المحاضرة الأولى الدرس الأول والثاني والثالث والرابع

جماليات النص الشهري العربي المعاصر السنة الثانية ماستر أدب حديث

الارتكازات الجمالية في القصيدة العربية المعاصر

قراءات نظرية وتطبيقية في شعر محمود درويش4

إعداد د جمال مجناح

مطبوعة مجانية نتبرآ من أي عملية بيع تحت أي شكل من الأشكال

الجزء الاول

1-إعتماد الحلم والرؤيا:

إن الاتجاه إلى الرؤيا في بناء الصورة الرمزية، لا يخرج عن توجيهات القصيدة العربية المعاصرة في بعدها الحداثي وفيما تقدمه من أفكار و رؤى، وهي بذلك لا تنعزل عن المؤثرات الفكرية و الفلسفية المختلفة وإن كانت تنفرد بخصوصية تجربتها، من حيث ارتباطها بالواقع الفلسطيني في بعده التاريخي والسياسي والحضاري وعلى قدر ارتباط قصيدة درويش بواقعها يظل التداخل الحلمي فيها قائما بتوجيه العلاقات الختلفة للتجربة في النص الشعري، وإن أخذت أشكالا لغوية وأسلوبية متنوعة، فإنها تتميز كذلك بحضور الحلم في شكل تداعيات تستحضر صدى الجدل بين الذاكرة والرؤيا على مستوى الصورة. مما يؤثر في بناء أسلوبيتها، ويكون تأثير هذا التوجه مباشرا على طبيعة التركيب، إذ ينعكس صداه بتوظيف التكرار أو التضاد أو المفاجأة الأسلوبية...مما يولد في الصورة أهم مثير يحدد شكلها في ومضات تستوعب الأحداث و تشحنها بالدلالات المختلفة.

وهنا تطرح إشكالية التوجه الرؤيوي و اعتماد الحلم في توليد الصورة الرمزية بتأثيره في البعد الدلالي لمضامين النص، وبتماثل الجانب الفكري فيه مع الشعري والجمالي "وبذلك يصبح الفصل بين الفكر الخالص وبين الشعور أو الإحساس، أي ما تختزنة الكلمات من ارتباطات و إيحاءات أمرا صعبا للغاية"[1].

وهذا ما يجعل للتوصيل النفسي الذي تؤسسه الصورة الرمزية مسارا أسلوبيا خاصا يحرك الصور و اللغة والبناء ككل في حقل دلالي ومعرفي تلفه التهويمات الإيحائية الغامضة و اعتماد الصور الوامضة، كما يوجه اللغة نحو التوقع والكشف، أي بناء المحتمل وتوقع الوجود، بالعودة إلى الذاكرة وتشوف مستقبل الحاضر بنبؤات الحلم.

وهكذا يصبح النص الذي تؤسسه الرؤيا، نصا غامضا تعتمه ضبابية الحلم، ويثير تجربته جدل الواقع و صدمات الإغتراب، فتتوجه الصورة نحو الايغال في الذاتية حاملة مشاهد تنبع من ذاكرة الشاعر وز مشبعه بالحنين و بالانفعالات التي يعانيها، ومن ثم يتأتى لها الغموض في عمق الواقع و أفق الرؤيا في أسلوب جدلي يؤسس بالنزعة التأملية في مادة التصوير ولغته "وذلك يعني أن الشاعر إذا ما رنا إلى البحر فإنه لا يذكر زرقته و موجه

الهادر..فهذه أمور وصفية تقريرية ساقطة في العرف والتقليد. وإنما يتخذ البحر مادة للتأمل، إنه يرنو إلى ميتافيزيقية البحر من حيث غايته من ذاته و غاية الإنسان والوجود منه و يتقصى في حركاته و سكناته.[2]

وتبعا لذلك تنبني الصورة الرمزية على بعدين:

-بعد واقعي يستوعب الذاكرة ويتابع حركات الواقع في صراعاته وموجوداته متداخلا بين الذاتي والجماعي، وبين الخاص والعام.

-بعد رؤيوي تطبعه النزعة التأملية، و استبطان الموجودات الحسية، يتجاوز ويحل في ما ورائيتها مستندا إلى الحلم في خصوصيته الرمزية وتداعي صوره، و شمولية الرؤيا.

وبتوحيد هذه العلاقات المتناقضة بالذات، تؤسس الصورة رمزيتها و تتخلى عن المباشرة في الخطاب، كما تقوم الومضات (الصور السريعة المفردة) باختزال الأفكار بدفق من "الدلالات والصور المتعددة، المنبثقة من عدول الشاعر عن الطريقة المنطقية في تشكيل الكلام"[1] وهنا تلعب ذاكرة الشاعر دور الموحد للصور المتداعية والكثيفة وما تفرزه من إيحاءات. يقول درويش:

..وأنا أنظر خلفي في هذا الليل
في أوراق الأشجار، وفي أوراق العمر
وأحدق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل
لا أبصر في هذا الليل
إلا آخر هذا الليل[2]

يشكل التقاء الواقع "وأنا أنظر خلفي" بالذاكرة "وأحدق في ذاكرة الماء...والرمل"، مسارا مزدوجا تنبني عليه الصورة، ويؤسس الرؤيا التي توحد بين العناصر المتناقضة (الواقع، الذاكرة)، إذ أن حضورها يستلهم مسيرة الشاعر في بعديها الخاص والعام، بتأسيس النص على جدل الذاكرة والرؤيا، أو بلغة الزمن على الماضي والمستقبل. مما يجعله يتفتح على إسقاطات دلالية تتوحد بين الذات والرؤيا، بواسطة شحنات انفعالية، يلفها الحنين و تلغي ملامح الدلالة، فيكتنفها الغموض والضبابية، ولا تنبعث منها إلا المشاركة النفسية في عملية توصيل القول الشعري، فتشخص-بإيحاءاتها-قلق الشاعر و اغترابه و صراعاته، كما تعتمد الجمل على الفعل المضارع، الذي يعكس حركة الرؤيا و تطلعها إلى المستقبل، فكل الأفعال الواردة تنتمي إلى نفس الزمن: "أنظر، أحدق، لا أبصر" في حالة الإثبات أو النفي، غير أن الرؤيا ترد غامضة لأنها لا توحي بتجلياتها، وتستدعي الماضي و تستقرئ مراحله:"أنظر خلفي في هذا الليل...." وفي النهاية يرتد البصر حسيرا ويعلن أفقا يشك الشاعر في حلوله "لا أبصر في هذا الليل إلا آخر هذا الليل" وعندما يستدعي

الشاعر أحداثا عاشها أو تخيلها ، فإنما يعود إلى واقعه ماضيه، ويعتمد على صورها في تشكيل بناء النص ، إذ ترد الصور معتمدة على التلقائية والإنسيابية في تلاحقها لأنها لا تخضع لمنطق الزمن ، فتتولد في شكل تداعيات متجاورة على مستوى التركيب والتنقل بتلقائية من صورة لأخرى ، ونلاحظ ذلك باعتماد الشاعر على نفس الحقل الدلالي للفعل الذي وظف في شكل مترادفات (أنظر ، أحدق ، أبصر) ويوظف في تركيب يستدعي تعدد متممات الجملة الفعلية (في هذا الليل ، في أوراق الشجر ، في أوراق العمر) ويستعمل نفس التركيب والبناء مع الفعل " أحدق " وباعتماد زمن المضارع يبعث الشاعر رؤيا النص على مدى الذات أو " الأنا " بالإشارة إلى الضمير " أنا " مباشرة وبإسناد الأفعال إلى ضمير المتكلم المفرد (أحدق ، أنظر) وبذلك يوحي النص إلى الخاص والعام فيه ، وإقامة كون بديل ينسج عليه حلمه ويتربص من خلاله نهاية الليل " لا أبصر إلى آخر هذا الليل " ، ورغم وضوح اللغة التي يعتمدها في تشكيل الصورة من حيث وضوح رمزيتها وعالمها المتخيل وتناسب مجازها ، إلا أنه لا يصرح بالقول لانغلاقه وتقوقعه في الذاتية والتأملية ، فالعالم الذي يتخيله الشاعر أو يحلم به لا يزال ملتفا في الظلام ، لأن صورة الليل فاتحة النص تتكرر في نهايته .

تتجلى القصيدة الرؤيا ، في إعتمادها على الحلم ، ، بتركيب يستند إلى لغة إشراقية تقوم بمهمة الكشف ، وتجاوز حدود الصورة إلى اللامحدود والمجرد وتبنى النص – في الغالب – على جمل فعلية ، وصور وامضة لا يحكمها ترابط محدد أو ترتيب منطقي إلا ما يتوفر فيها من شحن إنفعالي ،كما تضمر العناصر الرمزية حدودها الإيحائية بسبب تجاوز التفاصيل والقرائن ، فتبدو الصور الوامضة والمتلاحقة وكأنها مستقلة بذاتها وتبني عالمها المتخيل والمتحرر من الزمن حتى " أن الحب والدم يتحولان إلى رمز واحد هو ذلك الشريان واليد التي تمتد إلى المشي ، والحب هو الذي يدفع أحلامه لتطاول السماء " [1]وفي محاذاتها لحدود الحلم تولد الصور في تلاحقها وترابطها بشكل متداخل لا يحكمه منطق معين :

أرى ما أريد من الحقل ...إني أرى

جذائل قمح تمشطها الريح ... أغمض عيني :

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

وهذا السكون يؤدي إلى اللازود [2]

يعتمد الشاعر مباشرة على فعل الرؤيا " أرى " وكأنه يسرد قصة حلم ومنذ الوهلة الأولى يصرح بإنتمائه إلى المستقبل بتوظيفه زمن المضارع للفعل " أرى " ولكل الأفعال الموظفة في النص، كما تتوزع الصور بشكل إنتشاري غير منتظم ينم عن رغبة التحرر في تشكيل الصورة ، بالإرتكاز على أسلوب التداعي وسرعة توارد الصور التي تشبه توارد الخواطر ، فمن رؤية الحقل يستمد الشاعر وجه آخر للحقل ، لكن الصورة

تتوقف عن الإدلاء بتفاصيلها لتفسح المجال لصورة السراب والسكون ، هذا السكون " فتبدوا الصورة الأولى مناقضة للثانية ، إذ من الحقل والقمح والريح يولد السراب والسكون ، ومن الحركة و الحياة يولد الموت والصمت ، ومن الرؤيا والوضوح يولد الغموض والضبابية " أغمض عيني ..." وبمتابعة الرؤيا تتداعى الصور في نظام حلمي يتحرر من منطق الترتيب والربط ، ويتشكل النص من فضاءات دلالية شمولية ومعممة ، لا يمكن رصدها إلا بالمقاربة بين الترميز الخاص والتجربة الشعرية في بعدها الذاتي والواقعي والإنفعالي ، لأن الشاعر يعمد إلى إبهام الرؤيا " أرى من الحقل " فلا تتحد ملامحها إلا بمزج بقية العناصر الرمزية بتفاعلات التجربة " القمح ، السراب ، الريح ، السكون " وكأن الرؤيا تريد أن تشكل عالما تتداخل فيه المتناقضات وتتوحد به وهو عالم مفتوح على المطلق ، ويخلق الإنتظام في الأشياء من لا إنتظامها ومن تناقضها ، وبذلك تتحرر بنية التعبير –كما يريد لها الشاعر – من المطلق الزمن وانتظام الأفكار ، وإنها بذلك الشكل تلغى أهمية تماسك النص والسياقات فيتخلى عن مبدأ اتساق المعاني و علاقتها الإسنادية ، لأن القول غامض ولا يحدد دلالته ، و ويتركها لانطباعية القارئ ، إذ يمكنه تصور النص عكسيا ويتناوله من الوجهة التي يريد فلا يصل إلى معنى واضح " فالبنية التعبيرية تبدو هنا حريصة على إستقلالية وحدتها ، وعلى عدم إنتظامها في بنية سياقية متماسكة " [1] والشاعر بهذا التوجه في بناء الصورة الرمزية يلغي خصائص إنسجام التركيب ويستبدله بإعتماد على علاقة التناقض بين الوحدات والصور المكونة للنص ، والتي تعكس في أحد أوجهها طريقة إنتظام الحلم في توليده لصور مشوشة تخلق تماسكا من لا إنتظامها وغرابة صورها وبهذه الطريقة – اللانتظام – تبنى الصورة رمزيتها ، يقول درويش :

أرى ما أريد من الروح : وجه الحجر

وقد حكه البرق ، خضراء يا أرض ، خضراء يا أرض روحي

أما كنت طفلا على حافة البئر يلعب ؟

ما زلت ألعب ..هذا المدى ساحتي والحجارة ريحي .[2]

تولد الصور في وحدة شاملة توحي بتجربتها ، وتصرح بالرؤيا التي إعتمدتها " أرى ما أريد من الروح " ثم يفكك السياق الصورة الكلية إلى تفاصيلها الجزئية بتشكيل جزئي يعتمد الغرابة في التصوير والإنتقال المفاجئ من جزء إلى آخر " وجه الحجر وقد حكه البرق " ويوظف في الصورة رمزا خاصا يجعل من الحجر فعلا للثورة أو للطاقة الكامنة فيها ، إذ يحركها البرق ، هذه الصورة رمزا خاصا يجعل من الحجر فعلا للثورة أو للطاقة الكامنة فيها ، إذ يحركها البرق ، هذه الصورة تستدعي صورة أخرى " خضراء يا أرض روحي " .

ولا تكفي الصورة بهذه الإيحاءات الغريبة ، فلا تكاد تتشكل وتكتمل حتى تتولد صورة جديدة تستدعي بعدا رمزيا يوحي بنصه الغائب ويتقاطع في تناصه مع الرمز العام : أما كنت طفلا على حافة البئر يلعب ".

فحضور " لعب الطفل على حافة البئر " يثير ذاكرة القارئ إلى إستدعاء أبعاده ومصادره ، إذ يحليه على قصة يوسف – عليه السلام – غير أنها لا تبوح بملامحها ولا تفصل من عموميتها ، ويبقى حضور النص الغائب من المثيرات الجزئية التي تكمل البناء الدلالي للصورة ، لتعود ، بعد ذلك إلى بداية تأسيسها وشموليتها " هذا المدى ساحتي والحجارة ريحي " فقد بدأ تشكيل الصورة من جزء رمزي يتميز بشمولية إيحاءاته " وجه الحجر وقد حكه البرق " لينتهي البناء بصورة رمزية مشابهة لها " الحجارة ريحي " ، ويحرص الشاعر على أن تكون التفاصيل عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل [1] ، ومن ثم فإن الصور تحضر في هيكل القصيدة عن طريق تداعيات تجعلها تبتعد عن التفصيل وتتميز بالمفاجأة لأنها تخلق عالمها الخاص ، ولا يمكن إخضاع الألفاظ في العبارة لنوع من العلاقة البيانية التي يمثلها العقل ويقررها ، أما في الشعر فالقوة المتسلطة قوة سحرية تتغلغل فيما ينشأ بين الألفاظ أو الأشياء التي تدل عليها من علاقة " [2] ومن ثم يكتفي النص بالإثارة الوجدانية لخضوعه لعالمه ومنطقه الخاص .

وبإعتماد الرؤيا يتجه تشكيل الصورة نحو خلق عالم مغرق في الذاتية ، شمولي الإيحاء يزاوج بين الرموز الخاصة والعامة ، إذ بها يحقق التفاعل والتوحيد بين العناصر الواقعية والأبعاد الفكرية والثورية للتجربة ، وبتفاعلها يصبح الحلم (الرؤيا) مجالا حيويا يستمد منه الشاعر القدرة على تجاوز الواقع ، واستحضار لغة كشف تمكن من تركيب سياقات لا تخرج عن حدود الرؤيا ، ولذلك نجد كل الصور الجزئية ، وإنما هي وليدة الفعل " أرى " أو واقعية متممات لجملته ، وبهذا التركيب تتشكل الصورة الشعرية ويكون إتجاهها الرؤيوي سببا لغموضها " إذ أن طبيعة الرؤيا الحديثة ، هي التركيب تتشكل الصورة الشعرية ويكون إتجاهها الرؤيوي سببا لغموضها " إذ أن طبيعة الرؤيا الحديثة ، هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من غموض ، وهي التي تصوغ الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد " ، [3] كما تتجسد بقدرة التقاط الجانب الخيالي الكامن في الواقع بالإعتماد على العدول على المألوف ، ولذا جاء التركيب معتمدا على أسلوب مفاجئ يتجاوز الأنماط الأسلوبية المألوفة " ومفنى هذا أن الرؤيا لا تكتسب صفة الشعرية إلا إذا كانت متفردة ، ولما كانت العلاقة بين الرؤيا والعبارة علاقة عضوية لا يمكن أن ينجز النص الشعري بدونها ... ولابد من لغة قادرة على إيصال هذه التجربة " [4] ، ويعتمد التوصيل ، أساسا ، على الإيحاءات النفسية والإنفعالية وما يثيره التركيب المفاجئ من تأملية وأبعاد تتجاوز ضرورة التفصيل في أجزائها ، بإنتاج علاقات سياقية توفر للصورة تعدد

الإحتمال ، فيخرج في تركيب يوجد بين المتناقضات ، ويجتمع ، وتتحول إلى كشف يتقصى المجهول ويرتاد الحلم ، يقول درويش :

أرى ما أريد من البرق ..إني أرى

حقولا تفتت أغلالها بالنباتات ، مرحى

لأغنية اللوز بيضاء تهبط فوق دخان القرى

حماما ، حماما نقاسمه قوت أطفالنا .[1]

ترتكز القصيدة الرؤيا ، على مدى تحكم الشاعر في الإنفعال الذي يؤسس تفاصيلها ، لأنه يخرج وحدة عناصر بصهر جدلها القائم على طرفي التجربة : (الواقع ، والحلم) وهي غوص دائم في باطن الأشياء ونقل تجاوزي للواقع بما يجب أن يكون عليه ، وبالمحتمل فيه ، وتتسع الصورة برؤيتها للمزج بين عيوني والمجرد ، متجاوزة بتركيبتها النمو التسلسلي لعناصرها ومبدأ التناسب بين أجزائها ، وفي صورة " مرحى لأغنية اللوز بيضاء تهبط فوق دخان القرى حماما... " يتضح مثل هذا التركيب الذي يجمع تفاصيل الصورة بطريقة توليدية مفاجئة تثير دهشة القارئ وتمزج دلالات متباينة لا تستقر على نمط محدد ، مركبة في أسلوب مفكك مضطرب يراوح بين الحلم والحقيقة ، الحس والعقل ، والوعي واللاوعي " [2] وهكذا يتحول المنظور الشعري عند درويش من واقعية ثورية في السبعينيات إلى رؤيا ثورية لا ينعزل عن الواقع ، بل يستبطن جوهره تعتمد الصورة الشعرية في ترابطها وتوحد عناصرها على التداعي الباطني ، والتوليد المفاجئ والغريب بمقياس البعد التاريخي والثوري للتجربة ، وبذلك تحضر الرؤيا كمعطى ضروري يحول السياق وأسلوب تركيب الصورة ولغتها إلى إيحاءات ترتاد مجاهيل الحلم بواسطة رموز تبعث في النص دلالات جديدة تؤسس الوحدة النفسية كتحقيق للذات والوجود ، ويلخصها من وطأة الإغتراب يتوقع مستقبل يفتح مجالا للأمل في واقع متميز بسلسلة الهزائم والهزات المتوالية :

الصدى واحد في الليالي ، على قمة الليل نحصي

النجوم على صدر سيدنا – عمر أولادنا —كبروا بعدنا

غنم الأهل تحت الضباب ، وأعداد قتلى المغول ، وأعدادنا

والصدى واحد في الليالي : سنرجع يوما ، فلا بد من شاعر فارسي لهذا الحنين

إلى لغة السنديان .[3]

تتقمص التجربة ذاتها وزمنها ، وتنقل تفاصيل ما تحمله من تحولات ومن خلال رؤيا تتجاذبها إنفعالات الذات ومحنتها في واقع تاريخي حافل تاريخي حافل بالمساوية ، والتأزم ، و تتشوف مستقبلها من حاضر تلفه الضبابية لأنه واحد في الليالي ، غير أن الصدى يواصل حضوره ، ولذلك تأتي الصور متصادمة في بيتها الإنفعالية بين الألم والأمل ، وبين رصد الواقع المأساوي وحضور المستقبل في محاولة لتجسيد غربة الثورة " الصدى واحد في الليالي " وتعكس طول الإنتظار ومعاناته " على قمة الليل نحصي النجوم " وفي كل ذلك نبعث تجربة حزينة يلفها أمل الخلاص " وتتجلى التجربة الحزينة في محورين ينطوي الأول على حس يلف الواقع ويضرب في أحشائه ، يقاسي في ظلماته و يعاني غموضه ، دون أن يقوى على الإنفصال عنه ...إنه الحزن الذي تنحل فيه الذات في العالم لكنه لا يفرط في القضية ولا يلغي الواقع أبدا " ، [1] والنص في متابعته لتفاصيل الرؤيا يرصد تحولات الواقع ويستمد صوره بالغوص الدائم في ثنائية الحلم والواقع ، الماضي والمستقبل " وبين الرؤية الغائمة والإدراك الناصع يتراوح الوجود بين ظاهر مائل للعيان ومدرك كلي " [2] ومن طبيعة هذا التركيب الثنائي في جدله ، والمتعدد في أبعاده ، يوقع درويش قصيدة الوطن بتحسس الضياع والبحث عنه في الذاكرة في حلم العودة " ليصير الوطن هو العبء والقيد والألم ولكنك لن تجد الحرية خارج هذا القيد ، الوطن في ذاكرتك في خلايا جسمك يشتبك مع الوطن في قبضات أيديهم وحقائبهم العائدة " [3] وبتقمص حلم العودة تخرج القصيدة دلالتها ضبابية غامضة ، وتبنيها في جدل أفكارها ، لأنها تتوزع على زمن الحلم وذاتية التجربة في إرتباطها بقضية العودة والوطن ، " وليس بوسع الكاتب الفلسطيني أن يكون سائحا ، وليس بوسعه أن يكون فردا ، إنه قضية تمشي " [4] ، وبهذه الثنائيات الجدلية : الذات والوطن ، والضياع والعودة .

الواقع والحلم ، الذاكرة والمستقبل ، تشكل القصيدة رؤياها وتعتمد محورا للتساؤلات الوجودية التي تدفع الخطاب الشعري إلى الحركية والتصوير الإنتشاري ، يقول درويش :

ما سوف يحدث للصقور إذ استقرت في القصور ، ويحملون .
بصراع نرجسهم مع الفردوس حين يصير منفاهم ، وكانوا يعرفون
ما سوف يحدث للسنونو حين يحرقه الربيع ، ويحملون
بربيع هاجسهم يجيء ولا يجيء ، ويعرفون
ما سوف يحدث حين يأتي الحلم من حلم
ويعرف أنه قد كان يحلم

يعرفون ويحلمون ، ويرجعون ويحلمون، ويعرفون ويرجعون

ويرجعون ويحلمون ، ويحلمون ويرجعون [1]

تبعث الرؤيا من تساؤل وجودي يستقرئ الحلم ويراجع الذاكرة ، فتخرج الصورة الشعرية مشبعة بإجراءات الحيرة والقلق في إستظهارها للمصير المجهول " ما سوف يحدث للصقور " ومن هذا التساؤل يشع الحلم معيرا وحيدا بتجلياته وتداعياته التي ترصد وجود الشاعر وغربته ، كما تعكس جدل حركة الواقع وجدل المحتمل الذي يحاول التخلص من متاعب الغربة بالتحول إلى الحلم لبناء عالم بديل ، ولذلك إستندت الصورة إلى تكرار فعل " الحلم " مع وجود نقيضه " يرجعون " وكل ذلك يرصد توترات الإنفعال وإضطراب التجربة الذي يبدو في مسار القصيدة ممثلا لإضطراب الذات ونقل هواجسها ، ومن ثم يأتي تشكيلها الأسلوبي معتمدا على التداعي إذ به يوفر الشاعر حرية نقل الصورة وتنويع الرموز مع توحيد عناصرها ، توفير حركية إنتقالها في هيكل القصيدة ، وخلق سياق شعري تحتشد فيه الصور والمعاني بشكل متدفق يحاول تشخيص الملامح المختلفة للتجربة رغم تفاوتها و تعارضها أحيانا أخرى ، وبأسلوب التداعي يجمع الشاعر عناصر التصوير المختلفة والتي يشهدها ويوحدها بتوظيف بنية لغوية أو أسلوبية تقوم بمهمة الربط ، وفي المقطع السابق يمكن أن نلاحظ ذلك بإستعمال الشاعر لمجموعة أفعال تتكرر مع كل جملة شعرية بشكل تعاقبي ، فأحيانا نجد الفعل : " يحلمون " وأخرى نجد الفعل " يعرفون " ويستمر تكرارها حتى نهاية الصورة المقطعية في القصيدة محققة لتبادل دوري يثير جدلية الواقع والحلم .

وبإتجاه الرؤيا تصبح التجربة الشعرية بحثا مستمرا عن ولاة جديدة تبعثها القصيدة من خلال بنيتها وترميزها الذي يقوم بمهمة الكشف والبحث عن مصير الذات التي تعكس علاقة العام بالخاص وتداخلها ، وهي بتساؤلاتها وجدل بنيتها وتوالد صورها ، تجعل الغموض حتمية فنية ومعبرا ضروريا ، لأنها – الإضافة إلى تركيبها وبنائها التصويري – ترتاد الحمولات الفكرية والإنفعالية لتداعيات التجربة ، وتنتج النص في وحدة عاطفية مكثفة تتوزع بين الذات والواقع ، فهي تتباع غربة الأرض والثورة برصد مأساوية الواقع ، والتساؤل عن المصير المجهول ، وفي كل ذلك تمزج الخاص بالعام ، لتصور ملامح الإغتراب والقلق على وجود الشاعر والقضية ، وفي خضم هذه العلاقات المتداخلة تأخذ الرؤيا مجالها الغامض لأنها تغوص في الكشف والإستبطان إلى درجة الإنغلاق .

2-المفاجأة الأسلوبية :

ظلت التجربة الشعرية للقصيدة المعاصرة تبحث عن نزعة أسلوبية تحقق حلمها في بعث اللغة نحو آفاق تعبيرية تتجاوز المعيار ، أو على الأقل تحول الحدث الأسلوبي من طالع إبلاغي إلى بعد لساني يستند إلى إعتبار أن الأسلوب يشكل مجموع الطاقات الإيحابية في النص الشعري ، " ولقد أدى هذا التصور إلى التخلي عن التصور القديم الذي يصنف الألفاظ حسب مداليلها إلى ألفاظ شعرية وأخرى لا تتصف بهذه الصفة ، وهذا موقف يتضمن قناعة أولية مفاداها أن اللغة ليست مجرد دوال محددة المعاني ، بل هي مجموعة أشكال تستمد إمكاناتها الدلالية وطاقاتها الإيحائية من السياقات " [1]، والقضية هنا تطرح مسألة هامة تثير إشكالية العلاقة بين الأسلوب كنظام تعبيري ، ومدى تحكمه في توجيه إيحاءات الصور، إذ أنه قبل كل شيء نظام علامي بما يحمله من خصائص لغوية داخل نظام آخر يربط العلاقة بين السياقات المختلفة على مستوى النص.

وهنا أتناول أسلوبية الصورة بإثارة تراجع الأساليب البلاغية القديمة التي أعتمدت التشخيص والتجسيد ومبدأ التناسب ، والتراجع هنا لا يعني الإلغاء ، إذ لم يعد للأشكال الأسلوبية في التصوير الفني ربط منطقي يعتمد على القرائن التي تنسج علاقة التشبيه والإستعارة ، وغيرها من أنواع المجاز ، بل أصبحت الصورة الشعرية المعاصرة ممارسة لغوية وسياقية تعتمد على الوصول باللغة إلى أقصى درجات الإنزياح والخروج عن المألوف بتجاوز دائم يستمد عناصره من الربط اللامتوقع في الصورة الرمزية ، حيث يتولد الرمز بطريقة فجائية يصنعها السياق الذي وظف فيه ، وتتشكل هذه الظاهرة خاصة مع الرمز اللغوي ، الذي يستمد بنيته الإيحائية والإنزياحية من طبيعة التركيب فيتكون " مقياس المفاجأة تبعا لردود الفعل ، ومعدن المفاجأة ومولدها هو إصطدام القارئ بجملة المفارقات في نص الخطاب ومدى إستحالة القارئ لمنبهات النص " [2] ومن ثم فإن الشكل البنائي للصورة الرمزية يتأسس على محورين :

الأول : محور تشكيل الرمز في حد ذاته بإرتكازه على المجاز ، لكنه لا يحتفظ بالعلاقات المنطقية ، بالخروج عن القواعد الصارمة التي تضبط البلاغة ، كمبدأ التناسب ونظام القرائن .

أما المحور الثاني فإنه يتعلق بتوظيف اللغة داخل نظام التركيب ، لأن لجوء الشاعر للتصوير الغريب يكسبه الكثير من الخصوصيات الأسلوبية الرمزية وأهميتها التراسل .

ومع هذا الطرح فإن المبحث لا يذهب مذهبا تنظيريا للأسلوبية ، بقدر ما يقف على الظواهر الأسلوبية والشعرية التي شكلتن الصورة الرمزية في شعر درويش .

ولذلك كان الإهتمام بظاهرة المفاجأة الأسلوبية ، التي رأيتها تتكرر بشكل واضح ، خاصة في المجموعات الشعرية الأخيرة : " حصار لمدائح البحر ، ورد أقل ، أحد عشر كوكبا ، أرى ما أريد " ، وقد وجدت

في القصائد التي إكتسبت الرمز خارج هذه المجموعات ، وهي ظاهرة تعتمد على التكثيف والتراسل والتوليد اللامتوقع للصورة ، وتشحن الخطاب الشعري بمجموعة من المثيرات التي تصدم القارئ وتثير دهشته يقول درويش :

ضد العلاقة :

أن يجئ الوجه مثل الزرقة الخضراء

أن يمضي لأرسمه على جدران هذا السجن

أن يغزو شرايييني ويخرج من يدي .[1]

في هذه الصورة يمكن أن نلاحظ كيف ينسج التركيب ، إذ يعمد إلى مجموعة منبهات أسلوبية تتمثل في تركيب سياق يخرج عن المألوف بتشكيل بنية لغوية وأسلوبية تمارس ضغطا على التركيب ، بحيث تتلاحق الجمل دون رابط ، وتولد دلالة غريبة ، ومن هنا لا تتميز الخطاب إلا بنفسه وبخصوصية تجربته وأهم ميزة له "كونه إنزياحا عن التعبير المتواضع عليه " [2] فالصورة السابقة ترتكز بلاغيا على التشبيه لكنه يتميز في كونه يتجاوز القوانين البلاغية التي ألفناها ، إذ لا شكل لأحد أنواع التشبيه يتمظهر في جملة : " أن يجئ الوجه مثل الزرقة الخضراء " ووجه التجاوز هنا إلغاء مبدأ التناسب بين المشبه والمشبه به ، وإذ تأملنا الجملة السابقة نلاحظ أن ما يدل على كونها تشبيها هو الأداة " مثل " بينما يلغي الشاعر العلاقات المنطقية ، بعلاقات أسلوبية تخرج عن القواعد المألوفة ، ويفاجئ القارئ بتشبيه غريب ، كتشبيه الوجه بالرزق الخضراء ، أي أنه يولد سياقا لا يتوقعه القارئ ، فالنص يفرض خصوصيته الأسلوبية في بنية لسانية لها سياقها الخاص وتفرز دلالتها الذاتية ، وهذا ما ذهب إليه محمد حسن عبد الله [3] ، حين أعتبر " أن الإنصياع المطلق للتقاليد التعبيرية يلغي الأديب المبدع على تنشيط الملتقي الإثارة إنتباهه و إكتشاف لغة خاصة سيكون بإستطاعتها أنتدل – وليس تعبر عن – العالم الخاص لتجربة المبدع ولكن لن يكون بإستطاعتها – بما هي لغة مسرفة في الخصوصية – أن تؤثر في الآخرين حيث غابت الأصول المشتركة والدلالات الأليفة ، وهي بهذا الشكل تفاجئ الملتقي وتدفعه إلى ممارسة أسلوبية تثيره وتتحدى قراءته بتركيبتها الغريب ودلالتها الغامضة ، يقول درويش :

لي زنزانة تمتد من سنة إلى ... لغة

ومن ليل إلى ... خيل

ومن جرح إلى ... قمح

ولي زنزانة جنسية كالبحر [1]

تتداعى الصور في تعبير يكرّس فعل الغرابة على مستويات تتقاطع دلاليا وأسلوبيا، حيث لا تفهم الصورة إلا بوضعها في خصوصية التجربة، ولا تدرك إلا في علاقاتها الكلية، فهي غير قابلة للتجزيء، إذا أنها عملية إبداع فني تستوعب في سياقها العام، وصورة "الزنزانة" الواقعية تتراجع نهائيا عندما يذيب الأسلوب ملامحها وحدودها المكانية ، فالتحول مدلولها وينزاح ليشكل مفهوما نفسيا له خصوصيته ، فيصبح الكون زنزانة الشاعر ، وهذا المفهوم يولده سياق يتحرر من الضوابط ، ويحطم العلاقات المعجمية بفعل الضغط على النظم ويفرز علاقات دلالية جديدة تعوض دلالية جديدة تعوض الروابط ، التي تبدو القصيدة بدونها مفككة ، فلا توجد – على المستوى اللغوي – علاقة بين " زنزانة ، سنة ، لغة " أو " زنزانة ، خيل ، ليل " أو " زنزانة جرح ، قمح " غير أن الترابط يتحقق على مستوى آخر ، بإعتماد نظام الفراغات في هندسة الكتابة ثم ما يولده السياق من علاقات إنزياحية للصورة ، وذلك بإنقطاع الوظيفة المرجعية للغة ، وغلق الصورة على رمزية لغتها وإيجائيتها الخاصة .

وبهذا يقترب الإستعمال التركيبي من خصوصية التعبير الشعري " وحرية المجاز ، ومشروعية الإغتراب و المفاجأة ومشاركتها في توليد المتعة ، وتحرير الخيال إستمرار لتحرير المعجم ورفض عبودية العلاقة بين الألفاظ " [2] لقد ركبت المفاجأة الأسلوبية سياقا خاصا يتحرر من قيود الإستعمال المعجمي في التعبير الشعري ، فينتج نظاما جديدا لا تحده القرائن ولا تسيره أدوات الربط في علاقة الجملة بما يليها أو علاقة الكلمة بما يجاورها في التركيب ، فلا مرجع للعلامات إلا داخل السياق الذي يربط بين توليدات مفاجئة وغريبة ، تمنح الصورة تفردا وخصوصية في الإبداع ، والتخلص من الإتباع بالتوجه نحو الغرابة في التصوير [3] والتي تفتح أفق التجديد ، ذلك لأن المفاجأة الأسلوبية تمكن اللغة من إمتلاك معان جديدة لم تكن لها من قبل ، " وحين يشار إلى انفساح المعنى في القصيدة يعتمد على التوترات بين المعاني ، و أن التركيب الشعري يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، وأن المعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي وما غير منطقي وأن بناء أحسن القصائد هو بناء ...تناقض .. لأن مواد القصيدة يقوم بينهما التجاذب والمقاومة والصراع

وأن أحسن بناء ما بلغ بهذه المواد اللمتنافرة المتصارعة درجة التوازن " [1] فإن ذلك يحقق للشاعر حرية المجاز وغرابة التصوير ، وتحقيق المفاجأة الأسلوبية شريطة ألا يتخلى على نظام النحو في تصويره ، يقول درويش :

تقلدني العائدات من الندم الأبيض

الذاهبات إلى الأخضر الغامض

الواقفات على لحظة الياسمين .[2]

يجمع الشاعر بين المجرد والمحسوس ، ويقيم ترابطات غير متوقعة [3] يبن مجموعة صور جزئية تستند في جمع متباعدها ومتنافرها إلى أسلوب المفاجأة ، وتربطها علاقات سياقية بها يتحول الخطاب إلى الوظيفة التأثيرية ، ذلك لأن الشاعر يحرر اللغة من قيود التقليد التعبيري و طرق المألوف ، فيتجاوز الإسناد القرائني إلى الترابط في وحدة إنفعالية تستند إلى تعدد حمولات الخطاب ، وفتح السياق على الإيحائية الكثيفة فضلا عما يثير المجاز ، ونلاحظ المفاجأة الأسلوبية في أحداث الترابط بين مجموعة علامات تتراجع وظائفها المعجمية وتكتسب من الربط غير المتوقع إيحاءات غريبة من مرجعيتها ، فيصف الشاعر " الندم بالبياض ، والإخضرار بالغموض " كما يحول " اللحظة " التي تعني في المألوف مفهوم زمنيا ، إلى مفهوم مناقض عندما يسنها إلى حرف يفيد المكانية " على " ويضيف لهذا الإنزياح إسناد " الياسمين " إلى اللحظة ، فيساهم البعد النحوي بدوره في خلق المفاجأة عندما يصدم القارئ بهذا الإستعمال الغريب ، وبذلك يولد علاقات دلالية جديدة ترتكز على سياق غريب وغير مألوف ، والملاحظ أن هذه العملية تعتمد على خصوصية التجربة وإبلاغ الإنفعال ، كما تنطلق من تفكيك العناصر المحسوسة وتستبدلها بتراسلات تبعث الوعي الباطن ، وتحدث على مستوى الأسلوب ترابطا غير متوقع بين عناصره اللغوية " الندم ، أبيض ، الأخضر ، لحظة ، الياسمين ..." وهذا التشكيل الغريب هو مثار التفاعل بين العناصر اللغوية التي تبدو للوهلة الأولى مفككة متنافرة ، بينما هي في الواقع تركيب " غير مألوف يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة ، بل بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية " [4] بالإضافة إلى خصوصية هذه التجربة في إنغلاقها على ذاتها مما يبرر إحتمالات القرءة ويلغي الإبلاغ المباشر للخطاب ، وهكذا تعتمد الصورة الرمزية في بنائها على خصوصية السياق الغريب ، [5] ومفاجأة القارئ وإنغلاقها على ذاتها فتوحد الرؤيا بين ما يبدو متناقضا واقعيا ، غير أن الصورة .

بمفاجأتها تؤلف بين المتناقض وتجمع المتعارض بتوحيده في الحلم وبتركيب شكل شعري مغاير للمألوف ويتأسس على تجاوز الضوابط المرجعية ، يقول درويش :

الأرض تكسر قشر بيضتها وتسبح بيننا
خضراء تحت الغيم ، تأخذ من سماء اللون زينتها
لتسحرنا ، هي الزرقاء ، والخضراء ، تعلمنا فنون الحبث
عن أسطورة التكوين ، سيدة على إيوانها المائي [1]

يخلق الشاعر عالمه الخاص ، ويوحي به بواسطة توالي مجموعة صور جزئية ، فجائية في تركيبها ، تتجاوز العلاقات المنطقية والقرائن البيانية ، بحيث تفقد العناصر اللغوية مرجعيتها بسبب السياق الذي نظمت فيه فينسج عالما فنيا ينقل خصوصية القول والموقف ويخضعه لذاتيه التجربة ، إذ تتوالد الصور في سلسلة من متتاليات الجمل يقوم الربط فيها على تداعي الأفكار والصور حيث تفقد تلك الجمل صلتها بمرجعها ولا يبقى بين أيدينا إلا خطابا سرديا لا يوحي بعالمه الخاص ، إن هذا التحول الذي تفرزه مجموعة من الصيغ اللغوية هو الذي يجعل كل كلمة هي ذاتها ولذاتها لأنها تجمع بين تراسلات تثير غرابة التصوير ، ولأن الصورة تقوم على بناء إستعاري يتحرر من قيود التجسيد ، بل تتجاوز هذه القاعدة لتنسج عالما دلاليا منغلقا على تجربته الخاصة ، إذ يجمع بين عناصر تصويرية تبكر لغتها الخاصة في تركيب مفاجئ يتحدى القارئ بمرونته التي تمكن من تقبل علاقات أسلوبية جديدة : " الأرض تكسر قشر بيضها " فالمفاجأة الأسلوبية تنبعث من تجاوز القرائن المنطقية في التركيب والذي يجسد شكلا مجردا بل تقوم على تجاوز النسق التركيبي المألوف وتولد بناء شعريا يستعصى على التجزئ ويستقل بخصوصيته في تركيب صور من عناصر جزئية تراكمية يتكدس فيها الرمز ويؤسس مجاوزا يلغي مبدأ التناسب ، وفي غياب الروابط تتحقق المفاجأة ويولد اللامتوقع وتظهر الصورة في شكلها الجديد مبتعدة عن قواعد البلاغة :

رجل ما يغسل الآن القمر
بدلا منا ،
ويمشي فوق بلور النهر
فلماذا يقع اللون على الأرض
لماذا نتعرى كالشجر [2]

إن تناول العلاقات الأسلوبية في الصورة الشعرية من صلب البناء و الإهتمام بالمفاجأة وغرابة التصوير إبراز لأحد أهم العلاقات التي توحد بين عناصر الصورة وتصهرها في وحدة خيالية متكاملة كي لا تبدو مفككة أو مشوشة ، وتركيب الصورة تفكير من صميم العمل الفني ، خاصة في الشعر ، لأنه يوحد بين الإنفعال في عمقه الذاتي وعناصر الصورة اللغوية والأسلوبية ، والتي تعتمد على التجربة الشعورية في توليدها ، وهنا تظهر تلقائية التصوير الشعري ، وتبدو ضرورة المفاجأة الأسلوبية التي تجمع بين مختلف العناصر اللغوية مهما تباعدت أو تعارضت " وهذا يعني أن الصورة الشعرية ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة ...ولكنها إنبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر ، كتعبير وحيد عن لحظة نفسية إنفعالية " [1] وفي هذا يتشكل مفهوم المفاجأة بكونه تركيزا دلاليا يضغط على النص الشعري ويتمظهر على مستوى الشكل والبناء من خلال تجاوز القرائن العقلية والربط اللامتوقع وبذلك تحقق وظيفة التأثير الجمالية ، " فإذا كانت اللغة في الحديث العادي تؤدي وظيفة إخبارية فإنها في الخطاب الأدبي المصوغ وفق أسلوب أدبي مخصوص ، تؤدي وظيفة تأثير جمالية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى " [2] .

إن المفاجأة الأسلوبية ترتكز في إيحائيتها على الموقف الإنفعالي للتجربة متجاورة النزعة العقلية التي قد تفرضها القرائن البلاغية على الصورة ، فتنقل التركيب من الحسية والتجسيد إلى الغرابة والتجريد ، وتنفرد بخصوصيتها الأسلوبية في قدرتها على تكييف سياق الجملة وأساليب ربط عناصرها مع الوعي الباطن والتجربة الشعورية التي ترافق عملية التخيل ، ووفقا لما يريده الشاعر من حمولات دلالية :

ذات يوم أمر بأقمارها
وأك بليمونة رغبتي ، عانقيني لأولد ثانية
من روائح شمس ونهر على كتفيك ، ومن قدمين
تخشمان المساء فيبكي حليبا لليل القصيدة ..[3]

ترتكز الصور على رؤيا توحد بين عناصر لغوية ورمزية في نسق تعبيري يبدو فيه اللاتناسب بين العناصر المجازية ، إذ يعتمد في تشكيل رمزية الصورة على التراسل كأسلوب يحقق المفاجأة ، ويمزج ما بين ما لا يرتبط ويولد اللامتوقع ، بإيراد صور غريبة تغوص في التجريد مثل :

" أحك بليمونة رغبتي ، أولد من روائح شمس ، ومن قدمين تخشمان المساء فيبكي حليبا لليل القصيدة " ، إن السياق يربط بين عناصر يصعب تصورها في بعدها المرجعي ، إذ يلغيه الشاعر ويتجاوزه بتركيب معقد غامض الدلالة رغم وضوح لغته وألفيتها ، غير أن الإبتغاد عن التناسب المنطقي في علاقاته السياقي والدلالية يجعل الصور الحسية تتراجع لتفتح المجال الدلالي على اللامحدود وتخلق ظلالا جديدة تتجاوز عتبة الفهم والمعقول .

وبهذا الشكل من التصور ينسج الشاعر صوره الرمزية مسبعة بتراسلات دلالية متنوعة ولا محدودة إلى درجة الغموض ، كما يلعب البناء الأسلوبي المفاجئ دورا أساسيا في نسج مثل هذا التشكيل ، إذ به يتحرر الشاعر من الضوابط التعبيرية الصارمة التي قد تحد من حرية تصوراته ، وتكبح جماح خياله ، وفي مستوى القراءة تغيب الدلالات القريبة لصعوبة تصور درجة إنزياح اللغة ، ولحدة تجريد الصورة ، فعبارة " أحك بليمونة " تحتفظ عند هذا الحد بمدلولها المعجمي وبمرجعيتها التركيبية ، لكن لما يضيف لها الشاعر لفظة رغبتي – الواقعة مفعولا به – فإن هذه الإضافة تلغي المعنى الأول بتوليد اللامتوقع في الصورة ، كما أحدثت ضغطا على سياق أخرج التركيب عن المألوف ، حيث يوظف الشاعر مبدأ التراسل بتبادل معطيات الحس ، " فالقدمان تبكيان والمساء يبكي حليبا ، والنهر على الكتفين " فكل هذه الصور تلغي التناسب المنطقي ، وتحطم قاعدة الألفة في التركيب الأسلوبي ، غير أنها تتآلف على مستوى الإنفعالي للتجربة والذي يخلقه التعبير عن الوعي الباطن " ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان تالف في إطار شعوري واحد ، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني و الحلم " [1]وأما غياب العلاقة المنطقية (التناسب) فإن الصورة تخضع في تكثيف عناصرها إلى تناسب بديل يحقق الترابط بين عناصر المتآلفة ، وهو التناسب النفسي للتجربة في بعدها الذاتي ، فإن " لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية إرتباطا منطقيا ، فإن هذا الإرتباط ما يزال ولابد أن يكون خاضعا لمنطق الشعور " [2] ومن هنا يتضح أن الصورة الرمزية ، تعتمد في بنائها الأسلوبي على الإبتعاد عن التشخيص والمألوف ، وبتوليد صور غريبة تقوم على المفاجأة الأسلوبية والتراسل مما يجعلها تتخلى – في أغلب الأحيان – عن التناسب ، وتتجاوز نظام القرائن ، وبالمقابل تحتفظ بوحدتها النفسية وتتجه إلى التكثيف ، كما تتجاوز الوضوح إلى الغموض ، مما يسقط – أحيانا – من عملية توصيل القول الشعري .

3-أسلوب التكثيف وتداعي الصور :

إذا كان البناء المفاجئ وتوليد اللامتوقع للصورة الرمزية يقوم على تجاوز التناسب المنطقي بإلغاء القرينة البلاغية ويتجاوز العلاقات المرجعية داخل السياق ، فإن أسلوب يبنيه تداعي الصور وفق الإنتظام بإعتماد تيار الوعي ، ويبدو ذلك نتيجة منطقية لأسلوب المفاجأة ، إذ أن الشاعر يوفر لصورة تلقائية التلاحق بين أجزائها دون الإعتماد الكلي على أدوات الربط اللغوية ، وبالمقابل تتولد الصور وتتواصل بقوة الإنفعال ، ففي " لحظة نجد أنفسنا في عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة بكيان واحد ، بالشعور الذي أحسها به الشاعر ...وأكتشفه لنسق محكم يربط بين الظاهرات التي تبدو للعقول السلبية غير مترابطة " [1] ولا يتحقق ذلك إلا بالتوحيد التام بين عناصر التصوير والحالة الإنفعالية للذات مما ، " ينتج عن هذا كله صورة متخلية في مجموعها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بإلتحام الذات بالموضوع " [2] " وحتى لا تكون صورة القصيدة صورا مقصودة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز من أجل الزخرف ، فليست مهمة التشبيه والإستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده ، وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف نفسية جديدة ، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤيا الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذي يصوره " [3] وهكذا نكون أمام تكثيف عاطفي وتصويري ، تتلاحق جزئياته وتتكامل لتبني علاقات سياقية قد تبدو غير مترابطة في مستواها التركيبي غير أنها تعتمد على الوحدة الإنفعالية في صهر أجزائها في وحدة متكاملة تشكل الصورة الكلية للنص .

وبالنظر في طبيعة هذا التشكيل الأسلوبي نجده يعتمد – في الغالب – على تجاوز القرائن المنطقية ، والتي ألفنا أن يقوم عليها البناء البلاغي ، لأن الشاعر يجد في ذلك حرية أكبر في تطويع اللغة وأساليب التصوير وفق أفكاره وإنفعالاته ، ومن ثم فإن ذلك التجاوز لابد وأن يؤثر في أساليب توليد الصور ، وكذا في محاولات قراءتها بحيث لا يتحقق التواصل مع القول الشعري غلا بمتابعة جوهر الرؤيا التي نبع فيها النص ، وتحسس المعالم الإنفعالية للتجربة ، وهكذا نكون أمام ظاهرة تكديس الصور على مستوى النص ، إذ تتولد في سلسلة متجاورة وتتلاحق بكثافة معتمدة على أسلوب تداعي الأفكار ، ولن تكون ذات قيمة فنية إن لم يوحدها الإنفعال ويصهر متناقضا ، ولذلك فإن علاقات أجزائها تتفاعل بإنتظام خفي تحطمه الوحدة النفسية للصورة لأن البناء التكديسي – رغم نموه الجزئي المنفصل في الظاهرة – لا يحقق مقارباته الدلالية بإنفصال أجزاء التصوير أو تلاحقها اللامنطقي ، ولكن يحققها بالتجربة الكلية على إعتبارها رؤيا وتوجه حلمي يوحد الصور لأنها "غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وإنصهار العلاقات

البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب ، وتنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع ، هي غاية كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية (علائقية) مبتكرة يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها ، هذا المنطق الذي يصدر عن الذات كرؤية تجريدية ، وعن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجتمع ويقرن ما يقترن " [1] ويصبح اللاتناسب الظاهر على مستوى الشكل تناسبا نفسيا بديلا ، يتحقق به الإنتظام من اللانتظام ، وههنا تتجه الصورة الرمزية إلى إحتراق الإنتظام وكشف أفق الرؤيا وأمام هذا النمط من البناء ، نتسائل لماذا يلغي الشاعر مبدأ التناسب ويكرس نقيضه ؟ ومن دراسة شعر درويش ، يتضح أن هذا الشكل التصويري يبدأ من إتجاه إلى القصيدة الرؤيا ، ويكثر في المطاولات التي تعتمد على الوحدة النفسية كمتمركز دلالي وإنفعالي يوحد المقاطع ، مما يجعل النص يتشكل من حشد من الصور المتباعدة أو كما يقول إروين إدمان : " تعد إرتباطا بين مجموعة من الرؤى والصور والأفكار المندمجة في وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينها " [2] وهكذا تصبح الصورة تركيبية معقدة تتشكل من تلاحق لا منتظم لوحدات تصويرية جزئية ، تتكامل فيما بينها لنقل التجربة وتوحيد أبعاد الرؤى ، فهي كما يرى " فلسر " ، حلم الشاعر ، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان ، ولا يعترف نتيجة بالسببية ، وهكذا يتيح للوصرة الشعرية الخصوبة لما يتضمن من كثافة في الشعور " [3] وبتوجه الصورة إلى التلاحق لم يعد للمجاز دور إيضاح المعني أو تقويته بل أصبح تشكيلا فنيا وبناء تصويريا يعتمد الحركة النفسية التي تتأسس على الرؤيا وتخضع لمنطقتها اللامنتظم ، وهي بذلك تكتسب جماليتها وخلقها الفني من ذاتها ومما تحقق من إنتظام ، مما يوفر إمكانية حشد الصور والرموز دون الإخلال بالتركيب ، ومن أمثلة كثافة الصور قول درويش في قصيدة بيروت : [4]

تفاحة في البحر ، إمرأة الدم المعجون بالأقواس .
شطرنج الكلام
بقية الروح ، إستغاثات الندى
قمر تحطم فوق مصطبة الظلام
بيروت ، والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام
حلم " سنحمله ، ونحمله متى شئنا ، نعلقه على أعناقنا
بيروت زنبقة الحطام
وقبلة أولى ، مديح الزنزلخت ، معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام

قصيدة الحجر : إرتطام بين قبرتين تختبئان في صدر ...

سماء ثاكل تجلس على حجر تفكر

وردة مسموعة بيروت ، صوت فاصل بين الضحية والحسام

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرايا ، ثم ...نام

يحمل المقطع حشدا كثيفا من الصور ، تتلاحق على مستوى التركيب معتمدة على تداعي الأفكار وضاغطة بتلاحقها على عقل القارئ ، إذ ترد الصورة غامضة منذ البداية ، كما أن تواليها لا ينتظم بعوامل الربط اللغوية ويكتفي بالإعتماد على الوحدة النفسية . إن الشاعر يرى " بيروت " من خلال ذاته ويصورها بوعيه الباطن الذي يخترق الأشياء الحسية ويتجاوزها فالصورة الكلية لا تكتمل شحنتها الإيحائية إلا بعد أن حشد لها الشاعر أكثر من ثلاث عشرة صورة جزئية تحمل تشكيلا غريبا وتصويرا طريفا يجمع بين ما لا يجتمع ويتجاوز مبدأ التناسب المنطقي ، فبيروت ترتسم صورتها بشكل غريب ومتداخل يصعب فكه وفصل أجزائه ، إذ يصعب إدراك الصورة الكلية من خلال جزئية واحدة بل بإكتمال كل الأجزاء التصويرية فالصورة الكلية تم تركيبها عبر سلسلة من الصور تتماسك و تتلاقى في تجسيد شكل بيروت بحيث تجمع بين المنطقي واللامنطقي ، وتؤلف بين عناصر متباعدة تحكمها وحدة التجربة ، وتلقائية الإنتقال من جزء لآخر ، فصورة بيروت تولد مشوشة ، يوضحها الشكل التالي :

1- تفاحة البحر

2- إمرأة الدم المعجون بالأقواس

3- شطرنج الكلام

ك الندى

م فوق مصطبة الظلام

صبح من وهج على ظهر الحمام

له ، ونحلمه ، نعلقه على أعناقنا

، مديح الزنزلخنت

9- معاطف للبحر والقاتلى

10- سطوح للكواكب والخيام

11- قصيدة الحجر

12- إرتطام بين قبرتين

13- سماء ثاكل جلست على حجر تفكر

14- وردة مسموعة

15- صوت فاصل بين الضحية والحسام

16- ولد أطاح بكل الألواح الوصايا ، والمرايا

صورة بيروت :

- كلية غريبة
- غامضة
- مركبة

فكل هذه الصورة الجزئية المتلاحقة تنقل مجتمعة صورة بيروت كما يراها الشاعر من خلال ذاته ، وهو يعتمد في حشد صورها الجزئية على عنصر المفاجأة كوسيلة إيحاء وعنصر بناء يوحد هذه الأشياء ، " وهي مفاجأة يحس بها العقل الواعي الذي ألف أن ترتب له الأفكار ترتيبا منطقيا ، والذي لا يحس بتلك الوحدة النفسية التي ينسجها العقل الباطن بين الأفكار ، التي تبدو طليقة من قيود الوعي ، تتمتع بحرية لا يقيدها المنطق المصنوع البعيد عن الحس الداخلي ، " [1] ولذلك فإن هذا التشكيل الذي غيب الربط المنطقي يفعل اللاانتظام واللتلاحق ، يمكن للصورة النفسية كبديل يوحد تلك الأشلاء ، دون الإبقاء على أساليب الربط المعتمدة على الترتيب والأدوات اللغوية ، وبهذا اللانتظام تلاحظ أن الشاعر يتخلص من الرؤية البصرية الحسية التي يشوشها فيخفي حقيقتها العينية وما يمكن إحتماله من خلالها ، ففي صورة " قمر تحطم فوق مصطبة الظلام " ، يبدو الجمع بين هذه العناصر الحسية مشوشا لا يخضع لمنطق العقل الواعي ، وبهذا اللانتظام والتلاحق في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي فليس المهم دائما أن تكونه الصورة المكانية مكتملة التكوين " [2]

وبهذا النمط من التشكيل ()التكثيف ، والفجائية ، واللانتظام) تعتمد القصيدة على الصورة الوامضة التي تحقق سرعة الإنتقال وتخطي التفاصيل ،كما يمكن التكثيف من إستغراق حمولتها الباطنية ، فتمنح الدلالة غموضا ، والتركيب غرابة غير مألوفة تتزايد طرديا وتغيب إعتماد القرائن في الربط بين أجزائها لكن دون أن تفقد تماسكها ، يقول درويش :

بكى الناي ، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيا كأني الصدى

ينوح الحرير على ساحل ، يتعرج في صرخة لم تصل أبدا

وتنزل فينا المسافات دمعا ، بكى الناي ، شق السماء إلى إمرأتين ، وشق

الطريق ، وشق القطا ، فافترقنا لنعشق ، يا ناي ، رفقا

بنا ، نحن لسنا بعيدين حتى الغروب ، أتبكي لتبكي سدى [3]

إن نظام المقطع يقوم على تشكيلات تصويرية تبتعد عن المألوف ، وتوقع نظاما أسلوبيا خاصا بها ، فتغيب العلاقة المنطقية وتتجاوز مبدأ التناسب بين الجمل والعبارات ، فلا نجد ترابطا بين " بكى الناي " والجملة التي تليها ،كما تتلاحق الصور الوامضة بشكل كثيف بحيث يخلق حقلا دلاليا يصعب إختراقه " ينوح الحرير على ساحل " وفي كل هذه السياقات يثير الشاعر فعل الدهشة والغرابة ، بالإستجابة إلى منبهات النص ممثلة في الصور المفاجئة ، بينما توحد الحركة النفسية الداخلية بين عناصر الصورة وتضيء أبعاد التجربة .

ومن ثم يتمكن النص من خلق طاقاته الإيجابية ، " ويتجه رواد الأسلوبية إلى تعريف الأسلوب بأنه مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي ، ذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصيح " [1] كما أن الكثافة تمكن للشاعر الإبتعاد عن المألوف بما يستغله من مفاجأة أسلوبية تتيح له خلق إنتظام جديد يجعل الخطاب يتميز بنفسه ، إذ أن " الظاهرة الأسلوبية تسمح بالإبتعاد عن المألوف وتوقع في نظام اللغة إضطرابا يصبح هو نفسه إنتظاما جديدا " [2] فظاهرة اللانتظام في توالد الصور تعتمد على الفصل بين الجمل تركيبيا بينما تتواصل بإيحاءاتها وإمكاناتها الدلالية ، ويتضح هنا أن الشاعر يتخذ من المفاجأة أسلوبا بنائيا يتحرر به مما تحشده الكثافة من تزاحم للوصر على مستوى المقطع ، وبالتالي يتحرر من أساليب الربط ، ولابد من الإشارة إلى أن القصائد التي تتوافر فيها هذه العناصر الأسلوبية هي : المطولات التي تعتمد كوكبا ، أرى ما أريد) ، كما أنها في جل تجاربها تعتمد الحلم ، وتتجه إلى اللامتوقع والكشف من خلال الرؤيا ، ومن ثم فإن القصيدة الحلمية في طبيعة تركيبها تخرج عن منطق الترتيب الزمني ، لأنه إذا نظرنا إلى الحلم – من حيث هو مصطلح نفسي تسرب إلى الدراسة النقدية والمفاهيم الشعرية – نجده في تكوينه يلغي الزمن والمنطق ، ويصبح إشارات رمزية إلى مفاهيم واقعية ، تتجاوز واقعها وتكشفه ، ولذلك فإن ضرورة التجربة الشعرية الرؤوية هي التي تفرض على الشاعر هذا التوجيه المفاجئ والكثيف في تركيب الصورة ، فتبدو الصورة تراكمية ، تقوم على تكديس وحشد صور جزئية ، تؤسس ملامح الرؤيا بطريقة شمولية يقوم الربط النفسي (الإنفعالي) بمهمة النسج ين أجزائها وتوحيد عناصرها ، مما يجعل الأسلوب يعتمد على " المصاحبة اللغوية غير الإعتيادية ، الذي يفرغ حمولاتها الدلالية ويشحنها بحمولة جديدة في الدفع باللغة نحو الإيغال في التجريب والإمعان في الإبهام ، وما يترتب عنها من ردم للجسور الواصلة بين الشاعر والمتلقي " [3] وذلك ما يحقق الكثافة الإياجبية في الصورة ، يقول درويش :

لم نقترب من أرض البيعدة بعد ، تأخذنا القصيدة
من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدة..
أسرى ، ولو قفزت سنابلنا عن الأسوار ، وإنبثق السنونو
دمن قيدنا المكسور ، أسرى ما نحب وما نريد ، وما نكون..
لكن فينا هدهدا يملي على زيتونة المنفى بريده .[4]

يتشكل تركيب الصورة بالإنتقال التلقائي المفاجئ من جملة لأخرى ، فتتميز بترابطاتها الداخلية ، ويقوم البناء الأسلوبي على حشد مجموعة الرموز والصور الوامضة ، في السلسلة الكلام ، وبالتالي الربط والإسنجام بين الصور وينتقل من بناء لغوي إلى تركيب نفسي إنفعالي يوحد عناصر الصورة ، حيث أن حركة الترابط السطحي للكلام تبدو مفككة ، إذ أن الجملة الأولى " لم نقترب ...بعد " تنفصل – في ظاهرها – كليا، عن جملة " تأخذنا ...الجديدة " ونفس التفكك تخضع له بقية الجمل ، هذا من حيث الربط بالحروف والأدوات ، بينما تبدو ملامح المقطع ، في شمولها ، معتمدة على ربط داخلي يخضع لطبيعة التجربة ، وتقوم الرموز على مستوى السياق ، بدور الموزع للأبعاد الدلالية والفكرية التي يشحنها النص ، إذ بها يرسم الشاعر ملامح الغربة ، وحلم العودة ، منها " ارض نجمتها عباءة الأفق الأسرى ، قفز السنابل ، الهدهد السنونو ، القيد المكسور " هذا الحشد الكثيف للرموز يتوزع عبر النص في مجموعة من المتتاليات ، حيث حملها الشاعر توزيع الدلالات وإيحاءاتها ، وهذا التوزيع مشروط بالعلاقات الداخلية التي تقوم فيها الصور الجزئية الوامضة بالوظيفة الإنشائية " وهي تقوم أساسا على مغايرة وحدوية البعد الدلالي ، لتجعل فيه إنعطافات تكبر وتصغر وتعلو وتنخفض حسب كثافة الفعل الشعري ...فتتحول سمة الكلام بصفة عرضية إلى تعددية الأبعاد " [1] وهكذا ينوع الشاعر إمكانات الإيحاء في الصورة ، ويركبها في النص يتداخل الرموز وعلاقتها بالتجربة ، بحيث ينبني النسيج العام بمجموعة من العلاقات الداخلية التي تفجر طاقات إيحائية كثيفة تفتح النص على تنوع دلالي يحافظ على إتساق وإنتظام الصور الجزئية المتلاحقة ، تدخل في علاقة قوامها التجريد والكثافة ، كما أنها فجائية تلاحقها تحتفظ بالرابط النفسي والإيقاعي ، وبحشد الصور ، وبتلقائية توليدها بالمصاحبة غير الإعتيادية ، يشبع النص وتضاف له تفاصيل جديدة تساهم في تركيبته وحمولاته الدلالية ، ولذلك تبدو الصور الجديدة ، أو اللاحقة وكأنها منفصلة عن سابقاتها ، ولا يتجلى للقارئ إتصالها وتناسبها إلا بقراءة دواخلها و إستحضار حركاتها وفق التجربة التي إنبعثت منها .

إن التوليد اللامتوقع للصورة الجزئية وتكثيفها على مستوى ظاهرة أسلوبية تقوم على المفاجأة كمبدأ عام سواء تعلق الأمر بتلاحق الصور الجزئية أو الكلية بتوليد اللامنتظر ، وهذه الظاهرة لها تأثيرها في توليد الدلالة وتشبعها ، وهو ما يؤثر كذلك في إعتماد الصور العرضية الوامضة وبذلك يحدث غرابة التصوير ، ويقيم التراسلات الدلالية التي تركز الغموض بخروجها عن المألوف والمساهمة في إشباع النص بأبعادها الرؤيا التي يسعى الشاعر إلى توصيلها ، ولإحتواء كل أبعادها وحمولاتها يكثف الشاعر النص بإستغلال حرية الإنتقال من صورة جزئية إلى أخرى بتوليد اللامنتظر فيها ، ويقرر جاكوبسن " أن المفاجأة الأسلوبية تولد

اللامنتظر من المنتظر " [1] عن طريق الإستغلال لغة الخطاب الأدبي ، إذ " يختلرق العلاقات المنطقية الجافة لتخرج عن المألوف في تشكيلها اللغوي والجمالي " [2] ومن هذه التشكيلات جميعا ، ينسج النص كثافته ويولد إيحاءاته ، كما يفصح عن الرؤيا التي يحملها الخطاب :

من أين جئنا ؟ يسأل الحكماء عن معنى اللحكاية والرحيل
وأمامنا آثارنا ، ووراءنا الصفصاف ، من أسمائنا نأتي إلى
أسمائنا ، وخبئ النسيان عن أبنائنا ، تثب الوعول من الوعول
على المعابد ، والطيور تبيض فوق فكاهة التمثال ، لم نسأل لماذا
لم يولد الإنسان من شجر ليرجع ؟ أنبأتنا الكاهنات
أن المسلة تسند الأفق المهدد بالسقوط على الزمان [3]

التجربة الشعرية مخزون فكري غير محدد ، يعتمد الرؤيا ، ويصنع حلم الشاعر ، وما دامت للحلم صفة اللانتظام ، وإحتمال اللامتوقع ، فإن الصور في تأسيسها على هذه المقاييس ، بالإضافة إلى تشكيلها اللغوي والأسلوبي المتنوع ، تبني تركيبها بقوة تخيلية تمنح النص كثافته ، وتنوعه الدلالي ، مما يجعل من صوره مجالا لتعقيد التركيب وتنويع النسيج ، بحيث يصعب إستيعاب قراءته ، " لأنه تصوير غريب يحطم قاعدة المألوف ، [4] فتصبح الصور وليدة تركيب خاص تضبط علاقاته خصوصية التجربة وذاتية الحلم ، وفي كثافته يشكل أسلوبا " يقوم على الإدهاش ويتجلى ذلك في علاقة المتلقي بالخطاب وذلك ما يثير المتعة ويحدث التأثير والإنفعال " [5] يقول درويش :

...من مبنى بلا معنى ، إلى معنى بلا مبنى وجدنا الحرب...
هل بيروت مرآة لنكسرها وندخل في الشظايا
أم مرايا نحن يكسرنا الهواء ؟ [6]

تبدو الصورة غامضة ، تغلق على دلالتها ، ولا تأتلف عناصرها ، إذ تتمظهر في تركيبة أسلوبية مفككة ، بحيث تبدو الدلالات ، من خلال التوليد اللامتوقع للصورة ، تداعيات تبني حلم الشاعر ، الخروج عن المألوف وتجاوز الأنماط العادية للتركيب ، إذ تجعل القارئ يتواصل معها بصعوبة لغرابة صورها ، ففي السطر : " هل بيروت مرآة لنكسرها وندخل في الشظايا " يفاجئنا الشاعر بهذه الصورة الغريبة التي تجمع بين بيروت المدينة والمرآة بل يجعلها الصورة المفتاحية للنص ، والغموض يتسرب غليها من لا منطقتيها ، ومن إستغراقها ، وهي في كل من الذات ، فتبدو اللامنطقية من الداخل صاحبها ومن وعيه الباطن ، وهو كل ذلك يعتمد على تجاوز النسيج التركيبي المألوف .

ومن هنا يصبح للتكثيف أثر واضح يوجه النص إلى الغموض ، إذ يتحول إلى شبكة من العلاقات اللغوية والأسلوبية ، خاصة مع القصائد التي يستغرقها الرمز ويحقق قيمته الفنية بإعتماد تشكيلات أسلوبية متنوعة ،كما يقوم أسلوب التداعي بمهمة الربط والنسج بين تلاحق الصور وتوليداتها الوامضة التي تحدث فعلها التأثيري في المتلقي .

4-أسلوب التكرار و أنواعه

بإستقراء دواوين " محمود درويش " وخاصة المجموعات الأخيرة ، يتلمس القارئ بوضوح أطراد طاهرة التكرار ، بتشكيلات مختلفة ومتنوعة ، وتقوم خاصة في المطولات من القصائد ذات البناء المقطعي ، كما أنها لا تستثني القصائد القصيرة ، ولهذه الظاهرة الأثر الواضح في توجيه دلالة النص ، أو على الأقل ، تشكل منبهات نصية لقراءة إيحاءات الصورة ، كما أثبتت دراسة المعجم الرمزي لشعر درويش تكرار حقول لغوية تعد كلمات مفتاحية لقصائده ، خاصة مع القصائد التي يستغرقها الرمز ، بحيث يتكرر في شكل تركيب لغوي وترميزي ينتظم على مستوى النص بطريقة خاصة وحسب وظيفته لتحقيق الوحدة الإيقاعية وإثارة النشاط الدلالي الذي يقوم به إيحاء الكلمات في السياق ، وأمثل لذلك بتكرار رمز " الرمل " ثلاث عشرة مرة ، كوحدات جزئية ، وكصورة كلية تستغرق القصيدة ، ونفس النمط يتحقق في قصيدة " الأرض " بتكرار هذا الرمز خمسا وعشرين مرة بالإضافة إلى مشتقاته المعجمية (التراب ، الحصى ، الحجر...) وفي مديح الظل العالي يتكرر رمز البحر أكثر من ستين مرة ، ومن هنا يقوم التكرار بشحن النص إيقاعيا أو دلاليا بإعتباره تشكيلا متداخلا تتحدد ملامحه " بربط الرمز بالعلاقات الخارجية والداخلية " [1] والتجربة برمزيتها اللغوية ، فيظهر التكرار نتيجة حتمية لأسلوب التكثيف في جانبه الشكلي ، لما يحققه من توتر الصوت الشعري وتوحيد صور النص ، فيمده بتوليد لأسلوب التكثيف في جانبه الشكلي ، لما يحققه في توترات الصوت الشعري وتوحيد صور النص ، فيمده بتوليد دلالي ينمو من الجزء إلى الكل ، كما ينزع إلى خلق الإيحاءات المميزة لبناء الأسلوبي " فيحمل القارئ على الإنتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة " [2]فتبدو أهمية التكرار في كونه يحقق أسلوب التكثيف ، ويحمل القارئ على التوجه إلى الإيحاءات المختلفة للتجربة الشعرية ، وبذلك فهو توجه أسلوبي يكثف الصورة ويشعب حقولها وحمولتها الدلالية ، شرط أن يتحكم الشاعر في تقنياته ويحكم بناءه ، لأن " أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية " [3] إذ يضمن نسج العلاقات الإستبدالية المختلفة التي تضمن تنويع السياقات والجمل وفق ما تحتاجه الصورة الرمزية من تراسلات دلالية وإيحاءات متعددة الأبعاد ، فهي علاقات مشبعة تستند – شكلا- إلى تركيب اللغة في سياق يمكن من النقل المفاجئ للصورة " وتوليد اللامنتظر من خلال المنتظر " [4] كما تنوع من دلالة الرمز ، ولذلك نجد في شعر درويش أنواعا مختلفة من أساليب التكرار ، تستغرق أغلب إنتاج المرحلتين الثانية والثالثة ، إذ فيهما تبلور التوجه الرمزي بشكل أوضح ، ومن أنواع التكرار ما إرتبط بالرمز اللغوي ، وأخرى تتعلق بأشكال مختلفة من التعبير القصائد ، وهذه الأنواع جميعا تساهم في نسج

وحدة القصيدة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي ومن أهم الأنواع التي إرتبطت بالصورة الرمزية :

1-تكرار كلمة مفردة :

وهو أسلوب يقوم أساسا على علاقة إستبدالية ، تكرر فيه المفردة في مجموع النص ، بينما تتغير حمولاتها الدلالية ، لأن الشاعر يوظفها في شكل يوظفها في شكل تعريفات متعددة ومتنوعة ، وقد تكون متآلفة أو متناقضة يقول درويش في قصيدة الرمل :

إنه الرمل
مساحات من الأفكار والمرأة
فلنذهب مع الإيقاع حتى حنيفا
والرمل شكل وإحتمال
برتقال يتناسى شهوتى الأول...
والرمل هو الرمل ، أرى عصرا من الرمل يغطينا
ويرمينا من الأيام
ضاعت فكرتي وإمرأتي ضاعت
وضاع الرمل في الرمل...
والرمل جسم الشجر الآتي
غيوم تشبه البلدان
أرى فيما أرى مملكة على الرمل [1]

تتشكل لفظة " الرمل " بوصفها رمزا خاصا ، وحركة نمو دلالي ومرتكزا إيقاعيا مع تنوع يحمل توترات النص و تنسج شبكة العلاقات الموضوعية للقول الشعري ، فالرمل توظيف رمزي خاص يعتمد في تنويع دلالته على علاقات إستبدالية ، والتوليد المستمر للإيحاءات ، بحيث يصبح النص جملة من الفضاءات " الرمل مساحات من الأفكار " فتتبدل دلالته ، يتبدل السياق الذي وظف فيه ، مع ثبات المفردة الرامزة ، فهو يفتح على اللامنتظر من خلال إزدواجية الحلم والواقع " الرمل شكل وإحتمال " ،كما أنه في بعد آخر يحمل زمن الشعر والشاعر " أرى عصرا من الرمل يغطينا " وهكذا ينسج التكرار علاقات الزمن بتأسيس التوزيع الدلالي والتشكيل الإنزياحي ، فهو الإحتمال الغائب ، والصحراء ، والغربة ، وهو الظمأ والألم والضياع ، وفي تصويره لزمن الشاعر ، هو زمن الإنهيارات ، والتراجع ، وهكذا تتعدد الحمولات ، " بدلالات متحركة في سياق النص المكثف بإيحاء الرموز الطبيعية " [2]

إن هذا الأسلوب من التكرار يحقق التنوع على مستوى الرمز ، إذ ينسج وحدة النص و يجمع شتاة الصور ، في بنية متكاملة و حركية تنظم على مستواها الوحدات الإيقاعية والتجارب المتعددة والمختلفة ، حيث يحقق مفهوم الكلية في النص ، على مستوى الموضوع ، ونسيج هيكل القصيدة ، وهذا النموذج من التكرار كثيرا ما يتردد في قصائد درويش التي تعتمد رمزا كليا لها ، وترفده رموز جزئية تساهم في تنويع دلالاته ، يقول درويش في قصيدته مديح الظل العالي :

.. وسلاما أيها البحر المريض

أيها البحر الذي أبحر من صور إلى إسبانيا

فوق السفن

أيها البحر المحاصر

من ينقذنا من سرطان البحر

من يعلن أن البحر القديم

أ]ها البحر الذي أنقذنا من وحشة الغابات

يا بحر البدايات ... (يغيب البحر)

يا غبطتنا الأولى و يا دهشتنا

هل يموت البحر كالإنسان في الإنسان

أم في البحر ؟

لا شيء يثير البحر في هذا المكان .[1]

يستعير الشاعر رمزا محملا بنبوءة تكشف أبعاد التجربة ورؤيا الحاضر ، مشبعا بحمولات تمتد في الزمن ، إذ يقيم على مستواه تفاصيل الحلم الفلسطيني ، ملخصا حدثه وجزئياته ، فهو وعي الحاضر في زمن الرؤيا بما فيه من تناقضات ، إنه بحر مريض مسافر ، محاصر ، قديم ، ميت ، بحر للبدايات وللسقوط ، فتمتد النبوءة من هذه اللحظة الواقعية إلى الماضي لتعيد الذاكرة ، وبالتالي يحمل صورة مضاءة تقابل الصورة الأولى ، إنه بحر منقذ ، وللغبطة ، وهو قديم للبدايات ، وهكذا تتنوع الحمولات الدلالية شيئا فشيئا في تبدلات تتراكم عبر النص بشكل جدلي ينقل صراعات والواقع وآفاق الحلم ،ومن ثم ينتقل هذا الرمز الخاص – وهو كثير

الدوران في شعر درويش – بين الحضور والغياب ،كما أنه متعدد الأبعاد ، يكتسب تنوعه من توزيع تبدلاته السياقية على مستوى القصيدة ، وهذا التنوع يأتي مشبعا بعناصر التضاد والتقابل ، ومحملا بالتقلبات المفاجئة وبذلك يختصر تفاصيل تجربة تختزل المسافات والأفكار ، والرؤى ، فتكتسب صفة الغموض من التركيز على جعل هذه المفردة –بواسطة التكرار –ذات أبعاد متعددة " فالبحر عند درويش تجربة حاملة لكل أبعاد الجغرافيا المأساوية ، للذات الشاغرة ، لتاريخ النضال الفلسطيني لواقع الحداثة العربية " (1)

كما أن هذا النوع من التكرار يتوزع في تشكيلات أسلوبية ، تعتمد في أغلبها على قانون عام يحكمه تبدل الطرف الثاني من العبارة التي تقع فيها المفردة المكررة ، والتي غالبا ما تكون إسما لمدينة ، أو فعلا يتكرر في مجموعة جمل ، وبالتالي فإن هذا اللون من التكرار يكون في شكل المفردة فقط بينما تتغير دلالتها ، وأهم ما يمكن إستنتاجه في هذه القضية " هو أن التكرار في الحقيقة إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، إذ يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة " (2)

وبالإضافة إلى هذه الخاصية فهو يحافظ على التوازن الإيقاعي في النص بالمحافظة على نفس الإيقاع المتواتر واللفظة المتكررة وإتباع نفس التشكيل المجازي الذي يمتاز بالتنوع ،وهذا الشكل نجده يكثر في مجموعة قصائد من مجموعة ط حصار لمدائح البحر " ومنها بيروت ، سمرقند ، مديح الظل العالي ..وكذلك يكثر في مجموعة أرى ما أريد ، وللوقوف على هذه الظاهرة وتقنياتها نقارن بين مجموعة نماذج من قصائد مختلفة :

يقول درويش :

سمرقند خيمة روحي المشرد	بحر لأيلول	بيروت قلعتنا
سمرقند خيط حرير	بحر للنشيد	بيروت دمعتنا
سمرقند نهر تجعد	بحر لمنتصف النهار	بيروت قصتنا
سمرقند خيمة روحي المشرد	بحر لرايات الحمام	بيروت غصتنا
سمرقند ما تترك الورد	بحر للزمان	بيروت صورتنا
سمرقند ما تترك القبرة		بيروت خيمتنا
سمرقند سحجادة للصلاة البعيدة		بيروت سورتنا
سمرقند مئذنة للندى		بيروت نجمتنا
سمرقند وصف سريع		
في كائنات السنيان	الكمنجات تبكي مع الفجر	أسمي التراب إمتداد الروحي
في غابة السنديان	الذاهبين إلى الأندلس	أسمي يدي رصيف الجروح
كائنات من السنديان	الكمنجات تبكي على العرب	أسمي الحصى أجنحة
في شبح السنديان	الخارجين من الأندلس	أسمي العصافير لوزاوتين
من عقدة الرمز في السنديان	الكمنجات تبكي على زمن ضائع	أسمي ضلوعي شجر
في غابة السنديان	الكمنجات تبكي على وطن ضائع	
وعن ورق السنديان	الكمنجات تحرق غابات ذاك	
نخبا لأرملة السنديان	الظلام	
إلى لغة السنديان	الكمنجات تدمي المدى	
من قصة السنديان	الكمنجات خيل على وتر من	
فوق ذاكرة السنديان	سراب	
	الكمنجات أسراب طير	
	الكمنجات أسراب طير	
	الكمنجات شكوى الحرير	

بمقارنة هذه النماذج من التكرار ، نلاحظ أن الشاعر يركز فيها على الجانب الدلالي ، فالكلمات المكررة تكتسب في كل توظيف دلالة جديدة ، يحرص الشاعر على توجيه القارئ إلى إستكشافها ، كما أن تكرار المفردة لا يخضع لنظام محدد في تسييره ، إذ يقع في أي جزء من الجملة غير أنه يحافظ على نفس الترتيب .

الذي به يضبط توازن الجملة أو العبارة و أهمية مثل هذا التكرار ، يبدو فيما يوفره للشاعر من حرية في تنويع الصورة ، وإنتقال المنتظم من جزء لآخر كما يقوم بتوحيد عناصر التركيب ويصهر أجزاءه المتباعدة بإستغلالع في تنويع المعاني ، والحمولات الدلالية ، فلفظة سمرقند يستعيرها لها الشاعر مجموعة ألفاظ تتوزع مع النص فهي : " خيمة ، خيط ، نهر ، ما يترك الورد ، ما يترك القبر ، سجادة ، مئذنة .." وهذا التنوع يتشابه أسلوبيا مع بيروت ، والكمنجات ، وقد يكون اللفظ المكرر فعلا يستغله الشاعر في تكديس الجمل الفعلية في النص ويكتسب نفس الخصائص الأسلوبية ، وفي إستقراء تشكيلات هذا التكرار نجد أن الشاعر يعول عليه كثيرا في تنويع الصورة الرمزية ، وفتحها على التعدد وإمكانات الإيحاء كما يوظفه في الغالب مجردا من أدوات الربط ، إذ أن تكرار المفردة في حد ذاته يعد الوسيلة الأساسية في ترابط الجمل وتحقيق توازنها .

2-تكرار العبارة أو الجملة

يأتي هذا اللون من تكرار بدرجة أقل حضورا من الأول ، إذ يعتمد تكرار العبارة كاملة في مواقع مختلفة من القصيدة ، وهو يتنوع عدة أشكال وأساليب وحسب موقعه ، ونوجز هذه الأشكال فيما يلي :

أ-تكرار العبارة تامة : وأشهر هذه النماذج ما يتصل بالقصيدة المبنية على نظام المقاطع ، إذ يتكرر في آخر كل مقطع ، معلنا نهايته وبداية المقطع الجديد ، أو في بداية كل مقطع ، ومنه عبارة : " للنيل عادات وإني راحل " ، من قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر [1] وعبارة : " إذا إنكسر القلب صاح سمرقند هي الحجل " من قصيدة حوار شخصي في سمرقند [2] ومما ورد في آخر المقطع عبارة : " البدايات أنا والنهايات أنا " [3] وهذا النظام من تكرار تسند له مهمة توحيد القصيدة ، إذ يعلن نهاية أو بداية كل مقطع وذلك ما يعني تهيئة القارئ للإنتقال من فكرة إلى أخرى مع المحافظة على نفس الأجواء الشعرية .

ب-تكرار العبارة بإعادة توزيع أجزائها : من خلال إستقراء نماذج هذا النوع من التكرار ، نلاحظ أنه لا يخضع لمقياس ثابتة ، إذ يتغير حسب الحاجة إليه ، إما بالمحافظة على أسلوب التعبير ، أو بإعادة توزيع ألفاظ الجملة وتبديلها نحويا مع الإبقاء على وحدة الإيقاع ، وقد نجده في جزء من القصيدة دون غيرها ، كما قد ثبت في كل أجزائها ، ولا يختص المطولات دون غيرها ، واللفت أنه يكثر في شعر درويش ، ومن أشكاله ما يثبت فيه جزء ويتغير الجزء الثاني ليتيح للشاعر تنويع العبارة والدلالة مثل ما ورد ، في قصيدة الأرض :

في شهر آذار في سنة الإنتفاضة

في شهر آذار قبل ثلاثين عاما

في شهر آذار نمتد في الأرض

في شاهر آذار ندخل أول سجن و أول حب

في شاهر آذار

تكتشف الأرض أنهارها

في شاهر آذار تستيقظ الخيل

في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها ...[1]

فالشاعر يحافظ على الجزء الأول من العبارة بينما يغير في كل مرة عبارة الجزء الثاني ، ومنه أيضا أن يحافظ الشاعر على كل العبارة وتتغير اللفظة الأخيرة ، كقوله :

أرى ما أريد من الحقل

أرى ما أريد من البحر

أرى ما أريد من الروح

أرى ما أريد من السلم

أرى ما أريد من الحرب

أرى ما أريد من البرق

أرى ما أريد من الحب

أرى ما أريد من الموت

أرى ما أريد من الدم [2]كما قد يعيد توزيع الألفاظ في العبارة المكررة باللجوء إلى أسلوب التقديم والتأخير وهو نموذج قليل ، كقوله :

والروم حول الضاد ينتشرون

والروم ينتشرون حول الضاد [3]

أو قوله :

عادت إلينا من رسالتنا رسالتنا

عادت إلينا من رسالتنا رسالتنا [1]

ونلاحظ أن هذا الأسلوب من التكرار لا يضيف جديدا للمعني ، وإنما يؤكد نفس المعني ، بإعادة توزيع الألفاظ في الجملة المكررة ويسعى به الشاعر إلى تجديد النفس الشعري في النص .

3-التكرار الأسلوبي :

وفيه يحافظ الشاعر على صيغة أسلوبية بتكرار حرف أو فعل أو إسم ، بحيث تكتسب نفس الأسلوب ، بينما يتغير المعني كليا ، غير أنه يحافظ على الإتجاه العام للنص أو القطعة ،كقول الشاعر :

شاعر ما يكتب الآن قصيدة بدلا مني

ولد ما طير الآن حمامة بدلا مني

طائر ما يحمل الآن رسالة بدلا مني

رجل ما يغسل الآن قمرا بدلا مني

عاشق ما يجف الآن العشيقة بدلا مني

فارس ما يوقف الآن حصانة بدلا مني [2]

ونلاحظ أن السياق يعتمد على تكرار ثلاثة أجزاء : الحرف " ما الظرف " : " الآن " و شبه الجملة " بدلا مني " ويصبح نسيج الجملة عبارة عن مجموعة صيغ تتكرر بنفس الترتيب ويحافظ فيها على نفس النظام النحوي للجملة ، ومنه ما يكرر فيه جزءا واحدا من الجملة ويبقي على نفس الأسلوب كقوله :

وله إنحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النزيف

له تجاعيد الجبال

له الهتاف

له الزفاف

له المجلات الملونة [3]

وإذا كان هذا الأسلوب يمكّن الشاعر من التنويع في أجزاء القصيدة بتكرار الألفاظ والأسلوب ، فإنه يلجأ أحيانا إلى التنويع بالإعتماد على الإشتقاق من أصل واحد ، وهو نادر في شعره ،كما أ،ه يعد أسلوبا لعبيا غير ذي قيمة كقوله يشتق من الأصل : (ب.ح.ر)

بيروت بحر حرب حبر ريح

البحر أبيض الحرب تهدم ذاكرة

الحبر للفصحى وللضباط

الربح مشتق من الحرب التي لا تنتمي

بيروت أسواق على البحر [1]

ويتنوع أساليب التكرار وأشكاله ، يجعل منه الشاعر وسيلة تعبيرية غزيرة تساهم في بناء القصيدة وتوحيد أجزائها ، إذ به يتمكن من المحافظة على الوحدة النفسية والإيقاعية مع إمكانية توجيه النص وفق الرؤى والأفكار التي يتناولها موضوع القصيدة ، كما يمكن تنويع الأساليب البلاغية وأدواتها ، محققا النزعة التصويرية للشاعر ، ولا يأتي له تحقيق هذه الوظائف إلا بالتحكم في أساليبه وفق بنية النص وما تتطلبه جمالياته و إلا كان رداءة وضعفا وأؤكد هنا على أن التكرار بمختلف أنواعه يكثر في شعر محمود درويش بدرجة ملفتة بحيث إصبح يشكل ظاهرة تحتاج إلى دراسة اسلوبية وبلاغية متخصصة ومعمقة ، كما أنبه إلى ما نبهت إليه الشاعرة نازك الملائكة عندما قالت : " ومن المؤكد أن الإتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيري ما زال في أطراد بحيث يصبح أن نرقبه ونقف منه موقفا يقظا ...لأنه – حين يعد أسلوبا سهلا يستطيع أن يردي شعر أي شاعر إلى هاوية " [2]

وشيوع ظاهرة التكرار تؤكد قيمته الوظيفية في الكلام ، في جانبيه الإيقاعي والدلالي " فبالإظافة إلى الوظيفة الإيقاعية للتكرار فإنه يلعب دورا هاما في بناء المعني ، ذلك لأن الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف في دلالتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك ، فاللفظة أو المقطع المتكرر يتسع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية تأكيدية " [3] وتحقق الوظيفة الوصفية عندما ينوع الشاعر الصور أو النعوت بواسطة الصيغة المكررة ، كقول درويش :

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد .

تكرار صورة رائحة البن يحيل سميائيا على مجموعات رمزية ودلالية ترتبط برائحة الأم الأرض من خلال الإشارة لها برمزية الجغرافيا . وهو ما سوف نعود إليه في درس التشكيل الجامالي الرمزي .

تطبيقات :

1- على الطالب مراجعة مفهوم الجمالية واستعمالاته في النقد الحديث .يمكن مطالعة كتاب الجمالية عبر العصور لاتيان سوريو.

2- تطبيق العناصر الموجودة في الدرس على نصوص من شعر محمود درويش (الحصص التطبيقية)