الأكاديمية للدراسات
الإجتماعية والإنسانية

المكوّن الأسلوبي في شعر محمود درويش، مقاربة أسلوبية سياقية في قصيدة عاشق من فلسطين

The Stylistic Component in the poetry of Mahmoud Darwish A stylistic Contextual Approach in the Poem' a Lover from Palestine

د.طاطة بن قرماز
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
t.benguermaz@univhb-chlef.dz

ملخص

يهدف بحث المكوّن الأسلوبي في شعر محمود درويش مقاربة أسلوبية سياقية في قصيدة عاشق من فلسطين إلى تبيين أبعادها الجمالية ، النامية عن ورود جملة من السياقات الأسلوبية التي زادت القصيدة زينة لغوية وتركيبة أسلوبية متميزة، وقد حفظت هذه السياقات بوجودها المتكرر استمرارية القصيدة عبر الزمن، من حيث عمل السياق الأسلوبي بأنواعه التركيبي والدلالي والصوتي على إظهار تفرّدها الجمالي الذي كان وازعا حاسما في التأثير في المتلقي الذواق ، من حيث عمل على إدهاشه وتفاعله مع القصيدة تفاعلا صادقا ، تضمنت القصيدة قيما أسلوبية جمالية بناء على الأساليب التي اعتمدها الشاعر من تكرار وتضاد ، ساهمت في تزيين المكون الأسلوب للقصيدة.

إن السياقات الأسلوبية التي احتوتها قصيدة : عاشق من فلسطين هي بمثابة العناصر المضادة التي شكلت تعارضات بنائية خالفت توقعات القارئ وجعلته ينجذب نحوها من خلال كسر المتواليات التعبيرية وخروج الشاعر عن مألوف اللغة والأسلوب ، تضمنت القصيدة الشعرية المعرضة لتحليل مكوناتها الأسلوبية إلى انزياحات دلالية وتكثيفات استعارية لتصريف وجوه المعنى ، وقد نحا الشاعر هذا المنحى الأسلوبي الذي بادرت إليه ذاته الشاعرية، من حيث توالي الأساليب الاستعارية التي تعكس جانبا انفعاليا لذات محمود درويش، دلّت على حبّه الشديد ، الحميمي لفلسطين الوطن وهي عاطفة عميقة قوية ظهرت في جوانب القصيدة الشعرية.

وبالإضافة إلى استخراج السياقات الأسلوبية في القصيدة وتوضيح أبعادها الجمالية وأثرها في القارئ، قمنا بإحصاء المدود النغمية بأنواعها ، حملت الامتدادات النغمية خصوصية إيقاعية تضمنتها قصيدة عاشق من فلسطين ، فرضها السياق الصوتي الحاصل في الملفوظات التي تنوعت أصوات حروفها جرسيا وتباينت موقعيا في جهاز النطق بدءا من أقصى الحلق ووصولا إلى الشفتين.

الكلمات الدالة : السياق الأسلوبي، السياق الصوتي، الإجراء الأسلوبي، التضاد، أسلوبية التكرار، المدّ النغمي، الجهر والهمس.

Abstract

The study of the stylistic component in of Mahmoud Darwish 's poetry a stylistic contextual approach in the poem 'A lover from Palestine' aims to illustrate the developing aesthetic dimensions of a series of stylistic contexts that added to the poem a linguistic decoration and distinct stylistic composition which these contexts have kept their frequent existence as a continuity to the poem over time in terms of the work of the stylistic context of its syntactic, semantic and vocal types to show its aesthetic uniqueness which was a decisive factor in influencing the gourmet receiver through his work on astonishment and his interaction with the poem in a sincere interaction. The poem comprised aesthetic stylistic values based on the methods adopted by the poet from repetition and contrast, contributed to decorate the component style of the poem.

Furthermore, the stylistic contexts used in the poem "Lover from Palestine" served as the counter-elements that formed constructive paradoxes that contradicted the reader's expectations and made him attracted to them by breaking the expressionistic sequences and the poet's getting out of the language and style's familiarity. The poem is subject to analysis included its stylistic components to semantic displacements and metaphoric intensities , and the poet developed this stylistic approach initiated by his poetical self in terms of the continuation of the metaphors that reflect the emotional aspect of Mahmoud Darwish's self, in his intimate and intense love to homeland Palestine in a deep strong emotion which appeared in all aspects of the poem .In addition to extracting the stylistic contexts in the poem and demonstrating its aesthetic dimensions and its impact on the reader, we counted the polyphonic melody in various types. The rhythmic rhythms included a rhythmic peculiarity included in a poem by a lover from Palestine, imposed by the vocal context in the formations, And to the lips. In addition to extracting the stylistic contexts in the poem and clarifying its aesthetic dimensions and its impact on the reader, we recorded the polyphonic melody in various types. The lyrical stretches have a rhythmic peculiarity embedded in the ' a lover from Palestine', imposed by the vocal context in pronunciations , and by which the letters 'sounds varied in rimes and differentiated in pronunciation device from the extremity of the throat to the lips.

Keywords: *Stylistic context, Vocal Context, Methodological Process, Contrast, Stylistic Repetition, Vocal Extension, Manifest and Whisper.*

مقدمة

1ـ السياقات الأسلوبية في قصيدة عاشق من فلسطين

إن أبرز ما يشدنا إلى شعر محمود درويش هو اشتماله على مسائل جمالية وقيم أسلوبية مائزة، وأنظمة دلالية متباينة بالإضافة إلى خصوصيات تركيبية، وقد رأينا أن جميع هذه المميّزات كفيلة بأن تشخص انبصام درويش الفنّي مثلما هي دعامات أسلوبية تزيد من بوتقة روح الخطاب الشعري لديه، إذ تكون تلك السمات بمثابة المسوّغ الرئيس للتفاعل والتأثير في شعره.

لقد أسهمت تجربة السجن التي عاشها محمود درويش في تخيره لنمط شعري متميز كانت بمثابة الاستجابة الشعرية الإيقاعية، ساهم الشاعر نضاليا بحسه الشعري موظّفا إياها عن قناعة منه بتلك الخصائص التعبيرية المتميزة فساهمت لغته الشّعرية في الذّود عن الوطن وأضحت عن تشاكلها للغة السلاح آنذاك، حيث أدى به سجنه وتواجده في زنزانة مغلقة إلى إقامة جبرية ، أملت عليه حتمية الظروف المتمثلة في احتكاك الشاعر بالمحتل ميدانيا إلى تعميق حسّه في تأمل الوضع السياسي المضطرب المملوء بالاضطهاد، فالعزلة المكانية والانقطاع عن الخارج خدم الوجهة التأملية لديه، وما كان للشاعر إلا أن يستفيد من قساوة الظروف السياسية والاجتماعية حسيا ثم ليترجمها فنّيا، وقد كان جديرا بالمعايشة أن تُمِدّ الذات الشاعرة بوسائل تعبيرية متفردة نابعة من إحساسه العميق بالمآسي، فارتبط الشاعر نفسيا ووجدانيا ارتباطا وثيقا بالقصيدة عموما وبقصيدة عاشق من فلسطين على وجه الدقة والخصوص، لما تنطوي عليه من سياقات أسلوبية مكثفة، و سنحاول خلال هذه المقاربة إبراز أهم ّالتضافرات الأسلوبية الكامنة في القصيدة وإلى تكشيف أبعاد القصيدة الفنية الخفية ، تبعا للأساليب التي توخاها الشاعر من تكرار وتضاد ، المسهمة في توشيح المكون الأسلوب للقصيدة، وذلك برصد السياقات الأسلوبية التي شكلت تعارضات بنائية مخالفة لتوقعات القارئ في المتواليات التعبيرية لقصيدة: عاشق من فلسطين..

يعتقد جلّ النقاد أن السياق الأسلوبي يتمظهر في النصوص الشعرية والنثرية أكثر منه في اللغة العادية ، نظرا لما يتطلبه الشعر والنثر الفني معا من قوة النسج وجدارة البناء وقوة التوالد الدلالي ، لذلك ينظر إلى السياق الأسلوبي على أنه طاقة إبداعية وإنتاجية مؤهلة لاستنتاج وخلق التراكيب

اللغوية الجديدة [1].

يعدّ النّاقد الأسلوبي البنيوي michael riffaterre ميكائيل ريفاتر الممثل الألمع للأسلوبية السياقية[2]، حيث أشار إلى المفارقة الناتجة عن إدراك عنصر نصّيّ متوقع بآخر غير متوقع في الخطاب الأدبي.

إن السياق الأسلوبي le contexte stylistique من وجهة نظر ريفاتر الأسلوبية ليس مركبا لأنه لا يعتمد على سياق من الأفعال التي تحدّ من وضع عدة مفاهيم لمصطلح واحد، وإنما يرتكز السياق الأسلوبي على الجانب اللساني من خلال تلك الوحدة التي تفصل المعنى عن الآخر من تموقعه الرئيسي في التركيب، لذلك تكمن القيمة الأسلوبية للسياق في نظام العلاقات الموجودة بين الوحدات اللسانية بحيث لا يكون أي أثر أسلوبي إلا من خلال ما ينتجه تركيب الوحدات، وقد عبّر ريفاتر عن السياق الأسلوبي بقوله : (هو تلك المقبلات الوظيفية في اللغة والتي تؤسس بنية لغوية محتملة) [3]، وأما البنية الدلالية في نظر ريفاتر فلا تكون خفية أو ضمنية في النص، بل تكون ظاهرة ومتجلية في الوقائع الأسلوبية [4].

لقد ذهب michael riffaterre إلى تقسيم السياق الأسلوبي إلى نوعين، هما: السياق الداخلي ومحله داخل الإجراء الأسلوبي والسياق الخارجي المتموقع خارج السياق الأسلوبي، حيث عَنيَ بالأول وظيفةَ إنتاج التضادّ وأما الثاني فيقوم بدور التعديل أَي تعديل التضاد الأول فيكون هذا التعديل إما تقوية للمعنى أو إضعافا له [5]، فالسياق الأول غير الموسوم وهو السياق الأصغر la micro conteste، والثاني الموسوم وهو السياق الأكبر la macro conteste، وأما الفارق بين السياقين الأكبر والأصغر من وجهة نظر ريفاتر فكامن في كون السياق الأكبر يمثل مقطع المتغيرات متحققة جميعها داخل النص، حيث يمثل التشاكل متوالية من المعجمية واقعا حتميا لدى القارئ ويفرض نفسه عليه ، بينما يكون التشاكل في السياق الأصغر مدركا بواسطة مقارنة واحدة بين المتغيرات فقط[6].

يستحوذ السياق الأسلوبي بتراكماته الفنّية على قوة هائلة من سبك ونسج العناصر اللغوية وقوة البناء وإجادة الترصيف، بالإضافة إلى التوليد الدلالي لأنه ملك الفرد الذاتي، الذي من حقه أن يمارس طاقته الإبداعية والإنتاجية في ابتداع أنواع جديدة من التراكيب، ذات مستوى فني عال ومحكم النسيج[7]، لذلك يحدد القِرَانُ الدلالي مجال الأسلوبية في التحرك باتجاه النص الإبداعي وخواصه التعبيرية من صوت وتركيب ودلالة، إذ يندرج تحت السياق الأسلوبي سياقات تعبيرية أخرى : السياق اللغوي، السياق المعجمي، السياق الصوتي، السياق الصرفي، السياق النحوي، بالإضافة إلى (... سياق الصورة، والتناصّ، والرمز والأسطورة والحلم والزمان والمكان، ويمثل السياق الفنّي أو السياق الأسلوبي، الملمح الخاص والبصمة التي تميز كل كاتب أو أديب عن الآخر، ويظهر هذا السياق في النصوص الشعرية أو النثرية ، ويتميز بخصوصية الخلق الفني، والطاقات، السياقية اللغوية والصوتية والدلالية الخاصة التي تمثل انحرافا فنيا)[8]، وإن من شأن السياق الأسلوبي وحده إظهار تفرد أديب أو شاعر عن الآخر، لأنه يشخص طاقاته الإبداعية من خلال ما يسلكه من طرق تعبيرية خارقة تستدعي الانتباه والانبهار، وتعد تلك الطرق المتميزة إشارات كامنة في الخطاب، تقتنصها نباهة الذات القارئة اليقظة متفاعلة معها.

عرّف Michael riffaterre السياق الأسلوبي le contexte stylistique بأنه (نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي ... وتكمن القيمة الأسلوبية للتناقض في نسق العلاقات الذي يعمل هذا التناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متصادمين ولن ينتج أي أثر دون اجتماع هذين العنصرين في متوالية واحدة)[9] .وهذا يعني أن السياق الأسلوبي يحدث خلخلة تعبيرية صادمة للقارئ الذي يخيب توقعه لما لم يكن ينتظره، ومن هذا الإجراء يتأتى الحدث الأسلوبي ويتحقق.

لا شك في أن التكثيفات السياقية الأسلوبية عملت على تكشيف أبعاد جمالية جوهرية في قصيدة عاشق من فلسطين، تتمظهر بدءا من مطلعها فقد استهلها الشاعر بمطلع فيه وقعٌ جماليٌّ وتأثير كفيل بأن يستولي على روح المتلقي، بحيث لا يكتمل هذا الوقع إلا بالسطر الشعري الموالي ، ومثلما هو بيّن فقد استفاد درويش من الدائرة العروضية التي يتداخل فيها الوافر مع الكامل :

عيونك، شوكة في القلب

توجعني .. وأعبدها [10]

يستميز مطلع القصيدة بأسلوب مشوق و بمسحة غزلية لافتة، عاملة على بثّ فاعلية دلالية تحفّز المتلقي اليقظ الذواق إلى استشعار ليونة متضوّعة من أسلوب الشاعر تحتمله عبارة : شوكة في القلب نظرا لتصادم دلالتي القلب والشوكة ، يجعل الشاعر القارئ أو المستمع يتطلع بشغف عارم ورغبة كبيرة في معرفة ماذا يَعْقُبُ العيون الموظّفة في السطر الشعريّ الأول ، ثمّ يفرغ الشاعر من ذلك منتقلا منه إلى مقصدية إشباع فضول المتلقي بذاك المقطع السلس الذي يترجم وجدان الشاعر حين يقول : شوكة في القلب ، لذلك نحسب أنّ كل تنويع أسلوبي يورده الشاعر يكون ذا غاية بلاغية ، ذلك ديدن العرب لا ينحون منحى إلاّ وهم يحاولون به جهة من الجهات وكذلك (... لطف الأسلوب ورقته يخيِّلان لك أن قائله عاشق وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب) [11]، لقد أظهر المطلع شكلا متماسكا يشدّ الأسطر الشعرية إلى بعضها بعضا، فيحيل على تفهّم قوة حب الشاعر لفلسطين الوطن المشخصة في صورة امرأة على عادة الشعراء ، من خلال توظيف الشاعر درويش لبعض الأعضاء الجسمانية المنوطة بالإنسان كالقلب والعيون .

وباستهلال الشاعر درويش القصيدة بمطلع مشوق وأسلوب في غاية الرقة تَحقق تلاطف وإثلاج حَسُن موقعُه من نفس المتلقي، إذ يعدّ حسن الموقع من النفس من مقومات و شروط البلاغة والفصاحة[12]، مثلت الأسطر الشعرية الأولى انحرافا فنيا بفضل السياق الأسلوبي الوارد في السطر الشعري الثاني، حين انحرف الشاعر درويش عن الإحساس بالوجع المؤلم إلى عبادة الوسيلة المتسببة في إحداث الوجع وهي الشوكة، مصرفا نظر المتلقي إلى غير ما يتوقعه، فقد وقع كسر السياق من خلال توظيف الشاعر لكلمة أعبدها التي أحدثت تضادا تعبيريا مخالفا لتوقع القارئ في المتوالية التعبيرية، جراء المفارقة التي شكلت أسلوبا (فالأسلوب ليس مكونا من عنصر المفارقة غير المتوقعة فحسب، بل هو مكون أيضا من السياق المتوقع ، الأسلوب= السياق+ المفارقة)[13]، فقد أبان عن مشاعر تعلقه و حبه الشديد للألم إلى حدّ التعبد ، إذ بتوخي الشاعر هذا الأسلوب الذي جمع فيه بين معنيين متناقضين بين الوجع الناجم عن شوكة العيون التي غرزت في قلب الشاعر وبين حب الشاعر لهذا الشوكة إلى درجة التعبد ، فتلونت الأسطر الشعرية بعنصر الاستغراب المثير للإدهاش الصادم لتوقع القارئ، فنالت العباراتان الشعريتان :**عيونك، شوكة في القلب .. توجعني .. وأعبدها**[14] ، حظا كبيرا من هوى نفسه، وقد كانت الأصول البلاغية أبانت عن إذعان النفس للكلام اللائط بالقلوب على لسان إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني بقوله :(وإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق، وحسن أنيق ، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده) [15] ، استحوذ الموقف الشعري السابق على النفس، وشَغَفَهَا إيقاعا بفضل انحراف القول الشعري عن عادته، وهذا حال وديدن لغة الشعر التي تعورف عليها بخصائصها النوعية (... التي تميزها عما هو مألوف من القول، فالشاعر يستخدم الألفاظ الغريبة والممدودة أي التي يطيل فيها مقاطع الكلمات والاستعارات وكل ما يختلف عن الاستعمال العادي)[16].

وكلما تناهى القول الشعري وكان ينحو إلى الإغراب اشتدت لوعة النفس به ، وازدادت شغفا وتحريكا به ، حيث أشار البلاغيون إلى حلاوة هذا الأسلوب في كتبهم ومدى تأثيره في النفس المتلقية بقولهم: (...القول الصادق إذا حرف عن العادة، وألحق به شئ تستأنس به النفس...)[17]، اقترنت العبارة الشعرية السابقة بالتعجب الذي أحدثه المعنى في نفس المتلقي الناتج عن جمع الشاعر بين حالتين متناقضتين، في آن واحد، فأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين[18].

توضح الأسطر الشعرية المتضافرة التالية ، قوة ودرجة العمق العاطفي تجاه المحبوبة:

عيونك، شوكة في القلب

توجعني ..وأعبدها

وأحميها من الريح.

إن المتمعن في هذه الأسطر يلاحظ أن لفظة (أعبدها) سجلت قدرا كبيرا من الانفعال والتوتر العاطفيين مستحوذة بنزولها منزاحة تركيبيا على ظل عاطفي خاص، فالانزياحات (...التي تحدث على مستوى التركيب لا تسهم في خلخلة تركيبية حسب، وإنما في إبراز سمة إيقاعية يقتضيها البعد النغمي في النص الذي ينتظم الأسطر الشعرية)[19].

كما مثّلت كلمة أعبدها قيمة ارتكازية في إيراد المعنى الذي يرومه الشاعر إلى درجة من التمكين والإصابة يعسر استبدال اللفظة المختارة، لأن غريزة الشاعر تحرّت توظيف لفظة أعبدها دون غيرها مما يرادفها دلاليا من ملفوظات أخرى من مثل : أعشقها ، متيم بها، أحبها، وغيرها من البدائل اللفظية المنسجمة مع السياق الدلاليّ ، يتّفق ذلك ويترسّم حتى لو استدعى الحسّ أُخَرًا دون لفظة أعبدها لذهب الحسن المنوط بالأسطر الشعرية الأولى حسب تقديرنا خاصة وأنها وقعت في مطلع القصيدة كالعنوان أو المرتكز المعجمي المعلّم لهوية دلالية بعينها ، إذ أن بانتخاب الحسّ لكلمة أعبدها تحرّى لها قيمة جمالية أكثر تناسبا مع مقام الحال الذي تتدفق عنه الرؤى ، وتَتَمَخَّضُ عنه الأساليب .

نعتقد أن إيقاع لفظة أعبدها أحدث تأثيرا قويا في نفس المتلقي تبعا للوازع الإيقاعي الذي تتضمّنه ، والشعر في حدّ ذاته (... ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة ، يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزا قويا ، ففي أعماق كل صوت جميل يثوي عنصر إنساني)[20]، إذ أن ابتداع الشعر يجري سياق ارتجاله في دائرة نفسية وانفعالية مغلقة ، لا يستطيع الذي يقف خارجها إسداء نظائر التغيير والاستبدال.

إن بالاختيار الأنسب الذي وقع عليه انتخاب الشاعر النفسي لكلمة: أعبدها تحولت القيمة التعبيرية في السطر الشعري الثاني إلى قيمة ذات تأثير فني جمالي ، قَمِينٌ بأن يولّد فينا بعد تلقيه وفق التجاوب الحسي التفاعليّ الشعور بالرغبة الملحة في تجرع المزيد من الرشفات الشعرية الدرويشية، والانخراط في سياق الموقف الشعري ، فالتوافق التام والنسق الكامل بين اللفظة ومعناها قمين بأن يبث في حسّ المتلقي اهتماما وفطنة يعمد القارئ إلى إعماله خلال فكّ شفرات الخطاب الشّعريّ لأن القصيدة في أدنى تجلياتها (...ليست مجرد أصوات وتراكيب تدغدغ أذن السامع بإيقاعها ،بل إنها لحظة حياتية خلقها فنان مرهف وفقا لإيقاعه النفسي الخاص لا مما يثير المتلقي الشعور بزخم الحياة وإيقاعها...)[21].

يوضح السطران الشعريان الثالث والرابع، قوة ودرجة العمق العاطفي تجاه المحبوبة ، حين قال الشاعر :

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع .. أغمدها [22]

إن الصورة الأدائية التنغيمية للقصيدة تجعل من تكرار لفظة (أغمدها) في السطر الشعري وظيفة تماسك تركيبي، تحضر أغمدها الأولى متعاقبة مع إيرادها ثانية متعاقبة تؤكدها قبل أن تبرح سمع المتلقّي، ينعت ميكائيل ريفاتر هذا الإجراء في التحليل الأسلوبي البنيوي بمفهوم الارتجاع rétroaction، الذي يفهم منه أن ما قرئ هو الذي يفعل فيما كان قد قرئ[23]، حيث ما يزال القارئ محتفظا بإيقاعها الأول في ذهنه : (أغمدها الأولى)، وكفيل بهذا التكرير أن يلهم الذات المتلقية التفطن لحضور الكلمة المكرر بإلحاح في نظام التماثل الصوتي، وقد حقق تكرار كلمة أغمدها مستوى خطيا بصريا بالإضافة إلى مستوى نغمي تأثيري ، (لأن الكلمتين لا تكتسبان تحققهما الفعلي إلا بتبادل إرساليات التماثل والتناغم الصوتيين ...)[24].

هذا وإنّ لتكرار الأفعال دون غيرها من الوحدات اللغوية له وقع خاص على أذن السامع ،(فاللفظ المكرر إذا ورد في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها)[25]، فالإثارة تكون قوية وممتعة لما تنطوي عليه الأفعال من قوة الحركة والتمثيل الدلالي الحيّ، حيث يعتقد كثير من الباحثين أن للتعبير بالفعل دون الاسم (... دورا مائزا في التعبير عن الذات الشاعرة بصيغة المتكلم ويتحول في عملية التواصل إلى حركية أخرى تكتنف الذات المتلقية للرسالة الشعرية بمجرد التلقي البصري ...ومن ثم ينشأ تفاعل جديد)[26]، والإبداع في صميم تجلياته الانفعالية مرتبط بمدى ما تحدثه لغة الشعر من قوة الانفعال تنتقل معه الدلالة إلى تصور نفسي أو ضمنيّ يرتدّ ذا فاعلية خطية وبصرية في وعي المتلقي، يتحقق كل ذلك بعد أن يرتسم مبدئيا في نفسية الذات المبدعة لأنّ (الكلمة في الحقيقة الوضعية إنما هي صوت النفس لأنها تلبس قطعة من معنى فتختص به على الوجه المناسب)[27]، نلمس انحرافا فنيا تولَّدَ عن ورود سياق أسلوبي بعينه وقع في السطر الشعري التالي :

وأغمدها وراء الليل والأوجاع ...أغمدها .

فيشعل جرحها ضوء المصابيح .

يسعى الشاعر محمود درويش بفضل حسّه الإبداعيّ المتميز إلى القبض على المعاني الحسّية ذات النسق التركيبي الموافق والمتكيف مع مواقف الشاعر الانفعالية الواردة في القصيدة ، فالمعاني تترتب في النفس أولا ثم تحذو حذوها الألفاظ مرتبة وفقها في النطق[28].

وباستحضار الشاعر درويش وتوظيفه للفظتي الإشعال والجرح تحققت مخالفة تعبيرية ناتجة عن السياق الأسلوبي الذي كسر فيه العنصر اللساني : يشعل جرحها بعنصر آخر غير متوقع وهو ضوء المصابيح ليتحقق السياق الأسلوبي بفعل التضاد الحاصل بين وظيفة الإشعال المنوطة بالجرح والملازمة لدلالته الآلية متجاوزا إياها إلى توظيف ضوء المصابيح، وحسب السياق الدلالي المعقول أن المتوقع سماعه والمُفْضَى إليه سياقيا هو عمل الشاعر على حشد دلالات الإكثار والمبالغة مركّزة في دلالة إشعال المآسي أو الأوجاع ، وليس من عاقل ينصرف وعيه إلى أن يتوقع قرانا بين وظيفة الجروح إشعال المصابيح إلاّ بعد أن تتضمنها عبارة درويش هذه .

أنتج القول الشعري المنحرف عن عادته خطابا متسما بالفنية ذات سمة تركيبية لغوية خاصة ، يكشف عن شدة ارتباط الشاعر بالمحبوبة الرمزية ، وقد كان كفيلا بهذا الإجراء الأسلوبي أن يؤدي إلى إثارة شعلة من الإغراب والإدهاش في نفس المتلقي ، أنتجتها مفارقة اقتران الجرح بضوء المصابيح، وإن لكل منهما حيزا حيويا في واقع الحياة قلما يتماهيان ، إلا أن الإجراء البلاغي الشاعريّ شكل مُسْحة غنائية كلية جاءت استجابة (...لمستويين : الأول : طبيعة الوعي الفني للمرحلة التجريبية ، والثاني ، طغيان الغنائية الفلسطينية في تلك المرحلة حتى غدت بنية شاملة لتناتج الشعر الفلسطيني آنذاك...)[29]، وهذا لشدة تعلق الشاعر بالموضوع المتغنى به في قصيدة عاشق من فلسطين فقد تشكلت القيمة الأسلوبية من إسناد فعل: يشعل للاسم :الجرح ، ثم سلك الشاعر انحرفا لغويا باستخدام الجرح في إشعال ضوء المصابيح.

لقد شكّل ظهور العنصر اللساني : ضوء المصابيح وفق طارئ لا تتوقّعه الذات المتقبلة إجراء أسلوبيا ، وقد كان كفيلا بعنصر التوقع من عدمه خلال السياق التعبيريّ أن يحدث قيمة التأثير الأسلوبي، لأن الذي يوقظ هذا التأثير في نفسية المتلقّي هو عنصر التوقع المحصور في أحد أجزاء السطر الشعري، نشأت عنه بلاغة دلالة التضادّ الناسجة لتوزّع مقابلة العنصر المتوقّع للعناصر الأولى غير المتوقعة والمجموعة المكونة في جملتها من السياق المضاف إليه التضاد هي التي تكوّن الإجراء الأسلوبي[30]، وبالاتّساق مع ذلك فقد أحدث التنافر بين دلالتي الجرح والضوء انسجاما فنيا، زاد من تقوية المعنى مقروء في إطار الجملة الدلالية الشاملة لمختلف الاعتبارات، وقد نتجت جراء تلك الترتيبات الإيقاعية سمة أسلوبية أحدثها الجمع بين العنصرين اللسانيين المتضادين صارت تتدالّ متكاملة رغم تناقضاتها في إطار الصورة الدلالية الكلية للموقف التعبيريّ ،

وبهذا السلوك الإجرائي كسر النموذج الشعري القاعدة التي (...تتحدد من خلال الخروج عليها ، والمبدأ نعرفه مما يشذ عنه، والنموذج يدرك بفضل كسره ، ويبدو التوقع متأخرا من خلال وجود غير المتوقع قبله)[31]،

ومن السياقات الأسلوبية الواقعة في قصيدة: عاشق من فلسطين قول الشاعر[32] :

أنتِ أنتِ الصوتُ في شفتي

أنتِ الماءُ، أنتِ النارْ .

كفيل بأن يولّد فينا سماع السطر الشعري الثاني إحساسا بالغرابة والتعجب، أحدثته بنية التضاد، وأوضحت عن تضارب فني في قيمها التعبيرية ، أفضى بالشاعر إلى توظيفه لأسلوب الجمع بين متناقضين ومن ثمّة المزج بين شعورين :

الشعور بالغبطة والانبساط، والشعور بالانقباض والتأزم في وقت واحد، فالمزج بين الماء والنار يعد مزجا للحياة والموت، يستثير الموقف الشعري وعي المتلقي وإحساسه بالاندهاش لما تتضمنه دلالة الماء التي تبعث على الحياة من الحياة وفي دلالة النار التي تبعث على الهلاك والدمار وموت الحياة، فتمحورت الدلالات حول صراع الأضداد الذي يحيل بدوره على تشويش ذهني أوجده الغبن الدرويشي النابع من ولائه وانشغاله العميق بالوطن وبالقضية الفلسطينية.

وقد بيّن هذا الموقف الشعري خصوصية جمالية لشعرية درويش، التي أسفرت عليه العبارة الشعرية المشخصة لحالة من الاضطراب والتأزم النفسيين التي جسدت روح الحس النضالية للشاعر المستخلصة من التضارب في الصيغة الشعرية لأن (القصيدة لدى درويش تتخذ طبيعة ممازجة الأشياء عن طريق جرها من الخارج إلى الداخل النفسي الذي تقوى الشعرية على التشكيل والصياغة، فعن طريق ذلك تفكك الأشياء حتى تقوى الشعرية على التشكيل والصياغة)[33]،

ومن السياقات التي شكلت قيما أسلوبية في القصيدة المعروضة للتحليل التي ألفينا ورودها في الأسطر الشعرية التالية[34]:

رأيتكِ عند باب الكهف ..عند النار

رأيتك في المواقد .. في الشوارع..

في الزرائب.. في دم الشمس

يلاحظ من خلال الأسطر الشعرية المتضافرة تركيبيا حدوث إجراء أسلوبيّ يظهر في السطر الشعري الأخير : رأيتك في دم الشمس، وهو عنصر لساني غير متوقع، لأن المتوقع هو رؤية الشاعر لمحبوبته في الأكواخ، في الأنهار، في الأشجار وغيرها من المصادر البيئية و الطبيعية الجارية على لسان الشاعر الماثلة في الأسطر الشعرية الأولى ، وهي دلالات حسية ملموسة ومشاكلة للتي عدّدها الشاعر ورأى فيها طيف الحبيبة ، وقد عبّر الشاعر بهذا العنصر اللساني : في دم الشمس ليكسر النموذج الشعري بعنصر غير متوقع ، فقد اتحد السياق الأسلوبي والتحم مع التضاد الحاصل في عبارة: دم الشمس ، ليحقق إجراء أسلوبيا تواشج مع السياق الأسلوبي من حيث التلازم والقابلية الفورية للتحديد والتنوع[35]، لأن السياق الأسلوبي الذي تبدى في عبارة: دم الشمس، تناتج فضله من مقابلته بالعناصر اللغوية الأولى التي سبقته في السياق التعبيري الشعري، وخصوصا أن الشاعر كان قد صرّح بأنه رأى الحبيبة في باب الكهف التي استدعت حضور النار والتي استحضرت بدورها المواقد وفي الشوارع وفي الزرائب ، وهي عناصر تعبيرية غير صادمة تسلسلت دلاليا و تتابعت إلى أن أقحم الشاعر عليها عنصرا تعبيريا صادما ومفاجئا في قوله:

رأيتك في دم الشمس.

امتزجت مشاعر الشاعر وتضاربت بين التفاؤل والتشاؤم من حيث أن التراكيب اللغوية حملت علاقات سببية بفضل الفعل الماضي الموظّف : رأيتك ، الذي تناثر استخدامه في باقي الأسطر الشعرية، إذ ولّد هذا الفعل دلالات غير منتهية تضافرت فيها الظواهر الأسلوبية مشكلة منبها أسلوبيا خاصا لدى السامع ، فحقق فعل: رأيتك تعالقا تركيبيا بين السطور الشعرية فتعاضدت البنى الأسلوبية التي تتضافر عبر الأنساق الشعرية المتواترة ، كان الاتكاء فيها على كلمة : رأيتك التي تفيد الإلحاح والتأكيد بحضورها المتكرر، إذ منحت الأسطر الشعرية بعدا موضوعيا متماسكا تركيبيا ودلاليا، وقد أحاط بهذه الأسطر الشعرية جو من الحنين والتحسر والتأسف على حالة الوطن وما آل إليه ، حين استخدم الشاعر الأسلوب الاستعاري بقوله : رأيتك في المواقد ، في الشوارع في أغاني اليتم والبؤس،إذ (تطرح ثنائية السياسي الجمالي ... الثنائيات التي تقع في إطارها الرؤية الشعرية في خصوصيتها الدرويشية ، فالخيال عنده متعقل ، والغزلي مؤقت عرضي وكل ذلك يجعل الإمتاعي التطريبي مبنيا على القلق الشعري الذي يمهد لنفيسة المتلقي من أجل تسويغ الطرح النضالي)[36]، الذي عادة ما يقرأ على أنه ضدّ شعريّ ، وهي حالة شعورية مزمنة معبأة بالأحزان الشديدة تلازم الشاعر وقد أدمنت عليه.

عبر الشاعر عن تواترات نفسية في المقاطع الشعرية التالية :

أنتِ الرئةُ الأخرى بصدري

أنتِ أنتِ الصوتُ في شفتي

وأنتِ الماءُ ، أنتِ النارْ

تضمنت السّطور الشعرية انزياحات دلالية وتكثيفات استعارية لتصريف وجوه المعنى، سلك الشاعر هذا المسلك الأسلوبي الذي بادرت إليه ذاته المتمهرة من حيث توالى الأساليب الاستعارية التي تعكس جانبا انفعاليا للذات الشاعرة، دلّت على حبّ درويش الحميمي لفلسطين وهي عاطفة عميقة قوية تظهرها الأسطر الشعرية: أنت الرئة الأخرى بصدري ، وهي صورة ذهنية تلازم الصورة الشعرية فالشعر (...منذ نشوئه ، في الحقيقة ، يظل هو الفضاء الرحيب الذي تضطرب فيه النسوج البلاغية اضطرابا، وتتبوع في مناكبه أصناف البيان تبوعا ، فتصور بروعة مدهشة أرق العواطف وترسم في الذهن خلجات الوجدان.)[37]، والشعر نعم الترجمان لما تتأبطه الذات المبدعة من عوالم خفية نفسية.

أوحى الموقف الشعري السابق باستخدام الشاعر للمرأة الرمز المجسد من خلال استحضار الشاعر لما له صلة بالأعضاء : كالرئة ، والصوت ، إذ بتخير الشاعر هذا النمط الشعري في قوله : أنت الرئة الأخرى في صدري ، يكون قد أبان عن عمق العلاقة التي تربطه بوطنه اللائط بقلبه، والتي عبرت عن نفسها دون الحاجة إلى إفصاح منه .

فتواجد ضمير المخاطبة : أنتِ متكررا خمس مرات في ثلاثة أسطر شعرية تركيزا لسانيا ودلاليا لا تقاوم آثاره الدلالية والأسلوبية بالقدر الذي جعل السطور الشعرية تُنْتَظَمُ عبر الضمير: أنتِ الغنائي جدّا ، لتبدو كل بنية تنزع إلى تكميل البنية الأخرى المناسقة لها ، وهي بالإضافة إلى ذلك تشرع في

تأسيس بنى كلية متماسكة يتمخض جدواها الشعريّ عن عناصر لسانية مدعمة بضمير المخاطب المرتسم بإلحاح خمس مرات، لتوصيل حالة الشاعر العاطفية المحيلة على تعلقه الشديد بوطنه المغتصب والتي شخصها الشاعر في صورة امرأة متيم بحبها إلى حد التشويش الذهني والهذيان ، حيث شكل ضمير المخاطبة (أنت) محور الارتباط التركيبي بين السطور الشعرية الثلاثة ، فظهرت متلاحمة بين الأبنية التركيبية في سياق شعري موحّد البُنَى .

2ـ أثر أسلوب التضاد في صياغة قصيدة عاشق من فلسطين

يعدّ التضاد من الآليات الأسلوبية المثيرة لردود أفعال المتلقي المذعنة لنفسيته، يشكل توظيفه محفزا على إثارة ردة فعله وانبهاره، لأنه لم يكن متوقعا لديه ، فيثير إعجابه ويصبح يشكل لديه عنصرا من عناصر المفاجأة وهو ما يعرف بالإيقاع الدلالي[38]، الناتج عن ارتسام المعنى في ذهن الذات المتلقية ارتساما مفاجئا، حيث استقطب أسلوب التضاد بتوظيفه الجمالي اهتمام البلاغيين العرب من حيث أشادوا بحصوله فقالوا: (... وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتآلف للنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة، انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين ...) [39]، ولا شك في أن المعاني تزداد وضوحا بتوخي الشعراء لأسلوب التضاد الذي يعدّ ملمحا أسلوبيا.

ورد أسلوب التضاد في القصيدة :

أحب البرتقال ، **وأكره الميناء**[40]، حيث شكل بؤرةَ توتُّرٍ موافقة لحال الشاعر المتخلخلة أدى اختلاج الداخل متشاكلا مع متطلبات اللسان والسماع، أحدث هذا الأسلوب تنغيما دلاليا توحّد إثره السياق في دلالة السطر الشعري، عبر درويش عن إصراره العميق لكرهه الميناء بلفظ صريح أكره، كما أن لفظة أحب استدعت حضور لفظة أكره، الدالة على الإلحاح الشديد لكره الشاعر للميناء، الذي يحمل مدلولات عدة منها العزلة ،المنفي، الغربة، الوحدة، الاغتراب عن الوطن والأحبة، وباستعمال الشاعر لأسلوب التضاد دل دلالة حقيقية على نقل تجربته الشعورية بصدق وأمانة، حيث يستقصى الإيقاع الدلالي من التقابل الضدي الظاهر الحاصل بين مفردتي: الحب والكره وبين أسلوب تضاد ضمني بين الحياة والموت أو السعادة والحزن وهو تقابل ضدي مضمر، إذ في (كلا الموقعين تشكلت بؤرة توتر مناظرة لحالة الذات المبدعة، ولذلك يستشعرها المتلقي ويدرك مراميها ووقعها الجمالي/النغمي، إنها تشكل دعوة لاإرادية إلى الاشتراك الحسي في تذوق الحدث الداعي إلى القول الشعري، وهو ما تجسده الحركة في مقابل اللاحركة ...)[41]، وفي سياق هذا التضاد الأسلوبي تنسجم الدلالتان المتناقضتان لتخدما البنية التركيبة للسطر الشعري والبنية الدلالية الجمالية له ، لأن(...التضاد حين ينتقل بالنفس من الضد إلى الضد، ومن النقيض إلى النقيض، ينتج المعاني وتتمكن تلك المعاني من النفس)[42].

وبجمع الشاعر درويش للمعنيين متضادين بين لفظة أحب المنوطة بحبه للحياة وبلفظة أكره المنوطة بكرهه الشديد للموت، تولدت الدلالات و تنامت وازدادت بيانا بأسلوب التضاد الموظّف في الأسطر الشعرية .

أسلوب التكرار: يعد التكرار من الأساليب المنمقة للفعل اللغوي إذ يسبغ الشكل الأدبي حلية لغوية يتوشح بها النص الشعري ويكسبه فعلا إيقاعيا متجددا، يمثل التكرار دورا هاما وفق الطرح الريفاتري الأسلوبي ، فقد عبر عنه قائلا : (والتكرار له دور مزدوج خاص مستقل عن عدم توقعيته، إنه يولّد الإيقاع، وأثره الكلي من نفس رتبة أثر الخطاب الضمني[43]، وقد لاحظنا وجود كلمات متابينة في القصيدة ترتسم متكررة من مثل كلمة: فلسطين التي تعد الأكثر والأوفر حضورا في القصيدة، فقد ارتسمت لفظة فلسطينية مكانيا في سياق النص وصوتيا سماعيا في أذن المتلقي فحققت حضورا نغميا بالإضافة إلى حضورها الدلالي، الذي يفيد الإلحاح الشديد على تمسك الشاعر بوطنه تمسكا يفوق كل التصورات، وعلى إصراره الشديد في إثبات وتثبيت الهوية الفلسطنية، يقول الشاعر [44] :

فِلسطينيّة العينين والوشمِ

فِلسطينيّة الاسمِ

فِلسطينيَّة الأحلامِ والهَمِّ

فلسطينيّة المنديلِ والقدمينِ والجسمِ

فلسطينية الكلماتِ والصَّمْتِ

فلسطينيَّة الصوتِ

فلسطينيّة الميلادِ والموتِ

أدى تواتر كلمة فلسطينية المتواترة سبع مرات في سبعة أسطر شعرية إلى تشكيل إيقاع بصري وإلى تشكيل إيقاع تنغيمي ، فتواشج الإيقاعان واتحدا لتحقيق بعد جمالي نتج عن (لغة واحدة مشكلة بلغتين متباينتين ومتوحدتين في آن واحد ، فحين يقارع الإدراك البصري الإدراك السمعي تحصل المفاجأة والانبهار بهذا الصنيع في جماليته الموحدة في الخطاب الإيقاعي البصري العام)[45].

لقد أفاد الزخم التكراري للفظة: فلسطينية ذات الوازع التعريفي والإشهاريّ متناثرة عبر الأسطر الشعرية حاملة دلالة الإلحاح على إعلان الهوية وترسيخها، متكررة وفق تدرج إنشادي عمودي ، أكسبها صفة الصوت الإيقاعي المؤثّر بتطريباته، أفضى ذلك النظام إلى أن تشكّل بتواترها زينة لفظية وحلية لغوية مستويين : سمعي بصري، وآخر فعليّ بصري، وأما على جانب التشكيل الخطي الراسم لأيقونة الخطاب فحصل إيقاع خطيٌّ مرئيّ، خاصّة وأنها البنية اللغوية ذات التحفيز الإنشادي، فقد تجلت مكررة مثبتة في مستهل كل سطر شعري من الأسطر السبعة.

وظّف محمود درويش فنيا بلباقة أسلوبية لفظة : فلسطينية فجنّب بذلك حسّ المتلقيّ شرّ التبرّم من هيمنة تردّدها ، وإنّ (في التركيز اللفظي على الصفة الفلسطينية دليلا قاطعا على أهمية ذلك في مثل الظروف السياسية النضالية التي كان المجتمع الفلسطيني يمرّ بها آنذاك)[46]، بل أدى تواترها إلى الاستحواذ على انتباه السامع و إيقاظ غفلته وإذكاء حسّه و تحريك نفسه تجاه انثيالها انثيالا منتظما.

يظهر لنا بعد تعميق التدبر و تثبيت التأمل أن الشاعر قد أنعش بفضل ذلك الفعل الأسلوبي سماع المتلقي وأطربه بأدائه التنغيمي الحاصل جراء تمهّر الشاعر في التمثيل الإنشادي لمكونات شعريته، حتى كأنه بتلك التكريرات اللفظية والاسترسالات اللسانية يسعى إلى الإبانة عن تميز في فنّ الشعر، فذُلّلت له المزايا تذليلا أفضت إلى : تناتج النغمية والدلالية في الآن الواحد ، وأما على المستوى السماعي فقد كان جديرا بتلك المزية الأسلوبية التي وقفنا عندها : فلسطينية التي حققت بتواردها إيقاعا صوتيا سمعيا، لأن تنتهي إلى تحقيق غايتي التوافق والانسجام، على (...أساس أن الإيقاع قيمة لغوية ، قوامها مهارة فائقة، تنشط حدس المتلقي وتوقعه، وهو أمر يؤول في جزء عظيم منه إلى درجة الصنعة لا إلى نوع الصنعة) [47]، كما أن الذي زاد تكرار كلمة فلسطينية حلاوة ورودها جامعة لمعنيين متناقضين وحلولها متضمنة لمفردتين متضادتين في قول الشاعر :

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الميلاد والموت

ثوى عنصر الجمال في ظلال الأسطر الشعرية الثلاثة أوجده أسلوب الإيجاز من جهة، إذ أن(...الكلام إذا خفّ واعتدل حسُن موقعه من النفس ، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له) [48]، فزاد تقاصر الأسطر الشعرية باعتدال من أسلبتها إلى جانب توظيف الشاعر أسلوب التضاد، الذي ظهرت فيه مشاعر الشاعر ممتزجة بالآمال والآلام ، وبالحركة والسكون، وبالحياة والموت، إنه توافق وتناغم بين أحاسيس وعواطف الشاعر المتناقضة الموحية بالتنافر(...الذي من شأنه أن يبرز انسجام المجموع) [49]، فقد أدى هذا التشويش الحاصل في الكمون الدلالي إلى استفزاز المتلقي و إلى إثارة انتباهه وإعجابه بالنظر إلى تضافر البنى التركيبية التي تحققت بتكرير كلمة فلسطينية، بالإضافة إلى أن استخدام الشاعر أسلوب التضاد سدّ فيه كلّ فجوة شرود تعترض المتلقي الذي يرغب مستمتعا بتواتر كلمة فلسطينية، التي هزّت الأذن هزّا قويا وجعلت الشاعر يعبر تعبيرا مباشرا عن مشاعره بواسطة الصياغة الشعرية المعتمدة التي استهوت المتلقي وأغوته على طلب سماع المزيد من الثنائيات الضدية الممتزجة بكلمة فلسطينية الملحاحة حضوريا، بلغ إحساس الشاعر بتأكيده على حبّ المرأة الفلسطينية التي تجسد الوطن المغتصب بشكل ملفت للأنظار والأسماع معا.

3ـ الامتدادات التنغيمية الصوتية في قصيدة عاشق من فلسطين

تظهر المدود التنغيمية الصوتية بتردّدها الوظيفي المتلاحق على أنها قيمة إيقاعية وتنغيمية في ذات الوقت ويستطيع الذي يفقه علم العروض أن يدّعي أن الثراء التنغيمي في فنّ الشعر جانب إبداعيّ متفلّت لا يقبض على جدواه من الشعراء إلاّ من أوتي مزية الإبداع الفعليّ ، والمدود بحضورها العفويّ أو النفسي قائم انتظامها الحاسم في التقييم الإيقاعي لبلاغة الشعر على ما تتوافر عليه الذات المبدعة من نباهة وكياسة وفطنة تقوى بأفضال هذه على قياس الأبعاد بين مواضع العناصر اللسانية السماعية ، يتّفق ذلك القياس على عدة مستويات تركيبية نذكر منها المتكاملات ، والمتوازيات، والمتداخلات، والمتشاكلات والمتشابهات ، ولكل من هذه ذوق هو الوازع الذي يحرك الذات الشاعرة ويمنحها فطنة على تحديد تموضع العنصر اللساني من السياق التركيبي للعبارة .

لذلك نقول : إن هذا الإجراء يتّخذ له من الجملة اللغوية أو العبارة حيزا توزينيا لا يتعداه ، وهذا جليّ في العينة الشعرية لدرويش وواضح ، وسنعمد إلى بسط عينات لفظية اعتمدها الشاعر تبعا لغنائها التنغيمي أو المدّي ، وتكرر المدود ذات التوزيع أو الحضور العمودي (الألف) في الملفوظات الآتية : أعبدها / أغمدها / الأوجاع / أحاول / الإنشاد / الشقاء / طار / هاجر / باب / منزلنا / عتبتنا / وراءك / مرايانا / صار / شظايا / قيثار / سنعزفها / الأقمار / أحجار / مسافرة / زاد / الأيتام / الأجداد / البيارة / الخضراء / ميناء / الأملاح / الأشواق / البرتقال / شتاء / الصحراء / جبال / الأطلال / الدار / الباب / الشباك / خوابي/ الماء / خادمة / شعاع / النار / المواقد / الشوارع / الزرائب / أغاني / الأطفال / منديلا / ترتيلا / الشهداء / الأعاصير / ليالينا / ألكلمات / العذراء /نشرعها / نزرعها / البال / الآتي/ الأحلام / الميلاد / الوديان / الميدان / الصوان / الشباب / الفرسان / الأوثان / العقبان / الأعداء / الديدان / ثعبان / فارس.

حريّ بنا أن نقرّ بعد هذا الإحصاء المدّيّ أنّ وفرة المدود النغمية العمودية الطويلة المتمثلة في الألف التي بلغت سبعين مفردة من جملة مفردات القصيدة، يعدّ هذا التكثيف الوظيفيّ (... أعلى امتداد نغمي في التراسلات الإيقاعية يتصاعد نحو الأعلى)[50]، حملت الامتدادات النغمية خصوصية إيقاعية تضمنتها قصيدة عاشق من فلسطين، فرضها السياق الصوتي الحاصل في الملفوظات التي تنوعت أصوات حروفها جرسيا وتباينت موقعيا في جهاز النطق بدءا من أقصى الحلق ووصولا إلى الشفتين، وقد تبدى أثّر السياق الصوتي الجمالي في توشيح لغة القصيدة واضحا بعد الرصد الموقعي للنغم المدّي الناتج عن حروف بعينها استخدمها الشاعر وأسهب في تنويعها، فقد وقع المدّ النغمي بحرف الميم وهو من الأصوات الشفوية الصامتة

المجهورة ورد في الكلمات التالية : الأقمار/ الماء/ الكلمات / مع تكرير كلمة الأقمار .

وإلى جانب سهم المدود في إثراء شعرية درويش فقد سجلنا ثمّة إضافات دلالية أسدتها المقاطع كما هو شأن المدّ التنغيمي للألف بحرف الواو إذ هو من الأصوات المنبعثة من أقصى الحنك صامتة مجهورة تضمّنته الكلمات التالية : الأشواق/ المواقد / الشوارع / الصوان ، وقد ورد الامتداد التّنغيميُّ للألف بحرف الدال الذي يتحقق خروج صوته مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا[51]، وهو من الأصوات الصامتة المجهورة ، وقع امتداده في الكلمات التالية : الأجداد / الدار / الشهداء / الميدان / الأعداد / ديدان.

نتج عن التشكيل النغمي السابق التوصيف وقوع المدّ التنغيمي بحرف التاء على أنّه صوت أسناني لثوي مهموس ، وقد ورد في لفظتين : أيتام، شتاء . وهذا مؤشر بارز الوضوح على أن الشاعر أسقط من لسانه الحروف ذات الأصوات المهموسة وكثّف من استعمال أصوات الحروف المجهورة .

ومن الكلمات التي حصل فيها المدّ النغمي بحرف الراء اللثوي المجهور: وراءك / مرايانا / الخضراء / الصحراء / العذراء / حسرات / الزرائب / مع ورود كلمة خضراء مكررة في القصيدة .

كما حصل المدّ النغمي بحرف النون وهو صوت يخرج من طرف اللسان وبين ما فوق الثنايا[52]، والنون من الأصوات الصامتة المجهورة ، وقد توارد ارتسامه في الملفوظات التالية : مرايانا / لملمنا / النار / ليالينا / جيلنا / مع تكرار الميناء مرتين أي استعملت ثلاث مرات في القصيدة .

بيّن الرصد الموقعي للمدود أن المدّ النغمي تأتى بحرف الباء وهو صوت شفوي مجهور، وقع تواردِه في الكلمات التالية : جبال / الباب / البال/ ثعبان / الشباب / العقبان / مع تكرار كلمة الباب .

أما حرف الهاء فحصل فيه التنغيم المدّيّ في الكلمات : نشرعها / سنعزفها / ضفائرها، وصوت الهاء من أصوات أقصى الحلق خروجا مهموس، تحقق المدّ النغمي في موضع آخر من القصيدة بحرف العين في مفردات شعرية وصوت العين من أصوات أقصى الحلق تلفيظا وخروجا ، صامت ومجهور ورد استعماله في الملفوظات : شعاع / الأعاصير / العاصفة .

ولحرف الغين حضور تنغيمي قليل وقع به المدّ التنغيمي في كلمتين فقط وهما : أغاني / الغاب / وهو من الأصوات التي تحدث من فوق وسط الحلق مع أوّل الفمّ[53]، مخرجا وهو صوت صامت ومجهور .

أما حرف القاف فقد وقع فيه الامتداد النغمي في كلمتين هما :البرتقال تكرر استعمالها مرة واحدة، وفي كلمة الشقاء، والقاف من الأصوات اللهوية المهموسة ، تخرج من أقصى الحنك وهي أيضا حنكية.

يظهر المدّ النغمي متوجا بحرف الطاء الذي ورد في كلمة واحدة فقط وهي : حطّاب، والطاء من الأصوات المهموسة الأسنانية اللثوية ذات الوقفات الانفجارية المفخمة[54].

تحقق المدّ النغمي في حرف السين في كلمة: الفرسان مع تكرارها نكرة (فرسان) مرة واحدة وفي كلمة مسافرة ، والسين من الحروف المهموسة التي يتحقق تلفظها مما بين الثنايا وطرف اللسان .

يتضح من خلال الرصد الموقعي للنغم المدّي المتحقق في قصيدة عاشق من فلسطين والحاصل في جملة من الملفوظات المتباينة صوتيا من حيث تعدد المخارج وتنوعها جرْسيا ، أن حضور الأصوات المجهورة كان مهيمنا طاغيا بالقياس إلى الأصوات المهموسة وهو أهمّ فارق صوتي يسجل في القصيدة ، حيث حملت الامتدادات النغمية خصوصية إيقاعية وهذا بالنظر إلى طبيعة الحرف الذي وقع عليه المدّ النغمي.

إن الذي يتأمل قصيدة : عاشق من فلسطين ويتفكر في أسباب تفوقها الشاعريّ، يقرّ بعد تفكير وتدبّر أن حضور المدّ النغمي الجهري الذي طغى استعماله وهيمن على المدّ النغمي الهمسي لم يجئ غُفْلًا ولم يبرز عبثا، بل تحّرته الذات الشعرية حسّيا، فتمايز عنه تمام التمايز ، وهو مؤشر يوحي ببراعة درويش الشعررية في الانتقاء النفسي الحرّ والبَدَهيِّ لأصوات حروف بعينها لا يستطيع غيرها أن يلبي المغزى الانفعالي الذي تحراه الشاعر، جرى ذلك وتحقّق للشاعر وفق كيفيات انفعالية لاءم فيها بين جانبي الإيقاع والدلالة الشعرية حتى ما فرّط في شيء مما يقتضيه مقام الحال متلائما مع مستوجبات بلاغة المقال، وإن لحماسة ذود الشاعر عن وطنه قيمة انفعالية قادت الحسّ الشعري لديه إلى أن تصيب التقديرات الإيقاعية الناجعة في صياغة الموقف الشعريّ ، حيث ما كان على الشاعر إلا أن ينفعل صادقا وصائبا الحروف القوية المشاكلة بنبرتها التنغيمية الأحاسيس المستنهضة للمعنى الشعريّ ، وقد كانت العرب قديما تحسن تخيّر حروفا معينة وتبرَعُ في استحضار ما توافق منها مع مواقفها الانفعالية المتابينة بين القوة والضعف والصلابة واللين، (...فيجعلون الحرف الأضعف فيه والألين والأخفض والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقل وأخفى عملا وصوتا، ويجعلون الحرف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملا وأعظم حسا الشاعر)[55].

إن ورود الأصوات المجهورة التي وقع عليها المدّ النغمي على اختلاف مخارج حروفها في قصيدة عاشق من فلسطين يدّل على توخي الشاعر درويش التنويع والمفارقة في استعمال حروف اللغة، وهو أمر تطلبه حسّه الشعري ، لأنه بالتناوب يحدث الانسجام الصوتي والتنويع الجرسي للمراوحة بين انقطاع الهواء ومواصلته في عملية إنتاج الأصوات ، وبهذا شكل السياق الصوتي حافزا مهما في تناغم أصوات الحروف داخل المفردات، لذلك فإن الحروف (... إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت ،لأنك إذا استعملت اللسان في

حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرسا واحدا وحركات مختلفة)[56].

تستذاق لغة قصيدة عاشق من فلسطين سماعيا ولسانيا ويحس بمشاعر الشاعر النابضة من جوهر لغة القصيدة عموما ، فقد أسهمت الامتدادات النغمية وبشكل كبير في تحقيق إنشادية القصيدة، و الإنشاد يشخص المظاهر الصوتية باعتباره مناط تزيين وتغنّ، ومن هنا بدا التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في شعر درويش ومضموناته العاطفية الانفعالية ، وجاءت الخواص اللغوية للقصيدة مطابقة لخواص الشاعر النفسية ، وقد تفطن الشعراء(الجاهليون قديما وبفطرتهم إلى أنه لا بد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية للأوزان في حركاتها اللفظية، حتى تكون هذه قوالب لتلك...) [57].

إن تحسس قيم الانسجام بين العناصر اللسانية للقصيدة راجع إلى ما يلتمسه اللسان في تحقيق النطق من جهة وإلى ما يقع في الأذن من أخرى ، إذ تعد (الصورة السمعية التي تقع على الأذن هي نوع من الخيال السمعي الذي يصنعه المتلقي حين يدمج وعيه بوعي النص وهذا الخيال لا يتحقق كاملا إلا بميزات إنشادية، مثل تلك الميزات الصوتية واللغوية والموسيقية الموجودة في الإنشاد العربي، فالصورة السمعية لارتباطها بخيال السامع تقتضي فسحة من الوقت للتأمل والتوقف، وهذه الفسحة يوفرها الإنشاد) [58]، يتمازج وعي المتلقي بالمميزات الصوتية للنص الشعري

فتهيج سمعه لتلك السمات .

إن إحساس الشاعر درويش هيّج بثقل المسؤولية تجاه وطنه المغتصب انفعالات قوية ، خدمت رؤيته الشعرية التي تجسدت في قيم تعبيرية وأساليب سياقية شعرية على طريقة مخصوصة تركيبيا ودلاليا ، فجعلت شعره يتسم بالإمتاع والتطريب الجماليين، من حيث تضمنت قصيدة عاشق من فلسطين تضافرات أسلوبية ، تمثلت في تراكم أسلوبي : التكرار والتضاد واشتغالهما معا ، حيث أفضى عن تولد إجراءات أسلوبية ، استثارت وعي المتلقي بفنّيتها وتعبيريتها الصادمة ، المركبة من هذين الملمحين الأسلوبيين المتضافرين.

الهوامش

1- ينظر: عبد القادر عبد الجليل ، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ص: 219،

2- ينظر : هنريش بليث ،البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة ،محمد العمري ، إفرقيا الشرق ، المغرب ، 1999 ،ص: 60.

3- MICHAEL REFFATERR , ESSAIS DE STYLISTIQUE STRUCTURALE , TRADUCTION DE DANIEL DELAS FLAMMARION ,PARIS 1971, P.58

4- ينظر نفسه ، ص:60

5- ينظر: نفسه ، ص: 67.

6- ينظر: نفسه ، ص:73.

7- ينظر: فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص ، دار النينوي للدراسات والنشر والتوزيع سورية ، دمشق ، 2011، ص: 28.

8- المرجع نفسه ، ص:28

9- ميكائيل ريفاتر ، معايير تحليل الأسلوب ، ص: 58.

10- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، مج :1، دار العودة بيروت ، ص:131.

11- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ،ط:2، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، لبنان ،1981 ص: 364.

12- ينظر :المرجع نفسه ، ص:25.

13- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية،ترجمة:محمد العمري،أفريقيا الشرق،1999،ص:61.

14- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، مج :1، دار العودة بيروت ، ص:131.

15- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص:3.

16- ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، 2007، ص: 163.

17- المرجع نفسه ، ص: 86.

18- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 29.

19- حسن ناظم البنى الأسلوبية ، ط: 1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،2002، ص: 167.

20- جان ماري جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ،ترجمة :د ، سامي الدروبي، ط:2 ، دار اليقظة العربية بيروت ،لبنان، ،1965، ص:80.

21- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للايقاع البلاغي ،ط: 1 ، دار القلم العربي بحلب ، 1997، ص: 127.

22- محمود درويش ، المصدر السابق، ص:131.

23- ينظر ميكائيل ريفاتر ، معايير تحليل الأسلوب ، ص:58.

24- عبد الرحمان كنوان من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط: 1 ،دار أبي رقراق للطباعة والنشر ،2002،ص: 271.

25- فتح الله سليمان ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، ميدان الأزهر ، القاهرة ، 2004، ص: 61.

26- المرجع نفسه ، ص: 272.

27- مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، ج: 2 ، ط: 4 ،دار الكتاب العربي بيروت ، 1974 ، ص: 220.

28- ينظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ،1981ص: 394.

29- العربي عميش ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، دار كوكب العلوم ، الجزائر ، 2012 م ص:92.

30- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءته ، ط: 3 ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ص: 258.

31- المرجع السابق ، ص: 256.

32- محمود درويش ، المصدر السابق ، ص:136.

33- العربي عميش المرجع السابق ، ص: 165.

34- نفسه ، ص: 136.

35- ينظر صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص: 257.

36- العربي عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني ، ط: 1 ، ألفا للوثائق ،قسنطينة ، الجزائر ، 2014، ص:77

37- عبد الملك مرتاض ، نظرية البلاغة، ط:2، دار القدس العربي ، 2010، ص: 192/ 193.

38- ينظر عبد الرحيم كنوان ، من جماليات إيقاع الشعر العربي ، ص:387.

39- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص: 109.

40- محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ص: 134.

41- عبد الرحيم كنوان ، المرجع نفسه ،ص:.384.

42- راشد بن نهشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط: 1، دار الحكمة لندن ، 2004، ص:175.

43- ينظر ميكائيل ريفاتر معايير تحليل الأسلوب ، ص: 61. وكذا-

MICHAEL REFFATERR , ESSAIS DE STYLISTIQUE STRUCTURALE p.61، (la répétition a un double rôle propre indepen dant de son imprévisibilité elle crée le rythme et son effet total est du même ordre que celui du discours explicite)

44- محمود درويش ، المصدر نفسه ، ص: 141/140.

45- عبد الرحيم كنوان ، المرجع السابق ، ص: 443.

46- العربي عميش محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني ، ص:121.

47- عمر خليفة بن ادريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات جامعة قازيونس بنغازي، ص:8.

48- حازم القرطاجني المرجع المذكور ، ص:65.

49- جان ماري جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص :82.

50- عبد الرحيم كنوان ، المرجع السابق ، ص :330.

51- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنش والتوزيع ، القاهرة ، ص: 187.

52- ينظر المرجع السابق، ص: 187.

53- ينظر المرجع نفسه ، ص: 185.

54- ينظر : كمال بشر ، المرجع السابق ، ص: 250.

55- مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، ط:4 ،دار الكتاب العربي بيروت لبنان ، 1974، ص:107.

56- ابن دريد ، جمهرة اللغة ، ج:1 تحقيق : منير بلعبكي ، ط:1 ، دار العلم للملايين بيروت ، 1987، ص:46.

57- أدونيس ، الشعرية العربية ، ط:1 ،دار الأدب بيروت1985، ص:28.

58- محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، ط:1 دار الفارس للنشر والتوزيع،1999، ص:124.