الملامح الأسلوبية لتراكيب الجملة الشعرية عند محمود درويش

أ.م.د. أوفى مزيد عبد العزيز
الجامعة المستنصرية / كلية التربية

مدخل :

أن الدراسة الأسلوبية تنطلق من اللغة ((فعن طريق اللغة ذاتها يمكننا – بحقّ– الاقتراب من القيم الأسلوبية بوصفها صياغة للشعور الإنساني)). [١]

والأسلوب هو اختيار واعٍ لأدوات اللغة التعبيرية ويقع هذا الاختيار على مستويات النظام اللغوي كافة، ومن بينها مستوى التراكيب ((الذي يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية)). [٢]

ولقد رفدت دراسة التراكيب الدراسات الأسلوبية التي عرضت إلى قيمة عدد من القضايا التركيبية تعبيرياً، من مثل : التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والتشكل الزمني في النص وتكرار الأنماط التركيبية، وتتابع البنى التركيبية وكيفياته، وطول الجملة، وتحوّلات البنى التركيبية؛ ويعني التحويل من الناحية التركيبية ((تغير إحدى جملتين داخل مجموع واحد إلى أخرى (من خلال التقديم والتأخير كتحوّل الجملة الفعلية إلى جملة اسمية). وربما شمل التحول كذلك تغير الجملة من الإثبات إلى نفي أو استفهام، مثل الرجل القادم – الرجل ليس قادماً – هل الرجل قادمٌ؟ وواحدة من هذه الأنواع التركيبية – عادة الجملة المثبتة – تعد الأصل أو الأساس، وبتحويلها يتم إنتاج أنواع أخرى يُطلق عليها اسم الفرع أو النتاج)). [٣]

ويرتبط بتحويلات البنية مفهوم الاختيار بين البنى التركيبية المتاحة ، فأصحاب النحو التحويلي يقررون أن الجملة الأساس أو الاصل و الجمل الفروع تحمل معنى واحداً أصلياً ففي المثال المعروض سابقاً تشير كافة الأنماط إلى حدث هو (قدوم الرجل) ، وبذا تصبح هذه الأنماط بنى مترادفة لتضمنها المعنى الأساس الذي تحمله الجملة الأساس .

وبهذا تشكل هذه الجمل بدائل يمكننا الاختيار بينهما. ولكنَ الملاحظة التي يشار إليها دائماً هي أنّ هذه الأشكال التركيبية لا تحمل المعنى نفسه في صيغة تطابقيةٍ ، فالترادف الكلي غير موجود، إذ إن للتفاوت في البناء التركيبي أثره في المعنى، فالنفي ينفي الحدث، وفي الاستفهام نستفهم عنه ، وفي الإثبات نثبته، وفي تقديم احد أركان الجملة نؤكده وهذا التفاوت الذي يكسب أي شكل قيمته التعبيرية بمقارنته بجملة الأصل .

إنّ هذه القضايا التركيبية وغيرها تشكل رافداً للدرس الأسلوبي إذ يتتبع توظيف البناء اللغوي لخدمة المعنى، فالتراكيب هي التي تحكم توظيف معطيات النظام اللغوي الأخرى من أصوات ومفردات . وهذا ما يلمح إليه (بيرجيرو) عندما يقول :

((اذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب، فإن بناء الجملة هي روحه)) (٤)

ففي داخل التركيب وحده نستطيع إن نحكم إلى أي مدى كانت المعطيات اللغوية الأخرى فاعلة. بل إننا – غالباً – لا نستطيع إن نشير إلى قيمة التوظيفات الصوتية والدلالية إلاّ من خلال تفاعلها مع سياقاتها التركيبية .

١. التشكل الزمني :

يرتبط التشكل الزمني في النص – عبر الأفعال وأزمانها– ارتباطاً وثيقاً بطروحات الشاعر التي يقدمها في نصوصه، أو بطبيعة إحساسه بالزمن الخارج عن عالم القصيدة فالزمن ((إحدى الوسائل الرئيسية التي تلعب دوراً رئيسياً في صناعة عالم القصيدة وتشكيلة في مواجهة عالم الواقع)) (٥).

أ- التشكل الزمني في ديوان (آخر الليل) :

يتجلى إحساس الشاعر بالزمن في هذا الديوان –في رفضه للحظة الراهنة (إذ ذاك) وتطلعه إلى المستقبل بشغف. فديوانه يتضمن بذور التحوّل والرفض والتغيير المرتبطة بالمستقبل، في مقابل عوامل العجز والضيق التي تفرضها اللحظة الراهنة. يقول درويش في قصيدة (الجرح القديم) :

واقف تحت الشبابيك،
على الشارع واقف ..
درجات السلّم المهجور لا تعرف خطوي
لا ،و لا الشبّاك عارف ..

. . .

و على أنقاض إنسانيتي
تعبر الشمس و أقدام العواصف
واقف تحت الشبابيك العتيقة
من يدي يهرب دوريّ وأزهار حديقة.. (٦)

فالزمن الحاضر– المعبر عنه من خلال استخدام اسم الفاعل (واقف)– ليس إلا رمزاً للضعف والعجز ، فكل ما يفعله الشاعر هو الوقوف ليرثي شبابيك القدس وإنه في لحظة عجزه هذه تتحرك حوله كل الظواهر لتعزز الإحساس بالعجز بجعله يحس بالفقد الناجم عن هذا العجز فكرامته فقدت واضحت أنقاضاً، ومن يده هرب الدوري وأزهار الحديقة فهذه هي لحظة العجز والإحساس بالفقد التي أحسها كل عربي عندما فُقدت القدس.

لكن ارتباط الحاضر بإحساس العجز يتحول إلى استشراف للمستقبل الذي يحمل بقية من أمل في استرجاع كل ما فقد ، وفي المقاومة وفي استعادة الهوية التي يجب أن تعود. إن المستقبل يحمل بذور التغيير :

عندما تنفجر الريح بجلدي
سأسمي كل شيء باسمه ،
وأدق الحزن والليل بقيدي
يا شبابيكي القديمة .. (٧)

إن استخدام الشاعر ل(عندما) وسين الاستقبال قد علق كل الأفعال في هذا المقطع بالمستقبل ، وحمّل دلالات الأفعال رغبة في التغيير انبثقت من معاني هذه الأفعال ، فالريح ستنفجر في جلد الشاعر – دلالة على اشتعال الغضب – وسيتخلص من الحزن والليل والقيد ليبتاع مفتاحاً وشباكاً جديداً :

عندها أبتاع مفتاحاً وشباكاً جديداً
بأناشيد الحماس (٨)

على أن الحاضر في هذا الديوان لا يتضاد مع المستقبل فقط ، بل هو ضد للماضي أيضاً ، ففي قصيدة (ريتا والبندقية) يصبح الحاضر حاجزاً بين الشاعر ومحبوبته – بين الشاعر والماضي :

بين ريتا وعيوني .. بندقية .. (٩)

إن هذه الجملة الاسمية – التي تصف الحاضر الذي حالت فيه الحرب بين الشاعر و(ريتا) – تتقابل مع الأفعال الماضية – التي تصف الزمن الماضي الذي يحمل ذكريات اللقاء – في المقطع التالي :

وأنا قبّلت ريتا
عندما كانت صغيرة
وأنا أذكر كيف التصقت
بي ، وغطت ساعدي أحلى ضفيرة .. (١٠)

ويقول (درويش) في مقطع اخر من هذه القصيدة

آه يا ريتا
بيننا مليون عصفور وصورة
ومواعيد كثيرة
أطلقت ناراً عليها البندقية .. (١١)

فالماضي الجميل بذكرياته تصادره صورة الحرب. وبذلك تهيمن على الزمن الحاضر ضبابة سوداوية ، بينما تشرق في الماضي شموس الذكريات القديمة.

على إن ضبابية الحاضر لا تقتل الأمل بالتغيير ، المتعلق باللحظة المستقبلية ، إذ يقول درويش في قصيدة (إلى ضائعة) :

إذا سقطت على عيني
سحابة دمعة كانت تلف عيونك السوداء
سأحمل كل ما في الأرض من حزنٍ
صليباً يكبر الشهداءُ
عليه وتصغر الدنيا
ويسقي دمع عينيك
رمال قصائد الأطفال والشعراء . . . (١٢)

فهذا البناء الشرطي يؤكد الرغبة في داخل الشاعر على تغيير كل ما حوله من فقد وخراب وعقم إلى عمران وخصب ، فالشاعر يعمل على تفجير بذور الماضي والحاضر لتزهر في المستقبل.

ب- التشكل الزمني في ديوان (أعراس) :

تؤسس دراستي لتشكل الزمن في هذا الديوان على أنموذجين أولهما قصيدة (أحمد الزعتر) والثاني (قصيدة الخبز) ، إذ إن التشكل الزمني فيه مرتبط ببناء القصيدة على نحو يفوق ارتباطه بموقف أو رؤية عامة تمتد في القصائد كافة ، كما هو الحال مع الديوان السابق ، فالنص في هذا الديوان بناء درامي مكتف بذاته ، يفرض بناؤه طبيعة التشكل الزمني فيه ، ولنبدأ بقصيدة (أحمد الزعتر) :

بنى محمود درويش هذه القصيدة مستوحياً حدثاً تاريخياً هاماً هو (ملحمة تل الزعتر). الذي تؤسس عليه القصيدة ((وتحاول أن تصعد به إلى مستوى دلالي يصطبغ بصبغة رمزية ، محاولة في الآن نفسه أن تخلق منه (أسطورة معاصرة) عندما تصوغه فنياً)) (١٣) ويتضح هذا الطابع الرمزي عند تفكيك عنوان القصيدة ، فهو ((مركب من اسم الرسول صانع أول ثورة عربية ، وبالتالي فهو مشحون دلالياً ببعد زمني يستمده من التراث ، والزعتر اسم المخيم الذي شهد أعظم بطولات الشعب الفلسطيني)). (١٤) وبذلك يتسم (أحمد الزعتر) بطل هذه المطولة الشعرية بسمة رمزية بل أسطورية. ومن هذا البناء الرمزي الأسطوري ينبثق من زمن هادئ وساكن ، وأقرب إلى غياب الزمان ، زمن معقد يناسب التعبير عن هذا الرمز. فدرويش يصور (أحمد الزعتر) ، بطريقة (طقسية) ، تدعم ، في تشكيلها اللغوي ، الجمل الإسمية دلالات هذا التقديم. كما يتحمل الفعل المضارع بقيم الامتداد الزمني فيقارب تجاوز الزمان إلى انتفاء الزمان عن المشهد :

أنا أحمد العربي – قال
أنا الرصاص ، البرتقال ، الذكريات
. . .
تل الزعتر ، الخيمة
وأنا البلاد وقد أتت
وتقمصتني
وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد
وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى
وتتركني ضفاف النيل مبتعداً
وأبحث عن حدود اصابعي
فأرى العواصم كلها زبداً . . . (١٥)

إن هذا البناء الأسطوري للشخصية التي تتوحد بالكون ويتوحد بها الكون ، وتعميق (طقسية) الزمن بالاعتماد على الصيغ الاسمية والفعلية المضارعة ، أقول إن هذا التشكيل يتقاطع مع حركة الآخرين حول (أحمد الزعتر) إذ يصاغ الزمن في هذه الحركة ليتضاد مع حركة (أحمد) :

ومن المحيط إلى الخليج ، من الخليج إلى المحيط
كانوا يعدون الرماح
وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا
ويقفز (١٦)

فاستخدام (كانوا) في المقطع السابق ردّ كلّ الأفعال في هذا المقطع (يعدون ، ويصعد ، ويرى ويقفز) إلى الزمن الماضي ، وجعل حركة (أحمد) أقل أسطورية – إذ حد ارتباطها بالزمن الماضي من جموحها نحو (طقسية) الحدث – وجاء ذلك ممهداً للتعبير عن واقع حياة الفلسطيني المشرد – بعيداً عما يرتبط بقدرته الخارقة في ذهن الشاعر – فأحمد الذي كان (يصعد) و(يقفز) أضحى الرهينة :

أحمد الآن الرهينة
تركت شوارعها المدينة
وأتت إليه
لتقتله (١٧)

ولكن رغبة (درويش) في تجاوز لحظة الضعف الراهنة التي أحس بها الفلسطينيون جعلته يعود ليعبر عن قوة إرادة هذا الشعب المتجسد في رمز (أحمد الزعتر) ، مشكلاً زمناً أسطورياً ممتداً

، لا يتحدد بلحظة معينة ، بتوظيف التشكيل الاسمي للجملة. كرد فعل على أنية الحدث (الحصار) :

أنا أحمد العربي – فليأتِ الحصار
جسدي هو الأسوار – فليأتِ الحصار
وأنا حدود النار – فليأتِ الحصار
. . .
وصدري باب كل الناس – فليأتِ الحصار (18)

ففي هذا المقطع تتقابل البنى الإسمية – في صيغتها المفارقة لكل زمن – مع الحدث في (فليأت الحصار) ، عاكسة القوة الفاعلة والإرادة الخارقة (لأحمد) ، واستهانته بالحصار ، حتى لكأن هذا الحصار هو الذي أمد هذا البطل بقوته :

صار الحصار هجوم أحمد
والبحر طلقته الأخيرة ! (١٩)

إن تأكيد أسطورية القوة التي يمتاز بها هذا البطل ، وتوظيف درويش لتشكلات البنى الإسمية والأفعال المضارعة لتعزيز الإحساس بهذا البعد الأسطوري ، لهو محاولة لخلق الأمل والرغبة في المقاومة في قلوب الفلسطينيين. إنها محاولة لبعث جديد ، ومحاولة لخلق ثورة تصعد من الجراح والآلام وتتجاوز كل الصعاب. أو لنقل إنها محاولة لاستقراء القوة الكبيرة داخل الفلسطينيين ، تلك القوة التي آمن (درويش) أنها لن تموت وأن هذا الشعب مهما خامرته شكوك بأنه قد ضعف فإنه سيعود ليوجد من هذا الضعف ثورة :

يا أحمد السري مثل النار والغابات
أشهر وجهك الشعبي فينا
واقرأ وصيتك الأخيرة
يا أيها المتفرجون تناثروا في الصمت
وابتعدوا قليلاً كي تجدوه فيكم
حنطة ويدين عاريتين . . (٢٠)

ت- التشكل الزمني في (قصيدة الخبز) :

إذا كان الزمن الأسطوري – في قصيدة (أحمد الزعتر) – يتقاطع مع الزمن الواقعي ، فإن الزمن في (قصيدة الخبز) زمن ممتد ، تقود – فيه – اللحظة الماضية إلى اللحظة الراهنة (*) . (فقصيدة الخبز) قصيدة يتحرك فيها البطل (إبراهيم) بين الساعة الخامسة والسادسة من فجر بيروت :

كان يوماً غامضاً

. . .

كان خريفاً يائساً في عمر بيروت

وكان الموت يمتد من القصر

إلى الراديو ، إلى بائعة الجنس ، إلى سوق الخضار

ما الذي أيقضك الآن

تمام الخامسة ؟ (٢١)

إن هذا الاستفهام الذي يختتم به (درويش) كل مقطع ، يصف الأحداث في بيروت ويصف (إبراهيم مرزوق) ، لهو استفهام إنكاري ، فما الذي جعل رسامنا يستيقظ هذا اليوم في تمام الخامسة ، وهو الكسول عندما يوقظه الفجر ؟

كان إبراهيم رسام المياه

وسياجاً للحروب

وكسولاً عندما يوقظه الفجر . . . (٢٢)

فالاستفهام يحمل صيغة الإنكار ، وكأن شاعرنا يعاتب صديقه إذ يرى أن هذا الاستيقاظ هو الذي أفضى برسامنا إلى نهايته :

ما الذي أيقظك الآن

تمام الخامسة ؟

كنت تعرف

هي بيروت الفوارق.

هي بيروت الحرائق.

ما الذي أيقظك الآن

تمام الخامسة ؟

إنهم يغتصبون الخبز والإنسان

منذ الخامسة (٢٣)

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، إذ يرسم الشاعر صورة اللأحداث في بيروت ولشخصية بطلنا مستخدماً (كان) و(كانت) – اللتين ترجعان كل الأفعال إلى الزمن الماضي في كل مقطع توجدان فيه – إلى أن نتجاوز هذا الوصف للزمن الماضي – المرتبط بالموت ، وبجوع الصغار ، وبعقم ريشة الرسام ، هذه الأحداث التي جعلت الساعة الخامسة من فجر ذلك اليوم ساعة شؤم – نتجاوز إلى الزمن الحاضر الذي تتجسد فيه لحظة إشراق تتحد فيها كل العناصر ، هذه اللحظة التي تتجاوز كل الخوف والموت ، فتعطي للخبز طعمه الجديد :

لم يكن للخبز في يوم من الأيام
هذا الطعم ، هذا الدم
هذا الملمس الهامس
هذا الهاجس الكوني
هذا الجوهر الكلي . . (٢٤)

ويكون للتوحد شكله النهائي والسيء ، وإذ يمتزج الدم بالخبز. إنها الساعة السادسة ، هذه الساعة التي لم يرسم فيها (إبراهيم) أحاسيسه بألوانه ، بل رسم فيها سره بدمه :

وهو الآن نهائي . . . نهائي
تمام السادسة
دمه في خبزه
خبزه في دمه
الآن
تمام السادسة . . (٢٥)

إنها اللحظة التي يختصر فيها كل الماضي الذي عرفناه عن بيروت والأطفال واللوحات. إنها اللحظة الحاضرة التي تتقابل مع الماضي وتطل عليه فتفضح سره ، فهي التي تجيب عن التساؤل الذي ألح عليه الشاعر : ((ما الذي أيقظك الآن ، تمام الخامسة؟)) .

وبهذا أصبح كل ما رسمه الشاعر قبل هذه اللحظة تمهيداً ليُختزل تاريخ بيروت وإبراهيم في لحظة توحد. كما يصبح توطئة للوصول إلى هذا الكشف عن سر ذلك النهار :

كان يوماً غامضاً . . (٢٦)

وبالتشكل الاسمي لبنيتي (دمه في خبزه) و(خبزه في دمه) وبنية (وهو الآن نهائي) ، استطاع الشاعر أن يكسب هذه اللحظة بعدها الأسطوري ، ببناء (طقسي) للزمن الذي لا ينتهي في مقابل الزمن المنقضي الذي تشكل من خلال استخدام (كان)..

ج- التشكل الزمني في ديوان (أحد عشر كوكباً) :

وفي ديوان (أحد عشر كوكباً) نعود لنلمس ذلك الإحساس بالضيق من اللحظة الراهنة. ذلك الإحساس الذي لمسناه سابقا في ديوان (آخر الليل) – وذلك لأن درويش أخذ يحس بأن هذه اللحظة ليست إلا لحظة للفقد. ويتجلى هذا – تحديداً – في مجموعة (أحد عشر كوكباً على أخر المشهد الأندلسي) التي يستوحي فيها درويش لحظة خروج العرب المسلمين من الأندلس ، والتي يعبر فيها عن إحساسه بفقد الفلسطينيين فلسطين. ومن المنطقي أن يكون إحساسه بالزمن الحاضر سلبياً إذ فيه تتشكل لحظة قرب الانقطاع عن الهوية :

في المساءِ الأخير على هذهِ الأرض ، نقطع أيامنا
عَنْ شجيراتنا ، ونعد الضلوع الَتي سوفَ نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها ، هُنا ... في المساء الأخير (٢٧)

على أن الخوف من اللحظة الراهنة – المتشكلة باستخدام الأفعال المضارعة (نقطع ، ونعد) – ليس خوفاً من هذه اللحظة نفسها قدر ما هو خوف من المستقبل الذي سيتحقق فيه فقد الأرض ، وستشرع فيه الأشرعة للرحيل ، وستتحدد الضلوع التي ((سوف نحملها معنا)) والضلوع التي ((سوف نتركها هنا)). فالمستقبل هو الهاجس ، والحاضر مخيف لأنه يفضي إليه :

. . . ، أعرف أن الزمان
لا يحالفني مرتين ، وأعرف أني سأخرج من
رايتي طائراً لا يحط على شجر في الحديقة
سوف أخرج من كل جلدي ، ومن لغتي
. . .
. . . ، سأخرج بعد قليل
من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والأندلس (٢٨)

كما أن هذا الفقد المستقبلي لن يصادر اللحظة الراهنة فقط ، بل سيمتد إلى الماضي ، ليسلب الراحلين أمجادهم الماضية :

. . . . . ، لم يبق لي حاضر
كي أمر غداً قرب أمسي ، سترفع قشتالة
تاجها فوق مئذنة الله ، أسمع خشخشة للمفاتيح في
باب تاريخنا الذهبي ، وداعاً لتاريخنا ، . . (٢٩)

فاللحظة الراهنة هي لحظة تأزم ، يترقب فيها الشاعر أن يضيع في المستقبل ، وأن يضيع تاريخاً. وهذا الخوف من ضياع الماضي جعل الشاعر يستعيد ذكرياته وأمجاده التي قد تفلت من الضياع. وهكذا يصبح تشكل الزمن الماضي من خلال استخدام الأفعال الماضية أو المضارع المقلوب بلم ، مرتبطاً بمواساة الذات في بحثها عن تاريخها وفي محاولتها الوجود أمام الفقد والضياع :

لم أكن عابراً في كلام المغنين . . كنت كلام
المغنين ، . .
. . . ، لم يبق مني
غير درعي القديمة ، سرج حصاني المذهب ، لم يبق مني

غير مخطوطة لابن رشد ، وطوق الحمامة ، والترجمات . . .
كنت أجلس فوق الرصيف على ساحة الأقحوانة
وأعد الحمامات ، واحدة ، اثنتين ، ثلاثين . . (٣٠)

على أن ارتباط المستقبل بالفقد لا يستمر في بقية قصائد الديوان ، إذ استطاع درويش أن يتجاوز الإحساس باليأس من المستقبل :

وإن كان هذا الخريف الخريف النهائي ، فلنتحد بالسحب
لنمطر من أجل هذا النبات المعلق فوق أناشيدنا. . (٣١)

ففي هذا البناء الشرطي الذي تدل جملة الشرط فيه دلالة قوية على الزمن الراهن. وتدعيم اسم الإشارة (هذا) لهذه الدلالة على هذا الزمن – يشكل فعل الأمر – في جملة الجواب – تجاوزاً لنهائية الزمن والإحساس بالفقد ، إلى الاستمرار بالرغبة في العطاء ، هذه الرغبة التي ستجعل المستقبل مشرقاً. إن هذه الرغبة القوية تنبثق من الإحساس بعمق الصلة بالمكان الذي لن يفقد يوماً هويته ، ولن يفقد أصحابه هويتهم المتصلة به :

ولكن عيد الشعير لنا ، وأريحا لنا ، ولنا
تقاليدنا في مديح البيوت وتربية القمح والأقحوان. (٣٢)

ونجد الروح ذاتها في قصيدة (فرس للغريب) إذ يقول درويش :

فعما قليل سيخرج إبريل من نومنا ، خارجي ، داخلي
فلا تكترث بالتماثيل . . . سوف تطرز بنت عراقية ثوبها
بأول زهرة لوز ، وتكتب أول حرف من اسمك
على طرف السهم فوق اسمها . .
في مهب العراق (٣٣)

إن تتبع المثالين السابقين يفضي إلى أن الأمل بإشراق المستقبل يقيني. ففعل الأمر يدل على وجوب التغيير ، وسين الاستقبال تؤكد أن الأمر سيتحقق في المستقبل. وهذا يجعلنا نشير إلى أن علاقة درويش بالمستقبل علاقة إيجابية. فهو ، إن تخلل نظرته له بعض من يأس ، شاعر يرفض أن يمعن في الإحساس باليأس. إنه شاعر يراهن على اللحظة من خلال رؤيته للمستقبل ، فهو يضيق باللحظة ليحولها إلى طاقة تدفعه إلى تغييرها مستقبلاً. فدرويش يحمل في داخله قوة الرفض من بداية حياته الشعرية ، هذه القوة التي تجعل المستقبل مفتاح الخلاص ، إذ هو المؤمن بأن الحياة تنبثق من الموت ، الأمر الذي يجعله يوظف أسطورتي (تموز) و(طائر الفينيق) (*) غير مرة في دواوينه.

وكما تشكل الزمن – في هذا الديوان – من حيث هو مرتبط برؤية كلية للواقع خارج عالم القصيدة وفلسفة عامة عند الشاعر ، تشكل أيضاً من حيث هو مرتبط بخصوصية بناء القصيدة. ومثالنا على ذلك سيكون قصيدة (حجر كنعاني في البحر الميت).

ففي هذه القصيدة يوظف درويش الجملة الفعلية المعتمدة على الفعل المضارع بدلالته على الحاضر والمستقبل ، والجملة الاسمية بصفتها المفارقة للزمن ، ليصف الواقع وطبيعة التعامل معه ، وتكييفه بطريقة تقترب من التشكل الأسطوري :

أنا من رعاة الملح في الأغوار. ينقر طائر
لغتي ، ويبني عش زرقته المبعثر في خيامي (٣٤)
والبحر ، هذا البحر ، في متناول الأيدي ، سأمشي فوقه
وأسك فضته ، وأطحن ملحه بيدي. هذا البحر لا
يحتله أحد.. (٣٥)

وقد حمّل درويش هذا التشكل الزمني القيمة الفاعلة المرتبطة بسيطرة أهل الأرض عليها ، دون أن يتيحوا أية فرصة للغرباء بالتقدم نحوها. بل إن الحديث عن الغرباء في هذا النص – غالباً – ما اقترن بفعل (الأمر). فأهل كنعان يفرضون شروطهم على هذا الغريب ، إن أراد العيش معهم.. وقبولهم له مرتهن بطبيعة استجابته المستقبلية لهذه الشروط والأوامر :

علق سلاحك فوق نخلتنا ، لأزرع حنطتي
في حقل كنعان المقدس. خذ نبيذاً من جراري
خذ صفحة من سفر آلهتي ، وقسطاً من طعامي
وخذ الغزالة من فخاخ غنائنا الرعوي ، خذ
صلوات كنعانية في عيد كرمتها ، وخذ عاداتنا
في الري ، خذ منا دروس البيت. ضع
حجراً على الآجر ، وارفع فوقه برج الحمام
لتكون منا إن أردت ، وجار حنطتنا ،... (٣٦)

إن اعتماد تشكل زمن هذه القصيدة على الحاضر والمستقبل ، ليؤكد قوة الوجود وإثبات الذات أمام كل شيء قد يحاول سحقها. ففي القصيدة محاولة لكسر كل المحاولات لتجاوز هذه الذات :

وأنا أنا ، ولو انكسرت رأيت أيامي أمامي
ورأيت بين وثائقي قمراً يطل على ظلامي (٣٧)

فالـ (أنا) مستمرة في الظهور أمام كل محاولة لسحقها :

وأقول : لسنا أمة أمة ، وأبعث لابن خلدون احترامي (٣٨)

٢. توظيف البنى الاستفهامية :

إن المتتبع لشعر درويش يجد عنده فرادة في المستوى الوظيفي الذي تفرضه البنى الاستفهامية على مستوى الدلالات ، وقد أشار إلى ذلك (محمد الشنطي) إذ يقول : ((ولعل طريقة توظيف الاستفهام في شعر محمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصية عنده)). [٣٩] ولذا سنقوم بدراسة هذه الظاهرة الأسلوبية عند درويش في دواوينه – موضوع الدرس–.

أ– الاستفهام في ديوان (آخر الليل) :

أشرنا سابقاً إلى أن إحساس درويش باللحظة الراهنة في هذا الديوان ، كان مرتبطاً بفكرة الفقد والخوف من الواقع. وقد عبر درويش فيه عن عدم منطقية ما يحدث له ولشعبه مستخدماً صيغ الاستفهام.

ففي قصيدة (الأغنية والسلطان) يفرغ درويش كل دهشته من طريقة تعامل (السلطان) مع قصائده ، في صيغة الاستفهام الذي لا يريد منه أن يعرف الأسباب قدر ما يريد أن يستنكر محاولات وأد القصيدة التي تنطق بالحق :

لم تكن أكثر من وصف . . لميلاد المطر
ومناديل من البرق الذي يشعل أسرار الشجر
فلماذا قاوموها ،
حين قالت إن شيئا غير هذا الماء
يجري في النهر ؟
. . .
ولماذا عذبوها
حين قالت إن في الغابة أسراراً
وسكيناً على صدر القمر
ودم البلبل مهدور على ذاك الحجر؟ [٤٠]

ويقوم هذا الاستفهام على اجتماع بنيتين : الفعل وردّ الفعل ، في طريقة تعكس تضادهما ، فهذا الاستفهام تعبير عن الصراع بين شفافية القصيدة واستبداد من يحاول قتلها.

وتكرر الصورة ذاتها في قصيدة (السجين والقمر) :

في آخر الليل التقينا تحت قنطرة الجبال
منذ اعتقلت. وأنت أدرى بالسبب
ألان أغنية تدافع عن عبير البرتقال
وعن التحدي والغضب ،

دفنوا قرنفلة المغني في التراب ؟ (٤١)

انها بنية التضاد ذاتها ، يعبر عنها الاستفهام ، في محاولة للاحتجاج الهادئ على غياب المنطقية. فالاستفهام ههنا ((سمة تناقضية ، وهو كشف عما تنطوي عليه المرحلة من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال)) (٤٢) ذلك السؤال الذي لا يثار رغبة في المعرفة قدر ما يكون تشكيلاً لهذه المفارقات وبسطاً لها بين يدي القارئ في صيغة تنكرها وتدهش لها :

حنيني إليك اغتراب
ولقياك . . منفى
أدق على كل باب
أنادي وأسأل ، كيف
تصير النجوم . . تراب ؟ (٤٣)

وهذا السؤال لا يتعلق بهذا المقطع فقط ، إنه سؤال عام يعرض للطريقة التي تأتلف فيها الأحداث على نحو غير معقول ، إذ ينقلب كل شيء إلى نقيضه في حركة غير معللة ، لا يعبر عن مفارقتها للمنطق سوى الاستفهام.

ولكن في اللحظة التي تشتد فيها مفارقة الأحداث للمنطق يصبح تتابع الأبنية الاستفهامية تعبيرا عن غياب الفهم – لا الأنكار – ويصبح الاستفهام بحاجة إلى إجابات. فالاستفهام إذ ذاك يعبر عن حالة من الضياع ، ورغبة في معرفة لا تجيء مما يجعل أساليب الاستفهام تتوالى. كما هو الحال في قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر) التي يلح فيها صبي مشرد – في واحد من المخيمات التي أقامها الصليب الأحمر – على معرفة كل ما حدث له ولأهله. ورغبة في الحصول على تفسيرات لهذه الأحداث ولواقع حاله يذكر الاستفهام وراء الاستفهام. ففي تتابع وجوه الاستفهام يتشكل نوع من الرغبة في الاستقرار في مقابل الإحساس بالضياع :

يا أبي هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر ؟
وهل الأشجار تغنينا عن النار ؟ وهل ضوء القمر
سيذيب الثلج ؟ أو يحرق أشباح الليالي ؟
إنني أسأل مليون سؤال
وبعينيك أرى صمت الحجر.
. . .
يا أبي هل تنبت الأزهار في ظل الصليب ؟
هل يغني عندليب ؟
فلماذا نسفوا بيتي الصغيرا ؟
ولماذا يا أبي ، نحلم بالشمس إذا جاء المغيب ؟ (٤٤)

وفي مقابل هذا التوظيف الذي تتابع فيه الأبنية الاستفهامية دون الحصول على نتيجة ، نجد أن الاستفهام المرتبط بعدم الفهم ، والرغبة في تفسير ما يجري يصبح ممهداً للوصول إلى لحظة الكشف والإدراك في قصيدة (القتيل رقم ١٨) إذ يصبح هذا الاستفهام في قوله :

كان قلبي مرة عصفورة زرقاء ، يا عش حبيبي
ومناديلك عندي ، كلها بيضاء ، كانت يا حبيبي . .
ما الذي لطخها هذا المساء ؟
أنا لا أفهم شيئاً ، يا حبيبي ! (٤٥)

أقول يصبح ممهداً للوصول إلى مرحلة الكشف في نهاية القصيدة إذ يدرك أن كل ما حدث كان بسبب قتل الأعداء للقتيل رقم (١٨) :

غابة الزيتون كانت دائماً خضراء
كانت يا حبيبي . .
إن خمسين ضحية
جعلتها في الغروب
بركة حمراء . . خمسين ضحية
يا حبيبي . . لا تلمني
قتلوني . . قتلوني
قتلوني . . (٤٦)

ويوظف درويش الاستفهام في سياقات أخرى تجعل منه رافداً لاستشراف الغد وما يحمله من قوة التغيير ، وأملاً جديداً في مقابل حاضر العجز واليأس :

وطني ! أفتش عنك فيك فلا أرى
إلا شقوق يديك فوق جباه
وطني أتفتح في الخرائب كوة ؟
فالملح ذاب على يدي وشفاهي. (٤٧)

فمع أن بنية الاستفهام – في هذا المقطع – لا تحمل يقينية الرؤية بما سيحمله الغد ، إلا أنها تعكس بصيص النور الذي يحاول درويش أن يوجده في ظل هذا العجز عن القول والفعل ، إذ ذاب الملح على يد الشاعر وشفاهه.

وفي قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) – التي أسسها درويش على الحوار في بناء درامي – يتخذ الاستفهام شكل مفتاح بنائي يربط الرؤى المقدمة في القصيدة. فدرويش يحاور جندياً إسرائيلياً محاولاً الكشف عن أبعاد رؤية الجندي للواقع ولأحلامه ، ويعتمد في هذا التقديم على

الاستفهام ، إذ تتابع الأسئلة التي تجيب عنها ذلك الجندي موضحاً في كل مرة يجيب فيها عن سؤال ، بعداً من أبعاد رؤيته :

سألته : والأرض ؟

قال : لا أعرفها . .

ولا أحس أنها جلدي ونبضي

مثلما يقال في القصائد . . (٤٨)

سألته : تحبها ؟

أجاب : حبي نزهة قصيرة

أو كأس خمر . . . أو مغامرة (٤٩)

– وكيف كان حبها

يلسع كالشموس . . كالحنين ؟

أجابني مواجهاً :

وسيلتي للحب بندقية . .

وعودة الأعياد من خرائب قديمة . . (٥٠)

وقد كان درويش موفقاً في اختياره للاستفهام وسيلة لتوجيه الحوار ، إذ بوساطته يبتعد الشاعر عن إقحام آرائه على القصيدة ، ويقدمها على لسان الجندي لتكون قيمة المقدمات كبيرة ويكون وقعها على القارئ أعمق من تقديمها على لسان درويش ، ومقنعاً أكثر ، فلو تدخل الشاعر في النقاش لأفسد هذا البناء المحكم ، ولكنه أستطاع أن يلزم جانب موجه الحوار ، وبذلك اكتفى بتقديم الأسئلة ليجيب عنها المحاور ويبسط رؤيته في الاتجاه الذي أراده الشاعر.

ب– الاستفهام في ديوان (أعراس) :

التوظيف الأول للاستفهام في ديوان (أعراس) نجده في قصيدة (كان ما سوف يكون) :

ومسائي ضيق ، جسم حبيبي ورق ، لا أحد حول

مسائي ((يتمنى أن يكون النهر والغيمة)) من

أين يمر القلب ؟ من يلتقط الحلم الذي يسقط قرب

الأوبرا والبنك ؟. . (٥١)

في هذا المقطع ، يصبح الاستفهام تنويعاً شكلياً على البعد التقريري الذي يقدمه درويش من خلال الجمل الاسمية ، إذ يقرر ضيق مسائه ، ووحدته. ثم يعود ليؤكد هذه التقريرات باستخدام أسلوب الاستفهام. فالبطل في هذه القصيدة لا يبحث عن مكان يمر منه القلب ، ولا عن أحد

يشاركه أحلامه. فهو يعرف أن مساءه ضيق وأن لا أحد حول هذا المساء. مما يجعل الاستفهام يتخذ بعداً تقريرياً يلمح إلى ضيق البطل من الوحدة والعجز أمام كل الظروف التي تحيط به.

ولكن هذا الضيق لا يستمر مترافقاً مع إيقاع العجز ، إذ يمزج الشاعر على لسان البطل – في مقطع لاحق – التعبير عن الضيق بنبرة فيها رغبة في تغيير الواقع. وهذه النبرة توضحها الأبنية الاستفهامية في قول الشاعر :

أنبقى هكذا نمضي إلى الخارج في هذا النهار البرتقالي ،
فلا نلمس إلا الداخل الغامض ؟

. . .

أنبقى هكذا نمضي إلى الداخل في هذا النهار البرتقالي ،
فلا نلمس إلا شرطة الميناء ؟ (٥٢)

فالاستفهام في هذه القصيدة ينتقل من إيقاع تقرير العجز أمام الظروف ، إلى إيقاع الضيق المتحفز للتغيير. وهذه هي طبيعة درويش الذي كلما ضاقت به اللحظة ، تطلع إلى المستقبل ليغيّرها. ولهذا يجعل بطل قصيدته يشير بعد المقطع السابق إلى فاعلية مقاومته في مقابل حالة العجز التي كان يحس بها :

. . . ، . . . ، وأنا الحامل عبء الأرض
والمنقذ من هذا الضلال ، . . (٥٣)

إن مرونة دلالات الاستفهام ، لتتناغم مع الإيقاع الدرامي للقصيدة – ههنا – هذا الإيقاع الذي ينطوي على حركة مستمرة – على الرغم من الشكل الدائري للقصيدة ، إذ ينطلق الشاعر من نقطة معينة يعود إليها بين الفينة والأخرى – تنزع إلى التطور. وبهذا تتطور دلالات الاستفهام بتطور حركة الفكرة داخل القصيدة.

ونجد ذات الأمر – إذ الانتقال بالاستفهام من الدلالة على العجز ، إلى الدلالة على الفاعلية – في (قصيدة الأرض). فعبثية القصيدة التي نحس بها حين يعبر درويش عن عدم جدوى الغناء من خلال البناء الاستفهامي ، إذ يقول :

لماذا أغني
لطفل ينام على الزعفران
وفي طرف النوم خنجر
وأمي تناولني
صدرها
وتموت أمامي

بنسمة عنبر؟ (٥٤)

أقول تتحول هذه العبثية في المقطع الذي يلي هذا المقطع إلى إحساس بقوة القصيدة – إذ تواجه الواقع وتخرج من الجرح وتدك القيود – في تشكيل استفهامي يقرر هذه الحقيقة :

أي نشيد سيمشي على بطنك المتموج ، بعدي ؟

وأي نشيد يلائم هذا الندى والبخور ؟ (٥٥)

والاستفهام هنا يحمل دلالة النفي ، إذ ينفي الشاعر وجود النشيد – غير نشيده – يستطيع أن يلائم (الندى والبخور) ، ففي قصيدة الشاعر (نشيده) تجتمع مقومات القوة والخصب والمقاومة :

هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة

هذا نشيدي

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح

أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي

وهذا نشيدي

وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس (٥٦)

وفي القصيدة (هكذا قالت الشجرة المهملة) نجد توظيفاً خاصاً للاستفهام ، فهذه الشجرة تركها محبوها وأهملوها وهي تدرك ذلك إلا أنها لا تريد الإقرار به. الأمر الذي يجعلها تصف أهميتها للآخرين ، موظفة الاستفهام الذي يحمل دلالات الاحتمالية ، فلا تُقْطع الشجرة بإهمال الآخرين لها ، محاولة إثبات وجودها وتأكيد ذاتها أمام هذا الإهمال :

هل تحس العصافير أنّي

لها

وطن أو سفر ؟ . .

إنني أنتظر . . (٥٧)

إن جملة (إنني أنتظر) – التي يختتم بها الشاعر كل مقطع في القصيدة – تتضمن الإقرار بهذا الإهمال ، ولكنها – في الآن نفسه – تقرر أن الأمل ما زال موجوداً لتعود لهذه الشجرة أهميتها. وهي ذات الدلالة التي تحمل بها الاستفهام في كل مرة تكرّر فيها :

هل يحس المحبّون أني

لهم

شرفة . . أو قمر؟

إنني أنتظر . . (٥٨)

وهذه الدلالة يصرح بها في نهاية القصيدة على لسان الشجرة :

خارج الطقس
أو داخل الغابة الواسعة
كان يهملني من أحب
ولكنني
لن أودع أغصاني الضائعة
في زحام الشجر.
إنني أنتظر. . (٥٩)

ج- الاستفهام في ديوان (أحد عشر كوكباً)

يرتبط الاستفهام في قصائد مجموعة (أحد عشر كوكباً على أخر المشهد الأندلسي) بالتوجس من المستقبل. إنه التساؤل عما سيأتي به هذا المستقبل بعد رحلة النفي التي ستصيب الأندلسي الجديد :

من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي ؟ (٦٠)

إن الخوف من المستقبل يتأكد من خلال التقابل بين البناء التقريري للجملة الفعلية – التي تشير إلى معرفة مصير هذا الأندلسي – وبين بنى الاستفهام التي تعقب كل تقرير لتصادر يقينية هذه المعرفة وتظهر الخوف مما سيأتي :

. . . ، سوف أسقط من نجمة
في السماء إلى خيمة في الطريق. إلى . . أين؟
أين الطريق إلى أي شيء ؟ أرى الغيب أوضح من
شارع لم يعد شارعي. من أنا بعد ليل الغريبة؟ (٦١)

فالاستفهام في كل مرة يعزز الخوف من القادم ، فهو يبين الإحساس بالضياع المستقبلي ، في مقابل إدراك (الأنا) المرتبط بالماضي :

كنت أمشي إلى الذات في الآخرين ، وها أنذا
أخسر الذات والآخرين ، حصاني على ساحل الأطلسيّ اختفى
وحصاني على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبيّ فيّ
من أنا بعد ليل الغريبة؟ (٦٢)

ويكرر (درويش) هذا السؤال في موقع أخر ، يكشف فيه عن إدراكه لذاته وإحساسه بالخوف مما ستؤول إليه هذه الكينونة الذاتية ، فهو العربي الذي بنى أمجاده ، ثم أصبح في مهب الريح ، في صيغة من التحول الذي يسلب الماضي كل كينونته :

. . . أعرف من كنت أمس ، فماذا أكون

في غد تحت رايات كولومبس الأطلسية ؟ (٦٣)

ولأن درويش يدرك تماماً أن ما ينتهي إليه أهل غرناطة هو نتاج لما فعلوه ، يصبح الدفاع عنهم والبحث عن بقائهم لا فائدة منه فهو يتساءل في صيغة إنكارية ملؤها الأسى والحزن والحيرة :

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟ (٦٤)

فهم من أوجد هذا المصير إذ اعتادوا أن يهبطوا إلى الأرض بعد صعودهم إلى السماء كل مرة :

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت ، وأهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل ، . . (٦٥)

وتصبح صيغة الاستفهام تنويعاً على البعد التقريري تحمل مضامينه ولكنها تفارقه في صيغتها التقريعية الإنكارية. ففي قصيدة (خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض) نجد أن الاستفهام يحمل هذه الصيغة التقريرية :

ولكن ، أتعلم أن الغزالة لا تأكل العشب أن مسّه دمنا ؟
أتعلم أن الجواميس إخوتنا والنباتات إخوتنا يا غريب ؟ (٦٦)

ويقول درويش في موضع أخر من هذه القصيدة موجهاً حديثه للغرباء :

ألا تحفظون قليلاً من الشعر كي توقفوا المذبحة ؟
ألم تولدوا من نساء ؟ ألم ترضعوا مثلنا
حليب الحنين إلى الأمهات ؟ ألم ترتدوا مثلنا أجنحة
لتلتحقوا بالسنونو . وكنا نبشركم بالربيع ؟ فلا تشهروا الأسلحة. (٦٧)

إن تداعي الأسئلة هذا لهو تداع يتجاوز الإجابات السهلة والقديمة ، فهو تداع يعكس كيف تفارق الفطرة كل ما يقوم به هؤلاء الغرباء فهم كغيرهم من البشر يحفظون الشعر ، ويولدون من نساء ويرضعون حليب الحنين إلى الأمهات. ودرويش لم يكن يريد الحصول على هذه النتيجة إذ كان يعرف أنهم كذلك مسبقاً ، ولكنه يريد أن يبين أن هؤلاء الغرباء لا يفارقون الهنود الحمر بتصرفاتهم قدر ما يفارقون طبيعتهم هم باعتبارهم بشراً ، والصياغة الاستفهامية لهذه المضامين توضح التعجب من ذلك ، وتحاول إيقاظ الإنسانية داخل هؤلاء الغرباء ، بطريقة تزعزع حالة الاستقرار في داخلهم ، وتوقظ في أنفسهم بعضاً من البحث عن ذواتهم. إن هذا البحث وحده هو الذي سيقودهم إلى الاستجابة لطلب ألا يشهروا الأسلحة.

وفي تداع أخر يحمل الاستفهام دلالات تحسر الهنود الحمر على ماضيهم في زمان يتغير ويغير معه كل شيء. أنه تحسر موجع لأنه يرتبط بكينونتهم. فالماضي هو ثقافتهم وجزء من

إدراكهم ذواتهم ، بل هو كل وعيهم بهذه الذات ، فإذا فقدوه – أي الماضي – لن يستطيع أحد استرجاعه :

. . . ، . . . . . ، نعرف أن الزمان
تغيّر ، منذ تغيّر نوع السلاح فمن سوف يرفع أصواتنا
إلى مطر يابس في الغيوم ؟ ومن يغسل الضوء من بعدنا
ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا ؟ من سيحفظ عاداتنا
من الصخب المعدني ؟ . . (٦٨)

إنه إيقاع مرتبط بيقينية إدراك الذات ، في المقابل إيقاع الشك – الذي تحمله بنية الاستفهام المنكر لكل الوعود التي يقدمها الغريب – بمستقبل أفضل من الحاضر :

يقول الغريب كلاماً غريباً ، ويحفر في الأرض بئراً
ليدفن فيها السماء ، يقول الغريب كلاماً غريباً
ويصطاد أطفالنا والفراش ، بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟
بورد من الزنك أجمل من وردنا ؟ . . (٦٩)

وفي قصيدة (شتاء ريتا) نجد أن إيقاع الاستفهام يتقابل مع إيقاع التقرير ، إنه إيقاع الشك بالآخر مقابل إيقاع التحقق من (الأنا) ، وهو أمر طبيعي. فالمرء أقدر على ادراك حقيقة

ذاته من قدرته على تحديد ما في نفوس الآخرين ، مما يبقي في نفسه بعضاً من الشك بالآخر ، وبشكل خاص عندما يكون هذا الآخر جزءاً من ثقافة أخرى تتضاد مع ثقافة المرء. وهذا هو ما أحسته (ريتا) اليهودية ، وهي تواجه (محمود) العربي الفلسطيني :

ريتا تحتسي شاي الصباح
وتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق
وتقول لي :
لا تقرأ الآن الجريدة ، فالطبول هي الطبول
والحرب ليست مهنتي ، وأنا أنا. هل أنت أنت؟ (٧٠)

إن هذا الاستفهام يدل على أن البعد بين هاتين الثقافتين ما زال يشكل حواجز تفصل العربي عن اليهودية. فهذه اليهودية ما زالت تعيش في ثقافتها :

ريتا تغني وحدها
لبريد غربتها الشمالي البعيد : تركت أمي وحدها
قرب البحيرة وحدها ، تبكي طفولتي البعيدة بعدها. (٧١)

ولا سبيل للعبور والالتقاء :

لو تعبرين النهر ، يا ريتا
وأين النهر ؟ قالت. . (٧٢)

٣. تتابع التراكيب :

من المألوف في الخطاب اللغوي أن تتتابع التراكيب وتتلاحق بشكل يؤلف فيما بينها ، وغالباً ما يكون ذلك باستخدام أدوات العطف بدلالاتها المختلفة. وهذا النمط من التتابع شائع في شعر درويش ، إلا أنه لا يحمل أية خصوصية قد تكون مفارقة على المستوى الوظيفي. ولكن الأمر الذي قد يحمل هذه الخصوصية هو تتابع الأنماط التركيبة بشكل يعتمد على التداعي دون روابط ، على شكل سلسلة متلاحقة لا يفصل بينها فاصل. وهو أمر نجده في دواوين محمود درويش الثلاثة – موضوع الدرس – أي أن هذه الظاهرة رافقت تطور درويش الشعري. وإن كانت لا تبرز بشكل كبير في ديوان (أخر الليل) كما هي الحال مع ديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً) إذ نجد فيهما كثافة لهذه السمة الأسلوبية.

في ديوان (أخر الليل) وفي قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) نجد توظيفا موحياً لهذه السمة. إذ يقول درويش على لسان الجندي :

. . . دخن ، ثم قال لي
كأنه يهرب من مستنقع الدماء :
حلمت بالزنابق البيضاء
بغصن زيتون. .
بطائر يعانق الصباح. . (٧٣)

في هذا المقطع تتلاحق أشباه الجمل المتعلقة بالفعل (حلمت) دون أن يربط الشاعر بينها بحرف عطف ، في بناء دال. فهذه المتعلقات (الزنابق البيضاء) و(غصن الزيتون) و(طائر الصباح) كل هذه الأشكال ما هي إلا تشكلات ترد إلى بنية واحدة – دلالياً – هي (الحلم بالأمن والسلام) ، إن الحاح هذا الحلم على جندي يعيش حالة من الخوف وعدم الاستقرار يجعله يؤكد رغبته في الحصول على هذا الحلم ، جامعاً كل الرموز الدالة عليه – أي الحلم – ومفرغاً إياها في ايقاع متتابع يبين رغبة هذا الجندي الجامحة وشغفه بحلمه هذا ، ويبرز أن هذه المقدمات الرمزية ما هي إلا تشكلات لبنية واحدة ، فلا حاجة – إذا لعطفها على بعضها ، فغالباً ما يعطف المختلف على السابق.

وفي موضع أخر من هذا النص يقول درويش على لسان الجندي واصفاً نفسه في أرض المعركة :

– رأيت ما صنعت
عوسجة حمراء

فجرتها في الرمل . . في الصدور . . في البطون . . (٧٤)

وههنا يكشف تتابع أشباه الجمل المكونة من الجار والمجرور. والمتعلقة بالفعل (فجرتها) وهي (في الرمل) ، و(في الصدور) و(في البطون) ، ذلك الإيقاع المضطرب الذي رافق قتل الجندي للعرب. إنه إيقاع يبرز التتابع المجنون لفعل القتل وإراقة الدماء ، دون أن يلتقط ذلك الجندي نفسه. فالدماء تتفجر في كل مكان بتتابع يوافق طلقات بندقيته التي لم تتوقف ، في مشهد يصور كثرة عدد القتلى :

- **وكم قتلت ؟**
- **يصعب أن أعدهم**

لكنني نلت وساماً واحداً (٧٥)

وفي ديوان (أعراس) نقف على هذا المشهد الموظف في قصيدة (كان ما سوف يكون) :

في الشارع الخامس حياني ، بكى ، مال على السور
الزجاجيّ ، ولا صفصاف في نيويورك
أبكاني ، أعاد الماء للنهر ، شربنا قهوة ، ثم افترقنا
في الثواني. (٧٦)

في هذا المشهد تتوالى الأحداث تواليا ً ملحوظاً من خلال توالي الأفعال ، بشكل متتابع – دون وجود حروف عطف – يدل على سرعة استدعاء الأحداث في ذاكرة الشاعر ، كما يدل على تكثيف الزمن على نحو يختزل الوقت بين الفعل والآخر في إيقاع مطرد يؤكد الإحساس بتغير الحدث. فهذا الإيقاع يتناسب مع طبيعة استدعاء الأحداث في الذاكرة من جانب ، ومن جانب أخر يتناسب هذا الإيقاع مع طبيعة إدراك الإنسان للزمن في لحظات الفرح إذ يمضي الزمن سريعا دون أن يدرك المرء الفارق الزمني بين كل حدث وأخر يقوم به خلال ذلك الوقت ، فاللقاء (براشد حسين) في نيويورك ، حدث احتفالي.

وعلى العكس من هذا الإيقاع الصاخب المتتابع للحركة والأفعال نجد إيقاع التراخي في نهاية المشهد يعبر عنه الشاعر بتوظيف (ثم) المقترنة بحدث الافتراق. وذلك أمر معلل فالافتراق فعل يستثقله كل من الشاعر وصاحبه ولذلك يقومان به مرغمين عليه في إيقاع بطيء يبين عدم رغبتهما في الفراق.

مثال أخر من ذات الديوان نقف عليه في قصيدة (الحديقة النائمة) يقول درويش :

سرقت يدي حين عانقها النوم
غطيت أحلامها ،
نظرت إلى عسل يختفي خلف جفنين ،

صليت من أجل ساقين معجزتين
انحنيت على نبضها المتواصل
شاهدت قمحاً على مرمرٍ ونعاس.
بكت قطرة من دمي
فارتجفتُ. . (٧٧)

في هذا المقطع تتتابع الأفعال بشكل متسارع يوضح اللهاث الانفعالي الذي ولده الإحساس الشبقي عند (درويش) بهذه المرأة. أنه إيقاع الرغبة وغليانها داخل الشاعر.

وفي ديوان (أحد عشر كوكباً) وفي قصيدة (من أنا بعد ليل الغريبة) يستوقفنا المقطع الاتي :

من أنا بعد ليل الغريبة؟ انهض من حلمي
خائفاً من غموض النهار ، على مرمر الدار ، من
عتمة الشمس في الورد ، من ماء نافورتي
خائفاً من حليب على شفّة التين ، من لغتي
خائفاً من هواء يمشط صفصافة خائفاً ، خائفاً
من وضوح الزمان الكثيف ، ومن حاضر لم يعد
حاضراً ، خائفاً من مروري على عالم لم يعد
عالمي. . (٧٨)

في هذا المقطع يوحي تتابع أشباه الجمل المتعلقة بالحال (خائفاً) بالاضطراب والخوف اللذين يتملكان الشاعر ، إذ يحسُّ أنّ كل شيء حوله يجتمع مع أشباهه في مواجهته، ويشنّ هجومه على فقد الشاعر كينونته مرة واحدة حتى تلك الأشياء التي كانت مرتبطة به أصبحت هاجساً يقلقه (نافورتي، لغتي ..).

الخاتمة :

تكشف هذه الدراسة من خلال تتبعها لعدد من الظواهر التركيبية النحوية التي ظهرت بشكل لافت في دواوين درويش ، منها ظاهرة التشكل الزمني : وهي ظاهرة ثابتة ، إذ لا تخلو قصيدة من الارتباط بالزمن ، على نحو يتعلق بالتشكل الزمني للنص الدرامي أو بالرؤية العامة للمرحلة من قبل الشاعر.

وقد لاحظت أن ديوان (أخر الليل) قد ارتبط برؤية الشاعر الخاصة للمرحلة الزمنية التي يحياها ، إذ أكد درويش رفضه للحظة المعيشة ، أملاً في تغييرها في المستقبل.

وفي ديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً) لوحظ أن بعض القصائد حكم فيها التشكل الزمني بالرؤية العامة للمرحلة حيث الرفض للحظة الراهنة ومحاولة البحث عن الخلاص في

المستقبل ، وذلك من خلال تتبع حركة التراكيب الاسمية والفعلية في النص. غير أن بقية القصائد حُكِمَ فيها التشكل الزمني بالبناء الخاص لحركة الأحداث والدلالات في التركيب الدرامي للقصيدة.

ومن الظواهر التركيبية التي كانت لها قيمتها الوظيفية اللافتة ظاهرة توظيف التراكيب الاستفهامية بشكل دائم في قصائد درويش المختلفة ، معبراً بها عن مواقفه ورؤاه وموظفاً إياها لخدمة التشكل البنائي للقصيدة ، وقد حمّل درويش الاستفهام عدة دلالات منها : الإنكار والتعبير عن الشك بالمستقبل والخوف منه. والتعبير عن التناقضات وعناصر الصراع ، والتقرير ، والرغبة في تفسير ما يجري حول المرء من أمور.

فمرونة دلالات الاستفهام كانت قد ساعدت الشاعر على تنويع الموضوعات التي يتشكل ضمنها. وبهذا لم يكن الاستفهام رهناً بمرحلة معينة من مراحل تطور درويش الشعري. كما أنه استطاع – أي الاستفهام – أن يكتسب دلالاته من رؤية الشاعر الشاملة للموقف خارج القصيدة من جانب ، ومن خلال التشكل البنائي لوحدة النص الخاصة من جانب أخر.

وتشكل ظاهرة تتابع التراكيب ، على نحو يعتمد على التداعي ، ظاهرة لافتة خدمت درويش في تعميق الدلالات التي قدمها في نصوصه. على أنها لا تبرز بوضوح في ديوان (أخر الليل) مقارنة بديواني (أعراس) و(أحد عشر كوكباً).

قائمة الهوامش:

(١) العبد، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول ، مجلد ٧، العدد ١ ، ٢ ، ١٩٨٧، ص٨٩-١٠٣.
(٢) باي ، ماريو ، أسس علم اللغة، ترجمة : احمد مختار عمر، ط٢ ، عالم الكتب، القاهرة ، ١٩٨٣، ص٤٤.
(٣)المصدر نفسه ،ص ١١٠.
(٤) جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ص٤١.
(٥) درويش، احمد، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش،فصول، مجلد ١١، العدد١، ١٩٩٢، ص٧٨-٧٩.
(٦) درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ط١، دار العودة، بيروت،م١، ١٩٩٤، ص١٦٣.
(٧) الديوان : م١ ، ص١٦٥.
(٨) الديوان : م١ ، ص١٦٤
(٩) الديوان : م١ ، ص١٨٦.
(١٠) الديوان : م١ ، ص١٨٦.
(١١) الديوان : م١ ، ص١٨٧.
(١٢) الديوان : م١ : ص٢٢٤.
(١٣) اليوسفي ، محمد لطفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ط٢، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢ ، ص٧٢.
(١٤) المصدر نفسه ، ص٧٢.
(١٥) الديوان : م١ ، ص٦١٤.
(١٦) الديوان : م١ ، ص٦١٣.
(١٧) الديوان : م١ ، ص٦١٣.
(١٨) الديوان : م١ ، ص٦١٤.
(١٩) الديوان : م١ ، ص٦٢٠.
(٢٠) الديوان : م١ ، ص ٦٢٥.

(*) اللحظة الراهنة تبعاً لزمن القصيدة لا للزمن خارج القصيدة.
(٢١) الديوان : م١ ، ص ٦٣١.
(٢٢) الديوان : م١ ، ص٦٣١.
(٢٣) الديوان : م١ ، ص٦٣٢.
(٢٤) الديوان : م١ ، ص٦٣٢.
(٢٥) الديوان : م١ ، ص ٦٣٤.
(٢٦) الديوان : م١ ، ص٦٣٠.
(٢٧) الديوان : م٢ ، ص٤٧٥
(٢٨) الديوان : م٢ ، ص٤٨٢
(٢٩) الديوان : م٢ ، ص٤٨٢.
(٣٠) الديوان : م٢ ، ص٤٨٤.
(٣١) الديوان : م٢ ، ص٥٢٧.
(٣٢) الديوان : م٢ ، ص٥٣٥.
(٣٣) الديوان : م٢ ، ص٥٥٧.
(*)الفينيق : هو اسم إغريقي لطائر يعمر (٥٠٠) سنة ، مواطنه القفار العربية. وكان حين يحين موعد موته بحرق نفسه ، ويتحول جسده إلى رماد ، فيخرج من هذا الرماد فينيق اخر يعيش المدة نفسها ، وهكذا تستمر الحياة والبعث ... انظر في ذلك ، أبو شريفة ، عبد القادر وحسين لافي ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ط١ ، دار الفكر ، عمان ، ١٩٩٣ ، ص٦٦.
(٣٤) الديوان : م٢ ، ص٥١٧.
(٣٥) الديوان : م٢ ، ص٥٢٢.
(٣٦) الديوان : م٢ ، ص٥١٩-٥٢٠.
(٣٧) الديوان : م٢ ، ص٥٢٣.
(٣٨) الديوان : م٢ ، ص٥٢٣.
(٣٩) الشنطي ، محمد ، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش ، فصول ، مجلد ٧ ، عدد (٢،١) ، ١٩٨٧ ، ص١٥٧.
(٤٠) الديوان : م١ ، ص٢٤١.
(٤١) الديوان : م١ ، ص٢١٧.
(٤٢) الشنطي ، خصوصية الرؤيا والتشكيل ، ص١٥٧.
(٤٣) الديوان : م١ ، ص١٦٦.
(٤٤) الديوان : م١ ، ص ١٩٧.
(٤٥) الديوان : م١ ، ص ٢١٠-٢١١.
(٤٦) الديوان : م١ ، ص٢١٢.
(٤٧) الديوان : م١ ، ص٢٣٤.
(٤٨) الديوان : م١ ، ١٨٩-١٩٠.
(٤٩) الديوان : م١ ، ص١٩٠.
(٥٠) الديوان : م١ ، ص١٩٠-١٩١.
(٥١) الديوان : م١ ، ص٦٠١.
(٥٢) الديوان : م١ ، ص٦٠٦.
(٥٣) الديوان : م١ ، ص٦٠٦.
(٥٤) الديوان : م١ ، ص٦٤٠-٦٤١.
(٥٥) الديوان : م١ ، ص٦٤١.
(٥٦) الديوان : م١ ، ص٦٤١.
(٥٧) الديوان : م١ ، ص٦٦٩.
(٥٨) الديوان : م١ ، ص٦٧٠.
(٥٩) الديوان : م١ ، ص٦٧١.
(٦٠) الديوان : م٢ ، ص٤٨٩.
(٦١) الديوان : م٢ ، ص٤٨٨.
(٦٢) الديوان : م٢ ، ص٤٨٨.
(٦٣) الديوان : م٢ ، ص٤٩٠.

(٦٤) الديوان : م٢ ، ص٤٧٧.
(٦٥) الديوان : م٢ ، ص٤٧٧.
(٦٦) الديوان : م٢ ، ص٥٠٧.
(٦٧) الديوان : م٢ ، ص٥١٠.
(٦٨) الديوان : م٢ ، ص٥٠٦.
(٦٩) الديوان : م٢ ، ص٥٠٧.
(٧٠) الديوان : م٢ ، ص٥٤٢.
(٧١) الديوان : م٢ ، ص٥٤٢.
(٧٢) الديوان : م٢، ص٥٤٦.
(٧٣) الديوان : م١ ، ص١٩١.
(٧٤) الديوان : م١ ، ص١٩٢.
(٧٥) الديوان : م١ ، ص١٩٢.
(٧٦) الديوان : م١ ، ص٥٩٧.
(٧٧) الديوان : م١ ، ص٦٦١.
(٧٨) الديوان : م٢ ، ص٤٨٧.

قائمة المصادر والمراجع :

١. أبو شريفة ، عبد القادر وحسين لافي ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ط١ ، دار الفكر ، عمان ، ١٩٩٣.
٢. باي ، ماريو ، أسس علم اللغة، ترجمة : احمد مختار عمر، ط٢ ، عالم الكتب، القاهرة ، ١٩٨٣.
٣. جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان.
٤. درويش، احمد، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، فصول، مجلد ١١، العدد١، ١٩٩٢.
٥. درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ط١، دار العودة، بيروت ، ١٩٩٤.
٦. الشنطي ، محمد ، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش ، فصول ، مجلد ٧ ، عدد (٢،١) ، ١٩٨٧.
٧. العبد، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول ، مجلد ٧، العدد (١ ، ٢) ، ١٩٨٧.
٨. اليوسفي ، محمد لطفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ط٢، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.