

أسلوبية التراكيب في ديوان " جدارية " لمحمود درويش

STYLISTICS OF SYNTAX IN DARWISH'S COLLECTION OF POEMS *DJIDARIA (MURAL)*

نسيمة بغداداي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر

nassima.baghadai@univ-msila.dz

تاريخ النشر: 2023/03/28

تاريخ القبول: 2023/02/27

تاريخ الإرسال: 2022/04/18

ملخص:

يمثل محمود درويش واحدا من أبرز شعراء القصيدة العربية الحديثة، فهو شاعر الأرض وشاعر القضية الفلسطينية وهو من نخبة شعراء العصر الذين تصدروا الساحة الشعرية والنقدية على حد سواء حيث تميز فضائه الشعري بخصوصية معنوية وتنوع على مستوى الشكل والمضامين، جعله قبلة للنقاد والأكاديميين حتى غدا المتن الدرويشي اتجاها فنيا قائما بذاته له مميزات الخاصة من الناحية الشعرية، إذ يتميز شعره بتعدد الظواهر الأسلوبية، ولعل التركيب من أبرز المستويات الأسلوبية التي تتجلى فيه الخصائص الفنية على غرار الصوت والدلالة، يبرز كل هذا بالاعتماد على المنهج الأسلوبي لرصد الظاهرة الأسلوبية التركيبية على مستوى اللفظ والجملة والنص مع التمثيل.

وقد توصلت بعد دراسة المستوى التركيبي في ديوان "جدارية" لدرويش الى ورود عناصر تركيبية عديدة منها زمن القصيدة، الجمل الاسمية و الجمل الفعلية، أدوات الربط في القصيدة، كما أبرزت أسلوب الاستفهام، و التقديم و التأخير، والتكرار الكلمي و الجملي الذي ورد بشكل لافت للنظر، و قد مثلت لكل ذلك بنماذج من القصيدة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية؛ التركيب؛ الشعر؛ جدارية؛ درويش

ABSTRACT : In this study we have opted to shed light on the poetry of "Mahmoud Darwish". Preferred in this study over his contemporaries, he is considered a distinguished poetic voice in Arab and international poetry. He is one of the most renowned poets of the twentieth century and the one who introduced more renewal on poetry. The multiplicity of Structural characteristics is among the most important levels of stylistic analysis of the literary text His poetic world is characterized as being furiously rich colorful, sophisticated and mysterious. Coupled, the qualities mentioned above lead us to read the same poem several times until we realize just a little of the entirety of Darwish poems and books contain. Our study is limited to the "Mural" collection and analysis is based on the stylistic approach in order to examine the structural stylistic phenomenon, be it at the level of word, sentence, or text. What pushed the research forward is the fact After studying the compositional level in the "mural", I have reached a number of results that this text has visible grammatical and morphological components.

Keywords: (obligatory) : Stylistic ; Syntax; Darwish; Poems *Djidariya*

1. مقدمة:

يمثل "محمود درويش" واحدا من أبرز شعراء القصيدة العربية الحديثة، بل يعدّ اتجاها فنيا له مميزات الخاصة من الناحية الشعرية، إذ يتميز شعره بتعدد الظواهر الأسلوبية، على مستوى اللفظ و على مستوى النص الشعري بكامله، مما أدّى إلى تخصيص هذه المساحة البحثية لشعره،

و من ثمّ التركيز على واحدة من أبرز قصائده و هي قصيدة "جدارية محمود درويش" التي تشكّل دورها ديوانا كاملا يتألف من حوالي خمسين صفحة أي ما يفوق الألف سطر شعري، فما هي أبرز الخصائص الأسلوبية التركيبية في ديوان "جدارية" لمحمود درويش؟ وقد استخدمت الدراسة المنهج الأسلوبي لتحديد الظاهرة الأسلوبية و طرق التعبير والتصوير، و الخصائص اللغوية على مستوى اللفظ و الجملة و النص.

2. الخصائص التركيبية في القصيدة : تنوعت العناصر التركيبية في القصيدة نلخص أبرزها في:

1.2 زمن القصيدة : "و نعني به الزمن النحوي وهو يختلف عن الزمن الصرفي، من حيث أنّ الزمن الصرفي وظيفه الصيغة وأنّ الزمن النحوي وظيفه السياق، فهو الذي يؤطر النص ليبلور لحظة تاريخية يرتبط بها الكاتب أو الشاعر، وهو الزمن المركّب للنص، أي الزمنية الخاصة بالعالم المستحضر)¹.

الأمر	المستقبل	المضارع	الماضي	العدد الإجمالي	
110	31	370	194	70	العدد
				5	
15.60	4.39	52.48	27.5	10	النسبة
			1	0	المئوية

يلاحظ من الجدول ما يلي ":

- **طغيان زمن الحاضر على الأزمنة الأخرى:** الزمن الحاضر هو الزمن المهيمن على كل القصيدة، حيث بعد عملية إحصائية وجدت عدد الأفعال المضارعة قد بلغ 370 فعلا، أي ما يعادل نسبة 52.48 من نسبة الأفعال الإجمالية لقد تمّ في ذهن الشاعر استحضر عناصر اللقاء القائم بين الشاعر و الموت وتذكّره ، و لكنّ الزمن الحاضر كان إطارا لهذا الاستحضر، وحينما نقلت هذه العناصر في الحاضر حدث الاستبدال بين الزمنين فسيطر الحاضر و طغى، وقلّ استخدام الماضي، ولعلّ استعمال الفعل في الحاضر جاء لتسجيل لحظة صدق تتركنا واقفين منتظرين الآتي، و الأمثلة عديدة نذكر منها قول الشاعر :

أَعْرِفُ هَذِهِ الرُّؤْيَا وَأَعْرِفُ أَنَّنِي

أَمْضِي إِلَى مَا لَسْتُ أَعْرِفُ رَبِّمَا

مَا زِلْتُ حَيًّا فِي مَكَانٍ مَا وَأَعْرِفُ مَا أُرِيدُ²

- **ورود أفعال في زمن الماضي:** بلغت الأفعال الماضية 194 فعلا أي ما يعادل نسبة 27.51 وردت ممتزجة بلحظة التذكّر، لحظة المحنة، لحظة الابتلاء والاختبار، فالمرأة تنبيه لما حدث في الماضي القريب، وتغيب لتترك للشاعر لحظة تذكّره، حيث كانت بداية القصيدة مع الماضي القريب ، وقد تناولت "جدارية" عدة أفعال في الماضي بدءا من (كُنْتُ)، إلى أفعال ماضية عدّة

نذكر منها : تعبت، رأيت، كئنا، تركت، نسيت... ممّا لا شكّ فيه أنّ زمن الماضي عنصر هام من عناصر الفاعلية الشعرية في النص، وهذا ما جعله يحتلّ المرتبة الثانية مباشرة بعد زمن المضارع في قصيدة "جدارية" و ذلك في مثل قوله:

هذا هو اسمك ... قالت امرأة

وغابت في الممرّ اللّوئي

- وجود نسبة معيّنة من زمن الأمر: وقد بلغ عددها حوالي 110 فعلا، أي ما يعادل نسبة 15.6 حيث شغلت حيزا لا بأس به في جدارية درويش ويظهر هذا بكثرة في تلك الحوارات التي كانت تقوم بين الشاعر والموت، وقد وردت مرتبطة بهذا الآخر الذي يريد إطفاء الذات والجسد أي الموت، حيث يتّجه الفعل له في أغلب النص بصيغة الأمر نذكر منها: انتظر، كن، ضع، علق، قل، خذ، استرح، اصنع...:

اجلس على الكرسي

ضع أدوات صيدك تحت نافذتي

وعلق فوق باب البيت

سلسلة المفاتيح الثقيلة، لا تحديق

يا قوي إلى شرابي

- قلة نسبة الأفعال في زمن المستقبل: ورد في النص أفعال في زمن المستقبل بنسبة أقل من الأزمنة الأخرى حيث بلغ عددها حوالي 31 فعلا أي ما يعادل نسبة 4.39 وهذا راجع إلى أنّ الشاعر أدرك حتمية حقيقة الموت و أيقنها، وما استخدمه من أفعال مستقبلية لا تخلد درويش الرجل بل درويش القصيدة فكل شيء زائل عل حد قول الشاعر، وأبرز أمثلته

أنا السماوي الطريد ... سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً شاعراً والماء رهن بصيرتي

- استعمال المضارع للدلالة على الماضي: وقد شاع هذا كثيرا في الشعر العربي المعاصر و نوضح ذلك بالمثال التالي:

ولم أحلم بأنني كنت أحلم

كل شيء واقعي كنت

أعلم أنني ألقى بنفسي جانبا

كل هذه الأفعال تفضي للحظة الحاضر "سوف أكون ما سأصير" هي بداية التجميع والتذكّر، فالشاعر يحاول أن يستجمع تلك الأحداث الماضية في ذهنه فيتذكّر ها و يرويها لنا في الحاضر، و قد استخدم الشاعر هذه الصيغ في قصيدته كثيرا.

2.2 **الجمل الاسمية:** قلّل الشاعر من استخدام الجمل الاسمية مقارنة بالجمل الفعلية من جهة و طول القصيدة من جهة أخرى نذكر مثلاً :

وَمَحَطَّةُ الْبَاصِ الْقَدِيمَةِ لِي. وَلِي شَبَحِي وَصَاحِبُهُ، وَآيَةُ النَّحَاسِ

لِي وَ آيَةُ الْكُرْسِيِّ، وَالْمِفْتَاحُ لِي وَ الْبَابُ وَ الْحَرَاسُ وَ الْأَجْرَاسُ لِي

لِي حَدْوَةُ الْفَرَسِ الَّتِي طَارَتْ عَنِ الْأَسْوَارِ لِي مَا كَانَ لِي ³

وقوله:

وَكُلُّ شَيْءٍ بَاطِلٌ أَوْ زَائِلٌ زَائِلٌ أَوْ بَاطِلٌ

مَنْ أَنَا أَنشِيدُ الْأَنَاشِيدَ أَمْ حِكْمَةُ الْجَامِعَةِ

وَ كِلَانَا أَنَا... وَأَنَا شَاعِرٌ وَمَلِكٌ ... وَحَكِيمٌ عَلَى حَاقَةِ الْبُئْرِ

بَاطِلٌ، بَاطِلٌ الْأَبَاطِيلِ...بَاطِلٌ*...⁴

يلاحظ أنّ أغلب الجمل المستخدمة من مبتدأ له خبر مفرد (كلّ شيء باطل، أنا شاعرٌ ..)، أو خبر شبه جملة (جار و مجرور، أو مضاف و مضاف إليه) تنوّعت بين جمل قصيرة أو متوسطة الطول، ولها دور مهم في طرح أفكار الشاعر، فهو لا يصوّر تجربة حركية بل يصوّر تجربة وصفية خالية من الحركة حينما يقوم بإحصاء ممتلكاته و يفرض ملكيته عليها بقوله: (آية الكرسي لي)، (لي حدوة الفرس)، (آية النحاس لي)، أمّا المقطوعة الثانية جاءت الجمل الاسمية لتؤكد بأنّ العالم فان و زائل بقوله ، فدرويش مهما كان شاعرا أو ملكا أو حكيما، فهو سيموت حتما، و يزول، فجاءت الجملة الاسمية موحية بعالم الزوال و الفناء و الموت الذي سيطر على الشاعر، ولم تخرج عمّا رسمه النحاة لمثل هذه الأنواع من التراكيب الاسمية من دلالة على ثبات الأمر وتحقيق التصور، دون بعث أو تجديد .

3.2 **الجمل الفعلية:** المتأمل في قصيدة "جدارية" لدرويش يكتشف أنها بنيت على حركة

دائمة من خلال الأفعال العديدة المستخدمة في النص، والتي تنوّعت بين أفعال ماضية و أفعال حاضرة و أفعال أمر، فنقوم هذه الجمل بوظيفة " تتجلى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل و بقية عناصر البنية إذ يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء و الذوات فالجملة الفعلية تشكّل العنصر الجامع لكلّ عناصر بنية القصيدة، من محيطها الخارجي الى مركزها الداخلي (اللغة و المضمون)⁵، ويتّضح ذلك في المثال التالي الذي استخدم فيه الشاعر أفعالا من زمن الماضي دلّت على الأحداث التي وقعت في الماضي، وأبرز هذه الجمل الفعلية في قوله: (سار المسيح)، (سرت في رؤياي)، (نزلت عن الصليب)، كما استخدم أفعالا دلّت على أحداث المضارع: (أخشى العلوّ)، (لا أبشر بالقيامة)...كما هو واضح في قوله:

مِثْلَمَا سَارَ الْمَسِيحُ عَلَى الْبَحِيرَةِ،

سِرْتُ فِي رُؤْيَايَ، لَكِنِّي نَزَلْتُ عَنْ
الصَّلِيبِ لِأَنِّي أَحْسَى الْعُلُوفَ⁶

استدعى الشاعر صورة شخصية المسيح أكثر من مرة من خلال هذه القصيدة، والمقطوعة ركزت على صورة مشية المسيح على البحر ومثلها بنفسه، غير أن درويش لم يكن يملك نفس الصبر والعزم، لذلك عاد من منتصف الطريق بسبب خوفه من الارتقاء وهو نفسه وضع المواطن العربي الذي كبّله الإحباط فلم يبق له في الحياة هدف ليحققه وما "محمود" إلا واحد من هؤلاء، أما المثال الثاني فمزج فيها الماضي بالحاضر، فالشاعر في مقام سرد رؤيا له من خلال مجموعة من الأحداث، و التي رآها متزامنة مع بعضها في لحظة المضارع، كل هذا من خلال استخدامه للعديد من الجمل الفعلية نذكر منها:

رَأَيْتُ رَفَاقِي الثَّلَاثَةَ يَنْتَحِبُونَ وَهُمْ

يَخِيطُونَ لِي كَفَنًا بِخُيُوطِ الذَّهَبِ

رَأَيْتُ الْمَعْرِي يَطْرُدُ نِقَادَهُ مِنْ قَصِيدَتِهِ:

لَسْتُ أَعْمَى لِأُبْصِرَ مَا تُبْصِرُونَ

فَإِنَّ الْبَصِيرَةَ نُورٌ يُؤَدِّي إِلَى عَدَمٍ...أَوْ جُنُونٍ⁷

4.2 أدوات الربط: لأدوات الربط دور مهم في بناء اللغة الشعرية على المستوى اللغوي ، وبتتبعنا لقصيدة "جدارية" لاحظنا وجود نوعين متعلقين باستخدام أدوات الربط، يتمثل الأول في استخدام هذه الأدوات و الثاني في الابتعاد عن استخدامها، في استخدام أدوات الربط: لاحظنا قلة استخدام الشاعر لأدوات الربط و ما ورد اقتصر على حضور الحروف التالية: الواو، بل ، أو سنوضح ذلك فيما يلي:

وَلَا تَضَعُوا عَلَى قَبْرِي الْبِنْفَسَجَ، فَهُوَ

زَهْرُ الْمُحْبَطِينَ يُذَكِّرُ الْمَوْتَى بِمَوْتِ

الْحُبِّ قَبْلَ أَوَانِهِ، وَضَعُوا عَلَى

التَّابُوتِ سَبْعَ سَنَابِلِ خَضْرَاءَ إِنَّ

وَجِدْتِ، وَبَعْضَ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ إِنَّ وَجِدْتِ⁸

شكّل حرف العطف "و" رابطا بين الأفعال التي طلبها منّا الشاعر: ولا تضعوا البنفسج، وضعوا سبع سنابل خضراء، وبعض شقائق النعمان، وإلا فاتركوا..الشاعر إذن قدّم لنا وصية تضمّنت مجموعة طلبات جمع فيما بينها بحرف العطف فاكتسب هو الآخر سمة تعبيرية تعكس رغبة الشاعر: وَلِي مِنْهَا تَأْمَلُ نَرْجِسَ فِي مَاءِ صُورَتِهِ

وَلِي مِنْهَا وُضُوحُ الظِّلِّ فِي الْمُتَرَادِفَاتِ وَدِقَّةُ الْمَعْنَى...

استخدم الشاعر في المقطوعة السابقة حرف العطف "و" اذ نجده في مستهل كل سطر شعري، فأراد الشاعر أن يمنح قصيدته درجات علا، وربط بين الدرجات الثلاث بحرف العطف "و" فيرى أن قصيدته تتمتع بوضوح الظل في المترادفات، ودقة المعنى كما منحها سمة تشابه كلام الأنبياء كل هذا من خلال تكراره لجملة "ولي منها" ، وفي عدم استخدام أدوات الربط: توجد بالقصيدة العديد من المقاطع الشعرية التي لم يستخدم فيها الشاعر أي أداة ربط، فتأتي المفردات متتالية متدققة إلينا تماما مثلما تدققت في ذهن الشاعر مما يدفع بالشاعر إلى إسقاط الروابط و الاكتفاء بتتالي المفردات ومن ثم فإن "جهد الشاعر لا يقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة، إن عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطّل كل قيمة دلالية تحدّ من حرّية الإيحاء الصوتي في الكلمات، بل إن له أن يمضي أبعد من ذلك، فيجرّد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية، بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه إلى القوانين العامة) ⁹ ، وهناك دوافع عدّة تقود الشاعر إلى الاستغناء عن أدوات الربط، فهو أحيانا يعبر عن قضايا اجتماعية و قضايا سياسية " لا يريد لها مدلولاً مباشراً احترازا من السلطة، و هو في أحيان أخرى يعبر عن قضايا ذاتية لا يريد أن يفصح أمره فيها، ومن ناحية ثالثة فقد يحرص على إشاعة اللاربط و التشتت بين عناصر القصيدة التي هي بدورها عناصر رمزية للكون و للأشياء من خلال عملية التفاعل الشعري في النص، وهذه الحالة من التأليف الشعري تصدم و عي القارئ غير الأليف لعالم الشاعر المفكك في صورته وأشكاله، كما ترجع حالة التفكك أيضا إلى تأثر القصيدة المعاصرة بأساليب التعبير الرمزي و السريالي، و قد كان الرمزيون والسرياليون يرون أنّ الجمل ينبغي أن تتوالى آلياً كما وردت بالذهن دون أن يتدخل الفكر في ربطها و تنظيمها" ¹⁰ ، يقول الشاعر " محمود درويش" :

هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الْفُنُونِ جَمِيعُهَا

هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الْأَغَانِي فِي بِلَادِ

الرَّافِدَيْنِ، مَسَلَّةُ الْمِصْرِيِّ، مَقْبَرَةُ الْفَرَاعِنَةِ،

النُّفُوشُ عَلَى جِجَارَةِ مَعْبِدِ هَزَمْتُكَ

وَأَنْتَصَرْتُ وَأَفَلْتُ مِنْ كَمَائِنِكَ الْجُنُودِ.. ¹¹

فالشاعر في هذه المقطوعة لم يستجد بأي حرف عطف و قد جاء حديثه ردّاً للموت و تذكيره إياه بالهزائم النكراء التي مني بها فجاء إحصاؤه لهذه لهذه الهزائم متتاليا: فبلاد الرافدين منطلق الحضارات الإسلامية والمسلات المصرية والمقابر الفرعونية وكذا نقوش المعابد كلها تقف أمام شراسة الموت، وبذلك جاءت هذه الجمل الشعرية المتتالية دون روابط لغوية موحية بصمود الشاعر أمام الموت القاهر، وكما يلجأ الشاعر إلى الاستغناء عن أدوات الربط بين المفردات و الجمل فإنه يلجأ أيضا إلى الاستغناء عنها بين مقاطع القصيدة حيث قصيدته مقسّمة إلى عدّة مقاطع فصل بين المقطع و الآخر بفراغ، أو مجموعة نقاط متتالية، غير أنّ هذا لا يعني أنّها منفصلة من ناحية الوحدة الموضوعية، فالقصيدة عبارة عن تجربة خاضها الشاعر يحاول نقلها و تجسيدها لنا.

4.2 الاستفهام: الاستفهام: طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة مخصوصة¹² وهو أحد المقومات التي يبني عليها النص اللغوي ، ويأتي بأدوات متنوعة مذكورة أو غير مذكورة أي يعبر عنه بنغمة صوتية ما، وورد أسلوب الاستفهام في قصيدة " جدارية " بصورة واضحة حيث تظهر علامة الاستفهام وكذا أداة الاستفهام، وقد تنوّعت أدوات الاستفهام بين: من ، ماذا، هل، ما همزة الاستفهام، يظهر هذا في قول الشاعر:

من أنا؟ أنشيد الأناشيد؟

أم حكمة الجامعة؟

ماذا بعد؟ ماذا يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟

هل يعيدون الحكاية؟ ما البداية؟ ما النهاية؟

تتخذ الأسطر الشعرية السابقة صيغ أسئلة أوردتها الشاعر ، وقد تأسس السطر الأول على اسم الاستفهام "من" بينما السطر الثاني قام على همزة الاستفهام و الثالث و الرابع على أداة الاستفهام "ماذا" بينما السطر الخامس على أداة الاستفهام "هل" و في السطرين الأخيرين استخدم الأداة "ما" و تأتي كل أداة استفهامية مدعّمة بما يليها من لفظة سواء كان ضميراً "أنا" أم اسم "نشيد، البداية، النهاية" أم بفعل مضارع "يفعل، يعيدون" أم ظرف "بعد".

5.2 التقديم والتأخير: التقديم والتأخير هو أحد الأساليب البلاغية التي لها أثر واضح في الكشف عن دقائق المعاني وإيضاح المبهم منها، فهو " باب كثير الفوائد جُمّ المحاسن ، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان)¹³ ، فهو فنٌ رفيع لا يدركه إلاّ حس رفيع، ولا يعرف موطنه إلاّ من أوتي حظاً من معرفة مواقع الكلم، لذلك يعد (من المسالك التي تدلّ على مهارة الأديب، و قدرته على التقنن في استخدام المفردات التراكيب، لأنّ فيه انزياح عن المألوف و المعتاد، وفيه تنشيط لذهن المتلقي، وتحفيز لحواسه للبحث عن الحركات اللغوية الطارئة و المخالفة للسياق العام الذي يعتبر كأنه هدوء عام في المناخ اللغوي، أمّا التقديم و التأخير فكأنّه تيار هوائي أو مائي أحدث خلخلة و ارتباكاً في الهدوء العام الذي كان مسيطراً)¹⁴ ، كما أنّ للتقديم و التأخير فائدة مطلقة في الترتيب اللغوي و يؤكّد على ذلك عبد القاهر الجرجاني في قوله: (و اعلم أنّ من الخطأ أن يقسّم الأمر في تقديم الشيء و تأخيره قسمين: فيجعل مفيداً في بعض الكلام، و غير مفيد في بعض، و أن يعلّل تارة بالعناية، وأخرى بأنّه توسّعه على الشاعر و الكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه)¹⁵ ، فحركة الفكر لدى الشاعر تنتج لنا حركة في الجملة من تقديم و تأخير و نبرز ذلك فيمايلي :

- تقديم المفعول به على الفاعل: يقول الشاعر :

عندما تنزّوج الأرض السماء

و تذرف المطر المقدّس

جاء في المقطوعة الشعرية المفعول به المنصوب "الأرض" متقدّماً على الفاعل المرفوع "السماء" و احتياج الشاعر لهذا التقديم لتكتملة تفعيلة الكامل فبعد تقطيعنا للسطر الشعري لاحظنا اكتمال تفعيلات الكامل: متفاعلن متفاعلن مستفعلن بينما تقديم لفظة السماء سيحدث تداخلاً في البحور الشعرية بتداخل تفعيلة بحر الرّجز "مستفعلن" مع تفعيلة الكامل و المقطوعة الشعرية تذكير بأسطورة "البعث" عندما تنزّوج الأرض السماء و إخصابه الأرض اليباب .

- تقديم الجار و المجرور على المفعول به: توجد أمثلة عديدة قدّم فيها الشاعر الجار و المجرور على المفعول به كلّ حسب غرضه، يقول الشاعر:

هيئي لي نبيذاً أحمرَ للاحتفال بعودتي لعيادة الأَرْض المريضة .

ربّما أسرّجت لي فرساً لتقتلني.

و لا تَضَعُوا على قبري البنفسج.

وضَعُوا على التّابوت سبعَ سنّابل خَضراء.

في الأمثلة الأربعة السابقة: تقدّم الجار و المجرور "لي" على المفعول به "نبيذاً" للفعل "هيئي"، وتقدّم الجار و المجرور "لي" على المفعول به "فرساً" للفعل المتعدّي "أسرّجت" كما تقدّمت شبه الجملة "على قبري" على المفعول به "البنفسج"، فالشاعر في السطر الثاني يدرك أنّه لا مفرّ من هذا الزائر، وقد قرب أجله فعلاً ولا أحد سواه سينتقل إلى العالم الآخر في هذه اللحظة ما جعله يستخدم "لي" و يقدّمها على المفعول به لأنّه يعلم أنّ الموت يخصّه هو دون سواه، أمّا في السطرين الثالث و الرابع فجاء تقديم الجار و المجرور "على قبري، على التابوت" على المفعول به "البنفسج، سبع" ليبرز لنا حقيقة فنائه فالقبر و التابوت دلالة على نهاية الفرد و انهزامه أمام هذا القوي "الموت".

6.2 التكرار: التكرار واحد من أهم الظواهر الأسلوبية التي استخدمها الشاعر في قصيدته "جدارية" فهو يظهر بشكل بارز من خلال تعدّد استخدامه لديه، فالتكرار أهمية بالغة في قيام البنية الشعرية للنص فهو (كشكل صياغي يقع داخل بنية موسّعة هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، والإيقاع تَوَاق للحلول في منطقة إيقاعية)¹⁶، فالتكرار إذن يساهم في إقامة علاقات بين الأسطر الشعرية، يقوم بعملية ربط بينها، كذلك أنّ عملية تكرار كلمة معيّنة أو جملة معيّنة يعني سيطرة فكرة معيّنة على ذهن الشاعر، و إذا ما تأملنا جيداً قصيدة "جدارية" سنجد أنّ نسبة التكرار جاءت على عدّة أنواع ووردت بكثرة حيث تكرّرت الأسماء و الأفعال كما تكرّرت الجمل و أشباه الجمل، كما نلاحظ أنّ ظاهرة التكرار وردت في مواضع عديدة سنقتصر على مثالين اثنين بحسب نوعه التكرار الكلمي و الجملي:

-التكرار الكلمي: أو ما يعرف بالتكرار البسيط ويستخدمه الشاعر ليعيد (صيانة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكتفّ الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى)¹⁷ والأمثلة عديدة نذكر منها تكرار مفردة "رأيت" في قول الشاعر :

رأيتُ طبيبي الفرنسيّ
يفتح زنرانتني ويضربني بالعصا
يُعاوئُهُ اثنان من شُرطة الضاحية
رأيتُ أبي عائداً
من الحجّ ، مُغميً عليه
مُصاباً بضربة شمسٍ حجازيّة
يقول لرفٍ ملائكة حوْلُهُ :

أطفئوني ! ... رأيتُ شباباً مغاربةً
يلعبون الكُرَّةَ
ويرمونني بالحجارة : عُدْ بالعبارَةِ
واتركْ لنا أَمَّنا
يا أبانا الذي أخطأَ المقبرةَ !
رأيتُ " ريني شار "
يجلس مع " هيدغر "
على بُعْدِ مترين مِنِّي ،
رأيتهما يشربان النبيذَ
ولا يبحثان عن الشعر ...
كان الحوار شُعاعاً
وكان عُدُّ عابراً ينتظرُ
رأيتُ رفاقي الثلاثةَ ينتحبونَ
وَهُمْ يخيطنونَ لي كَفَناً
بخيوطِ الذَّهَبِ
رأيتُ المعريَّ يطردُ نُقَّادَهُ من قصيدتهِ :
لستُ أعمى لأُبصرَ ما تبصرونَ ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يوَدِّي إلى عَدَمٍ ... أو جُنُونٍ 18

تكررت مفردة " رأيت " و هي فعل بصيغة الماضي، أراد الشاعر من خلاله أن ينقل لنا تلك الصورة التي كان يشاهدها، فرأى الطبيب الفرنسي، ورأى أباه والشباب المغاربة، ورفاقه، والمعري، فبلغنا كل ما ورد في هذه الرؤيا ونقل لنا جميع الشخصيات بما في ذلك أفعالها، كل هذا جاء ليعطي للمستمع أو القارئ مزيداً من التأمل والاستغراق في ذلك الوصف، حتى يشعر المتلقي وكأنه يعيش الصورة مع الشاعر.

- التكرار الجملي: وردت بالقصيدة العديد من الجمل المتكررة وما الغاية من ذلك إلا إثراء المعنى ورفع درجة تأثيرها في المتلقي، أما إيقاعيا فهو يكتف حركة التردد الصوتي في القصيدة وقد وردت جملة " سأصير يوماً ما أريد " بعد عدة مقاطع سنقتصر على مقطعين:

سأصير يوماً طائراً ، وأسألُ من عَدَمي
وجودي . كَلِّمًا احترقَ الجناحان
اقتربتُ من الحقيقةِ ، وانبعثتُ من الرمادِ ...

سأصير يوماً ما أريدُ
سأصير يوماً كرمةً ،
فَلْيَعْتَصِرْني الصيفُ منذ الآن ،
وليشربْ نبيذِي العابرون على
ثُرَيَّاتِ المكانِ السُّكَّرِيِّ !
أنا الرسالةُ والرسولُ

أنا العناوين الصغيرة والبريد
سأصير يوماً ما أريد¹⁹

يحاول الشاعر أن يؤكد لنا حقيقة معينة وهي أنه "سأصير يوماً ما أريد"، فاستدعى من خلال ذلك أسطورة البعث، فهو يحلم بأن يصير كطائر الفينيق ذلك الطائر الذي تروي أسطوره بأنه يحترق ثم ينبعث من الرماد فهو دلالة على الخلود، كما يستدعي رمزا آخر للخلود وهو شجر الكرملة والتي تخلد هي الأخرى فالشاعر أراد أن يثبت لهذا الزائر الغدار بأنه حتى وإن أخذ روحه فإنه سيضلّ خالداً، خالداً بأفكاره، خالداً بأشعاره، وحتى وإن لم يبلغ مراده اليوم فإنه حتماً سيبلغه ذات يوم كلّ هذا من خلال تكراره لجملة "سأصير يوماً ما أريد" والتي أراد من خلالها أن يتحدّى زائر- الموت - وأن يقف في وجهه .

7.2 الحذف: الحذف إسقاط كلمة للاجتماع عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام²⁰، و المحذوف إما جزء جملة أو جملة أو أكثر من جملة²¹، ولا يحذف شيء إلاّ ودليل يدل عليه، وقد ذكر السيوطي أسباب الحذف وحصرها في: الاختصار، والتفخيم، والتخفيف، وصيانة اللسان، وقصد العموم، وقصد البيان بعد الإبهام، ومنها رعاية الفاصلة...²²، وإذا كان للذكر بيانه فإن الحذف له بيانه كذلك فقد يعتمد الأديب إسقاط بعض عناصر التركيب؛ لأن الحذف وسيلة من الوسائل الفنية في التعبير يلجأ إليها الأديب بوحى من ذوقه الرهيف وحسه اللغوي للإيحاء بما لديه من معان وأغراض لا تتحقق إلا بهذا الأسلوب كما أن في الحذف تنشيطاً لخيال المتلقي ودعوى غير مباشرة له للحدس بهذا المحذوف واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار، وأبرز ما ورد من حذف في القصيدة هو لجوء الشاعر إلى وضع ثلاث نقاط تدلّ على وجود كلام محذوف، ويستخدمه الشاعر عادة لكي يفتح المجال للقارئ للتأويل وهنا يبرز دور المتلقي في تلقّيه للنص ونوضح ذلك بالأمثلة التالية:

قالت امرأة ... وغابت في الممرّ اللولبي

قد يكون الحذف هنا دلالة على استمرارية هذا الغياب. وقال أيضاً:

أنا وحيد في البياض أنا وحيد...

والحذف هنا دلالة على الحزن الذي أصاب الشاعر فهو أكبر من أن يذكر، وقال:

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...
أعرفُ هذه الرؤيا، وأعرفُ أنني
أمضي إلى ما أسنتُ أعرفُ .

وكأنّ الشاعر أراد هنا أن يشرح رؤيته ولكنّه استغنى عن ذلك لما حملته من حزن وألم فترك لنا تأويل هذه الرؤيا، وفي موضع آخر يمتدّ وجعه وألمه حتى زمنه الخرافي، الزمن المجهول فاستغنى الشاعر عن ذكرها لكثرتها وترك لنا المجال لنرويها مكانه، وتكرّرت هذه الظاهرة في القصيدة غير أنّي اكتفيت بمثالين أو ثلاث .

8.2 المشتقات: تزخر القصيدة بكم هائل من العناصر المشتقة نوجزها في :

- اسم الفاعل: اسم يشتق من الفعل، للدلالة على الفعل و من قام به أو اتصف به ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن "فاعل" و أمثلته في القصيدة عديدة: قاتل، حاضر، هادئ، عائد، عابر، لائق، عالق، زاهد، خاسر، زاهد، صاعد، هادئ، عازف، عائد، صامت، واضح، خاشع، ضارع، ساخر، طائر، سالم، قائد، صاعد، قائل، قادر، نائم، عازف، ناصع، جالس، حاضر، غائب، جاب، ويصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر ومثاله من القصيدة: مؤلف، ممثل، مشتعل، مسافرا، متحرر، مؤين، مؤذن، معتدل، مرادف، متطقل، متعرج، محارب، متمم، مخدر.

- اسم المفعول: اسم مشتق من الفعل المضارع المتعدّي المجهول فاعله وهو يدل على وصف الفعل ومن وقع عليه، ويشتق من الفعل الثلاثي على وزن "مفعول" وأبرز أسماء المفعول التي استخدمها الشاعر نجد: مهجور، مجهول، مهذور.

- صيغ المبالغة: تشتق للدلالة على الفعل والفاعل والمبالغة فعن طريقها يتم تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه وقد استخدم "محمود درويش" أبرز صيغها وهما: فَعَّال، فعول، فَعِيل في قوله: شحاذ، سجان، شفاف، شرود، غريب، قيم، جديد، بعيد، رغيد، شفيف، سريع، فقيد، وليد، جدير، جميل، حزين.

- المصدر: اسم يدل على الحدث دون الدلالة على زمن الحدث مختلفاً عن الفعل لأن الفعل يدل على الحدث وعلى الزمن في آن واحد، تختلف وتتنوع الصيغ التي يأتي عليها المصدر في اللغة نظراً لاختلاف الأفعال التي تُشتق منها هذه المصادر، حيث نجد الفعل الثلاثي المجرد والمزيد والفعل اللازم والمتعدّي، كما نجد الفعل الرباعي والخماسي والفعل السداسي.

مصدر الفعل الثلاثي: مصدر هذا الفعل غير قياسي – لا تحكمه قاعدة عامة- ويغلب على صياغته السماع – كما ورد عن العرب – وقد حاول علماء اللغة أن يضعوا بعض الضوابط التي تنطبق على فصائل معينة من الأفعال الثلاثية فرأوا أنّ أغلب الأفعال الثلاثية يكون مصدرها على وزن (فعالة) ومثاله من قصيدة "جدارية": الولادة و من الأفعال التي يكون مصدرها على وزن "فُعول" مثل قول الشاعر: حلول، خلود، خروج، دخول، صعود، صمود، جنون. كما استخدم مصادر بعض الأفعال المفتوحة العين على وزن "فعل، فعل": وقع، قول، سهر، ضجر، صوت، مؤت، ضرب، نبض، نطق.

مصدر الفعل غير الثلاثي: استخدم المصدر من غير الثلاثي على وزن "إفعال": إشراق وعلى وزن "تفعيل" مثل: تجسيد وتجريد، وعلى وزن "فِعال، فَعَال" نجد: غياب، وداع، جمال.

كما استخدم المصدر الذي يكون على وزن الفعل مع ضم الحرف الذي قبل آخره إذا كان الفعل على وزن تفعّل أو تفعّل مثل قول الشاعر: التأمل، التقمص. وهناك مصادر أخرى وردت في القصيدة هي: رحلة، حكمة، نسيان، حرّية، بصيرة، عدالة.

3. خاتمة:

أخرج الشاعر هذا البناء الفني الراقى وما زاد القصيدة جمالا تلك التراكيب التي راح ينتقل بينها ببراعة و هذا دليل على تمكّن الصنعة الشعرية عند محمود درويش ، وقد وقفت على المستوى التركيبي في "جدارية" محمود درويش و تناولت فيه العناصر التالية: زمن القصيدة أين أجريت دراسة إحصائية لأفعال الماضي و الحاضر و المستقبل، و تحليل نسبة كلّ منها، كما

عالجت في عنصر آخر الجمل الاسمية و الجمل الفعلية، و تناولت أدوات الربط في القصيدة؛ فوجدت الشاعر يوظفها تارة و يستغني عنها تارة أخرى و قد مثلت لكل ذلك بنماذج ، وأبرزت أسلوب الاستفهام، و كذا عنصر التقديم و التأخير الذي تتّوع بين تقديم المفعول به على الفاعل و تقديم الجار و المجرور على المفعول به، و ركّزت على هذين الجزأين دون غيرهما لأنّ الشاعر أسهب في استخدامهما، وهناك عنصر آخر في هذا المبحث هو التكرار، ورد بشكل لافت للنظر ، تتّوع بين تكرار كلمي و تكرار جملي، بالإضافة إلى عنصري الحذف والحوار.

4. قائمة المراجع:

- 1 تمام حسان، (1979)، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص240
- 2- درويش محمود، (2000)، جدارية: منشورات رياض نجيب الريس للكتب و النشر، بيروت ، ص11.
- 3 - جدارية : ص37.
- 4 -جدارية : ص 93.
- * باطل الأباطيل: جزء ورد في سفر الجامعة 12: الجزء 8 حيث يقول الحكيم «باطل الأباطيل، الكل باطل».
- 5- اليوسفي محمد لطفي، (1992) في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ص123.
- 6 - الجدارية: ص100.
- 7 - جدارية: ص29.
- 8 - جدارية: ص 47.
- 9 - فتوح محمد أحمد، (1978) الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، ص122.
- 10- السعدني مصطفى، البنى الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص201.
- 11 - جدارية: ص54.
- 12 - عتيق عبد العزيز (2009) ، علم المعاني، دار النهضة للطباعة و النشر ، بيروت ، ص: 96.
- 13 - الجرجاني عبد القاهر ، (1992) دلائل الإعجاز ، تعليق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ط3، ص : 106.
- 14 - الهمص سامي حماد (2007) ، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة الأزهر ، غزة ، ص188.
- 15- الجرجاني عبد القاهر (1992)، دلائل الإعجاز ، تعليق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ص110.
- 16 - عبد المطلب محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص38.
- 17 - عياشي منذر، (1990) مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص83.
- 18 - جدارية : ص 15.
- 19 - جدارية : ص 42.
- 20 - الزركشي بدر الدين ، (1988) البرهان في علوم القرآن ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، 3 / 115.
- 21 - القزويني الخطيب ، (1949) ، الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ص: 290-291.
- 22 - السيوطي جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، ج 170/3 - 173.