليوم والغد، وحركة الوسائل الفنية على محاورها، يستدعي قضية الزمن في البناء الفني في قصائد محمود درويش. والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التي تلعب دورا رئيسيا في صياغة عالم القصيدة وتشكيله في مواجهة عالم الواقع"[1].

5. معجم الألفاظ المجردة:

لم تخل المجموعة الشعرية (أعراس) من الألفاظ المجردة والعقلية، الكامنة في ذات محمود درويش النفسية، فهي ألفاظ فلسفية غير مادية، مثل: الحرية، الانتظار، الشعور الإحساس، الذكرى. ومن الألفاظ الظاهرة بكثرة في الديوان لفظة (الحلم) والكلمات المشتقة منها، فقد تكررت ثلاثا وستين مرّة (63)، فكانت أحيانا مكتفية بدلالتها المعجمية، ولم تكتس حلّة جديدة تختلف بها، ومن أمثلة هذا المقام: " لا أحلم الآن بغير الانسجام "[2] و كذلك "حلمي كان بسيطا " [3].

---

[1] أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة 1996، ص 79.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 601.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (الصهيل الأخير)، ص 681.

يخرج محمود درويش عن هذه الدلالات الأصلية للحلم إلى معان أخرى يكوّن بها صورا شعرية تنسجها استعارات في أغلب الأحيان، ونحاول بهذا المقطع الوقوف على عدول دلالة الحلم عن معناها الطبيعي. يقول:

... فتبادلت وقلبي مدنا تنهار من أوّل هذا

العمر حتى آخر الحلم...[1]

يخرج الشاعر عن الحلم السطحي الظاهر إلى نوع من الخيال، فيجعله امتدادا لعمره، أي على رغم من محاولات الشاعر تخطي الجو العام الحقيقي السائد إلى جو الأحلام والتمنيات إلا أنه يجد نفسه يتخبط في همومه المتعلقة بقضية وطنه.

إنّ ثمة صلات مكوّنة بين المعاجم المختلفة، وتفاعلات بينها لبناء شبكة دلالية عامة للديوان، تصنع (الفضاء التصويري)[2] له، وتؤلفه صورته الموحدة والشاملة. إن الحرب والجسد يتبادلان الأثر بصورة تناظرية، فالإنسان هو الذي يصنع الحرب- في حقيقة الأمر- وهو الذي يؤثر في استمراريتها أو زوالها، وهو الوحيد الذي تعود إليه المسؤولية في ذلك ولا أحد في العالم سواه، والحرب بدورها تؤثر في الإنسان وإليه تكون عواقبها في نهاية الأمر كالموت والتشرد والضياع، فيُحدث بذلك تغييرا في طبيعة هذا الجسد (علاقة صراع متبادل). يتدخل عنصر الزمن بوحداته المختلفة والمتباينة، الممتدة والقصيرة، بين هذين الأولين إما بالإيجاب فيطفئ الجحيم وإما بالسلب فيزيد الوضع طولا وتعقيدا. وتكون الطبيعة بعناصرها الجامدة والمتحركة، شاهدة على الوضع ومتأثرة به هي كذلك، ولها المزيّة في

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (كان ما سوف يكون)، ص 606.

[2] الماكري، الشكل والخطاب، ص 105.

احتواء الكل. أما عن الألفاظ المجردة فهي الكامنة في ذهنية الإنسان وهي التي يوظفها (كالتفكير) أو يقع في أحضانها (كالموت) أو يتنفس بها خارج الطبيعة والحرب والجسد ويغيّر بها ما يشاء (كالحلم). إن شاعرية محمود درويش تعدّد معجمها وامتدّ بتعدد الأفكار والرؤى، ففي صوره " الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"[1].

[1] إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 100.

II. **التناصات الأسلوبية:**

إن مفهوم التناص في النقد العربي الحديث يحيلنا مباشرة على بعض مصطلحات السرقات الشعرية الواردة في كتب النقد التراثي، التي تعددت أنواعها وأضربها. أورد ابن رشيق في العمدة بابا خاصا لهذه الظاهرة وأكد على وجودها وذكر اتساع رقعتها في المعاني التي توحي بها، إذ يقول: " وهذا باب متّسع جدا، ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[1]. إنه يؤكد على أمر بالغ الأهمية متمثل في وجود الظاهرة في العملية الشعرية ملتصقة بها ومسيئة لماهيتها، لكنها تأخذ في كل مرة صورة معينة تتستر وراءها. ويقف ابن رشيق في نقد الظاهرة وقفة وسطية بين قبولها ونفيها، يقول: " واتّكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات"[2]. ولا تخص السرقة مكوّنا معينا من الشعر وإنما يمكن لها أن تحدث في جوانب عدّة كالمعاني والألفاظ والبديع، وتتخذ لها في كل حالة مصطلحا خاصا بها؛ " فمن أخذ معنى بلفظه كما هو، كان سارقا، فإن غيّر بعض اللفظ كان سالخا، وإن أخذ بيتا من الشعر وصرفه إليه من جهة المثل كان اجتلابا، وإن ادّعاه جملة كان انتحالا، وإن كان الشاعر الذي أخذ منه البيت حيا سميت السرقة في هذه الحال الإغارة، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ، فهو النظر والملاحظة، وإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة، وإن حوّل المعنى من

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 216.

[2] المرجع نفسه، ص 216.

غرض إلى آخر فذلك هو الاختلاس"[1]، ومصطلحات في هذا الإطار كثيرة. ويرى مصطفى السعدني أن " السرقة ليست مرادفا تماما للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث"[2].

يذكر مارك أنجينو (Marc Angenot) أن مفهوم التناص قد تبلور، ولأول مرة، على يد الناقدة جوليا كريستيفا (Julia Cristiva) في بحوث نشرتها في مجلتي (تيل كيل Tel quel وكريتيك Critique) الفرنسيتين بين عامي 1966 و 1976 للميلاد[3].

ولم يأت المصطلح (تناص) في بحوث كريستيفا مباشرا وإنما تمّ الإيحاء إليه ضمن مفاهيم أخرى تندرج في النص أو في ما يتعلق بإنتاجيته، وأن " كلمة التناصية... لا تظهر إلا في سياقات ذات طبيعة نظرية عامة، وعلى علاقة مع الكتابة النصية والإنتاجية والكتابة المدهشة"[4]. ومفهوم التناص عندها: " إنه ترحال للنصوص وتداخل نصيّ، ففي نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى "[5]، أي أن يشمل النص الجديد آثار نصوص سابقة عليه. ولم تشر إلى صفة الأخذ أو نوعه، ولا إلى نوع النص، فقد يكون الاحتواء يخص الألفاظ أو المعاني، وقد يكون النص أدبيا أو تاريخيا أو سياسيا، أمثالا أو حكما، فالمجال مفتوح وواسع.

---

[1] ينظر: ابن رشيق، العمدة، ص 216 – 229.

[2] مصطفى السعدني، التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأة المعارف، الإسكندرية 1991، ص 8.

[3] ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية(مقالات مترجمة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1998، ص59.

[4] المرجع نفسه، ص 63.

[5] جوليا كريستيفا، علم النص، تر / فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997، ص 21.

وعلى هذا الأساس حاول النقاد الغربيون تحديد المفهوم الأقرب لهذا المصطلح، من بينهم رولان بارت الذي يحدده:" كشف ما لا ينكشف في النص الذي تقرأه وعلاقته بنص آخر حاضر، في غياب ضروري للأول"[1]. إنها إشارة إلى اختفاء النص الغائب في (شرايين) النص الجديد، فتكون بذلك التناصية غير مباشرة، وإنما عبارة عن بحث يحتاج إلى جهد وسعة الإطلاع وقوة الإدراك. ويرى أن النص لا يستطيع الإفلات من قبضة التناص فيتحدّث عن " استحالة العيش خارج النص اللامتناهي"[2].

يذهب مارك أنجينو إلى أن النص الإبداعي نابع عن ذكريات مبدعه، فيحدث بين هذا الأخير وتلك، أخذ وردّ، وتتم بعد ذلك المفاضلة، واختيار الأصلح والملائم لرسالته. يقول: " إن الجدلية التذكريّة التي تنتج النص، وهو يحمل أثر نصوص متتابعة، هو ما نسميه هنا تناصية"[3]. ويتساءل أنجينو عن حدود ما يسميه (الحقل التناصي):" هل سنحجز أنفسنا وراء سياج البحث الأدبي أم أننا سنتجاوز ما هو أدبي"[4]. وهنا يشير إلى ضرورة توسيع رقعة هذا الحقل، إلى خارج الأدبية، حيث المجالات الأخرى كالتاريخ والسياسة والأساطير الشعبية الشفوية والعادات والتقاليد.

كما أورد جيرار جينيت مصطلحي التعالي النصي والتداخل النصي، كمفهومين للتناص حيث يرى الظاهرة بالغة الأهمية. يقول: " وفي الواقع، لا يهمّني النص حاليا إلا من حيث (تعاليه النصّي)، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من

---

[1] البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص64.

[2] رولان بارت، لذة النص، تر / منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1992، ص 70.

[3] البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص71.

[4] المرجع نفسه، ص69.

النصوص... وأضمّنه (التداخل النصّي) بالمعنى الدقيق... وأقصد: التواجد اللغوي(سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في آخر"[1]. الظاهرة مدرَكة من هؤلاء النقاد، مع اختلاف محدود في التفسير، والمصطلحات التي يتمّ اختيارها أو ابتكارها.

أورد محمد مفتاح تعريفا للتناص قرّبه بصورة حسّية، واختزله في: " التناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[2]. إنه من الصعب الولوج إلى كل العناصر المتناصة، التي يحملها النص المدروس. فقد ندرك بعضا ويغيب عنا بعض آخر، لأن طرق الأخذ من النصوص الغائبة متعدّدة. وإخفاء ذلك من المبدعين غالب في الكثير من الأحيان. " وهكذا, فإن التناص يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المتباينة أو المختلفة، من حيث التكوين، والأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير... وربطها بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالة، أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق وموضعها في سياق جديد"[3].

فضل سعيد يقطين توظيف مصطلح التفاعل النصي، مبررا اختياره بكون " النص يُنتَج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتمّ بها هذه التفاعلات"[4]. عدّ التناص نوعا من أنواع التفاعل النصي، إلى جانب

---

[1] جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، تر / عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء 1986 ص90.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 1992 ص 121.

[3] عبد الرحمان زايد قيوش، التناص في شعر محمود درويش، مقالة في مجلة التبيين، العدد25، مطبعة الجاحظية، الجزائر 2006، ص 56.

[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء / بيروت 2001، ص 98.

المناصة والميتانصية. ويعرّفه بأنه يأخذ بُعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصّية سابقة، وتبدو كأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة[1].

يحصر يقطين أشكال التفاعل النصي في ثلاثة:

- التفاعل النصي الذاتي: عندما تتفاعل نصوص الكاتب الواحد فيما بينها.
- التفاعل النصي الداخلي: عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتّاب عصره.
- التفاعل الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص أخرى ظهرت في عصور بعيدة[2].

في قراءتنا لديوان (أعراس)، ركّزنا على بعض العناصر المتناصة، التي وظفها محمود درويش، ولاسيّما تلك المرتبطة بالجانب التاريخي للبشرية عامة ولبلده خاصة، حيث استدعى عدّة أساطير ونصوص من القرآن الكريم، صاغها بشكل يتوافق مع بنية قصيدته قصد الإقناع وبناء الرؤية المستقبلية. اعتمدنا في دراستنا للتناص على تصنيف يقطين لأشكال التفاعل النصي، وركّزنا بالأخص على الكشف عن المتفاعلات النصية القديمة، التي تبرز أكثر بُعد ثقافة الشاعر زمانا ومكانا ونوعا.

---

[1] ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 99.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 100.

1. المتفاعلات التاريخية:

يقول درويش:

لا طروادة بيتي

ولا مسّادة وقتي[1].

في هذين السطرين استدعاء مباشر لنصّين تاريخيين، أولهما يوناني متعلق بأسطورة طروادة، والآخر عربي فلسطيني. وكلاهما بطولة وانتصار. الأولى مرتبطة بما يسمى (حصان طروادة) الذي مكّن اليونان من التغلب على الرومان بحيلة ذكية. ينفي الشاعر في هذا المقطع أن يسموَ بفكره، أو بالأحرى فكر شعبه إلى ما بلغه الفكر اليوناني، للتغلب على الأوضاع التي تعبث بالبلاد والعباد في فلسطين. أما الثانية تتعلق بالمكان التاريخي الموسوم (مسّادة) أو (مسدّة). وهو " حصن في فلسطين امتنع فيه اليهود بعد خراب أورشليم فحاصرهم فيه الرومان"[2]. سعة اطلاع محمود درويش للتاريخ القديم مكّنته من المزاوجة بين حادثتين متماثلتين يستدعي فيهما زمن مسّادة، حيث اليهود محاصرون فيها. كما استحضر أيضا حصان طروادة، لكي ينتصر على المحاصَر نهائيا. فأين هو الزمن الذي يُحاصر فيه اليهود ؟ وما الوسيلة التي تحرّر الشعب الفلسطيني منهم ؟

لم تخلُ قصيدة (أحمد الزعتر) من توظيف لفظة (حصار) أو أحد مشتقاتها، كأنها في سياق واحد مع الأسطورتين المذكورتين. فقد عمد إلى توظيف ثنائية (الحصار، الصمود والتحدي) كعنصرين متتاليين بهذا الترتيب. يقول:

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 619.

[2] لويس معلوف وفردينان توتل، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المكتبة الكاثوليكية، ط 17، بيروت 1960، ص 497.

أحمد الآن الرهينه

تركت شوارعها المدينه

وأتت إليه

لتقتله[1]

ويتبع هذا المقطع أعلاه، مقطع التحدي والمقاومة:

أنا أحمد العربي ـ فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار ـ فليأت الحصار

وأنا حدود النار ـ فليأت الحصار[(2)]

وهكذا بين الحصار والصمود، إلى أن يفقد التفاؤل والقوة، ويحل الاستسلام محلّ التحدي والرضوخ، حيث يتغلب اليأس على السعادة، والموت على الحياة. يقول:

وابتعدوا قليلا عنه كي يتلو وصيته

على الموتى إذا ماتوا

وكي يرمي ملامحه

على الأحياء إن عاشوا ![(3)]

مهما تكن درجة الصمود، إلاّ أنه في نهاية المطاف رضوخ، كما حدث في أسطورتي طروادة ومسّادة، اللتين استقى منهما الشاعر سياقه وصوره في هذه القصيدة الطويلة.

---

(1) محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (أحمد الزعتر)، ص 613.

(2) المصدر نفسه، ص 614.

(3) المصدر نفسه، ص 625.

إن محمود درويش يميل كثيرا إلى " أساطير البعث وفق إيديولوجية تنظر البعث الفلسطيني لزمنه الحضاري الرائع كي يخلص العباد والبلاد ضمن سياق تاريخي جديد يسترجع فيه أحداثا وقعت في الماضي، التي جعل منها معادلا موازيا لما يمجّ في وطنه في الحاضر"[1].

2. المتفاعلات الأدبية والثقافية:

في قصيدة (الأرض) يبعث محمود درويش أساطير يونانية متعلقة بالانبعاث، أي بعودة الحياة بعد موتها. تلك العودة المستحيلة في حقيقة الأمر، لكن تبعثها روح الانتظار والتفاؤل.

يقول: وفي شهر آذار، في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض

أسرارها الدموية[2]

وظف درويش الزمن الربيعي (آذار) ليدل على إمكانية الانبعاث والولادة وما بترتب عنها من إنجاب وخصوبة. ففي المقطع السابق من قصيدة (الأرض) يبدأ بالإشارة إلى الزمن الآذاري القاسي على أرض الخراب والدّمار. فقد تكررت لفظة (آذار) خمسًا وعشرين مرة (25) في القصيدة. " والملفوظ الذي يتكرر ويؤطّر القصيدة يصبح بؤرة الدلالة التي ترتكز عليها القصيدة وجزءً أساسيا في صورة درويش الشعرية"[3]. فآذار في هذه الأبيات، هو الزمن الدّموي وزمن الثورة وزمن الأرض المحروقة وهو في الوقت نفسه آذار الآمال وعودة الحياة، أو " آذار أدونيس وتموز والفينيق، وكلّ رموز البعث والحياة بعد الموت.

---

[1] ينظر: زايد قيوش، التناص في شعر محمود درويش، ص62.

[2] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 637.

[3] فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا) أنموذجا، ص 45.

وآذار الحاضر في القصيدة يفتح رموزه ودلالاته لتنتشر وتمتد إلى آذار الغائب في الواقع والأسطورة. ومحمود درويش يريد من خلال هذا الزمن الآذاري بعثا جديدا للثورة التي سقيت بدماء الشهداء, فتجدّد حياتها وتستأنف مسيرة الحياة والتحرير"[1]. تستمر ثنائية (الموت / الانبعاث) للأرض حتى تنتهي القصيدة بأسلوب تشخيصي تصرخ به في وجه العابرين عليها، والعبور عكس الاستقرار. تنتهي القصيدة بالنفي: (لن تمرّوا). لأن الشاعر يؤمن بعودة فلسطين، حتى تصير رمزا للانبعاث هي كذلك. إلى جانب الرموز الأسطورية التي تحمل تلك الدلالة التي يصير بها المستحيل ممكنا، والبعيد قريبا.

إن قراءتنا لمطلع (قصيدة الخبز) تنبهنا إلى مقطع مماثل له للشاعر خليل حاوي في قصيدته (نهر الرّماد). والتماثل هنا ليس للألفاظ والعبارات وإنما للدلالات والمعاني والرؤى.

يقول درويش:

رماد معدني يملأ الشرق...

وكان الماء في أوردة الغيم

وفي كل أنابيب البيوت

يابسا

كان خريفا يائسا في عمر بيروت

وكان الموت يمتدّ من القصر

[1] ينظر: زايد قيوش، التناص في شعر محمود درويش، ص 64 – 65.

إلى الراديو إلى بائعة الجنس إلى سوق الخضار[1]

إنها صورة شعرية تظهر امتداد الموت واحتلاله للمساحات، أسعفته وأكدت عليه ألفاظ وعبارات مثل: الرماد، الماء يابسا، خريفا يائسا، الموت يمتدّ. والمشهد نفسه نقرأه كذلك عند خليل حاوي إذ يقول:

في خلايا العظم، في سرّ الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلّة

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد

رعشة الموت الأكيد[2]

على الرغم من تباين الفضاءات التي تحرك فيها كل من الشاعرين في الصورتين، فإن التماثل بينهما بارز في رؤية امتداد الموت، والمزج بين الحقيقة والخيال. فلا شك أن اتساع قراءات محمود درويش للشعر مكّنته من كسب وتوظيف تصوّرات من سبقوه في مجال الشعر.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الخبز)، ص 630.

[2] خليل حاوي، الديوان، دار العودة، ط2، بيروت 1979، ص 87 - 88.

3. المتفاعلات الدينية:

يوظف محمود درويش نصوصا أو إحالات ذات مرجعيات دينية من القرآن أو من معتقدات أخرى كالإنجيل، وكانت في الكثير من الحالات دالة على المعاناة والعذاب. يقول:

وصلت إلى الشجرة
هنا قبّلتني
هنا ضربتني صواعق من فضة وقرنفل[1]

هذا النص يدفعنا إلى استرجاع قصة آدم وحواء عليهما السلام ـ كما جاءت في القرآن ـ حيث كانت الشجرة السبب في إخراجهما من الجنة، وكانت السبب في التحوّل من حياة الفردوس إلى حياة الأرض: " وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكُلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين"[2]. وربط الشاعر ذلك بالشّهوة والرغبة اللتين يتحرك بهما الإنسان، فتصيبه منفعة أحيانا، ومتاعب في أخرى. ولم يكن ما وصل إليه محمود درويش حقيقة وإنما كان حلما انطلقت به القصيدة وتقيّدت وأخذت مسارها. والشجرة ما هي إلا إشارة من إشارات وطنه الذي غاب عنه، أو بالأحرى غَيّبه عنه الحصار.

يعود من الحلم إلى الواقع ـ هنا ـ (لا وداع ولا شجرة)[3]. ينفي حدوث الطرد أو الوداع بنفي بلوغ الشجرة واختفاء الشهوات بسبب الحصار. يواصل:

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663.

[2] القرآن، سورة البقرة، الآية 35.

[3] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663.

فقد نامت الشهوات وراء الشبابيك،

نامت جميع العلاقات[1]

جاءت وحدات لغوية أخرى للدلالة على الخروج والهبوط مثل (أخرج ـ هبطت السّلالم ـ على درج نازل)[2]. كالهبوط من الجنة إلى الأرض، والخروج من الحياة السعيدة إلى حياة المتاعب والهموم، ما يسعف على استحضار الآية التابعة للأولى: " فأزلّهما الشّيطان عنها فأخرجهما ممّا كانا فيه وقلنا أهبطوا بعضكم لبعض عدوّ ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين"[3].

إن القرآن مصدر رئيس للغة ولتاريخ البشرية وقصص الأنبياء والمرسلين، لذا " يعدّ رافدا أساسيا من روافد الشعر المتنوعة، ويجسّد بفاعلية فضيلة حضور الغائب في الحاضر"[4].

يقول في موضع آخر من ديوان (أعراس):

هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة

هذا نشيدي

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح

أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (الحديقة النائمة)، ص 663.

[2] المصدر نفسه، ص 662.

[3] القرآن، سورة البقرة، الآية 36.

[4] درواش، مصطلح الطبع والصنعة (مقاربة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول)، ص 487.

وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس[1].

" هنا يظهر المسيح الجريح الذي سمّر على الصليب "[2]. وهذا ما تؤمن به النصوص الدينية المسيحية، وينفيه النص القرآني، الذي يؤكد أنه لا عودة إلى الحياة الدنيا بعد الموت. تأثر محمود درويش بأوضاع فلسطين جعلته يحكم بانتهائها وموتها في الوقت الحاضر، إلا أنه يأمل بعودة الحياة إليها مستقبلا كعودة المسيح. وفي قوله (صعود الفتى...إلى الحلم والقدس) تكملة لقصة المسيح عليه السلام في العقيدة المسيحية ذاتها، التي تذكر أنه " بعد أن سمّروه على الصليب ألقى بناظريه نحو المدينة التي أصبح كل شيء فيها كالغابة المزهرة"[3].

يتمنى الشاعر أن يرى يوما القدس على تلك الحال. لكنه أمزج هذه الرؤية بلفظة (الحلم) التي تحول بين المؤكد والمحتمل. فهل يتجسّد هذا الحلم في الواقع؟

إن العناصر الرمزية الأسطورية والتاريخية والدينية كثيفة الورود في مجموعة (أعراس)، والرؤيا الدرويشية تتجاوز في توظيفها حدود التمسك العقائدي الأحادي، فمنهلها منهل إنساني، وهذا يكشف عن حضور معارفي متعدد وثري، يتخطى حدود الموهبة المؤسسة لقول الشعر. فالنصوص المتناصة متناثرة عبر أنسجة القصائد، موزّعة ومتناثرة بين الأسطر والمقاطع والألفاظ والتراكيب، بحاجة إلى من يجمعها ويلمّ أجزائها، حتى يُظهر تشابك هذه النصوص الغائبة مع النص الجديد.

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، (قصيدة الأرض)، ص 641.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت 1994، ص 71.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 79.

III- الأسلوب بين المتعة والفائدة:

يعمل الشاعر المعاصر على الارتقاء في إبداعاته إلى مستوىً يجعل فيها إنسانية وشمولية يصبو بهما إلى الخلود، لأنه يؤمن بوجود تلك الصفة في الأعمال الفنية، لاسيّما الأدبية منها. فكُتب الفلاسفة اليونان كأرسطو وأفلاطون احتفظت بمكاناتها إلى يومنا هذا والكثير من المؤلفات العربية التراثية كذلك. يؤكده ميخائيل نعيمة في (الغربال): " أوليس في الأدب من أزياء لا تعتق مع الزمان ولا تزيدها الأيام إلا جمالا وهيبة؟"[1]. فالشاعر المحترف يضع دوما أمام نصب عينيه ما توصّل إليه أمثال صاحب الإلياذة والأوديسة. وقد حاول ميخائيل نعيمة أن يحدّد مميّزات الأدب الرّاقي، الذي لا يزال محلّ سؤال الكثير من المبدعين، فجعلها أربعًا، هي كالتالي[2]:

أولا : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية....وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل و أدناها من الانفعالات والتأثرات.

ثانيا : حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة ، وليس من نور إلا نور الحقيقة، حقيقة ما في أنفسنا ، وحقيقة ما في العالم من حولنا ....ما كان حقيقة ولا يزال حقيقة، وسيبقى حقيقة حتى آخر الدّهر.

ثالثا : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء ، ففي الروح عطش إليه...لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى ، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان ندرأ كنهه.

---

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر / دار بيروت، ط 7، بيروت 1964، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

لذا كل ما هو إنساني، أو بالأحرى كل ما يتعلق بالإنسان باطنه وظاهره، يُعدّ عاملا من عوامل الخلود والاستمرار، فإذا عبّر الشعر عن مكنونات نفسية بالأمس، فإنه يعبّر عنها اليوم وغدا، فانفعالات الحب والخوف والكآبة والفخر لا تبارح الإنسانية، ولا يقهرها الزمان ولا ينفيها المكان. والشاعر المعاصر ـ أمثال محمود درويش ـ يتنفس في هذا الفضاء الإنساني، ويُبحر في متعلقات الحياة البشرية فيورد ألفاظا ودلالات، متصلة بها. يقول: (تسمع الصوت الذي لا تنتظر / تفتح الباب)[1]، فقد يحدث هذا لأي شخص، أن يسمع صوت صديق طويل الغياب عنه، فيهرع إلى فتح الباب، فالصورة لا تنحصر في عادات وتقاليد، أو انفعالات شخوص القصيدة فقط، وإنما صبغتها عالمية إنسانية.

كما ينتقي محمود درويش من الطبيعة ما يشاء من عناصرها، فيوظفها في أشعاره ويخلق بها صوره ومجازاته، وما تلك العناصر إلا رموزا للحياة المستمرة والخالدة، وأمثلة ذلك كثيرة في المعجم الطبيعي للديوان. الطبيعة والإنسانية، كلاهما لا يُختزل في بلد واحد أو بقعة واحدة من المعمورة، ولا يُحصر في زمن ضيّق، فكذلك الأدب المبني عليهما.

إذا نظرنا إلى أسلوب محمود درويش في (أعراس) من جهة المتلقي، فإننا قد نتساءل: هل أسلوب شاعرنا دافع للمتعة أم أنه حامل لفائدة ؟

تحدّث رولان بارت عن المتعة التي يوصف بها العمل الأدبي، وربطها بمصطلح (لذة). إن ثمة (لذتين) أو (متعتين)، الأولى تنشأ عند المبدع حين إبداعه، والأخرى عند المتلقي في قراءته. لكن، هل حدوثها عند الأول يستلزم مباشرة استمراريتها مع الثاني ؟. يقول بارت: "هل الكتابة ضمن اللذة تضمن لي ـ أنا، الكاتب ـ لذة قارئي ؟. أبدًا. ويقع على عاتقي إذن، أن

---

[1] محمود درويش، قصائد (أعراس)، قصيدة (يوم أحد أزرق)، ص 677.

أبحث عن هذا القارئ (أن أغازله)، من غير أن أعرف أين هو، وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خُلق"[1]. فالوصول إلى إمتاع المتلقي يستدعي جهدا معتبرا من طرف المبدع، الذي يحاول استمالة ذوقه، والولوج إلى أحاسيسه وعواطفه. فهناك جمهور يطلق عليه اسم المتلقي، ولا يتفرّد به شخص واحد، ولكلّ منهم ذوقه ولكل منهم ميوله. لذا يرى رولان بارت أنه يحتاج في ذلك إلى فضاء أوسع " إذ في الفضاء إمكان لجدل الرّغبة، وإمكان أيضا لفجاءة المتعة"[2].

إن متعة النص قد تبرز في مستويات أسلوبية عديدة، فقد تتحرك وفق أحوال القراء فالحزين قد يقرأ فيه صورا واضحة في أحزان تشبه أحزانه، وهموم تشبه همومه، وآلام تشبه آلامه تحمله القراءة عندئذ إلى جوّ المتعة، وهو في حالة الحزن والكآبة. والسّعيد قد يرى صورا لأفراح تتناسب مع أفراحه، فيستحوذ عليه النص ويدفعه إلى انفعالات السرور كأنه يعيشها في زمن قراءته. وقد تكون المتعة كذلك في استرجاع ذكريات الماضي كالطفولة والشباب فالقارئ الكبير السن بالأخص، تحمله إلى تصوّرات وأحاسيس تخلق فيه نوعا من التفاؤل الذي يهز مشاعره، وتجعله منطلقا في الحياة باسترجاعه الروح الغابرة.

مثلما يمتعنا الشعر بصور نعرفها في الحياة، فهو يمتعنا كذلك بصور لا نعرفها؛ إنها صور الرؤيا الشاعرية التي تتحرك عبر المجازات والاستعارات، و" المتعة التي تنشأ من الأسلوب... نتاج صنعته (تفوّقه) ولاسيّما إذا انحرف الأسلوب عن المعهود في التركيب

---

[1] بارت، لذة النص، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

والدلالة"[1]، وتكون اختيارات الشاعر، رائدة لبلوغ ذلك، دون أن ننسى ذوق المتلقي كعنصر فاعل في خلق المتعة.

فالقارئ المتميّز لا يُنسب المتعة إلى الظاهر الشكلي للتجربة الإبداعية فحسب بل إلى بنيتها العامة، من مختلف مستوياتها، ومن أبسط عناصرها، " فللمتلقي الخبير الذي يحسن تذوّق الشعر قيمة أساسية في كشفه وفهمه من خلال تجربة السماع والقراءة. كما أنه يستولي بحساسيته على حركات النّص ويبيّن عن وظائف أسلوبه"[2].

إن محمود درويش ينفي توجّه أسلوب شعره إلى المتعة والجمال الظاهر، بل يصل إلى حدّ التهجّم على الداعين بانفصال المبدع عن حدود واقعه التجريبي، وعن قضاياه ومسائل أمّته ووطنه. يقول: "... الأدب ليس سلعة أو متعة. وهذا ما كنّا نؤمن به حتى النخاع، قولا وعملا... ومن الضروري أن يستفيد منها أولائك الذين سوّدوا أطنانا من الورق ضد التزام الأديب بقضيته وضد تسلح الأديب بفكر ثوري حقيقي"[3]. وهذا الرأي رأي المبدع نفسه. أفلا يستمتع القارئ والباحث الأسلوبي عند قصائد (أعراس) ؟ ألا تجلبه تلك القصائد إلى مواصلة قراءتها ؟ أو بعبارة أخرى، هل يستطيع القارئ أن يتفاعل مع النص من دون أية متعة أو لذة تجاهه ؟

إن استخدام محمود درويش للاستعارة بشكل واسع في ديوانه (أعراس) قد وصل إلى تحقيق المتعة في أحد جوانبها الأسلوبية الهامة، حيث ذهب فيها إلى حدّ المبالغة، حيث يربط

---

[1] درواش، مصطلح الطبع والصنعة (مقاربة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول)، ص 241.

[2] المرجع نفسه، ص 240.

[3] النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 92.

بين المتناقضات في ثنائيات عديدة، ويشكل دلالات برموز وصور خلق فيها " علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه"[1].

إن التحول من اللغة العادية إلى لغة الشعر والأدب، لا شك أنه يخلق انفعالا عند الإحساس بنوع من الغربة لدى المتلقي، فاللغة العادية قد تمرّ في وجدانه دون لفت انتباهه أما لغة الشعر، المعاصر خاصة، فإنها تهز استقباله وتدفعه إلى التمعن فيها والخوض في أعماق دلالاتها. " محمود درويش، يزداد قدرة على تعبيراته، ويكشف أفضل مواهبه وأكثرها عمقا وأصالة. إن له القدرة على الإيحاء، وهذه القدرة الفنية تحل محل التعبير المباشر الصريح المكشوف، والإيحاء الفني أكثر تأثيرا على القلب من التعبير المباشر، كما أنه أغنى قيمة فنية من هذا المباشر"[2].

إن محمود درويش في هذا الديوان قد جمع بين المتعة والفائدة، متعة القصيدة العربية المعاصرة، في جوانبها الأسلوبية المتعدّدة، وفائدة اللغة العربية التي بين أنها تستطيع أن تصنع الرؤى والدلالات، في سطحها وباطنها، وفائدة التعرف على القضية الفلسطينية وهموم شعبها، تاريخها، وتطلعاتها.

---

[1] إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 40.

[2] النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 136.

خاتمة

خاتمة

لقد كان الهدف الرئيس من بحثنا هذا الكشف عن الخصائص والسّمات الأسلوبية لمحمود درويش في ديوانه (أعراس). فكان التطرق أولا إلى الجانب النظري للأسلوبية بالتركيز على إبراز بعض اتجاهاتها الحديثة. فالأسلوبية التعبيرية – وهي الرائدة لهذا المنهج – تربط بين اللغة في مكوناتها وأبنيتها ووقائعها الوصفية وبين قيمها الفكرية والعاطفية. أما الأسلوبية الفردية فتربط الأثر الأدبي بالجانب الفردي للمؤلف، خاصة أحواله النفسية. والاتجاه البنيوي يرى أن الأسلوب يتحدد في العلائق القائمة بين الوحدات اللغوية للنص دون إهمال الوظيفة التواصلية فيه. أما الأسلوبية الإحصائية فهي تقترب أكثر من الموضوعية والعلمية، حيث تبرز بشكل منطقي وجود السّمة أو الخاصية، وهيمنتها لدى المبدع، اعتمادا بحسب عدد التكرارات والنسب المئوية.

حاولنا في المجال التطبيقي لبحثنا أن نتطرق إلى المكونات المختلفة للعملية الإبداعية في الديوان. فكان النظر في جمالية الإيقاع الشعري، الذي أبان في مستواه الخارجي ميولات الشاعر في توظيفه لبحور الشعر حيث احتل الرمل النصيب الأكبر في ذلك. كما أبان من جهة ثانية اختيارات صور القوافي وأنظمتها، وأزاح الستار عن هندسة القصيدة في تشكّل فضائها النصي من حيث البياض والسواد. أما دراسة الإيقاع الداخلي للديوان فقد أظهرت اعتماد محمود درويش على التكرار كخاصية أسلوبية بارزة ينوّع من أنماطها ويوسع في تقنياتها. وأظهرت أيضا هذه الدراسة كثافة البديع في نصوص (أعراس)، حيث يركّز الشاعر على نوعين منه وهما الجناس والطباق.

أما المستوى التركيبي البلاغي فقد أظهر هيمنة الأسلوب الخبري مقارنة بالإنشائي وتشكله في ثلاثة فضاءات للقصيدة الواحدة: الفضاء الأول بداية القصيدة، والفضاء الثاني نهايتها، والثالث يتشكل بين قطبيها. وفي هذا الفضاء الأخير يتنازع الأسلوبان على احتلال النص والسيطرة عليه. إن الدافع على المتعة وجمالية النظم المعنوي في هذا الإطار هو عدول تلك الأساليب عن أغراضها الأصلية. ومن جهة أخرى وضمن هذا المستوى من البحث، لم تنأى (أعراس) عن أساليب بيانية متمثلة أساسا في التشبيه والاستعارة . فجاءت التشبيهات في معظمها بليغة، وكان وجه الشبه في العديد من المواقع غامضا، غموض رؤى الشاعر وتصوراته. كما أكّدت الاستعارة حضورها في الديوان، وكانت صورها كثيفة ومتتالية وأغلبها تخييلية. وفي محاولتنا تشريح إحدى النصوص وتجاوز بلاغة الجملة إلى بلاغة النص بأكمله، اتضح لنا أن بنية استعارات الديوان في دلالاتها لم تكن مجرّدة وأفقية وإنما كانت متماسكة فيما بينها وفق المحور العمودي للقصيدة. أما موضوع التقديم والتأخير فإنه أبان تمسّك محمود درويش بالبنية التركيبية للجملة العربية في ترتيب عناصرها، وإن حدث العكس في بعض الجمل فإن ذلك عائد إلى أغراض دلالية ومعنوية.

إن بحثنا في المستوى الدلالي المعجمي للديوان (أعراس) أظهر الحقول المعجمية التي يتحرك فيها الشاعر، فكانت متنوعة، فهي من مصادر طبيعية مادية (كالأرض، والماء والظواهر الطبيعية)، وصناعية (كالوسائل الحربية)، وفلسفية عقلية (كالحرية، والحلم). تلك الألفاظ هي التي يعود إليها الفضل في تشكيل الدلالات وإضفاء المعاني على التشبيهات والاستعارات. أما عند تطرقنا إلى التناصات الأسلوبية فإننا أدركنا وجود المتفاعلات النصية في النص (الدرويشي) وتعدّدها في هذا الديوان، إذ كانت منابعها متباينة: ثقافية وأدبية

وتاريخية ودينية، وكانت في أنسجة القصائد وشراييها، أعتمد الشاعر في أغلبها على الإيحاء دون المباشرة، وكانت إنسانية. وهذا دليل على ثراء ثقافة محمود درويش وحسن اطلاعه.

إن أسلوب شاعرنا مزيج من متعة ومنفعة. متعة قراءة الشعر العربي المعاصر في أساليبه وطرق أدائه، وفائدة في إيصال الجانب الموضوعاتي الذي يرتكز خصوصا على قضية شعب وأمة.

إننا لا نؤمن بنهائية البحث الأسلوبي ومحدودية دراساته، وإن كانت مذكرتنا هذه قد تناولت جوانب معيّنة من شعرية محمود درويش فإن المجال مفتوح أمام النقاد الأسلوبيين لإبراز سمات وخصائص أخرى من ديوان (أعراس) وغيرها من دواوين الشاعر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا ـ المراجع بالعربية:

1 ـ الكتب:

- القرآن الكريم.
- ابن الأثير– ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المجلد2، تح/ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت 1998.
- أدونيس–علي أحمد سعيد:– الثابت والمتحول، ج 3(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت 1978.
  – الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1989.
- إسماعيل– عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، ط 4، القاهرة 1984.
- أمين– أحمد: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، القاهرة 1963.
- أنيس– إبراهيم: – الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة 1999.
  – موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة 1997.
- بوحوش– رابح: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة 1998.
- التوحيدي– أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ج1، موفم للنشر، الجزائر 1989.
- الجاحظ– أبو عثمان عمرو بن بحر:
  – البيان والتبيين، ج1، تح / عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي بالقاهرة، ط 7 القاهرة 1998.
  – الحيوان، المجلد 1، ج1+3، شرح وتحقيق يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، ط 1 القاهرة 2003.
- الجرجاني– عبد القاهر: – أسرار البلاغة، قراءة وتعليق / أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة 1991.
  – دلائل الإعجاز، تح/ سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع القاهرة 2001.
- ابن جني. أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح / عبد الحميد هنداوي، المجلد 2، دار الكتب العلمية بيروت 2001.
- حاوي خليل: الديوان، دار العودة، ط2، بيروت 1979.
- حلاوي يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت 1994.
- الخطابي– أحمد بن محمد بن إبراهيم، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح/ محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1968.

- ابن خلدون- عبد الرحمان: المقدمة، المجلد 1، دار الكتاب اللبناني، ط 3، بيروت1967.
- خليل جبران- جبران: العواصف، دار العرب للبستاني، القاهرة 1991.
- الخولي- أمين: فن القول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1996.
- درويش- أحمد:- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة 1998.
  - في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة 1996.
- درويش- محمود: الديوان، المجلد1، قصائد (أعراس)، دار العودة، بيروت 1994.
- ابن رشيق- أبو على الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1+2، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت 2001.
- رماني- إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1980.
- السد- نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر 1997.
- السعدني- مصطفى: التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأة المعارف، الإسكندرية 1991.
- السكاكي- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي: مفتاح العلوم، تح / عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت 2000.
- سليمان- فتح الله أحمد: الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة 1998.
- السيد- شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة 1986.
- شرتح- عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005.
- ضيف- شوقي: في النقد الأدبي، مطبعة دار المعارف بمصر، القاهرة (د. ت).
- عبد المجيد- جميل: بلاغة النص (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، دار غريب، القاهرة 1999.
- عبد المطلب- محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف بمصر، ط2 القاهرة 1995.
- أبو العدوس- يوسف: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة، عمان، الأردن 2007.
- الغذامي- عبد الله محمد: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة بيروت 1987.
- فضل- صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة 1998.
- ابن قتيبة- أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار التراث، ط 2 القاهرة 1973.
- قدامة بن جعفر- أبو الفرج: نقد الشعر، تح / محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).

- القرطاجني- أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.
- الماكري- محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 1991.
- المسدي- عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس 1982.
- مصلوح- سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة 2002.
- معلوف- لويس، توتل- فردينان: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المكتبة الكاثوليكية، ط 17 بيروت 1960.
- مفتاح- محمد: - تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 1992.

  - دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي ط3،، الدار البيضاء / بيروت 2006.
- الملائكة- نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط11، بيروت 2000.
- ابن منظور- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المجلد 1+11+ 12، دار صادر ط2، بيروت 1992.
- ناظم- حسن: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 2002.
- نعيمة- ميخائيل: الغربال، دار صادر ودار بيروت، ط 7، بيروت 1964.
- النقاش- رجاء: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 2، القاهرة 1971.
- يقطين- سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 2001.

2. المراجع الأجنبية المترجمة:

- إيرليخ- فيكتور: الشكلانية الروسية، تر / الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000.
- بارت- رولان: لذة النص، تر / منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1992.
- البقاعي- محمد خير: دراسات في النص والتناصية (مقالات مترجمة)، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1998.
- جيرو – بيير: الأسلوبية، تر /منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط2 حلب 1994.

- جينيت- جيرار: مدخل إلى جامع النص، تر / عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء 1986.
- الخطيب- إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، ط1، الرباط 1982.
- دي سوسير- فردينان: محاضرات في الألسنية العامة، تر / يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986.
- كريستيفا- جوليا: علم النص، تر / فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997.
- ويليك- رينيه، وارين- أوستن: نظرية الأدب، تر / محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981.

3. المجلات والدوريات:

- زايد قيوش- عبد الرحمان: التناص في شعر محمود درويش، مقالة في مجلة التبيين، العدد25، مطبعة الجاحظية،الجزائر 2006.
- فضل- صلاح: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مقالة في مجلة عالم الفكر المجلد22، العدد 3و4، وزارة الإعلام، مطبعة الحكومة، الكويت 1994.
- الواعر- مازن: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مقالة في مجلة عالم الفكر، مجلد22، العدد 3 و4، وزارة الإعلام، مطبعة الحكومة، الكويت 1994.

4. الرسائل الجامعية:

- درواش- مصطفى: مصطلح الطبع والصنعة (مقاربة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول) أطروحة دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2004.
- فكراش- عبد القادر: جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا) أنموذجا رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو 2007.
- يحياوي- راوية: بنية القصيدة في شعر أدونيس (الآثار الكاملة، المجلد1) أنموذجا، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو 2000.

ثانيا ـ المراجع باللغة الفرنسية:

- Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, introduction à l'analyse stylistique, Dunot, 2éd, Paris 1996.
- George Molinié, la stylistique, éd. P.U.F, Paris 1993.

- Patrick Charaudeau ; Dominique Maingueneau, dictionnaire de l’analyse du discours, éd.du Seuil, paris 2002.

الفهرس

الفهرس

- **مقدمة**.....الصفحة 5

الفصل الأول: الأسلوب / المصطلح والمفهوم..... 10
I. الأسلوب:..... 10
1. الأسلوب في المباحث العربية التراثية..... 10
2. الأسلوب في المباحث الغربية..... 25
3. الأسلوب في المباحث العربية الحداثية..... 33
II. اتجاهات الدراسة الأسلوبية:..... 36
1. الرؤية التعبيرية..... 37
2. الرؤية الفردية..... 41
3. الرؤية البنيوية..... 44
4. الرؤية الإحصائية..... 48

الفصل الثاني: إبداعية الإيقاع الشعري.....53
I. البنية الإيقاعية الخارجية.....54
1. الوزن الشعري.....54
2. نسق التقفية.....58
3. هندسة القصيدة.....68
II. البنية الإيقاعية الداخلية.....75
1. بنية التكرارات.....75
2. البنية البديعية.....86

الفصل الثالث: المستوى التركيبي / البلاغي.....100
I. إبداعية الأسلوبين الخبري والإنشائي.....100
II. إبداعية التشبيه.....119

III. إبداعية البناء الاستعاري.....127
VI. بلاغة التقديم والتأخير.....136
V. الفاعل في القصيدة.....143

الفصل الرابع: المستوى الدلالي / المعجمي..... 148
I. الوظيفة الجمالية والدلالية للمستوى المعجمي.....148
II. التناصات الأسلوبية.....159
III. الأسلوب بين المتعة والمنفعة.....172
- **خـاتـمـة**.....178.
- **قائمة المصادر والمراجع**.....182
- **الفهرس.**.....188.