الأسلوبية والتركيب النحوي في الشعر الحديث جدارية محمود درويش (إنموذجاً)

أ.د يحيى أحمد محمد الزهراني

أستاذ الأدب والنقد بجامعة أم القرى بمكة المكرمة

Stylistic and grammatical structure in modern poetry The mural of Mahmoud Darwish a model

Prof. Yahya Ahmed Mohammed Al-Zahrani

Professor of literature and criticism at Umm Al-Qura University in Makkah

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث(جدارية) محمود درويش، وذلك من خلال دراستها دراسة تكشف عن الخصائص الأسلوبية الجوهرية وعلاقتها بالظاهرات النحوية، من خلال التركيز على تحليل المستويات المتعددة المنتجة، لهذه العلاقة (التقديم والتأخير - الحذف - التوازي النحوي – الأساليب - الصيغ النحوية) من خلال الاستفادة من الدراسات الخاصة بالأسلوبية وكيفية توظيف محمود دوريس لها، وذلك لدراسة مكونات الظاهرات النحوية في الجدارية.

وتوصل الباحث في نهاية البحث إلى وجود زخم أسلوبي في الجدارية له علاقة وثيقة بالظاهرة النحوية ، مما يشكل شبكة من العلاقات بين العناصر والمستويات المنتجة للنص الأدبي.

Abstract

This research addresses (mural) of Mahmoud Darwish through its studying which reveals its constituent fundamental stylistic characteristics and its relation with grammatical phenomenon by concentrate on analysis of various productive levels of this relation (anastrophe , elide , grammatical parallel , phrasing , grammatical versions) by drawing on stylistic studies , and how it was used by MAHMOUD DARWISH in order to study the component of grammatical phenomenon in mural.

at the end of the research , the researcher founded momentum of mural style related to grammatical phenomenon , which form a network of relation between levels and elements producing literary text .

كلمات دالة

(أسلوبية– تركيب نحوي– جدارية–محمود– درويش– صيغ نحوية–توازي نحوي–)

(Stylistic– grammatical composition– mural– Mahmoud– Darwish–

grammatical formulas– grammatical parallel)

مقدمة:

تُعد الأسلوبية إحدى مناهج النقد الحديث التي تقترب من الأعمال الأدبية بدراستها دراسة تعكف على استكشاف أسرارها، واكتشاف الجانب الدلالي فيها، وهي بذلك تبدأ من اللغة للوصول إلى أعماق النص الأدبي، ممَّا يجعلنا نحدد الثوابت والمتغيرات في هذه اللغة بمستوييها المثالي والمنحرف ((والمثالي هنا هو المستوى العادي للغة، أما المنحرف فهو المستوى الفني)).[1]

ومن ثمَّ، فإن الأسلوبية [2]تُعد من أهم مكونات العمل الشعري وأجزائه؛ لأنها نظرية شاملة، تشمل النص بكل تكويناته: الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والنحوية... إلخ، ولذا فالأسلوبية تقدم للناقد منهجًا لغويًا، يستطيع من خلاله أن يقدم نقده بموضوعية، ممَّا يساعده على إظهار رؤى المبدع، وملامح تفكيره.

ويحاول البحث الحالي المعنون بـ (الأسلوبية والتركيب النحوي في الشعر الحديث (جدارية) محمود درويش(إنموذجاً)[3]) أن يأخذ من المدارس الأسلوبية[4]جميعًا بطرف بما يحقق أهدافه من ناحية التراكيب أو الظواهر النحوية وعلاقتها بالأسلوبية وهي علاقة شائكة بالغة التعقيد، والمكتبة العربية تعاني فقرًا بالغًا في مجال الدرس الأسلوبي في مستواه النحوي؛ فلا يكاد يعرف – على قدر الاطلاع – بحثًا أفرد لمثل هذا الموضوع، وخطَّ له منهجًا كليًا واضحًا يرسم حدودًا له وما يدخل في إطاره؛ لأن دراسة بعض الخصائص أو الظواهر المتفرقة شيء، والوقوف على منهج متكامل شيء آخر[5].

ولتوضيح كيف يقترن التفسير الأسلوبي لجملة شعرية ما ببنيتها النحوية والتركيبية، لابد من الإشارة إلى علاقة لغة الشعر بالتركيب النحوي؛ فاتصال النحو بالنص الشعري مجال خصب جدير بالبحث والدراسة المنهجية المتأنية، فهذا الاتصال يكشف عن كثير ممَّا يزخر به النحو العربي من إمكانيات تعبيرية تتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتمده بالتركيب المختلفة والبدائل الأسلوبية المتنوعة التي يختار من بينها ما يتناسب مع غرضه، ويتفق مع غايته.

والنص الشعري حدث متماسك، يؤلف من أجزاء عدة تتضمن أفكارًا وصورًا متعددة، تتآذر فيما بينها لتتحقق وحدة هذا النص، والتفسير الأسلوبي لأي نصٍّ يقوم على التداخل والتكامل بين العلوم المختلفة التي تهتم بدراسة اللغة؛ لأنه يقوم على أساس منظور لغوي يبحث في بنية اللغة، من خلال توظيف علوم عدة منها النحو والنحو التحويلي أو الوظيفي، باعتبارها وسائل إجرائية لدراسة الخصائص الأسلوبية، فالعلاقة بين الأسلوبية الحديثة والنحو – إذن – علاقة تكامل وتداخل وترابط؛ للوصول إلى الشكل الشعري المتكامل، مفهوم النص يتحدد في أنه ((شبكة من

الدوال والمدلولات، ومجموعة علاقات متشابكة تكون في النهاية صورة بنائية لهذا النص هي بعينها أسلوبه)) [6].

كما أن الوقوف على الظواهر والمعاني النحوية وفاعليتها في النص الشعري محاولة لطرق أبوابه والولوج إلى عالمه، من خلال إنتاج المعاني والدلالات المتعددة للنص، ممَّا ينتج عنها جماليات عدة تتمثل في التراكيب النحوية' التي تمنح الشعر طابعه الخاص وتدفقه، من خلال تعامل خاص مع قواعد اللغة بالخروج على قواعدها المألوفة، وابتكار تراكيب خاصة، تكون ومضات متفرقة في النص، أي تعد ((مجرد انعطاف لازم يتمكن الشعر عبره من دلالته المتميزة)) [7] وهو في ذلك لا يتخلى تمامًا عن قوانين اللغة ونظامها عند مخالفته لقواعدها التركيبية؛ فالشاعر يعمد إليها عمدًا غير غافل عنها؛ لأن وراءها معنى متساوق مع المعنى الشعري للنص. وذلك لأن النص الشعري بطبيعته نصٌّ مكثف، غني بالدلالات التي لا يمكن أن نجدها في أي نصٍّ أدبي آخر [8] ، ممَّا يعني عدم النظر إلى النص الشعري بمعيار التصويب والخطيئة التي انتهجها بعض النقاد القدامى[9].

ومن ثمَّ فإن جدارية محمود درويش – شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين – حاول فيها الشاعر تصويب هذه النظرة المعيارية (التصويب – الخطيئة)، من خلال توظيف بعض الظاهرات النحوية التي افتتن بها، وتجلى هذا الافتتان في حشده لبعضها، بوصفها ظاهرة أسلوبية تمثل ركنًا مهمًا في الجدارية، من خلال تناول أكثر الظواهر التركيبية شيوعًا فيها وتحليلها؛ لبيان البصمة الأسلوبية الخاصة بالشاعر.

وتمثل دراسة البنية التركيبية في الجدارية – من جهة أساليب بناء الجملة – وما يتخلل أجزاءها من علاقات وارتباطات تأتلف فيما بينها؛ لتبرز دورها في تحديد ملامح الجدارية على شكل مميز، دعامةً أساسية في الدراسة الأسلوبية؛ لأن غاية التحليل الأسلوبي هو الكشف عن أدبية النص، والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب الشعري من أنسجة متماسكة تضفي على النص وحدة متميزة، تتضافر مع غيرها من عناصر البناء الأخرى؛ للوصول إلى الشكل الشعري المتكامل، ومن ثمَّ فإن البنية التركيبية هي التي تمنح الشعر طابعه الخاص وتدفقه وجماليته، من خلال تركيبها في الجملة التي انتظمت فيها وعلاقتها بغيرها من المفردات. وتقوم البنية التركيبية للخطاب الشعري على التركيب النحوي ((الذي يمثل أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللغوي العام)) [10] للنص والذي يتضافر مع باقي العناصر الأخرى في بناء النص وتحقيق أدبيته.

وإذا كانت طبيعة التراكيب النحوية تخضع لنظام محدد يحكمها، فإن الشاعر ليس خاضعًا لهذا النظام ولكنه يتجاوزه، فيقدم ويؤخر، ويحذف ويذكر... إلخ بما يخدم تجربته ويعبر عنها،

فيتلاعب بالتركيب النحوي؛ تبعًا للبنية النفسية للشاعر [11]، وهو في ذلك لا يتخلى تمامًا عن قوانين اللغة ونظامها عند مخالفته لقواعدها التركيبية.

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس كلّ خروج عن قواعد اللغة يمثل خاصية أسلوبية، بل يجب أن يحمل الخروج دلالة معينة موجهة ناحية العمل، تكسبه دلالة جديدة، من خلال اختيارات الشاعر من بين الأبنية التركيبية ما يحقق غرض؛ فقد يسيطر على النص تركيب ما يتضح منه قصد الشاعر لدلالة معينة تخضع لاعتبارات عدة منها: مقاصده، وقراءاته، ومعارفه، وبيئته التي أنتجت النص، وعلاقاته فـ ((كلُّ هذا يؤثر في اختياراته بالتبعية أو التمرد، ويواجه مزاجه وتفضيلاته)) [12].

أسباب اختيار الموضوع:

1- ما تعانيه المكتبة العربية من نقص في مجال العلاقة بين التركيب النحوي والأسلوبية، والحاجة الماسة لدراسة هذا النوع من العلاقات؛ لإبراز معالمه وأهم قضاياه.
2- شعر محمود درويش – ومنه الجدارية – لم يدرس – على حدَّ علمي – دراسة تكشف عن تلك العلاقة.
3- البصمة الفنية المميزة لمحمود درويش في الجدارية التي أثرت عليها بجماليات خاصة، موظفًا التراكيب النحوية بدلالاتها المختلفة لاستيعاب ثنائية الصراع والغربة، وثنائية الحياة والموت، والرغبة في الخلود من خلال جداريته، ففي الثنائية الأولى:

ثنائية الصراع والغربة النفسية بسبب المرض فيقول: [13]

وأنا الغريبُ بكلَّ ما أُتيتُ من
لغتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرفِ
الضادِ، تخضعني بحرفِ الياء عاطفتي،
وللكلماتِ وهي بعيدةُ أرضُ تجاورُ
كوكبًا أعلى. وللكلمات وهي قريبةُ
منفي. ولا يكفي الكتابُ لكي أقولَ:
وجدتُ نفسي حاضرًا مِلْ الغياب

أما الثنائية الثانية: صراع الحياة والموت، فيعلن خلوده الأبدي بشعره الذي هزم الموت فيقول [14]:

هزمتُكَ يا موت الأغاني في بلادِ
هزمتُكَ يا موت الأغاني في بلادِ
الرافدين. مسلَّةُ المصري، مقبرةُ الفراعنة
النقوشُ على حجارةِ معبدي هزمتُكَ
وانتصرتُ، وأفلتَ من كمائِنك الخلودُ
فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد

4- يضاف إلى الأسباب السابقة سبب رابع ألا وهو طموحي الشخصي في إيجاد توازن بين الكتابات التنظرية للأسلوبية والكتابات التطبيقية لها؛ لتضحى الرؤية الفنية أكثر عمقًا وأوسع خبرة.

أهداف البحث

1- دراسة خصائص التراكيب النحوية عند محمود درويش في الجدارية، دراسة تكشف عن العلاقة بين التراكيب والأسلوبية.
2- الوصول إلى كيفية استخدام محمود درويش للغته وتشكيلها بصورة نحوية تعطي سمة أسلوبية مميزة في الجدارية.

- **منهج البحث:**

يعتمد البحث الحالي على المنهج الأسلوبي الذي ينطلق أساسًا من بنية النص اللغوية؛ لرصد معالمها في مختلف مستوياتها، حيث يتسم هذا المنهج بالحياد الموضوعي، والبُعد عن الذاتية، ممَّا يجعله أقرب إلى طبيعة العلم.[15]

كما يقدم هذا المنهج طرائق علمية منظمة في تحليل اللغة ووصفها، ويقدم معايير نعتمد عليها في إبراز السمات والخصائص الأسلوبية المهمة في النص، وبيان وظائفها وتأثيراتها ومعانيها الضمنية، معززًا ذلك بأدلة لغوية تعطي التأثير المطلوب في المتلقي فـ ((ليست العبرة بالسمة الأسلوبية بأن

يكون لها اسم في البلاغة، استعارة أو غيرها، إنما العبرة بأن تفاجئ القارئ أو المستمع ولو مفاجأة خفيفة ، وأن يكون لها دلالة مرتبطة بالموقف)) [16].

- **خطة البحث:**

اقتضى تحقيق أهداف البحث تقسيمه إلى خمسة مستويات نحوية تركيبية تسبقهم توطئة عن موضوع البحث،

المستوى الأول: التقديم والتأخير – المستوى الثاني: الحذف

المستوى الثالث: (التوازي النحوي)– المستوى الرابع: الأساليب

المستوى الخامس: الصيغ النحوية.

- خاتمة: تتضمن أهم النتائج
- هوامش البحث
- المصادر والمراجع

المستوى الأول: التقديم التأخير:

لما كان النظم توخي معاني النحو بعلاقاته وقوانينه[17]، حسب ما يعتمل في نفس الشاعر من مشاعر ومعاناة هي صدى لتجربته الشعرية، لذا فهو يلجأ إلى التصرف بالتقديم والتأخير بين المتعلقات التي يلازم كلٌ منها؛ لأن للتقديم والتأخير فوائد بلاغية عدة نبَّه إليها عبد القاهر الجرجاني[18]، وهو كذلك في الدراسات الحديثة؛ لأن التقديم والتأخير يخلق جمالية ما في النص، كما ينتج عنه دلالات متعدة من ((الوجهة النحوية فيما عُرف عند التحويليين بقواعد إعادة الترتيب.. واهتم به كذلك نقاد الأدب فيما عُرف بعلم الأسلوب)) [19]، أي إن ظاهرة التقديم والتأخير تقع في بؤرة اهتمام علم الأسلوب حول التركيب والتغيير في مواقع الكلمات.

ويتميز شعر محمود درويش في الجدارية بغلبة تقدم شبه الجملة المكون من الجار والمجرور – بكثرة – والظروف بنوعيها – بقلة – تبعًا لسياق الحدث الذي يعرض له، تلاه تقدم الخبر على المبتدأ ثم تقدم المعفول به على الفاعل فتقدم المسند إليه على الخبر الفعلي.

أما ما بقي من التقديم والتأخير، كتقدم خبر النواسخ الفعلية والحرفية، وجواب الشرط على جملة الشرط، وتقدم المسند إليه على الخبر الفعلي، فهو حالات متفرقة لا تشكل سمة أسلوبية مميزة في الجدارية.

ومن ثمَّ يمكن القول بأن ظاهرة التقديم والتأخير قد سيطرت على بنية الجدارية بشكل يفوق مثيلاتها من الظاهرات النحوية الأخرى؛ إذ لم يخل مقطع شعري من الجدارية أو صفحة منها من شكل أو أكثر من أشكال التقديم والتأخير السابقة سواء ما اتصل منها بالجملة الإسمية أم الفعلية، ممّا ساهم في تفجير معان ودلالات متعددة لنصوص الجدارية.

وتجدر الإشارة – قبل المضي قدمًا في ظاهرة التقديم والتأخير في الجدارية – إلى أن البناء التركيبي في اللغة العربية بشقيه الإسمية والفعلية، يخضع لنظام تركيبي معين في ترتيب المفردات اللغوية، فالجملة الإسمية يحتل فيها المسند إليه (المبتدأ) مكان الصدارة، وقد التزم درويش في الجدارية بهذا النظام في مواضع عدة منها قوله[20]

خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية

.....

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من لغتي

أما في الجملة الفعلية، فيتقدم فيها المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل) نوحو قول درويش[21].

تعبتُ من صفتي
يضيق الشكل يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي. وأنظر نحو
نفسي في المرايا

إلا أن ثمة مرونة كبيرة في هذا النظام، استغلها محمود درويش، فيقدم ما حقه التأخير – هو في الوقت ذاته تأخير للعنصر الذي تقدم عليه – لأثر فني لا يتحقق إلا عن طريق هذا الأسلوب، الذي يخلق درويش من خلاله نظامه الخاص في الجدارية، حين يحرك كلمات معينة عن أماكنها إلى أماكن أخرى وبدلالات جديدة، يأتي في مقدمتها غلبة تقدم شبه الجملة في الجدارية إلى صغر الوحدة البنائية فيها عن غيرها [22]. وسوف نكتفي بهذا النوع من التقديم لأنه أكثر الأنواع انتشارًا في الجدارية، بحيث مثل خاصية أسلوبية مميزة فيها، وقد اتخذ تقدم شبه الجملة في الجدارية صورًا عدة منها تقدم الجار والمجرور على الفاعل ومعموليه قول درويش[23].

كيف مللتني يا صحبي وخذلتني، ما نفع
حكمتنا بدون فتوة، ما نفع حكمتنا؟ على
باب المتاه خذلتني
يا صاحبي، فقتلتني، وعلىّ وحدى
أن أرى، وحدي مصائرنا

تقدم الجار والمجرور والمضاف إليه السطر الثاني (على باب المتاه) على عاملها (خذلتني) للتخصيص، أي إن درويش مشغول بإظهار ذاته، فيخصص لنفسه وذاته المتاهة، وأنه وحده دون سواه المخصوص بذلك، ولذا نسمع صوت الذات الشاعرة. ومن هنا يتضح الهدف من اختيار الشاعر لتقديم الجار والمجرور على الفعل ومعموليه، فهو مشغول بتلك المتاهة التي يعيشها، فكل ما يهمه هو بيان صورته، وكيف أنه وحده المسئول عن مصيره، والخروج من حالة المتاهة التي يعيشها.

والصورة الثانية تقدم الجار والمجرور على الفاعل نحو قول درويش[24].

ضاق بي جسدي
ضاق بي أبدي

قدَّم درويش الجار والمجرور (بى) رأسيًا مرتين على الفاعل (جسدى/ أبدى)؛ لإبراز ما يعانيه، وفي سبيل تأكيد ذلك عمدًا إلى تكرار الفعل (ضاق) مرتين في بداية كلّ سطر؛ دلالة على ما يعانيه، ولتأكيد حديثة عن ذاته قدَّم الجار والمجرور (بي) على الفاعلين (جسدي/أبدي)، فهما محور الكلام، تدور حولهما كل الأحداث، ويمثلان حضورًا للذات الشاعرة، أضف إلى ذلك أن التقديم جاء – أيضًا – مراعاة لحسن نظم الكلام والقافية.

والصورة الثالثة لتقدم الجار والمجرور هي التقديم على المفعول به، ومنه قول درويش[25].

هل قلت لي شيئًا يغير لي سبيلي؟
لم أقل. كانت حياتي خارجي

قدّم درويش الجار والمجرور (لي) مرتين أفقيًا على المفعولين (شيئًا/ سبيلي)، فأحدث بذلك خلخلة على مستوى المعنى، نتجت عن فصل المفعولين عن الفعل والفاعل المستتر (قلت/يغير)، مما يثير الذهن لاكتشاف المعاني والدلالات المختلفة الناتجة عن تأخير المفعول به، كذلك يشير

تأخير المفعول به إلى حرص درويش على البنية الإيقاعية وحرصه على القافية. أضف إلى ذلك أن تقديم الجار والمجرور على المفعول به جاء في إطار الإنشاء الاستفهامي لجذب الأنظار إلى محبوبته، ليأتي الجواب من قبل الشاعر بمثابة مفاجأة لها.

وشغل تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ مساحة كبيرة من الجدارية نحو قول درويش[26] .

للولادة وقت
وللموت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
ولصلح وقت
وللوقت وقف
ولا شيء يبقى على حاله

قدَّم درويش الخبر (شبه جملة) على المبتدأ سبع مرات مع تكرار المبتدأ المفرد (وقت) بالعدد نفسه في نهاية كلّ سطر شعري؛ ليعمق الإحساس بأهميته، فهو الولادة وهو الموت، وهو الصمت وهو النطق، وهو الحرب وهو الصلح فيما يشبه المقابلة. وكلُّ الأخبار المتقدمة نجدها متصلة بلام الجر للدلالة على التخصيص، أي تخصيص الوقت بكل هذه الأخبار، التي تنعكس صورتها على الشاعر بأن التحول هو سمة الوقت.

وقد ساهم تقديم الأخبار في المقطع الشعري السابق في إحداث تموجات للمعنى داخل ذهن المتلقي؛ لعدم التزام الشاعر بالترتيب الأصلي للجملة، محدثًا إيقاعًا نفسيًا متميزًا، شارك الإيقاعي الموسيقي الناتج عن تكرار المبتدأ (وقت)؛ بسبب الالتزام بنمط الجملة نفسها في كل سطر.

ونلاحظ أن أشباه الجمل المتقدمة التي أشرنا إليها وكانت لها ملامح أسلوبية مميزة في تشكيل الجدارية، جاءت – في معظمها وغالبيتها – في سياق إخباري. وهذا التقديم يخرج لأغراض بلاغية عدة – ليس هذا مجالها – تفهم من سياق الكلام وأحوال المتلقي.

المستوى الثاني: الحذف

يُعد الحذف سمة أسلوبية تتسم بها جميع اللغات البشرية، وتتميز أكثر ما تتميز بها اللغة العربية؛ لميلها إلى الإيجاز قصدًا للبلاغة، ويتحقق هذا الأسلوب عن طريق إسقاط عنصر أو أكثر من عناصر التركيب اللغوي في النص، بشرط وجود قرائن دالة على المحذوف، بحيث لو فقدت هذه القرائن فقد الحذف وظيفته الفنية، وأصبح عبئًا على لاأسلوب، ووسيلة من وسائل الإبهام والغموض.

وقد احتفى البلاغيون والنحويون احتفاءً كبيرًا بهذه السمة الأسلوبية، فتناولوه في كتبهم، كلٌّ منهم حسب رؤيته والغايات التي يريدها؛ نظرًا لدور الحذف في الكشف عن القيمة الجمالية للعبارة[27].

وعلى الرغم من أن الحذف خاضع في دلالاته وإيحاءاته للتراكيب النحوية التي تؤطره؛ بوصفه نسيجًا قائمًا على مقتضيات النظام النحوي، الذي يقوم على أساس من الحاجة الفنية للمتكلم أو الأديب؛ ليؤدي معنى بذاته في حين يكون العدول عن هذا النظم إفسادًا للمعنى وتغييرًا له[28]، فإن النحويين – على الرغم من تنبههم لكثير من مظاهر الحذف – لم يستطيعوا أن يلمسوا الطاقات الإبداعية لهذه الظاهرة؛ لأنهم نظروا إليها من خلال إطار ضيق لا يتعدى حدود نظرية العامل والحركة الإعرابية، أما البلاغيون فقد تناولوا هذه الظاهرة معتمدين على المعنى وقرائن الحال،ولم يكن همهم المحافظة على الأصول المفترضة، وإنما ولجوا فيها للبحث عن مواقع الحسن والفائدة التي يتم بها المعنى، ويشيرون إلى آثارها في النفس، مراعين في ذلك حال المتكلم والمخاطب التي تستدعي الحذف أو خلافه[29]، وبذلك يزيد ثراء النص، عبر محاولة المتلقي المستمرة للوصول إلى المعنى وإكمال النص، وبهذا يتحول المتلقي من حالة التلقي بما فيها من سلبية إلى حالة إيجابية، من خلال مشاركتها في إكمال النص وإنتاج الدلالة. فظاهرة الحذف من أهم الظواهر التي يظهر فيها دور المتلقي، كما تُعد من أهم الظواهر البلاغية والنحوية لأنها ((تجمع بين السمة النحوية والسمة البلاغية.. وهي إحدى المؤثرات الإيجابية على المعنى؛ لما تحدثه من حراك داخل النسق اللغوي، فهي تمثل قيمة جمالية مضافة داخل النص)) [30]، كما يُعد الحذف ظاهرة أسلوبية تركيبية تساهم في تحقيق أدبية النص لأنه ((يثير الانتباه، ويلفت النظر، ويبعث على التفكير فيما حُذف))[31] وقد اتخذ الحذف في الجدارية صورًا عدة هي: حذف الجملة، وحذف الكلمة، وحذف الحرف، وكان أكثرها ورودًا فيها حذف الكلمة، حيث انتشر هذا النوع من الحذف انتشارًا كثيفًا على مستوى الجدارية.

ومن نماذج الحذف في الجدارية قول درويش[32].

يحتوي المقطع السابق على أنواع عدة من الحذف، يختص بسياقات الحذف في الجملة الفعلية ومتعلقاتها، حيث كثف من حذف الفاعل مع الأفعال (غابت/أرى/أحلم/أعلم/ألقى/سأصير)، وكلها أفعال تدل على الذات الشاعرة باستثناء الفعل (غابت)، ممَّا يؤكد أن ذات الشاعر هي محور الأحداث وشغله الشاغل، إضافة إلى حذف الجملة مع الفعل (أطير) والتقدير: وأطير أنا كالفراشة؛ دلالة على تطلع الشاعر إلى الحرية والانطلاق بعيدًا عن قيود المكان والزمان.

وقد اعتمد درويش في هذا الحذف على ذائقة المتلقي، فلجأ إلى إدخال شيء من الإيهام والإجمال غير المخل في المقطع السابق، فيحذف عناصر من الجملة الفعلية، وذلك الحذف لا يتم إلا إذا كان الكلام الباقي بعد الحذف كافيًا في أداء المعنى ودالاً على المحذوف.

وقد عمد درويش إلى حذف الفعل والفاعل مكتفيًا بالمفعول به مما ينتج عنه ((دور دلالي شديد الثراء؛ لأن اتصال الفضاء الشعري بمنطقة المنصوبات يمثل شعرية من الطراز الأول؛ إذ يعد هذا النحو التركيبي قمة الجدلية بين الظهور والخفاء من ناحية، وقمة الحركة في ذهن المبدع وصياغته من ناحية ثانية)) [33] بحيث صار حذف معمولي الجملة الفعلية (الفعل والفاعل) سمة أسلوبية مميزة في الجدارية نحو قوله: [34].

وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إنْ
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت. وإلا، فاتركوا ورد
الكنائس للكنائس والعرائس

نلاحظ في المقطع السابق أن درويش ذكر نوعين من الحذف، الأول حذف جملة الشرط مع الفعل وجدت مرتين (إن وجدت سبع سنابل خضراء/ إن وجدت بعض شقائق النعمان) كما حذف الفعل والفاعل واكتفى بالمفعول (بعض شقائق النعمان) والتقدير: (وضعوا) حيث حذفهما اعتمادًا على ما يدل عليهما والمشار إليه في السطر الأول (وضعوا على)، والذي صوَّر من خلاله صراعه مع الموت، ورغبته في تغيير الصورة المتصلة به من خلال عبارات تدل على الفرح (سبع سنابل خضراء/ بعض شقائق النعمان/ ورد الكنائس)، وهي عبارات مكنت الشاعر من رؤية واقعة النهائي كما رسمته مخيلته.

ومن ضروب الحذف في الجملة الفعلية – أيضًا – حذف المفعول به مع وجود قرينة دالة على الحذف، وهو أقل ورودًا في الجدارية مقارنة بسياقات الحذف الأخرى في الجملة الفعلية.

وقد يتبادر إلى الذهن أن حذف المفعول به دليل على ضعف الترابط التركيبي بينه وبين الفعل والفاعل، وبالإمكان الاستغناء عنه، وأنه لا يمثل ركيزة أساسية في صياغة المعنى وفهمه لما جاز حذفه؛ لأن المفعول به فضلة يمكن حذفه إن لم يفسد الحذف المعنى.

هذا الحذف يُعد من أهم متعلقات الحذف في الجملة الفعلية في الجدارية – مع قلته – التي يقف عنده البيانيون ((وذلك لكثرة النكت واللطائف المستفادة منه)) [35] فقد يحقق حذف المفعول به أغراضًا دلالية وإيحائية لا تتأتى مع الذكر، منها عموم الإطلاق، والتركيز على الحدث، كما أنه يحفز المتلقي وينبه مداركه لاستنباط المعنى المراد دون التصريح به، وما يشمله من دلالات

مستخلصة من السياق. وقد ورد حذف المفعول به في الجدارية في قول درويش[36]

وكأنني قد مت قبل الآن
أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني
أمضي إلى ما لست أعرف

تحدَّث درويش في هذا المقطع عن مصيره، مصورًا صورة انفعالية لحالته، من خلال صوت الشاعر ، ومن خلال التركيز على جهلة بالمكان الذي سيمضي إليه، حيث حذف في السطر الأخير المفعول به (مكاني/مصيري) بعد الفعل (أعرف) هذا الحذف لا يخلو من دلالة مفادها أن الشاعر أراد أن يثبت الشيء المحذوف؛ لترسيخه لدى المتلقي من خلال وجوده في نهاية المقطع والسطر الشعري، ليتساءل المتلقي! ما الذي يعرفه الشاعر؟ ليتخيل المصير الذي سيمضي إليه الشاعر، وكأن درويش بحذف المفعول يجعل المتلقي (المستهدف من الرسالة) هو المعنى بخطابه. كما أفاد حذف المفعول به قوة التجربة وعمقها في وجدان المتلقي، لتخرج من حيز التجربة الآنية المحدودة بالذات الشاعرة والموقف الذي يعانيه الشاعر إلى رحابة تجارب الإنسان في كلَّ زمان ومكان والتي تتفق عن معطيات تلك التجربة.

أما بالنسبة للحذف في الجملة الإسمية، فيعد قليلاً مقارنة بالحذف في الجملة الفعلية، ومن صور حذف المبتدأ اعتمادًا على السياق، وقد استخدمه درويش ليحقق أغراضًا نفسية ودلالية لا تتأتى إلا عن طريق حذفه[37]، فجاء حذف المبتدأ ليعطي الكلام ميزة دون إخلال في تأدية المعنى بأقصر الطرق، وليبث الحركة والحيوية في التركيب، فيكون النص بذلك أكثر قدرة وقابلية على التأثير والإثارة، ممَّا يبعث في نفس المتلقي النشاط على المتابعة ويبعد عنه السأم والملل.

ومن نماذج حذف المبتدأ في الجدارية قول درويش[38].

فغنى يا آلهتي الأثيرة
يا عناة، أنا الطريد والسهام،
أنا الكلام. أنا المؤبن والمؤذن
والشهيد

يركز درويش على ذاته، إذ يتابع المتلقي بكل شغف وصف الشاعر لحالته المعنوية، فقد رسم صورة لنفسه فهو المطارد والسهام، وهو الكلام والمؤبن والمؤذن والشهيد، بذكر المبتدأ الضمير العائد على الذات (أنا) ثلاث مرات وحذفه مثلها والتقدير (وأنا السهام/ وأنا المؤذن/ وأنا الشهيد) لأنه يريد أن يضع صورة واضحة المعالم لنفسه أمام المتلقي، ويجعلها في بؤرة الاهتمام والعناية، فلجأ إلى حذف المبتدأ (أنا) لدلالات نفسية، فالذي يشغله هو حيرته في معرفة ذاته، وهي البؤرة التي يريد أن يسلط الضوء عليها، ويركز انتباه المتلقي على الحالة الشعورية التي أراد عرضها عن طريق إسقاط المسند إليه وحذفه، والذي يعبر عنه الحدث ذاته، وللمحافظة على وحدة تتابع المشاهد المصورة له، ووضعها في إطار دلالي واحد من خلال استخدام أداة العطف (الواو) مما يؤدي إلى تلاحق الجمل.

والحق أن الأمثلة على الحذف في الجدارية، كلها لها دور في توضيح العلاقة بين الخصائص الأسلوبية والظاهرات النحوية، ولولا هذا الدور المهم للحذف لم يكن ليمثل سمة أسلوبية ونحوية تستحق الوقوف أمامها.

المستوى الثالث: التوازي النحوي:

يتصرف الشاعر في التركيب النحوي كأداة ضغط سياقية على قواعد اللغة لتحقيق أكبر تماثل صوتي للنظام العروضي، كذلك يقوم بإحداث تقسيمات تركيبية صوتية على محيط السطرين، مما يدخله في باب التوازي النحوي وهو ((عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على التماثل الذي لا يعني التطابق)) [39]من خلال تكرار الصيغة النحوية نفسها في البنية والترتيب، ومن ثمَّ يمكن القول بأنس التوازي النحوي هو صورة من تكرار الصيغ النحوية التي تقوم بدور كبير في تكوين الأثر الشعري، وتحقيق توازيًا دلاليًا ((ينتج – حتمًا – التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفرد، وهو تواز عروضي حين يكون في الشعر)) [40]

وقد ورد التوازي النحوي في الجدارية بكثرة، ولذا سنكتفي بذكر بعض الأمثلة عليه للتقريب والتدليل لا الحصر، نحو قول درويش[41]:

ولم أجد موتًا لأقتنص الحياة
ولم أجد صوتًا لأصرخ: أيها
الزمن السريع! خطفتني مما تقول

ففي السطرين الأول والثاني تطالعنا الصيغة النحوية نفسها، والتي شكلت توازيًا نحويًا ودلاليًا يمتد ليشمل المقطع الشعري كله من خلال التوازي بين (ولم أجد موتًا) وبين (ولم أجد صوتًا)، فكلا الجملتين تتكونان من جملة فعلية مجزومة بأداة واحدة وفعل واحد تسبقهما أداة العطف الواو (ولم أجد)، مع اختلاف المفعول فيهما (موتًا/ صوتًا)، ممَّا نتج عنه تماثلاً تركيبيًا وتوازيًا دلاليًا، على الرغم من أنهما يحملان معنى متقابلاً (موت/صوت))، إلا أنهما يؤكدان معنى واحدًا هو الصراع المحتدم الذي يخوضه الشاعر مع الموت.

ومن نماذج التوازي النحوي أيضًا قول درويش [42].

ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته
ولي منها: وضوح الظل في المترادفات
ودقة المعنى

ولي منها التشابه في كلام الأنبياء
على سطوح الليل.
لي منها: حمار الحكمة المنسي فوق التل
يسخر من خرافتها وواقعها
ولي منها: احتقان الزمن بالأضداد
ولي منها: أنا الأخرى

تدون في مفكرة الغنائيين يومياتها
يكشط ملحها البحري
حين يخونني قلب لدودلي

فالتركيب النحوي المكثف المكون من الجار والمجرور (لي منها) الخبر المقدم المتصل بياء المتكلم، يتبعه المبتدأ المعرفة، بحيث امتد هذا التوازي ليشمل جميع الأسطر الشعرية – مع تعدد المبتدأ واختلافه – وهذا من شأنه أن يدعم شعور الاطمئنان الذي يسيطر على الشاعر وهو في بلاده؛ فالمطقع السابق يعالج هذا المضمون الذي يتكرر بطول المقطع حتى إننا نشعر بأن الشاعر وحده هو المالك لكل مظاهر السعادة، ومن ثمَّ فإن تكرار التوازي النحوي (لي منها) في صدر كلّ سطر يصير لازمًا لتعميق هذا المضمون بإيحاءات موسيقية يعززها هذه التوازيات التي تحقق تناغمًا صوتيًا على مستوى التراكيب.

المستوى الرابع: الأساليب

يقسم علماء البلاغة الأساليب البلاغية إلى خبرية تحتمل الصدق أو الكذب، وإنشائية لا تحتمل هذا أو ذاك؛ لأنه ليس لمدلول لفظه – قبل النطق به – واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه.

وتكمن خصائص التراكيب الأسلوبية في كيفية تشكيل الشاعر وترتيبه إياها وفق نظام معين يقتضيه للدلالة على المعنى المقصود و ((يأخذ هذا التلوين الأسلوبي أشكالاً شتى، فنراه مرة بين الخبرية والإنشائية، حيث تنتشر صيغ الدعاء، والاستفهام، والنداء، وأساليب التوكيد، والقسم، والشرط)) [43].

وتأتي خصوصية النص الشعري من خلال اختيارات الشاعر من بين الأساليب السابقة ما يحقق غرضه، من خلال توظيفه لتلك الأساليب أو بعضها.

وبالتأمل في جدارية محمود درويش نجد أنها تزخر بعدد غير قليل من هذه الأساليب سنكتفي بذكر الأساليب الإنشائية منها؛ لكونها الأكثروروداً في الجدارية، فالجملة عند درويش في الجدارية يغلب عليها الأسلوب الإنشائي، فهو عندما يعبر عن تجربته الفريدة لا يقدمها في أسلوب خبري بحيث تأخذ شكلاً تقريرياً وإنما يقدمها بأسلوب إنشائي يثري الطابع التخاطبي في الجدارية، ويساعد على التأثير في نفس المتلقي، ويجعله مشاركًا للشاعر في انفعالاته، وفي خلق النص في خيال المتلقي؛ فالأساليب الإنشائية من شأنها ((إحداث تلوين في أسلوب النص، ممَّا يجعل النص أكثر جدة وحيوية)) [44].، ففي الجدارية إذا جاء الخبر فهو تابع للإنشاء ومفسر له.

والباحث في دراسته للأساليب الإنشائية كسمة أسلوبية مميزة في الجدارية سوف يتوقف عند الإنشاء الطلبي؛ لاستجلاء أثره كظاهرة نحوية في الجدارية، ومدى تطويع درويش له في بناء الجدارية تركيبيًا.

1- الاستفهام:

بالنظر إلى الاستفهام في الجدارية نجد أنه يظهر بشكل لافت، حيث انتشرت أدوات الاستفهام (ماذا/ أين/ما/أيَّان/هل/مَنْ/ الهمزة/كيف/متى/كم) في طول الجدارية، ولكل منها معنى وضع لها في الأصل[45]، وهذه المعاني التي وضعت بإزاء كلّ أداة إنما هي معاني أصلية تتولد منها معان أُخر من خلال السياق، بحيث لا يمكن الإحاطة بهذه المعاني التوليدية [46].

وتكمن أهمية الاستفهام بالأدوات السابقة وغيرها في كونه يقيم علاقة بين الذات الشاعرة المتسائلة والمتلقي، فالسؤال هو توجه إلى الآخر ممَّا يؤدي إلى احتواء للخطاب الشعري، وقيام علاقة نصية تعمل على بناء النص تركيبيًا، التي ((تعبر عن جانب المعنى المراد تأديته، وذلك يلزم أن يكون مدركًا لخصائص كلّ أداة، عالمًا بمكانها في العبارة ودورها في المعنى)) [47] والأمر في ذلك مرده إلى الموقف الذي يحدد الأداة المناسبة له. وبالرجوع إلى أدوات الاستفهام في الجدارية، نجد أن أكثرها ظهورًا وشيوعًا هي الأداة (هل)، وهي حرف ((لا يطلب به إلا التصديق)) [48]، نحول قول درويش[49].

أيها الموت انتظر، حتى أُعِدُ
حقيبتي، فرشاة أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثياب
هل المناخ هناك معتدل؟ هل
تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء،
أم تبقى كما هي في الخريف وفي الشتاء؟
وهل كتاب واحد يكفي لتسليتي مع اللاوقت، أم أحتاج
مكتبه؟ وما لغة الحديث هناك،
دارجة لكل الناس أم عربية فصحى؟

تضمن المقطع السابق ثلاثة استفهامات بـ (هل) وواحدة بـ (ما)، بحيث صار الاستفهام فيه هو المهيمن على بنيته التركيبية، من خلال حوارية من طرفين (الشاعر/ الموت) وإن لم نسمع فيها إلا صوت الشاعر، قصد من خلاله صراعه المرير مع الموت في رحلة مرضه، وتحديه له بأنه سيعيش بعد الموت كما كان يعيش، ولذا سيأخذ معه – على عادة الفراعنة – مقتنياته الدنيوية.

ونلاحظ في هذا المقطع قد عانق الاستفهام بأساليب إنشائية أخرى: النداء (أيها الموت) والأمر (انتظر)؛ ليشكل هذا التعانق دلالتي التنبيه والرجاء، في سياق خطاب الشاعر للموت، وهو المعنى الذي قصده الشاعر، حتى يصبح ذهن المتلقي مستعدًا لتلقي الرسالة، ممَّا يعمق الإحساس بالصراع المتواصل بين الشاعر والموت.

كما نلاحظ أن الاستفهام بـ(هل) – باستثناء الاستفهام الأول – وكذلك الاستفهام بـ (ما) اقتضى وجود معادل لما يليهما من خلال (أم) التي تفيد التعيين فقد وقع ما بعدها معادلاً لما يلي أداتي الاستفهام (هل/ما)؛ لأنه أراد أن يصور موقفًا شعريًا واحدًا، قصد فيه الشاعر تقديم صورة تقريبية لحياته بعد الموت، يتواصل معها المتلقي، ممَّا يفيد الاتساق بين الأسلوبين الاستفهامي والموقف الشعري.

ومن أدوات الاستفهام الأخرى التي استخدمها درويش في الجدارية الأداة (مَنْ) التي تسأل عن العاقل. وقد استخدمها درويش للتعبير عن عجزه، تلك الدلالة التي نتبينها من خلال سؤاله المتكرر عن حقيقة ذاته، التي لا يعرفها، فيكثف من تكرارها ثلاث مرات في المقطع الشعري الواحد، نحو قوله (50).

مَنْ أنت، يا أنا؟ في الطريق
اثنان نحن، وفي القيامة واحد
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى. فمَنْ
سأكون بعدك، يا أنا؟ جسدي
ورائي أم أمامك؟ مَنْ أنا يا أنت؟

وتكثيف درويش (لمَنْ) بهذا الشكل يعبر عما يعانيه من ألم نتيجة عجزه عن الوصول إلى حقيقته، وتمزقه ما بين الرغبة في الوصول إلى حقيقة ذاته، وما بين المنع الذي يدركه جيدًا؛ فو يطلب ما لا يمكن بلوغه، لذلك يكثف من استخدام (مَنْ) لا على سبيل الاستفهام بل على سبيل الاستنجاد والعجز، الذي يدل عليه بداية المقطع، الذي أدرك معه استحالة الوصول لمبتغاه، وبعد أن أدرك ذلك لم يبق له سوى العذاب واليأس الذي لا يجد من يعينه عليه، فيختم المقطع مؤكدًا ذلك المعنى، في الوصول إلى حقيقة النفس.

إن المتحكم في بنية المقطع السابق هو الاستفهام، بحيث تمتد الجمل وتنامى من خلاله، ليصبح الاستفهام هو المسيطر.

2-الأمر:

يستخدم درويش الأمر بصورة مكثفة ومبالغ فيها في الجدارية، حيث استخدمه الشاعر بصورة تفوق غيره من صور الإنشاء الأخرى.

وممّا هو جدير بالذكر أن تجربة الشاعر في الجدارية هي تجربة ذاتية، فلا وجود لغيره فيها، وما يأتي من ذكر للموت أو المرأة أو غيرهما فهو لا يخرج عن نطاق مخاطبة الشاعر نفسه، فلا مجال في التجربة لغير الشاعر، فالجدارية تدور بين ذات متشبثة بالحياة، وموت يترصد خطاه، والشاعر في حالة انتظار وترقب لكل ما يصدر عنه.

وسنكتفي بمثال واحد على استخدام أسلوب الأمر بكثافة في الجدارية من قول درويش موجهًا حديثه للموت(51).

يا موت! يا ظلي
سيقودني، يا ثالث الاثنين، ي
لون التردد في الزمرد والزبرجد،
يا دم الطاووس، يا قناص قلب
الذئب، يا مرض الخيال! اجلس على الكرسي! ضع
أدوات صيدك
تحت نافذتي، وعلق فوق باب البيت
سلسلة المفاتيح الثقيلة إلا تحدق
يا قوت إلى شراييني لترصد نقطة
الضعف الأخيرة. أنت أقوى من
نظام الطب. أقوى من جهاز
تنفسي. أقوى من العسل القوى،
ولست محتاجًا – لتقتلني – إلى مرضي
فكن أسمى من الحشرات، كن مَنْ
أنت، شفافًا بريدًا واضحًا للغيب
كن كالحب عاصفة على شجر، ولا

تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي
الضرائب. لا تكن شرطي سيري في
الشوارع. كن قويًا، ناصع الفولاذ، واخلع عنك
الثعالب. كن
فروسيًا، بهيًا، كامل الأوصاف. قل
ما شئت: من معنى إلى معنى
أجيء.؟
ويا موت انتظر، واجلس على
الكرسي. خذ كأس النبيذ، ولا
تفاوضني، فمثلك لا يفاوض أي
إنسان،، ومثلي لا يعارض خادم الغيب. استرح فلربما
أنهكت هذا
اليوم من حرب النجوم.

كثف درويش في المقطع السابق من استخدام أسلوب الأمر، حيث استخدمه ثلاثة عشر مرة بصورة مهيمنة على المقطع، بحيث جعل الشاعر من الأمر المحور الأساسي المسيطر بصفة كاملة على المقطع الشعري، كما يجعل منه عتبة من عتبات النص لا يمكن فهم صراع الشاعر مع الموت إلا من خلاله، حيث جاء الأمر في المقطع بصيغة أمر واحدة هي فعل الأمر الأساسية؛ ليقدم الشاعر من خلالها صورة تقريبية لطبيعة الصراع، تسيطر على بنية المقطع حتى نهايته، ممَّا يعني أن المقطع أمر واحد طويل، قطعه الشاعر ببعض الأساليب الإنشائية الأخرى التي تعانقت مع الأمر من خلال نداء الموت (يا موت/ يا ظلي/ يا ثالث الاثنين/ يا قوي) والنهي (لا تحدق/ لا تكن/ لا تجلس) وهو نهي يحمل في طياته معنى الأمر.

كما أن درويش كرر فعلاً أمريًا واحدًا خمس مرات وهو الفعل (كن) للتعبير عن صورة الموت التي يتمناها حين يداهمه (أسمى من الحشرات/ شفافًا بريدًا واضحًا/ كالحب/ قويًا/ فروسيًا) وكلها صور تمحور دلالة الاستعلاء للموت والخضوع للشاعر، حيث يصير المأمور/ الموت هو الأقوى والمستعلي على الآمر/ الشاعر، وكأن درويش يصور مأساته في قمتها ويعمقها لدى المتلقي بأن الموت قادم لا محالة، على الرغم من استعطاف الشاعر له بأن ينتظر ويصغ له، مع أن الشاعر يؤكد أن الموت تابع له كظله (يا ظلي).

3- النداء:

يُعد النداء من الأساليب الإنشائية التي اعتمد عليها دوريش في بناء الجدارية تبعًا للسياق.

وتكمن أهمية صيغ النداء في الجدارية أن لها سمة أسلوبية في تركيبها؛ فهي تؤسس علاقة ارتباطية بين المتلقي والشاعر، وتحدد حقلاً دلاليًا يقرر فيه تعريفًا للذات المخاطبة، ممَّا يستوجب من المتلقي استجابة لأداء الفعل المقصود بصيغة النداء. واستمرارًا لسيطرة الآخر/ الموت على الجدارية أو بالأدق ثنائية الموت والحياة، يستخدم درويش خاصية النداء فيها، معتمدًا على أداتين فقط هما (يا) و (أيا)، وتُعد الأداة (يا) الأكثر حضورًا في الجدارية؛ فهي على المستوى الدلالي تتعلق باتجاهين هما: الاتجاه الأول متعلق بالآخر/ الموت، والثاني متعلق بالذات الشاعرة.

ومن أمثلة النداء قول درويش[52]:

تقول ممرضتي: كنت تهذي
كثيرًا، وتصر: يا قلب!
يا قلب! خذني إلى دورة الماء
ما قيمة الروح إن كان جسمي
مريضًا، ولا يستطيع القيام بواجبه الأولي؟
فيا قلب، يا قلب أرجع خطائي
إليّ لأمشي إلى دورة الماء وحدي

يتجلى أسلوب النداء في الأبيات من خلال تكرار الأداة (يا) أربع مرات، جاء فيها أسلوب النداء – على المستوى التشكيلي – تام العناصر ،وكأن هناك حوارًا بين الذات الشاعرة وقلبه – في رحلة مرضه – متخذًا من تعانق النداء بالأمر (خذني/أرجع) والاستفهام (ما) وسيلته إليه.

ويبدو أن درويش قد تعمد هذا التعانق الأسلوبي في المقطع السابق؛ لما فيه من فاعلية رسم حالته في أثناء مرضه من شأنها جذب المتلقي، وإثارة اهتمامه؛ ليكون على استعداد ذهني ونفسي للتفاعل مع الشاعر من بداية المقطع، فالشاعر ينزل قلبه منزلة القريب؛ ويجعله وسيلة البقاء التي يتشبث بها في الحياة، فببقائه قويًا صحيحًا يبقى الشاعر مستمرًا في صراعه مع الموت، وفي ذلك استجابة لحالته النفسية، وتساوقًا مع شعوره بأهمية بقاء القلب حيًا على المستويين الحسي والمعنوي.

المستوى الخامس: الصيغ النحوية:

يدور مصطلح الصيغة حول هيئة الكلمة من ترتيب حروفها وحركاتها[53]، وتشمل عدة أبواب كباب الأسماء والأفعال، والمصادر والمشتقات، وسوف يتوقف البحث الحالي عند أهم الصيغ التي وظفها درويش في الجدارية بكثرة ومن أهم صيغ الاسم توظيفًا في الجدارية: اسم الفاعل، ونعني به الوصف الذي يدل على فاعل الحدث، ويجري مجرى الفعل في إفادة الحدوث[54]

ومن شواهد اسم الفاعل المكرر في الجدارية قول درويش[55]

جالس مثل تاج الغبار
على مقعدي
باطل،باطل الأباطيل، باطل
كل شيء على البسيطة زائل

جاء اسم الفاعل في المقطع السابق خمس مرات (جالس/ باطل/ باطل/ باطل/زائل)، وجاءت كلها دالة على الثبوت؛ لأنها جاءت في سياق الجملة الأسمية، فالشاعر ليس بصدد إثبات أن كل شيء زائل، وإنما هو بصدد إثبات عدم التحول عن هذه الحقيقة، ومن ثمَّ فالتعبير عنها باسم الفاعل، دلَّ على زيادة وقوع الحدث (البطلان – الزوال) ودلَّ – في الوقت نفسه – على ثبات الحدث وعدم تحوله.

وقد اختار الشاعر اسم الفاعل بكثافة في المقطع السابق لتأصل تلك الحقيقة في ذات الشاعر الذي تقطر حياته مرارة وأسى، وفي هذا بيان لضياع آماله، وتمزق أمانيه في البقاء الذي يسعى إليه.

وتُعد صيغ المبالغة من صيغ الاسم ذات الحضور المكثف في الجدارية، وتسمى صيغ المبالغة المثال،وهي تحويل لصيغة (فاعل) الدالة على اسم الفاعل؛ لإفادة المبالغة والكثرة[56]، بعدد من الصيغ! مفعال، فعول، فعيل، فُعل، فعال.

وإذا كانت صيغ اسم الفاعل تفيد الدلالة على الحدث وفاعله، فإن صيغ المبالغة تضيف إلى ذلك الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث؛ فهي مشتقة للدلالة على الوصف والمبالغة.

ومن نماذج صيغة المبالغة في الجدارية قول درويش[57].

وأنا الغريب. تعبت من درب الحبيب
إلى الحبيب. تعبت من صفتي
يضيق الشكل. يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي. وأنظر نحو
نفسي في المرايا!
هل أنا هو؟

يوظف درويش صيغة المبالغة ثلاث مرات _الغريب/الحليب/ الحبيب) وكلها على وزن (فعيل) بصورة متقاربة ومتوالية، للدلالة على صراعه الآخر مع العزبة التي يعيشها.

وفي تكرار صيغ المبالغة الثلاثة السابقة ما يوحي بالحزن المسيطر على الشاعر جراء غربته، وإبراز معاناته، حيث أصبح غريبًا طريدًا شريدًا وتقارب صيغ المبالغة الثلاث.

أما بالنسبة لصيغ الأفعال وتعلقها بنية الكلمة من خلال السياق، فقد زخرت الجدارية بصيغ الأفعال الثلاثة (الماضي/ المضارع/ الأمر)؛ لأن بنية الجدارية ترنحت بين الحركة والسكون والتلوين بينهما من خلال الأفعال الماضية والمضارعة ممَّا ((يبعث الحيوية النابضة، والحركة المتجددة، والتنقل بين مراحل الزمن المختلفة، حيث يعيدنا الفعل الماضي إلى ذكريات حدثت وانتهت، ويجدد الفعل المضارع صلتنا بها، ويسترجعها حية إلى أذهاننا كأننا نراها[58].

وقد انتشرت بنية فعل الأمر بصورة مكثفة في الجدارية – كما سبق وأشرنا عند تناولنا للأساليب الإنشائية الأمرية – أما الفعل الماضي فهو قليل الانتشار في الجدارية مقارنة بأفعال الأمر والمضارعة، ومن ذلك قول درويش[59].

مثلما سار المسيح على البحيرة،
سرت في رؤياي. لكني نزلت
عن الصليب لأنني أخشى العلو

جاء المقطع السابق محملاً بثلاثة أفال ماضية هي (سار/ سرت/نزلت) وقد جاءت كلها على وزن (فَعَل)، وسرّ اختيار الشاعر لصيغة الماضي أن رؤياه تلك قد حدثت وانتهت، فها هو آفاق من رؤياه وأصبح من أبناء الدنيا المعذبين، غريبًا بين جنبات الحياة القاسية ومطاردة الموت المستمرة، فلا معنى لاستخدام المضارع، فالموت لا محالة قادم، ممَّا يُعد تعبيرًا عن واقع الشاعر المرير.

وبالنسبة لبنية الأفعال المضارعة وصيغها، فقد
انتشرت بصورة مكثفة في الجدارية، تعبيرًا عن
الحاضر أو المستقبل البعيد الذي يتوقعه الشاعر من
حيث الخلود وهزيمة الموت، نحو قول درويش[60].
وكأنني قدمت قبل ((الآن))
أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني
أمضي إلى ما لست أعرف. ربما
مازلت حيًا في مكان ما، و أعرف ما أريد
سأصير يومًا ما أريد

جاء المقطع السابق مشتملاً على أفعال مضارعة عدة (أعرف/ أمضي/ أريد/ أصير) وكلها جاءت على وزن (أفعل)؛ لأن درويش يتحدث عن ذاته. هذه الأفعال تفيد التجدد والاستمرارية حتى بعد الموت، فلما كان هاجس الموت هو محنة الشاعر، فكان التعبير بصيغة المضارع الدال على المستقبل، وفي هذا ما يدل على أن قضية الشاعر الأولى هي الذات/ الأنا)، فليس لغيره مكان في التجربة، ولذلك سيظل وحده يدافع الموت في الحاضر وينتصر عليه في المستقبل بخلود ذكراه.

خاتمة:

عُنى هذا البحث بدراسة علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية في قصيدة (جدارية) لمحمود درويش، وقد مثلت هذه العلاقة علامة واضحة في الإطار الإبداعي لمحمود درويش، وهو ما لم ينتبه إليه الباحثون والدارسون سواء في هذه القصيدة أم في غيرها من نتاج الشاعر أم في غيرها من الأعمال الشعرية على قدر الاطلاع.

وقد تمكن الباحث – بعد دراسته لتلك العلاقة في الجدارية – من التوصل إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1- الأسلوبية التي تتفق ونص محمود درويش في الجدارية هي الأسلوبية الأدبية التي تنطلق من مفردات النص اللغوية من خلال التقريب بين الجانبين اللغوي والنحوي، بحيث يتحول نص الجدارية إلى مجموعة من الظاهرات النحوية التي تمثل خاصية أسلوبية تستحق الوقوف أمامها؛ لبيان العلاقة بينها وبين التراكيب النحوية.
2- الجدارية تزخر بكثير من الظاهرات النحوية التي تمثل سمات أسلوبية، فإلى جانب: التقديم والتأخير، والحذف/ والتوازي النحوي، والأساليب، والصيغ النحوية، يوجد أيضًا ظاهرات نحوية أخرى: كالشرط، والإشارة، والضمائر، وأدوات العطف، إلا أننا لم نتناولها جميعًا خشية الإطالة التي قد تخرج البحث عن أهدافه المشار إليها.
3- مثلت ظاهرتا التقديم والتأخير والحذف انحرافًا عن قواعد اللغة، ولم تكن مجرد ومضات متفرقة في الجدارية، وإنما شاعت وانتشرت في طول الجدارية خاصة تقديم شبه الجملة وحذف الفاعل.
4- انتشار التوازي النحوي بصورة مكثفة، بحيث يمكن القول بأن الجدارية – بصفة عامة – قائمة على هذه الظاهرة النحوية القائمة على التماثل لا التطابق.
5- شيوع الأساليب النحوية خاصة الأساليب الإنشائية التي لم تخل صفحة من صفحات الجدارية من أحد أساليبها (الاستفهام/ النداء/ الأمر) بل إن كثيرًا من مقاطع الجدارية تعانقت فيها أكثر من أسلوب إنشائي، ممَّا يدل على عناية درويش بهذه الأساليب، ومعرفته بدورها في إقامة بنية قصيدته.
6- يوصي الباحث – بناءً على النتائج السابقة – بإجراء المزيد من الدراسات والأبحاث حول علاقة الأسلوب بالنحو في الشعر العربي قديمة وحديثة.

الهوامش:

(1)عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص211.

(2)يدور مفهوم الأسلوب في المعاجم العربية حول الطريقة والمذهب، والوجهة والفن انظر: جمال الدين أبو الفضل بن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ت، مادة [سَلَبَ]. أما في الاصطلاح، فإن مفهوم الأسلوب تعدد وتنوع تبعًا للعلم الذي يدرسه، ودار فيها حول السمات النحوية، والدلالية، واللفظية التي تحدد سمات النص وطريقة مبدعه في التأليف. انظر: – شفيع الدين السيد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار النصر، القاهرة 1998، ص169– 204 – محمد أحمد بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، دراسة في شعر الهذليين، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995، ص13–18. – بيرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء العربي، بيروت، د.ت ص47.

(3)هو الشاعر الفلسطيني محمود درويش المولود في قرية البروة بالخليل عام 1941، ويعتبر من أبرز الشعراء العرب المعاصرين في الشعر العربي، وأحد المساهمين في حركة تطويره، من خلال قصائده التي مزج فيها الحب بالوطن بالحبيبة، والتي تمثل في مجموعها علاقة الشاعر بوطنه الأم (فلسطين) حتى أطلق عليه: شاعر الأرض المحتلة. وقد تنوع إنتاج محمود درويش الأدبي بين الشعر والنثر، وقد جُمع شعره في ديوان واحد، ومن أشهر دواوينه عصافير بلا أجنحة، و أوراق الزيتون، وآخر الليل، والكتابة على ضوء البندقية.. وغيرها، وكان آخر دواوينه هو ديوان: لا أريد لهذه القضية أن تنتهي. أما فيما يخص أعماله النثرية، فقد تمثلت في: شيء عن الوطن، ووداعًا أيتها الحرب ويوميات الحزن العادي، وذاكرة النسيان وغيرها. وتوفي محمود درويش في التاسع من أغسطس عام 2008.

(4)كما تعدد مفهوم الأسلوبية وتنوعه، تعددت – أيضًا – مدارسها واتجاهاتها، منها: الأسلوبية اللسانية الوصفية أو أسلوبية التعبير ويمثلها شارل بالي (Charles Bally) وتهتم بدراسة اللغة المنطوقة لا بدراسة أدبية اللغة، والأسلوبية البنيوية الوظيفية ويمثلها جاكبسون (Roman Jacbson)، وتهتم بدراسة النص ضمن منظور وصفي، والأسلوبية المثالية التكوينية أو أسلوبية الفرد، ويمثلها ليوسبيتز (Leospitzer) وتهتم بدراسة الخطاب الفردي وعن طريقه يتم النفاذ إلى روح الكاتب وأسلوبه. انظر: – بيرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، سابق ص73، 118، 1245. – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس 1982 ص42 – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 ص14–15

(5)انظر، محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب، القاهرة، 2006 ص23.

(6)مديحة السايح، المنهج الأسلوبي في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دراسات نقدية، ع135، 2004 ص192.

(7)جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986 ص190.

(8)انظر، محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، 2000، ص29

(9)انظر السابق ص25 وما بعدها

(10)محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتراكيب في النقد العربي القديم، لونجمان، القاهرة، 2004، ص154

(11)انظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، 1986، ص 70 – 71

(12)محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص96.

(13)محمود درويش، الجدارية، دار رياض الريس، بيروت، 2000 ص322–23.

(14)السابق ص 54–55.

(15)انظر، فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004 ص42

(16)شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال 1988، ص25–26

(17)انظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلَّق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة – جدة، 1992، ص81.

(18)انظر السابق ص106.

(19)محمد خضير، التركيب والدلالة والسياق، دراسة تطبيقية، الأنجلو المصرية، 2005 ص179.

(20)الجدارية ص45.

(21)السابق ص46

(22)انظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص290

(23)الجدارية ص63.

(24)السابق ص64

(25)السابق ص49.

(26)السابق ص65

(27)لمزيد من الإيضاح والتفاصيل حول ظاهرة الحذف عند البلاغيين والنحويين القدامى، انظر على سبيل المثال لا الحصر: – عبد القاهر الجرجاني، دائل الإعجاز، سابق ص146. – أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة صبيح، القاهرة، 1969، ص207 – 212. – أبو الفتح عثمان بن جنى، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، 360/2 – 362. – أبو بكر محمد بن سهل بن السراج، الأصول في النحو، تحيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996، 254/2.

(28)انظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص235.

(29)انظر، تمام حسان، الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981، ص348– 349.

(30)عبد العزيز موافى، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص295

(31)فتح الله سليمان، الأسلوبية، سابق ص140.

(32)الجدارية، ص42.

(33)محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهرة الجرجاني، لونجمان، القاهرة، 1995، ص108

(34)الجدارية ص53.

(35)أيمن عياد، دلالات المباني في علم المعاني، د.ن، د.ت، ص96.

(36) الجدارية ص43 – 43 وأيضًا قوله في ص46: أكتب تكنْ واقرأ تجدْ. حيث حذف في السطر الثاني المفعول به والتقدير (تجد أنسًا).

(37)انظر، محمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، الأنجلو المصرية، 2001، ص114- 123

(38)الجدارية ص52.

(39)رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، 1988 ص103

(40)جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص126- 127.

(41)الجدارية ص47

(42)السابق ص50-51.

(43)مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، القاهرة 1986، ص252

(44)شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص259

(45)انظر، أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983 ص310- 313.

(46)انظر، محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة 2008 ص216.

(47)أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998، ص128

(48)السكاكي، المفتاح، سابق ص308

(49)الجدارية ص53.

(50)السابق ص51-52..

(51)السابق ص62- 63.

(52)السابق ص 70-71

(53)انظر، عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 2003، ص7

(54)ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك على ألفية بن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين، مطبعة السعادة، القاهرة 1956، 248/2.

(55)الجدارية ص86.

(56)انظر، أبو بشر عمرو بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، 110/1

(57)الجدارية ص23

(58)مي يوسف خليف، القصيدة الجاهلية، سابق ص260

(59)الجدارية ص89.

(60)السابق ص17-18.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- محمود درويش، الجدارية، دار رياض الريس، بيروت، 2000.

ثانياً: المراجع:

1- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، 1998.

2- أبو بشر عمرو بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة 1988.

3- أبو الفتح عثمان بن جنى، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011

4- أبو محمد بن سنان الخفاجي، سرُّ الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة صبيح، القاهرة، 1969.

5- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

6- أيمن عياد، دلالات المباني في علم المعاني، د.ن، د.ت.

7- بيرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء العربي، بيروت د.ت.

8- تمام حسان الأصول، دار الثقافة، المغرب 1981.

9- جان كوهن، بنية اللغة العشرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986.

10-جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

11- عبد العزيز موافى، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999.

12-عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 2003.

13-عبدالحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، الخانجي، 1980.

14عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982.

15 -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلَّقَ عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة – جدة، 1992.

16 -فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

17 - -شفيع السيد، نظرية الأدب، دراسته في المدارس النقدية الحديثة، دار النصر، القاهرة، 1998.

18 --شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

19 - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

20 –شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال، القاهرة 1988.
21 –رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، 1988.
22 –مديحة السايح، المنهج الأسلوبي في مصر، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، دراسات نقدية، ع135، 2004.
23 –محمد أحمد بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، دراسة في شعر الهذليين، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، 1995.
24 –محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، 2008.
25 –محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، 2000.
26 –محمد خضير، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم، الأنجلو المصرية، 2001.
27 –محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1996.
28 –محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتراكيب في النقد العربي القديم، لونجمان، القاهرة، 2004.
29 –محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
30 –محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، القاهرة، 1995.
31 –محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994.
32 –محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، 1986.