اسم مشتق من الذكوة وهي الجمرة الملتهبة والمراد بالذكوات
الربوات البيض الصغيرة المحيطة بمقام أمير المؤمنين علي بن أبي
طالب{عليه السلام}
شبهها لضيائها وتوهجها عند شروق الشمس عليها لما فيها
موضع قبر علي بن أبي طالب {عليه السلام}
من الدراري المضيئة
{در النجف}فكأنها جمرات ملتهبة وهي المرتفع من الأرض، وهي ثلاثة مرتفعات صغيرة نتوءات بارزة في أرض الغري وقد سميت الغري باسمها، وكلمة بيض لبروزهاعن الأرض.وفي رواية إنّها موضع خلوته أو إنّها موضع عبادته وفي رواية أخرى في رواية المفضل عن الإمام الصادق {عليه السلام}قال: قلت:يا سيدي فأين يكون دار المهدي ومجمع المؤمنين؟ قال:يكون ملكه بالكوفة، ومجلس حكمه جامعها وبيت ماله ومقسم غنائم المسلمين مسجد السهلة وموضع خلوته
الذكوات البيض

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
دائرة البحث و التطوير

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Research & Development Department

No:
Date:

ديوان الوقف الشيعي / دائرة البحوث والدراسات

م/ مجلة الذكوات البيض

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ...

إشارة الى كتابكم المرقم ١٠٤٦ والمؤرخ ١٢/٢٨ /٢٠٢١ والمرفق به ت ٤/٥٧٤٤ في ٢٠٢١/٩/٦ ، والمتضمن استحداث مجلتكم التي تصدر عن الوقف المذكورة أعلاه ، وبعد الحصول على الرقم المعياري الدولي المطبوع والمنشأ موقع الكتروني للمجلة تعتبر الموافقة الواردة في كتابنا أعلاه موافقة نهائية على استحداث المجلة.

... مع وافر التقدير

أ.م.د. همسين صالح حسن
المدير العام لدائرة البحث والتطوير / وكالة
٢٠٢٢/١/١٢

نسخة منه الى:
- قسم الشؤون العلمية / شعبة التأليف والنشر والترجمة / مع الاوليات.
- الصادرة.

مهند ابراهيم
١٠ / كانون الثاني

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - دائرة البحث والتطوير - القصر الأبيض - المجمع الثقافي - العلمين الشمالي

إشارة إلى كتاب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة البحث والتطوير
المرقم ٥٠٤٩ في ٢٠٢٢/٨/١٤ المعطوف على إعمامهم
المرقم ١٨٨٧ في ٢٠١٧/٣/٦
تُعدّ مجلة الذكوات البيض مجلة علمية رصينة ومعتمدة للترقيات العلمية.

الذكوات البيض

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

العدد (١٩)المجلد الأول
ذو الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران ٢٠٢٦م

العدد (١٨) السنة الخامسة ذي الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران٢٠٢٦م

رقم الإيداع في دار الكتب والو ثائق (١١٢٥)

الرقم المعياري الدولي ISSN 2789-1763

عمار موسى طاهر الموسوي
مدير عام دائرة البحوث والدراسات

رئيس التحرير
أ.د. فائز هاتو الشرع

مدير التحرير
حسين علي محمد حسن الحسني

هيأة التحرير
أ.د. عبد الرضا بهية داود
أ.د. حسن منديل العكيلي
أ.د.نضال حنش الساعدى
أ.د. حميد جاسم عبود الغرابي
أ.م.د. فاضل محمد رضا الشرع
أ.م.د. عقيل عباس الريكان
أ.م.د. أحمد حسين حيال
أ.م .د. صفاء عبدالله برهان
م.د.موفق صبرى الساعدى
م.د.طارق عودة مرى
م.د. نوزاد صفر بخش

هيأة التحرير من خارج العراق
أ.د.نور الدين أبو لحية / الجزائر
أ.د. جمال شلبي/ الاردن
أ.د. محمد خاقانى / إيران
أ.د. مها خير بك ناصر / لبنان

التدقيق اللغوي
م.د. مشتاق قاسم جعفر

الترجمةالانكليزية
أ.م.د. رافد سامي مجيد

العدد (١٩) السنة الخامسة ذو الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران ٢٠٢٦م

الذكوات البيض

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

العدد (١٩) السنة الخامسة ذو الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران ٢٠٢٦م

العنوان الموقعي
مجلة الذكوات البيض
جمهورية العراق
بغداد /باب المعظم
مقابل وزارة الصحة
دائرة البحوث والدراسات
الاتصالات
مدير التحرير
٠٧٧٣٩١٨٣٧٦١
صندوق البريد / ٣٣٠٠١

الرقم المعياري الدولي
ISSN 2786-1763
رقم الإيداع
في دار الكتب والوثائق(١١٢٥)
لسنة ٢٠٢١

البريد الالكتروني
إيميل
off reserch@sed.gov.iq
hus65in@gmail.com

دليل المؤلف .....

١-أن يتسم البحث بالأصالة والجدّة والقيمة العلمية والمعرفية الكبيرة وسلامة اللغة ودقة التوثيق.

٢- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

أ. عنوان البحث باللغة العربية .

ب . اسم الباحث باللغة العربي، ودرجته العلمية وشهادته.

ت . بريد الباحث الإلكتروني.

ث . ملخصان: أحدهما باللغةِ العربية والآخر باللغةِ الإنكليزية.

ج . تدرج مفاتيح الكلمات باللغة العربية بعد الملخص العربي.

٣-أن يكونَ مطبوعًا على الحاسوب بنظام(office Word) ٢٠٠٧ أو ٢٠١٠) وعلى قرص ليزري مدمج (CD) على شكل ملف واحد فقط (أي لا يُجزّأ البحث بأكثر من ملف على القرص) وتُزوَّد هيأة التحرير بثلاث نسخ ورقية وتوضع الرسوم أو الأشكال، إن وُجدت، في مكانِها منَ البحثِ، على أن تكونَ صالحةً مِنَ الناحيةِ الفنيَّة للطباعة.

٤-أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (٢٥) خمس وعشرين صفحة من الحجم (A4).

٥. يلتزم الباحث في ترتيب وتنسيق المصادر على الصيغة APA

٦-أن يلتزم الباحث بدفعِ أُجور النشر المحدَّدة البالغة (٧٥،٠٠٠) خمسة وسبعين ألف دينار عراقيّ، أو ما يعادلها بالعملات الأجنبية.

٧-أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

٨-أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

أ. اللغة العربية: نوع الخط (Arabic Simplified) وحجم الخط (١٤) للمتن.

ب . اللغة الإنكليزية: نوع الخط (Times New Roman) عناوين البحث (١٦). والملخصات (١٢)

أما فقرات البحث الأخرى؛ فبحجم (١٤) .

٩-تكون مسافة الحواشي الجانبية (٢،٥٤) سم،والمسافة بين الأسطر (١) .

١٠-في حال استعمال برنامج مصحف المدينة للآيات القرآنية يتحمل الباحث ظهور هذه الآيات المباركة بالشكل الصحيح من عدمه، لذا يفضّل النسخ من المصحف الالكتروني المتوافر على شبكة الانترنيت.

١١-يبلَّغ الباحث بقرارِ صلاحيَّة النشر أو عدمها في مدَّةٍ لا تتجاوز شهرين من تاريخ وصولهِ إلى هيأةِ التحرير.

١٢-يلتزمُ الباحث بإجراءِ تعديلات المحكّمين على بحثهِ وفق التقارير المرسلة إليهِ وموافاةِ المجلة بنسخةٍ مُعدَّلةٍ في مدَّةٍ لا تتجاوزُ (١٥) خمسة عشر يومًا.

١٣-لا يحق للباحث المطالبة بمتطلبات البحث كافة بعد مرور سنة من تاريخ النشر.

١٤-لاتعاد البحوث الى أصحابها سواء قُبلت أم لم تُقبل.

١٥-تكون مصادر البحث وهوامشه في نهاية البحث، مع كتابة معلومات المصدر عندما يرد لأول مرة.

١٦-يخضع البحث للتقويم السري من ثلاثة خبراء لبيان صلاحيته للنشر.

١٧-يشترط على طلبة الدراسات العليا فضلاً عن الشروط السابقة جلب ما يثبت موافقة الأستاذ المشرف على البحث وفق النموذج المعتمد في المجلة.

١٨-يحصل الباحث على مستل واحد لبحثه، ونسخة من المجلة، وإذا رغب في الحصول على نسخة أخرى فعليه شراؤها بسعر (١٥) ألف دينار.

١٩-تعبر الأبحاث المنشورة في المجلة عن آراء أصحابها لا عن رأي المجلة.

٢٠-ترسل البحوث إلى مقر المجلة – دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي بغداد – باب المعظم)

أو البريد الإلكتروني:(hus65in@Gmail.com) (off reserch@sed.gov.iq) بعد دفع الأجور في مقر المجلة

٢١-لا تلتزمُ المجلة بنشر البحوث التي تُخلُّ بشرطٍ من هذهِ الشروط .

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

ت	عنوانات البحوث	اسم الباحث	ص
١	العسقلانيين الوافدون الى مصر وأثرهم في القضاء المصري في مصر في العصر المملوكي دراسة تاريخية	أ. د. محمود فياض حمادي	١٠
٢	مظاهر النهوض والتردي للأمة المسلمة في الجانب العلمي	د. أنس عصام اسماعيل	٢٤
٣	أبعاد هجرة المسلمين الى الحبشة «دراسة تاريخية تحليلية»	أ.د. عمر قحطان عبد اللطيف أ. د. سهاد فاضل عباس مصطفى	٣٤
٤	أبو هلال العسكري وأبو الطيب المتنبي قضايا ومواقف	أ.د. جمال عبد الحميد السوداني	٤٢
٥	أحكام استيفاء الصداق المؤخر في الفقه الإسلامي	أ. م. د. وليد منفي عبد طاهر الخليفاوي	٥٢
٦	الإلحاد المعاصر من منظور عقيدة التوحيد» الأسباب والمعالجات العقدية»	أ.م. د. مدين عبد خلف صالح	٦٨
٧	كفاءة التنمية المستدامة في التعليم	أ.م. د. بشائر مولود توفيق أ. د. هدى محمد سلمان	٨٢
٨	التفاعل القائم على التناقض المدعوم بالذكاء الاصطناعي في تنمية التفكير اللغوي الإبداعي وكسر الأنماط اللغوية الجامدة لدى متعلمي اللغة العربية	أ.م. د. وفاء شاوي حسن	٩٦
٩	الجغرافية النقدية اتجاه حديث في تطور الفكر الجغرافي	أ.م. د. حيدر عبد الامير رزوق	١١٨
١٠	تعددية الخطاب القرآني في شرك المخاطَب	أ.م. د. علي سوادي ظاهر	١٣٢
١١	طرائق التعلم والتعليم في السنة النبوية «دراسة موضوعية»	أ.م. د. مرفت نواف عبود	١٤٤
١٢	التقابل الاستعاري في النص القرآني	أ.م. د باسم محمد أبراهيم	١٥٨
١٣	المجال الكوني بوصفه محدِّدًا للتكليف- دراسة فقهية في العبادات المرتبطة بالحركة الفلكية	م. د. جنان شاكر علي	١٦٦
١٤	فاعلية استراتيجية (SNIPS) في تحصيل طالبات الصف الخامس العلمي في مادة الاحياء والتفكير التاظري لديهن	م. د. ختام عدنان عبد السادة الكرعاوي	١٧٧
١٥	تحليل محتوى كتاب اللغة العربية للصف الرابع الإعدادي في ضوء مهارات التفكير المنطقي	م.د. حسنين علي دعير الكناني	١٩٢
١٦	الثقافة المعاصرة وأثرها في الاستدلال الديني	م. د.وسام فايز هاشم الموسوي	٢١٨
١٧	هاشميات الكميت دراسة في الأساليب النحوية	م. د. سالم جمعه مليك	٢٣٢
١٨	الثروبولوجيا التغير وتأثيرها في الاستراتيجيات التسويقية السياحية دراسة استطلاعية في نشاط سياحة الاهوار العراقية	م. د. شيماء حميد رشيد	٢٤٢
١٩	التكامل المعرفي بين علم الكلام وأصول الدين في معالجة القضايا العقدية	م. د. حسين علوان حسين	٢٦٢
٢٠	رد شبهات جولدتسيهر حول عبد الله بن عباس في كتابه مذاهب التفسير الإسلامي	م. د. حارس رميلي عبد الكاظم	٢٧٢
٢١	بناء الشخصية الإسلامية في ضوء حديث ابن عباس «احفظ الله يحفظك»دراسة فكرية	م. د. خضير عباس إبراهيم الخليفاوي	٢٩٢
٢٢	طقوس أعياد ملوك العراق القديم وعلاقتها بالجوانب الدينية	م. م. ميلاد محمد ياسين	٣١٠
٢٣	الاثار المترتبة على سحب اليد وفق قانون انضباط موظفي الدولة في العراق	م. م. اسراء فاخر بجاي	٣١٦
٢٤	أثر تطبيق نظام الفوترة الإلكترونية على الحد من التهرب الضريبي – دراسة استطلاعيه في الشركة العراقية للسجاد والمفروشات	م. م. سجى ثابت الثابت	٣٣٠
٢٥	البحث في قوة الدولة	م. م. مهاد محمد عبد الله	٣٤٠

ت	عنوانات البحوث	اسم الباحث	ص
٢٦	المعالجات التقنية للصورة الفوتوغرافية في اعلانات مكافحة الفساد	م.م. آيات اسعد مجيد المالكي	٣٥٢
٢٧	الانحار والبحيرات في الكتابات التراثية	م. م. وسن عادل عبد الوهاب	٣٦٦
٢٨	علاقة كفاءة استخدام المياه بإنتاجية الخنطة: نحو إدارة مستدامة للموارد المائية	م.م ديار طاهر ياسين م.م احمد طلال أكرم محمد	٣٧٨
٢٩	حضارة المرابطين في بلاد المغرب « ٤٤٨هـ/ ٥٤١هـ/١٠٥٦م – ١١٤٧م»	م.م. عباس سالم ناصر	٣٨٦
٣٠	المحسنات البديعية (اللفظية) في قصيدة مدح خير البرية للشيخ إبراهيم الكفعمي (ت٩٠٥هـ) دراسة تحليلية	م. م. عبد الأمير حميد حرجان الأسدي	٣٩٨
٣١	العلاقات اللبنانية–الإسرائيلية بعد عام ٢٠٠٠: دراسة في السياسة الإقليمية والأمنية	م. م. فاطمة الزهراء فاضل مدلول الكعبي	٤١٠
٣٢	Investigation of the Relation between ESL Students Beliefs Metacognition and Strategic	Assistant teacher. Aseel Gany Mohammed	٤١٨
٣٣	أثر تدخل تعليمي إيجابي قائم على المعلم على معرفة رفاهية الطلاب ذوي الاحتياجات الخاصة (خدمة مجتمع)	م. م. عذراء عبد اللطيف لفته	٤٣٤
٣٤	أثر انموذج التفكير النشط في تحصيل مادة الاجتماعيات لدى تلاميذ الصف الخامس الابتدائي	م. م. هيفاء فاضل محمود	٤٤٨
٣٥	القوة الرياضية لدى طلاب الصف الرابع العلمي وعلاقتها بدافعهم المعرفي	م. م. احمد حسين حمادي	٤٦٢
٣٦	The Influence of Instructors' Age and Gender on the Learning Process for English Department Students \ College of Education for Humanities – Kirkuk University	Assistant Teacher: Sahira Ibrahim Suleiman	٤٨٠
٣٧	منهج النسفي في تفسير ايات الاحكام وتطبيقاته على القضايا المعاصرة	م. فاطمة عبد الكريم جليل	٤٩٦
٣٨	تضمين مبادئ حقوق الانسان في دروس الفيزياء للمرحلة الثانوية»مقال علمي»	م. هند هادي رعيد	٥٠٨
٣٩	تجليات الصراع النفسي في رواية الحركة	الباحث:احسان فيصل بريج أ. د. سلام حليد رسن	٥١٤
٣٠	دراسة إحصائية للتباين المكاني والتركز السكاني في مدن محافظة بابل تحليل مقارن باستخدام منحنى لورنز ومعامل جيني (٢٠٠٧–٢٠٢٥).	الباحثة: انوار احمد حمزه المشرف:الدكتور ميرنجف موسوى	٥٢٦
٤١	الالتفات النصي	الباحثة:فاطمة سليم عبد منصور أ.م. د. بشرى محمود إبراهيم	٥٤٢
٤٢	تأثير المقومات التراثية لشارع المتنبي في الهوية الثقافية»دراسة ميدانية»	الباحث:بلال جاسم زيدان أ.م.دعلاء كريم مطلك	٥٦٨
٤٣	التفسير الاجتماعي عند الطاهر بن عاشور «حدود التأصيل ومجالات التطبيق»	الباحث: حازم محمد سلمان خضير	٥٨٤
٤٤	السياسة الجنائية المعاصرة في مواجهة الجرائم الإلكترونية وأثرها في حماية الامن المجتمعي	الباحث: حسين ساهي جبر	٦٠٢
٤٥	تفكيك البنية السردية في الرواية العربية المعاصرة: دراسة في تعدد الأصوات وتداخل الأزمنة	م.د.حيدر عبد الأمير ضابط كاظم	٦٢٦
٤٦	التحليل القياسي لأثر المزيج التسويقي السياحي في استدامة الطلب السياحي الدولي في العراق للمدة «٢٠٠٤–٢٠٢٥»	الباحث: عدي صبيح لازم	٦٤٢
٤٧	الولاية في مرويات الإمام موسى الكاظم (عليه السلام) «دراسة عقدية عند الإمامية الاثني عشرية»	أ. د. ماجد حميد كصاب علي طاهر محسن السلطاني	٦٥٠
٤٨	دور رقابة الالتزام وفق معيار(ISSAI ٤٠٠) في تحسين جودة التقارير المالية	فادية علي عبد الكريم أ.م. د. الاء شمس الله نور الله	٦٦٨
٤٩	النمذجة التنبؤية لمخاطر السيول في أحواض غرب الأنبار الجافة	الباحث: نور خليل إبراهيم صالح الكرغولي	٦٨٦
٥٠	العواصف في العراق في الماضي والحاضر	الباحثة: ولاء ضياء نصيف	٧٠٤
٥١	أثر اختلاف ألفاظ السؤال النبوي في اختلاف ألفاظ الجواب«جمعا ودراسة»	م. د. محمد عزالدين مهدي	٧١٦
٥٢	نشأة الحركات الاحتجاجية في العراق «الحكم العثماني أنموذجا»	م. م. زينب خالد محمد	٧٢٦

الالتفات النصي

فاطمة سليم عبد منصور أ.م. د. بشرى محمود إبراهيم
جامعة بغداد/كلية العلوم الإسلامية

العدد (١٩) السنة الخامسة ذو الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران ٢٠٢٦م

المستخلص:
تعد ظاهره الانقطاع احدى الظواهر التي ظهرت في القصيدة العربية وقد تناولها الكثير من الشعراء من بينهم الشاعر الكبير محمود درويش ومن استقرائنا الاعمال الشاعر الكاملة وقفنا على انقطاعات كثيره عن طريق الالتفات وقد اخترنا عينه تناسب هذه الدراسة بعنوان انقطاع عن طريق الالتفات ظاهره اسلوبيه تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف معتمدا على الانزياح من خلال المطابقة ونحن اذ نتحدث عن شعر درويش فإننا نجد ان الالتفات سمه اسلوبيه في اغلب قصائده ومن صوره التعبير عن المعنى بطريقه من الطرق(الغيبة– التكلم– الخطاب)
الكلمات المفتاحية: الانقطاع ، الالتفات ، الاعمال الشعرية الكاملة

Abstract

The phenomenon of discontinuity is one of the features that has appeared in Arabic poetry and has been addressed by many poets, including the great poet Mahmoud Darwish. From our examination of his complete works, we found many instances of discontinuity achieved through shifts in perspective. We selected a sample suitable for this study, titled «Discontinuity Through Shifts in Perspective: A Stylistic Phenomenon Relying on Violating the Known Linguistic Pattern by Deviating from the Norm through Consonance.» When discussing Darwishs poetry, we find that shifts in perspective are a stylistic feature in most of his poems, and they are forms of expressing meaning in one of several ways (absence, first-person, direct address).
Keywords: Discontinuity, Shift in Perspective, Complete Poetic Works

الالتفات النصي:

لا يخفى على القارئ أنَّ الالتفات هو أحد الأساليب البلاغية في التراث العربي القديم، وقد تناوله البلاغيون وعالجوا صوره في الحقبة المبكرة تحت مصطلح المجاز حيناً، ودون مصطلح محدد يجمعها حيناً آخر، حتى جاء ابن المعتز وتحدّث عنه فيما أسماه بـ (محاسن الكلام) (طبل ١٩٩٨، ١٦) ليعرّفه بالقول: " باب الالتفات. وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" (ابن المعتز ١٩٨٢، ٥٨).

ويجد بعضهم أن مدلول الالتفات عند ابن المعتز لا ينطبق على ظاهرة التحول الأسلوبي، فهو " يضيق عنها من جهة، إذ لا يتضمن إلّا صورة واحدة من صورها، وهو "التنويع بين الضمائر " ويتسع عنها من جهة أخرى، إذ يشمل معها " الانصراف من معنى إلى معنى" (طبل ١٩٩٨، ١٧).

ويجدوا أن المصطلح (الالتفات) لم يسلم من الخلط والاضطراب في مؤلفات البلاغيين والنقاد، والمتتبع لمعنى الالتفات – بحسبهم – يستطيع أن يميز بين ثلاثة اتجاهات متباينة في تحديده، الاتجاه الأول: حددوا الالتفات تحديدات يترادف بها مع مصطلحات بلاغية أخرى، فهو عند بعضهم بمعنى الاعتراض، وعند البعض الآخر الانعطاف بالكلام، والاتجاه الثاني: وسّع فيه العلماء مصطلح الالتفات ليشمل التنويع بين الضمائر، والانتقال من معنى إلى معنى، كما يشمل معاني الاعتراض والرجوع والاستدراك، في حين اقترب مصطلح الالتفات من ظاهرة التحول الأسلوبي عند أصحاب الاتجاه الثالث، وهو الاتجاه الذي

بدأه الزمخشري وتابعه الكثير من المفسرين والبلاغيين منهم ابن الأثير والزركشي والعلوي والسيوطي والسكاكي واتباع مدرسته (طبل ١٩٩٨، ١٨-٢١).

ونتفق مع مَنْ يرى أن ابن الأثير كان صائباً في توسيعه لدائرة الالتفات (طبل ١٩٩٨، ٢٣-٢٤) بعد أن قسّمه على ثلاثة أقسام في كتابه (المثل السائر) " القسم الأول: في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة...، القسم الثاني: في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر...، القسم الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي..." (ابن الأثير الموصلي ١٩٣٩، ٢/٤-١٤)، نقول نتفق معهم؛ لأنَّ هذا المعنى يقترب من الدلالة اللغوية للالتفات التي تدور حول معنى الخروج أو التحول عن المألوف (طبل ١٩٩٨، ٢٤).

والواقع أننا نجد أن وظيفة الالتفات الحديثة بوصفه تحولاً أسلوبياً لا تختلف عن فائدته القديمة مثلما أشار إليها القدماء، فالزمخشري ويوافقه في ذلك القزويني وعدد من العلماء يجد أن الالتفات من محاسن الكلام، ووجه حسنه هو " أن الكلام إذا نُقِلَ من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد " (الزمخشري ١٩٧٧، ٦٤) (الخطيب القزويني ٢٠٠٣، ٦٩).

وعلى الرغم من اعتراض ابن الأثير على فوائد الالتفات عند الزمخشري فإنه ينتهي إلى الفوائد ذاتها التي انتهى إليها الزمخشري، فيقول بعد مناقشته رأي صاحب الكشاف، " قال الزمخشري رحمه الله : إنَّ الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام، والانتقال من أسلوب إلى آخر؛ تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه. وليس الأمر كما ذكره؛ لأنَّ الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلّا تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه، فإن ذلك دليل على أن السامع يملُّ من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام، لا وصف له؛ لأنه لو كان حسناً لما ملّ... والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب؛ لا يكون إلّا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير إنها لا تحدُّ بحد، ولا تضبط بضابط، لكن يُشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها، فإنّا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذٍ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شُعباً كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموقع الذي ترد فيه " (ابن الأثير الموصلي ١٩٣٩، ٥/٢).

وعند مقابلة رأي ابن الأثير بكلام الزمخشري نجد – متفقين مع بعضهم – إن عبارات ابن الأثير في هذا المقام لا تعدو أن تكون تفصيلاً لعبارة الزمخشري السابقة " وقد تختص مواقعه بفوائد " (طبل ١٩٩٨، ٢٧).

فالغاية من الالتفات أو الالتفاتات المتكررة في القصيدة تختلف باختلاف مقصدية المبدع، ونحن إذ نتحدث عن شعر درويش فإننا نجد أن الالتفات سمة أسلوبية في أغلب قصائده والغاية منها تدخل من ضمن ما أشار إليه الزمخشري "وقد تختص مواقعه بفوائد " و " وإنما يؤتى بها بحسب الموقع الذي ترد فيه، بحسب ابن الأثير. على أننا نرى بداية أن الهدف من أغلب الالتفاتات في القصيدة الدرويشية عموماً ونعني الالتفات في الضمائر وتعدد الأصوات – باستثناء الالتفات بأسلوب النداء – كانت تعبيراً عن التصدع الكبير الذي يشعر به، والانشطار الذاتي الوعي واللاوعي وأحلام اليقظة، وهذا الانشطار وهذا التصدع جعلت أغلب الالتفات الظاهرة في شعره مقبولة، أو كان لها من يسوّغها ويجعلها على صلة بالمعنى العام للنص، ولا ننسى أن تعدد الأصوات في القصيدة الغنائية المعاصرة هي من آثار التداخل الأجناسي

للشعر مع الأجناس الأخرى.

ومن استقرائنا لأعمال الشاعر الكاملة وقفنا على انقطاعات كثيرة عن طريق الالتفات الذي أخذ أشكالاً عدّة منها الالتفات من الغيبة إلى المخاطبة. ومن أمثلة ذلك ما نفصله الآن..

– الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب: وهو كثير في شعره كقوله في قصيدة " عازف الجيتار المتجول " التي يتقمص فيها درويش دور الراوي العليم:

كان رساماً
ولكن الصور
عادة،
لا تفتح الأبواب
لا تكسرها..
لا ترد الحوت عن وجه القمر .

يفتح درويش القصيدة بالحديث عن عازف الجيتار غيابياً (كان رساماً) – مع التركيز على التسلسل المنطقي لخبر كان المتأخر – ينتقل بعدها إلى المخاطبة عن طريق النداء بفقرات اعتراضية بين قوسين:

(يا صديقي، أيُّها الجيتار
خذني.
للشبابيك البعيدة) (درويش ٢٠١٤، ٤٢٢/١)

ثم ما يلبث بالعودة إلى الحديث عن العازف بضمير الغائب عن طريق (كان) الفعل الماضي – مع التركيز على تقدم خبر كان عليها –.

شاعراً كان
ولكن القصيدة
يبست في الذاكرة
عندما شاهد يافا
فوق سطح الباخرة (درويش ٢٠١٤، ٤٢٣/١)

ليعاود الالتفات من الغياب إلى المخاطبة بتكرار المقطع الآنف مع إبدال الشبابيك البعيدة بالعيون العسلية..

(يا صديقي، أيُّها الجيتار
خذني..
للعيون العسلية) (درويش ٢٠١٤، ٤٢٣/١)

ومرة أخرى من المخاطبة إلى الغيبة مع إعادة التسلسل المنطقي لخبر كان المتأخر هنا.

كان جندياً،
ولكن شظيه
طحنت ركبته اليسرى
فأعطوه هديه:
رتبةً أخرى
ورجلاً خشبية (درويش ٢٠١٤، ٤٢٣/١)

ويلتفت إلى المخاطبة بالمقطع المكرر مع إبدال العيون العسلية بالبلاد النائمة:

(يا صديقي، أيُّها الجيتار
خذني..
للبلاد النائمة) (درويش ٢٠١٤، ٤٢٤/١)
ليختتم القصيدة بالحديث عن عازف الجيتار بالزمن المضارع (يأتي):
عازف الجيتار يأتي
في الليالي القادمة
عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود
عازف الجيتار يأتي
من مكان لا نراه
عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود
عازف الجيتار يأتي
عارياً، أو بثياب داخليه (درويش ٢٠١٤، ٤٢٤/١)

يُعرّف ابن الأثير في حديثه عن التجريد بأنّه " إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه؛ لأنّ أصله في وضع اللغة من جرّدت السيف؛ إذا نزعته من غمده، وجرّدت فلاناً؛ إذا نزعت ثيابه " (ابن الأثير الموصلي ١٩٣٩، ٤٢٣/١).

ونجد أن معنى التجريد الذي يشير إليه ابن الأثير كان متحققاً في أغلب قصائد درويش، ذلك أنه دأب إلى تحويل الذاتي إلى موضوعي والموضوعي إلى ذاتي، وهو أمر طبيعي في شعر درويش يعبّر عن قضية واحدة، فالهموم الفردية تغدو جماعية والعكس صحيح.

على أننا نلجأ إلى تشبيه أسلوبه بالتجريد انطلاقاً من فكرة التجريد على العموم وليس بالتفصيل الدقيق الذي أشار إليه ابن الأثير الذي تحدث عن إخلاص الخطاب للغير وإرادة الحديث عن النفس. بل إنّ فكرة التجريد عند درويش هو تحويل وتمثيل الذاتي وهموم النفس إلى الحديث عن الغير، وهو أشبه ما يكون بالمعادل الموضوعي الذي يلجأ إليه الشعراء للتعبير عن المواقف عن طريق عرضها لا وصفها، محققاً التأثير المطلوب في نفس المتلقي الذي ألف مشاهد الاحتلال وهموم المواطن الفلسطيني لكن بطريقة واقعية مباشرة، وعليه فإنه لا يرى الوقائع مثلما يراها الفنان الذي يغوص في صورة الحقيقة ويقدّمها بأبعادها ويرسم لنا عن طريق العرض غير المباشر عمق الأسى المعيش والمصير المجهول إلى ما لا نهاية. وتحقق ذلك بحسبما نرى – عن طريق قصة صاحب الجيتار الذي هو أساساً الشاعر نفسه وكل فلسطيني مضطهد.

فبدأ الحديث بالفعل الناقص (كان) الذي يفيد الماضي المستمر (كان وما زال)، وبداية القصيدة بالفعل الناقص له دلالته العميقة على مستوى المعنى الذي يظهر في مقاطع القصيدة.

كان رساماً

فعلى الرغم من أن الجملة الآنفة هي جملة تامة نحوياً (كان الفعل الماضي الناقص واسمها الضمير هو و(رساماً) خبرها المنصوب، إلّا أنها على مستوى الدلالة ما زالت تعاني من النقص (وإن كان رساماً) فإن ذلك لم ينفع بشيء والقصيدة تقدم تعليلاً لهذا النقصان المستمر عن طريق الاستدراك:

ولكن الصور
عادة،
لا تفتح الأبواب
لا تكسرها

لا ترد الحوت عن وجه القمر (درويش ٢٠١٤، ٤٢٢/١)

وكأنَّ لسان حاله يقول:

في نهاية المقطع (... وإن كان رساماً) ...لا فائدة! يلجأ عن طريق الالتفات إلى الجيتار نفسه صديقه علّه يجد عنده الخلاص، لكن لا حيلة له هو الآخر. وهذا الالتفات بضمير التملك يكشف عن القناع الذي تقنع به الشاعر للحديث عن الآخر الغائب (الرسام – الشاعر، الجندي) الذي هو الشاعر نفسه وكل فلسطيني مثل أحد هذه الأدوار حقيقة.

(يا صديقي، أيُّها الجيتار

خذني

للشبابيك البعيدة (درويش ٢٠١٤، ٤٢٢/١)

ويقدّم المقطع الآخر دليلاً إضافياً على أن الغائب الحاضر هو الشاعر نفسه)...

شاعراً كان (درويش ٢٠١٤، ٤٢٢/١)

يتقدم خبر كان على اسمها ولهذا التقديم دلالته العميقة التي أفادت التنبيه، تنبيه القارئ على أن الغائب هو الشاعر الذي لم تُعدُّ كلماته تجدي نفعاً بعد ضياع الوطن والهوية.

ولكن القصيدة

يبست في الذاكرة

عندما شاهد يافا

فوق سطح الباخرة (درويش ٢٠١٤، ٤٢٢/١)

ليعاود اللجوء عن طريق الالتفات إلى الجيتار بعد أن يئس من أخذه للشبابيك البعيدة إلى تغيير الوجهة إلى العيون العسلية.

(يا صديقي، أيُّها الجيتار

خذني

للعيون العسلية (درويش ٢٠١٤، ٤٢٢/١)

ويستأنف درويش الالتفات إلى الغائب

كان جندياً

ولكن شظيه

فأعطوه هديهْ

رتبةً أخرى

ورجلاً خشبيهْ

تسهم المفارقة اللفظية عن طريق التهكم[١(*)] والسخرية (أعطوه هديه، رتبة أخرى ورجلاً خشبية» في زيادة عبثية المقاومة بالرسم والشعر والقتال، فالجندي لا يملك ما يملكه العدو وعدم التكافؤ أوصله إلى فقدان جزء من جسده وإلى فقدان وطنه، فبدلاً من تحريرها بهذا الجزء حصل على رتبة أخرى، ورجل خشبية!!! لن يتمكن من السير فكيف بالقتال!

فلا شكَّ أن الحال الذي آل إليه الجندي لا يمكن أن يحرر وطناً! ومع معنى اليأس المتحقق في هذا المقطع

[١(*)] التهكم: هو مصطلح بلاغي « بمعنى الاستهزاء مطلقاً، ... وهو خطاب بلفظ الإجلال في موضع التحقير، والبشارة في موضع التحذير، والوعد في مكان الوعيد، والعذر في موضع اللوم، والمدح في معرض السخرية، ونحو ذلك» (ابن معصوم المدني ١٩٦٨، ١٨٥/٢) (مطلوب ٢٠٠٧، ٤٢٩-٤٣٠).

العدد (١٩) السنة الخامسة ذو الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران ٢٠٢٦م

يلتفت الراوي (الشاعر) إلى الجيتار مرة ثالثة ليخاطبه راجياً إيصاله إلى البلاد النائمة، وتلك مفارقة أخرى تدلُّ على مرارة ما يعانيه مقابل الصمت في البلاد الأُخرى النائمة والمنشغلة عن مأساة ارضه المغتصبة.

(يا صديقي، أيُّها الجيتار
خذني
للبلاد النائمة) (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٢٤)

إنَّ قراءة متأنية في المقاطع المكررة نجدها تشير إلى الصوت الداخلي للشخصية المتحدث عنها؛ لذا كان التكرار في المقطع ومخاطبة الجيتار تختلف غايتها باختلاف وجهة الأخذ.

ففي الالتفات الأول
(يا صديقي، أيُّها الجيتار
خذني
للشبابيك البعيدة)

كان المتحدث عنه الرسام، لذا جاءته أمنيته في الرحيل إلى الشبابيك البعيدة وهي من اهتماماته بوصفه رساماً، في حين كانت العيون العسلية هي وجهة الشاعر... إلى ما يتغزل به.

لتكون أمنية الجندي في المقطع المكرر الثالث الذهاب إلى البلاد النائمة البعيدة عن الصراع والقتال.

ومع انتهاء الحديث عن الرسام والشاعر والجندي تشهد القصيدة التفاتاً آخر عن طريق فواصل طباعية بين المقاطع الآنفة والمقطع الآتي، فضلاً عن الالتفات من الماضي إلى المضارع المستمر.

* * *

عازف الجيتار يأتي
في الليالي القادمه
عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود
عازف الجيتار يأتي
من مكان لا تراه
عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٢٤)

تمثل صيغة الفعل المضارع استمرارية الحدث وتكرار ظهوره وتكرار النتائج المؤلمة ذاتها، وهي أيضاً معانٍ ترجمها عنوان القصيدة منذ البداية لمكان إمارة لمضمونها.

فـ « العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس؛ إذ يسهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة الخفية « (حمداوي ٢٠٢٠، ٢٦٥)، فأتت صيغة المضارع (يأتي) وتكرارها ترجمة حرفية لعنوان القصيدة (عازف الجيتار المتجول)، فالمتجول اسم فاعل يدلُّ على الاستمرارية في تجواله؛ كونه من دون أرض وهوية وانتماء.

إنه في حقيقة الأمر رمز لكل فلسطيني يصرح مُعبّراً عن معاناته وإعاقته التي تتضح في المقطع الأخير من القصيدة، لنصل إلى التفات آخر من الحديث عن عازف الليل إلى التحدث بضمير المتكلم أنا (الراوي):

أنا، أشم، كدتُ..
عازف الجيتار يأتي
وأنا عدتُ أراه
وأشم الدم في أوتاره
وأنا كدتُ أراه

سائراً في كل شارع
كدتُ أن أسمعه
صارخاً ملء الزوابع
حدقوا :
تلك رجل خشبية
واسمعوا:
تلك موسيقى اللحوم البشرية (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٢٥) (٢)

وبالالتفات ذاته من الغيبة إلى الخطاب تنهض قصيدة (تقاسيم على الماء)، إذ يفتتح مطلع القصيدة باسترجاع الذكريات عن (ريتا) ثم ما يلبث أن يتحول الحديث من الغياب إلى المخاطبة..

وراء الخريف البعيد
ثلاثون عاماً
وصورة ريتا
وسنبلة أكملت عمرها
في البريد
وراء الخريف البعيد
أحبكِ يوماً .. وأرحل
.....
.....
أحبكِ يوماً
وأبكي (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٢٦)

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر محمود درويش هو أسلوب النداء وتكراره في أغلب قصائده الطويلة منها والقصيرة، فلا يخلو ديوان من دواوينه من هذا الأسلوب ومردُّ هذا مثلما يرى أغلب من قرأ شعره ودرسه هو ط الصرخات المقهورة في وجدان الشاعر، فنحا إلى الاستغاثة والندب والتحسر وطلب الغوث « (عيسى ٢٠١١، ٢٤) من شخوصه قصائده أولاً ومن الضمير الإنساني ثانياً.

وقد حققت هذه النداءات المتكررة انقطاعاً واضحاً في أغلب القصائد التي وردت فيها، من ذلك نداؤه أبناء جيله قائلاً بعد الحديث عن فلسطين:

طلعت من الوادي
يقال تضاءل الوادي وغاب
وجمالها السري لفَّ سنابل القمح الصغيرة
حلَّ أسئلة التراب
هل تذكرون الصيف يا أبناء جيلي
يا كل أزهار الجليل

[٢] يرى الناقد محمد صابر عبيد أن كل مقطع في القصيدة ترتبط نهايته تقنوياً بمطلع المقطع اللاحق له، وينسجم هذا الترابط مع واقع القصيدة الدلالي، فالشخصية الرئيسة في القصيدة (عازف الجيتار المتجول) نموذج الثائر الحالم، يتمظهر في كل مقطع بمظهر خاص من مظاهره المكونة، فيظهر رساماً في المقطع الأول وشاعراً في الثاني وجندياً في الثالث لتجتمع كلها في المقطع الرابع عازف الجيتار (عبيد ٢٠٠١، ١٨٩).

وكل أيتام الجليل
هل تذكرون الصيف يصعد من أناملها
ويفتح كل باب (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٣٢-٤٣٣)
قصيدة الأرض
أنا الأرض..
خديجة لا تغلقي الباب (درويش ٢٠١٤، مج١، ٦٦٨).

وتتكرر الالتفاتات والنداءات في هذه القصيدة وقصائد أخرى منها أيضاً قوله في قصيدة (حالة حصار) المؤلفة من مقاطع عدّة تفصل بينها فواصل طباعية تخللتها انقطاعات كثيرة عن طريق الانتقال من مقطع إلى آخر مثّلت في أغلبها رؤية فلسفية ذاتية لظواهر كثيرة مثل الحصار، والموت، والألم، والسلام.

وما يهمنا من هذه القصيدة الانقطاعات التي حدثت عن طريق النداء الذي جاء أولاً في قوله:

نقيس المسافة ما بين أجسادنا
والقذيفة ... بالحاسة السادسة
أيُّها الواقفون على العتبات ادخلوا،
واشربوا معنا القهوة العربية
.....
أيُّها الواقفون على عتبات البيوت،
اخرجوا من صباحاتنا،
نجد الوقت للتسلية (درويش ٢٠١٤، مج٣، ١١٩-١٢٠)
.....
إنَّ الضجر
صفة من صفات البشر

أيُّها الساهرون ألم تتعبوا
من مراقبة الضوء في ملحنا؟
ومن وهج الورد في جُرحنا
ألم تتعبوا أيُّها الساهرون (درويش ٢٠١٤، مج٣، ١٤٩)

والملاحظ أن النداء في هذه المقاطع المتشهد بها لم تكن فقط لأبناء جيله ومحبوبته، والنداء لأمه وأبيه وإخوته في قصائد أُخرى (درويش ٢٠١٤، مج١، ٣٩-٤٠) ، بل كان النداء أيضاً للعدو المغتصب، فكان نداؤه الأول للاستغاثة والحث على الثورة وإعادة ما أُغتصبَ، ونداؤه الآخر للمغتصب بالخروج وإعادة ما أغتصب، وأثر الالتفاتات الواردة في شعره بأسلوب النداء هي للتنبيه والحث واستنهاض الهمم والتذكير.

وتتناوب مقاطع قصيدة (على غلاف أسطوانة) بين الغيبة والمخاطبة، إذ تبدأ بالحديث بضمير الغائب ثم ما تلبث أن ينتقل الحديث إلى المخاطبة، ثم يعاود الحديث بضمير الغائب ليختم القصيدة بالالتفات إلى ضمير المخاطبة عن طريق فعل الأمر دعيه...

ينامُ المغني على أسطوانه
يخبئ أقماره في الخزانه

وينسى زمانه
وينسى مكانه
.....
وكان مغنيكِ يحتف الابتسام
ويؤمن بالسيف
إن كان غمد السيوف عقيده
ويحتقر الحب
.....
أراد مرايا جديدة
.....
وهن إلى قيده
.....
دعيه يقل ما لديه
من الصمت والتجربة
لقد صدئت شمسه المتعبة
ونام على أسطوانه
وخبأ أقماره في خزانه (درويش ٢٠١٤، مج٢/٢٩٢-٢٩٣)

– الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

من نافلة القول التأكيد على أن تنوع الضمائر في قصائد محمود درويش تأتي نتيجة الانفتاح الأجناسي للشعر مع الأجناس الأخرى، وإن كانت الأصوات في القصيدة الغنائية تبقى هي صوت الشاعر نفسه، إلّا أن الشاعر لا يختلف في هذا عن الروائي والمسرحي الذي ينطق شخصياته بما يريد وصولاً إلى لحظة انفراج الحدث أو وصولاً إلى ما يريد التعبير عنه.

والمطّلع على ديوان الشاعر يجد أن الالتفات من ضمير المتكلم إلى المخاطب كثير في شعره، إذ نجده يتحدث بضمير المتكلم ثم ما يلبث إلى الانتقال إلى ضمير المخاطب وهي الشخصية الثانية في قصيدته التي لا نجد لها – على الأغلب – حضوراً منتجاً سوى الإشارة من الشاعر إليها (باستثناء القصائد المتناصة مع فن المسرح) ومن ذلك التفاتة في قصيدته « أنا العاشق السيء الحظ »:

تمرّد قلبي عليَّ

أنا العاشق السيء الحظ
نرجسة لي وأخرى عليَّ

أمرُّ على ساحل الحب. ألقي السلام
سريعاً . وأكتبُ فوقَ جناح الحمام
رسائل مني إليَّ
.....
.....

أنا العاشق السيء الحظ. نامي لاتبع رؤياكِ، نامي

.....

لا استطيع الذهاب إلى آخر البحر. قولي

.....

دعيني، أتركيني. كما يترك البحر أصدافه على شاطئ العزلة الأزلي (درويش ٢٠١٤، مج٢، ١٩٢–١٩٣)

مرّ بنا أن أغلب التفاتات محمود درويش كانت تعبيراً عن التصدع الكبير الذي يشعر به، والانشغال الذاتي بين الوعي واللاوعي وأحلام اليقظة، وتُعدُّ المقاطع السالفة تأكيداً على هذا التصدع في النفس، فالغاية من الالتفات لم تكن للتوسع في الكلام أو للتنبيه أو لإثارة الحماس أو للمبالغة، بل إن الشاعر يشعر بخيبة الأمل وسوء الحظ، فالتفت من التكلم إلى مخاطبة المعشوقة لتأكيد ذلك التصدع الذي لا أمل لرأبه..

أنا العاشق السيء الحظ لا استطيع الذهاب إليكِ ولا
استطيع
الرجوع إليّ

تمرّد قلبي عليّ (درويش ٢٠١٤، مج٢، ١٩٢)

ومن الالتفاتات الأخرى في شعره من التكلم إلى المخاطبة التي تحقق معنى الانشطار الذاتي قوله في قصيدة (البئر) التي تناص مع قصة سيدنا يوسف (عليه السلام):

اختار يوماً غائماً لأمر بالبئر القديمة
ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن المعنى وعن أمثولة الراعي . سأشرب من مائها.

.....

سأعود حياً، بعد ساعات، من البئر التي لم ألقَ فيها يوسفاً أو خوف أخوته من الأصداء. كن حذراً! هنا وضعتك أمك قرب باب البئر. وانصرفت إلى تعويذة (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٥٤٧–٥٤٩).

فقوله: (كن حذراً) هو صوت الشاعر نفسه وقد تقمص صوت الأم للتحذير. وفي قصيدة (نشيد) ينتقل الشاعر عن الحديث بضمير التكلم إلى ضمير المخاطبة المفرد ثم الجمع، الأول لتقوية عزيمة الشاعر، والآخر المخاطب (الجمع) لتحويل اليأس عند المعتقلين أصحاب المصير المشترك إلى عزيمة وإصرار لمواصلة النضال وتحويل الصلبان إلى سلالم للغد الموعود..

لأجمل ضفة أمشي
فلا تحزن على قدمي
من الأشواك
إن خطاي مثل الشمس
لا تقوى بدون دمي

.....

.....

تعالوا يا رفاق القيد والأحزان
كي نمشي
لأجمل ضفة نمشي

فلا نقهر
ولن نحسر
سوى النعش
.....
.....
ومن صليان حاضرنا وماضينا
سلامٌ للغد الموعود (درويش ٢٠١٤، مج١، ١٥٠-١٥١)
ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة (أحبُّكِ أو لا أحبُّكِ):
في الأيام الحاضره
أجد نفسي يابساً
.....
.....
المهم أن حنجرتي قوية
أيُّها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح،
دلني على مصدر الصوت
أهو الحنجر ... أم الأكذوبة؟
لكي أذكر أن لي سقفاً مفقوداً
ينبغي أن أجلس في العراء (درويش ٢٠١٤، مج١، ٣٨٩-٣٩٠)

فقد انتقل الشاعر من الحديث بضمير المتكلم إلى المخاطب عن طريق نداء الوطن هاجسه الوحيد الذي يتكرر ذكره من غير انقطاع في الأناشيد وفي مذابح أبنائه.

والملاحظ أن التناوب في استعمال ضمير المتكلم والمخاطب في مقاطع هذه القصيدة وبعض قصائد درويش الأخرى القائمة على الالتفات في الضمائر وهي كثيرة يخلق بنية تكرارية مغلقة، فمثلاً أن بداية المخاطبة للوطن في المقطع المستشهد به سيتكرر مع تناوب الالتفات أكثر من مرة (٤ مرات) مع تغاير بسيط في المقطعين الوسطين ليختم المقطع الرابع والأخير بمقطع البداية نفسه. وهو ما يشبه إلى حد كبير ما يسمى بالبلاغة القديمة برد العجز على الصدر وهو ما أطلق عليه ابن المعتز « رد إعجاز الكلام على ما تقدمها » (ابن المعتز ١٩٨٢، ٤٧). وهو نمط تكراري يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هو نهايتها (عبد المطلب ١٩٩٥، ٣٨١).

نقرأ بعد المقطع السالف:

أيُّها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني
لماذا أهربك من مطار إلى مطار
كالأفيون...
والحبر الأبيض
وجهاز الإرسال
أريد أن أرسم شكلك
.....
ويا أيُّها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح

كيف تتحول إلى حلم وتسرق الدهشة
لتتركني حجراً
.....
أيُها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني
دلني على مصدر الموت
أهو الخنجر
أم الأكذوبة؟! (درويش ٢٠١٤، مج١، ٣٩٠-٣٩٢)

يمكننا القول إنَّ هذه القصيدة والقصائد المماثلة لبنائها التكراري تمتلك حركة دائرية مغلقة تبدأ بسؤال يتوق إلى الإجابة الشافية لينتهي إلى السؤال نفسه من غير إجابة، فقد عجزت مقاطع القصيدة عن تقديمه.

وفي الوقت الذي ترى فيه الناقدة جوليا كريستيفا أن الوحدات الشعرية غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى لا تظلُّ الوحدة المكررة في الشعر هي هي، بل إننا نسمع في المقطع المكرر المقطع نفسه وشيئاً آخر (كريستيفا ١٩٩١، ٨٠-٨١).

فإن محمود درويش لا يجد في مقاطعه المكررة إلّا الخيبة والتساؤل المتواتر. ويقدّم الدكتور محمد عبد المطلب فهماً مميزاً لطبيعة التكرار، إذ يرى أنه بالنظر إلى الناتج الدلالي لبنية التكرار، يمكن ملاحظة وجود علاقة تشابه كبير بينهما وبين الناتج الرياضي، وذلك إذا كان الرقم الذي يتم التعامل معه رقماً واحداً، مع اختلاف العلامة التي تصل بين الأرقام المكررة، فالرقم ثلاثة يمكن تكراره مرتين أو ثلاث، مع تغيير العلامة الرابطة فيكون الناتج مختلفاً في كل مرة:

٣-٣ = صفر
٣÷٣ =١
٣ + ٣ =٦
٣ × ٣ =٩

فيجد أنه على الرغم من تكرار الرقم نفسه، فإن الناتج مختلفاً قلة وكثرة، وعلى هذا النحو مثلما يرى، تأتي بنية التكرار في الشعر موظفة لإنتاج دلالة بسيطة أو مركبة، بل قد تكون فعالة في نفي الدلالة أو إلغائها، وهذا النمط – بحسبما يرى – لعملية التكرار الرقمي يكاد يوحي بأن التكرار في لغة الشعر مكتوب بلغة رياضية، ولا بُدَّ من أن يكون تحليل بنية التكرار معتمداً على الناحية الكمية والكيفية لأنَّ التزاوج بينهما يؤدي إلى الإمساك بالناتج الدلالي في مستوياته المختلفة (عبد المطلب ١٩٩٥، ٣٨٢).

وإذا ما تتبعنا التكرار في شعر درويش فإننا نجد أن التكرار عنده – في أغلبه – كان تعبيراً عن حالة شعورية ونفسية، إذ نجده يعكس تمزقه النفسي وغربته الروحية وتساؤلاته الفلسفية التي لم يجد لها أجوبة، أكثر من تحقيقه للأهداف الأخرى كتدعيم القيم الصوتية أو الإيقاعية أو الدلالية في نصوصه.

٣- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

يتمظهر الالتفات التجريدي بأوسع صوره في الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم وبالعكس؛ ذلك أن صوت الشاعر يمثل الغياب والحضور معاً، وهو ما تترجمه قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار عاشق):

وأمضى عمره في الخائط المتموج .. السقف قريب وحلمه الهارب
أنا المتكلم الغائب (درويش ٢٠١٤، مج١، ٥٩٤)

في المقطع السابق نحن أمام انشطار الشاعر لأناه فهو الغائب الحاضر والحاضر الغائب. وهذا الالتفات إنما اجتلب من لدن الشاعر ليدلّ على أن الصوت الثاني (الأنا – الغائب) ما هو إلّا صوت الشاعر منشطراً تعبيراً عن الخسرة الروحية وعمق التألم الذي ألمّ به. وقد أحدث هذا الالتفات انقطاعاً واضحاً بالانتقال من الحديث عن الغائب إلى المتكلم.

ونقف على المعنى ذاته (الالتفات التجريدي) في قول درويش في قصيدته (محاولة انتحار):

كتب الوصيّة:
عشرون أغنية يغنيها، وللرمل البقيّه
لم احترق
لم احترق
والنار ما زالت مُسوّدةً خفية
لم يبقَ لي غير النزول عن الصدى (درويش ٢٠١٤، مج٢، ١٨٩)

وقصيدة

أنا، وجميل بثينة (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٧٦٠)

فقد بدأ الشاعر قصيدته بالحديث بضمير الغائب وبالالتفات ذاته (من ضمير الغائب إلى المتكلم) نقف على الانقطاع في قصيدة (موسيقى عربية)، إذ تفتح القصيدة بالحديث عن ضمير الغائب، ثم بضمير المتكلم:

« ليت الفتى حجر ... «
يا ليتني حجرٌ (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٧)

على أن هذا الالتفات حققه التناص مع البيت الشعري القديم للشاعر تميم بن مقبل وهو من شعراء الجاهلية في قوله:

ما أطيب العيشَ لو أن الفتى حجر تنبو الحوادثُ عنهُ وهوَ ملومُ(٣)

(ابن مقبل ١٩٦٢، ٢٧٣)

لهذا جاء هذا الاقتباس بين قوسين في إشارة من الشاعر إلى أن هذه الجملة تعود إلى بيت قديم معروف. ومما لا شكّ فيه إن أمنية الشاعر تناظر أمنية سلفه في أن يكون كالحجر الذي لا يتأثر بنوائب الدهر، وهي أمنية صعبة التحقيق لتأثر الشاعر بأدق التفاصيل..

أكلما شردتْ عينان
شردني
هذا السحاب سحابا
.....
أكلما لمعت جيتارة
خضعت
روحي لمصرعها في رغوة السفن
.....
أكلما ذبلت خبيزة

---

[٣] تميم بن مقبل شاعر جاهلي من قبائل قيس عيلان، يكنى أبا كعب وأبا الحرة، وكان شاعراً اعوراً لذلك يُعدُّ من عوران قيس وعددهم خمسة شعراء. (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٥)

ولكي طيرٌ على فنن
أصابني مرض
أو صمت: يا وطني!
.....
ليتَ الفتى حجرٌ
يا ليتني حجرٌ (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٧-٨)

ليلتفت إلى ضمير المتكلم (لم احترق) محدثاً القطاعاً بهذا الالتفات وللتأكيد على ان الغياب يخفي الكثير الذي لا يمكن الوصول إليه، والانتقال إلى الحديث بضمير المتكلم ما هو إلّا جزءاً يسيراً من ذلك الغياب المتخفي.

٤-الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

ومنه قول الشاعر:

وأصدّق الراوي، وانكسرُ:
الرجال
يبقون كالندم .. الخطيئة..
وأصدّق الراوي، وانفجرُ:
النساء
يذهبنَ كالعتب.. الغبار.. (درويش ٢٠١٤، مج١/ ٥٩٠)

من الواضح أن الشاعر انتقل من الحديث عن النفس بضمير المتكلم ليتلفت للحديث عن الغائبين الرجال والنساء. ويمثل هذا الانقطاع بالالتفات رغبة الشاعر في توسعة الحديث وبيان فلسفته وآرائه في جملة القضايا التي طرحتها القصيدة.

وبالالتفات التجريدي السابق ذاته نقرأ الالتفات من المتكلم إلى الغائب في قول الشاعر:

والآن أشهد أنني غطيته بالصمت قرب البحر...
أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار.
قال: انتحرتُ. ورداً معتذراً: أتيتُ (درويش ٢٠١٤، مج١، ٦١٢)

ونعاود التأكيد أن تجرد الشاعر عن ذاته في حديثه عن الغائب ينظر إلى نفسه وإلى قضاياه المطروحة نظرة متجردة ولتتمكن من النظر إلى الأمور من بُعد آخر تماثل نظرة عين الطائر الذي كلما ابتعد اتسعت الرؤيا وشملت أبعاداً لم تكن ترصد لو كانت النظرة أقرب.

٥-الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم:

ومن ذلك قوله في قصيدة (موت آخر وأحبك):

تكونين حريتي بعد موت جديد
احب
أجدد موتي (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٥٤٠)

تكشف الأبيات أعلاه رغبة الشاعر في الولادة الجديدة عن طريق الموت، فإذا كانت الحرية تأتي بعد الموت، فلا بأس في نظر الشاعر من تجديد وتأكيد الحرية بموتة جديدة، ولا شكَّ أن هذا الالتفات حقق انقطاعاً طبيعياً لحوار الشاعر مع المعشوقة.

وقوله:

الأحد: مقام النهوند
يحبك، اقتربي كالغيمة.. اقتربي
.....
على المسافر كي يبقى على سفر
أحبكِ. انتشري كالعتمة... انتشري (درويش ٢٠١٤، ٢/٦٢٥)

ونعتقد أن فوائد الالتفات في شعر محمود درويش التي يراها بعضهم ليست مطردة دائماً، فالالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب لا يأتي دائماً لاستحضار الغائب وتعظيم شأنه مثلما يرون (أبو حميد ٢٠٠٠، ٢٥٨)، بل إننا في المقاطع التي استشهدنا بها كان لغرض التجريد ليحقق الشاعر المسافة بينه وبين ذاته ليرى الأشياء بوضوح كقصيدة (عازف الجيتار المتجول)، وكذا الحال في الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم.

والالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب لا يأتي دائماً لاستحضار الغائب وتعظيم شأنه (أبو حميد ٢٠٠٠، ٢٥٨) ، بل جاء في النصوص المستشهد بها في هذه الدراسة للتعبير عن التصدع والشعور بخيبة الأمل.

وجاء الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في اقتباساتنا للتوسع في الكلام وبيان الآراء حول القضايا المطروحة في القصيدة، ولم يأتِ للتهويل والشمولية (أبو حميد ٢٠٠٠، ٢٥٨).

وهنا نقف مجدداً على الفوائد التي رصدها الزمخشري بقوله: « وقد تختص مواقعه بفوائد».

الالتفات البصري:

وفي مقابل الالتفات النصي يقترح الناقد الدكتور عبد الناصر هلال مصطلح الالتفات البصري في كتابه (الالتفات البصري من النص إلى الخطاب – قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، وقد تبنى هذا المصطلح بعد سلسلة من الدراسات النقدية في مجال القراءة البصرية ويقترح هذا المصطلح أشكالاً – حسبما نرى – لفكرة الالتفات النصي معللاً هذا الاهتمام بالقول: « إن الكتابة الجديدة استثمرت آليات جمالية أخذت النص إلى مزيد من التأمل والغموض الذي يحقق متعة في القراءة بوصفه نصاً مفتوحاً، يخلق قراءات جديدة متعددة، يتطلب وعياً جديداً مغايراً، محملاً بوسائل إدراكية تفكُّ شفراته بعيداً عن الانشغال بالقصد المعنوي فقط، فالمعاني مطروحة في الطريق، والعمل الإبداعي هو انشغال البنية وتشكيلها الكتابي في إطار لغوي ما، فضلاً عما أعطى للعين من أحداث لا يمكن التعامل معها بالأذن فقط، مما استدعى نمو القراءة البصرية التي تتعامل مع معطيات أكثر رحابة، ساعدت على نشوء بلاغة بصرية يُحتفى بها» (هلال ٢٠١٠، ١٣٤) مضيفاً « إذا كان الالتفات النصي ... قد تحقق عبر آليات بنائية – اعتمدت على السياق التكويني للغة في مظهرها اللفظي الذي يفضي إلى تحليل بلاغي وفي مظهرها التركيبي الذي يفضي إلى تحليل سردي، ومظهرها الدلالي الذي يفضي إلى تحليل معنوي، فإن الالتفات البصري يتحقق عبر آليات بصرية مختلفة يطرحها النص الشعري عبر طريقة تشكيله وطريقة كتابته أي كم خلال المفضيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية وحركتها وانتهاك النص المستمر لهيئة واحة، فيلجأ الشعراء إلى تغيير مسار الشكل والانصراف عن نسق شكلي إلى نسق شكلي آخر عبر مستويات خطية متباينة... تكسر التوقع عند القارئ « (هلال ٢٠١٠، ١٣٤–١٣٥).

ويحصي الناقد عدداً من آليات الالتفات البصري في الشعر المعاصر (هلال ٢٠١٠، ١٣٧–٣٠٤). والواقع أن الكتابة الجديدة التي يشير إليها الناقد هي من دون شك الطريقة البنائية التي كان قد حققها شعر التفعيلة الذي أكسب النصوص تمظهرات مادية فيزيقية نبهت الشعراء (إبراهيم ٢٠٠٣، ١٧٢)،

« إلى توزيع الملفوظ كتابياً بشكل مقصود ذي أثر في الدلالة وفي تقبل القصيدة، ومراعاة الوضع الطباعي للنصوص واستثمار سطوح الكتابة كجزء حيوي من النص نفسه » (الصكر ١٩٩٩، ٥٤-٥٥) (إبراهيم ٢٠٠٣، ١٧٢)، ويصدق القول أيضاً على قصيدة النثر التي ركّز فيها الشعراء على التوزيع الطباعي للتعويض عما فقدته من الوزن والإيقاع الذي احتفظت به قصيدة التفعيلة وقبلها الشعر العمودي٤(*). وكان الناقد محمد الماكري قد أشار إلى التشكيلات البرية التي استثمرها الشعراء في كتابه (الشكل والخطاب) من دون تسميتها بالالتفاتات البصرية، ويرى أن هذه التشكيلات قد سبقت شعر التفعيلة وحققها أشكال مثل القواديسي والموشح والمسمط والتشجير...، وهي أشكال – مثلما يرى – استثنائية حالت الظروف من دون تجذرها، فهي لم تطرح بوصفها بدائل ثانية للأنموذج الكلاسيكي، بل كانت تنويعات قبل المناخ الثقافي بقائها إلى حوار ذلك الأنموذج الأصلي (الماكري ١٩٩١، ٢١٤) (إبراهيم ٢٠٠٣، ١٧٣).

وقد تنبه شاعرنا إلى هذه الالتفاتات البصرية في بعض قصائده لزيادة الطاقة التأثيرية عند المتلقي عن طريق العمق الدلالي الذي يمكن أن تحققه التشكيلات البصرية الموحية بدلالات القصيدة، إلى جانب بنائها اللفظي.

نقرأ في قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا « السردية لحظة اقتناص للحدث الذي كان وما زال وسيظلُّ حاضراً في القضية الفلسطينية ويتعايشها الشاعر لحظة بلحظة عن طريق الفعل المضارع (يجيئون) التي توحي باستمرارية الحدث وكأنَّ الشاعر لا يكتب قصائد، بل يسرد قصة لها بداية من غير انتهاء. فشعره سرد لقصة لن تنتهي، نقول لحظة الاقتناص التي تبدأ بها القصيدة عن طريق الفعل المضارع (يجيئون) تمثل نقطة (الفلاش باك) المعروفة في الفن السينمائي التي تبدأ بسرد الأحداث من النهاية ثم نعود إلى البداية،

يجيئون،

أبوابنا البحرُ، فاجأنا مطرٌ، لا إله سوى الله، فاجأنا مطر ورصاصٌ. هنا الأرض سجادةٌ. والحقائب غرفته!

يجيئون،

فلترحل كواكب تأتي بلا موعد. والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط.

وماذا حدث؟

هنا تبدأ عملية الاسترجاع التي ينتظرها القارئ بشغف

أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت. لا طعم. لا شكل.. يولد سرحان، يكبر سرحان، يشرب خمراً ويسكر. يرسم قاتله، ويمزق صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً ويرتاح سرحان (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٦٧-٤٦٧).

الملاحظ أن الاسترجاع الذي يشير إلى ولادة سرحان جاء بصيغة المضارع (يولد سرحان) التي تفيد حسبما نرى اعتماداً على سياق صيغة الماضي المستمر، بمعنى في كل يوم يولد سرحان الذي هو رمز لكل فلسطيني مضطهد مشرّد استوت عنده الأيام وغابت عنه الألوان والأصوات والإطعام والأشكال والمشار سوى مشاعر الألم والعذاب والقهر والظلم.

ولما كانت القصيدة تتداخل مع الجنس السردي نجد الشاعر يلجأ إلى الالتفات البصري عبر الشكل الشعري والسردي (الرأسي والأفقي) ليزاوج بينهما على طول القصيدة، ففي المقاطع الآنفة تبدأ القصيدة

٤(*) يرى بعضهم أن الشعراء حين تنبهوا إلى هذه الطريقة البصرية عمدوا إلى توزيع ملفوظهم بطريقة موحية بدلالة القصيدة حتى عند نظمهم على طريقة الشطرين. (إبراهيم ٢٠٠٣، ١٧٢).

بالأسطر الأفقية لتحاكي السرد النثري ثم تنتقل إلى الأسطر الرأسية..

وما كنا حُبّاً
يدان تقولان شيئاً، وتنطفئان
قيود تلد
سجون تلد
مناف تلد
ونلتف باسمك،
ما كان حُبّاً
يدان تقولان شيئاً.. وتنطفئان..
ونعرف، كُنّا شعوباً وصرنا حجاره
ونعرف كنت بلاداً وصوت دخان
ونعرف أشياء أكثر
نعرف، لكن كل القيود القديمة
تصير أساور ورد
.....
في المنافي الجديده
ونلتف باسمك
ما كان حُبّاً

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٦٨-٤٦٩)

ليعاود السرد بالأسطر الأفقية السردية عندما يظهر صوت الراوي الكلي العلمي للتعليق على حالة سرحان

وسرحان يكذب حين يقول وضعتُ حليبك، سرحان من نسل تذكرة، وترقى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهك . ما اسمك؟ (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٦٩)

ليأتي المقطع التالي الحواري بالأسطر العمودية:

– نسيتُ.
وما اسم أبيك؟
– نسيتُ
وأمك
– نسيتُ
وهل نمت ليلة أمس؟
– لقد نمت دهراً.
حلمتُ
– كثيراً ٢/٧١٥-٧٦٧
بماذا؟ (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٧٠، ٦٦٧-٦٨٠/٧١٥-٧٦٧، مج٢، ٥٩-٨٩)

لتستمر المزاوجة والالتفات البصري إلى نهاية القصيدة التي ناوبت بدورها بين الأزمنة الحاضرة والماضية والالتفاتات النصية، فضلاً عن الالتفات البصري فأنتجت دلالتها عبر « تجاور بنيتين وتحاورهما من

نسقين مختلفين، متمايزين، أحدهما ينبثق من الخطاب اللغوي والآخر ينبثق من الشكل البصري « (هلال ٢٠١٠، ١٣٥).

ونقف على هذه المزاوجة والالتفات البصري في قصيدة (الجدارية) التي عدّها بعضهم بمعلقة درويش.

يكسرني الغياب كجرّة الماء الصغيرة
نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام
ملتفاً بحفنة ريشه الطيني . آلهتي
جمادُ الريح في أرض الخيال. ذراعي
.....
.....
مَنْ أنا
أنشيد الأناشيد
أم حكمة الجامعة
.....
.....
للولادة وقت
وللموت وقت
وللصمت وقت (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٨١–٩٠)
خطاي، على هواء البحر. لا
امرأةٌ تراني تحت شرفتها. ولم
أملك من الذكرى سوى ما ينفعُ
السفر الطويل. وكان في الأيام (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٩٨)

يقف التناوب السالف بين الأسطر الأفقية والعمودية التفاتاً بصرياً مقصوداً من الشاعر من ناحيتين بحسبما نرى: الأول إن الأسطر الأفقية توازي الانثيالات الكثيرة في القصيدة من إحالات تأريخية وأسطورية ودينية وأدبية، فكأنَّ التشكيل الأفقي حكاية نثرية كونية تماثل السردي الحكائي النثري، أما الأسطر العمودية – المستشهد بها تحديداً – التي تتناص أساساً مع سفر الجامعة التوراتي، فإننا نتفق على حكمة وعبر ودروس فجاء التشكيل البصري مختزلاً كالحكمة المختصرة التي انتهى إليها الشاعر بعد سرد التجارب والأحداث السالفة، بمعنى أن التشكيل البصري هنا تابع للمضمون وداعم له.

أما الناحية الأخرى فإننا نظن أن الالتفات البصري في(الجدارية) كان لكسر الرتابة عند قارئها؛ كونها من القصائد الطويلة والمليئة بالإحالات، فالتنوع البصري بإمكانه أن يسهم في شد انتباه القارئ الذي بإمكانه أن يقدّم تأويلات جديدة لهذا الالتفات البصري؛ ذلك أن ما نقدّمه من قراءة ما هي إلّا تأويل شخصي والواجب مثلما يرى امبرطو إيكون « أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الصباحي والتنظيم الخاص بالنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة » (إيكو ٢٠٠١، ٢٢) و» لهذا الشكل يكون الأثر مفتوحاً بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ، فالأثر الذي « يوحي « يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة العاطفية والتخيلية للمؤول، وإذا كانت كل قراءة شعرية تفترض أن العالم الشخصي ينحو باتجاه التطابق بشكل تام مع عالم النص، فالنص المبني على سلطة الإيحاء يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة

جديدة وغير منتظرة... وبعيداً عن مقصديتها « (إيكو ٢٠٠١، ٢٢-٢٣) .

الالتفات عبر السواد والبياض:

ومن القصائد التي اعتمدت هذه التقنية وأحدث فيها الشاعر التفاتاً بصرياً مقصوداً ليلائم الدلالة ومضاعفة تأثيرها اللفظي والبصري قصيدة « رب الأيائل يا أبي ربها « وهي من القصائد النثرية التي جاء توزيع ملفوظها أفقياً ونهضت كغيرها من قصائد الشاعر على تأملات عميقة حول الهوية والأرض والانتماء وسرد ذكرياته الكثيرة والطويلة.

وتلاؤم السرد الأفقي مع تلك التأملات أولاً، ليأتي الالتفات البصري ثانياً متلائماً هو الآخر مع الدلالة التي وعاها الشاعر فوزع ملفوظه على بياض الصفحة ليؤدي معناه بالصورة أيضاً

نقرأ نرى

ورأيتُ ذاكرتي تعدُّ حبوب هذا الحقل والشهداء فيه

أنا من هنا — أنا ههنا .. وأمشط الزيتون في هذا الخريف

أنا من هنا . وهنا أنا. دوّى أبي: أنا من هنا

وأنا هنا. وأنا وأنا. وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا. وهنا

أنا. وأنا أنا. وهنا أنا. وأنا هنا. إني هنا. وأنا أنا

ودنا الصدى . كسر المدى. قامت قيامته. صدى وجدّ الصدى

دوّى الصدى.. أبداً هنا أبداً هنا. وغدا الزمان غدا

بدا شكل الصدى بلداً هنا ورد الردى . فاكسر جدار الكون يا ابني صدى حول الصدى، ولتنفجر .

أنا

من

هنا

وهنا

هنا

وأنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا (درويش ٢٠١٤، مج٢، ٣٣٠-٣٣١)

إنَّ الإصرار على تأكيد الانتماء إلى هذه الأرض وتأكيد الهوية دفعت الشاعر إلى تكرار هذه الهوية والانتماء (أنا — هنا) في الأسطر الأفقية حتى بدت وكأنَّ الشاعر يحذر بهذا التكرار هويته وانتماءه كجذور الزيتون المغروسة في أرضه مع أبيه الذي اتخذ دوّيه هو الآخر معنىً عميقاً تمثل بأحقية هذه الأرض من جيل إلى آخر فهي أرض الآباء والأجداد.

والحق أن الشاعر نجح بإثبات هذه الأحقية والأصالة عن طريق الأسطر الأفقية البصرية التي بدت مثلما أسلفنا وكأنها جذور موزعة على أرضية الصفحة، في حين أن الانفجار وتردد الصدى اتخذ شكلاً بصرياً بدعم دلالته؛ كون الصدى لا يردد كل الصوت وإنما يتلاشى الصوت في الأفق، لذا جاء التوزيع العمودي للكلمات مع تلاشي بعض المفردات مثل حرف الجر (من) الذي تكرر في الأسطر العمودية مرة واحدة

وهذه حالة طبيعية ومألوفة في الصدى، فضلاً عن الفواصل بين هذه الأسطر العمودية ليترك القارئ يتخيل رجع الصدى وفواصله الزمنية. ومثل البياض الذي هيمن على الأسطر العمودية الأفق والمدى الخالي إلّا من رجع الصوت. فلم يكن هذا الالتفات البصري اعتباطياً، بل كان التفاتاً مدروساً ترجم الملفوظ الكتابي لفظاً وصورة.

ومثل هذا الالتفات نجده في قصيدة (حالات وفواصل) الحالة الخامسة (حالة واحدة – البحار كثيرة) التي يكرر فيها درويش تساؤله في جملة واحدة أفقية وعمودية، ولهذا دلالته – مثلما نرى – إذ نجد أن التساؤل الأول كان تساؤلاً مباشراً من دون تأمل، في حين قاده التأمل والتفكير إلى إعادة تكرار التساؤل بشكل عمودي والتركيز في كلمة كلمة حتى تمكّن من استيعاب الكيفية والتعجب من إمكانية أن يبقى الحلم حلماً!

كيف يبقى الحلم حلماً
كيف
يبقى
الحلم
حلماً (درويش ٢٠١٤، مج١، ٧١٠)

ومثل ذلك أيضاً قوله:

يسأل الفقير: ما شأني أنا
بولي العهد، أو هذا البلد؟
آهٍ،
ما
شأني
أنا (درويش ٢٠١٤، ٧٥/٢)

ومن التشكيلات البصرية أيضاً قول درويش في قصيدة (قتلوك في الوادي):

وأنت طالعة من الوادي
ونازلةً إلى الوادي
غزالاً سابحاً في حقل دم
دم
دم
دم

نلحظ بوضوح أن التشكيل البصري العمودي لكلمة دم تمثل سيلان قطرات الدم النازلة من الضحية. ولغرض العناية والاهتمام والشمولية يكرر درويش جملة (كل الجذور هنا) مرتين الأولى بشكل أفقي والثانية بشكل عمودي مع تقديم الخبر في الشكل العمودي على المبتدأ لغرض العناية والشمول مثلما أسلفنا مع إضافة كلمة الصابرة.

كل الجذور هنا
هنا
كل
الجذور

الصابرة (درويش ٢٠١٤، مج١، ٤٤٣)

وبعيداً عن المزاوجة في التشكيل البصري في القصائد الآنفة التي أحدثت انقطاعاً بصرياً للمتلقي في القصيدة الواحدة نتخذ قصيدة (أربعة عناوين شخصية) شكلاً أفقياً وكأنها قطع نثرية، والالتفات البصري هنا لا يحدث في القصيدة نفسها كما في الأنموذجات الآنفة، بل إن الانقطاع البصري هنا يكون على مستوى الأعمال الكاملة التي حفلت بقصائد التفعيلة والنثر والمزاوجة في بعضها بين التشكيلات البصرية، ولعلّ نهوض هذه العنوانات على سرد أمنياته وتأملاته هو ما يسوّغ الشكل الأفقي الذي نهضت عليه...

١–متر مربع في السجن:

هو البابُ، ما خلّفه جنة القلب. أشياؤنا – كل شيء لنا – تتماهى. وباب هو الباب، باب الكناية، باب الحكاية باب يهذب أيلول باب يعيد الحقول إلى أول القمح. لا باب

.....

٢–مقعد في قطار:

مناديل ليست لنا. عاشقات الثواني الأخيرة ضوء المحطة وردٌ يضلل قلباً يفتش عن معطف للحنان. دموع تخون الرصيف. أساطير ليست لنا. من هنا سافروا، هل لنا من هناك (درويش ٢٠١٤، مج٢، ١٧٣–١٧٥).

٣–حجرة العناية الفائقة:

تدور بي الريح حين تضيق بي الأرض. لا بُدَّ لي أن أطير وأن ألجم الريح، لكنني آدمي.. شعرتُ بمليون ناي يمزّق صدري. تصببتُ ثلجاً وشاهدتُ قبري على راحتي. تبعثرت

.....

٤–غرفة في فندق:

سلام على الحُبّ يوم يجيء، ويوم يموت، ويوم يغيّر أصحابه في الفنادق! هل يخسر الحُبُّ شيئاً؟ سنشرب قهوتنا في مساء الحديقة. نروي أحاديث غربتنا في العشاء. ونمضي (درويش ٢٠١٤، مج٢، ١٧٧–١٧٩، ٢٢٧–٢٣٦، ٢٣٩–٣٠٨، ٢٤٥–٤٥١) .

والملاحظ أن عنوانات هذه القصيدة الأربعة أتت مفردة (متر، مقعد، حجرة، غرفة) الأمر الذي يعكس الاغتراب الروحي الذي يعيشه الشاعر، ويبدو ذلك من الانقطاعات بين مقاطع القصيدة المفصولة عن بعضها بعنوانات مختلفة لكن الرابط بينها هو الاغتراب الروحي والأمنيات الضائعة والتأملات الفلسفية حول الحياة والموت والحب. فبدا الشكل النثري وكأنه مذكرات نثرية.

وقد حفلت القصيدة بانقطاعات أخرى على مستوى المقطع الواحد.

والجدير بالذكر أن هذه القصيدة هي من القصائد النثرية التي التزم فيها الشاعر بالشكل البصري الأفقي ليحاكي فيها الجنس النثري شكلاً ومضموناً.

الالتفات البصري عن طريق نوع الخط:

يظهر هذا الالتفات جلياً في قصيدة (نهار الثلاثاء والجو صافٍ) التي يعمد فيها درويش إلى مضاعفة التأثير النفسي والاغتراب الروحي الذي يستشعره البطل السارد لدى القارئ ، فيلجأ إلى الالتفات البصري عن طريق تغيير نوع الخط في القصيدة مستثمراً التقنية السينمائية التي يلجأ إليها المخرجون للتعبير عن الهذيان أو الحلم بتضبيب صورة الشخصية أو بتحريك الكاميرا بحركات سريعة دائرية أمام وجهها.

نقرأ..

نهار الثلاثاء، والجو صافٍ، أسيرُ

على شارع جانبي مغطى بسقف من
الكستناء.. أسير خفيفاً خفيفاً كأني
تبخرتُ من جسدي، وكأني على موعد
مع إحدى القصائد. أنظر في ساعتي
شارداً، أتصفح أوراق غيم بعيد (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٤٥٥).

تؤكد افتتاحية القصيدة الوصفية ما يمرُّ به درويش من الوحدة والشعور بالضياع إلى الحد الذي جعل روحه تخرج من جسده، أي أنه وصل إلى مرحلة الانفصام الشبيه بالجنون تفسره جملة (وكأني على موعد مع إحدى القصائد) وهو الانفصام أو الجنون الطبيعي لخلق قصيدة ما مثلما يرى أفلاطون الذي يرى « إنَّ الشاعر لا يبدع حتى يكاد أن يجن »، فيحرر درويش هذا الشعور النفسي الداخلي إلى تشكيل بصري عن طريق تغيير نوع الخط الذي حرر فيه القصيدة، فبينما يكتب الوصف الواقعي المدرك لاغترابه بخط واضح يحرر صوته الداخلي بخط مائل ليميز بين الصوتين الواقعي والافتراضي...

[إذا لم يُغنِ الكناري
يا صاحبي لك.. فاعلم
بأنك سجان نفسك،
لم يغنِ الكناري] (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٤٥٦-٤٥٧)

فالجملة الاعتراضية المكتوبة بخط مغاير للشخصية الحقيقية تعود إلى صوت الشاعر الداخلي؛ لذا لجأ الشاعر إلى تمييزها بخط مغاير، ثم يعاود الكتابة بالخط الأول ليُشعر القارئ بأن المتحدث هو السارد الحقيقي.

وفي مقاطع أخرى تكون المغايرة في الخط للتمييز بين الكلام الواقعي الذي يدركه الشاعر والانفصام الذي جعله ينسى ويتذكر...

ولو استطيع الحديث إلى الرب قلتُ:

.....

كيف تخليت عني، وأوقعتني في
فخاخ السؤال، لماذا خلقتَ البعوض
إلهي إلهي؟
وأمشي ، بلا موعدٍ، خالياً من
وعود غدي. أتذكر أني نسيت،
وأنسى كما أتذكر
أنسى غراباً على غصن زيتونةٍ
أتذكر بقعة زيت على الثوب
أنسى نداء الغزال إلى زوجه
أتذكر خط الشمال على الرمل

.....

أنسى حوادث كبرى وهزّة أرض مدمّرة
أتذكر تبغ أبي في الخزانة

.....

أنسى كما أتذكر، أو أتذكر أني نسيت (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٤٦١-٤٦٣)
ليخرج من هذا الفصام ويعود إلى واقعه المدرك وبالخط المغاير
[ولكني
أتذكر
هذا النهار،
نهار الثلاثاء
والجو صافٍ (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٤٦٣)
ويجرّه الخيال وحلم اليقظة إلى لقاءات مع فتاة يميز حوارها بالخط المائل أيضاً مع ظهور صوته الداخلي مرة أخرى ليعاود تكرار ما بدأت به القصيدة من جملة اعتراضية بخط مائل [إذا لم يغنِ الكناري...]
[هناك، على المقعد الخشبي المقابل
بنت يفتنها الانتظار
وتبكي
وتشرب كأس عصير..
.....
[هناك فتى يدخل الآن
باب الحديقة،
يحمل خمساً وعشرين زنبقة
للفتاة التي انتظرته
.....]
تقول: لماذا حلمت بأنني رأيتُ سنونوة في يديّ؟
أقول: لأنك في حاجة لأحد
أقول: سأمضي إلى نفق الليل بعدك
وحدي (درويش ٢٠١٤، ٤٦٥-٤٧٠)

قدّمت القصيدة تشكيلات بصرية عن طريق نوع الخط ويدخل ذلك من ضمن الالتفاتات البصرية التي نجدها تحقق انقطاعاً عند قارئها الذي نقلته القصيدة من التفاتات نصية إلى التفاتات بصرية بين مقاطعها الطويلة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر في أغلب قصائده لاسيّما الطويلة منها يلجأ إلى الحوار المنكر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات على نقيضين متحاورين. وهذا يندرج فيما يسمى بالحالة الفروقية، التي تتمثل في اختراق السياق اللغوي التقليدي وتفجيره وإقامة ألوان من الحوارات المشحونة بالتساؤل، والانتقال المفاجئ من نسق إلى آخر، تعبيراً عن التصدع الهائل الذي تعاني منه الذات الشاعرة « (الشنطي ١٩٨٦، ١٤٤).

ونقف على التفات بصري آخر عن طريق نوع الخط في قصيدة (لاعب النرد) التي عبّر الشاعر فيها عن مشاعر الخوف واللهاث عن طريق تغيير نوع الخط، فضلاً عن التشكيل الطباعي الذي جاء أفقياً يوحي بالمشقة وصعوبة إيجاد منفذ للخلاص..

ومشى الخوف بي ومشيتُ به
حافياً، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أريد من الغد – لا وقت للغد –

أمشي/أهرول/أركض/أصعد/أنزل/أصرخ/أنبح/أعوي/أنادي/أولول/أسرع/أبطئ/أهوي
/أخف/اجف/أسير/أطير/أرى/لاأرى/أتعثر/أصفر/أخضر/أزرق/أنشق/اجهش/أعطش/أتعب/أسغب/
اسقط/أنهض/أركض/أنسى/أرى/لاأرى/أتذكر/اسمع/أبصر/أهذي/أهلوس/أهمس/أصرخ/لا استطيع/أئن/
أجن/أضل/أقل/وأكثر/أسقط/أعلو/وأهبط/أدمى/ويغمى عليّ/

ومن حسن حظي أن الذئاب اختفت من هناك مصادفة، أو هروباً من الجيش/ (درويش ٢٠١٤، مج٣، ٥٨٠-٥٨١).

الخاتمة:

من خلال بحثنا هذا توصلنا إلى أهم النتائج:

أحدث اسلوب الالتفات الذي وظفه الشاعر محمود درويش في بعض نصوصه انقطاعا واضحا اذا نتحدث عن شعر محمود درويش فإننا نجد أن الالتفات سمة أسلوبية في أغلب قصائده.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في شعور درويش هو اسلوب النداء وتكراره في اغلب قصائده الطويلة فلا يخلو ديوان من دواوينه من هذا الاسلوب وقد حقق هذه النداء المتكرر انقطاعا واضحا في اغلب قصائده.

ومن استقرائنا لأعمال الشاعر الكاملة وقفنا على الكثير من انقطاعات عن طريق الالتفات الذي اخذ اشكالا عديده تتنوع الاسلوب الالتفات النصي بالضمائر حيث رصدنا الالتفات من الضمير الغائب الى المخاطب والالتفات من ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب والالتفات ضمير الغائب الى المتكلم والالتفات من ضمير المتكلم الى الغائب والالتفات من ضمير المخاطب الى المتكلم.

المراجع :

-ابن مقبل. ديوان ابن مقبل. عُني بتحقيقه: د. عزة حسن. دمشق: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٦٢.
-ابن الأثير الموصلي ، أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. مصر: مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٩.
-الزمخشري ، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. الطبعة١. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٧.
-مطلوب ، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. الطبعة ٢. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٧.
-الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع. وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين. الطبعة ١. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.
-ابن معصوم المدني ، السيد علي صدر الدين. أنوار الربيع في أنواع البديع. حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر. الطبعة ١. العراق: مكتبة العرفان- كربلاء، مطبعة النعمان- النجف الأشرف، ١٩٦٨.
إيكو، امبرطو. الأثر المفتوح. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. الطبعة ٢. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.
-إبراهيم، بشرى محمود. التناص في الأدب والنقد – شعر محمد جميل شلش انموذجاً. بغداد: رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، ٢٠٠٣.
-حمداوي، جميل. السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق. الطبعة ٢. دار الريف للطبع والنشر الالكترونية، ٢٠٢٠.
-كريستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة: فريد واهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم. الطبعة ١. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩١.
-الصكر، حاتم. مرايا نرسين، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. الطبعة ١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
-طبل، حسن. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨.
-عيسى، راشد علي. النداء في ديوان أوراق الزيتون لدرويش. عمان: المجلة الاردنية في اللغة العربية وآدابها. مج٧، ٢٠١١.
-ابن المعتز، عبد الله. كتاب البديع. اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشوفسكي. الطبعة ٣. بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢.

-هلال، عبد الناصر. لالتفات البصري من النص إلى الخطاب – قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة. الطبعة ١. دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
-الماكري، محمد. الشكل والخطاب. الطبعة ١. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
-عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
-الشنطي، محمد صالح. «خصوصية الرؤيا في شعر محمود درويش.» مجلة فصول، المجلد٤، العدد ١-٢، ١٩٨٦.
-أبو حميد، محمد صلاح زكي. الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية. الطبعة ١. غزة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠.
-عبد المطلب، محمد. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي. الطبعة ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥.
-درويش، محمود. الأعمال الشعرية الكاملة. مؤسسة محمود درويش للناشرين، ٢٠١٤.

Al-Thakawat Al-Biedh Magazine

Website address
White Males Magazine
Republic of Iraq
Baghdad / Bab Al-Muadham
Opposite the Ministry of Health
Department of Research and Studies
Communications
managing editor
07739183761
P.O. Box: 33001
International standard number
ISSN 2786-1763
Deposit number
In the House of Books and Documents
(1125)
For the year 2021
e-mail
Email
off reserch@sed.gov.iq
hus65in@gmail.com

العدد (١٩) السنة الخامسة ذو الحجة ١٤٤٧ هـ حزيران ٢٠٢٦م

general supervisor
Ammar Musa Taher Al Musawi
Director General of Research and Studies Department
editor
Mr. Dr. fayiz hatu alsharae
managing editor
Hussein Ali Mohammed Al-Hasani
Editorial staff
Mr. Dr. Abd al-Ridha Bahiya Dawood
Mr. Dr. Hassan Mandil Al-Aqili
Prof. Dr. Nidal Hanash Al-Saedy
a.m.d. Aqil Abbas Al-Rikan
a.m.d. Ahmed Hussain Hai
a.m.d. Safaa Abdullah Burhan
Mother. Dr.. Hamid Jassim Aboud Al-Gharabi
Dr. Muwaffaq Sabry Al-Saedy
M.D. Fadel Mohammed Reda Al-Shara
Dr. Tarek Odeh Mary
M.D. Nawzad Safarbakhsh
Prof. Noureddine Abu Lehya / Algeria
Mr. Dr. Jamal Shalaby/ Jordan
Mr. Dr. Mohammad Khaqani / Iran
Mr. Dr. Maha Khair Bey Nasser / Lebanon