فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة .....أ-د

الفصل الأول: مفاهيم نظرية ومقاربة سياقية بين حياتي الشاعرين

1- الموازنة 6

1-1- مفهومها 6

1-2- الموازنة في النقد القديم. 7

1-3- آلية الموازنة بين كتابي الأهدي والجرجاني 11

1-4- الموازنة في العصر الحديث. 14

1-5- شخصية الناقد المرشح للموازنة. 19

1-6- بين المفاضلة والموازنة والمقارنة. 20

2- الأسلوبية 20

2-1- الأسلوبية مفاهيم ومصطلحات. 21

2-2- الأسلوبية عند العرب. 22

2-2-1- عند العرب. 22

2-2-2- عند الغرب. 25

2-3- الأسلوب 29

2-3-1- عند العرب المتقدمين 29

2-3-2- الأسلوب عند الغرب. 32

2-4- بين الأسلوبية والأسلوب. 34

2-5- اتجاهات الأسلوبية. 35

2-6- التحليل الأسلوبي.....39

3- موازنة سياقية بين حياتي الشاعرين.....41

3-1- بين حياتي الشاعرين. 41

3-2- آثار وجوائز سفيرا القضيتين الوطنيتين. 50

3-2-1- آثارهما. 50

3-2-2- جوائز وألقاب الشاعرين. 51

3-3- العوامل المفجرة لشاعرية الشاعرين.....52
3-3-1- النشأة والطفولة 25
3-3-2- حياتهما الاجتماعية وتنامي الروح الوطنية 55
3-3-3- ثقافة الشاعرين 59

الفصل الثاني: تحليل أسلوبي وموازنة

1- تحليل أسلوبي لقصيدة، "فاشهدوا..." 65
1-1- المستوى الصوتي الإيقاعي. 66
1-1-1- التقطيع العروضي للقصيدة. 67
1-1-2- القافية. 72
1-1-3- الصيغ الصرفية واثرها الموسقي 76
1-1-4- التكرار وأثره في الموسيقى.....77
1-2- المستوى التركيبي. 80
1-2-1- التركيب النحوي.....81
1-2-2- التركيب البلاغي.....87
1-2-3- المحسينات البديعية.....91
1-3- المستوى الدلالي المعجمي 93
1-3-1- المعاجم الواردة في القصيدة وأبعادها الأسلوبية.....93
1-3-2- الحقول الدلالية. 94
1-3-3- الثنائيات الضدية. 95
1-3-4- التكرار. 95
2- تحليل أسلوبي لقصيدة "عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش. 96
2-1- المستوى الصوتي الإيقاعي. 98
2-1-1- التقطيع العروضي. 101
2-1-2- القافية. 108
2-1-3- الصيغ الصرفية وأثرها في الموسيقى.....110
2-1-4- التكرار وأثره في الموسيقى.....111

2-2- المستوى التركيبي. 118
2-2-1- التركيب النحوي.....124
2-2-2- التركيب البلاغي.....127
2-2-3- المحسنات البديعية.....129
2-3- المستوى الدلالي المعجمي. 130
2-3-1- المعاجم والحقول الدلالية. 130
2-3-2- التكرار. 132
3- الموازنة بين التحليل الأسلوبي للقصيدتين. 134
3-1- المستوى الصوتي الإيقاعي. 135
3-2- المستوى التركيبي. 138
3-3- المستوى الدلالي المعجمي. 142
4- ما أدى لاختلاف أسلوب الشاعرين. 145
4-1- الانتماء الشعري والإطار الثقافي. 146
4-2- الشعر بين الحرفة والهواية. 153
4-3- التأثير البيئي والسياسي في أسلوبها. 155
الخاتمة 157
فهرس المحتويات

شكر وعرفان

نشكر الله القدير الذي بلغنا إتمام بحثنا هذا وبلغنا شكر عباده

فببالغ التقدير والعرفان نتقدم لكم سيدي الكريم "مفتاح مخلوف"

أسمى عبارات الشكر والامتنان تقدير لمجهوداتكم المساهمة على تمام هذا البحث، في صورته هذه، ليس هذا وفقط، بل على حرصكم والتزامكم أمام طلبتكم، كأستاذ يقدم لطالب كل ما هو بحاجة له في مساره التعليمي فشكرا لكم مشرفا موجها، وأستاذا مدرسا.

والشكر موصول، للجنة المناقشة، التي تشرفنا بإثراء هذا البحث بتوجيهاتها وآرائها التي من دون شك تخدم البحث العلمي بالدرجة الأولى.

كما يمتد شكرنا للمساهمين في إنجاز هذا البحث طاقم مكتبة الهدى، والطالبتين خضرة وعائشة، ولكل من قدم يد المساعدة، ولو بكلمة طيبة في حقنا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

فهرس المصادر والمراجع:

1- الموازنة، أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، م1، (د،ت).

2- العمدة (في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، ابن رشيق القيرواني تقديم صلاح الدين الهوازي وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2002.

3- همع الهوامع في شرح الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق، عبد الحميد الهنداوي، مكتبة التوفيقية، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).

4- ديوان محمود درويش، مج1، محمود درويش، دار العودة بيروت، ط5، 1971.

5- ديوان محمود درويش، مج4، محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971.

6- ديوان محمود درويش، المجلد1، محمود درويش، دار العودة، بيروت، (د،ط)، 1994.

7- عابرون في كلام عابر، محمود درويش، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991.

8- اللهب المقدس، مفدي زكريا، موفم للنشر، الجزائر، (د،ط)، 2007.

المعاجم:

9- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، م15.

10- لسان العرب، ابن منظور، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1999.

11- جمهرة اللغة، ابن دريد أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، ط1، (د،ت).

12- أساس البلاغة، أبي القاسم محمد بن عمر الزمخشري، مراجعة إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د،ط)، (د،ت).

13- المعجم الوجيز (الميسر)، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1993.

المراجع:

14- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

15- في اللسانيات ونحو النص، إبراهيم خليل محمود، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007.

16- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د،ط)، (د،ت).

17- الميسر في البلاغة العربية، ابن عبد الله شعيب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د،ط)، (د،ت).

18- دراسات في الأدب الجزائري الحديث، أبو القاسم سعد الله، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

19- الإيقاع في الشعر العربي، أبو سعود سلامة أبو سعود، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د،ط)، (د،ت).

20- شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط1، 2007.

21- لغة الشعر الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة للطباعة، بيروت، (د،ط)، 1984.

22- تطور الشعر الجزائري منذ (1945-1980)، الوناسي شعباني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، (د،ت).

23- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).

24- الأسلوبية -مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أحمد سليمان فتح الله، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).

25- الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

27- البلاغة العربية في ثوبها الحديث، (علم البيان) بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، ط8، 2003.

28- مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة، بلقاسم بن عبد الله، مؤسسة مفدي زكرياء، ط2، 2003.

29- تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء، بليحيا الطاهر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1989.

30- محمود درويش ناثر، تهاني شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.

31- إشكاليات فلسفية، جمال الدين بوقلي حسن وآخرون، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، (د،ط)، 2006.

32- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، (د،ط)، 1995.

33- التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي، نموذجا، حصة البادي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

34- البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

35- قوافي الشعر، حسين أبو النجا، المكتبة العصرية، رويشة الجزائر، (د،ط)، 1999.

36- شعر مفدي زكريا -دراسة وتقويم- حواس بري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، (د،ت).

37- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

38- مقدمة في الأسلوبية، رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2013.

39- الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

40- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1996.

41- الشخصية اليهودية من خلال القرآن الكريم، صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار القلم، دمشق، ط1، 1998.

42- النقد الأدبي القديم، أصوله وتطوره، سعود عبد الجابر، الحامد للنشر والتوزيع، الجبيهة، الأردن، ط1، 2000.

43- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).

44- محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، المؤسسة الجزائرية للطباعة، (د،ط)، (د،ت).

45- التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 1991.

46- النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، قصي الحسين، دار الشروق، جدة، دار مكتبة الهلال، بيروت، (د،ط)، 2008.

47- التقديم والتأخير مباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، مختار عطية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت).

48- علم العروض وتطبيقاته (منهج تعليمي مبسط) محمد أبو شوارب، الإسكندرية، (د،ط)، 2006.

49- كتاب التاريخ، محمد البشير شنيتي وآخرون، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، (د،ط)، (د،ت).

50- قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، محمود أمين العالم وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ط1، 1980.

51- النقد التطبيقي والموزانات، محمد الصادق عفيفين مؤسسة الخناجي، مصر، القاهرة، (د،ط)، 1987.

52- موسوعة الشعراء العرب، محمد بوزواو، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د،ط)، 2010.

53- نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، محمد رشاد محمد صالح "إسماعيل زادة" دار الكتاب العربي، ط2، 1987.

54- دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار لبيضاء، المغرب، (د،ط)، 1987.

55- مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، جمعية التراث، غرداية، ط1، 1987.

56- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، ش.م.ل، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

57- أوزان الشعر، مصطفى حركات، دار الأفق، (د،ط)، (د،ت).

58- الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياش، دار هومة، الجزائر، ج1، (د،ط)، 1997.

59- شعراء فلسطين في العصر الحديث، صور الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، محمد محمد حسن شراب، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

60- مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1984.

61- مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، عباس بن يحي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د،ط)، (د،ت).

62- الأسلوبية وثلاثية الدوار البلاغية،عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2002.

63- الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، الدار العربي للكتاب، تونس، ط2، 1982.

64- مقالات في الأسلوبية، عبد السلام المسدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.

65- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، والمعنوية، عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، (د،ب)، ط5، 1994.

66- دراسات في العروض والقافية، عبد الله درويش، دار العلوم، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).

67- علم المعاني في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة للطباعة والنشر، (د،ط)، 1970.

68- النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، 2000.

69- الشعر والتلقي، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، 2002.

70- أوزان الشعر وقوافيه (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها)، علي يونس، دار غريب، القاهرة، (د،ط)، 2006.

71- الصور المدنية (دراسة أسلوبية)، عبود عبد الواحد، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999.

72- محمود درويش (رحلة عمر في دروب الشعر)، هاني الخير، دار فلتيس، الجزائر، ط1، 2008.

المراجع المترجمة:

73- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياش، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994.

74- قضايا الشعر، ترومان جاكبسون، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

75- لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، سورية، (د،ط)، (د،ت).

76- الشعرية العربية، سيريل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.

الجرائد والمجلات:

77- صالح عوض، موقف مسيحي جدير بالاحترام، جريدة الشروق اليومي، مؤسسة الشروق للإعلام والنشر، ع:4344، 2014./04/14

78- إلياس خوري، الهوية وسؤال الضحية، جريدة الأيام، مؤسسة الأيام، الجمعة 24 أيلول 2010.

79- البشير جلول، التحول الزمني، لفعل الحال في العربية، علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، ع:02، مارس 2010.

80- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته باللغة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس، ع:01، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، .1984

81- سليمان بن حمو، تفاعل الحركة النقدية بين المشرق والمغرب، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي الحاج موسى آخموك، تمنراست، الجزائر، ع:05، محرم، 22 جانفي، 2011.

82- مفيد فوزي، محمود درويش، مجلة الدوحة، شهرية ثقافية، وزارة الإعلام، ع:120، 1985.

83- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العالمية للكتاب، مصر، سبتمبر 1989.

84- عالية محمود صالح، اللغة والشكل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، ع: 3و4، دمشق، .2010

85- عبد الفتاح المصري، طريقة جاكبسون في دراسة النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، منشورات الهيئة السورية للكتاب، ع: 222، جوان 1981.

86- عمر موسى باشا، النقد الأدبي بين التجديد والإحياء، مجلة التراث الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الأولى، ع:02، 1970.

موقع إنترنت:

87- http: // Arab- Unity- met /forums/ indescphp.22.43/ 29.04.2014.

مقدمة:

لقد مرّ الشعر العربي بمراحل عدّة بلغ في بعضها مراحل متقدمة من الإبداع، وفي مراحل أخرى درجة واضحة من الانحطاط، وبين هذا وذاك تقدم الشعر العربي بخصوصياته المتميزة، شكلا وإيقاعا وتركيبا، إما تقليدا لديوان العرب، أو في اتجاه حداثي إصلاحي، أو شعر جديد، وقد تداولت على هذه الاتجاهات أجيالا، مارس من خلالها، كل جيل إبداعه، بالسير في الزمن على خطى الشعر.

فواكب الشعر واقع، قائله أو امتدّ للواقع الاجتماعي أو السياسي وفي امتداده البعيد، والمثالي، كان إنساني فقدم الشعر صورا رسم من خلالها مفاهيم عدة، حسية، وأخرى معنوية، كالحرية، الحب، الوطن، الفرح، الغضب وهو شعور اتضح كثيرا، لدى الشعراء الذين انطلقوا من الواقع وثاروا عليه كالثورة على الانحلال الاجتماعي، أو النظام السياسي، أو الاحتلال، الذي يعد المصدر الأول للشعر الثوري الحماسي الذي يبلغ فيه الشعراء درجة واضحة من الغضب على هذا المستعمر جعلت منهم ملتزمين بقضية الوطن حتى التحرر.

فصورا الاحتلال وهو غير مختلف بسلبياته في أي مكان كان هو واحد كما صور هذا الشعر نفسه صور المقاومة والثورة والبطولة وصورة الشعوب المناضلة والمكافحة لاسترداد أوطانها. فالشاعر في هذا المقام حمل رسالة حب الوطن، ورسالة استنكار لهذا المحتل. كالتي قدمها مفدي في قصيدته "فاشهدوا"، ودرويش في قصيدته "عابرون ...في كلام عابر".

لكن هل عبر الشاعرين عن هذا الاستنكار والرفض بطريقة واحدة بما أن الاحتلال واحد والشعوب المحتلة تعيش نفس الظروف، أم أن هناك اختلاف تخلقه أطر أخرى غير الظروف التي يصنعها الاحتلال، بمعنى آخر إذ عاش شاعرين نفس التجربة في ظروف سياقية متقاربة سواء على المستوى الشخصي أو الاجتماعي أو السياسي (الاحتلال)، فهل سيقدمان خطابا شعريا موحدا، من الناحية الدلالية، التركيبية، والإيقاعية أم سيكون هناك اختلاف، وإن كان فما مرده؟.

انطلاقا من هذه الإشكالية، كان موضوع بحثنا، "موازنة أسلوبية في قصيدتي "فاشهدوا"...لمفدي زكريا، "وعابرون ...في كلام عابر" لمحمود درويش".بدافع الكشف عن مدي اختلاف خطابهما الشعري أو تقاربه في القصيدتين.

واختيارنا لهاتين القصيدتين. ناتج عن ميلنا لهذا النوع من الشعر الثوري الحماسي وتعاطفنا الكبير مع ذلك الشاعر المكلوم في فلسطين. كما أن اختيارنا كان لما تحمله القصيدتان من صدق في طرح القضية والصدق في مشاعر الشاعرين فمن كان في هذا المقام لا يكون إلا صادقا، ضف إلى ذلك حيرتنا المتواصلة عن أسباب مجيء قصيدة درويش على هذه الصورة التي هي عليها وقصيدة "فاشهدوا" على تلك الصورة؟.

-ذلك لأن مختلف الدراسات الأدبية، لم تجمع بين الشاعرين لدراسة أسلوبهما أو حتى التقارب الحاصل في حياتهما، على الرغم من وجود دراسات عديدة تناولت شعر كل شاعر على حدى، كدراسة "أنيسة بركان" الموسومة بـ "أدب النضال في الجزائر من 1945 حتى الاستقلال" ودراسة "محمد ناصر"، في كتابه "مفدي زكريا شاعر النضال والثورة"، "وعزالدين إسماعيل"، "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، فيما يخص شعر درويش. فقد تلقف شعره. الدارسون والنقاد، في دراسات متنوعة، كدراسة "فتيحة محمود" بعنوان: "محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره" ودراسة "عالية محمود صالح"، "اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش".

إن طبيعة بحثنا "موازنة أسلوبية" اقتضت أن نركز على كتب متنوعة منها ما هو في الموازنة. كاتجاه نقدي قديم، ككتاب "زكي مبارك" والمعنون بـ "الموازنة" بين الطائين "وهو نظرة نقدية لما قدمه "الآمدي" في كتابه، وكتاب "الموازنة"، "للآمدي"، وكتاب النقد ومدارسه عند العرب "لقصي الحسين"، إضافة إلى كتب في الأسلوبية واعتمدنا بشكل خاص، على كتاب ومقالات "المسدي عبد السلام" "الأسلوب والأسلوبية" وكتاب "البنى الأسلوبية"، "لحسن

ناظم"، و"الأسلوبية" "لبيير جيرو" و"النقد التطبيقي والموازنات"، "لمحمد الصادق عفيفي"، ضف إلى ذلك مجموعة كتب حول الشاعرين وشعرهما.

ككتاب "شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم " "لحواس بري"، وكتاب "مفدي زكريا شاعر النضال والثورة" "لمحمد ناصر"، كتاب "محمود درويش ناثر" "لتهاني شاكر"، و"محمود درويش"، "رحلة عمر في دروب الشعر" "لهاني الخير".

لقد ساهمت هذه الكتب مع كتب أخرى في دعم بحثنا الذي اقتضى الخوض فيه خطة استهللناها بمقدمة يليها فصلين الأول نظري، والثاني تطبيقي.

– الفصل الأول جاء تحت عنوان مفاهيم "نظرية ومقارنة سياقية بين حياتي الشاعرين"، فتطرقنا من خلاله إلى الموازنة في النقد العربي، ولأهم الموازنات كالتي قدمها "الآمدي" و"الجرجاني"، وقدمنا نموذجا للموازنة عن "أدب البرك" "لمحمد الصادق عفيفي" ذلك لأننا سنوازن بين حياتي الشاعرين ثم نوازن بين أسلوبهما، بعدها نتطرق إلى الأسلوبية التي نتناولها كأداة لدراسة القصيدتين فركزنا على ظهورها، واتجاهاتها وموضوع دراستها (الأسلوب)، ثم انتقلنا لدراسة حياتي الشاعرين لنكشف عن الأوضاع السياقية التي تماثله فيها، كما تطرقنا لعوامل النبوغ لدى الشاعرين.

– الفصل الثاني: عنوناه "تحليل أسلوبي وموازنة" وهو الجانب التطبيقي من بحثنا، قمنا فيه بتحليل أسلوبي للقصيدتين محل الموازنة على المستويات الأسلوبية الثلاثة، المستوى الصوتي الإيقاعي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي المعجمي، لنوازن فيما بعد بين تحليلات هذه المستويات على المستويات الثلاثة، لنصل إلى الاختلاف الواسع من ناحية الأسلوب المستعمل في كلا القصيدتين، ثم بحثنا عن مبررات لهذا الاختلاف والتي تجلت في الانتماء الشعري والثقافي بصورة واضحة.

– إن دراستنا اقتضت أن يكون "المنهج التحليلي" أداة للدراسة، إلا أننا لا ننفي استعانتنا بأدوات "المنهج التاريخي"، "والوصفي"، كضرورة أملتها الموازنة بين حياتي الشاعرين واستقصاء الظواهر الشعرية في قصيدتيهما.

– بينما واجهتنا، صعوبة عدم وجود نماذج معاصرة في الموازنة أو عدم تمكننا من الوصول إليها، كما لم نجد نموذج في التحليل الأسلوبي لفشهدوا، غير أننا لم نبال واعتمدنا على ما توفر لنا، من مادة علمية، مكنتنا من إخراج هذا المولود للنور، تحت إشراف الأستاذ "خلوف مفتاح"، الذي نتقدم له بجزيل الشكر ومنتهى الامتنان والعرفان له، وللجنة المناقشة للبحث.

الفصل الأول

مفاهيم نظرية ومقاربة سياقية بين حياتي الشاعرين

1- الموازنة

1-1- مفهومها

1-2- الموازنة في النقد القديم.

1-3- آلية الموازنة بين كتابي الأهدي والجرجاني

1-4- الموازنة في العصر الحديث.

1-5- شخصية الناقد المرشح للموازنة.

1-6- بين المفاضلة والموازنة والمقارنة.

2- الأسلوبية:

2-1- الأسلوبية مفاهيم ومصطلحات.

2-2-1- الأسلوبية عند العرب.

2-2-2- الأسلوبية عند الغرب.

2-3- الأسلوب

2-3-1- عند العرب المتقدمين

2-3-2- الأسلوب عند الغرب.

2-4- بين الأسلوبية والأسلوب.

2-5- اتجاهات الأسلوبية.

2-6- التحليل الأسلوبي.

3- مقاربة سياقية بين حياتي الشاعرين.

3-1- بين حياتي الشاعرين.

3-2- آثار وجوائز سفيرا القضيتين الوطنيتين.

3-2-1- آثارهما.

3-2-2- الجوائز والألقاب التي حصلا عليها.

3-3- العوامل المفجرة لشاعرية الشاعرين

3-3-1- النشأة والطفولة

3-3-2- حياتهما الاجتماعية وتنامي الروح الوطنية

3-3-3- ثقافة الشاعرين

الفصل الثاني

تحليل أسلوبي وموازنة

1- تحليل أسلوبي لقصيدة، "فاشهدوا..."

1-1- المستوى الصوتي الإيقاعي.

1-1-1- التقطيع العروضي للقصيدة.

1-1-2- التقطيع العروضي للقصيدة.

1-1-3- القافية.

1-1-4- التكرار وأثره في الموسيقى.

1-2- المستوى التركيبي.

1-2-1- التركيب النحوي.

1-2-2- التركيب البلاغي.

1-2-3- التحسينات البديعية.

1-3- المستوى الدلالي المعجمي.

1-3-1- المعاجم الواردة في القصيدة وأبعادها الأسلوبية.

1-3-2- الحقول الدلالية.

1-3-3- الثنائيات الضدية.

1-3-4- التكرار.

2- تحليل أسلوبي لقصيدة "عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش.

2-1- المستوى الصوتي الإيقاعي.

2-1-1- التقطيع العروضي.

2-1-2- القافية.

2-1-3- الصيغ الصرفية وأثرها في الموسيقى.

2-1-4- التكرار وأثره في الموسيقى.

2-2- المستوى التركيبي.

2-2-1- التركيب النحوي.

2-2-2- التركيب البلاغي.

2-2-3- المحسنات البديعية.

2-3- المستوى الدلالي المعجمي.

2-3-1- المعاجم والحقول الدلالية.

2-3-2- التكرار.

2-3- الموازنة بين التحليل الأسلوبي للقصيدتين.

2- 3-1- المستوى الصوتي الإيقاعي.

2- 3-2- المستوى التركيبي.

2- 3-3- المستوى الدلالي المعجمي.

2-4- ما أدى لاختلاف أسلوب الشاعرين.

2- 4-1- الانتماء الشعري والإطار الثقافي.

2- 4-2- الشعر بين الحرفة والهواية.

2- 4-3- التأثير البيئي والسياسي في أسلوبها.

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

طور الماستر

العنوان:

موازنة أسلوبية بين قصيدتي

ـ فاشهدوا... لمفدي زكرياء، وعابرون ...في كلام عابر لمحمود درويش

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص:أدب جزائري

إعداد الطالبة:

- عفاف سلامة.

إشراف الأستاذ:

- مفتاح خلوف

السنة الجامعية:2013- 2014

gh gh -1

Hard-Soft H a r d - S o f t €, ˥ ˥

┼ b┘ ے B┘ ے è .┘ ¾┘ ط ے: └ └

الخاتمة:

لا بد أن لكل بداية نهاية، ولكل بحث نتائج تكون خلاصة لما تقدم ومن خلال بحثنا توصلنا إلى:

– الموازنة: اتجاه نقدي قديم يميز من خلاله بين الجيد والرديء وعرف في العصر العباسي خطوة جادة، مع الآمدي والجرجاني، الأول في كتابه الموازنة والثاني في كتابه الوساطة، حيث عرفت الموازنة بثلاث مصطلحات، واكبت ما طرأ عليها، فكانت في البداية، مفاضلة أين يصدر الناقد آراء غير معللة، ثم سميت بالموازنة أين يفسر الناقد وجهة نظره، لتنتهي بمصطلح المقارنة وهي موازنة بين أدب داخلي (نفس اللغة) وخارجي لغته أجنبية.

– الأسلوبية: دراسة للخطاب الأدبي، من منطلق لغوي أدبي، بتحديد كيفية تشكيله، وإبراز العلاقة التركيبية للعناصر اللغوية، والأسلوبية، من إفرازات اللسانيات الغربية الحديثة، وإن كانت بعض أدواتها التي تقوم عليها، متوفرة في بلاغتنا القديمة تختص الأسلوبية بدراسة الأسلوب، وهو نمط التعبير المرتبط بالشخص ذاته، والأسلوبية اتجاهات، أسلوبية تعبيرية تركز على الطابع العاطفي للغة، أسلوبية فردية تكوينية تبحث في التلاحم الداخلي بين النص، ومعطياته، وكاتبه، فالنص وحدة واحدة، الأسلوبية البنائية، تهتم بالعلاقات المشكلة لشكل الخطاب، والتحليل الأسلوبي يتم على مستويات ثلاثة، مستوى صوتي إيقاعي، مستوى تركيبي، ومستوى معجمي دلالي.

– في حياة الشاعرين هناك نقاط مشتركة، كالعيش في الغربة منذ الصغر دخول سجن الاحتلال العمل في الصحافة، ودخول معترك السياسية، توفيا خارج الوطن كما تنوع نتاجهما الأدبي بين الشعر والنثر، كانت فترة الطفولة وحب الوطن أبرز ما حفز الموهبة لدى الشاعرين إضافة لظروف الاجتماعية في مجتمعين، محطمان اقتصاديا وعلميا، نتيجة الاحتلال.

– اختلف حظ الشاعرين من الثقافة فكان درويش أوسع ثقافة فالجيل الذي عاش فيه درويش غير جيل مفدي.

– انطلق الشاعرين في قصيدتهما من واقع وطنيتهما، فعبر الأول عن الثورة وهي قائمة، والثاني حاول الدفع بالمقاومة قدما.

– اختلف الشاعرين من ناحية القدرة على استخدام ما توفره اللغة من إمكانيات على المستويات الثلاثة، فكان إيقاع مفدي قوي صنعه الوزن والقافية وخطابه مباشر، وتركيبه متين فخم، وصوره تقليدية، ومعانيه واضحة، أما درويش فتراوح إيقاعه بين القوة والخفوت، ناتج عن موسيقى داخلية وخارجية خاضعة لنفسية الشاعر، خطابه غير مباشر يحمل دلالات ضمنية، تركيبية، سلسل، يقوم على الحروف والأدوات، صوره مبتكرة.

– يرجع اختلاف أسلوب الشاعرين بالرغم من تشابه الظروف السياقية إلى الانتماء الشعري والثقافي للشاعرين، وللخلفية والمنظور الذي بنى من خلاله الشاعرين قصيدتهما.

– يبقى الأسلوب سمة شخصية تعبر عن صاحبها وتميزه عن غيره وتظهر من خلاله، ثقافة المتكلم وانتماؤه الحضاري.

1- الموازنة:

1-1- مفهومها:

لغة: جاء في لسان العرب، قال ابن بري:" وَأَزَنْتُ بَيْنَ الشَيْئَيْنْ مُوَازَنَةً وِزِاناً، وَهَذَا يُوَازِنُ هَذَا إِذَا كَانَ عَلَى زِنَتِهْ أَوْ كَانَ مُحَاذِيهْ...وقوله عزّ وجل ﴿وَ أَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْزُونٍ﴾ (الحجر/19) جَرَى على وزن من قدر الله لا يجاوزها قدرة الله عليه، وقيل من كل شيء موزون نحو الحديد والرصاص وقيل من كل شيء موزون أنه القدر المعلوم وزنه وقدره عند الله تعالى، والميزان بمقدار وقام ميزان النهار أي انتصف وامرأة موزونة: قصيرة عاقلة.[1]

والموازنة في جمهرة اللغة لابن دريد في فهرس الألفاظ (وَزَنَ) وَازَنَ مُوَازَنَةً وَوِزَناً، والوَزْنْ أَصْلُهُ مثقال كل شيء وزنه ثم كثر في كلامهم حتى قالوا فلان راجح الوزن، إذ أنسبوه إلى رجاحة الرأي وشدة العقل ويقال وازنت فلانا موازنة ووزانا إذا كافأته على فعل خير وشر...ويقال:" فلان أوزن من فلان إذا كان أرجحهم...".[2]

وفي أساس البلاغة:" وَزَنَ وَزَنَهُ وَزْنًا وَزِنَةً، وَوَزَنَ له الدراهم فَإِتَّزَنَهَا وَوَازَنَ الشَيْء بِالشَيْء سَاوَاهُ في الوَزْنِ وَتَوَازَنَا وَاتَّزَنَا... ومن المجاز استقام ميزان النهار انتصف، وكلام مَوْزُونْ وتقول: كَلاَمُكَ وَلاَ تَزِنْهُ ...وَدَارِي تُوَازِنُ دَارَكَ تُحَاذِيهَا، وهو يُوَازِنُهَا وَوَزَنَهَا وَزِنْتُهَا...وَفُلاَنٌ رَاجِحُ الوَزْنِ: موصوف برجاحة العقل والرأي".[3]

ومن هذه التعاريف اللغوية يمكن أن نستشف أن الموازنة هي الوقوف من شيئين موقف المنصف بينهما، على أن يكونا الشيئان متقاربان، في وجه من وجهيهما، أو في كل شيء، على أن يكون الوازِنُ راجح العقل عادل النظر.

اصطلاحا: الموازنة" ضرب من ضروب النقد يتميز بها الرديء من الجيد وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان فهي تتطلب قوة في الأدب وبصرا بمناحي العرب في

[1] - لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت لبنان، ط4، م15، ص:206.
[2] - جمهرة اللغة، ابن دريد أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، دار صادر، بيروت لبنان،ط1، ج3، ص:21-22.
[3] - ينظر: أساس البلاغة، أبي القاسم محمد بن عمر الزمخشري، مراجعة إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص:728.

التعبير، ومن هنا كان القدماء يتحاكمون إلى النابغة إذ كان في نظرهم أقدر الشعراء على وزن الكلام.

وقد حفل بالموازنة في مختلف العصور، فوازنوا بين امرئ القيس، والنابغة، وزهير والأعشى في الجاهلية وبين جرير والفرزدق والأخطل في الدولة الأموية، وبين ابن نواس، ومسلم بن الوليد، وأبي العتاهية وبين ابن تمام والبحتري في الدولة العباسية.[1]

كما "أن الموازنة بين الشعراء، هي إثبات أيهم أشعر لا عن طريق إطلاق أحكام مباشرة بل ببيان مكامن الجودة، والحسن، والقبح في شعرهم، فلا يراد بالموازنة الأحكام العامة، البعيدة عن دراسة النصوص، والوقوف على ما فيها من شعرية".[2]

بل كما يوضح الأمدي:"فالموازنة تكون بذكر المعاني التي يتفق فيها الشاعرين، والموازنة بين معنى ومعنى والقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه...فإني أوقع الكلام على سائر أغراضهما ومعانيهما في الأشعار التي أرتبها في الأبواب، وأنص على الجيد وأفضله، وعلى الرديء وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي التخليص وتحيط به العبارة".[3]

ويمكن القول أن الموازنة عند الآمدي تكون في المعاني المتقاربة، والمتشابهة عند الشعراء لتبيان الجيد والرديء، فيما أورده من معاني ثم إصدار الحكم في أيهم أشعر، وغالبا ما تكون الموازنة بين شاعرين في تناولهما معنى من المعاني، أو استعمالهما لصورة شعرية ما، أو إتباعها لأسلوب من الأساليب لبيان أكثرهم إجادة.

1-2- الموازنة في النقد العربي القديم:

تعتبر الموازنة اتجاه أصيل في نقدنا العربي القديم، تمتد جذورها إلى العصر الجاهلي، وإن كانت أغلب الموازنات التي وصلت إلينا من الموروث النقدي، تفتقر إلى التفسير، وهذا الحكم ينطبق على الموازنات الشعرية، في نماذجها الأولى، كحكم أم جندب في منازعة امرئ

[1] - ينظر: الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص:01.
[2] - نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، محمد رشاد محمد صالح "إسماعيل زاده"، دار الكتاب العربي، ط2، 1987، ص:226.
[3] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (د،ط)،(د،ت)، ص:128.

القيس وعلقمة بن عبيد الفحل، في أيهما أشعر، فقالت لهما: قولا شعرا على روي واحد وقافية واحدة تصفان، فيه الخيل، فعلا ثم أنشداها، فحكمت لعلقمة على زوجها، "امرئ القيس" وقالت له، قلت:

فَلِلْزَجْرِ الهُوبِ وِلِلْتاقِ درّةٌ وِلِلْسَوْطِ مِنْهُ وَقْعٌ أَخْرَجَ مُهَذَبٌ

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته فأتعبته بسباقك، وقال علقمة:

فَأَدْرَكَهُنَ ثَانِيًا مَنْ عِنَانِهِ يَمُرُ كَمَرِّ الرَائِحِ المُتَحَلِبِ

فأدرك فرسه ثانيا من عنانه، لم يضربه ولم يتعبه

ونرى في هذا الحكم بساطة، واعتمادا على الإحساس والذوق، ونلحظ أن أم جندب وقفت في حكمها عند ناحية جزئية، وهذا يتفق مع طبيعة النقد في ذلك العصر".[1]

ونجد "الصلتان العبدي" ينظم في الموازنة بين الفرزدق وجرير، قصيدة تبلغ أبياتها ثلاثة وعشرون بيتا، ولا يصدر حكما نقدي إلا في أربع أبيات في آخر النص، يظهر فيه تفضيله لشاعرية جرير، لأن الفرزدق –في نظره– تعود شهرته الشعرية إلى مكانته الاجتماعية، أكثر من الفنية، أما أكثر أبيات النص فقد تحدث فيهما الصلتان على نفسه ومدى عدله فيما سيحكم به في نقده للفرزدق وجرير، فيقول:

أَنَا الصَّلْتَانِيُ الذِي قَدْ عَلِمْتمُ مَتَى مَا يُحكَّم فَهوَ بِالحَقِّ صادِعٌ

أَتَتْنِي تَمِيمُ حِينَ هَابَتْ قُضَاتُهَا وَإِنِي لَبِلْفَصلِ المُبِينْ لَقاطِعٌ

كَمْ أَنْفَذَ الأَعْشَى قَضِيَةَ عَامِرُ وَمَا لِتَمِيمِ فِي قَضَاءِ رَوَاجِعُ

وَلَمْ يَرْجِعِ الأَعْشَى قَضِيَة جَعْفَرَ وَلَيْسَ لِحُكْمِ آخِرِ الدَّهْرِ رَاجِعُ

سَأَقْضِ قَضَاءًا بَيْنَهُمُ غَيْرَ جَائِرٍ فَهَلْ أَنْتَ لِلْحُكْمِ المُبِينِ سَامِعُ

قَضَاءَ اِمْرَئٍ لاَ يَتَّقِي الشَتْمَ مِنْهُم وَلَيْسَ لَهُ فِي المَدْحِ مِنْهُمْ مَنَافِعُ

قَضَاءَ اِمْرَئٍ لاَ يَرْتَشِي فِي حُكُومَةٍ إِذَا مَالَ بِالقَاضِي الرُّشَا وَالمَطَامِعُ

[1] - ينظر: النقد الأدبي القديم أصوله وتطوره، سعود عبد الجابر، الحامد للنشر والتوزيع، الجبيهة، الأردن، ط1، 2000، ص:9-10.

فَإِنْ كُنْتُمَا حَكَمْتُمَانِي فَانْصِتَا وَلاَ تَجْزَعَا وَلْيَرْضَ بِالحُكْمِ قَانِعُ

فَإِنْ تَجْزَعَا أَوْ تَرْضَيَا لاَ أَقُلْكُمَا وَلِلْحَقِ بَيْنَ النَّاسِ رَاضٍ وَجَازِعُ

فَأُقْسِمُ لاَ أَلُو عَنْ الحَقِّ بَيْنَهُمْ فَإِنْ أَنَا لَمْ أَعْدِلْ فَقُلْ أَنْتَ ضَالِعُ

فَإِنْ يَكُ بَحْرُ الحَنُظَلِيينَ وَاحِدًا فَمَا يَسْتَوِي حِيتَانُهُ وَالضَفَادِعُ

وَمَا يَسْتَوِي صَدْرُ القَنَاةِ وَزِجُهَا وَمَا يَسْتَوِي شَمُ الذَّرَى وَالأَجَازِعُ

وَلَيْسَ الذُنَابِي كَالقُدَامَى وَرِيشُهُ وَمَا تَسْتَوِي فِي الكَفِ مِنْكَ الأَصَابِعُ

أَلاَ إِنَّمَا تَحْظَى كُلَيْبُ شِعْرُهَا وَبِالمَجْدِ تَحْظَى دَارِمُ وَالأَقَارِعُ

وَمِنْهُمْ رُءُوسٌ يَهْتَدِي بِصُدُورِهَا وَالأَذْنَابُ قَدْمًا لِلرُؤُوسِ تَوَابِعُ

أَرَى الخَطْفَ بِذ الفَرَزْدَقُ شِعْرَهُ وَلَكِنْ فِي كُلَيْبَ مَجَاشِعُ

فَيَا شَاعِرًا لاَ شَاعِرَ اليَوْمَ مِثْلَهُ جَرِيرُ وَلِكنْ فِي كُلَيْبَ تَوَاضُعُ

جَرِيرُ أَشَدُّ الشَاعِرَينِ شَكِيمَةً وَلَكِنْ عِلَّتُهُ البَاذِخَاتُ الفَوَارِعُ

وَيَرْفَعُ مِنْ شِعْرِ الفَرَزْدَقْ أَنَّهُ لَهُ بَاذِخٌ لِذِي الخَسِيسَةِ رَافِعُ

وَقَدْ يُحْمَدُ السَّيْفُ الدَنْدَانْ بِجفْنِهِ وَتَلْقَاهُ رُثًا غِمْدَهُ وَهُوَ قَاطِعُ.[1]

فبعدما أشاد الصلتاني بحكمه وعدله أراد إقرار أن لا شيء يماثل شيء ولا بد من وجود فوارق، بين الأشياء وبالتالي وجود السيئ الرديء والجيد الرائع أمر طبيعي، وبعد استقرار هذا الأمر في نفس الشاعرين وجمهورهما من خلال هذا التقديم والتفصيل الشعري يقر الصلتاني بأن أشعر الشاعرين هو جرير ذلك لأن الفرزدق غارق في البذاخة التي خلقت له شعبيته أما جرير فشعره جيد، ولكن مكانته لم تخلق له القاعدة الجماهيرية نفسها مع الفرزدق، فشبه الأول بالغمد الجميل الحامل لسيف لا يصلح وقت الخطاب والثاني بالسيف القاطع وإن كان غمده رثا، وتعود هذه المفاضلة إن لم نقل الموازنة التي أوردها الصلتاني

[1] - النقد الأدبي القديم أصوله وتطوره، سعود عبد الجابر، ص141.

إلى العصر الأموي. مع إقرارنا أن هذا النوع من النقد في الفترة الجاهلية والإسلامية هو المفاضلة.

"بدخولنا العصر العباسي تكثر الروائع الأدبية وتتنوع فبدت الحياة الأدبية أكثر خصوبة وحركية فاتسعت المعارف وتنوعت المكاسب الثقافية فتطور الأدب والنقد وقام النقد خلال هذه الفترة على دعامتين تتمثل الأولى في التراث النقدي من الآراء النقدية في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي أين قام اللغويين ورواة الأشعار بجمعه وتدوينه ومن أبرز الرواة، "الأصمعي" "وحماد الرواية" "والمفضل الضبي"، أما الدعامة الثانية فتتمثل في إفادة النقد العربي من معارف الأمم التي امتزجت مع العرب، ويعد كتابا الخطابة والشعر "لأرسطو" من أكثر الكتب تأثيرا في النقد العربي".[1]

ففي" العصر العباسي، زاد الاهتمام بالموازنة، في شكل ثورة نقدية واضحة أين نما هذا الاتجاه النقدي نموا سريعا متسما بالشمول والدراسة الواعية للنصوص التي يوازن بينها، من شتى الجوانب الذوقية والفنية والبلاغية واللغوية والنحوية، واتسمت الموازنة بميلها للتعليل وتحديد المبررات للجودة والرداءة وهي ما تسمى بالموازنة التعليلية، وهي طريقة يثبت بها المرء أنه أصبح ناقداً.[2]

تاريخيا وباستنطاقنا لكتب التراث النقدي نجد أن"ابن سلام الجمحي" كان أول طارقي باب الموازنة في مجال التأليف في طبقاته إذ جعل الشعراء الجاهليين طبقات، والمخضرمين والإسلاميين طبقات أخرى، معتمدا في ذلك على الموازنة مرجعا أسس المفاضلة إلى جودة الشعر، وكثرته وتنوع أغراضه.[3]

إلا أنه من الناحية التقنية والفنية فقد عرفت الموازنة كاتجاه نقدي في تراثنا العربي طفرة نوعية وخطوة مشهود لها خلال القرن الرابع الهجري من خلال كتاب الموازنة "للآمدي" والوساطة "للقاضي الجرجاني".

[1] - ينظر: النقد الأدبي القديم أصوله ومناهجه، سعود عبد الجابر، ص: 75.
[2] - ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ص:144.
[3] - ينظر: النقد الأدبي القديم أصوله ومناهجه، سعود عبد الجابر، ص:72.

1-3- آلية الموازنة في كتابي الآمدي والجرجاني:

"يعتبر "الآمدي الحسن بن بشر"(ت. 370هـ) أول من قام بموازنة معللة كما يرى "إحسان عباس"، لا بين اثنين حكم في أمرهما قدامى النقاد بل بين اثنين من المحدثين، هما "أبو تمام" "والبحتري"، فكتاب "الموازنة" وثبة في تاريخ النقد العربي بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج، ذلك لأنه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحي من "الطبيعة" وحدها دون تعليل واضح، فكانت موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة ولهذا جاء بحثا في النقد واضح المنهج".[1]

ووضح "الآمدي" منهجه في موازنته بين الطائين، فقال:" وأنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بمحاسنها، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذه من أبي تمام وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوزان في شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ثم بين معنى ومعنى فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتتكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما. [2]

وبهذا فكتاب الموازنة من حيث المنهج يأتي تتويجا للحركة النقدية التراثية كما يشكل باكورة العمل النقدي التجريدي، وهو أيضا استمرار للحركة النقدية التي نشأت حول"أبي تمام"و"البحتري" ومثلت الصراع النقدي حول شعرهما ابتداء من عمل "أحمد بن أبي طاهر" (ت 280هـ) الذي كشف عن بعض المعاني التي سرقها "أبي تمام" من غيره فابن المعتز (ت 292هـ) الذي جعل التحامل عليه لجاجا في الخصومة، ووصولا إلى "ابن عمار القطريلي" (ت 419هـ) ورسالته التي بين فيها أخطاءه في الألفاظ والمعاني، ناهيك عن "أبي بكر الصاولي" (ت 445 هـ) الذي كتب أخبار "أبي تمام"، وصدر كتابه برسالته إلى "مزاحم بن فاتك" بين فيها الأسباب التي دعته إلى تأليفه.[3] ولم يصرح "الآمدي" بأيهما أشعر لأنه

[1] - ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ص:145.
[2] - الموازنة: أبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، م1، ص:665.
[3] - ينظر: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، قصي الحسين، دار الشروق جدة، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2008، ص:128.

اعتمد الموازنة غير المفاضلة التي تبقى محدودة الهدف واضحة الغرض وقد قال "الآمدي" في عدم تصريحه بأي الشاعرين أشعر:" لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذّم أحد الفريقين...".[1]

ولهذا عمد الآمدي إلى خطبة واضحة يتناول من خلالها العناصر التالية:

– "ذكر المساوئ للانتهاء بذكر المحاسن، أي تبيان سرقات "أبي تمام" وإحالاته وغلطه وساقط شعره، وكذلك سرقات "البحتري" وخاصة فيما أخذه من معاني أبي تمام إلى جانب تبيان غلطه في بعض معانيه، وإن كان يريدها أن تكون ضئيلة".

– الموازنة التفصيلية بين الشاعرين: إذ واعد الآمدي أن يأتي منهجه في هذه الموازنة قائما على المقارنة والمفاضلة بين قصيدتين بشرط اتفاقهما في الوزن والقافية وإعراب القافية، وإذا تعذرت الموازنة التفصيلية بسبب انفراد كل شاعر بمعنى، قوّم الآمدي صنيع الشاعر كله وسجله في خانته لاحتساب الحسنات والسيئات بدقة.

– في خطوة أخرى أفرد الآمدي بابا لما يقع في شعر الطائيين من التشابهات وبابا آخر لما يقع في شعرهما من الأمثال ذلك أن التشبيه والتفنين فيه يدل على امتلاك ناصية الأدب، أما إيراد المثل وسوق الحكمة فهما يدلان على شرف المعاني وغزارة العلم.

– كذلك ألحق الآمدي بكتابه مختارات مقتطفة من شعرهما يرتبها على حروف المعجم تسهيلا للوصول إليها.

انطلاقا من موازنته بين "البحتري" "وأبا تمام" وقف "الآمدي" على تيارين بارزين في الأدب: تيار عمود الشعر القديم وتيار الشعراء المبتكرين، أين جعل البحتري أكثر تمثيلا واندماجا في التيار الأول. كما جعل أبا تمام أكثر التزاما بالتيار الثاني، ومن يتابع الآمدي وهو يعرض لشعر أبي تمام وينقده، أو لشعر البحتري يجده أكثر تحيدا وتأييدا لعمود الشعر القديم والذي وجد البحتري ينهج نهجه ويسلك سبيله".[2]

[1] - الموازنة، ص:05.
[2] - ينظر: النقد الأدبي ومدراسه عند العرب، قصي الحسن، ص:130،129.

وإن كان الآمدي أول من طرق باب الموازنة خلال القرن الرابع الهجري وهي موازنة منهجية برزت بقوة كحركة نقدية واضحة المعالم في تاريخ النقد العربي دارت بين البحتري وأبي تمام فإن حركة نقدية"أخرى موازية لها في المنهج دارت حول المتنبي وعنفت في نقده أو غالت في تمجيده مما احتاج إلى وساطة بين المتنبي وخصومه، وإن أنتجت الحركة الأولى كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي فإن الحركة النقدية الثانية أنتجت كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني".[1]

*القاضي الجرجاني وآراءه النقدية: "يعتبر هذا الأخير قامة أخرى في نقدنا العربي القديم لقد ترك هذا الأخير رسائل عديدة وديوانا من الشعر إضافة إلى تصانيف هامة، منها تفسير القرآن الكريم، وكتاب تهذيب التاريخ وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه والذي ظل محو الدراسات النقدية التي كانت ولا تزال تعقد حول شعر المتنبي وشاعريته.

لقد اقترن اسم "القاضي الجرجاني" بالمتنبي كما اقترن اسم الآمدي بأبي تمام والبحتري، ولذلك كان لابد للقاضي الجرجاني أن يتأثر بكتاب الأمدي "الموازنة بين الطائين" خصوصا حين وضع مصنفه الذائع "الوساطة بين المتنبي وخصومه" وقد اعتبر الجرجاني من خلال كتابه هذا خير من تصدى لأبي الطيب المتنبي.[2]

فلما تتبع "الصاحب بن عباد" عيوب "المتنبي" وتحري عنها في كتابه،" الكشف عن مساوئ المتنبي" فكان ذلك مما حفز "القاضي الجرجاني" لينظر في شعره بعين العدل ولهذا قال صاحب معجم الأدباء:" ولما عمل الصاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوئ "المتنبي"، وعمل "القاضي" في كتابه"الوساطة" هو عمل ناقد مبدع، وناضر متبصر حيث أنه أطال وأطاب وأصاب شاكلة الصواب، واستولى على الأمر في فصل الخطاب، وأعرب

[1] - ينظر: سليمان بن حمو، تفاعل الحركة النقدية بين المشرق والمغرب، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي الحاج موسى آق أخموك، تمنراست، الجزائر، العدد05، محرم 1422هـ/ جانفي 2001م ، ص: 14.
[2] - ينظر: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، ص: 133-134.

عن تبحره في الأدب وعلم العرب، وتمكنه من جودة الحفظ وقوة النقد...". حسب "قصي الحسين".[1]

* إذا أردنا المقابلة بين كتابي: "الموازنة"و"الوساطة"، فإننا نستطيع القول، أن كتاب "الموازنة" كان قد وضع حداً للنقاش في المسائل الأدبية والنقدية حول مسألة الحداثة، والتكلف عند الشعراء، الذين كانوا يعاصرون "أبا تمام"و"والبحتري"، أما كتاب "الوساطة" "للقاضي الجرجاني"، فقد شرّع الأبواب على آفاق النقد جميعا، دون أن يستطيع وضع حد للمعركة النقدية التي كانت تدور بين مؤيدي "المتنبي" وخصومه، والسبب في ذلك إنما يعود لأمر يخرج عن عبقرية النقد إلى عبقرية الشعر، فإن كانت درجة النقد قد استمرت تسير بحسب الوتيرة المعهودة نفسها والتي عرفت عند "الآمدي" و"القاضي الجرجاني"، غير أن الشعر مع "المتنبي" قد وصل إلى درجة الغليان ففتح كتاب "الوساطة" الباب أمام النقاد للإدلاء بدلوهم فيه.[2]

1-4- الموازنة في العصر الحديث:

وكأنموذج واضح في الموازنة في العصر الحديث استقر بالنا وطمئن فهمنا وانفتحت مداركنا على الموازنات التي قام بها الدكتور"محمد الصادق عفيفي" في كتابه النقد التطبيقي والموازنات أين أجرى موازنات عديدة منها موازناته في أدب البرك والبحيرات حيث قدم موازنته وفق خطة مدروسة من المقدمات إلى التحليل والنتائج، حيث "بدأ موازنته بالإشارة إلى" أن أدب البرك والبحيرات هو أدب جديد على أدبنا العربي وهو ثمرة من ثمرات الحضارة والمدينة التي عرفها العرب منذ العصر العباسي، ولا يعود إلى احتكاكنا بالغرب، فيما يسمى بالتيار الرومانسي بل تعود جذوره إلى العصر الأموي، ويرى "العفيفي" أن كثير من السمات الأدبية التي عرفها الأدب الأموي من الذاتية، وخصوبة الخيال وحرارة العاطفة قد زحفت إلى أوربا، خلال العصور الوسطى وتركت بصمتها على أدبه.

[1] - النقد الأدبي ومدارسه عند العرب. قصي الحسن، ص134.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 134-138.

فالأدب الرومانسي الذي شيّد مدرسة له في أوربا، يدين بجذوره في كثير من عناصره إلى الأدب العربي ومدرسة الغزل العذري، والصوفي، وصور البطولة والمروءة والفروسية والشهامة. [1]

إضافة إلى قصص الحب، والرحلات، والشعوذة والكدية التي عرفها أدبنا العربي فكانت واضحة التأثير في شعر التروبادور– Trowba dours– وشعر الفيلانثيكو – Villàncico– ورحلات جلفر، وقصص دانيل ديغو...

فالمستشرق "جب" في كتابه "تراث الإسلام" يقول:" إنه ليس من الغلو في شيء أن نقول: إنه لولا كتاب ألف ليلة وليلة، لما استطاع (دانيل ديغو) أن يؤلف قصة "روبنصون كروزو" ولا استطاع "سويفت" أن يؤلف "رحلات جلفر" ويقر "جب" بأن الأدب العربي أدب رومانسي في جوهره وروحه، وقد تبنى هذه النظرة بعض الكتاب العرب"كروحي فيصل"، حتى أنه أنشأ مقالا بعنوان "المدرسة الرومانطيقية" على أن هذه المدرسة هي مدرسة الأدب العربي من امرئ القيس....إلى حد أحمد شوقي.

وبهذا يكون الأدب العربي، قد عرف الشعر الرومانسي ومن آفاق هذه الرومانسية شعر الطبيعة الحية والمصنوعة ومن أجمل شعر الطبيعة أدب البرك والبحيرات، ومما اختاره صاحب النقد التطبيقي والموازنات، بركة البحتري، وبحيرة المتنبي، وبركة ابن حمديس الصقلي، وبحيرة لامارتين في الأدب الفرنسي.[2]

أشار الكاتب إلى أن البركة التي تدور حولها قصيدة البحتري هي بركة الخليفة المتوكل وهي جزء من قصيدة أنشأها البحتري لمدح الخليفة وهي بركة صناعية، ثم يشير إلى ميلاد الشاعر والوسط الذي عاش فيه بصورة مقتضبة، ويعرج عل المتنبي وهي بحيرة "طبرية" بفلسطين وهي بركة طبيعية تتفق مع بركة "لامارتين" ثم يشير إلى مولد الشاعر والوسط الذي عاش فيه ومناسبة كتابته للقصيدة، أما بركة "ابن حمديس"، فهي صناعية في قصر

[1] - ينظر: النقد التطبيقي والموازنات. محمد صادق عفيفي، مؤسسة الخانجي بمصر. القاهرة، (دط)، 1987، ص: 270-271.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 171، 173.

اللؤلؤ للمنصور بن الناصر بن علناس أمير بجاية وقد عنو ببناء القصور الشامخة وجملوها بالبساتين، وأقاموا فيها البرك ذات النافورات ومن حولها التماثيل، والبركة التي يصورها هي بركة صناعية، صيغت بأيدي صناع مهرة زينت بأشجار صناعية ينتهي كل غصن منها بعصفور يندفع الماء من منقاره ليصب في البركة، كما نصبت على حافة هذه البركة أسود مذهبه يخالها الرائي نارا، حينما تنعكس عليها أشعة الشمس.

ثم يتطرق "الصادق عفيفي" إلى موضوع القصائد الثلاث ليقارن بين الأغراض التي طرقها كل شاعر في قصيدته وإن كانت شواهد على حضارة الأمة العربية إلا أنها تمثل عصور متفاوتة، فالقصيدة الأولى "للبحتري" اشتملت على الغزل ثم وصف البركة ثم مدح الخليفة المتوكل، أما القصيدة الثانية "للمتنبي" بدأها الشاعر بالمدح والبكاء على الأخلاق الضائعة يقول المتنبي:

أَحَقُ عَافَ بِدَمْعِكَ الهِمَمُ أَحْدَثَ شَيْءُ عَهْدًا بِهَا القِدَمُ

أما القصيدة الثالثة "لابن حمديس" فقد استهلها بالمدح ثم خلص لوصف البركة وقصر اللؤلؤة. فكان الوصف عنصرا أساسيا قصد إليه الشاعر قصدا.[1]

من حيث الفكرة: دارت أفكار الشعراء الثلاثة حول فكرة أساسية واحدة، هي وصف البرك في مختلف مظاهرها، أما الأفكار الجزئية فقد اختلفوا فيها إلى حد ما وإن اتفقوا في أكثرها، فثلاثتهم عرض للماء، والهواء، والطير، والشمس، واللمعان، والفضة، والذهب، ولكن تميزت معاني المتنبي بأنها أقرب إلى الطبع من الصنعة. [2]

يؤاخذ "العفيفي" على "البحتري" مبالغته، عندما وصف فيها البركة فجعلها أعظم من البحر، وآخذ على "ابن حمديس" مبالغته في وصف صوت خرير الماء الهادئ الهامس بالزئير، أين أصبح الشدو والتغريد صفير، ويستغرب العفيفي تأثر كلا الشاعرين بالحضارة الجديدة في جدّة الموضوع ولكن لم يتأثرا بروح المنطق والعقل.

[1] - ينظر: النقد التطبيقي والموازنات. محمد صادق عفيفي، ص: 275-276.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 276-278.

الصورة البيانية: انطلق "العفيفي" في موازنته بين صور الشعراء الثلاثة من كون البركة الأولى والثالثة مصنوعة ولذلك كان خيال البحتري و"ابن حمديس" مصنوع. بالنسبة للمتنبي وإن اتفق مع صاحبيه في الصور الحسية إلا أنه تميز بخياله وتشبيهاته المبتكرة، وهو أكثر تشخيصا للطبيعة الوادعة، ولكن الصورة العجيبة كما يرى "العفيفي" هي التي جعل فيها من البحيرة امرأة ناعمة لا عظام لها، لها بنات من الطيور والحوريات.[1]

الأسلوب: يجد "العفيفي" أن أسلوب الشعراء الثلاثة في درجة واحدة ليس هناك من تفاوت يذكر وقد امتاز بالوضوح، وإشراق الديباجة، وحسن السبك ،غلبت عليه الجمل الخبرية التقريرية، غير أنه يؤاخذ على البحتري كلمة"الجواشن" فهي ليس من طبعه كما وصفه الآمدي بأنه: أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، ما فارق عمود الشعر المعرف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، كما تميزت أساليب الشعراء الثلاثة بالزخرف والتهويل في نظر الكاتب.

الأوزان والقوافي: وزن "البحتري" و"ابن حمديس" من البحور الطويلة تلائم المدح والفخر أكثر من الوصف ولذلك كلاهما بدأ بالمديح ثم عرج على الوصف، ووزن "البحتري" من بحر البسيط، أما "ابن حمديس" فمن بحر الكامل، وبحر "المتنبي" ويبدو أنه أليق بالوصف وهو المنسرح.

بعدما وازن "محمد الصادق" بين الشعراء الثلاثة يقارنهم بما قدم "لامارتين" فيرى بأن شعرائنا الثلاثة اتجهوا إلى الوصف الحسي وحاول كل واحد منهم أن يدل على عظمة ممدوحة (موصوفة)، على عكس "لامارتين" العاشق الذي امتلأ قلبه بحب "جولي" التي التقى بها على ضفاف هذه البحيرة وعند عودته للبحيرة مرة أخرى كان وحيدا دون جولي ولذلك استدعى ذكرياته وآلامه فسجل انفعالاته.[2]

[1] - ينظر: النقد التطبيقي والموازنات. محمد صادق عفيفي. ص: 278، 283 - 285.
[2] - ينظر: النقد التطبيقي والموازنات. محمد صادق عفيفي، ص: 286- 294.

كان إدراك شعرائنا موضوعيا فقد تجرد ثلاثتهم للتصوير الفني المحض البعيد عن العواطف الذاتية ماعدا ما نلمسه عند "المتنبي" أين عانق بحيرته بذوقه وحسه وسمعه وبصره وخياله، أما "لامارتين" فكان إدراكه لمشاهد البحيرة إدراكا ذاتيا فقد أوحت له البحيرة بمرارة الذكرى وخيبة الأمل.

يقر "الصادق العفيفي" بصدق مشاعر "لامارتين" وعمقها وهذا يعود إلى خصائص العكوف على وصف العذاب عند الرومانسيين ومزجه بالطبيعة فلامارتين في هذا النص يبلغ القمة في تصوير عواطفه.

جعل شعراءنا من الشعر غاية (التكسب) فاهتموا بالجانب الفني بينما جعل "لامارتين" من الشعر وسيلة" ليعبر فيها عن مشاعره.

يقول "العفيفي"" وإن كنا قد عقدنا موازنة دقيقة بين شعرائنا الثلاثة تبين لنا فيها، أن البحتري صاحب صناعة قوية ...والمتنبي صاحب شخصية قوية، انعكست على شعره...أما ابن حمديس فقد طرق الشعراء من قبله ما طرق. إلا أن هذا لم يحل دون إجادته فيما عالجه...أما بالنسبة للمقابلة التي أقمناها بين شعرائنا ولامارتين فتبين لنا أنه يفوقهم بعمق العاطفة ولذع التجربة".[1]

1-5- شخصية الناقد المرشح للموازنة:

يجب أن يصل من يتصدى للموازنة بين الشعراء إلى درجة عليا في فهم الأدب وأن يكون له في النقد حاسة فنية ننأى به عما يفسد حكمه من الأهواء والأغراض التي تحمل القاصرين على البعد عن جادة الصواب، حين يوازنون بين الشعراء والكتاب والخطباء، فقد نجد من الناس من يطرب للشعر، لا لأنه شعر، بل لأنه طرق موضوعا يحبه.

[1] - المرجع نفسه. ص: 295.

كذلك يجب أن يغض النظر عن أحكام المتأدبين الذين يفضلون القديم مطلقا على الجديد، بحيث يرون الجديد نوعا من الهراء. أو يفضلون الجديد مطلقا على القديم بحيث يرون القديم صورة من صور الجمود.

كما يتضمن ذلك غض النظر عن الأحكام التي تتسم بسمة الغيرة عن اجنس والدفاع عن النوع، كالموازنة التي كانت تعقدها السيدة سكينة بين الشعراء، يذكر صاحب الأغاني أنه اجتمع في ضيافة السيدة سكينة جرير والفرزدق وجميل وكثير ونصيب فنكثوا أياما، ثم أذنت لهم فدخلوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها وتسمع كلامهم وأخرجت لهم وصيفة قد روت الأشعار والأحاديث، فروت أبيات للفرزدق ثم قالت له فما دعاك إلى إفشاء سرها وسرك؟ هلا سترت عليها وعليها؟ ثم روت أبيات لجرير، وقالت: أولا أخذت بيدها، وقلت لها ما يقال لها؟ أنت عفيف وفيك ضعف!...ثم دخلت على مولاتها وخرجت تروي أبيات لكثير. فقالت: ملحت وشكلت!، ثم دخلت على مولاتها وخرجت فقالت أيكم نصيب؟ فروت له بيتين من شعره ثم قالت ربيتنا صغارا، ومدحتنا كبارا! خذ هذا الألف والحق بأهلك. ثم دخلت مرة أخرى وقالت يا جميل مولاتي التي تقرئك السلام وتقول : جعلت حديثنا بشاشة وقتلانا شهداء!...

وهذا دليل على أن السيدة سكينة لم تكن تهتم ولم تحرص إلا على أخلاق الأدباء.[1]

كما يستحسن بمن يتصدى للموازنة أن لا يبالي بأحكام المتأدبين الذين يخضعون لغير الفكرة الأدبية من الفقهاء والمتصوفة. ومن إليهم ممن يقيسون العرف والمألوف، والمستحسن، ولقد ذكر بعض العلماء ممن قرأ كتاب رحب ابن أبي ربيعة وشعره، ثم قال بلهجة جدية، لا عيب في هذا الكتاب إلا أنه لم يختم بفصل في النهي عن العبث بالنساء.

1-6- بين المفاضلة والموازنة والمقارنة:

[1] - ينظر: الموازنة بين الشعراء: زكي مبارك، ص: 10- 13.

قد يعتبر القارئ لبحثنا هذا أننا غير منطقين بإدراجنا للفرق بين المفاضلة والموازنة والمقارنة هاهنا غير أننا نرى في ذلك تمام الرأي واستقراره ذلك لأن أول ما كانت عليه الموازنة "مفاضلة" بين شاعرين في صورة بسيطة ساذجة تلخص إلى الإعجاب العام لدى أحد المتذوقين بشاعر دون آخر"،[1] كمفاضلة أم جندب بين علقمة. وامرئ القيس، والصلتان العبدي بين الفرزدق وجرير، وتعد المفاضلة من الأساليب النقدية التي ظهرت في الأدب العربي القديم وتمثل آراء بسيطة نمت وتطورت بتقدم الفكر النقدي إلى الموازنة والتي نشأت بعدما انقسم الأدباء في شأن بعض الشعراء لما كان لهم من ميزات شعرية خاصة فأصبحت الموازنة أكثر وضوحا في منهجها لا تعتمد الآراء السطحية بل تعطي الدليل وتفسره كما نجدها عند الأمدي والجرجاني، أما المقارنة فهي لا شك موازنة تمت بفضل الجهود التي بذلها أصحابها نشاط يختلف عما رأيناه في البدايات الأولى لهذا الجنس النقدي وأوضح دليل عليه هو ما قدمه محمد الصادق العفيفي عندما قارن بين الشعراء العرب ولامارتين في أدب البرك والبحيرات.[2]

2- الأسلوبية:

تعتبر الأسلوبية من العلوم اللسانية الأدبية الناشئة حديثا، ولذلك نجد ذلك الزخم الهائل من الآراء، حول مفهومها وموضوع دراستها، وعلاقتها بكل من اللسانيات والأسلوب والبلاغة، والأسلوبية بهذا ليست مفاهيم بسيطة، وحدود واضحة إنها تمتد واسعة من الدرس اللساني، والنقدي، والبلاغي، فالوصول إلى درس أسلوبي واضح مرتب الأفكار يصعب بما كان من الزوايا المتعددة التي ينظر منها إلى الأسلوبية.

2-1- الأسلوبية: مفاهيم ومصطلحات.

[1] - ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ص:75.
[2] - ينظر: عمر موسى باشا. النقد الأدبي بين التجديد والأحياء، مجلة التراث الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1970، السنة الأولى، ع2، ص: 70-85.

مصطلح الأسلوبية: هو ترجمة عربية لما اصطلح عليه في الفرنسية بـ atvlistique– ...ويرى المسدي أنه سواء انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمتا له في العربية، نصل إلى دال مركب جذره (أسلوب)– style– ولاحقته –Ique–.

فالأسلوب مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة– Ique – تختص فيما تختص به البعد العلماني الموضوعي وبهذا تكون الأسلوبية (علم الأسلوب)، ورغم ما اقترح من بدائل اصطلاحية لهذا العلم على مستوى اللغة العربية كـ(علم الأسلوب) أو الأسلوبيات، عند سعد مصلوح... لقربها من اصطلاحات مماثلة كاللسانيات والصوتيات فقد راج مصطلح (الأسلوبية) في النقد الأدبي.[1]

وتسمى الأسلوبية Stytistics أحيانا وبشكل مضطرب– الأسلوبية الأدبية– أو الأسلوبية اللسانية. إذ تسمى بالأسلوبية الأدبية لأنها تميل إلى أن تشدد على النصوص الأدبية،[2] بينما تسمى اللسانية لأن نماذجها مستقاة من اللسانيات. ويمكن أن يستخدم مصطلح الأسلوبية أو الأسلوبية العامة بوصفه مصطلحا شاملا يغطي تحليلات تنوعات اللغة غير الأدبية وهناك من يصنف الأسلوبية في جداول ثنائية يقابل بها بين (أسلوب الأشكال) و(أسلوبية الأغراض) وبين(الأسلوبية التعبيرية) و(أسلوبية الفرد)و (الأسلوبية البنيوية) كما أن هناك من يطلق تصنيف آخر مثل: (أسلوبية وظيفية) و(أسلوبية تكوينية) و(أسلوبية كمية).[3]

وتعرف" الأسلوبية في الدراسات المختصة الأسلوبية واللسانية: بأنها علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله. وإبراز العلاقة التركيبية للعناصر اللغوية،[4] "فهي تدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، كما تدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية

[1] - ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص:33-34.
[2] - ينظر: البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص: 22-23.
[3] - المرجع نفسه، ص: 23.
[4] - مقالات في الأسلوبية، عبد السلام المسدي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص:29.

الأجناس، ولهذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، فهي علم يرقى بموضوعه أو هو يعلو لكي يحيله إلى درس علمي".[1]

كان هذا بالنسبة "لمنذر عياشي" أما "بيير جيرو":" فيرى أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية، فالأسلوبية دراسة للتعبير اللساني".[2] وهي عند "ايفاي": وصف لنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات. وعند "دولاس": منهج لساني.

والأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة: فهي اتجاهات علم الأسلوب العام، ويتناول بالدراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي بعينه مثال: لغة الصحافة، وعلم الأسلوب التطبيقي: ويدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه في كل إنتاجه الأدبي أو بعض مؤلفاته.[3] أما: "H.G.widdowson" فيرى بأن الأسلوبية: تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي. ويضيف عنه "سول سبورت" –Sol saporta– لهذا فهي تعتمد على علم اللغة بطريقة ما لأن الأسلوب لا يمكن تحديد بوضوح دون الرجوع إلى النحو، فالتحليل الأسلوبي في الأصل تبويبي.[4]

2-2- الأسلوبية عند العرب والغرب:

2-2-1- عند العرب:

يرى حسن ناظم:" أن المعاجم العربية بها قصور في تناول مفهوم الأسلوبية والأسلوب ومثل لذلك بمعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الذي حدد مصطلح الأسلوبية على أنه: درس موضوعه دراسة الأساليب، وميزان التعبير اللغوي، ويضيف:" وتعتبر (الأسلوبية) التي لم تتوصل إلى توضيح واضح لموضوعها درسا مشلولا: حيث يتوزع حقل الدراسة، بين اللسانيات التعبيرية، البلاغة، الشاعرية، السيميائية، السردية، الدلالية والصياغة الأسلوبية

[1] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، دار هومة، الجزائر، ج1، 1997، ص:239.
[2] - الأسلوبية بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994، ص:09.
[3] - البنى الأسلوبية، حسن ناظم،ص:22.
[4] - الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة (د،ط)، (د،ت)، ص:37.

بناء عقلي يتوفر على غاية، وهكذا عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الأسلوبية، وقد طرح ناظم السؤال التالي: هل الأسلوبية (درس مشلول) لأنها تتوزع بين حقول مختلفة كاللسانيات، والشعرية والسردية...الخ، إن الواقع يثبت أهمية التمازج والتواشيح بين الحقول نفسها.

بينما حرص "مجدي وهبة": على تحديد المصطلح فيما يتصل بالأسلوب والأسلوبية على حد سواء وتتبعها (الأسلوب والأسلوبية كمصطلحين) تاريخيا فقسم الأسلوبية على حسب وظيفتها باعتبار الأسلوبية دراسة الأساليب وبوصفها اختيارات مختلفة بين وسائل التعبير التي تحتمها طبيعة النص ونوايا كاتبه، كما أنها تصنيف للأساليب حسب نظم مختلفة بعضها أدبي وبعضها اجتماعي وبعضها آلي أو نفسي والأسلوبية هي علم وظائف الأسلوب مع دراسته منذ نشأة التعبير حتى الوصول إلى الغرض منه، وهي علم بناء الأسلوب التركيبي، وهو كذلك نقد الأسلوب في نصوص محددة بصرف النظر عن قواعده العامة، ورغم إقرار حسن ناظم في كتابه البنى الأسلوبية بمدى شمولية ما قدمه "وهبة مجدي" حول مفهوم الأسلوبية إلا أنه يرى إهماله لكثير من التحديدات التي برزت في العقود الأخيرة للقرن20.[1]

ومن الدراسات الأسلوبية العربية ما ذهب إليه "منذر عياشي"، إلى أن التراث العربي عرف الظاهرة الأسلوبية ودرسها ضمن الدرس البلاغي:" فالمتأهل في الدرس البلاغي العربي يتأكد من أنه درسا أسلوبيا على وجه الأجمال. وما كان ذلك ليكون إلا لأن الدرس الغوي كان سابقا على الدرس البلاغي في التراث العربي... معظم التعريفات البلاغية عند العرب مقارنة بتعريف البلاغة في الحضارة اليونانية ووليدتها الغربية، وعند النظر في هذه المقارنة سنجد أن مصطلح البلاغة في التراث العربي إنما يستعمل بمعناه اللغوي، أي الفصاحة والإبانة، ويضاف إلى ذلك أن استخدام هذا المصطلح في الممارسة التحليلية، كان

[1] - ينظر: البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص:24-25.

يدل على معالجة الظواهر الأسلوبية ضمن نظام الخطاب ...وما دمنا قد ألمحنا سريعا إلى نقطة الاختلاف بين التراثين ...نقطة اختلاف أخرى تخص الأسلوبية نفسها في درسها بين التراث العربي والدرس الأسلوبي الغربي المعاصر، لقد انطلق العرب في درسهم اللغوي من النص ...تنظيرا وممارسة ...كانت نظرتهم للأسلوب أنه أثر من آثار النص ونتيجة من نتائجه الدالة عليه...ونجد أن الدراسات اليونانية ووليدتها الغربية انطلقت في درسها البلاغي، واللغوي من الشخص، تنظيرا وممارسة. وكانت نظرتهم للأسلوب أنه أثر من آثار الشخص ونتيجة من النتائج الدالة عليه".[1] يبدوا أن منذر عياشي هنا متأثر برأي بيير جيرو الذي يرى بأن الأسلوبية "بلاغة جديدة مضاعفة لكن من خلال ما أورده تحدث عن الأسلوب وليس عن الأسلوبية كعلم ذا محددات يدرس الأسلوب".[2]

في المقابل يذهب "حسن ناظم": إلى أن محاولة إسقاط مفاهيم حديثة (الأسلوبية) على مفاهيم قديمة، هو سقوط في فخ تقويل تراثنا ما لم تقول فالأسلوبية من إفرازات اللسانيات الحديثة وإن صدقنا بهذا وعدنا إلى كتب البلاغة العربية وما أوفرها، حول الأسلوب ومتعلقاته، محاولين الربط بين البلاغة العربية والأسلوبية الحديثة، التي بعثت خلال القرن العشرون، بإعادة نشر النصوص البلاغية وشرحها يبدوا أننا نفتقر إلى محاولة جادة وجديدة تؤسس أسلوبية عربية تستند إلى الموروث البلاغي العربي مواكبة لتطور اللسانيات الحديثة التي أفرزتها الأسلوبية حديثا، وطبقا لما سبق، قد تنطبق كلمة رولان بارت على واقعنا الأسلوبي العربي أكثر من انطباقها على الواقع الأسلوبي لدى الغربيين يرى بارت. أن كلمة (قديمة) لا تعني ثمة بلاغة جديدة اليوم وبالأحرى، فإن البلاغة القديمة توضع مقابل البلاغة الجديدة التي ربما لم ظهر إلى الوجود حتى الآن، وهذا يعني أن البلاغة دراسة أدبية بعيدة كل البعد عن الدراسة الأسلوبية الحديثة فلا مجال للربط بينهما.[3]

[1] - ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص: 27، 28، 29.
[2] - ينظر: الأسلوبية. بيير جيرو. ترجمة منذر عياشي، ص:09.
[3] - ينظر: البنى الأسلوبية حسن ناظم، ص: 18،16.

أما بالنسبة "للمسدي" والذي يعتبر من طليعة الدارسين العرب المختصين في هذا الميدان والمطلعين على مسيرة الدرس اللساني والأسلوبي، والنقدي في الغرب وتحديدا في فرنسا، والتي احتضنت ميلاد هذا العلم على يد "شارل بالي"، فقد قدم تحليلا موضوعيا لإشكالية المصطلح – عرضنا إليه في الأسلوبية المصطلح والمفاهيم– كما طرق هذا الموضوع "منذر عياشي"، بالنسبة "لمحمد عزام" فلقد اعتبر الأسلوبية علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني، عبر منهج عقلاني.

تكاد تعريفات الأسلوبية في الكتابات العربية النقدية تلتقي أو تصب في مفهوم واحد، فهي كما يعرضها "عدنان بن ذريل": علم لغوي حديث يبحث في الوسائل التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره إنها تقتضي (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها، أما "جوزيف ميشال شريم": فيرى: أن الأسلوبية هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية.[1]

والملاحظ أن هذه التعريفات لا تختلف عن نظيرتها في النقد الغربي.

2-2-2- عند الغرب:

يعتبر "نوفاليس" أول من استخدام مصطلح الأسلوبية ويرى أنها تختلط مع البلاغة ويقول عنها "هيلانغ" -1837- أنها علم بلاغي ويضيف "بيير" أننا لو نظرنا إلى كتب الأسلوبية ألاتينية فنرى أنها ليست سوى كتب للقواعد والأمثلة كما يراها "وفور سبستر" 1846، ثم توالت تحديدات الأسلوبية، وخضعت إلى منظورات مختلفة فهي علم التعبير، ونقد للأساليب الفردية، كما عرفت الأسلوبية على أنها منهج لساني.

لقد ارتبطت نشأت الأسلوبية باللسانيات فكان لزاما علينا تتبع نشأتها من منظور لساني موضحين العلاقة بينها وبين اللسانيات، فمن بين الثنائيات التي فتح دي سوسير بها دراسته

[1] - ينظر: مقدمة في الأسلوبية، رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن، ط1، 2013، ص: 48،45.

هي ثنائية اللغة– language. والكلام –Parole– ولقد اتخذت هذه الثنائية مصطلحات متنوعة في إطار الكشوفات الجديدة التي جاء بها لسانيون آخرون، واللغة عند سوسير: هي الذخيرة الذهنية المعطلة في الجزء الأسفل من النصف الأيسر من الدماغ، وإنها النظام النحوي أو مجموعة القواعد التي يتشكل الكلام بموجبها، فهي مجموعة الوحدات اللغوية والبنى النحوية وجملة القواعد اللغوية ووظائفها، أما الكلام فهو الجزء المنفذ من تلك الذخيرة (اللغة)، فهو القول الذي يتم بموجبه الاختيار من الذخيرة الذهنية وعلى وفق القواعد التي يختزنها الذهن، حاولت الأسلوبية أن تنسب مقولة الأسلوب إلى اللغة أو الكلام حسب تميز دي سوسير بينهما، إذا فالعلاقة بين اللسانيات والأسلوبية هي علاقة الأسلوب بثنائية اللغة والكلام، " وهذا يقودنا إلى التحديد العام الذي يبين، أن الأسلوبية هي البحث عن الخصائص النوعية التي تميز نصا أدبيا متحققا من غيره من النصوص الأدبية، وبالتالي فهي تعنى بما هو منجز أي الكلام المنجز عند دي سوسير. وتعد ظاهرة التفكيك للظاهرة اللسانية من أهم المبادئ التي استندت إليها الأسلوبية، والتي تعنى بالنصوص الأدبية بشكل خاص.

بينما يرى "ستيفن أولمان" أن الأسلوبية موازية للسانيات فاللسانيات تعنى بالعناصر اللسانية نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية ولهذا تنقسم الأسلوبية إلى نفس المستويات اللسانية أي المستوى الصوتي والمستوى المعجمي والمستوى النحوي.

أما في الاتجاه الأسباني في الأسلوبية فلقد بلغ نضجه على يد "داماسو ألونسو" Damaso Alonso، والذي نظر لدال ليس بوصفه ناقلا لتصور ذهني، فالدال ربما يكون مشحونا بأكثر من تصور ذهني ذلك لانطلاقه من متكلم له طاقة نفسية يشحن بها الدال نفسه.

ونستشف من هذا التعريف أن هناك تصورات حاولت أن تربط الأسلوب بالنص الأدبي بوصفه زينة أو زخرف أو شيء إضافي لفكرة النص، فهذا "ستندال" يرى أن الأسلوب هو:

أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه". بينما ينظر "مارسيل بروست" إلى الأسلوب على أنه اللون في الرسم، فهو خاصية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه" وقد يلتقي "مارسيل" مع"بوفون" في مقولته الشهيرة الأسلوب هو الإنسان نفسه.

إلا أن مقولة "بوفون" هذه كانت المتاهة التي عرقلة مسار الأسلوبية المستندة إلى اللسانيات، ذلك لربطه بين الأسلوب ووقائع الحياة، أما عند "ليو سبنزر" فقد ربط بين الأسلوب وشخصية المؤلف كتعريف "بوفون" السابق أو تعريف شوبنهاور. القائل إن الأسلوب هو سحنة العقل. وقول أندريه جيد: الشخصية الجديدة لا تعبر عن نفسها بأمانة إلا من خلال شكل جديد، والجملة الخاصة بنا يجب أن تظل صعبة النزع كقوس أوديسيوس، وهذه التعريفات في مجملها تنظر إلى الأسلوب بوصفه جزءًا من شخصية المؤلف أو الإنسان بشكل عام.

لقد أطلق على هذه النظرة للأسلوب بـ الأسلوبية التعبيرية ويرتبط هنا المفهوم بشكل خاص بكروتشه –Goce– وفوسلر Vossler وسبتزر Spetzer.[1]

"ويعتبر "شارل بالي" المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث والدراسات التي جاءت بعده قد أخذت عنه أو استفاد منه إما في المنهج وإما في الموضوع. وتأتي أهمية "بالي" في كونه نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي بتأثير اللسانيات عليه منهجا وتفكيرا – إلى ميدان مستقل، وصار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية. ولكي يحدد "بالي" ميدان الدرس الأسلوبي فقد ذهب ينظر إليه من زاويتين الزاوية الأولى: ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي، والزاوية الثانية: يضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية، وهو حين ينظر إلى الوقائع اللغوية لا يأخذ منها إلا تلك التي تحتوي على مضامين وجدانية، ولذا فهو يبحث عن أثر هذه الوقائع على الحساسية وعن فعلها فيها...وهذا يستدرك وجود الطرف الأول منها

[1] - ينظر: الأسلوبية ،حسن ناظم، ص: 26، 27، 28،29.

وجود الطرف الثاني حيث يقول:" تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية.

ويتمثل موضوع الدرس الأسلوبي بالنسبة لبالي. في كونه يتكلم فيه عن علاقة اللغة بالتفكير. والأمر الثاني يضع فيه "بالي" الأسلوبية خارج دائرة الدرس اللساني للنص الأدبي.[1]

يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، ولهذا فالأسلوبية عنده، هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية" ويعني بالي بالوقائع اللسانية تلك الوقائع التي لا تلتصق بمؤلف معين، فهذا النمط الأخير يقصيه بالي من الدراسة الأسلوبية، إن بالي ينظر للأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معينة.

فهي علم جديد يبحث في أنماط التعبير التي تقدمها اللغة".[2] "فأسس بالي" معتمدا على قواعد عقلانية أسلوبية التعبير. وتأتي فيما بعدها الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد عند "ليو سبتزر". والأسلوبية الوظيفية، والأسلوبية البنيوية.[3]

2-3- الأسلوب:

إن ما تطرقنا إليه فيما يخص الأسلوبية سواء عند العرب أو الغرب لم يخلو من ذكر الأسلوب كموضوع للدراسة الأسلوبية ولذا كان لزاما علينا أن نتطرق إلى الأسلوب كمفهوم وظهور للمصطلح سواء عند العرب أو الغرب. لنصل فيما بعد إلى العلاقة التي تجمع بين الأسلوب والأسلوبية وما هي الحدود التي يمكننا من خلالها الفصل بينهما؟

[1] - ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياش، ص:30، 31.
[2] - ينظر: البنى الأسلوبية، ص30، 31.
[3] - ينظر: الأسلوبية. بيير جيرو، ص: 49، 71، 95، 113.

2-3-1- عند العرب المتقدمين:

الأسلوب لغته: جاء في لسان العرب "لابن منظور": ويقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب. يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه.

والأسلوب بالضَّم: الفن. يقال: أخذ في أساليب من القول أي أفانين فيه وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا.[1]

والأسلوب في المعجم الوجيز: الطريق: سلكت أسلوب فلان في كذا طريقه ومنهجه، والأسلوب، طريق الكاتب في كتابته والفن (ج) أساليب. يقال أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة.[2]

وكلمة أسلوب في العربية مجازا مأخوذة من معنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل والأسلوب الفن. يقال: سلكت أسلوب فلان طريقته وكلامه على أساليب حسنة حسب ما ورد في أساس البلاغة للزمخشري.

وكلمة الأسلوب في الدراسات العربية القديمة، ارتبطت خصوصا بمباحث الإعجاز القرآني والتي استدعت بالضرورة لمن تعرضوا له أن يفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب كوسيلة لإثبات الإعجاز.

ففي كتاب البلاغة والأسلوبية قول "ابن قتيبة" من خلال تأويله لمشاكل القرآن أين ربط بين تنوع الأساليب وطرق العرب في أداء المعنى:" فإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظرة – واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب.." فالقرآن الكريم كان منطلق الدراسات العربية المتعلقة بالبلاغة والأسلوب نظر لتفرده من حيث الأساليب وطرق تبيان المعنى،[3] وفي ها قوله تعالى ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن

[1] - لسان العرب: ابن منظور. تص: أمين محمد عبد الوهاب. محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي. بيروت. لبنان. ط2، 1999، ج6، ص:319.

[2] - المعجم الوجيز (الميسر)، دار الكتاب الحديث. الكويت، ط1، 1993، ص:270.

[3] - ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، ش،م، ل، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص:5-11.

يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾.[1] ربط "ابن قتيبة" بين الأسلوب وطرق أداء المعنى، في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال، ولقد توصل إلى هذا الربط عندما ربط بين الخطبة والموضوع المتصل بها.

ليؤكد ابن الأثير هذا فيربط بين الأسلوب وأوجه التصرفات في المعنى فالشاعر المفلق بالنسبة له، والكاتب البليغ، هو الذي أخذ، معنى من المعاني تصرف فيه بوجوه التصرفات، وأخرجه في ظروف الأساليب. كما ربط ابن الأثير بين الأسلوب وشخصية الشاعر، ومقدرته الفنية، في ربط ابن قتيبة بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى والأسلوب والغرض الذي يتضمنه.

أما "الخطابي" فقد ربط بين الأسلوب والغرض أو الموضوع باعتبار أن هذا الربط خير وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني، كما أدلى البقلاني بدلوه في هذا بعدما اطلع على ما قدمه "ابن قتيبة" و"الخطابي"، فقد ربط بين الأسلوب والنوع الأدبي ليكون ذلك دعامة في إثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب المخالف لما ينتجه الشعراء، والأدباء المبدعين.

فيما اعتبر "الفخر الرازي"، الأسلوب خاصية تمثل منشئها، فللقرآن أسلوبه الخاص وللشعر أسلوبه الخاص بذلك...، فيما استند "الزمخشري" في تحليله للنص القرآني، إلى مناهج البحث البلاغي من ناحية والتركيب النحوي من ناحية ثانية. وأفاد من كل ذلك عن كل مستوى من مستويات دراسته محاولا الوصول إلى أقصى درجة من التذوق الانطباعي أحيانا، والرصد الموضوعي للخصائص الأسلوبية أحيانا أخرى، رابطا بين التأثير الانفعالي للمتلقي والخصائص التعبيرية في النص الأدبي عامة والقرآني خاصة فيما يذهب السكاكي إلى الربط بين معنى الأسلوب.[2]وخاصية أخرى في التعبير، هي خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغيه، بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع، وأطلق

[1] - القرآن الكريم، سورة الإسراء، برواية حفص عن عاصم، الآية: 88، ص: 291.
[2] - ينظر: البلاغة والأسلوبية. محمد عبد المطلب، ص: 12- 21.

على هذه الخاصية"الأسلوب الحكيم"، بالنسبة "لعبد القاهر الجرجاني"، الأسلوب: إذا أداء المعنى على وجه معين عن طريق التمثيل، ومفهومه هذا يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث كان نظما للمعاني وترقية لها.[1] فالجرجاني في قوله:" لو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بنى، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ونسقه المخصوص أبان".[2]وكأن الجرجاني هنا يشير إلى خصائص الأسلوبية الإحصائية" عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيف جاء واتفق".

لنختم مع"ابن خلدون" وما قاله في الأسلوب لما رأينا في قوله من جمع لخصائص الأسلوب حسبه حيث يقول:" إن الأسلوب لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الأعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان...وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب...وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها. ويصيرها في الخيار كالقالب والمنوال. ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فيرصها فيه رصا، كما يفعل البناء في القالب. والنساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه".[3] ونخلص من كلام ابن خلدون إلى أن الأسلوب هو التراكيب التي تكون كامنة في الذهن وأن الذهن هو المسؤول الأول والأخير عن مدى جودة الأسلوب.

2-3-2- الأسلوب عند الغرب:

يعتبر مصطلح الأسلوب من الناحية التاريخية أسبق ظهورا من مصطلح الأسلوبية، وأوسع دلالة من الناحية المعنوية، وتؤكد المعاجم الفرنسية أن مصطلح –le style– بدأ

[1] - ينظر: المرجع نفسه. ص: 21، 25.
[2] - الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميرى، دراسة مقارنة، شوقي علي الزهرة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص:74.
[3] - النقد التطبيقي والموازنات. محمد الصادق عفيفي، ص:200.

استعماله منذ القرن 15م، وكان يقصد به النظام والقواعد العامة مثل أسلوب المعيشة، أو الأسلوب الموسيقي، أو الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث.[1]

"والأسلوب هو وجه للملفوظ، ينتج عن اختيار أدوات التعبير، منحاه والمتكلم وطبيعته ومقاصده".[2]

وفي الموسوعة الفرنسية –Eneyc lopoedia Univrsolis– للكلمة الأسلوب معنيين، فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات، ومرة أخرى خصوصياته وسمته المميزة.[3]

إن تتبع مصطلح الأسلوب وتطوره يقودنا إلى المصطلح الذي كان شائعا فيه منذ عهد "أرسطو"، وهو مصطلح البلاغة، والبلاغة بمعنى في القول الرفيع تتحدد في شكل قواعد نظرية، والأسلوب فن وهذه القواعد وردت في كتابا "أرسطو" الشعر والخطابة. وهذه القواعد تصنيفية لتقييم الكلام بحسب مراتبه الفنية وتلك القواعد كان يتكفل بها –الأسلوب– وبهذا فقد قسم البلاغيون طبقات الأسلوب إلى ثلاثة الأسلوب البسيط، والمتوسط، والسامي، ويتمثل الأسلوب اختيارا بين مدخر الإمكانيات اللغوية كما أنه خاصية والأسلوب هو نتيجة المعايير والمواصفات ومنطلقاتها.[4]

"ويحدد معجم الأسلوبية، الأسلوب في أبسط معانيه على أنه: طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام...وربما نتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمق –Ornat– أو عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي –Comic–.[5]

وتعتبر "قضية الأسلوب قضية حية ...انطلاقا من جريدة "ستندال"، مرورا بصور"سانت بوف"، وانتهاء برسائل "بلزاك"، ولم تتوقف عن إشغال الكتاب، والنقاد والمؤرخين، والفلاسفة وكانت في بعض الأحيان تشغل اللسانيين أنفسهم...وهناك محاولات نادرة كمحاولة "هربرت

[1] - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص:16.
[2] - الأسلوبية، بيير جيرو، ص:139.
[3] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص:29.
[4] - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص:17.
[5] - البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص:20.

سبنسر" 1852 –the philosophy of style–، أو المقال الذي كتبه "ستندال" 1866، هذه المحاولات اقترحت أسلوبية عقلية.[1]

وفي خضم ثراء الدرس الأسلوبي لدى الغرب يجد الباحث نفسه أمام كم هائل من التعاريف يمكن الإشارة إلى بعض منها من خلال ثلاث زوايا.

أولا: من زاوية المتكلم: المرسل والباث للخطاب اللغوي: الأسلوب هو انعكاس الشخصية صاحبه وما يجول بخاطره، يقول "أفلاطون": كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه، ويقول "بوفون": الأسلوب هو الرجل، حيث ربط "بوفون" بين قيم الأسلوب بخلايا التفكير المتغير من شخص لشخص، فيما يرى "خوته" أن الأسلوب: هو مبدأ التركيب النشط والرفيع.

ثانيا: من زويا المخاطب: المرسل إليه المتلقي للخطاب اللغوي: الأسلوب يقول "فاليري"، الأسلوب هو سلطان العبارة، والأسلوب لدى "ستندال": هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه.

ثالثا: من زاوية الخطاب (النص) الأسلوب يرى "ماروزو".أنه اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه. ويعرفه "شارل بالي" على أنه تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللغة، أما "بيير غيرو"، فيرى بأنه مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب ومقاصده.[2]

فيما اعتبره "جون هيري": "الأسلوب صيغ وأشكال العاطفة، حيث يقول: بأننا يجب أن نبحث عن الأسلوب في صيغ وأشكال العاطفة نفسها" بمعنى أن عواطفنا هي التي تشكل الأسلوب الذي يعبر عنها. فالجانب النفسي يؤثر على اللغة الفنية وينتجها.[3]

وعرف "إنكفست" –Enmfist– الأسلوب على أنه مجموعة الإمكانيات السياقية – Contesctual– لمفرداته اللسانية ويقصد "انكفست" بمجموعة كمصطلح تؤثر المفردات اللسانية في معنيين مختلفين: المعنى الأول: هو أن الأسلوب نتيجة لأكثر من مفردة لسانية

[1] - الأسلوبية، بيير جيرو، ص:40.
[2] - ينظر: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص:44،43.
[3] - الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميرى، ص:145.

واحدة. فالمفردة الواحدة داخل نص ما تكتسب دلالة معينة في إطار اقترانها بالكلمات الأخرى في النص، أما المعنى الثاني: هو أن دراسة الأسلوب تبنى على ملاحظات تشمل مستويات مختلفة (فنولوجية أو مورفولوجية أو معجمية أو تركيبية)، والأسلوب هو ترابط منطقي وشكل وبنية حسب "كلينث بروكس، ولفجانج قيصر، وفيكتور فينوجرادوف". والأسلوب: هو انحراف عن النمط ومخالفته عند "شبيتزر".[1]

2-4- بين الأسلوبية والأسلوب:

"لقد نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية، وكان من الطبيعي أن ترتسم خطاها من هذه الزاوية وكأن أول ما واجهته ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح لأن تكون مادة درسها.

فالدراسة الأسلوبية تقتضي أن يكون الكلام ذو مستوى في معين، متميز عن الكلام اليومي، وتكمن المهمة الأولى للأسلوبية في انتفاء مستوى ذي أسلوب يصلح للدراسة الأسلوبية، ومن هنا وجدت تلك العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية، حيث وجدت الأسلوبية نفسها تعود للأسلوب لكي يساعدها على تصنيف مستويات الكلام انطلاقا من الوصف."

ويعتبر مصطلح "الأسلوب" أسبق ظهورا من مصطلح الأسلوبية وهو أوسع من ناحية الدائرة التي يغطيها، ومصطلح "الأسلوبية" بظهوره في القرن العشرين لم يلغ مصطلح "الأسلوب" وإنما تحددت له دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد الأسلوبية. وذلك وإذا كانت الأسلوبية تتعامل مع التعابير اللغوية. فهي لا تتعامل مع كل التعابير بل مع لون معين منه وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبي.[2]

"والأسلوب شيء خاص. وتكون الخواص الأسلوبية بهذا بمثابة السمات المميزة لنص معين وبهذا يدرس أسلوب كاتب ما بوصفه تركيب من بعض الخصائص الأسلوبية".[3] "وتكمن العلاقة بين الأسلوبية والأسلوب في كون الأسلوب موضوع الدراسات الأسلوبية في

[1] - ينظر: البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص:21، 22.
[2] - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. أحمد درويش، ص: 19، 21.
[3] - البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص:21.

الطابع الوصفي الذي يقوم من خلاله بحث الأسلوب"[1]،وتبقى الأسلوبية،" دراسة للتعبير اللساني، والأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، بمعنى أن الأسلوبية دراسة لطرائق وأساليب التعبير عن الفكر. [2]

2-5- اتجاهات الأسلوبية:

"لقد تولد عن تجديد المذاهب اللسانية، في بداية القرن العشرين، نظامان شكلا دراستين منفصلتين ومتمايزتين وتطورا، تطورا متماشيا لتطور النقد التقليدي للأسلوب، بإنشاء. نوعين من الدراسات الأسلوبية. الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الفردية، فيما تعتبر الأسلوبية امتداد وتصويب للأسلوبية التعبيرية.[3]

- الاتجاه الأول: الأسلوبية التعبيرية: - Stylistique De l'escpression-

كما تعرف بالأسلوبية الوصفية: - Descriptive- "أسسها الفرنسي شارل بالي (1885-1947) تركز على الطابع العاطفي للغة أو الوجداني للكلام، والأسلوبية عنده تعنى بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، ومن ثمة تعكف على دراسة هذه العناصر، أخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيري بمعنى دراسة المضمون الوجداني للغة أو الكلام، وفي هذا الاتجاه تتبع بصمات، شخص الخطاب عامة وهو ما يسميه "جورج هونان" بتشويه الكلام".[4]

-"وموضوع الأسلوبية التعبيرية التركيز على المضمون الوجداني والعاطفي أو المستدعى. فقد أراد بالي أن يعي وظائف اللغة، وليس وظائف بعض الصور الجامدة كما أراد أن يعي اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وبناها الحية".[5]

[1] - صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته باللغة، مجلة فصول، م:5، ع1، أكتوبر/نوفمبر/ ديسمبر، 1984.، ص:58.
[2] - الأسلوبية، بيير جيرو، ص:10.
[3] - ينظر: الأسلوبية، بيير جيرو، ص: 28.
[4] - ينظر: مقدمة في الأسلوبية، رابح خوجة، ص: 51، 52.
[5] - الأسلوبية، بيير جيرو، ص:47.

-"وينظر بالي إلى الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تذكير معينة"[1]، والأسلوبية في نظر بالي تمثل امتدادا للسانيات يرى أن الأسلوبية تبنى على المبادئ التالية:

1- امتياز اللغة المحكية عن المكتوبة.

2- النظرة التزامنية في شرح الأحداث اللغوية.

3- ترابط الأحداث اللغوية.[2]

وتتميز أسلوبية التعبير في كونها،"عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير وتتناسب مع تعبير القدماء (البلاغة)، وهي لا تخرج عن إطار اللغة المتمثلة في الحدث اللسانين وهي وصفية لتقصيها للبنى اللغوية ووظائفها، وتعنى بدراسة المعاني في الأثر الأدبي".[3]

-الاتجاه الثاني: الأسلوبية الفردية، التكوينية –Stylistique Genétique –

كما تسمى بالأسلوبية التكوينية، والجديدة والأدبية وأسلوبية الكاتب وعلى تعدد أسمائها إلا أن "مؤسسها واحد وهو الألماني "ليو سبتزر" –leo spitzer– (1887– 1960) وهي اتجاه غارق في الانطباعية ولا يؤمن بعملية البحث الأسلوبي. يعد "كارل فوسلر" karl. Vossler أحد روادها، وقد نبه الأخير بضرورة التحليل اللغوي في دراسة التاريخ الأدبي لعصر ما".[4]

وتتلخص خطوات "المنهج المعتمد في الأسلوبية الفردية الذي رسخه "سبتزر" من خلال دراسته لأعمال "سترفاستر"، "فيدر"، و"ديرو"...وغيرهم. في كونه ينطلق من الإنتاج الأدبي نفسه، واعتبار كل إنتاج قائم بذاته مستقل عن غيره، يبحث فيه عن التلاحم الداخلي بين النص ومعطياته وكاتبه، ويرى "سبتزر" أنه قد يكون مفتاح العمل الأدبي في أحد جزئياته وأننا نصل إلى محور العمل الأدبي من خلال الحدس، والذي هو نتيجة الموهبة والتجربة

[1] - البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص:31.
[2] - مقدمة في الأسلوبية، رابح خوجة،ص:55.
[3] - الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص:42.
[4] - ينظر: مقدمة في الأسلوبية، ص:56، 57.

والتمرس. ويرى بأنه إذ أردنا إعادة تصور عمل ما يجب علينا العودة إلى جنسه وعصره وأمته".[1]

نقطة البدأ في الدراسة الأسلوبية التكوينية لغوية والملامح الخاصة في العمل الفني تبقى فردية، وينبغي التعاطف مع العمل الأدبي أثناء نقده.[2]

فيما تتمثل خصائص الأسلوبية الفردية في كونها نقد للأسلوب ودراسة للعلاقات التعبيرية مع الفرد أو المجتمع. كذلك في كونها دراسة تكوينية تدرس التعبير في حد ذاته إزاء المتكلمين، تسعى إلى تحديد الأسباب واستخلاص الخصائص النفسية للكاتب.[3]

- الاتجاه الثالث: الأسلوبية البنائية البنيوية –Stylistique structurale –

وتعرف بالأسلوبية الهيكلية والوظائفية. وتعد أكثر الاتجاهات الأسلوبية شيوعا وعلى نحو خاص فيما يترجم للعربية، وهي امتداد لمذهب بالي وآراء "سوسير" القائمة على التفرقة بين اللغة –langue– والكلام –parole– ونتيجة هذه التفرقة تكمن في دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللّغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها لهدف معين وبين دراسة الأسلوب الفعلي في حد ذاته وبهذا يكون هناك فرق بين مستوى اللغة ومستوى النص، ولقد طرحت الأسلوبية البنائية مبادئها من خلال تطبيقاتها على أعمال أدبية كثيرة كالتحليل الذي قدمه "ليفي ستراوس ورومان جكبسون" لقصيدة القطط "لبودلير" سنة 1962.

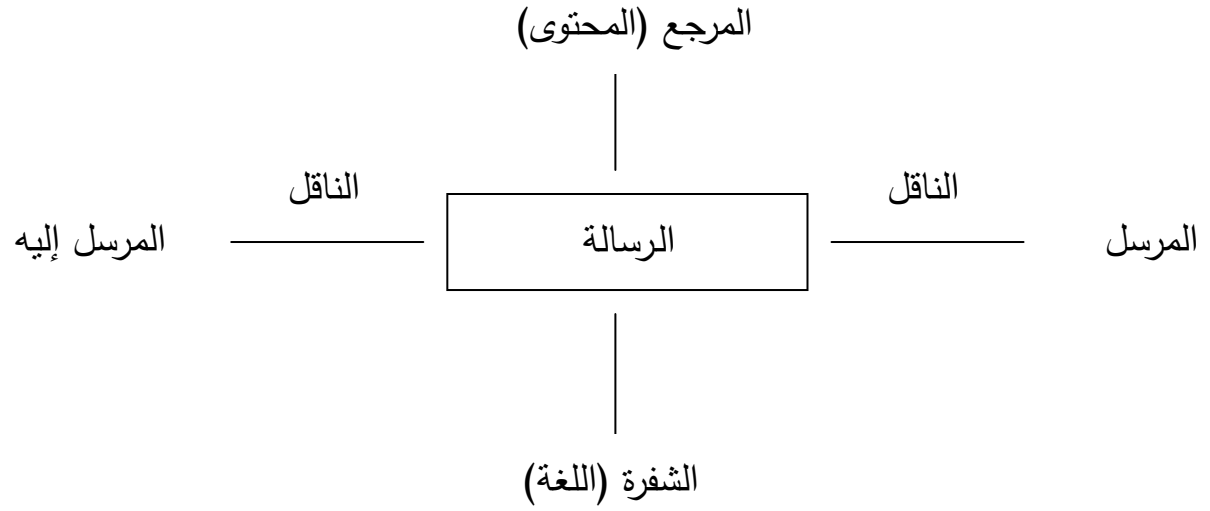
لقد تابع البنائيون الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند "بالي" بمنهجها الوصفي فلاحظوا نقصا وقعت فيه، أين قصرت اهتمامها على اللغة المنطوقة من ناحية ومن ناحية أخرى أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية قيد التطبيق مما جعلها في معزل عن الحركة الأدبية، على عكس الأسلوبية البنائية إلى درس أعمال الكثيرين أمثال "كورني" و"رين" و"مولير" و"فيكتور هيجو" وغيرهم. مزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية.[4]

[1] - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص:38.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:38.
[3] - ينظر: مقدمة في الأسلوبية، رابح خوجة، ص:58، 59.
[4] - ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص: 33، 35.

تهتم الأسلوبية البنيوية في تحليلها لنصوص الأدبية بعلاقات الشكل، والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وبالدلالات والإيحاءات بالإضافة إلى ذلك فهي تتضمن بعدا لسانيا قائما على ما يوفره علم المعاني، والصرف، وعلم التركيب وتتضح ماهية الأسلوبية البنيوية في رصد وظائف اللغة واستنباطها على حساب أي اعتبارات أخرى.

إن الدراسة الأسلوبية في ضوء معطيات المنهج البنيوي تحلل النص تحليلا شاملا منتظما فهو بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقة داخلية متبادلة بين عناصره.

يعتبر "رومان جاكبسون" من أبرز ممثلي هذا الاتجاه من خلال، نظريته وظائف اللغة، فالعملية اللغوية تتم من خلال الأطراف الثلاثة: الباث أي المرسل، والمتلقي أي المرسل إليه، والرسالة، عبر قناة معينة ويترتب عن كل طرف وظيفة محددة، ويمكن لعملية التواصل هذه أن تتجسد على النحو التالي.



ولقد عاد "جاكبسون" إلى ثنايا (رمز / رسالة) وهذا المزج والالتحام بين الثنائية قدم عنه دراسته (قواعد الشعر وشعر القواعد) سنة 1961... وتمكن جاكبسون من نقل التحليل

الأسلوبي إلى مستوى البنية وركز في القواعد على وظيفتها، والظاهرة الأسلوبية عنده منوطة ببنية النص.[1]

2-6- التحليل الأسلوبي:

"يستند التحليل الأسلوبي إلى النحو بكل فروعه. الأصوات، الصرف، التركيب، المعجم والدلالة، ويتم التحليل الأسلوبي عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة ثم تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف، ولا يمكن قيام البحث الأسلوبي إلا على أساس تحليل البنى النحوية ووظيفتها الإبلاغية، ويرتكز التحليل الأسلوبي على ثلاث خطوات:

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل وهذا لاستحسان المحلل لنص، وينتهي هذا الاستحسان والإعجاب بالنص ببداية التحليل لإرساء الموضوعية.

الخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها، للوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها (الإنزياحات)، وذلك بتجزئة النص إلى عناصر ثم تفكيكها إلى جزئيات وتحليلها لغويا، فالتحليل الأسلوبي يقوم على مراقبة الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام كلمات وغير ذلك مما يخدم الوظيفة الجمالية.

الخطوة الثالثة: يصل الناقد الأسلوبي مما سبق إلى تحديد الخصائص والسمات التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المحلل أسلوبيا ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية واستخلاص النتائج العامة بعد التفكيك (التحليل) ذلك لأن العمل الأدبي شكل ومحتوى.

فيما يخص التحليل الأسلوبي للشعر حدد "خوته" -Goethe- هذا التحليل بتقسيم القصيدة إلى أجزاء، فعملية التحليل تتبني على تفكيك الأثر الأدبي إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى الحرف الواحد، وتتم دراستها منفصلة عن العمل الأدبي ثم تجميعها مرة أخرى وبعثها في إطار الأثر الذي يحتويها.[2]

[1] - ينظر: مقدمة في الأسلوبية، رابح خوجة، ص: 60، 64.
[2] - ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أحمد سليمان فتح الله، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص: 55، 56.

"بالنسبة لـ "جاكبسون" فمنهجه في تحليل النصوص الشعرية قائم على مستويات التحليل الأسلوبي والتي تتحدد في.

أولا: الجانب الشكلي: ويدرس فيه هندسة القصيدة، المفردات من حيث ائتلاف حروفها في الجناس التام والناقص...فلكل دلالته، التركيب من حيث نوعها وبنيتها ووظيفتها النحوية والصيغ الغالبة وطبيعة المفردات من حيث التذكير والتأنيث والإفراد والجمع ...كما يجب ملاحظة الوظائف النحوية وطغيان واحدة عن الأخرى، كطغيان وظيفة الفاعل أم المفعول ...وفي تركيب الجمل ينتبه المحلل الأسلوبي إلى بساطتها أو تعقيدها وإلى الجمل الأصلية والفرعية والجمل الاسمية والفعلية والاعتراضية والمعطوفة وأدوات الربط، فإن أكثر الكاتب من جملة معينة فيكون لهذا دلالته.

العلاقات البلاغية، وندرس فيها الصور وما ينشأ عنها من استعارات وعلاقات تجاور.

ثانيا: الجانب الدلالي: ويعنى بالكلمات وعلاقاتها ببعضها البعض، وأثر هذه العلاقة في تكوين البنية الشكلية للنص، ودلالتها المتصلة بهذه البنية، وفيما يخص البنية الصوتية فيلاحظ تواتر استعمال حروف معينة لها دلالاتها الصوتية وصلة القافية بالدلالة، وأزمنة الأفعال، ويخلص إلى تفاعل هذين الجانبين الشكلي والدلالي في علاقة مستمرة بينهما.[1]

3- مقاربة سياقية بين حياتي الشاعرين:

ونحن إذ طرقنا باب هذين المصطلحين النقديين: (الموازنة، والأسلوبية) وصلنا وجلنا فيما ترتب عنهما وتعلق بهما، فإن غايتنا كل الغاية: التحليل الأسلوبي لقصيدتي (قسما، عابرون في كلام عابر) ثم الموازنة بين نتائج التحليل الأسلوبي، غير أن البداية ستكون بالبحث والموازنة عن الظروف السياقية المتشابهة بين حياتي الشاعرين ندخل من خلالها الموازنة بين القصيدتين، لكن لنتفق أولا على أننا أمام شاعرين عاشا في مرحلة زمنية تقدم فيها الأول عن الثاني بفارق أربع وثلاثون سنة، كما يجب علينا أن ندرك أهمية الزمن في

[1] - ينظر: عبد الفتاح المصري: طريقة جاكبسون في دراسة النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، ع:222، جوان 1981، ص:30، 31، 32.

إحداث التطورات والتغيرات على مستوى كل الجبهات، ولنشير إلى أنه من خلال مطالعتنا وقراءتنا في المراجع والكتب حول حياتي الشاعرين، أنه عندما يتعلق الأمر بحياة شاعر مشرقي أو أديب تجد كل التفاصيل المتعلق بها، أما فيما يخص الشعراء الجزائريين والمتقدمين إلى عهد قريب على وجه الخصوص يصعب علينا إيجاد تفاصيل حول الحياة الأسرية والاقتصادية والعاطفية وما نحصل عليه ونصل إليه هو مجرد عموميات.

3-1- بين حياتي الشاعرين:

الشمس مركز الكون تدور الكواكب حولها لتستمد النور ويدور حولها كوكب الأرض ليستمد الحياة ولأن النور يملأ الأرض تستمر الحياة ويتنفس الكون ويلد كل يوم طفل جديد، ليوهب حياة جديدة، وقد يولد الإنسان وفي فمه ملعقة من ذهب وقد يولد الإنسان ليشقى، ولكن يولد الطفل ليكون رجلا هذا ما لاحظنا على الشاعرين الذين ولدا في ظروف الاحتلال.

في المغرب العربي وتحديدا في الجزائر وفي جنوبها الكبير وفي خضم المقاومات الشعبية التي قادها أبناء الشعب الجزائري من أجل حياة في ظل السيادة الوطنية والمقومات الإسلامية العربية، "ولد بقرية بني يزقن سنة 1908م زكريا بن سليمان بن يحي بن الشيخ الحاج سليمان، الملقب بمفدي زكريا"[1]" لعائلة ماجدة لأسرة تنحدر من بني رستم، مؤسسوا مدينة تيهرت في القرن الثاني للهجرة، وهي أول دولة في جزائرية تحقق على عهدها لأول مرة في التاريخ توحيد المغرب العربي الكبير. التحق بالكتاب كأقرانه ليحفظ جزءا من القرآن ومبادئ اللغة العربية والفقه، وببلوغه السابعة من عمره انتقل رفقة والده إلى مدينة عنابة وهناك أتم حفظ القرآن"، لنسرع الزمن[2].

وفي المشرق العربي وتحديدا في فلسطين وفي ظل الاحتلال الصهيوني ولد آخر كان قدره أن يكون ذكرا وقرر عنه من البداية أن يكون رجلا، إنه "محمود درويش" ولد في مارس

[1] - ينظر: تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، بليحيا الطاهر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص:38.
[2] - ينظر: شعر مفدي زكريا- دراسة وتقويم، حواس بري، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر- (د،ط)، (د،ت)، ص:27.

1948م في قرية البروة الواقعة شرقي عكا وفي سنة 1948م دخل الاحتلال الإسرائيلي القرية فدمرها وشرد أهلها وحولهم إلى لاجئين في بلدهم أو في بلدان عربية مجاورة كسورية، الأردن، لبنان، العراق وتحت طائلة الرصاص. وفي سنة السادسة– السابعة في بعض الكتب– ينتقل شاعرنا الثاني رفقة أسرته والكثيرين من أبناء البروة مرغمين إلى لبنان".[1] ويقول درويش عن هذا في كتابه شيء عن الوطن:" في تلك الليلة من صيف 1948 في سماء قرية هادئة البروة، الرصاص الذي انطلق لم يميز بين أحد ورأيت نفسي أغدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء في الجبال الوعرة ....مشيا على الأقدام حينا. وزحفا عن البطون حينا آخر وبعد ليلة مليئة بالذعر والعطش، وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان".[2] ويقول "محمود عن طفولته أنها بداية مأساته الخاصة التي ولدت مع بداية مأساة شعب كامل، لقد وضعت هذه الطفولة في المنفى وفي الخيمة...بلا مبرر تتمكن من استيعابه، ووجدت نفسها تعامل معاملة الرجال ذوي القدرة على التحمل ولا تستثنى من مصيرهم".[3]

وبعودتنا لمفدي زكريا، وفي حوالي" السنة الثانية والعشرون بعد التاسعة مائة وألف، انتقل مفدي لتونس أين التحق هناك بمدرسة السلام القرآنية مدة سنتين نال خلالها شهادته الابتدائية في اللغة العربية ومبادئ في اللغة الفرنسية ثم انتقل إلى الخلدونية أين تلقى دروسا في الرياضيات والفيزياء...ثم تحول إلى جامع الزيتونة فدرس كتبا في النحو والبلاغة والأصول، مترددا في هذه الفترة على مدرسة الترجمة العليا بحضور مسامرات الأديب الأستاذ العربي الكبادي. ولنجابة زكريا واجتهاده ورقته أطلق عليه أستاذه الخطاب بوشناق لقب مفدي بما رآه فيه من نجابة وشاعرية ولطف، إن سنوات الدراسة التي قضاها مفدي بتونس في وسطها المقاوم والثائر خاصة في سنة 1925م، كونته تكوينا أصيلا ووجهة حياته توجيها، أدبيا، دينيا، سياسيا. فرسخت في أعماقه حب الإسلام والعربية والوطن، كما

[1] - محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، دار فلتيس، الجزائر، ط1، 2008، ص: 7، 8.
[2] - مفيد فوزي، محمود درويش، مجلة الدوحة. شهرية ثقافية، وزارة الإعلام، ع120، 1985، ص:58.
[3] - ينظر: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، المؤسسة الجزائرية للطباعة، (د،ط)، (د،ت)، ص: 39، 40.

أن قربه من عمه الوطني "الشيخ صالح بن يحي" أحد الأقطاب الذين أسسوا الحزب الحر الدستوري التونسي و"الزعيم الثعالبي" أثر في توجهه الوطني السياسي"[1]

"محمود درويش" وفي لبنان تعرف لأول مرة على كلمة الوطن واستمع لأول مرة لكلمات، الحرب، الأخبار، اللاجئون، الجيش، الحدود، وبهذه الكلمات بدأ يعرف شاعرنا وهو طفل على عالم جديد، بعد أكثر من سنة كلاجئ، أبلغ بأنه سيعود لمرتع الطفولة وكانت طريق العودة صعبة صحبه فيها عمه، إلا أن خيبته كانت كبيرة لأن قريته التي عاد إليها لم تكن قريته ولا وجود فيها لبيته، فتحول من لاجئ في لبنان إلى لاجئ في وطنه في قرية دير الأسد وهناك استكمل دراسته الابتدائية وبعدها الثانوية في ثانوية "بيتي" في "كفر ياسف" ونظرا للقوانين الصهيونية الجائرة التي لا تشجع على مواصلة العرب لدراساتهم العليا لم يكمل محمود درويش دراسته الجامعية."[2]

"مفدي زكريا" وبعدما عرف النشاط السياسي وهو طالب في تونس، فبعودته إلى الجزائر 1926 ولم يستكمل دراسته بعد، التحق بحزب نجم شمال إفريقيا وبعدما حُلَّ من طرف الاستعمار الفرنسي تأسس بدله حزب الشعب في 1936/03/27 وكان مفدي أمينا عاما للحزب ورئيس تحرير لجريدة الحزب جريدة الشعب وقد عرف في هاته الفترة العمل السياسي والصحفي الذي كان شغوفا به منذ أن كان صغيرا فكان رئيس تحرير مجلة الوفاق التي أسستها البعثة الميزانية للناشئة كما كان رئيس تحرير جريدة الحياة –1933– وأصدر حزب الشعب سنة 1943 دورية سرية بعنوان "صوت الأحرار، كما ساهم فن تحرير جريدتين وطنيتين، "جريدة الوطن"، و"الحركة الوطنية".[3]

شاعرنا الآخر "محمود درويش" عرف هو الآخر النشاط السياسي والصحفي ففي بداية شبابه انظم للحزب الشيوعي المختلط الفلسطيني الإسرائيلي وبقي منتسبا له حتى خروجه من فلسطين سنة –1970– وقد كان شديد القرب من القيادي ياسر عرفات كمستشار أولا، ثم

[1] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، جمعية التراث، غرداية، ط2، 1987، ص: 8، 9.
[2] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، ص: 8، 9، 17.
[3] - ينظر: شعر مفدي زكريا –دراسة وتقويم- حواس بري، ص: 31، 33، 35، 40.

كعضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية وكان هو كاتب بيان قيام الدولة الفلسطينية في الجزائر، إلا أنه استقال من عضوية اللجنة التنفيذية بعد توقيع "إعلان المبادئ مع إسرائيل عام 1991م[1]، لقد عمل الشاعر في العديد من الصحف والمجلات التي " تصدر في فلسطين المحتلة فكان كاتبا في جريدة الحزب المنتسب إليه كما عمل في مجلة "الفجر"،[2] كما كان صحفيا في مجلة شؤون فلسطين عام 1972، وفي قبرص كان رئيس تحرير مجلة الكرمل وقد استمر في العمل بها حتى سنة 2002".[3]

حياة السجون لقد وجد شاعرانا نفسيهما في سجون الاحتلال الفرنسي والإسرائيلي بسبب نشاطهما السياسي وحتى بسبب نشاطهما الأدبي، " دخل مفدي السجن لأول مرة خلال إلقائه لمحاضرة "بعنوان" الوطنية والدين " بمدينة لبليدة سنة 1936. أين كلفة الحزب المنتسب له آنذاك حزب نجم شمال إفريقيا بإلقاء هذه المحاضرة، فألقي عليه القبض بتهمة التآمر على أمن الدولة والدعوة للثورة والعصيان، وهي من بين التهم التي وجهها الوزير "ريني" كحيثيات شرعية لاعتقاله والعصيان، ولقد دخل مفدي السجون الفرنسية خمس مرات من سنة 1936م إلى غاية 1956م أين أفرج عنه سنة 1959 في الأول من فيفري وكان جملة هذه الاعتقالات كونه مناضلا في حزب جبهة التحرير الوطني أثناء الثورة[4] التحريرية فكان مفدي منقولا بين سجن بربروس وسجن البرواقية وسجن الحراش فما إن يخرج من هذا حتى يدخل ذاك.[5] وعرف مفدي في السجن كل ما يعرفه الثوريين من العذاب النفسي والجسدي. ولقد أبدع الغريد وهو في السجن أروع القصائد كالنشيد الوطني، والذبيح الصاعد التي تعتبر من عيون شعره وهو يقر بأن القصائد التي كتبها في السجن بقيت راسخة في ذهنه يحفظها دون شعره لأنه كتبها في حالات كثيرة بدمه، وكان يبعث بها لدور النشر تحت اسم مستعار هو "أبي فراس الحمداني".[6]

[1] - محمود درويش ناثرا، تهاني شاكر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص: 16، 17.
[2] - محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص: 16.
[3] - ينظر: محمود درويش ناثرا، ص:13.
[4] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، ص: 16، 21.
[5] - ينظر: شعر مفدي زكريا –دراسة وتقويم- حواس بري، ص: 38، 39.
[6] - ينظر: مفدي زكريا –شاعر النضال والثورة، ص:19.

غريدنا الآخر "محمود درويش"دخل السجون الإسرائيلية بين عامي 1961- 1969 خمس مرات لأسباب واهية تعلقت أحيانا بتصريحاته وبنشاطه السياسي بعد خروجه من سجنه الأول قال:" السجن الأول كالحب الأول لا ينسى".[1] "ويجمع النقاد على أن محمود أبدع الكثير من القصيد الجيد خلال فترة سجنه ومن ذلك قصيد إلى أمه قال في أبياتها:[2]

أَحِنُ إِلَى خُبْزِ أُمِي
وَلَمْسَةِ أُمِي
وَتَكْبُرُ فِيَّ الطفولة
يوما على صدر يوم
وأعشق عمري لأني
إذا ما متُ أخجل من دمع أمي.[3]

إلا أن السجن لم يزد محمود درويش إلا صلابة وقوة وتفاؤلا وتصميما على انتزاع النصر، فها هو يقول:

وطني! يعلمني حديد سلاسلي
عنف النسور ورقة المتفائل
ما كنت أعرف أن تحت جلودنا
ميلاد عاصفة...وعرس جداول
سدوا علي النور في زنزانة
فتوهجت في القلب...شمس مشاعل.[4]

[1] - محمود درويش- رحلة عمر في دروب الشعر، ص:10.
[2] - محمود درويش، ومفهوم الثورة في شعره، ص: 87.
[3] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، دار العودة ، بيروت، ط1، 1971، مج، عاشق من فلسطين، ص:160.
[4] - محمود درويش- رحلة عمر في دروب الشعر، ص: 15.

لقد كانت السلطات الإسرائيلية تضع محمود بعد خروجه من السجن تحت الإقامة الجبرية وكان "يذهب يوميا في الرابعة لإثبات وجوده إلا أنه كان يسره أن تربط خطواته بأشعة الشمس. حيث يقول:" وفي الساعة الرابعة بعد كل يوم أثبت وجودي في محطة الشرطة بابتسامة حقيقية غير لئيمة دائما، وأنا أنظر إلى ذلك برؤية شعرية: لقد تقاسمنا اليوم: لهم الليل، والنهار لي، لا يحق لي الخروج في الليل، وضوء الشمس أحلى من الظلام، فمن انتصر...أنا أم البوليس!؟".[1]

ولأن سجنه هذا ظلم فكان "يشبه نفسه بأبي فراس الحمداني الذي سجنه الروم ظلما، وكان يتقنع باسمه في قصائده كقصيدة " من روميات أبي فراس الحمداني".[2]

بعودتنا إلى مفدي زكريا "بعد الإفراج عنه اتجه إلى المغرب متخفيا في صندوق شاحنة لنقل الخضر والفواكه ثم انتقل إلى تونس أين تلقى العلاج هناك من قبل" صديق الثورة الجزائرية فرانو فانون، غير أنه ظل يساهم بشعره وأدبه عبر صفحات جريدة المجاهد والصحف التونسية والمشرقية وكان صوته يصل إلى أجهزة الأعلام المشرقية في القاهرة ودمشق وبيروت عبر جريدة الحياة، وشعره يلقى بالنيابة عنه من إذاعة صوت العرب وبخصوص نتاجه النثري كان يمثل ويذاع وأناشيده يلحنها كبار الملحنين وتغنيها أكبر المطربات.[3] في سنة 1961م انتدبت جبهة التحرير الوطني الشاعر ليمثل الجزائر في مهرجان الشعر العربي المنعقد بدمشق فتعرف الشعراء العرب عن شاعر الثورة الجزائرية عن قرب وقال عنه الشاعر المصري "محمد عبد الغني حسن":" شاعرا، ومحدثا وراويا. وعربيا ووطنيا شديد "الإيمان" وفي ظروف انعقاد المهرجان، طبع ديوانه الأول اللهب المقدس ببيروت، في نشاط إعلامي مكثف عرف من خلاله بمعجزة الثورة الجزائرية، زار خلال هذه الفترة كل من القاهرة دمشق، بيروت، لبى دعوات إمارة الخليج والكويت، العراق، السعودية، الأردن، مسجلا في هذه الأقطار أحاديث صحفية، ومقابلات إذاعية، وأمسيات شعرية دامت

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص:14.
[2] - ينظر: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص: 86.
[3] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، ص: 19، 20.

رحلته لأكثر من أربعة أشهر، فحقق نجاحا إعلاميا متميزا، علقت عنه جريدة الصباح التونسية قائلة:" بأن مفدي زكريا سفير الجزائر بدون أوراق اعتماد، ففي هاته الفترة لم تخلوا، أعمدة الصحف العربية من الحديث عن مفدي والجزائر فهو سفير قضية وطنه، ينقل صورة الثورة الجزائرية أينما حل وارتحل".[1]

بالنسبة لمحمود درويش، وبعد هزيمة حزيران 1967 التي كان يعول فيها كثيرا على استقلال فلسطين من خلال التضخيم الإعلامي الذي كان يسمع به من الإذاعات العربية داخل جدران بيته من الجيوش التي جهزت لهذه الحرب ومن الحماس الذي بلغ أوجه بعد الهزيمة كانت خيبته كبيرة.[2]وفي سنة 1970 وبترشيح من الحزب الشيوعي سافر إلى موسكو بهدف متابعة دراسته الجامعية إلى أنه في سنة 1917 ظهر في القاهرة دونما سابق إنذار مخالفا بلك مبادئ الحزب الشيوعي وبخصوص خرجته هذه صرح:"إن الخطورة التي اتخذتها نابعة من اعتبارات خدمة القضية من مواقع تبدوا لي أكثر انطلاقا وقد تمنحني مزيدا من القدرة على التعبير والعمل أكثر مما كنت قادرا على عمله في بلادي....إني قادم من منطقة الحصار إلى منطقة العمل... خاصة أنني لم أعد منتميا إلى شعب يطلب الرحمة ويتوسل الصدقات. ولكني أنتمي إلى شعب يقاتل".[3]

إن هذه المبررات، التي قدمها درويش بشأن خروجه من فلسطين أقنعت البعض وليس الكل، ولذلك تعرض لتهمة الخيانة وقد قادت هذه "الحملة مجلة الجديد اللبنانية فجاء فيها:"إن خيانته تستحق الإعدام والتشهير بمرتكبها..." وفي حوار صحفي له وبعد أزيد من ربع قرن سنة 1999م. يعلن ندمه ويرى أن خروجه من فلسطين. هو مغامرة لا يفعلها عاقل...كنت في الثامنة والعشرين من عمري...وكنت ذاهبا للمجهول".[4]

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 20.
[2] - ينظر: محمود درويش ناثر، تهاني شاكر، ص: 92.
[3] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص17، 20.
[4] - ينظر محمود درويش ناثرا، ص:54.

ولكن حزت في أنفسنا كلمات أجبرتنا على أن نقدمها كما قالها صاحبها لنترك الخيار للقارئ في الحكم على هذا الفتى، هل كان ثوريا مقاوما، أم خائنا بخروجه من بلده: يقول:" لا يفصلك عن أرضك الآن إلا شارع، لو قطعته لاعتقلت واتهمت بالتسلل وبالاعتداء على أملاك الدولة، قف على رصيف الشارع وتحول إلى شجرة يابسة، بينك وبين الموت حافة سكين، وحين تراهم يحرثون أرضك ينزل المحراث في كبدك،وحين تصرخ من الغيظ والألم يتهمونك بالعداء للسامية". كان "محمود" ينوي العودة إلى أن السلطات الإسرائيلية سحبت وثيقة سفره ومنعته من الدخول إلى بلده لذلك توجه إلى مصر. يقول درويش:" مكاني حيفا أن مزروع فيها، ومصلوب أبدي على خشبتها وأنا باق هناك".[1]

في سنة 1982 وفي غمرة الحرب على بيروت طرد درويش رفقة التحرير الفلسطيني وبعدها عاش محمود متنقلا بين العواصم العربية والأوربية سفيرا هو الآخر للقضية الفلسطينية ومما يدل على ذلك اقتران اسمه بفلسطين.

في 12 أغسطس (أوت) 2008 وافته المنية إثر إجراء عملية جراحية لينقل جثمانه إلى الأردن أين ودعه الأدباء العرب وألقوا عنه النظرة الأخيرة ثم ينقل جثمانه إلى رام الله وبقصرها الثقافي يدفن، وأصبح القصر الثقافي لرام الله يسمى باسم قصر محمود درويش الثقافي. إذن رحل هذا الشاعر عن عمر يناهز 66سنة عمر حافل بالانجازات الأدبية عمر مفعم بالروح الوطنية للوطن الذي لم يتحرر ولذلك كان عنوان ديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي".[2]

مفدي زكريا وبعد استقلال الجزائر في 5جويلية 1962 "عاد إلى الوطن لكن لم يجد الاستقرار الذي حلم به فطار إلى تونس ثم استقر بالدار البيضاء بالمغرب واستمر يجمع بين الأدب والتجارة والأعمال الإدارية. مترددا بين الأقطار العربية مشاركا في مختلف التظاهرات السياسية والثقافية، وما ختم به حياته الإبداعية "إلياذته" الشهيرة كتمجيد لتاريخ الجزائر

[1] - محمود درويش ناثرا، ص:52، 53.
[2] - الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد فكري الجزار، دراسة جامعية، ص:12.

وبطولات أبنائها. ظل شاعرنا وفيا في توحيد القطر المغربي، فلفظ أنفاسه فوق التراب التونسي لتستقبل الجزائر جثمانه ويوارى التراب في مسقط رأسه في 17أغسطس (أوت) 1977. تاركا ذكراه الطيب في المغرب العربي الذي أمضى على ترابه 69عاما من التغريد على أراضيه مؤمنا بالحياة والعمل والجهاد والانتصار في رحاب حب الوطن".[1]

3-2- آثار وجوائز سفيرا القضيتين الوطنيتين:

لقد أبدع شاعرانا أيّما إبداع وكان من جهودهما أن خلدا الوطن وقضيته في قلوب العالم فهذا مفدي زكريا أسمع صوت الجزائر وتورثها مغاربيا ومشرقيا. وهذا محمود درويش رفع القضية الفلسطينية وأسمعها العالم. وإن لم يكن عبر صوتيهما فعبر ما خلفاه من كتاباتهما.

3-2-1- آثارهما:

" يعتقد الكثير من الدارسين للأدب الجزائري أن "مفدي" من الشعراء ذوي الإنتاج الأدبي المحدود، غير أن ما تناثر في الجرائد والمجلات من شعر ونثر وما جاء في أعمدة الجرائد من مقالات له، وما قرأ بدور الثقافة بمغربنا الكبير، وفي مختلف المواضيع بإذاعات كل من المغرب وتونس والجزائر أكثر مما طبع.

ومن مؤلفاته المطبوعة "اللهب المقدس" في طبعتان الطبعة الأولى ببيروت سنة 1961. والثانية في الجزائر سنة 1983 خصه الشاعر لثورة الجزائرية، "تحت ظلال الزيتون". وقد نظمه الشاعر لتونس، ومن "وحي الأطلس" خصه لثورة المغرب، إلياذة الجزائر سنة 1972. بلغ عدد أبياتها ألف بيت وبيت، و"دليل المغرب العربي الكبير".[2]

ويذكر "مفدي" في مقابلة له مع الصحفي الأديب، "بلقاسم بن عبد الله". أن له من الآثار الأدبية. "تاريخ الأدب العربي عبر القرون"، "تاريخ الصحافة الجزائرية"، "تاريخ الفلكلور الجزائري"، "أضواء على وادي ميزاب"، "نحو مجتمع أفضل"، "حورا المغرب العربي الكبير في معركة التحرير"، "قاموس المغرب العربي الكبير (اللهجات)"، العادات والتقاليد في

[1] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، مرجع سابق، ص:21، 22.
[2] - ينظر: شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص:54.

المغرب الموحد. "الثورة الكبرى"، أوبريت، "في العيد رواية"، "عوائق انبعاث القصة العربية". "مائة يوم ويوم في المشرق العربي"، يحتوي على تسع وعشرون محاضرة بالكويت وقطر عن الثورة الجزائرية.[1] تسع أمسيات شعرية، بمصر ولبنان، الجزائر بين لماضي والحاضر، محاضرة سياسية ألقيت بالمعهد الخلدوني بتونس 1936، مذكراته، الشعر الأصيل والشعر الدخيل، بالإضافة إلى الدواوين التي ذكرها حواس بري في كتابه، ذكر مفدي ديوان انطلاقة الخافق المعذب. إلا أنه من هذا الحشد الهائل من الإنتاج الفكري المتنوع. لم يصلنا سوى دواوينه المعروفة. اللهب المقدس. من وحي الأطلس، تحت ظلال الزيتون، إلياذة الجزائر.[2]

محمود درويش، كان هو الآخر كثير العطاء شعرا ونثرا بدءا من ديوانه الأول الصادر سنة 1965 "عصافير بلا أجنحة"، "أوراق الزيتون"، والذي يضم "عاشق من فلسطين"."آخر الليل"، يوميات "الحرج الفلسطيني"، "حبيبتي تنهض من نومها".

ديوانه الثاني: "العصافير تموت في الجليل" صدر سنة 1970. وبعد خروجه من فلسطين، صدر له في 1972 ديوان "أحبك أولا أحبك"، "محاولة رقم 07"، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، أعراس، "هكذا تركت الحصان وحيدا"، أما الديوان الذي صدر له بعد وفاته. "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي".[3]

أما بالنسبة لإنتاجه النثري الذي عرف النثر منذ سنة 1971 فيتمثل في كتاب "شيء عن الوطن"، "يوميات الحزن العادي"، "وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام"، "ذاكرة للنسيان"، "في وصف حالتنا"، "الوسائل المتبادلة بينه وبين سميح القاسم"، "عابرون في كلام عابر".[4]

3-2-2- جوائز وألقاب الشاعرين:

[1] - مفدي زكريا: شاعر النضال والثورة، ص:22.
[2] - مفدي زكريا، شاعر النضال والثورة، ص:23.
[3] - ينظر: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص: 235، 236.
[4] - ينظر: محمود درويش ناثرا، ص:05.

إن المجهودات التي بذلها شاعرنا، كان من البديهي أن تتوج بجوائز، وإنه لمن التقصير بما كان إن لم تنحني الألقاب والجوائز تشرفا وفخامة لرقي مشاعرهما، وسمو معاني أهدافهما. وعمق ما بذلاه في سبيل الوطن والتحرر وما احتملاه من أشواك، حفت بها هذه الطريق.

لقد تحصل "مفدي"، على "وسام الكفاءة الفكرية" من الدرجة الأولى من ملك المغرب، "ووسام الاستقلال من الدرجة الثانية"، من رئيس تونس، "ووسام الاستحقاق الثقافي" من الحبيب بورقيبة.[1]

فيما تحصل محمود درويش في مسيرته الشعرية على" جائزة البحر الأبيض المتوسط للشعر" 1980، "درع الثورة الفلسطينية" سنة 1982، جائزة "لينين" في الاتحاد السوفياتي سنة 1983، جائزة أوربا للشعر 1981. جائزة الأمير كلاوس بهولندا 2004، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس2004".[2]

3-3- العوامل المفجرة لشاعرية الشاعرين:

إن كانت الموهبة شيء فطري وطبيعي لأقصى الحدود فإن عملية بعثها وصقلها تتطلب، تضافر العديد من العوامل التي تسهم، في جعل هذه الموهبة شيء أقوى من الموهبة في حدّ ذاتها، عوامل تجعل من الموهبة غير طبيعية فتفجر الطاقة الإبداعية للشاعر لتجعله متميزا بأحاسيسه وكلماته، وهذا ما سنكشفه من خلال المؤثرات التي قادت مبدعانا إلى هذا التميز.

3-3-1- التنشئة والطفولة:

لقد نشأ مفدي زكريا كما سبق وأوردنا تنشئة كلاسيكية من خلال الكتاب بادئ الأمر، ثم في أجواء البعثة الميزابية التي قصدت تونس للأخذ من مناهلها العلمية، وقاد هذه البعثة الشيخ أبو اليقظان والشيخ محمد الثميني وإبراهيم أطفيش وغيرهم ولم يكتف هؤلاء بتلقين

[1] - شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص:53.
[2] - ينظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:12.

تلامذتهم سياسيا ودينيا وثقافيا، وكان لهذه الطريقة التعليمية الأثر الواضح على شخصية شاعرنا فيما بعد.[1]

فرسخ في أعماقه حب الإسلام، والعروبة والوطن وكره من يحاول المس بهذه المقدسات أين كان، ولقد كان هؤلاء الملقنين يقدمون أمثلة حية لطلبتهم فكانوا جميعا مناضلين في صفوف الحزب الحر التونسي، تحت زعامة الشيخ عبد العزيز الثعالبي، ورغم سرية أعمالهم. لم يكن يخف عن هذا الفتى ما يدور حوله، فلطالما شاهد الزعماء الكبار أمثال: الثعالبي، والباروني، والريحاني يفدون على دار البعثة الميزابية بتونس، ويجالسهم طلبتنا في محاضرات ترسخ معاني الاعتزاز بالدين والشخصية الوطنية وتعمل على تحرير الوطن، فمفدي يقول:"درست على أيدي هؤلاء دروسا دينية وأخرى وطنية".[2]

ضف"إلى ذلك نشأته في حضن عمه، الشيخ صالح بن يحي الوطني الثائر وأحد الأقطاب مؤسسي الحزب الحر التونسي، وقد كان ابن باديس يزور البعثة بين الحين والآخر وجاء في مقالة له نشرت بجريدة النجاح الجزائرية تحت عنوان –النهضة الجزائرية بالحاضرة التونسية– "إن الشعور الوطني إذا أفعم في القلوب لابد أن تظهر ثمراته في الأعمال حتى تبلغ الأمم غاية الكمال وهاهم أولاد إخواننا الميزابية، يسري فيهم شعور صحيح ...وهاهم اليوم يسعون في طريق العلم ويرحلون في طلبه..." من خلال هذا يمكن أن نقول إن جو البعثة الحافل بالروح الوطنية ساهم في دفع مفدي زكريا لتحديد فلكه الشعري منذ بداياته.[3]

شاعرنا الثاني، كانت تنشئته في المدارس الحكومية بمعنى تنشئة حديثة غير أن طفولته كانت أكثر من صعبة، "فهي أبرز ما رسّم في حياته خطوطا حادة وعميقة، انعكست على شعره صرخات ألم وحزن، وصيحات تمرد– لقد رأينا سابقا كيف خرج محمود درويش من البروة وتحت أي ظروف كان خروجه وأبناء قريته– فكان ذلك بداية لمأساته التي نظر لها

[1] - ينظر: شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، حواس بري، ص:151.
[2] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، ص:09.
[3] - ينظر: شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، حواس بري، ص:29، 30.

على أنها بداية مأساته الخاصة التي رافقت مأساة شعبه، فاختصرت طفولته وأصبح في السادسة من عمره، وببراءة الطفولة يتساءل محمود درويش الطفل قائلا:[1]

يا أبي! هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

وهل الأشجار تغنينا عن النار، وهل ضوء القمر

سيذيب الثلج أو يحرق أشباح الليالي

إنني أسأل مليون سؤال

وبعينيك أرى صمت الحجر

فأجبني يا أبي، أنت أبي

أم تراني صرت ابنا للصليب الأحمر؟[2]

لم يكتف محمود بالسؤال، فقد لاحظ الواقع وكتب عما يعيش فيه فقال.

"حرموني من أراجيح النار

عجنو بالوحل خبزي ...ورموشي بالغبار

أخذو مني حصاني الخشبي

جعلوني أحمل الأثقال عن ظهر أبي

جعلوني أحمل الليلة عام

آه من فجرني في لحظة جداول نار".[3]

فطفولة درويش كانت متفجرة بالغضب والحقد على العداون على هؤلاء الذين سرقوا طفولته ووطنه وأبعدوه عن عائلته ويظهر هذا في قوله.

الزنبقات السود في قلبي وفي شفتي اللهب

من أي غاب جئتني يأكل صلبان الغضب

بايعت أخواني وصافحت التشرد والشغب.[1]

[1] - محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، ص:39.
[2] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط5، 1977، مج1، ص: 324، 325.
[3] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، مج4، ص:326.

إن هذا الغضب لم يلد من العدم إنما له مبرراته فالاحتلال واللجوء الذين كان يعيشهما في وطنه،"ففي سنته الأخيرة من المدرسة الابتدائية طلب منه مدير المدرسة إلقاء قصيدة بمناسبة ما يسميه اليهود، بعيد استقلالهم فكتب قصيدة، وهي رسالة إلى طفل يهودي تحمل في معناه:"بأنك اليوم تفرح وأنا أحزن "تعيد" فيها الدموع تنساب من عيني، وإنه لا يمكن أن يكون بالنسبة لي عيدا إلا حين أشعر به" وقد جعل هذا الكلام مختار دير الأسد يغضب لخوفه من غضب الحاكم العسكري الإسرائيلي، الذي استدعى الطفل ووبخه وضربه وهدده بفصل والده من العمل في المحجر إن لم يتوقف عن هذا الكلام، لم يبكي الطفل إلا خوفا على عمل والده لأنه يعرف أن ذلك سيزيد من حالة جوعهم وبردهم، إن كلمة "لاجئ" كثير ما كان يتردد صداها في أذن الطفل من زملائه في المدرسة، وهذا ما جعله يشعر بالاغتراب في وطنهن واللجوء فيه خاصة عندما ضربه طفل أكبر منه سنا، ولم يستطع الرد عليه، ودخل نتيجة هذا في عزلة زاد من حدتها شعور الطفل بعدم حب والده، الذين لم يملكا الوقت ليشرحا حبهما لأبنائهم، ضف إلى ذلك دخول الشاعر إلى السجن، في السادسة عشر من عمره، ومشاهدته للجندي الإسرائيلي وهو يصادر إبريق القهوة من والدته (درويش) وقد أثر فيه مشهد والدته وهي تبكي كثيرا. فكتب لها قصيدة إلى أمي".[2]

إن كل ما عاشه درويش في طفولته يفسر نزول دمعته أثناء حديث تلفزيوني في مدينة "هلسنكي" حين سأله أحد المحاورين هل تعرف كيوبتس يسعور؟ وهي قرية البروة التي تمثل للشاعر كل شيء جميل عاشه في طفولته قبل الخروج منها.

3-3-2- حياتهما الاجتماعية وتنامي الروح الوطنية.

ينتمي مفدي زكريا إلى المجتمع "الميزابي" الذي يعرف حياة اجتماعية صعبة نظرا لطبيعته الصحراوية القاحلة، وهذا ما جعل والده يخرج في تجارة لمدينة عنابة بحثا عن لقمة العيش، وظروف الاحتلال والحرمان اللذان سلطتهما فرنسا على الشعب الجزائري، عاد مفدي

[1] - محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، ص:43.
[2] - محمود درويش ناثرا، تهاني شاكر،ص: 41، 45.

إلى أرض الوطن في سنة 1926 حيث استدعاه والده للزواج وهو لم يتجاوز الثامنة عشر من عمره وبعوده لم يسعفه الحظ لإيجاد وظيفة في التعليم. بل كان شأنه شأن بني عمومته من الميزابيين منجذبا إلى التجارة في بيئة صحراوية قاحلة، وهكذا عرف مفدي منذ مطلع شبابه مرارة الكدح في سبيل لقمة العيش، ولقي في سبيلها الإرهاق والتعب، فعمل أجيرا بسيطا في المحلات التجارية بقسنطينة، الجزائر، عنابة، واشتغل في تجارة القماش وبيع الحليب وكلها مشاريع لم يكتب له النجاح فيها.[1]

بالنسبة لمحمود درويش، منذ "طفولته عرف حياة اللجوء، الحرمان والمعاناة إضافة إلى الفقر والبأس، فهو الابن الثاني لأسرة من ثمانية أفراد لأب كمعظم الشعب الفلسطيني فلاح من الطبقة الكادحة. فشاعرنا ينتمي إلى طبقة الفلاحين الذين يسقون أرضهم بدمهم يوميا".[2]

فهو يقول:

أبي ...من أسرة المحراث لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحا بلا حسب...ولا نسب

يعلن شموخ الشمس قبل قراءة الكتب.[3]

وأكد درويش بنفسه ظروفه القاسية حين قال" كنا ننام خمسة أشخاص في غرفة واحدة، عندها حملنا أهلنا مسؤولية هذا، كما كان الفقر والحرمان سببا في قتل موهبة الرسم عند محمود درويش ولأن والده لم يستطع أن يوفر له مستلزمات الرسم تخلى عنه منذ الطفولة.[4]

وقصيدته ثلاث صور تبرز كيف يعيش الفلسطيني في فلسطين المحتلة ومنها:

كان أبي

كعهده محملا متاعبا

يطارد الرغيف أين ما مضى...

[1] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، ص: 11، 12.
[2] - ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، (دت)، ص:15.
[3] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، مج1، ص:123، 124.
[4] - ينظر: محمود درويش ناثرا، تهاني شاكر، ص:40، 41.

لأجله ...يصارع الثعالب

ويصنع الأطفال/ والتراب والكواكبا.[1]

ولما كان درويش شابا وفي حيفا لم يكن وضعه المادي جيدا "ففي مذكرات سميح القاسم وهو يتحدث عنه ودرويش: يقول:" ويحين وقت الغداء، يذهب الناس إلى وجباتهم الساخنة،...ونشعر بالجوع ونكابر ويشعر الجوع بنا ويكابر".[2] إن كل هذه المعاناة والآلام عاودت شاعرنا تحمى باردة من ضيف ساخن فأبدع ما أبدع.

– إن الظروف الاجتماعية القاسية، لم تكن إلا نتاج الاستعمار، الذي حرم الشعوب حقها في العيش بكرامة، وهذا ما صنعه الاحتلال الفرنسي بالشعب الجزائري، والاستيطان الإسرائيلي بالشعب الفلسطيني.

إن التنشئة التي تلقاها مفدي منذ صغره جعلت منه الرجل الثائر والسياسي المناضل الذي فضل دخول السجن لمرات على أن يصمت، فقد حرر بقلمه البلاغ الذي وجه للأمة الجزائرية في يوم 12نوفمبر سنة 1936م يدعوهم فيها إلى الوقوف صفا واحدا في وجه السياسة الفرنسية، ومن البلاغ:" إن مبادئ حزبك الوطني، الذي أسس على الملية ...السعي لتحريرك بالطرق المشروعة، في دائرة إسلامك وجنسيتك...والدفاع عن كرامتك ...تلك هي مبادئنا التي فطرنا عليها...وعليها نحيا وعليها نموت...

والحماسة الوطنية لدى الشباب الجزائري ومن بينهم مفدي زكريا كانت تتخذ مظاهر واضحة للتعبير والتأثير ليس من خلال ما يقولون أو يكتبون بل كانوا يعبرون عن ذلك بلباسهم الذي يرمز إلى العلم الجزائري،[3] فها هو يحث أبناء وطنه ويضعهم في الصورة بقوله:

أيها الشعب والجزائر تشكوا في ثنايا الضلوع داء عضال.

وتنادي بنو العروبة وامعتصماه قد أحكموا الاغتيال

[1] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، ط5، مج-أوراق الزيتون، ص:47.
[2] - محمود درويش ناثرا، تهاني شاكر، ص:67.
[3] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، ص: 16، 17.

سطروا حولها برامج للمسح وخطو على فناها الرحال.[1]

وهو الشاعر المحب لوطنه وهذا الحب ذهب به إلى درجة العبودية فنجده يقول:

أرض الجزائر في إفريقيا قدس رحابها من رحاب الخلد أن صدقوا

أحبها مثل حب الله أعبدها آمنت بالله لا كفر ولا نزف

وهذا الحب يجعلها تفدى بكل ما أوتي، فيقول:

"فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية

فليحي حزب الاستقلال ونجم شمال إفريقية

وليحي الشعب الغالي مثال الفداء والوطنية".[2]

ويكفي الشاعر فخرا ووطنية أن يعزف للجزائر لحن انتصارها من سجنه بربروس سنة 1955 بعنوان "قسما".

شاعرنا الآخر محمود درويش حسه الوطني جعل شعره يتمحور حول ثلاث أفكار لا غير، الوطن والمنفى. الفلسطيني والآخر – – فبعد ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة، يستفيق ويعي طبيعة الصراع مع العدو فيتبنى الشعر الواقعي ويتمسك بالأمل في وسط الموت" فهو القائل أنا شاعر وأنا ثائر أو قل أنا شاعر ثائر أو قل أنا ثائر شاعر ببساطة أنا أعتبر نفسي شاعرا ثوريا..."[3]" وتعلقه بالأرض يعد من أبرز ما حفز الموهبة لدى الشاعر فحبه لهذه الأرض جعله ينظم قصائد ملونة بدمه فهي الأم التي تعطيه الحب وتوحي إليه بما يقول".[4] وهو خريج سجن حب الوطن فكلما اعتقله الإسرائيلي أكثر كان حبه لفلسطين يكبر:

وطني! يعلمني حديد سلاسلي

عنف النسور ورقة المتفائل

[1] - مفدي زكريا في ذاكرة الصحافة العربية، محمد عيسى وموسى، ص: 120.
[2] - شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، حواس برى، ص:35، 38.
[3] - محمود درويش ناثرا، تهاني شاكر، ص:258.
[4] - محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:12، 13.

سدو علي النور في زنزانة

فتوجهت في القلب....شمس مشاعل.[1]

وهاهو ذا يحذر الصهاينة مما يفعلوه بأصحاب الحق المشروع، فيقول:

يا ويل من تنفست رئتاه الهواء

من رئة مسروقة!...

يا ويل من شرابه دماء؟

يا ويله من وردها المسموم.[2]

وكأن درويش يصل إلى حقيقة أن لا إنسان بدون قيمة ولا قيمة للإنسان دون وطنه هذا لمعرفته بحياة اللاجئين، فيقول:

ما قيمة الإنسان

بلا وطن بلا علم

ودونما عنوان

ما قيمة الإنسان.[3]

ومحمود درويش علمنا وعلم الكل. أنّ.

وطني ليس حقيبة وأنا لست مسافر

إنني العاشق والأرض حبيبة![4]

وهو الذي أرعب الكنيست اليهودي بقصيدته "عابرون في كلام عابر" فاجتمعوا لدراستها ومناقشة معانيها، وهو ما سنكشف عنه في تحليلنا الأسلوبي للقصيدة لاحقا.

3-3-3- ثقافة الشاعرين:

[1] - محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر- هاني الخير،ص:15.
[2] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، مج1، ص:76.
[3] - المرجع نفسه، ص:65.
[4] - ديوان محمود درويش، محمود درويش، مج1، (العصافير تموت في الجليل)، ص:353.

من خلال ما قدمنا في حياة "مفدي زكريا" يظهر لنا أن ثقافته كانت محدودة، فقد كانت تنشئته في الكتاب وبالتالي فإن أول ما تأثر به هو القرآن الكريم وها جلي في شعره ومن ذلك قوله في قصيدته "إلى الريفيين".

أجبريل هلّل بأي الظفر وكبر وخط جليل الخبر

ورف بأجنحة النصر فوق (بني الريف) حول القنا المشتجر

ورتّل على الجيش (إن انتصروا الله ينصركم) ببلوغ الوطر

إضافة لإطلاعه على الكتب التي تتناسب وتنشئته في المدرسة الخلدونية، لكتب النحو، والبلاغة، والأصول، ومن بين الكتب التي اطلع عليها، كتاب "الشعر والشعراء" "لابن قتيبة"، وكتاب "التنقيح" "القراض"، و"فقه اللّغة" "للثعالبي". كما كان شديد الإعجاب بأبي فراس الحمداني وكان يتخذ من اسمه قناعا له، كما تأثر بالأديب العربي الكبادي، إضافة إلى هذا كان متعلقا شغوفا بسير الأبطال و العظماء من الرجال فهو يقول:" شغفتُ بالآداب طفلا، وبتاريخ الأبطال من العظماء. كما كان مطلعا على قواعد العروض، وبحور الشعر، بفضل أستاذه الشاذلي خزندار. وقد تأثر مفدي، بالإنتاج الإحيائي، القادم من المشرق العربي وبأعلامه أمثال: شوقي، وحافظ إبراهيم، والرصافي، وغيرهم، فكان هو وزميله حمود رمضان يتنافسان فيما ورد في هذه الصحف خاصة جريدة الشهاب والتي تعد بحق امتداد لما في المشرق العربي في مجال الإبداع والنقد الأدبي، ومن الشخصيات التي تأثر بها مفدي، شخصية عمه صالح بن يحي، وشخصية، الزعيم الثعالبي، وغيرهم من القادة العظماء.[1]

تعد تونس العاصمة، التي قدمت لمفدي بصحافتها ونواديها وأدبائها ومسؤوليها في جميع مراحل حياته ما لم يجده في غيرها، والمطلع على الجرائد التونسية "كالزهرة"، "النهضة"، "الشباب"، يلمس كيف كان يحل من دوائرها الثقافية محلا عظيما وكيف كانت تربطه بأدبائها

[1] - ينظر: شعر مفدي زكريا –دراسة وتقديم- حواس بري، ص:28، 32.

علاقة الحب والصداقة والأخوة مع كل من "أبي القاسم الشابي" و"محمود بورقيبة"، و"بيرم التونسي"، و"محمود العربي".[1]

على عكس مفدي زكريا الذي كانت ثقافته في حدود ضيقة إن لم نقل مغلقة فإن محمود درويش، اطلع على مختلف الكتب في مختلف الثقافات. فهو يقر بأن سياق تجربته الشعرية، يتحرك في سياق القصيدة العربية، من الجاهلية إلى زمنه، ولكن ليس في سياق مغلق، بل منفتح على علاقة الثقافة العربية بالثقافة الإنسانية العالمية وهو شديد الاطلاع على ما يحدث في حركة الشعر العالمي، كما يؤكد تأثره باللّغة القرآنية ويرى أن كل من ولد في هذا الشرق، سواء كان مسلما أو لم يكن، لن تكون له مرجعية لغوية إن لم يتقن لغة القرآن الكريم، ويرى أن بلاغة القرآن تعرفها، كلما تعمقت بقراءته ومن تأثراته. الواضحة بالقرآن الكريم "أنا يوسف يا أبي" فمحمود شديد الإعجاب بالقصص القرآني، كما كان درويش شديد الإعجاب بأبي فراس الحمداني والمتنبي.[2]

كما انفتح درويش على مختلف التيارات الأدبية الحديثة في الشعر العربي كالرومانسية والواقعية الحديثة والرمزية ويرى في لواقعية أنها تربط بين الواقع والشاعر، لكن لم يتقوقع درويش، ضمن اتجاه واحد بعينه إنما ظلت هذه الاتجاهات بنسب متفاوتة في شعره، غير أن تأثره بالواقعية الثورية يبدو جليا، وهذا يرجع لربطه الصلة، بين الشعر والسياسة، ونمّا ذلك بمطالعاته للشعر الثوري العالمي، وخاصة شعر الثورة الروسية، لقد تعرف درويش على هذا النوع من الشعر خلال دراسته الثانوية. وقرأه في الجديد والاتحاد وغوركي، ولينينن ويقول درويش عن هذه القراءة:" تحسستُ طريقي، وظهرت نقطة ضوء في حياتي". كما تأثر بمايكوفسكي وما قرأ له وصل لأعماقه وردّ الصدى، إضافة لشعراء المقاومة العالميين، أمثال ناظم حكمت ولوركا وأراغون وهو يعتبر نفسه امتداد لهؤلاء الشعراء بملامح فلسطينية، محمود درويش تأثر بما قدمه لوركا كشاعر وأحبه كصديق وخلده في رائعته لوراكا ومنها:

[1] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، ص:25، 29، 30.
[2] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، ص:25، 29، 30.

عازف الخيتار في الليل يجوب الطرقات

ويغني في الخفاء

وبأشعارك يا لوركا، يجمع الصدقات من عيون البؤساء.

لقد اكتسب درويش من مطالعته لشعر المقاومة العالمي ما أهل قصائده لأن تكون تعبيرا عالميا نابضا بالحياة، من واقع المأساة الفلسطينية، وهذا ما جعل قصائده تترجم إلى عدة لغات عالمية: كالإنجليزية، والفرنسية، والاسبانية، والسويدية...، كما تأثر درويش "بالتوراة" تأثر أدبي ونلمس هذا التأثر، من خلال توظيفه في شعره للكلمات: "أرميا"، "مزامير"، "المغذين"، "طوبي"، ومن "الإنجيل" تطغى على شعره منه كلمة "الصليب".[1]

وإن لبت "تونس" لمفدي حاجته الثقافية، فإن "بيروت" قدمت لدرويش كل ما حوت ذلك لأنها كانت حجا لكل جديد وقديم، فهي تطبع الكتب وتوزع الصحف، وتعقد الندوات والمؤتمرات وتعالج قضايا العالم، وعبر انفتاحها الثقافي الهائل أتاحت لدرويش الاطلاع على كل جديد في الفنون الأدبية عامة والشعر خاصة وساعدته على تطوير نفسه إضافته لهذا فهي تمنحه الراحة والاطمئنان، فهي آخر شارة فلسطيني بالنسبة له، وهي الدولة الوحيدة التي بقيت تقاتل من أجل بلده بعد انسحاب الجميع.[2]

[1] - ينظر: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، ص: 55، 62.
[2] - ينظر: محمود درويش ناثرا، تهاني شاكر، ص:64.

تحليل أسلوبي للقصيدتين:

تطرقنا في الفصل الأول لماهية الموازنة، والأسلوبية، باعتبارها "منهج وصفي للنصوص، تتكئ على البلاغة، ولا تقف عند حدودها، بل تتخطاها لتتخذ طابعا عليما له أسسه."

واللغة: نظام من أدوات التعبير، يبرز من خلالها الجانب الفكري للإنسان، وليست مهمة اللغة مقصورة، على نقل الجانب الفكري، بل تتعداه لنقل العواطف والأحاسيس.

وغاية الأسلوبية الكشف عن الخصائص الفنية، المميزة للنص ودلالاته ويكون هذا عن طريق التحليل الأسلوبي الذي يتم على ثلاثة مستويات.[1]

– المستوى الصوتي الإيقاعي: يُتناول في هذا المستوى المادة الصوتية المشكلة للخطاب الفني، أين تنتج تأثيرا صوتيا لدى المتلقي، من تناغم أو إلحاح[2] ففي هذا المستوى نعتني بالظواهر اللغوية التي انزاحت عن عادتها لتسهم في تكوين إيقاع صوتي موسيقي ويتجلى هذا في الهندسات الصوتية والصيغ الصرفية.[3]

–المستوى التركيبي: يتم التحليل في ها المستوى على مستوى بنية الجمل وأنماطها وتراكيبها النحوية والبلاغية وذلك بالنظر فيها من خلال التقديم والتأخير، الفصل والوصل، الجمل الاسمية والجمل الفعلية...الخ.[4]

–المستوى الدلالي المعجمي: أين ندرس فيه المعاجم الواردة في النص والكلمات المشكلة لحقل دلالي واحد، تجمع بينهما صلة تجعل منها منطوية تحت لواء كلمة واحدة تشمل معانيها، مثل كلمة لون تنضوي تحتها كلمة، أصفر، أحمر، أخضر تنطوي تحت حقل دلالي واحد "الألوان"، كما يهتم هذا المستوى بالتكرارات، التي تعتبر وسيلة أسلوبية. لتأكيد الدلالة، من خلال تكرار الحروف و الأسماء...".[5]

[1] - ينظر: الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966، ص:17.
[2] - بلاغة الخطاب وعلم النص- صلاح فضل- الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1996، ص:273.
[3] - دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال بريم، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، (دط)، 1995، ص:02.
[4] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص: 349.
[5] - ينظر: الصور المدنية (دراسة أسلوبية)، عهود عبد الواحد، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص:08.

وبإشارتنا للمستويات التي يتم على مستواها التحليل الأسلوبي، نشرع بداية في تحليل قصيدة "فاشهدوا" وبعدها "عابرون في كلام عابر" للموازنة بين ما نتوصل إليه من التحليل الأسلوبي للقصيدتين لاحقا، وبما أننا تطرقنا لشاعرين سابقا، سنشير في البداية إلى ظروف ولادة كل من القصيدتين وتيارهما الشعري وغرضهما. لنحلل القصيدة على المستويات الأسلوبية الثلاث.

1-1- تحليل قصيدة "فاشهدوا" -لمفدي زكرياء-

القصيدة

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الدافقات*
والبنود اللامعات الخافقات، في الجبال الشامخات الشاهقات
نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم ...أن تحيا الجزائر
فاشهدوا

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا، بالحرب قمنا
لم يكن يصغى لنا لما نطقنا.. فاتخذنا، رنة البارود وزنا..
وعزفنا، نغمة الرشاش لحنا.. وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب
يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي وخذي منا الجواب
إن في ثورتنا فصل الخطاب.. وعقدنا العزم، أن تحيا الجزائر
فاشهدوا

* في التسجيل الصوتي: الطاهرات.

نحن من أبطالنا، ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

وعلى أرواحنا، نصعد خلدا وعلى هاماتنا، نرفع بندا

جبهة التحرير، أعطيناك عهدا.. وعقدنا العزم، أن تحيا الجزائر

فاشهدوا

صرخة الأوطان، من ساح الفدا اسمعوها، واستجيبوا للندا..

واكتبوها، بدماء الشهداء واقرأوها، لبني الجيل غدا..

قد مددنا لك يا مجد، يد... وعقدنا العزم، أن تحيا الجزائر

فاشهدوا...[1]

تنتمي القصيدة، التي بين أيدينا، إلى الشعر الثوري. ويقصد به[2] ما ينظم في شأن من شؤون السياسة،يدعوا الشاعر من خلاله إلى انتزاع الحقوق والثورة على الواقع، ويعتبر "عبد القادر القط" أنّ: شعر المقاومة أشمل من شعر الحرب والثورة.

ويكون الشاعر قوميا وطنيا ثائرا بمدى التزامه بقضايا وطنه وشعبه، وبالنسبة للشعر الثوري الجزائري، يعتبر هذا الشعر خير مبشر بالثورة من خلال الكثير، هن القصائد الداعية والمحمسة هلا، وبالفعل كانت الثورة في الأول من نوفمبر 1954، أين انطلق الشاعر يواكب الثورة ويتغنى ببطولاتها، ومن بين هؤلاء الشعراء، صالح خرفي رمضان حمود اللقاني بن السائح، مفدي زكريا.

فإلى هذا الشعر الثوري تنتمي "فاشهدوا" من داخل السجن والثورة الملتهبة، في ليلة واحدة من سنة 1955 وفي الزنزانة 69. كانت "فاشهدوا".[3]

1-1-1- المستوى الصوتي الإيقاعي:

يعتبر عنصر الموسيقى، من أهم المقاييس، في ميدان النقد والتقويم وهو مقياس نقف عنده، عند عقد الموازنات لِتَعْرِفَ، مدى قدرة الشاعر على الملائمة بين عواطفه وموضوعه،

[1] - اللهب المقدس، مفدي زكريا. موفم للنشر، الجزائر، (د،ط)، 2007، ص:61.
[2] - ينظر: تطور الشعر الجزائري منذ (1945-1980)، الوناسي شعباني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص:79.
[3] - ينظر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، ص:18.

فالشعر كلام موزون مقفى، أين حددوا بذلك عناصر أساسية، في كيان الشعر، القافية، والوزن، وهو قياس موسيقي راقص وبذلك يدرك القارئ الفرق الجوهري بين الأسلوب الشعري والأساليب النثرية فالشعر يعتمد الوزن، بصورة غالبة.[1]

فالشعر موسيقى أو أنّ الموسيقى هي الركن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر وهذه الموسيقى يساهم فيها تشكيلها كل من.[2]

– الموسيقى الخارجية: وتقوم على الوزن والقافية وما يتخللها من زحافات وعلل.

– الموسيقى الداخلية: ويسهم، في تشكيلها الهندسات الصوتية، الجناس، التصريح، التكرار، وماله من أثر في التوكيد المعاني، وتفعيل للإيقاع الموسيقي ويشمل تكرار الصيغ الصرفية والأصوات.

– الوزن: موسيقى خارجية، يمثل عنصرا من عناصر الإيقاع الشعري، فهو دال يتفاعل، مع دوال أخرى لبناء الإيقاع، في نسق ينتج دلالية المعنى،[3] ويعتبره "ابن رشيق القيرواني" أعظم أركان حد الشعر.[4]

وظاهرة الوزن، هي عبارة، عن وحدات صوتية، خاصة، يرمز لها في علم العروض، بالسبب (/) للحرف المتحرك. والوتد (0) للحرف الساكن أو المد، وتقوم على أساسها التفعيلة.

1-1-1-1- التقطيع العروضي للقصيدة.

قسما بالنازلات، الماحقات... والدماء الزاكيات الطاهرات

0//0/0/0//0/// 0///0//0/// /0//0/ 0///

فعلات/ فاعلاتن/فاعلا فعلات/فاعلات/فاعلا

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

0//0/0/0//0//0/// /0///0/ /0//0/ 0//0/

فاعلات/ فاعلاتن/فاعلا فاعلات/فاعلات/فاعلا

نحن ثرنا فحياة، أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

[1] - ينظر: النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، ص:234.
[2] - ينظر: أوزان الشعر وقوافيه (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها)، علي يونس، دار غريب، القاهرة، (د،ط)، 2006، ص:114.
[3] - العمدة (في محاسن الشعر وآدابه ونقده) ابن رشيق القيرواني، تقديم: صلاح الدين الهوازي هدى عودة، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002، ص:261.
[4] - المرجع نفسه، ص:237.

/0//0/0/0/0 /0///0//0/// 0/0/0/// 0/0/0//0/0/0//0
فاعلاتن فعلات فاعلا فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاشهدوا

/0//0

فاعلا

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا

/0//0/0/0/0/0/0/// 0/0/0/// 0/0/0//0/0/0//0
فاعلات فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البرود وزنا

/0/0/0/0/0/0/// /0///0/0/0/0 0/0/0/// 0/0/0///0/0/0//0
فاعلاتن فعلات فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وعرفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

/0/0/0/0/0/0/// 0/0/0/// 0/0/0//0/0/0//0
فعلاتن فاعلاتن فعاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاشهدوا

/0//0

فاعلا

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

/0/0/0/0/0 /0 /0/// 0/// 0/0/0/// 0/0/0/// 0///
فاعلاتن فاعلتن فعلا فعلاتن فاعلاتن فعلا

يا فرنسا إنّ ذا يوم الحساب فاستدعي وخذي منا الجواب

/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0// 0/0/0/// /0/// /0//0
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلتن فعلات فاعلا

إن في ثورتنا فصل الخطاب وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/// 0/0/0/// 0/0/0/// 0/0/0/0/0/0
فاعلاتن فعلاتن فعلا فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاشهدوا

0//0/

فاعلا

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع خلدا

/0/0//0 | 0/0///0 | /0//0 | 0/0/// 0/0/// | 0/0//0 | 0/0///

فاعلاتن | فاعلاتن | فعلاتن فعلاتن | فاعلاتن | فعلاتن

وعلى أرواحنا، نصعد خلدا وعلى هاماتنا، نرفع بندا

0/0/// | 0/0/// | 0/0/// 0/0/// | 0/0//0 | 0/0///

فعلاتن | فعلاتن | فعلاتن فعلاتن | فاعلاتن | فعلاتن

جبهة التحرير أعطيناك عهدا... وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

/0///0 | 0/0//0 | 0/0//0 0/0/// | 0/0//0 | /0//0

فاعلتن | فاعلاتن | فعلاتن فعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن

فاشهدوا

0//0/

فاعلا

صرخة الأوطان من ساح الفدا فاسمعوها واستجيبوا للندا

/0/0//0 | /0//0 | 0//0/ 0/0//0 | /0//0 | 0//0/

فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلا فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلا

وكتبوها، بدماء الشهداء واقرأوها لبني الجيل غدا..

/0/0//0 | /0//// | 0/// /0/0//0 | 0/0/// | 0///

فاعلاتن | فعلات | فعلا فاعلاتن | فعلاتن | فعلا

قد مددنا لك يا مجد يدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

/0/0//0 | 0/0//// | 0/// 0/0/// | /0//0 | 0/0//0

فاعلاتن | فعلاتن | فعلا فعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن

فاشهدوا

0//0/

فاعلا

يتضح من خلال تقطيعنا العروضي للقصيدة أن تفعيلاتها على البحر الخليلي"الرمل" بتفعيلاته، فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن مكررة ست مرات ثلاث في الصدر وثلاث في العجز، ولم تخلو التفعيلات من الزحافات والعلل ولهذا فالقصيدة على بحر الرمل التام، مع المحافظة على الشكل العمودي أين جاءت القصيدة في 14 بيت بين كل ثلاثة أبيات اللازمة "فاشهدوا" مع عجز البيت الأخير في كل مقطع قبل اللازمة "فاشهدوا".

إذا، فالقصيدة عمودية تنتمي، إلى الشعر التقليدي المحافظ، على الشكل العمودي والوزن والقافية، فالشاعر كان دائما وفيا لكل أصيل يمت إلى جذور الأمة وتاريخها، وكان يرفض التجديد، الذي يقفز على الثوابت، والقواعد وهذا ما أورده، بلقاسم بن عبد الله في كتابه "مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة"، فأبان موقف الشاعر من الشعر القديم والجديد، والحر والعمودي إذ قال:" لا يوجد في اعتقادي ...شعر قديم أو جديد، فإما شعر أو لا شعر وكفى، وأنا أؤمن بالأصالة وصلة الرحم بين المعاني والكلمات وبالنبض الموسيقي المتجاوب مع نبضات القلب وما عدا ذلك فسموه ما شئتم".[1]

وبالفعل لقد جاءت "فاشهدوا" نبضا من قلب مفدي كيف لا والقصيدة وليدة سجن بربروس والثورة الجزائرية، وهذا ما نلمسه من حرارة كلمات وغضب وحماسة للثورة، وكل هذا نقله الشاعر من خلال الوزن قبل الكلمات، فالجميع يعترف بقوة النشيد الوطني الجزائري وهذا راجع بالطبع للبحر المستعمل بحر "الرمل" فقد استطاع الشاعر ومن خلال تفعيلات بحر الرمل، أن يخرج تلك الدفقات الشعورية القوية المتمثلة في الغضب والتحري ليست دفقات الشاعر وحده إنما نقل مشاعر شعب كامل عرف معنى الاستعمار، فبدى الشاعر وكأنه في ميدان الحرب، يخاطب ويعاتب ويصرخ في وجه المستعمر، وليس في سجنه وهذا راجع لقوة الوزن المستخدم وتكراراته المتماثلة في البيت الواحد وما طرأ فيه من زحافات وعلل مناسبة لمشاعر الشاعر فالزحافات والعلل خدمت النص ودلالته، وما يثبت ذلك أن اللحن

[1] - مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة، بلقاسم بن عبد الله، مؤسسة مفدي زكرياء، ط2، 2003، ص:210.

الأول لهذه القصيدة كنشيد لم يكن ناجح لأنه لم يتلاءم مع، الوزن والدفقات الشعورية القوية الدالة على تلك المكبوتات التي كانت تنتظر التفجر، ولذلك نقلت القصيدة لمصر وأعيد تلحينها، بما يناسب وزنها، وكلماتها.

لم تخلوا تفعيلات بحر الرمل من الزحافات والعلل والتي خدمت النص من الجانب الدلالي، وجعلت منه طيعا لغرضه موصلا لرسالته.

-الزحاف: هو تغيير يختص بثواني الأسباب، دون الأوتاد، وذلك لكثرة الأسباب ودورانها في الشعر،[1] والسبب نوعان، خفيف يتألف من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن (/0)، والنوع الثاني، الثقيل يتألف من حرفين متحركين (//)، والأوتاد نوعان، ما تألف من حرفين متحركين تلاهما ساكن والمفروق ما اجتمع فيه متحركين فصل بينهما ساكن (/0/).

والزحفات والعلل تعتري التفعيلة بحذف مقطع أو أكثر (سبب أو وتد) أو زيادة مقطع أو أكثر أو تسكين متحرك. ومن هذا ينتج لنا أنواع البيت الشعري، المجزوء، المشطور، المنهوك، المدور، والبيت التام، مثل ما جاء عليه وزن قصيدة "فاشهدوا": وهو ما كانت تفعيلاته تامة وإن أصابها شيء من التحوير نتيجة إصابتها بزحاف أو علة وفي القصيدة نلاحظ أن التفعيلات، السالمة من الزحافات والعلل: قليلة جدا مقارنة بالتفعيلات المزحوف فيها والمعلولة، أين جاءت السليمة مكررة 23مرة مقابل 71 وبالنسبة للمزحوف فيها والمعلولة، ويعمل الزحاف على التسريع في نطق التفعيلة، فهو يدل على العمل التواصلي القوي، من خلال التفعيلات المكررة وهذا ما جاء في القصيدة من زحافات أعطى لها وزن خاص:

زحافات خفيفة: تتوضح أكثر في تفعيلة اللازمة "فاشهدوا" في تفعيلتها (/0//0) فاعلا، وأصل التفعيلة فعلاتن، فأضيف وتد حرف ساكن مد الفاء في فاعلاتن وهذا كثير في القصيدة كما يلاحظ القارئ فهي متوزعة بين أضرب وأعجز القصيدة، "حشوا" و"عروضا"

[1] - علم العروض وتطبيقاته (منهج تعليمي مبسط)، محمد أبو شوارب، الإسكندرية، 2006، ص:42.

و"ضربا"، وحذف السبب الخفيف في تفعيلة (فاشهدوا) الحرف المتحرك التاء والساكن النون وهذا ملاحظ في عروض الأبيات أكثر منها في أضربها، وقد يحذف وتد (حرف ساكن) من التفعيلة، وهذا قليل مقارنة بالزحافات الأخرى أين تنتقل التفعيلة من أصلها (فعلاتن) إلى فعلات، وكل هذه التفعيلات المزحوفة المعلولة خاصة في "فاعلاتن" تجعل الباحث يعتقد أن القصيدة على الوزن الخفيف.

غير أن الشاعر متوقد الشعور ملتهب الأعصاب لذلك كثرة زحافاته في إيقاع صاعد (فاعلا) نازل (تن) مؤكد على العمل الثوري في فعلاتن طوينا، عقدنا....

وبهذا يمكن القول: أن الشاعر وفق في اختيار الوزن، وبالتالي البحر الشعري الذي عكس قوة الثائر الجزائري، حتى من داخل السجن وعكس حدة الغضب التي بلغها الشعب من المستعمر، فترجمها ثورة نقلت صورتها "فاشهدوا".

1-1-1-2- القافية:

تمثل القافية في المقاطع الصوتية المكررة في أواخر أبيات القصيدة وهذا التكرار جزء هام من الموسيقى الشعرية".[1] ويتوقع السامع هذا (التكرار) في نهاية كل بيت وهذا بالنسبة للشعر العمودي[2]، وحدد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" القافية بقوله:" هي الساكنان الأخيران، من البيت وما بينهما، مع حركة ما قبل الساكن الأولى منهما"[3]، وبهذا فالقافية اتفاق المقطوعة الشعرية أو المقاطع أو القصيدة كلها في حذف الروي صوتا وحركة.[4] والقافية تكون في ضرب البيت الشعري.

[1] - دراسات في العروض والقافية، عبد الله درويش، دار العلوم، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص:100.
[2] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط7، 1997، ص:259.
[3] - أوزان الشعر، مصطفى حركات، دار الآفاق، (د،ط)، (د،ت)، ص: 156.
[4] - النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مرجع سابق، ص: 248.

" تشمل القافية ستة حروف عي: الرس، الإشباع، الحذو، التوجيه، المجرى، النفاذ، الروي ويشترط أن يكون حرفه سلس المخرج باعتباره عنصر أساس يسهم مع الوزن في تشكيل الموسيقى الخارجية".[1]

وتصنف القافية حسب طبيعة حروفها المحيطة بالروي إلى:

قافية مقيدة: وهي التي ينتهي فيها البيت بروي ليس ممدود.

قافية مطلقة: وهي ما يتبع فيها الروي حرف أو حرفان.

أما بحسب ما يسبق الروي فتصنف إلى:

قافية مردفة: يسبق الروي فيها حرف مد.

قافية مؤسسة: وهي ما يأتي فيها قبل الروي بحرفين ألف لازمة.

قافية مجردة: وهي الخالية من الردف والتأسيس.

وبامتزاج التصنيفين نجد:

قافية مقيدة مردفة أو مؤسسة أو مجردة.

قافية مطلقة مردفة أو مؤسسة أو مجردة.[2]

تصلح كل الحروف لأن تكون رويا للقافية بما فيها الألف، الواو، الياء، الهاء، غير أن أكثر الحروف دورانا على ألسنة الشعراء هي الواو، الباء، اللام، الميم، النون، الدال، ويرجع "إبراهيم أنيس" ذلك إلى أنها، أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى وظيفة الحركات فهي حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات واللين.

والقافية باعتبار تكرار الروي: ثلاثة أقسام:

القافية الموحدة: وهي الأقدم في شعرنا العربي أين يبقى حرف الروي نفسه من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة.

[1] - أوزان الشعر، مصطفى حركات ، ص:167.
[2] - المرجع نفسه، ص:167.

القافيـة المتعـددة: وهـي التـي يتغيـر فيهـا الـروي مـن لام إلـى مـيم فـي القصـيدة الواحـدة وتنقسم إلـى قسـمين، قافيـة تخضـع لنظـام خـاص، وقافيـة لا تخضـع لأي نظـام والقافيـة التـي تخضع لنظام معين كثيرة منها، المرسلة، مزدوجة، مثلثة وهي التي تهمنا، فالمثلثة يتغير فيها الروي كل ثلاثة أبيات وتأتي بأشكال متعددة منها الشكل التالي:

أ	ب
أ	ب
أ	ب
ج	د
ج	د
أ	ب
أ	ب[1]

أو الشكل التالي كما في قصيدة "فاشهدوا"

أ	أ
أ	أ
أ	ب
ج	ج
ج	ج
ج	ب[2]

[1] - ينظر: قوافي الشعر، حسن أبو النجا، المكتبة العصرية، روبية، الجزائر، 1999، ص:19،42، 45.
[2] - المرجع نفسه، ص: 43.

أين يتحد الروي في كل من عروض وضرب كلا ثلاثة أبيات لكن يتغير ضربها في عجز البيت الثالث ويتكرر هذا الشكل في المقاطع الخمسة التي تضمنتها القصيدة.

ففي المقطع الأول: تمثل حرف الروي في كل من العروض والضرب وهو حرف (التاء)، ليتغير الحرف في ضرب البيت الثالث والقافية التي نتجت في المقطع الأول هي: طاهرات، شاهقات، زائر، وهي قوافي مقيدة لأن حرف الروي ساكن ومؤسسة لوجود حرف صحيح بين الروي، وألف التأسيس ومردوفة، لوجود حرف المد قبل الروي مباشرة في البيتين الأولين وتغيرت في ضرب البيت الثالث "الجزائر"، "زائر" لضرورة التصريح بأن كل هذا القسم وكل هذه التضحيات في المقاطع الأخرى من أجل الجزائر وتتكرر هذه القافية (زائر) في كل مقطع.

في المقطع الثاني، تغيرت القافية، وتغير حرف الروي معها. فأصبح حرف الروي (نون) والقافية في هذا المقطع هي: قمنا، وزنا، والمكررة "زائر" وهي قافية مطلقة مجردة.

في المقطع الثالث: عاد الشاعر للقافية المقيدة واستعمل حرف (الباء) كروي، وهي قافية مقيدة مؤسسة مردوفة وهي: تاب، واب، زائر.

في المقطع الرابع والخامس: استعمل الشاعر قافية مطلقة رويها حرف (الدال) كحرف روي في كل من عروض وضرب الأبيات الستة عدا في ضربي البيتين في كلمة الجزائر، والقافية في هذين المقطعين هي: مجدا، بندا، زائر، للندا، إذا، زائر.

"التاء" حرف مهموس منفتح انتهت به جل الكلمات التي جاءت في المقطع الأول "نازلات"، زاكيات، طاهرات، لامعات، خافقات، شاهقات، ولهذا فالقافية جاءت ملائمة لانتهاء البيتين بها، فجاءت موسيقي مستساغة كونتها الكلمات المنتهية بنفس الحرف، ولقد بينت القافية عظم ما يقسم به الشاعر دماء الشهداء المتدفقة في الجبال الشامخات الشاهقات، فقد ارتبطت القافية البيت الأول بالثاني.

في المقطع الثاني: كان حرف الروي (النون)، في العروض والضرب وهو حرف واسع الانفجار منفتح، دل على الحركية التي غلبت، موحدة الشعب الجزائري في العمل الثوري المرفق بـ الثورة والقوة باستخدام البارود وزنا والرشاش لحنا...

في المقطع الثالث: يعود الشاعر للقافية المقيدة، بحرف الباء كروي وجاءت مناسبة، لتوجيه الخطاب لفرنسا حيث انتهى وقت المناقشة والعتاب وجاء وقت أخ الحساب والجواب.

في المقطع الرابع والخامس، جاءت القافية مطلقة عبرت عن حالة الاستنفار، والتحدي والحماسة، التي بلغها الشعب الجزائري، من أجل استقلال الجزائر، فقدم الجنود والأرواح استجابة لصرخة الوطن، وجاء الروي "الدال" مناسب لما عبرت عنه الأبيات كونه حرف احتكاكي انفجاري.

1-1-1-3- الصيغ الصرفية وأثرها الموسيقي:

والصرف عمليا، هو: تحويل الأصل الواحد، على أمثلة مختلفة المعاني مقصودة لا تحصل إلا بها، كاسمي الفاعل والمفعول، واسم التفضيل...فهو علم يعرف به أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب ولا بناء.[1] المراد بالصيغ الصرفية هو معرفة أحوال بنية الفظة ووظيفتها...

ومن الصيغ الصرفية الواردة في القصيدة:

الصفة المشبهة باسم الفاعل ومنها: نازلات، مفردها نازل على وزن فاعل.

الصفة المشبهة باسم الفاعل ماحقات، دافقات، لامعات، خافقات، شامخات، وكلها صيغ مفردها المذكر على وزن فاعل.

لقد أضافت هذه الصيغ على البيتين الهيبة والقوة وأوضحت عظمة ما يقسم به الشاعر.

صيغة اسم الجمع: في "جند" فكل الجزائريين جنود الوطن، على وزن فُعْلٌ صيغة اسم الكثرة في "الأوطان" على وزن أفعال و"بطل"، "أبطال" أبطالنا، فلكل وطن جند يحرصونه

[1] - شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط1، 2007، ص:88.

وكل جندي بطل، هذا ما جاء في القصيدة من الصيغ وقد أضافت للمعنى والإيقاع شيء خاص.

1-1-1-4- التكرار وأثره في الموسيقى:

1-1-1-4-1- تكرار الأصوات: بالرغم من أن الصوت يمثل أصغر وحدة مكونة، إلا أنه يكتسي أهمية بالغة، في تكوين الإيقاع والدلالة لما في ذلك علاقة بين تلاءم وتلازم بين صوتيات الحروف والحالة النفسية للشاعر[1]، وهذا ما توضح لنا من استخدامات الحروف المشكلة والغالبة في القصيدة وقبل هذا نستعرض الحروف لنبين صفاتها ومخارجها لنصل إلى ما أدته من دلالة وإضافة للإيقاع.

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكراراتها	النسبة المئوية
أ	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	حنجري	10	%3.18
ب	انفجاري مجهور منفتح	شفوي	12	%3.82
ت	انفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	22	%7
ث	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	بين الأسنان	03	%0.95
ج	متراخي مجهور منفتح	غازي	07	%2.22
ح	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حلقي	12	%3.82
خ	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	05	%1.05
د	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	أسناني لثوي	28	%8.91
ذ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	بين الأسنان	03	%0.95
ر	واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري	لثوي	05	%1.05
ز	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	أسناني لثوي	08	%2.54
ط	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	07	%2.22

[1] - ينظر: الإيقاع في الشعر العربي، أبو سعود سلامة أبو سعود، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د،ط)، (د،ت)، ص:104.

ظ	احتكاكي أو رخوي مجهور مطبق	بين الأسنان	0	%0
ص	احتكاكي أو رخوي مهموس مطبق	أسناني لثوي	04	%1.27
ض	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	01	%0.31
س	احتكاكي أو رخوي مهموس مفتوح	أسناني لثوي	10	%3.18
ش	احتكاكي أو رخوي مهموس مفتوح	غازي	11	%3.50
ف	احتكاكي أو رخوي مهموس مفتوح	شفوي	09	%2.86
ق	انفجاري أو شديد مجهور مفتوح	لهوي	14	%4.85
ك	انفجاري أو شديد مهموس مفتوح	طبقي	07	%2.22
ل	واسع انفجار مجهور منفتح حافي	لثوي	12	%3.82
م	واسع الانفجار منفتح أو أنفي فني	شفوي	24	%7.64
ن	واسع الانفجار منفتح أو أنفي فني	لثوي	43	%13.69
ع	احتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	حلقي	18	%5.73
غ	احتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	طبقي	02	%0.63
ه	احتكاكي أو رخوي مهموس منفتح	حنجري	11	%3.50
و	واسع الانفتاح جوهري منفتح شبه مطلق	شفوي	13	%4.14
ي	واسع الانفتاح جوهري منفتح شبه مطلق	غازي	19	%6.05

من خلال الجدول يتبين لنا أن مفدي اعتمد في تشكيل موسيقاه الداخلية على تكرار أصوات متفاوتة في درجة الجهر وكما نلاحظ في الجدول فهذه الأصوات انفجارية أو شديدة مجهورة منفتحة ما عدا التاء تكرر 22 مرة وهو صوت احتكاكي رخو مهموس جاء في المقطع الأول وعبر عن مد إيمان الشعب الجزائري بثورته وبين استعداده لها جماهيريا من خلال تكرارات حرف النون 48 ودل في معظمه على صوت الجماعة (نحن) ثرنا، قمنا...

وبالنسبة للحروف المجهورة الأخرى كالألف، الباء، الراء، الطاء، الضاد، الفاء، اللام، الغين، الواو، فقد جاءت بتكرارات متقاربة من 1-13مرة.

فيما يخص الحروف المهموسة: كالخاء، السين، الشين، الصاد، الثاء، الذال، الحاء، فإنها جاءت مكررة بنسب أقل، ذلك لأن طبيعة الموضوع وإحساس الشاعر لا يتناسب معها فالقصيدة ثورية تناسبها أصوات انفجارية عالية المدود.

1-1-1-4-2- الهندسات الصوتية:

أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، نتحدث فيها، عن تكرار حرف أو أكثر، فيحدث أثر وإيقاع خاص. وهي كما أوردها "جوزيف ميشال شريم" مصنفة إلى ست تصنيفات وهي: الهندسة الإيقاعية، الهندسة الخاتمة، الهندسة الفاتحة، الهندسة المحيطة، الهندسة الرابطة، الهندسة التآلفية.[1]

ومن الهندسات الصوتية في القصيدة نجد:

أ- الهندسة الإيقاعية: وهي تكرار الفونيمات في مقاطع نبرية، ومنها:

ب-1- قسما بالنازلات، الماحقات... والدماء الزاكيات الطاهرات

ت ت

ز+ت ز+ت

ب-2- والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات، الشاهقات

ت ت

ل+م ل+م

ب- الهندسة الخاتمة: وهي تكرار فوفيمين في آخر كل شطر، وهذا غالب على الأبيات

ب1- قسما بالنازلات، الماحقات... والدماء الزاكيات الطاهرات

ق+ت ق+ت

[1] - دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، ط ، 1995، ص: 93.

ب2- والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

ق+ت ق+ت

ب7- يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

ت+ب ت+ب

ب9- نحن من أبطالنا، ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع خلدا

ج+د ج+د

ج- الهندسة التآلفية: وهي انتشار التنسيق على جزء عروضي بكامله، وهذا يعتمد على التذوق الموسيقي بقراءة الأبيات ومنه في القصيدة، البيتين الأولين من المقطع الأول وكذلك من المقطع الثاني والثالث والرابع والبيت الثاني من المقطع الخامس، وتآلفت الأشطر. فيما بينها كونها موصولة ببعضها البعض بحرف الوصل (الواو) أو (الفاء) أو حرف الجر (إلى) أو (على) أو (من).

1-1-2- المستوى التركيبي:

لم تحجم الأسلوبية الحديثة، على ما قدمته البلاغة القديمة، خاصة فيما يتصل بمباحث التركيب، أين جعلت من هذه المباحث وسائل معينة في التحليل الأسلوبي الحديث، والسمات البنائية لأسلوب النص، ونظرة تعكس روح "الانحراف" والانزياح داخل العمل الأدبي.[1]

وفي قصيدة "فاشهدوا" "لمفدي" سنعنى بتحليل البنى التركيبية وربطها بدلالاتها داخل النص، محاولين بذلك استطلاع البنى الأسلوبية عن طريق الكيفية، التي تشكلت بموجبها قصيدة "مفدي" منطلقين أولا من:

1-1-2-1- التركيب النحوي:

1-1-2-1-1- أنواع الجمل والأساليب:

بما أن الخطاب الأدبي يقوم أساسا على التراكيب، يتوجب على الدارس تحديد طبيعة الجمل في مجالها النحوي وتحديد علاقة هذه لجمل بينها مع تحديد وظيفتها التركيبية في

[1] - ينظر: التقديم والتأخير، مباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، مختار عطية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص:111.

بنية النص ويتم هذا في إطار التفرقة بين الجمل الاسمية والفعلية واستعمالاتهما والأساليب التي وردت من خلالها هذه الجمل، دون إغفال الوظائف الجمالية التي أدتها في النص.

ولننطلق في تحليلنا هذا العنوان، فالعنوان ليس ما يتقدم النص ويفتح مسيرة نموه، أو مجرد اسم يدل على العمل الأدبي ويحدد هويته، فهو أبعد من ذلك بكثير، وعلاقته بالنص بالغة التعقيد فهو مدخل إليه وإضافة لما فيه ممراته وهو عند: جورج بورخيس: البهو ندلف منه إلى النص، ودون هذا البهو لا يمكن التقرب من حجرة النص وملامسته حركتها، واتجاهاتها في ثنايا النسيج النصين– فالعنوان ليس ملصقة تربط بين النص وصاحبه بل هو استدعاء لما في النص وومضة يدخل من خلالها للنص وتتنامى فيه.[1]

"فاشهدوا" عنوان قصيدتنا، جاء جملة فعلية من فعل الأمر إشهد اتصلت به واو الجماعة في محل رفع الفاعل أنتم وفي هذا دلالة على المخاطبة الجماعية التي ربما يقصد بها. العالم العربي المغاربي والعالمي وبالتأكيد الاستعمار الفرنسي، والمفعول به لم يصرح به الشاعر إنما ترك نقاط قد تدل على عظم ما يشهدهم عليه، أو أن ما يشهدهم عليه أقوى من أن يذكر، والأغلب أن ما سيشهدهم عليه أمور عديدة تتكشف في النص.

بدأ الشاعر قصيدته بالقسم فكان لسان حالة تقديرا يقول نحن نقسم قسما، فقسما تأكيد لفظي مفعول مطلق للفعل المحذوف "نقسم" منصوب وعلامة نصبه الفتحة وهذا يعني أن الابتداء كان بجملة اسمية تلاها الشاعر بجملة المقسوم به ويأتي غالبا جملة جار ومجرور كما هو في بالنازلات فالباء حرف جر ما يأتي بعدها اسم مجرور ومضاف ومعطوف على الجار والمجرور وحرف الجر (في) وجملة الجار والمجرور ...فالبيتين الأولين تكونا من جمل اسمية أتبعت بأخرى اسمية المبتدأ والخبر فينحن ثرنا...ثم العطف، وعقدنا العزم، ثم توكيد في أن تحيا الجزائر وبالتالي لقد خدمت هذه الجملة الاسمية الخطاب الإخباري

[1] - ينظر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، 2002، ص:173.

التقريري فأخبرتنا على ما يشهد الشاعر مخاطبيه والجواب هو على قيام ثورة الجزائريين، كما جاءت هذه الجمل مناسبة للعنوان من حيث تراكيبها فالشاعر يشهد مخاطبيه على أنه يقسم بالنازلات والماحقات وبالدماء وما إلى ذلك على استمرار ثورتنا حتى تحيا الجزائر.

في المقطع الثاني وبعد التأكيد بأشهدوا، تأتي الجمل الاسمية لتقدم لنا تقرير وافي وصفي عن بواعث الثورة كعدم الإصغاء، وينطوي تحت هذه الكلمة الكثير من الدلالات والمعاني من التهميش الفرنسي للشعب الجزائري على كثير من المستويات، ولهذا قمنا بالحرب وهنا تجسد الجمل الفعلية دورها لدلالة على الحركة، والانتقال من مرحلة إلى أخرى تقوم على الحركة، "فاتخذنا، وعزفنا، وعقدنا" وجاءت هذه الجمل الفعلية متعاقبة، لأن العمل الثوري عمل متواصل ينتقل، من مرحلة إلى أخرى. من عدم الإصغاء لهم إلى قيام ثورتهم، ثم يكرر الشاعر "فاشهدوا" ليشهد مخاطبيه على ما سبق قوله.

في المقطع الثالث ينتقل الشاعر إلى النداء في أسلوب إنشائي خطابي طلبي (فاستدعى، وخذي) وهنا يحدد الشاعر مخاطبه "فزنا" العدو المنادى عليه فيطلب منها الاستعداد لأخذ الجواب من الشعب وما كان جواب الشعب الجزائري إلا ثورة عقدت العزائم لتفجيرها واشهدي يا فرنسا على هذا.

ويتواصل التناسب والتناسق بين الجمل الاسمية الفعلية في المقطع الرابع وكأنه تقسيم عادل (وعلى أشلائنا، نصنع مجدا)، (وعلى أرواحنا)، (نصعد خلد)، (وعلى هاماتنا، نرفع بندا)، (جبهة التحرير، أعطيناك عهدا)، (عقدنا العزم أن تحيا الجزائر)، في خطاب يصف مدى استعداد الثوار لمهمتهم في تحرير الوطن.

المقطع الخامس تراوح بين الجمل الاسمية والفعلية وكان الابتداء أولا جملة اسمية مبتدأ وخبر"صرخة الأوطان من ساح الفدا" ثم تتوالى الجمل الفعلية، اسمعوها، استجيبوا للندا، أكتبوها، اقرأوها...وفي هذا المقطع يغلب الأسلوب الإنشائي بأفعال الأمر والطلب الموجه لأبناء الشعب الجزائري أما الأولى (الأسلوب الطلبي) كان موجه لفرنسا، فهنا يدعوا الشاعر

الشعب الجزائري إلى الالتفاف بالثورة والتأريخ لها ليعلم الجيل القادم صنيع أجدادهم، فبلوغ المجد يتطلب شد الهمم وعقد العزائم وبذل الروح والدم، وليشهدوا على أنا فعلنا هذا.

-إن الجملة "فاشهدوا" العنوان تنامت وقدمت في كل مرة دلالة لما يشهد عليه في النص فنكشف سر العنوان بحيويته ونماءه داخل النص.

1-2-2- الأزمنة الواردة في القصيدة:

يعتمد في التحليل الأسلوبي على الصيغ التي جاءت فيها الأفعال الواردة في النص، ويفيد "عبد العزيز عتيق" إلى صيغة الفعل تدل على دلالة معينة فصيغة الماضي،تفيد تمام حدوث الشيء في الزمن الماضي، أما صيغة المضارع فإنها تفيد تمام: شيء في زمن الحاضر"[1] أما صيغة الأمر فتتضمن طلب فعل شيء أو الابتعاد عنه آنيا أو مستقبلا، أي في الحاضر أو المستقبل.

ولشاعر فلسفة خاصة مع الزمن تتبين من خلال مد جسور الماضي إلى الحاضر والمستقبل أين تبدأ الثورة وتنتهي في الماضي المرتبط بالحاضر أو المستقبل وهو شرط حياة الجزائر واستقلالها.

أ- **صيغة الماضي:** تتمثل في الأفعال التالي: ثرنا، عقدنا، قمنا، نطقنا، اتخذنا، عزفنا، عقدنا، طوينا، مددنا، إن هذه الأفعال المعقودة في الماضي لا تنتهي في الزمن الماضي، بل يحدث انتهاؤها بتوفر شرط استقلال الجزائر.

ب- صيغة المضارع، كانت بداية مع الفعل "يطوي" الكتاب في إثارة إلى انتهاء العمل القائم على الأخذ والرد، العتاب، والجدل، لينطلق العمل الثوري مع الفعل المضارع في صوره (ندفع، نصنع، نصعد، تحيا) وهذه الأفعال وصفت الفعل الثوري.

[1] - علم المعاني في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة للطباعة والنشر، 1970، ص:51.

ج- صيغة الأمر، جاءت في القصيدة بمعنى المضارع، وحتى الآن، في مخاطبة الشاعر لفرنسا وهو خطاب قوي شديد اللهجة (استعدي، خذي)، وخطاب توجيهي حمل معنى الرفق والإرشاد في اقرؤوها واكتبوها لإيصال الرسالة للأجيال القادمة.

وبهذا يكون استخدام الشاعر للصيغ الزمنية منطقيا معبرا في تنقله من الماضي إلى المضارع والمستقبل في صورة الأمر، على مراحل الثورة الجزائرية، منذ قيامها إلى انتهائها، باستقلال الجزائر، فكانت الصيغ المستعملة مواتية لحمل الدلالات الثورية والأحاسيس الوطنية.

بينما جاءت تكرارات هذه الأفعال متقاربة فصيغة الماضي وردت 7مرات، وفي صيغة الحاضر 6مرات، وصيغة الأمر 4مرات، وقد تكرر الفعل "اشهدوا" خمس مرات كلازمة وقد ساهمت هاته الصيغ في نقل الثورة من خلال الوزن والأفعال التي حملت معنى الجماعة وتأكيد صوتها.

1-1-2-3- الضمير وبلاغة الإيحاء:

يمارس الضمير دوره التركيبي، عندما يدل على "معين" مقصود، ولا يدل على هذا إلا بمرجع ينتسب إليه لفظا، أو رتبة ويعمل المرجع على إيضاح المعنى.

والضمير ما وضع للمتكلم أو المخاطب أو الغائب، وقد يأتي، في صورته متصل أو منفصل، بارزا أو مستتر.[1] مرفوع يدل على الفاعل في تاء الفعل المتصل به (ألف الاثنين)، واو الجماعة، نون النسوة، ياء المخاطبة، ما هو مشترك بين النصب والجر، ياء المتكلم، كاف المخاطب، هاء الغائب، وما هو مشترك بين الرفع والنصب والجر، وهو (نا) المتكلم، وفي القصيدة نجد الضمائر التالية.

أ- **ضمير المتلكم:** في قسمنا بمعنى (نحن نقسم قسما) وفي ثرنا، عقدنا نحن، استقلالنا، قمنا، لنا، نطقنا، اتخذنا، عزفنا، ندفع، نصعد، أشلائنا، أرواحنا، هاماتنا، مددنا، نرفع.

[1] - الشعر العربية الحديثة، سيريل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص:68.

ب- ضمير المخاطب: في اشهدوا، اسمعوها، يا فرنسا، استعدي، خذي، استجيبوا، أكتبوا، اقرأوا.

ج- ضمير الغائب: تحيا، طويناه.

- اقتران ضمير: المتكلم مع المخاطب في أعطيناك (النون المتكلم نحن، ضمير المخاطب الكاف).

من خلال ما تقدم نلاحظ أن ضمير المتلكم (نحن) كان طاغيا على القصيدة فالشاعر يتكلم على لسان الشعب الجزائري الثائر فالثورة لا تقوم من خلال شخص واحد، وبصورة أقل ورد ضمير المخاطب لأن المتكلم وجه خطابه إلى أشخاص معينين، فخاطب في البداية فرنسا، استعدي، خذي، ثم أبناء الشعب الجزائري. استجيبوا، اسمعوا، اكتبوا، اقرأو، وخاطب الكل باشهدوا (أنتم).

أما ضمير الغائب فلم يرد إلا مرتين، عندما قال تحيا (هي) وأكدها بالمعنى بالحياة (الجزائر)، وقد تكررت هذه العبارة تحيا الجزائر في المقاطع الخمس كتوكيد على الدلالة "استقلال الجزائر"، وفي قوله: طويناه، أين انتهى العتاب وطوى وجاء وقت الحساب.

واقترن: المتكلم بالمخاطب في أعطيناك، دليل اقتران، المناضلين والثوار (نحن) بجبهة التحرير (أنتِ) أعطيناك عهدا.

1-1-2-4- الفصل والوصل:

يعتبر الفصل والوصل ظاهرة تعبيرية تتعامل مع الكلام بطرفيه المكتوب والمنطوق،[1] وهو علم بمواضيع العطف والاستئناف ومكان وضع حروف العطف في مواقعها وتركها عند عده الحاجة إليها.[2]

أ- مواضيع الفصل:

[1] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص:339.
[2] - الميسر في البلاغة العربية، ابن عبد الله شعيب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص:222.

– إذا كان بين الجملتين امتزاج معنوي ما يطلق عليه كمال الاتصال ويكون ذلك إذا كانت الجملة الثانية توكيد للجملة الأولى أو بدلا منها أو بيانا لها.

– ما يعرف بكمال الانقطاع، أين يوجد بين الجملتين تباين تام.

– إذ كانت الجملة الثانية، تحمل جواب تضمنه سؤال في الأولى، فيما يعرف بالاستئناف.

ب– مواضع الوصل: ويكون:

– إذا اتحدت الجملتان خبرا أو إنشاء، دون وجود ما يقتضي الفصل بينهما.

– إذا اختلفت الجملتان خبرا أو إنشاء، أي إحداهما خبرية والأخرى إنشائية.

– إذا كان للجملة الأولى محل من الإعراب وقصد المنشئ إشراك الثانية في هذا المحل الإعرابي.[1]

–من مواضع الفصل، في قصيدة "فاشهدوا" نجد:

البيت الأول من المقطع الأخير: امتزاج معنوي بين الشطر الأول والثاني.

صرختُ الأوطان من ساح الفدا اسمعوها واستجيبوا للندا...

– مواضع الوصل:" في قصيدة: القصيدة في مجملها قائمة على الوصل، بحرف (الواو)، (الفاء)، المتوزعين بين أشطر القصيدة في كل أبياتها تقريبا وبين كل صدر بيت ثالث في كل مقطع واللازمة عقدنا العزم...

البيت الأول من الشطر الأول:

قسما بالنازلات، الماحقات... والدماء الزاكيات الطاهرات

البيت الثالث:

نحن ثرنا فحياة، أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البرود وزنا

[1] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص: 352، 353.

وكذلك في:

"يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب"

"يا فرنسا إنّ ذا يوم الحساب فاستدعي وخذي منا الجواب"

"نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا"

"وعلى أرواحنا، نصعد خلدا وعلى هاماتنا، نرفع بندا"

واكتبوها، بدماء الشهداء واقرأوها لبني الجيل غدا..

وجاء هذا الوصل بين أشطر وأبيات القصيدة كصورة للعمل الثوري الذي يتطلب التواصل وعدم الاستسلام حتى يتحقق النصر والحرية تواصل على مستوى الشخصيات الفاعلة ومواصلة على مستوى العمل وها ما جسده الوصل في ربطه بين أول بيت في القصيدة وحتى النهاية.

1-1-2-2- التركيب البلاغي:

تعتبر الظاهر البلاغية خاصة أسلوبية وسمة بارزة في صناعة وبها يتحقق الإبداع، وبالتالي التأثير، فالأسلوبية تختص بالأسلوب القائم على دراسة الخصائص اللغوية التي من خلالها تخلق الوظيفة الجمالية والبلاغية وهي ثمانية أضرب، الإيجاز، الاستعارة، التشبيه، البيان، النظم، التصرف المشاكلة والمثل...[1]

الإيجاز:

وأول ما يتجسد من التركيب البلاغي في "فاشهدوا" هو الإيجاز كما هو ظاهر من خلال القصيدة، فالكثير من النقاد يرون أن الرواية عرفت انتشارا أوسع، من الشعر لأنها قادرة، على تقديم مساحة أكبر للتعبير، غير أننا في قصيدة مفدي نقرأ تاريخ شعب في قصيدة من 15 بيت، ذلك لاعتماد الشاعر على الإيجاز والأصوات المعبرة التي حلت محل كلمات ومعاني أخرى، ومن مظاهر الإيجاز في القصيدة، قول الشاعر:

لم يكن يصغى لنا، لما نطقنا فاتخذنا، رنة البرود وزنا...

[1] - ينظر: البلاغة العربية في ثوبها الحديث (علم البيان)، بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ج2، بيروت، لبنان، ط8، 2003، ص:100.

وعلى أرواحنا، نصعد خلدا وعلى هاماتنا، نرفع بندا

لقد اختصر الشاعر تاريخ الجزائر قبل الثورة كامل في عبارة واحدة لم يكن يصغى لنا لما نطقنا وهذه العبارة تحمل أكثر من دلالة، صوت المقاومات الشعبية، صوت الشعب، صوت الحراك الوطني السياسي...وفي البيت الثاني: اختصر الشهادة وثوابها جنة الخلد فالله عز وجل، اشترى من المؤمنين أرواحهم (أنفسهم) على الجنة، وهذا طبيعي بما أن الشاعر متأثر بالأسلوب القرآني.

الاستعارة:

تعد ظاهرة الاستعارة، من أهم ظواهر التعبير اللغوي، في لغة النصوص الأدبية وهي الوسيلة، التي يبدع من خلالها الشعراء، والاستعارة استخدام للوحدات اللغوية خارج حدودها، التي وضعت، في الأصل لها مع وجود قرينة من خلال السياق تمنع إرادة الدلالة الأصلية.[1]

ومن الاستعارات الواردة في القصيدة:" أن تحيا الجزائر"، المكررة كلازمة في كل مقطع، فنقل صفة الحياة من الكائن الحي، وألبسها للجزائر الوطن والحقيقة أن حياة الإنسان بحياة وطنه (فما قيمة الأسنان دون وطن) كما قالها درويش.

وفي قوله: رنة البارود وزنا، فذكر المشبه وحذف المشبه به وهو الشعر وترك لازمة من لوازمه وهو الوزن، ويواصل في هذه الاستعارة ليجعل من صوت الرشاش نغمة تعزف، فحذف المشبه به الآلة الموسيقية، وترك لازمة عنها وهي العزف وإصدار النغم وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على كثافة الرصاص وتعدد مصادره وأصواته من أصوات البارود والرشاش، ولذلك شبهه الشاعر بالموسيقى.

وفي قوله: صرخة الأوطان: فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي فعل الصراخ، وأضافها للأوطان، وهي صورة رائعة عندما يجعل الشاعر من الوطن إنسان أو أم تنادي في أبنائها.

[1] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص: 455.

وفي المقطع الخامس قوله: مددنا لك يا مجد يدا، استعارة مكنية فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازمة عنه وهي، مد اليد، ولا تقل هذه الصورة روعة عن الصورة الأولى، فيجعل من المجد رجل يصافح كل من أراد ذلك، والشعب الجزائري صافح المجد مقابل ضريبة الدم.

هذا ما في النص من استعارات مكنية جاءت في 5 مواضع "وتحيا الجزائر" مكررة 5مرات، وهي تبدوا قريبة مدركة حتى أنها تحس، لواقعية الحدث والصدق في نقل التجربة.

الكنايــة: فن من فنون التعبير البياني، يؤتى بها لتصوير المعنى تصويرا واضحا مصحوبا بما يؤديه، مع تحسين المعنى وتجميله[1]، والكناية ثلاثة أقسام، كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية نسبة، ومن الكنايات في القصيدة:

– في المقطع الأول: كناية عن صفة التعلق بالأرض وباستقلالها حتى النهاية في قوله:" نحن ثرنا فحياة أو ممات.

– في المقطع الرابع قوله" وعلى أشلائنا نصنع مجدا، ويضيف وعلى أرواحنا نصعد خلدا، وعلى هاماتنا نرفع بندا، ففي الأولى كناية عن صعوبة بلوغ المجد والجزائريون صنعوه بأشلائهم، وفي الثانية كناية عن الاستشهاد والارتقاء إلى جنة الخلد وفي الثالثة كناية عن الوفاء حتى رفع الراية الوطنية.

وكل هاته الكنايات وردت بصفة تلقائية لا يبدوا عنها التكلف إنما العناد والمكابرة رغم كونه في السجن إلا أنه يصور المشاهد وكأنها تمر بين عينيه فهو يجعل من كل عذاب شيء بجمالية يحلم بها الجميع.

التشبيه:

[1] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص 495.

هو دلالة على مشاركة أمر لأمر، في معنى مشترك بينهما بأحد أدوات التشبيه[1]، والأصل في التشبيه يقوم على 4أركان: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه، والتشبيه أنواع كثيرة، منها:

التشبيه التمثيلي: وهو ما كان فيه وجه الشبه مستخلصا من متعدد حسي أو غير حسي.

التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة.

التشبيه المؤكد: (المضمر) وهو ما حذفت منه الأداة.

التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.[2]

وفي القصيدة نجد تشبيها واحد في لمقطع الثالث من البيت الأول: وهو تشبيه تمثيلي، في قول الشاعر:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب.

المشبه (العتاب)، المشبه به (الكتاب)، أداة التشبيه (كما)، وجه الشبه (الطوي) وهو تعبير مجازي عن النسيان وغلق كتاب العتاب نتيجة المعاناة التي عرفها الشعب الجزائري حيث أن الوقت أتى حتى تنفجر الثورة.

1-1-2-3- المحسنات البديعية:

أو ما يعرف باسم البديع: "يرى "الجاحظ" أن البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم، كل لغة، وأربت على كل لسان".[3] والبديع كما هو معروف تحسين الكلام، مع رعاية مقتضى الحال ووضوح الدلالة، ومن المحسنات البديعية اللفظية الواردة في القصيدة.

الجناس:

وهو إعادة رسم الكلمة بحروفها غير أنها تحمل معنى يختلف عن معنى الكلمة الأولى كقولنا صليت المغرب في المغرب. وقد يكون تاما إذا توافقت الكلمتين في الحروف كلها وفي

[1] - البلاغة في ثوبها الجديد (علم البيان)، بكري شيخ أمين، ص:83.
[2] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص:423، 426.
[3] - الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص:518.

التثنية، والجمع، والتأنيث والتذكير. وقد يكون ناقصا إذا اختلفت الكلمتان في إحدى الحروف وهو وارد في قول الشاعر.

– المقطع الأول بين الكلمات: الماحقات، الدافقات، الخافقات، وبين الشامخات، والشاهقات، وهي كلمات ساعدت على تكثيف المعنى وأعطت الوزن مزيدا من القوة، وأخرجت مكبوتات الشاعر عن طريق المدود الطاغية عليها.

المقطع الثالث: العتاب، الكتاب.

الإزدواج:

وهو توازن جملتين متتاليتين إيقاعيا، أي أن إيقاع الجملة الأولى هو إيقاع الجملة الثانية وبالتالي فالحركات والسكنات، في الجملتين نفسهما، بغض النظر عن الوزن الصرفي، سواء كانت هاتين الجملتين منتهيتين بفاصلتين مسجوعتين أولا. ومنه في القصيدة قول الشاعر:

وعلى أشلائنا نصنع مجدا وعلى أرواحنا، نصعد خلدا

وعلى هاماتنا نرفع بندا

فالأشطر الثلاثة متوازية من ناحية السكنات والحركات ثلاثتها بدأت بعطف وحملت خبرا جاءت متوالية، وصنعت تصعيدا على المستوى الإيقاعي، رافقه التصعيد على مستوى المعاني، فالجمع بين الحركة والمعنى بصورة مكررة أعطى إيقاعا فيه استمرارية وتناغم.

الفواصل المسجوعة:

وهو أكثر محسن بديعي لفظي طاغي على القصيدة من أولها لآخرها وأعطت صورة واضحة للإيقاع بتكرارها وتآلفها وتعددها ومنها:

فواصل منتهية بحرف التاء، في المقطع الأول: النازلات، الماحقات، الزاكيات، الدافقات، اللامعات، الخافقات، الشاهقات، حياة، ممات، وهي فواصل نسجت على صفة الفواصل القرآنية، خاصة الفواصل الأولى، قال تعالى﴿ إِنَّ الَّذِينَ يَرْمُونَ

الْمُحْصَنَاتِ الْغَافِلَاتِ الْمُؤْمِنَاتِ لُعِنُوا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾.[1]

فواصل منتهية بحرف النون الممدود كما في الكلمات التالية: ثرنا، عقدنا، قمنا، نطقنا، اتخذنا، وزنا، عزفا، أبطالنا، أشلائنا، أرواحنا، هاماتنا، وهي فواصل انتهت بها الجمل، والأشطر.

فواصل منتهية بحرف الدال: جندا، خلدا، مجدا، بندا، عهدا، فدا، للندا، انتهى بها الصدر والعجز.

فكثرت هذه الفواصل وسيطرت فاصلة النون والدال وتقاربها ساهم في تشكيل إيقاع جلي، فتجدد هذه الفواصل وتغيرها من مقطع لآخر أعطى للوزن صعودا ونزولا، عبر عن الخطاب أحيانا وعن العمل الثوري أحيانا أخرى.

1-1-3- المستوى الدلالي المعجمي:

تقوم في هذا المستوى بدراسة المعاجم والحقول الدلالية والثنائيات الصوتية والتكرارات الواردة في القصيدة، بالنسبة للأسماء والأفعال والحروف.

1-3-1- المعاجم الواردة في القصيدة وأبعادها الأسلوبية:

يعتبر المعجم أحد المكونات الأساسية في النص، ولتصنيف المعاجم لا بد من مراعاة الكلمات ودلالاتها، على مستوى فضاء النص، ومن المعاجم الواردة في القصيدة:

- معجم الثورة والحرب:

البارود: مادة كيميائية متفجرة.

الرشاش: نوع من أنواع السلاح الحربي يتميز بالطلقات النارية المتتالية.

الأشلاء: وهي الأجزاء البشرية المتقطعة والتي تكون نتيجة الانفجار.

ساح الفدا: ساحة العرب التي يقصدها كل من يقدم روحه فداء للوطن.

[1] - القرآن الكريم: سورة النور، الآية 23.

الحرب: وتكون بين طرفين، قد تنشأ لخصومة سياسية، أو اقتصادية وغيرها قد تكثر فيها الخسائر المادية والبشرية نظرا، لترسانتها العسكرية التي تجهز للحرب.

الثورة: وهي حراك وطني اجتماعي سياسي تقوم به، غالبا الشعوب المستعمرة والشعوب الخاضعة لأنظمة حكم فاسدة.

- معجم الطبيعة:

الجبال: وهي الأماكن التي جرت فيها المعارك، بين جيش التحرير، وجنود الاحتلال، وهي المفردة الوحيدة، من معجم الطبيعة فجبال الجزائر شامخة شاهقة، شاهدة، زادها شموخا دماء الشهداء، ولهذا خلدها مفدي في قوله:

هذه الجبال الشاهقات شواهد سخرت من مسخ الحقائق وادعى

سل "جرجرا" تنبئك عن غضبتها واستفت "شيليا" لحظة "وشلعلعا"

واخشع بالونشريس إن ترابها إنفك للحين المعطر مصرعا[1]

- معجم الجسم (الدم، الروح، اليد):

الدم: وهو المكون الأساسي لجسم الإنسان وبه تدب الحياة في الجسد.

الروح: الجانب الثاني من الإنسان، فالإنسان (روح وجسد).

اليد: أراد الشاعر من خلال جمعه للروح والدم والأشلاء أن يقول كل شيء يبذل، في سبيل استقلال الجزائر فكل من الدم والروح فداء لبلوغ المجد.

1-1-3-2- الحقول الدلالية:

- يعتبر حقل الثورة والحرب، الحقل المغطى لمساحة واسعة، من النص وتتدرج ضمنه معظم الكلمات الواردة، في النص من كلمات تحمل معنى الغضب والقوة كالنازلات، الماحقات، البنود اللامعات، الخافقات، ثرنا، فحياة أو ممات، تحيا الجزائر، جند، الاستقلال،

[1] - اللهب المقدس: مرجع سابق، ص:65، 66.

الحرب، قمنا، نطقنا، البارود، الرشاش، الحساب، ثورتنا، فصل الخطاب، أبطالنا، جندا، أشلائنا، مجدا، خلدا، صرخة الأوطان، ساح الفدا، الدماء، الشهداء، أرواحنا.

فمختلف هذه الكلمات دلت على الحرب وأوضاعها، انطلاقا من المفاوضات والأخذ والرد، من جدل وعتاب، إلى حين مجيء يوم الحساب، بقيام الحرب وأوزارها من نوازل ماحقة، ورايات خفاقة لامعة، أين يجد نفسه خائضها بين الحياة والممات مقدما دمه وروحه فداء للوطن مجاهده، وشهيد تمضي روحه لجنة الخلد بين صوت البارود والرشاش، إنها الثورة فلها تعقد العزائم ومنها يخرج الأبطال والأحرار.

– حقل الكتابة: وتضمن المفردات التالية، الكتاب، الحساب، الجواب، الخطاب، وحمل هذا المعجم، معنى انتهاء وقت فرنسا في الجزائر، وحان وقت أخذ الحق لأصحابه.

– حقل الموسيقى: تضمن المفردات: رنة، وزنا، عزفنا، لحنا، دارت هذه الكلمات حول صوت البارود والرشاش، فهي أصوات الحرب، التي أصبحت موسيقى عازفة لمقطوعة الحرب، وأنشودة التحرير.

1-1-3-3- الثنائيات الضدية:

-ثنائية الحياة والموت، هي الثنائية الوحيدة، في النص واجتمعتا لتبرز مدى تقاربهما عندما يكون الإنسان فدائيا، فمساحة الحرب وحدها هي القادرة على منح الجندي حياة جديدة أو إنهاء حياته، فمساحة المعركة تجعل من الموت والحياة شيء واحد، بالنسبة للمقاتل غير أن الحياة بعده تعني حرية وطنه.

1-1-3-4- التكرار:

التكرار وسيلة شعرية أدبية، يلجأ إليها الشاعر لشحن الكلمة بالمعنى المرغوب في إيصاله وبالمستوى الذي في خاطره، وقد يكون المكرر اسما أو فعل، أو حرف ويدور حول المكرر الخطاب وكل القيم الموجودة في النص ومن التكرارات الواردة في النص:

أ- تكرار الأسماء: ففي القصيدة تكرر كل من: الدم، البند، الجند، فرنسا، المجد، مرتين(2).

ب- تكرار الأفعال: تكرر الفعل: "ثرنا".

ج- تكرار الحرف: حروف الوصل: حرف الواو 17مرة، حرف الفاء 08مرات، حروف الجر تكررت 13 مرة، حروف النداء 03مرات، حروف التوكيد إن مرة واحدة.

- التكرار المركب: لقد أخذ ها النوع من التكرار حظا وافرا من القصيدة فتكررت الجملة "عقدنا العزم أن تحيا الجزائر" و "اشهدوا" خمس مرات لكل جملة.

إذا جاءت حروف الوصل مكررة، بنسبة أكثر من الأسماء والأفعال لأنها ربطت أوصال العمل الثوري وربطت كل القيم التي حملتها القصيدة، من عزم وتضحية ونضال لتأكيد الفعل الذي جاءت وقامت من أجله الثورة وهو حياة الجزائر ولتأكيد، على هذا جاءت "فاشهدوا" بعدها مباشرة، في كل مقاطع القصيدة الخمسة للربط بين الأفكار، التي يحملها كل مقطع من المقاطع، واللازمة التي قامت عليها القصيدة: كتعبير صادق عن أقوى الثورات العالمية، أين تتكامل الأصوات فونيمات ومونيمات، حروفا أفعالا، أسماء، لتحقيق المعاني بصورة واقعية وبيانية ومحسنات بديعية وتكرارات توكيدية، لإنجاز العمل الفني ككل متكامل لأن مبدعه شخص واحد، وهذا ما يقول به "جيب" "Gib" "حيث يعترف بوحدة العقل المبدع، كدليل كافي للرابطة الداخلية، التي تؤدي بدورها إلى وحدة العمل الأدبي وتناسق أجزائه".[1]

وعموما جاءت القصيدة محافظة، على عمود الشعر العربي القديم فخمة الألفاظ متينة الأسلوب، ذات جرس موسيقى قوي، ألفاظ الأسلوب موحية معبرة بعيدة الصدى في الأذن والنفس، وأظهرت إيمان الشاعر العميق بقضية وطنه وامتزاجه العاطفي، بثورة الجزائر المجيدة.

[1] - النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مرجع سابق، ص:87.

1-2- تحليل أسلوبي لقصيدة عابرون في كلام عابر لمحمود درويش:

"في الثامن من ديسمبر 1987، دهست شاحنة إسرائيلية سيارة يركبها عمال فلسطينيون، من جباليا البلد، فأدى هذا الحادث بحياة أربعة فلسطينيين، وخلال جنازة الضحايا، اندلع احتجاج عفوي قامت فيه الحشود الفلسطينية، بإلقاء الحجارة، على موقع الجيش الإسرائيلي بجباليا.

رغم إطلاق الجنود الإسرائيليين للنار إلا أن هذا لم يؤثر على الفلسطينيين الذين واصلوا التجمع في الأيام الموالية، ولم تكن هذه الحادثة سوى الشرارة التي فجرت بركان الغضب عند الشعب الفلسطيني، وزادت الهمم علوا بعدما، ألقى "إسحاق رابين" كلمته في الكنيست الإسرائيلي بقوله:"سنفرض القانون والنظام في الأراضي المحتلة، حتى لو توجب المعاناة لذلك، وأضاف قائلا:" سنكسر أيديهم وأرجلهم، لو توجب ذلك".

إن هذا الكلام المغرض، دفع بالانتفاضة إلى أعلى مستوياتها، في ثورة عارمة، خاصة بعد نشر صور لجنود إسرائيليون يكسرون أذرع الفلسطينيين العزل بالحجارة، وفي سنة 1988. استدعت السلطات الإسرائيلية لجند الحدود المعروفين بقوتهم وعنفهم لردع الفلسطينيين إلا أن هذا لم يثبط، من عزيمتهم.[1]

حيث بذل الفلسطينيين أرواحهم، لتحيا فلسطين، فتوجت انتفاضتهم وثورتهم المعزولة بإعلان استقلال فلسطين في حدودها المرسومة لها في: 1988/11/15 بالجزائر خلال المؤتمر السابع لدول عدم الانحياز، وقد كتب بيان قيام الدولة الفلسطينية محمود درويش.[2]

لقد شارك الشعراء شعبهم هذه الانتفاضة بل دفعوا بها قدما من خلال قصائدهم، فنجد حسن محمد حسن شراب، يقول:" لو حاولنا الحصول على تاريخ فلسطين، وقضيتها من نصوص الشعر لحصلنا، على أنصع وأصدق تاريخ، فالشعر الذي قدمه الفلسطينيون، منذ

[1]- http: // Arab – Unity. Net/ Loru ms/ indesc – php:22.23. 29-04-2014. ينظر:

[2] - كتاب التاريخ السنة الثالثة من التعليم الثانوي، محمد البشير شنيتي، نورالدين لوشن وآخرون، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، ص: 224، 226.

سنة 1948 لو وجد القيادة العسكرية، والسياسية، المتطلعة للتحرر لكان أقوى سلاح في أيديهم...".[1]

"يبدو أن القصيدة الثورية توقضن العقول، على عالمها وهذا ما صنعه الشعراء الفلسطينيين، من خلال قصائدهم أمثال: سميح القاسم، توفيق زياد، سالم جبران، عزالدين المناصرة، محمود درويش".[2]

"هذا الأخير يأتي، في رأس شعر النضال الفلسطيني الملتزم، من حيث الغزارة، في الإنتاج والعمق في الغرض، والعاطفة الجياشة جبا، في الوطن أو ليس هو القائل: أنا عاشق وفلسطين حبيبتي".[3]

ومن نماذج شعره النضالي المقاوماتي، قصيدة، عابرون في كلام عابر والمسماة بالقصيدة المقاتلة، تفجرت هذه القصيدة خلال انتفاضة 1988 وبطبيعة الحال لم تكن إسرائيل تكره الفلسطينيين وتخاف من أحجار انتفاضتهم فقط بل حتى من قصائدهم يقول محمد بنيس:" ولذلك ثارت ضدّ هذه القصيدة فمناقشتها في الكنيست اليهودي، ونقلتها إلى أمريكا فأوربا ثم إلى المحكمة في باريس وهذا كله لأن الفلسطينيين كان واضحا تماما وهو يطلب من الإسرائيليين الخروج من وطنه...فمحمود أكد أن الشعر توأم الفكر...".[4]

والشاعر واع بقضيته وهو مؤمن بالشعراء في تبليغ رسالتهم الثورية فيقول:" وكون الشعراء يملكون أصوات مسموعة لا ينبغي أن يخلق الانطباع بواحد نيتهم وانقطاع انتمائهم، إلى جماهير تملك ماضيا وحاضرا ثوريين إننا شعراء قضية قبل أي شيء آخر...".[5] وما قصيدته عابرون في كلام عابر إلا دليل، على إيمان الشاعر بسمو هذه المهمة.

1-2-1- المستوى الصوتي الإيقاعي:

- نص القصيدة:

[1] - شعراء فلسطين في العصر الحديث، صور الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، محمد محمد حسن شراب، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، (د،ط)، 2006. مقدمة الكتاب.
[2] - محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، ص:08.
[3] - موسوعة الشعراء العرب، محمد بوزواو، دار هومة بوزريعة، الجزائر، 2010، ص:167.
[4] - عابرون في كلام عابر، محمود درويش، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، المقدمة.
[5] - محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، ص:26.

-1-

أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا
واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء...

.(02)

أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف، ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار- ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى- ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز-ومنا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصتكم من دمنا ..وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص..وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء
وعلينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء

(03)

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كالغبار المر، مروا أينما شئتم ولكن
لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا...
ولنا ما ليس يرضيكم هنا:
حجرٌ.. أو حجل

فاخذوا الماضي، إذا شئتم، إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم
على صحن خزف
فلنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبل

ولنا في أرضنا ما نعمل
(04)
أيها المارون بين الكلمات العابرة
كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس
أو إلى توقيت موسيقى المسدس!
فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف، شعب ينزف
وطن يصلح للنسيان أو الذاكرة..
أيها المارون بين الكلمات العابرة
آن أن تنصرفوا
وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل
ولنا الدنيا هنا...والآخرة
فاخرجوا من أرضنا
من برنا..من بحرنا
من قمحنا..من ملحنا..من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة![1]

جاءت القصيدة في 53 سطر شعري، مقسمة على أربعة مقاطع، تضمن المقطع الأول 44 مفردة والثاني 68 مفردة والثالث 75مفردة أما الرابع فعلى 144 مفردة تزيد عدد المفردات بطول الدفقة الشعورية للشاعر وطول الفكرة المعبر عنها، ونبدأ تحليلنا الأسلوبي من المستوى الصوتي الإيقاعي بالتقطيع العروضي.

1-2-1-1- التقطيع العروضي للقصيدة:

(1)

أيها المارون بين الكلمات العابرة

0//0/ | 0/0/// | /0//0/ | 0/0///

فعلاتن | فاعلات | فعلاتن | فاعلا

احملوا أسماءكم وانصرفوا

0/// | 0/0//0/ | 0/0//0/

فاعلاتن | فاعلاتن | فعلا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

0/// | 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0//0/

فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فعلا

واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

0//0// | /0///0/ | 0//// | 0/0/0/ | 0/0//0/

متفعلن | فاعلتن | فعلتن | مستفعلن | فاعلاتن

وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا

0//0/ | 0//// | 0/0/0/ | 0/0///

فاعلا | فعلتن | مستفعلن | فعلاتن

أنكم لن تعرفوا

0//0/ | 0/0///

فاعلا | فعلاتن

[1] - الديوان: محمود درويش، دار العودة، بيروت، المجلد1، (د،ط)، 1994، ص: 199.

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء...

0/// | 0/0//0/ | 0/0/// | /0//0/ | 0/0//0/

فعلا | فاعلاتن | فعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن

.(02)

أيها المارون بين الكلمات العابرة

0//0/ | 0/0/// | /0//0/ | /0/0/// | 0/0///

فاعلا | فعلاتن | فاعلات | فعلاتن | فعلاتن

منكم السيف، ومنا دمنا

0/// | 0/// | /0/0/

فعلا | فعلا | مستفعل

منكم الفولاذ والسنار- ومنا لحمنا

0//0/ | 0//// | 0///0/ | 0/0/0/

فاعلا | فعلتن | فاعلتن | مستفعل

منكم دبابة أخرى- ومنا حجر

0/ | /0/// | 0/0//// | 0//0/0/

فا | فعلات | فعلاتن | مستفعلن

منكم قنبلة الغاز-ومنا المطر

0// | 0//// | 0/0/// | 0/0/0/

فعل | فعلتن | فعلاتن | مستفعلن

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

0/// | /0//0/ | 0/0//0/ | 0/0///

فعلا | فاعلات | فاعلاتن | فعلاتن

فخذوا حصتكم من دمنا ..وانصرفوا

0/// | 0/0/// | 0/0/ | /0//// | 0///

فعلا | فعلاتن | فاعل | فعلات | فعلا

وادخلوا حفل عشاء راقص..وانصرفوا

0/// | 0///0/ | /0/// | 0/0//0/

فاعلاتن فعلات فاعلتن فعلا

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء

/0/// | /0/// | 0/0//0/ | /0/// | /0///

فعلاتن | فاعلاتن | فعلات | فعلات

وعلينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء

/0/// | 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0//0/ | /0///

فعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فعلات

(03)

أيها المارون بين الكلمات العابرة

/0/// | /0//0/ | 0/0/// | 0//0

فعلاتن | فاعلات | فعلاتن | فاعلا

كالغبار المر، مروا أينما شئتم ولكن

/0/0// | 0//// | 0/0//0 | 0///0

فاعلاتن | فعلتن | فاعلاتن | فاعلتن

لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة

/0///0 | 0/0//0/ | /0/// | 0//0

فاعلتن | فاعلاتن | فعلات | فاعلا

فلنا في أرضنا ما نعمل

/0/// | 0/0//0/ | 0/0/

فعلاتن | فاعلاتن | فاعل

ولنا قمح نربيه ندى أجسادنا...

/0/// | 0//// | 0//// | 0//0

فعلاتن | فعلتن | فعلتن | فاعلا

ولنا ما ليس يرضيكم هنا:

/0/// | 0/0//0/ | 0//0

فعلاتن | فاعلاتن | فاعلا

حجرٌ.. أو حجل

0//|0/0///
فعلاتن | فعا

فاخذوا الماضي، إذا شئتم، إلى سوق التحف

0///|0///0|0/0//0|0/0///
فعلاتن | فاعلاتن | فاعلتن | فعلا

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم

0/|0/0///|0/0/0|0/0//0|0/0///
فعلاتن | فاعلاتن | مستفعل | فعلاتن | فا

على صحن خزف

0//| /0///
فعلات | فعل

فلنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبل

0/0/|0/0//0|0/0//0|0/0///
فعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعل

ولنا في أرضنا ما نعمل

0/0/|0/0//0|0/0///
فعلاتن | فاعلاتن | فاعل

(04)

أيها المارون بين الكلمات العابرة

0//0|/0//0|0/0///|0/0///
فعلاتن | فاعلات | فعلاتن | فاعلا

كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

0///|/0//0|0/0//0|0/0//0|
فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلن | فعلا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

0//// /0/0/ /0/// /0///0/ /0/0///
فعلاتن فاعا فعلات فاعلتن فعلاتن

أو إلى توقيت موسيقى المسدس!

0///0/ /0//0/ /0/0//0/
فاعلتن فاعلات فاعلاتن

فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

0/// /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0///
فعلا فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف، شعب ينزف

0/0// /0/0/0// /0/0//0/ /0/0///
فاعلاتن فعالاتن فاعلاتن فعلاتن

وطن يصلح للنسيان أو الذاكرة..

0// /0//0/0/ /0/0/0/ /0/0///
فعل مستفعلن مستفعل فعلاتن

أيها المارون بين الكلمات العابرة

0//0/ /0/0/// /0//0/ /0/0///
فاعلا فعلاتن فاعلات فعلاتن

آن أن تنصرفوا

0/// /0/0//0/
فعلا فاعلاتن

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا

0// /0/0/0// /0/0/// /0/ /0/0//0/ /0/0///
فعا فعالاتن فعلاتن فا فاعلاتن فعلاتن

آن أن تنصرفوا

0/// /0/0//0/

فاعلاتن فعلا

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

/0/0//0|/0//0/ 0|/0|0/0/0///0/0/0|//0

فاعلاتن|فاعلاتن|فا|فعلاتن|فعالاتن|فعا

فلنا في أرضنا ما نعمل

///0/0|/0/0//0|/0/0

فعلاتن|فاعلاتن|فاعا

ولنا الماضي هنا

///0/0|/0//0

فعلاتن|فاعلا

ولنا صوت الحياة الأول

///0/0|/0///|//0

فعلاتن|فعلات|فعا

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

///0/0|///0/0|/0/0/0/0|/0

فعلاتن|فعلاتن|فاعالاتن|فا

ولنا الدنيا هنا...والآخرة

///0/0|/0/0//0|/0///

فعلاتن|فاعلاتن|فعلا

فاخرجوا من أرضنا

/0/0//0|/0//0

فاعلاتن|فاعلا

من برنا..من بحرنا

/0///0|/0|/0//0

فاعلتن فا فاعلا

من قمحنا..من ملحنا..من جرحنا

0//0/0| 0//0/0| 0//0/0

مستفعلن | مستفعلن | مستفعلن

من كل شيء، واخرجوا

0///0/ | / /0//0

فاعلتن | متفعلن

من ذكريات الذاكرة

0//0/0|0//0///0

مستفعلن | متفعلن

أيها المارون بين الكلمات العابرة!

0//0/ |0/0/// | ///0/0|0/0///

فاعلا | فعلاتن | فاعلات | فعلاتن

جاء النص، في صورة النص الشعري الحر، أين تبنى فيه القصيدة على نظام السطر، هذا الشعر الجديد، جاء كثورة ضد الشعر التقليدي عن طريق خلخلة الشكل التقليدي للقصيدة.

لا يقتصر مفهوم الثورة، في الشعر الجديد، على مجرد رفض الأشكال والقوالب الشعرية القديمة، لأن الشكل الخارجي للقصيدة لا يعني وحده بأنها جديدة،"وأكد هذا "عبد المعطي الحجازي" عندما قال:"العروض الجديد لا يقدم دائما قصيدة جديدة، كما أن العروض التقليدي لا يقدم دائما قصيدة تقليدية". فالشاعر الجيد يقوم بعملية فرز ما هو في التراث من إيجابي وسلبي بتثبيته للجوانب الإيجابية، في التراث وإعادة تدوريها بما يلاءم طموحات الشعب العربي المعاصر".[1] وأكد هذا "محمود درويش" عندما قال:"النشاط داخل الشعر،

[1] - محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتيحة محمود، ص:26.

يتمثل في اتخاذ المواقف من التراث والتجديد الدائم للعلاقات القائمة في القصيدة، وتغير هذه العلاقات لا بتهديمها، بل بتطويرها".[1]

لقد طبق محمود درويش، هذه النظرية في شعره، فبدأ مسيرته على الطريقة التقليدية، ثم صار يأخذ بنظام التفعيلة.

والنص الذي بين أيدينا، يبنى على نظام التفعيلة، وهي بحر الرمل، دخلت عليه في حالات كثيرة، الزحافات، والعلل، إضافة إلى استجابة الدفقات الشعورية، للشاعر إلى التفعيلة "مستفعلن" في بعض الأسطر.

يظهر لنا من خلال التقطيع العروضي، أن تفعلة "فعلاتن" تتكرر في السطر لمرة، أو مرتين، أو أكثر من أربع مرات، ولهذا سمي هذا الشعر بشعر التفعيلة لكن ليس بنظامها القديم ضمن الوزن الخليلي، والذي يعتبر نظام موسيقي قائم، على اختيار مقاطع موسيقية معينة تعرف بالتفعيلات.

لقد جاءت التفعلة "فعلاتن" ضمن التقطيع العروضي سليمة لأربعين مرة، بينما، وردت التفعيلة مزحوفة أو معلولة 128مرة، وقد توافقت مع حماسة الشاعر وتوازنت مع الأفعال المكررة والتحول الفعلي المتواصل الذي يتطلب التسريع الزمني وهذا دور الزحاف والعلل.

بينما جاءت التفعيلة "مستفعلن" وهي من غير بحر الرمل 16مرة وجاءت كاملة في سطر كامل، مكررة ثلاث مرات في السطر 49.

وهذا التنوع في التفعيلات ساهم في الدفع بالوزن، وإظهاره كما قدم العابرون بمختلف سلوكياتهم، وعبر عن خلجات الشاعر مما يكتنفها من غضب يبدأ بـ"اخرجوا" ليوسع دائرة الخروج، بدلالات أخرى وبدفقات شعورية متتالية وبكلمات طبيعية مشحونة بغضب وقوة هائلة في الاستمرار بقول انصرفوا.

1-2-1-2- القافية:

[1] - المرجع نفسه، ص:29.

إن التطور والثورة، على الشكل التقليدي للقصيدة، لم يشتمل على شكل البيت أو الوزن فقط، بل امتد للقافية، ويعود ذلك لأسباب كثيرة منها:

- الاحتكاك بالثقافات الغربية من جهة.

- حاجة الفرد للشعور بحريته وكينونته فالحياة الجديدة بتجاربها ومشاكلها تتطلب حلولا وتفكيرا، فأحس الشعراء المجددون بالحاجة إلى لون من الشعر فيه، الوزن، والإيقاع، وفيه أبعاد الوحدة العضوية والفنية، ليؤدي حاجات النفس وأغراضها، ويعبر عن العواطف والانفعالات دون قيود.

"ورغم ما تضفيه القافية من جمالية على الإيقاع، إلا أنها قد تكبح العواطف والمعاني وتقيد الخواطر بالبحث عنها، والقافية الموحدة قد توقع الشاعر في التكلف والنشوز، إذ طالت القصيدة.

كما أن تكرارها يبعث الرتابة ويحد من قدرة الشاعر على سكب أحاسيسه، وصياغتها بألوان من التناغم والإيقاع. يختلف باختلاف نهايات الدفقات الشعورية للشاعر، والتي كانت في بيت واحد تنهيها قافية معينة، ولهذا حل السطر محل البيت الشعري ليتسنى للشاعر التعبير عن تجربته وفقا لأحاسيسه وليس التزاما بنهاية الوزن ووحدة القافية".[1]

وهذا ما انطوت عليه، قصيدة "عابرون في كلام عابر"، فجاءت بسيطة في مبانيها، عميقة في معانيها، فلم يتكلف الشاعر في وضع قيد من القافية يلتزم به، بل ترك الخيار لمشاعره وأحاسيسه فتعددت القافية وتعدد الروي من سطر لآخر، وفي حالات أسطر أخرى توحدت القافية، وبين الاختلاف والتوحد على مستوى الروي،ولدت موسيقى خاصة، صنعها تكرار بين أحرف الروي المتباعدة أو المتقاربة.

وجاءت القافية مكررة، في قول الشاعر:

احملوا أسماءكم وانصرفوا

[1] - ينظر: النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، ص: 250، 201.

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

فالقافية "وانصرفوا جاءت مكررة مثلها مثل قوله:

وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كذلك جاءت القافية مكررة في السطر العاشر والثاني عشر من المقطع الرابع في:

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

يعتبر"تكرار القافية بحروفها ومعناها عيب من عيوب القافية وهو الإيطاء أين تتكرر القافية نفسها قبل سبعة أبيات أو أسطر".[1]

بالنسبة لتكرر القافية في "عابرون في كلام عابر" جاءت سلسلة وكأنها صنعت لتكون بهذا الشكل، ذلك لأن الموقف في حاجة لتكرارها، وإنهاء الفكر بها فهي الدفقة الشعورية التي أحس الشاعر بضرورة تكرارها لإيصال المعنى للمعنى، فانصرفوا وتعرفوا وبيننا، قوافي دلت على ما يعتري الشاعر من مشاعر الغضب، والتكرار هاهنا طبيعي فأي شخص يوضع هذا الموضوع سيكرر، انصرفوا وغيرها لمرات.

إن القارئ أو المستمع للقصيدة، يشعر بذلك التقارب والتناغم عند انتهاء كل سطر بالرغم من اختلاف القافية.

1-2-1-3- الصيغ الصرفية وأثرها الموسيقي:

من الصيغ الصرفية التي وردت في النص: الصفة المشبهة، وصيغة اسم المفعول،

- الصفة المشبهة: كاسم الفاعل، تصاغ من أفعال الصفات ومنها.

"المارون": مفردها "مار" تتكرر هذه الصفة مع الصفة المشبهة الأخرى "عابرون" في اللازمة "أيها المارون بين الكلمات العابرة وتكرارها أعطى نغما موسيقيا في كل مقطع، في البداية

[1] - قوافي الشعر، حسين أبو النجا، ص:66.

يساهم، في شد انتباه المنادي والسامع والقارئ، بحروف متقاربة متناغمة، (م.ر.و.ن/ ع.ب.ر.و.ن)، كما أن دلالة اللفظتين متقاربة، فالموسيقى الناشئة عن هاتين الصيغتين خلقت، موسيقى للسطر، وجددت نفس الشاعر بتكرارها في بداية كل مقطع.

– صيغة اسم المفعول: في "مهجورة": أعطت هذه الصيغة، موسيقى خافتة، خفوت صوت "الهاء" و"الجيم" والسكون، عندها، إيقاعيا دل على معنى المفردة في حد ذاتها من القدم نتيجة الهجران، والترك.

1-2-1-4- التكرار وأثره الموسيقي:

التكرار كظاهرة لغوية تقع، في الحرف، والاسم، والتركيب، فحين نتكلم شعرا فإننا نوزع على امتداد السلسلة الكلامية، وحدات لغوية متشابهة، إما صوتيا أو تركيبيا، أو دلاليا.[1]

إن القصيدة الجديدة شقت لنفسها طريقا متميز، في تشكيل الإيقاع من خلال التكثيف، وتكرار العناصر، اللغوية الموحية، والمتناغمة وفي "عابرون في كلام عابر"، يأخذ التكرار الحظ الوافر في تشكيل القصيدة ومنه تكرار الأصوات، والذي نوضحه من خلال الجدول التالي:

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكراراتها	النسبة المئوية
أ	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	حنجري	28	%0.95
ب	انفجاري مجهور منفتح	شفوي	29	%2.02
ت	انفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	52	%3.63
ث	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	بين الأسنان	00	%0.06
ج	متراخي مجهور منفتح	غازي	10	%0.69
ح	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حلقي	24	%1.67

[1] - قضايا الشعر، ترومان جاكسون، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص:08.

خ	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	09	%0.62
د	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	أسناني لثوي	09	%0.62
ذ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	بين الأسنان	07	%0.48
ر	واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري	لثوي	55	%3.84
ز	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	أسناني لثوي	04	%0.27
ط	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	04	%0.27
ظ	احتكاكي أو رخو مجهور مطبق	بين الأسنان	01	%0.06
ص	احتكاكي أو رخو مهموس مطبق	أسناني لثوي	14	%0.97
ض	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	14	%0.97
س	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	أسناني لثوي	23	%1.60
ش	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	غازي	13	%0.90
ف	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	شفوي	22	%1.53
ق	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	لهوي	13	%0.90
ك	انفجاري أو شديد مهموس منفتح	طبقي	25	%1.74
ل	واسع انفجار مجهور منفتح حافي	لثوي	59	%4.12
م	واسع الانفجار منفتح أو أنفي أوغني	شفوي	58	%4.05
ن	واسع الانفجار منفتح أو أنفي أوغني	لثوي	71	%4.96
ع	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	حلقي	23	%1.60
غ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	طبقي	01	%0.06
ه	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حنجري	12	%0.83
و	واسع الانفتاح مجهور منفتح شبه طليق	شفوي	50	%3.49
ي	واسع الانفتاح مجهور منفتح شبه طليق	غازي	64	%4.47

نلاحظ سيطرة حرف النون، على القصيدة بنسبة 4.96% وهي "نون" المتكلم "نحن" وسيطرة سيطرة واضحة بداية، من المقطع الثاني، وأكد هذا الحرف على الملكية في دمنا، لحمنا، أرضنا، وفي الخطاب "منا"، "منكم" حيث خاطب العابرون، بصوت الجماعة الحاضر طوال القصيدة.

والنون صوت واسع الانفجار، مجهور، وهو صوت الجماعة المتكلمة والمخاطبة في القصيدة.

وبنسبة أقل 4.47%، يرد بعده حرف الياء، للمساعدة على تشكيل أدوات المخاطبة والأفعال المضارعة.

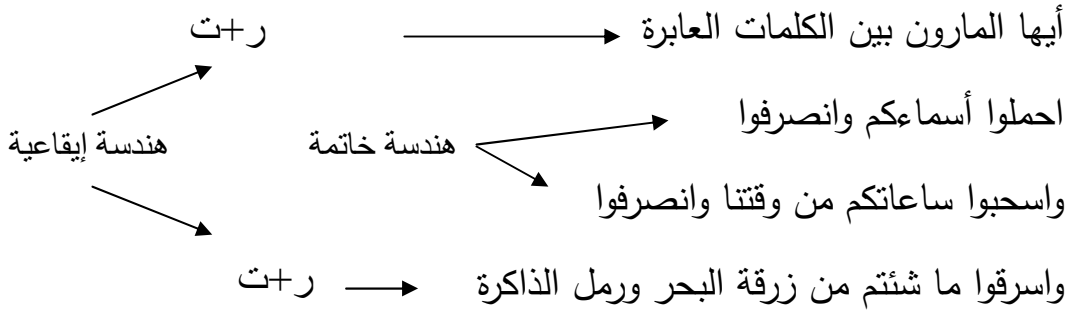
أغلب الحروف المكررة هي حروف انفجارية واسعة الانفجار، بين المجهور والمهموس في حرف التاء وهي حروف حملت دلالة، قوية لما يكتنف الشاعر وشعبه، من تحدي ومقاومة.

أما الحروف الاحتكاكية، فهي بنسبة أقل لأن المضمون تخدمه حروف قوية في صفتها تعبر عن الانفعالات والأفعال ومضامينها، ومن خلال تكراراتها خلقت ذلك الإيقاع المنتقل على طول السطر، ومن سطر لآخر في ترابط، لا نشعر من خلاله بضرورة القافية، والوزن فالإيقاع في المقطع الثاني والرابع صنعه حرف النون، وكأنه ينتهي في مفردة ليولد من جديد، في مفردة أخرى مكررة، أو جديدة يتواصل به الإيقاع كحرف رنان في الأذن، وساهمت الحروف الانفجارية الأخرى في التصعيد من الإيقاع، كحرف الراء، وحرف الميم، وحرف الياء وحرف الباء، وتصعيد نشعر به من خلال قراءة النص.

1-2-1-5- الهندسات الصوتية:

إن المتذوق للنص الشعري، يكتشف ذلك الحس الموسيقي الذي ينمو، داخل نص درويش، ذلك لاعتماده على الهندسات الصوتية التالية:

– الهندسة الإيقاعية جمع معها الهندسة الخاتمة ذلك في المقطع الأول، في الأبيات الأربعة في قوله:



نلاحظ تفنن محمود درويش في صناعة الإيقاع ففي هذا المقطع يقدم لنا صورة رائعة في بناءه، فالقارئ يشعر بإيقاع ينمو ببطئ لينفجر ثم يعاود الخفوت، وكأن دفقات الشاعر تبدأ ببطئ للتسارع في سطرين ويعود الشاعر ليهدأ تحضيرا لثورة إيقاعية أخرى.

– في المقطع الثالث في الأسطر الثلاثة الأولى: الهندسة الإيقاعية

أيها المارون بين الكلمات العابرة

م +ر

كالغبار المر، مروا أينما شئتم ولكن

م +ر م +ر

لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة

م +ر

فتكرار الصوتين الميم والراء جمع الأسطر وخلق إيقاعا ألبسه الشاعر للصوتين فسرى موسيقاهما ليشعرنا بثقل هؤلاء المارون على صدر درويش والشعب الفلسطيني

– وفي المقطع الرابع في السطر السابع والثامن في قوله:

وطن يصلح للنسيان أو للذاكرة ر+ت

أيها المارون بين الكلمات العابرة ر+ت

– وفي المقطع الرابع، السطر الثامن عشر والتاسع عشر والعشرون:

فاخرجوا من أرضنا ر+ن

من برنا ...من بحرنا ر+ن

من قمحنا ..من ملحنا.. من جرحنا ح+ن، ح+ن، ح+ن.

وفي هذا المقطع يتجلى بوضوح الدور الإيقاعي لحرف النون

– وفي المقطع الرابع في السطر الثاني والعشرون والثالث والعشرون:

من ذكريات الذاكرة ر+ت

أيها المارون بين الكلمات العابرة ر+ت

نلاحظ تكرر حرف الراء والتاء على المقاطع الإيقاعية.

– في المقطع الرابع في قوله:

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس د+س

أو إلى توقيت موسيقى المسدس! د+س

وفي هذين السطرين بالتحديد نشعر بالذوق المتميز للشاعر ودقة اختياره للكلمات المعبرة والحاملة للموسيقى.

– الهندسة الخاتمة:

– في المقطع الأول، السطر الخامس والسادس في قوله:

وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا تعرفوا

أنكم لن تعرفوا تعرفوا

– في المقطع الثاني السطر السادس والسابع:

فخذوا حصتكم من دمنا ..وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاء راقص...وانصرفوا

– الهندسة التألفية+ افتتاحية

– في المقطع الثاني من السطر الثاني حتى الخامس:

منكم السيف – ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار – ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى – ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز – ومنا المطر

فتكرار "منكم" يجمع بين الافتتاح المتماثل الإيقاع ويتآلف مع "منا" فالعبارات تجمعها منكم الافتتاحية ومنا التآلفية ليخلق إيقاع شبيه بحركة المد والجزر، وهذا المد والجزر عبّر عن نفس المقاومة، الذي يعود رغم الانكسارات، للامتداد والعطاء.

– وفي المقطع الثالث، السطر السابع والثامن والتاسع:

فخذوا الماضي إذ شئتم إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم

على صحن خزف

ففي هذا المقطع يجمع الشاعر بين صحن خزف، وسوق التحف ليرسم لنا حدود الماضي، فإيقاع يلمسه القارئ.

– الهندسة الفاتحة:

– في المقطع الثاني، السطر الثامن والتاسع:

وعلينا، نحن، أن نحرص ورد الشهداء

وعلينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء!

– كذلك في المقطع الثالث في السطر الثالث والرابع والخامس في قوله:

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا

ولنا ما ليس يرضيكم هنا

وتتواصل الهندسة الفاتحة في المقطع الرابع في السطر الخامس والسادس:

قلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

ولنا ما ليس فيكم...وطن ينزف، شعب ينزف

وتستمر هذه الهندسة بتنامي صوت الشاعر في المقطع الرابع من السطر الثالث عشر حتى السطر السابع عشر.

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

ولنا الدنيا هنا، والآخرة

وتندمج الهندسة الافتتاحية مع الإيقاعية في الأسطر:

من برنا ..من بحرنا

من قمحنا ..من ملحنا.. من جرحنا

من كل شيء واخرجوا

من ذكريات الذاكرة

وهنا يرتقي الإيقاع والمشاعر، إلى درجة الصراخ وخروج الروح من الجسد، حتى أننا نشعر، بهذا الاحتقان الداخلي، من المشاعر التي لم تستطع أن تترجم في كلمات فتركها درويش نقاط بيضاء.

إذا فالنص في حد ذاته، إيقاع متناسب متناسق من أول سطر فيه حتى آخره وهذا الإيقاع خلقته هندسات صوتية موزعة بين سطور النص، وتتداخل في بعض الأسطر الأخرى لتقدم لنا ثنائيات هندسية، كالهندسة الإيقاعية الخاتمة والهندسة الإيقاعية الفاتحة لتصنع موسيقى النص ونفس هذه الموسيقى قدمت، معنى أن يكون الإنسان محتل مصادر

في أرضه وجسمه ودمه، ونفس هذه القصيدة، أخذتنا بإيقاعها إلى جو من الغضب وحيز من التفاؤل ووضوح، في الطلب والتحدي بمساءلة التاريخ والحقائق.

لم تخلوا القصيدة، في كل أسطرها من الإيقاع، سواء كان هذا الإيقاع خارجي أم داخلين فالشاعر كما يقول:" إنني شديد الانحياز إلى الإيقاع قد عبرت أكثر من مرة عن أنني، لا أستطيع أن أحقق شعريتي إلا إيقاعيا فعناصر، الإنشاد متوفرة لكنني لا أخطط لها مسبقا".[1]

ربما هذا الإيقاع نفسه وما حملته الكلمات من معاني ودلالات عظيمة ما جعلها تشتهر على نطاق واسع ومؤخرا تم تلحينها وغناءها من قبل المطربة أصالة نصري.

1-2-2- المستوى التركيبي:

في هذا المستوى، تدرس التراكيب اللغوية، أين تتجسد فيها التجربة الشعرية من خلال الكلمات، فيدرس التركيب النحوي، والتركيب البياني، والتركيب البديعي (اللفظي).[2]

1-2-2-1- أنواع الجمل والأساليب:

لعل أول ما نبدأ دراسته في هذا المقام، هو العنوان والذي يمثل في الفضاء النصي موقعا، استراتيجيا خاصا، يشرف منه على النص، ويضمن وحدته فالعنوان بطاقة هوية للنص، وهذا ما يشير إليه" "محمد مفتاح" حينما اعتبر العنوان، منبع الزاد الثمين، لتفكيك النص ودراسته، أي أنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما كان غامضا منه فهو العنصر الذي يحدد هوية النص".[3]

- العنوان: في قصيدة درويش:"عابرون في كلام عابر" جاء جملة اسمية من مبتدأ أو خبر، تقدم المبتدأ فيما، كان يتوجب التأخير كون الخبر شبه الجملة، وهذا انزياح لغوي سرع الشاعر من خلاله إظهار المخصوص للخطاب، الذي سيأتي لاحقا وهذا المخصوص هم "العابرون"، كان يجب تأخير المبتدأ عابرون، كونه إجابة عن شبه جملة الخبر، منهم في الكلام العابر، وقد ترك الشاعر نقاطا متتالية، ففتح لنا باب التأويل فقال:" عابرون...في

[1] - محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، ص:26.
[2] - لغة الشعر الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة للطباعة، بيروت، (د،ط)، 1984، ص:64.
[3] - ينظر: دينامية النص، محمد مفتاح،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 1987، ص:72.

كـلام عـابر" و"عـادة مـا يعبـر هـذا البيـاض عـن الحالـة النفسـية للشـاعر، وقـد تـرك هـذه البياضات، أو النقاط بصفة مقصودة من الشاعر، ليشارك القارئ في بناء النص المقروء".[1]

وبما أن محمود درويش فتح لنا باب التأويل، فالنقاط المتتالية قد تكون الزمن، الذي مر بـه العـابرون، ليـأتي دور مـرورهم فـي كـلام درويـش والعنـوان يحمـل دلالتـان، دلالـة العبـور وجـاءت منهـا عـابرون، وهـي مرتبطـة بتـاريخ بنـي إسـرائيل، وبـين فكـرة الكـلام وهـي المنجـز الحالي حسب "دوسوسير"، فالعنوان يتكون من دلالة تاريخية ولغوية.

لقد استطاعت، هذه القصيدة العبور وكسر كل الطابوهات بصراحتها" صراحة أن يكون الفلسطيني واضح تماما، كما يقول أدونيس:" عندما ينتخب الحجر ليحرك جدار الأسئلة، من الوجود إلى الحدود".[2]

ونلمـس فـي هـذا العنـوان موسـيقى، تبلـورت مـن مفـردة "العـابرون"، ومفـردة "عـابر" ومـا بينهما لتكوّن إيقاعا فكأنما تنتهي قراءة عابرون لتبدأ في كلام عابر.

قد جاء هذا العنوان، ليوحي الشاعر إلى مخاطبه بصفته الحقيقية، فهم مجرد عابرون، وهذا مأخوذ من " فعل إبراهيم عليه السلام، عندما عبر أرض العراق إلى الشام، ليقيم في فلسطين".[3]

إن محمـود درويـش، يقـدم أفكـارا يلبسـها طابعـا شـعريا، عـن طريـق التركيـب، فمقـاطع القصيدة الأربعة تتوحد فيما بعد، لتقدم لنا صورة كاملة نكتشفها فيما بعد.

يمر الشاعر من خلال العنوان، من الماضي بعدما أشار له إلى مخاطبة هؤلاء العابرون مباشرة، في المقطع الأول في أسلوب إنشائي مباشر، مبني على الجمل الفعلية، التي رسمت حـدود الحركـة الإسـرائيلية وفيمـا تتمثـل "فـي السـرقة والأخـذ"، ويبتـدئها بصـفة المـارون، لأنـه وحتـى إن أخـذوا وسـرقوا وسـحبوا، وعرفوا أو لـم يعرفوا، فهم مجرد مـارون ذلك لأن الاحتلال

[1]- عالية محمود صالح، اللغة والشكل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعية، دمشق، ع3+4، دمشق 2010، ص:357.
[2] - مقدمة كتاب عابرون في كلام عابر، محمود درويش.
[3] - الشخصية اليهودية من خلال القرآن، صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار القلم، دمشق، ط1، 1998، ص: 48، 49.

يبقى مار، عابر، ولو بقي لقرون، كالاحتلال الفرنسي الذي بقي في الجزائر 132سنة إلا أنه مرّ، ولم يبق موجود.

فالابتداء كان بنداء طلبي متبوع بجمل فعلية مضارعة، تضمنت الأمر، فيطلب منهم حمل أسمائهم، سواء أكان هذا الاسم بني إسرائيل، اليهود، العبرانيون، الصهاينة، والانصراف، وليسحبوا ساعاتهم من الوقت الفلسطيني، ليبدأ الزمن الفلسطيني، لأن الصهاينة لا يعرفون كيف يبنى الحجر الفلسطيني، الذين يكون سلاحهم الحجر، فإن أطلقوه على العدو ردّ عليهم بدباباته عليهم ويستشهدوا، ولكثرتهم كشهداء يبنون سقف السماء.

غلب على هذا المقطع الأسلوب الإنشائي، والجمل الفعلية، لإعطاء صورة المحتل، إن هذا التكثيف من الجمل الفعلية، قدم الصور ومنح الإيقاع، عن طريق توالي المعطوفات حاملة دلالة المشاركة والتعاقب، وتجعلنا نبحث عن الصورة التي لا يعرفها العابرون.

في المقطع الثاني، يبدأ الشاعر بلازمته "أيها المارون بين الكلمات العابرة"، ليشد انتباه المخاطب، ثم يلقي الخطاب، فيجعل من القارئ مشاهد لتلك الحروب الأسطورية، أين يلتقي الجيشان ويقترح أحد القادة الصورة التي يكون عليها القتال، جاءت اللغة هنا سابحة في الخيال، فيخلق الشاعر الفضاء المتخيل الحقيقي من جمل اسمية تقريرية، تنتقل من المرجع الدال على الضمير "أنتم" "منكم" ونحن "منا"، فيظهر عدم التكافؤ بين شعب مسالم، وبين قوى حصدت الترسانة العسكرية من السيف إلى الدبابة والقنابل، ضد شعب يتحدى الاحتلال ويقاوم بأجساده، فيرتقي بنا الشاعر لعالم آخر إلى عالم المثل، ليجعل من هذا العدو القوي بسلاحه، صغيرا بأخلاقه ونفسيته، ليقاتل شعب أعزل.

يستعمل الشاعر هنا أسلوب اللمح والتكثيف، للمقابلة بين الصور التي تأتي متوالية، في"لغة انسيابية دائرية تجمع بين الكلمات المستخدمة، فتنتهي المفردة التي في نهاية السطر مرتبطة ببداية السطر الثاني، فاللغة الشعرية عنده عادية بسيطة،"[1] حتى أنها صحفية، لكن

[1] - الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد فكري الجزار، ص 12.

عندما يركبها درويش تولد جديدة، كبيرة وحتى عظيمة، وأغلب جمل هذا المقطع (2) اسمية، حرص الشاعر في نهايته طلب الانصراف من العدو، فاستعل جملة، انصرفوا كلازمة تكررت في المقاطع الموالية، بعدما تشاركوا الهواء والسماء وأخذوا حصتهم من الدم الفلسطيني، واطمئنوا في حفل العشاء الراقص، وأي حفل هذا ويترك الشاعر للقارئ البحث عنه، لأنه وشعبه سيحرصون ورد الشهداء ويحيون كما يشاءون.

في المقطع الثالث يواصل الشاعر المزاوجة بين الجمل الاسمية والفعلية، فيدخل الشاعر من خلال لازمته "أيها المارون" ليعطي للمخاطب صورة الغبار المرتبط ويطالبه بالمرور أينما شاء، ولكن ليس بين الفلسطينيين، وهذا خطاب سياسي لأن الدخول بين الفلسطينيين يعني التفرقة بينهم، ويعطيهم صورة الحشرات الطائرة، لأنها وعلى صغرها تفرق الناس وتؤذيهم، وهي طبائع العابرون الذين يدخلون بين الناس وينصبون المكائد.

ويجمع الشاعر بين، "المر، ومروا" فيخلق أثر أسلوبي، يوحي بوعي اختيار الشاعر، والتوزيع الصوتي المتناغم الصوتي ليبقى، فعل مرورهم آنيٌ، فالشعب الفلسطيني سيعمل في أرضه، على تربية القمح وسقيه.

وإذ قال الشاعر، في المقطع الثاني، وعلينا ما عليكم، ففي هذا المقطع قال: ولنا ما ليس يرضيكم، ولم يقل لنا ما لكم، لأن المحتل ليس له أي شيء في هذا الوطن، لم تكرر في هذا المقطع، اللازمة، "انصرفوا" لأنه يطالبهم أولا بأخذ الماضي، في جملة اعتراضية، – إذا شاءوا– إلى سوق التحف، ذلك لأنه مجرد أسطورة تاريخية، مبنية على وهم صاحبها.

ولهذا فهذا الماضي يخصهم، وحدهم فهم أحرار، في أخذه لأنه غير صالح وغير معترف به والعابرون بهذا الماضي المتوهم، في فلسطين، كما يطلب منهم البحث عن هيكلهم المزعوم، في مكان آخر.

فالشاعر يطلب من الإسرائيليين، أخذ هذا الماضي بصورته، بعيدا عن وطنه فالأسطورة لا تبني وطنا، وما بالك إذ أنها وهم.

المقطع الرابع: جاء كامتداد للمقطع الأول، ويبدأ بعد اللازمة بجملة فعلية، كدّسوا أوهامكم "وانصرفوا" كلازمة، يصرح الشاعر ها هنا أن هذا الماضي في نظره وهم صناعته يهودية، ذلك لأن "الحديث عن أرض الميعاد كحق حصري ومطلق للشعب اليهودي، أبطل بمجيء المسيح، كما أبطل وهم أنهم الشعب المختار، فإسرائيل تستخدم الكتاب المقدس، لمواصلة احتلال المناطق الفلسطينية...ولا يمكن استخدام هذا الماضي المبني على وهم وألاعيب، لتبرير عودة اليهود، وتهجير الفلسطينيين من أرضهم"،[1]كما قال "كيرل سليم بسطرس".

"فالإسرائيليون يطالبون الشعب الفلسطيني، الخروج من أرضهم بأحقيتها لليهود كما طالبوا نبيهم أن يجعل لهم إلاها يعبدونه"[2] وفي هذا المقطع، يضع الشاعر العابرون، في موقف محرج عندما يذكرهم بحادثة العجل، وإصرارهم على تصديق الوهم، بدل ما دلهم عليه نبيهم وقيامهم بالخيانة العظمى له.

وفي هذه الصورة يتناص الشاعر، مع النص القرآني كآلية لغوية أطلق عليه، "باختين" – M. Bakhtin– مصطلح الحوارية وتعني العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير، بتعبيرات أخرى، وتعتبر "جوليا كرستيف" –Jeulia kristive– أول من استعمل المصطلح في مؤلفها "أبحاث من أجل تحليل سيميائي" عام –1969– فاعتبرته ذلك التقاطع، والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة وتوصلت: إلى أن كل نص هو تسرب وتحويل، لنص آخر".[3]

والنص القرآني الذي تقاطع معه درويش، هو قوله تعالى ﴿وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَى أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِن بَعْدِهِ وَأَنتُمْ ظَالِمُونَ﴾.[4]

[1] - صالح عوض، موقف مسيحي جدير بالاحترام، جريدة الشروق اليومي، مؤسسة الشروق للإعلام والنشر، ع 4344، 25مارس 2014، ص:19.
[2] - الشخصية اليهودية من خلال القرآن الكريم، صلاح عبد الفتاح الخالدي، ص:77.
[3] - ينظر: التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، حصة البادى، دار الكنوز، المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص:20.
[4] - القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية:51، ص08.

وبعد تذكيرهم بحادثة العجل يردف الشاعر قائلا: أو إلى توقيت موسيقى المسدس! فماضيهم، مبني على الوهم، وحاضرهم على العنف وهذه الحقيقة التي أصبحت جلية لا ترضي اليهود ولذلك فلينصرفوا.

وبأسلوب وصفي تقريري، يعرض الشاعر حالة الوطن والشعب النازف، والصراع الحاصل بين الذاكرة والنسيان، فيقول:" لنا وطن يصلح للنسيان أو للذاكرة" وهي دعوة لحفظ الذاكرة والتحفيز على حفظها يأتي من الخوف من النسيان.

ليواصل حملته على العدو بأن آن وقت الانصراف إلى أين شاءوا لكن ليس في أرض الفلسطينيين لأن ماضي شعبها كتب فيها وصوت حياته بمواليده كان هناك فلهذه الأرض شعب مرتبط بها ماضي وحاضر ومستقبل.

فاخرجوا فعل أمر وفعل الخروج بصفة عامة وما تحويه من بر، بحر، قمح، ملح، جرح وكأن الشاعر يحدد الهوية الفلسطينية، من خلال هاته المفردات بعيدة عن الأسطورة، التي قالت كلمتها في النص.

فالواضح أن درويش ومن خلال الأسلوب الإنشائي والإخباري سرد القصة التاريخية والاجتماعية، ليس وفق مسار تاريخي، أراد من خلاله إظهار الوهم الإسرائيلي، الذي أصبح صناعة ثقيلة يقدم الإسرائيلي من خلاله نفسه على أساس أنه الضحية، التي ضاعت هويتها الإنسانية ولم يدركوا أنهم يعيشون صراعا مع أنفسهم، بأداة لم يعدوا يحتكرونها، فلم يعدوا قادرين على تحديد هويتهم السابقة، ولا قادرين على تبرير ما يفعلون حسب محمود درويش.[1]

1-2-2-2- الأزمنة الواردة في القصيدة:

غلب على القصيدة الفعل المضارع (فعل الحال) مع اختلاف دلالته، فالفعل المضارع، في حقيقته له دلالة زمنية ظرفية، وهي دلالة الحال، في الحالات التالية: إذ اقترن "بالآن"

[1] - ينظر: عابرون في كلام عابر، محمود درويش، ص ص: 25، 26.

وما في معناها "الحين"، "الساعة" و"آنفا".[1]وقد يخرج الفعل المضارع عن هذه الدلالة (الحاضر)، للدلالة على الزمن الماضي، أو زمن المستقبل أو للدلالة على الزمن العام.[2]

في قصيدة "عابرون في كلام عابر"، يطغى الفعل المضارع، بدلالته الآنية في كل الأفعال التالية: احملوا، انصرفوا، اسحبوا، اسرقوا، خذوا، وهي أفعال معطوفة على بعضها، دلت على التتابع في الحركة غير أن هذه الدلالة المستمرة في الحاضر، تعود بصفة تلقائية عندما يقول الشاعر: "كي تعرفوا أنكم لن تعرفوا"، لتدل عن الماضي، ويؤكد هذا عبد الله الغذامي، عندما قال:" القصيدة تمسح الحاضر وتلغيه وتنفيه لتحل مكانه الماضي، عندما تدخل على الفعل المضارع أداة الجزم، لتحول بذلك إلى ماضي، وذلك في حالات كثيرة ينتفي الحاضر فيها، كما في قوله:" لا تمروا" فيستدرك صيغة الحاضر بلكن ليعود بها إلى الماضي كما في:"ولنا ما ليس يرضيكم، لنا ما ليس فيكم"، ذلك لأن الفعل المضارع"إذ جاءت قبله ليس أو ما أو إن نفي الحال منه وأصبح يدل على صيغة الماضي".[3] حسب (جلال الدين السيوطي).*

في المقطع الثاني جاءت الأفعال التالية: فخذوا، فانصرفوا، وادخلوا وانصرفوا، نلاحظ كيف ربط الشاعر بين الأخذ والانصراف وبين الدخول والانصراف وكأن الشاعر يختصر الزمن ليسرع من عملية انصراف العابرون وينتقل من فعل الأمر لمخاطبة العابرون، طوال المقطع الأول، إلى فعل المضارع الدال على المتكلم لقوله" علينا أن نحرص"، "أن نحيا كما نشاء" والفعلان جاء بصيغة الماضي، لدخول أن عليهما.

في المقطع الثالث يأتي الفعل المضارع بصيغة الأمر في قوله: مروا يأتي نفيه لا تمروا، وفي لنا قمح نربيه، نسقيه، وفي ما ليس يرضيكم، وهاته الأفعال ماضية، لا تحمل دلالة الزمن الحاضر حيث يطلب منهم أخذ الماضي لينفي الزمن المضارع، لقوله ليس يرضيكم.

---

[1] - همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، تح: عبد الحميد الهنداوي، مكتبة التوفيقية،القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص:38.
[2]- البشير جلول، التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،منشورات جامعة الوادي،العدد02،مارس2010، ص:70.
[3] - البشير جلول، التحويل الزمن لفعل الحال في العربية، ص: 38.
*- حافظ أبو الفضل جلال عبد الرحمان ابن كمال الدين أبو بكر بن عثمان بن محمد بن الخضر ابن أيوب ولد بالقاهرة سنة 849هـ لقب بابن الكتب تلقى علومه على عدد من العلماء البلغاء من بينهم البلقيني والشبلي والكافجي بلغت مؤلفاته 600مؤلف ومن تصانيفها الدر المأثور في التفسير بالمأثور ، الاتقان في علوم القران وجمع الجوامع في العربية وشرحه همع الهوامع، توفي في يوم الجمعة سنة 911هـ.

في المقطع الرابع، تتراوح الأفعال بين صيغة المضارع والماضي، فكدسوا، وأعيدوا، وانصرفوا، وينزف، ويسلخ، وآن أن تنصرفوا، تموتوا، تقيموا، فاخرجوا، أفعال مضارعة، والآني من الأفعال جاء في صيغة الظرف الماضي في قول الشاعر: ما ليس يرضيكم ولتموتوا واللام، لام الابتداء، لينفي فعل الحال ليصبح ماضيا، كما أن شئتم بحمل دلالة الماضي.

يبدوا أن درويش، كثف من الأفعال المضارعة، وجاء جزءا منها للدلالة على الماضي، فالشاعر لم يعد للماضي الصريح، باستخدامه لصيغة الأمر في المضارع، فالماضي لا أهمية له لدى الشاعر، فهو يركز على الحالة كما في قوله: آن أن تنصرفوا.

1-2-2-3- الضمير وبلاغة الإيحاء:

يمتلك الضمير سلطة تركيبية، من خلال الدلالة الواضحة على المعني بالخطاب،وفي النص عابرون، في كلام عابر، يستوطن الضمير المساحة النصية ليقدم لنا، الدلالات التالية: في شكل المتكلم، المخاطب، الغائب.

- ضمير المتكلم: نحن نحرص، نحن نحيا، نحن نشاء، فلنا في أرضنا ما نعمل، لنا قمح، لنا الماضي، لنا صوت، لنا الحاضر، لنا الدنيا، أرضنا، برّنا، بحرنا، ملحنا، جرحنا، نلاحظ هذا التكثيف، من ما يحيل على ضمير المتكلم سواء بالتصريح "نحن" أو من خلال النون المتكلم، ويحمل دلالة صريحة على أن ما جاء في القصيدة هو لسان حال جميع الفلسطينيين.

- ضمير المخاطب: تحيل عليه الأفعال التالية: احملوا، اسحبوا، انصرفوا، اسرقوا، خذوا ما شئتم، أعيدوا، إن شئتم، كدسوا، آن أن تنصرفوا، تقيموا، تموتوا، اخرجوا، هذه الأفعال دلت، على الضمير المخاطب "أنتم"، وكل ما تحمل دلالة الطلب الموجه للعابرون والمشار إليهم بالضمير "أنتم".

– ضمير الغائب: ينزف، يصلح، وورد بصفة أقل ذلك لأن ما يدور حوله الخطاب مثبوت في النص بصيغة معنوية أو مجسدة.

– اقتران ضمير المتكلم بالغائب: نسقيه، نربيه "نحن+ هو".

– اقتران ضمير المتلكم بالمخاطب: لا تقيموا بيننا، لا تموتوا بيننا، اخرجوا من أرضنا لنا ما ليس يرضيكم، لنا ما ليس فيكم، "نحن+ أنتم".

يوحي المرجع في نص درويش، إلى ضمير المتكلم "نحن"، وضمير المخاطب "أنتم" ذلك أن الشاعر في حواريته، يخاطب العابرون بصور مختلفة فيطلب، منهم الانصراف والخروج، ويستعمل الضمير نحن، عندما يتحدث باسم شعبه، فيستمر الحوار بين "نحن" و"أنتم" حتى النهاية، أما المرجع الدال على الغائب فيستعمله عند حديثه عن الوطن والشعب فكلاهما ينزفان.

إن كل هذه المراجع الدالة على مختلف الضمائر، رسمت صورة الأنا والآخر، فقوت حضور الضمير قدمت ما هو عليه الشعب الفلسطيني، وما هو عليه العابرون.

1-2-2-4- الوصل والفصل:

تبدوا لنا القصيدة وحدة كاملة، بالرغم من اختلاف الأفكار التي يحملها كل مقطع من المقاطع، وهذا راجع لأدوات الوصل الطاغية على القصيدة وهذا الوصل ليس في التراكيب فقط فهو كذلك وصل محقق من خلال تكرار اللازمة "أيها المارون بين الكلمات العابرة"، ومن خلال تكراره "انصرفوا".

– الوصل: جاء في المقطع الأول عندما قدم لنا الشاعر صور متتالية بالعطف الواو، ليحضر مخيلتنا لإنشاء صورة أكبر تتمثل، في كيفية بناء السماء بالحجر الفلسطيني، فسرع في المجيء بالصور، وربطها ببعضها البعض كما في احملوا أسماءكم وانصرفوا، واسحبوا ساعاتكم وانصرفوا، واسرقوا، وخذوا، ...

– ويستمر الشاعر في الوصل بين صوره وأفكاره ليبث ما يعتريه من غضب ذلك لحاجة الوصول والانتهاء إلى المطلوب من العابرون وهو الانصراف، فيكون حرف الواو أداة الوصل في إقرار الفوارق بين الفلسطينيين والعابرون كما في قوله:

منكم السيف ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا

وما إلى ذلك حتى "فخذوا" أين يستعمل حرف الوصل الفاء ثم يعاود استعمال حرف الواو في المقطع الثاني حتى نهايته.

في المقطع الثالث: بعدما قدم لنا الشاعر تلك الصورة القائمة بين القوى الحربية، والأجساد البشرية، يأتي لوضع العابرون، في الصورة الملائمة لهم ويعاود مخاطبتهم بقوله: فلنا وصل بين الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع الثالث، والمقطع الرابع بالحرف "فاء"، وهكذا يمتد الوصل بين أسطر هذا المقطع، بحرف الفاء، والواو، حتى نهايته، في المقطع الرابع، في قوله: ولنا الدنيا هنا...والآخرة، وفي: من كل شيء واخرجوا.

– الفصل: في قوله تعرفوا أنكم لن تعرفوا، كيف حجر من أرضنا سقف السماء، فتضمن معنى السؤال والجواب.

1-2-2-2- التركيب البلاغي:

ويقصد به تلك الصور البيانية، التي تقدم لنا دلالة أقوى، في صورة فنية وجمالية، أكثر حتى يستوعب القارئ عمقها وبعدها، في هذا المستوى نشعر أن لدرويش لغة خاصة، يخلقها لتكون طيعة لانفعالاته، ولا يمكن أن تكون هذه الصور، التي يرسمها درويش إلا صوره، فهو يخلق واقعا لغويا خاصا به، يمكن كشفه، من خلال الصور البيانية ولاحقا في آلية التكرار.

الاستعارة: عندما يوظف السرقة، كفعل يصير على الأشياء المادية ويلحقه بزرقة البحر، ورمل الذاكرة، وهذا تعبير واضح، على دناءة هؤلاء العابرون، لأنهم يتجرؤون على سرقة هذه الزرقة التي تبقى ثابتة في البحر بقدر ما أخذ منها.

ويستعير الرمل من شاطئ البحر، ليلحقه بالذاكرة أين يجمع بين الاستعارة والتشبيه البليغ، ويشبه الذاكرة بالبحر، الذي ينتهي بشاطئ رملي وتصنع لغة درويش، حينما يجمع بين البحر والرمل والذاكرة، فيجعل الرمل شيئا مشتركا، بين البحر والذاكرة، وكأن لسان حاله يقول: إن البحر والذاكرة أسرار، وما تسرقونه من زرقة البحر الحقائق التاريخية مغيرة بتوهمكم ورمل الذاكرة، وهنا يبدوا الرمل تلك الحقائق المزيفة التي لا تعترف بها الذاكرة الجماعية، لذلك فهي رملية رمادية، وهذه الذاكرة نفسها تمتد لها أمواج البحر لتمحيها.

يتلوا هذه الصورة "مبالغة" ولكن من شدة قربها إلى الواقع الفلسطيني المعروف تبدوا لنا طبيعية، فهذه المبالغة صنعت من الواقع، فلذلك فإن القارئ لا يشعر بأن الشاعر يبالغ عندما يقول:"كيف يبنى حجر من أرضنا سقف السماء"، وهي كناية عن كثرة الشهداء بسلاحهم الحجر.

والاستعارة في قوله: وطن ينزف، وشعب ينزف، أين حذف المشبه به وترك لازمة عنه وهي النزيف، وهي استعارة وضحت لنا مدى معاناة الشعب الفلسطيني وهذه المعاناة ترجع لجرح الوطن النازف.

في المقطع الثاني جمع لنا درويش، صورة الحرب، في قوله:

منكم السيف –ومنا دم

منكم الفولاذ والنار– ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى– ومنا حجر

.....

وهذه الصور عبارة عن كناية، عن مدى تعلق الشعب الفلسطيني بوطنه، حتى أنه يتحول إلى إنسان، أسطوري لينصرف العابرون والشاعر هنا بدل أن يحوّل الأسطورة إلى شعر حوّل الشاعر بلغته الواقع إلى أسطورة.

التشبيه: قدم لنا الشاعر صورتان من التشبيه أين يشبه العابرون بالغبار، وأي غبار هذا غبار مرّ، مرارة حياة الشعب الفلسطيني بوجود العابرون.

والصورة الثانية، عندما شبه الشاعر صورة مرورهم هذه بصورة مرور الحشرات الطائرة، ووجه الشبه يكون في الضرر الذي يلحقه الإسرائيليون وتلحقه الحشرة الطائرة كالبعوض مثلا:

1-2-2-3- المحسنات البديعية:

من المحسنات البديعية في القصيدة.

- الطباق الحقيقي: بين (الماضي، الحاضر)، (الموت، الحياة)، (البحر، البر)، (الدنيا، الآخرة)، (الأرض، السماء)، (اخرجوا، ادخلوا)، (خذوا، أعيدوا).

- المقابلة في قوله: وطن يصلح للنسيان أو للذاكرة، مروا أينما شئتم ولكن لا تمروا بيننا، تقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا، تموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا.

- المشاكلة الخاصة: أو ما يسمى بالمشاكلة الإيقاعية، في قوله:

خذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي إن شئتم على صحن خزف.

وفي قوله: وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المسدس.

أو إلى توقيت موسيقى المسدس

- الفواصل المسجوعة: وعلينا ما عليكم من سماء وهواء، وعلينا نحن أن نحرس ورد الشهداء، وعلينا أن نحيا كما نحن نشاء.

وفي قوله: فاخرجوا من أرضنا، من برنا، من بحرنا، من قمحنا، من ملحنا، من جرحنا.

إن تكاثف هذه المحسنات البديعية، خلق نوعا من الموسيقى في الطباق الحقيقي، وأعطى المعني المراد في المقابلة ورسم الإيقاع المتوازن في المشاكلة الخاصة، وزاد الإيقاع نغما تلك الفواصل المسجوعة.

1-2-3- المستوى الدلالي المعجمي:

تقوم في هذا المستوى بدراسة المعاجم والحقول الدلالية والثنائيات الضدية وتكرارات الواردة في القصيدة بالنسبة للأسماء والأفعال والحروف.

1-2-3-1- المعاجم والحقول الدلالية:

يعتبر المعجم أحد المكونات الأساسية في النص، ولتصنيف المعاجم لا بد من مراعاة معاني الكلمات ودلالاتها على مستوى فضاء النص، ومن المعاجم الواردة في القصيدة.

- معجم المقاومة الفلسطينية: ويتضمن الكلمات التالية: دمنا، لحمنا، الحجر، الشهداء، الوطن، انصرفوا، خذوا، اسرقوا، اسحبوا، جرحنا.

- معجم العابرون: ويتضمن المفردات: السيف، الفولاذ، النار، الدبابة، قنبلة الغاز، أوهامكم.

- معجم الزمن والتاريخ: ومفرداته: ساعاتكم، الذاكرة، عقرب الوقت، الحاضر، الماضي، المستقبل، الموت، الحياة، الدنيا، الآخرة، توقيت.

- معجم الطبيعة: وفيه من المفردات: البحر، الرمل، الحجر، السماء، المطر، الهواء، الورد، الغبار، الحشرات الطائرة، القمح، الحجل، الهدهد، العجل، البر، الأرض.

يبدوا لنا أن معجم الطبيعة، أكثر المعاجم استعمالا والشاعر يتجه توجها رومانسيا، غير أننا لا نستطيع الحسم في ذلك إلا بإرجاع هذه المعطيات للنص والكشف عن الحقل الدلالي، الذي جاءت بمناسبته في النص.

- الحقل الدلالي:

إن كانت المعاجم الواردة في القصيدة، متعددة فإن حقل دلالي واحد قد جمع بينها فعملت، هذه المعاجم بمعطياتها لخدمة فكر الشاعر عن الوهم الصهيوني، القائم على الأخذ والسرقة وتغيير المعطيات بما يخدم هذا الوهم.

ليوظف في المقطع الثاني: أدوات مقاومة هذا الوهم من قبل الفلسطينيين وأدوات ترسيخ هذا الوهم من قبل الصهاينة، فوظف عنصر الزمن بما يحمله من أسرار وحقائق تاريخية، في ملكية هذه الأرض، مقابل الوهم الصهيوني والحقائق المزعومة حول وراثتهم للأرض فيوظف الشاعر الهيكل المزعوم ويدحض زعمهم بالامتثالية، من خلال توظيف رمز العجل المقدس، ويربط بين كل هذا، باللازمة، أيها المارون بين الكلمات العابرة، وآن أن تنصرفوا لأن ها الوهم مرده وهم، والوهم لا يبني وطن ولا يمكن أن ينزع شعب من أرضه.

إن دمج هذه المعاجم ببعضها البعض، ولّد لغة خاصة مفعمة بالإيحاءات الدلالية أين تكاثفت المفردات، من مختلف المعاجم لصناعة لغة قوية، وبالرغم من أن الطبيعة عنصر بعيد، عن المقاومة خاصة الورد، العجل، القمح، الحشرات الطائرة...إلا أن توظيفها جاء في عمق المقاومة فالورد على قبو الشهداء، والقمح رمز للنشاط الفلاحي الفلسطيني وكل الموجودات الطبيعية في القصيدة، ترسيم للحدود الفلسطينية التي ألبسها العابرون وهمهم.

إن اللغة الشعرية بهذا المستوى التركيبي: أين تقاوم الطبيعة العدو وتعترف بالحقيقة، خلقه الانزياح اللغوي على كل المستويات التركيبية والمعنوية لتعطي للمفردات القوة المعبرة عن دلالتها في الموقع الذي أعطي لها والمعجم الطبيعي الوارد في النص لم يجعل من الطبيعة ذلك المؤنس الرومانسي.

فخروج اللغة عن استعمالاتها العادية والمألوفة يعدُّ انزياحا كما في قول الشاعر: "رمل الذاكرة"، "ووطن يصلح للنسيان أو للذاكرة"، وما إلى ذلك من هذه التراكيب، التي ترتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين اللفظ والمعنى...وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل

الذات فتكون بذلك ذات طابع عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها".[1]

1-2-3-2- التكرار:

التكرار ويمس المفردات اللغوية، المكونة للتركيب من أسماء وحروف، وأفعال.

- تكرار الأسماء: السماء، دمنا، قمح، الحاضر، الماضي، البحر، الوطن، وكل هذه المفردات تكررت لمرتين/ الذاكرة، الحجر، تكررت ثلاث مرات، الأرض (أرضنا)، تكررت خمس مرات.

كرر الشاعر أسماء معينة أكثر من غيرها وهذا لأهميتها وكونها المركز الذي بنى الشاعر عليه قصيدته (خطابة)، كالذاكرة والحجر، فالذاكرة تحمل معها المقاومة بالحجر، من أجل الأرض فالتاريخ وحده والذاكرة الجماعية حافظة لهذه المقاومة.

- تكرار الأفعال: تعرفوا، مروا، يرضيكم، أخرجوا، ينزف، تموتوا، تقيموا، وكلها أفعال تكررت لمرتين، انصرفوا تكررت خمس مرات، إذ أو أن شئتم تكررت ستُ مرات.

إن ورد التكرار، في الأفعال بصفة عادية، فإن الفعل انصرفوا تكرر خمس مرات، وهذا لعمق الدلالة التي يريد الشاعر تبليغها، للمحتل فلأجل إيصال هذه الرسالة له يكرر، هذا الفعل، في كل مقطع تقريبا هو، أو في معناه اخرجوا "مثلا" وهي صراحة مطلقة لما يكتنف الشاعر وشعبه من حقد على هذا المغتصب ليدوي الفعل انصرفوا بغضب، وإلى أين شئتم بعيدا عن فلسطين، وتكرار شئتم بهذه الكيفية يدل على أن المهم عند الشاعر هو خروج العابرون، ولا يهمه إلى أين، لأن هذا يخصهم وحدهم.

- تكرار الحروف والأدوات: حرف الجر تكررت سبع وعشرون مرة، حروف العطف: (الفاء والواو) تكررت ثلاث وأربعون مرة، حروف النداء ست مرات، أدوات النصب: (أن، لن، كي) تكررت ست مرات، لام الابتداء مربوطة بنون المتكلم (لنا) إحدى عشر مرة،

[1] - ينظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1987، ص: 132.

النفي: بـ (ليس) أربع مرات، النهي (بلا) أربع مرات، (ما) الحرف الجازم لفعلين تكرر ست مرات.

يلاحظ أن تكرارات الحروف، والأدوات جاءت بصفة أكبر من الأسماء والأفعال وكأن الشاعر بنى، قصيدته عليها، فحروف الجر جاءت في بعض الأحيان لتوسعة، مع حرف الابتداء "من": لتوسعة حيز الشيء المقترن بالحرف ضمن السياق الوارد فيه كقول الشاعر:

فاخرجوا من أرضنا

من برنا..من بحرنا

من قمحنا ..من ملحنا..من جرحنا

من كل شيء، واخرجوا

من ذكريات الذاكرة

الشاعر يستعمل حرف الجر "من" لتوسيع دائرة خروج العابرون فيبدأ من الأرض ليصل إلى الذاكرة.

واستعمل حرف الجر "إلى" ليحمل تركيبه معنى الانتهاء كما في قوله:

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

أو إلى توقيت موسيقى المسدس

- حروف العطف جاءت بكثافة للربط بين عناصر الخطاب الشعري كقول الشاعر:

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

-أدوات النداء: جاءت بصفة واحدة "أيها" لشد انتباه المخاطب وتوجيه الخطاب له. واستعملت أدوات التوكيد لتأكيد ملكية الفلسطينيين للأرض ولتأكيد على مقاومتهم وأدوات النهي لنهي العابرون عن البقاء في هذه الأرض ونفي حقهم فيها.

إن استعمالات درويش للحروف والأدوات، غير طبيعية فهذه الحروف هي التي صنعت القصيدة، وأعطت لها إيقاعا، ودلالة فينفي ويثبت يؤكد ويوسع وينتهي ويخاطب من خلالها.

بالرغم من أن استعمال الحروف كان، طاغيا، إلى أن تجاوراته مع الأسماء والأفعال جعله، يؤدي الغرض منه وأكثر، عندما يحمل الدلالة، ويولد الإيقاع وتبقى قصيدة عابرون كل متكامل "تصوغ الهوية من خلال قراءة الآخر الإسرائيلي"[1]

2-3- الموازنة بين التحليل الأسلوبي للقصيدتين:

يعتبر التحليل الأسلوبي، والأسلوبية بصفة عامة، من بين أهم آليات الدراسة النقدية الحديثة، ذلك كما يمكن أن يتوصل به من خلالها من نتائج تحمل مصداقية عالية، نظرا لانطلاقهما من النص والعناصر التركيبية المكونة له.

إن ورود عناصر تركيبية كالاسم أو الفعل أو الحرف، في أسلوب شاعر ما، أو كاتب كثيف أو نادر، ليس بالشيء الصدفة، إنما لدلالة تعبيرية أو فنية، فللدراسة الأسلوبية تكشف عن مدى توفق، الشاعر في استعمال أدواته اللغوية، لتشكيل أسلوبه الخاص.

غالبا ما يعتقد أن الشعراء الذين يكتبون في أغراض بعينها، يتجه إنتاجهم اللغوي إلى التقارب في الأسلوب فمثلا إذا كان الشعراء يكتبون ضمن الغرض السياسي أو الرومانسي، فإنهم يشكلون خطابا قد يتضمن عناصر لغوية متقاربة في الاستعمال والتركيب.

قد ينطبق هذا على بعض الشعراء عن طريق تأثر الأول بالثاني مثلا، إلا أن هذا قد لا يكون حكما عاما، فالوصول إلى هذه النتيجة يتطلب سبر النصوص التي يعتقد أن فيها تقاربا، إما من خلال الأفكار الواردة فيها أو من خلال تراكيبها، وفي مثل دراستنا هذه لجأنا إلى التحليل الأسلوبي لكلا القصيدتين لنوازن هاهنا بين نتائج الدراسة التحليلية الأسلوبية، ذلك لأن هذه الموازنة هي الوحيدة القادرة على الكشف عن هذا التقارب أو التباعد، خاصة

[1] - إلياس خوري، الهوية وسؤال الضحية، جريدة الأيام، مؤسسة الأيام، الجمعة 24 أيلول 2010.

إذا اعتقدنا أن الشاعرين عاشا نفس التجربة الحياتية تقريبا في مثل حالة شاعرينا، وهذه الموازنة ستكون ضمن مستويات التحليل الأسلوبي.

2-3-1- المستوى الصوتي الإيقاعي:

تنتمي القصيدة الأولى "فاشهدوا" إلى الشعر العمودي، جاءت في خمسة عشر بيتا، موزعة على خمسة مقاطع، يتكرر في البيت الثالث في العجز من كل مقطع اللازمة "وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر" ثم فاشهدوا.

إيقاع القصيدة على بحر الرمل، ولم تخلوا من الزحاف والعلّة، وقد تناسب وزن هذا البحر، أيما تناسب مع صوت الشاعر، ونحن نقرأ القصيدة كما تناسب مع الموضوع القائم على الخطاب المباشر والمحاورة، والقصيدة خطاب مفعم بالحركة، ينتقل بنا من القسم على تحرير الوطن، إلى الثورة ونيل المقسوم عليه.

خدم الوزن فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، مكررة ست مرات في الصدر والعجز المادة الثورية بما تحمله من غضب وحماسة فالقصيدة وليدة السجن والثورة الجزائرية، بخصوص القافية فقد جاءت مثلثة بمعنى متعددة تختلف من مقطع إلى مقطع كما وضحنا في التحليل الأسلوبي للقصيدة.

بالنسبة لقصيدة "عابرون في كلام عابر"، تنتمي إلى الشعر الحر جاءت في ثلاثة وخمسون سطر تراوحت أسطرها بين القصير والطويل وبين المقاطع الطويلة والقصيرة تتلاءم وما يريد قوله الشاعر والقصيدة على بحر الرمل (فعلاتن) مزحوفة، أو معلولة، إضافة إلى تخلل التفعلة مستفعلن بعض أسطر القصيدة، جاء هذا الوزن طبيعي في حدود ما ترسمه القصيدة من حوارية وحركية دائمة من أول سطر في المقطع الأول حتى آخر سطر في البيت الأخير، بأفعال موزعة على كل المقاطع وقافية متنوعة بتنوع المعاني المنتهية بها السطور.

لقد استطاع درويش كبح ما ينتح من انفعالات واضحة عن بحر الرمل، إما بزيادة عدد التفعيلات لامتداد الدفقة الشعورية وتوسعها على عدة كلمات متتالية أين يملك الشاعر مساحة كافية لقول ما يريد دون وجود عقد توقف إجباري أو بتقليص عدد التفعيلات حسب دفقته الشعورية فلا يضطر لإضافة ما لا يريد إضافته، ومن هذا نلاحظ. ذلك الفرق في إيقاع "فاشهدوا" و"عابرون...".

غالبا ما ينتهي درويش أسطره بصوامت ساكنه أو صوائت إن هذا السكون الذي ينتهي به الأسطر وليد قوانين الشعر الغربي.

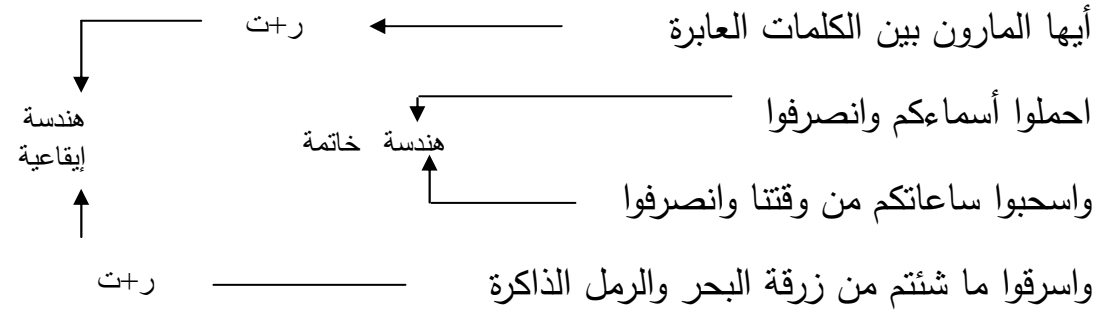
دعى مفدي فرنسا للاستعداد لمواجهة الغضب المشتعل في نفس الجزائريين في شكل ثورة ملتهبة لإخراجها من أرضه، وطلب درويش من الاحتلال الصهيوني حمل ماضيه ووهمه والانصراف بعيدا عن وطنه.

بالنسبة للتكرارات المساهمة في خلق الإيقاع كتكرار الأصوات فإن صورة النون كان الغالب في كلا القصيدتين، وهي نون المتكلم أي الجماعة "نحن" ذلك لأن الشاعرين بصدد مخاطبة، هذا المحتل، فالشاعران يتكلمان على لسان شعبيهما، وقد تكرر بصورة أقل من حرف النون حرف الياء في كلا القصيدتين. وبنيت كلاهما على الأصوات الانفجارية المجهورة، ما عدا حرف التاء وقد مثل نسبة واضحة في كل من "فاشهدوا" و"عابرون..".

تكرارات الصيغ الصرفية: كرر مفدي الصفة المشبهة باسم الفاعل فيما قسم به من (نازلات، وماحقات...) وأورد صيغة اسم الجمع في جند، واسم الكثرة في "الأوطان" وأبطال. وجاء في الصيغ الصرفية في عابرون، الصفة المشبهة باسم الفاعل في (عابرون، مارون)، وصيغة اسم المفعول في "مهجورة" لقد جاءت الصيغ الصرفية في قصيدة درويش بصورة نادرة مقارنة بقصيدة مفدي على أقليتها.

بالنسبة للهندسات الصوتية أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، والتي ساهمت في تشكيل موسيقى القصيدتين جاء منها في "فاشهدوا"، الهندسة الإيقاعية، الهندسة الخاتمة، الهندسة

التآلفية، وقد سبق أن تطرقنا لهم في تحليلنا الأسلوبي للقصيدة، أما الهندسات الصوتية، في "عابرون"...لم تأت في صورة بسيطة كالهندسة الإيقاعية والتآلفية. والخاتمة وفقط، إنما مزج الشاعر بين هذه الهندسات لتتولد عنها هندسات ثنائية جمع بينها بطريقة فنية، فيزاوج بين الهندسة الإيقاعية والخاتمة كما في قوله.



كما جمع بين الهندسة التآلفية والافتتاحية في المقطع الثاني من السطر الثاني حتى الخامس، الهندسة الافتتاحية مع الإيقاعية، وقد أوردناها سابقا في تحليلنا للقصيدة.

نلاحظ أن الشاعر الأول، اعتمد في صناعة إيقاعه على الوزن الشعري والقافية، إضافة للهندسات الصوتية المذكورة آنفا، غير أن الشاعر الثاني شكل قصيدته من الهندسات الصوتية المختلفة والممزوجة ببعضها البعض.. وهذا راجع لطبيعة التيار الشعري، الذي يكتب فيه الشاعر، شعر التفعيلة..

يقع المتتبع لحركة الشعر تحت وطأة السؤال الشاعران يتحدثان نفس اللغة الخطابية ويعتمدان نفس التفعلة الشعرية مزحوفة أو معلولة على طوال قصيدتيهما، ترتكز بنية قصيدتهما على نفس الأصوات فما الذي يجعل هذا التباين الواضح بين القصيدتين؟.

إن هذا التباين حسب ما توصلنا له يعود إلى استغلال الإمكانيات الإيقاعية والتكرارات في الشعر العمودي والحر هذا الأخير يتجه إلى الانزياح لفرض إيقاعه الخاص بعيدا عن الوزن الخليلي مع إبقاء التفعلة ويلجأ إلى التكثيف من الهندسات الصوتية وهذا جلي في قصيدة درويش.

2-3-2- المستوى التركيبي: أنواع الجمل والأساليب.

بداية من العنوان جاء كل من عنواني القصيدتين "جملة"، غير أن الأولى فعلية "فاشهدوا" والثانية اسمية تتكون من مبتدأ وخبر، تضمن كلا العنوانين فراغا. فاشهدوا...، عابرون...في كلام عابر، واستمرت النقاط المتتالية المعبرة عن الفراغ في نهاية أصدر وأعجز بعض أبيات "فاشهدوا" وفي نهايات أسطر "عابرون" وبين مفرداتها، والفراغات المتكررة، في القصيدتين عبارة عن ما لم تستطع الكلمات ترجمته، من مشاعر الشاعرين.

استعمل الشاعرين الأسلوب الإنشائي الطلبي، وقد تتضمن في القصيدة الأولى طلب الاستعداد من فرنسا للثورة والحرب بعدما وجه لها الخطاب عن طريق النداء "يا فرنسا"، والثانية مخاطبة المارون وطلب الانصراف إلى أين شاءوا بعيدا عن فلسطين عن طريق استعمال أسلوب النداء في "أيها المارون".

غلب على قصيدة درويش الجمل الفعلية في المقطع الأول بينما تراوحت في المقاطع الأخرى بين الجمل الاسمية والفعلية، فتكون فعلية عندما يوجه الشاعر الخطاب "للعابرون"، وتكون اسمية في وصف حالة الفلسطينيين فتبدأ الجمل بلام الابتداء، أو من "المبتدأ، أو علينا..." فكان الخطاب إنشائي يتضمن معنى الطلب أو إخباري وصفي.

على عكس قصيدة درويش، غلب على المقطع الأول من "فاشهدوا" الجمل الاسمية لإبراز المقسوم به الذي يأتي مجرورا بعد القسم، بالنازلات، الماحقات...والمقسوم عليه جملة اسمية:"نحن ثرنا فحياة أو ممات" "وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر" لتستمر الجمل الاسمية، في المقطع الثاني لإخبارنا ببواعث الثورة، ثم ينتقل الشاعر إلى الجمل الفعلية في اتخذنا، وعزفنا، وعقدنا...، في المقطع الثالث يستعمل الشاعر الأسلوب الإنشائي الطلبي عندما يخاطب فرنسا (فاستدعي، خذي...) بينما يتراوح المقطع الرابع والخامس، بين الجمل الاسمية والفعلية بين أسلوب إنشائي أحيانا وإخباري وصفي أحيانا أخرى.

لقد جاءت هذه التراكيب بالنسبة لقصيدة "فاشهدوا" متضمنة في صيغة الماضي، في صورة أفعاله: (اتخذنا، عزفنا، طوينا) وهي أفعال ينتهي زمنها في الماضي إذ تحققت

اللازمة عقد العزائم حتى تحيا الجزائر، كما تضمنت قصيدته صيغة الأمر في المضارع الآن. فاستعدي وخذي، اقرؤوها، أكتبوها...) لقد جاءت صيغتا الماضي، والمضارع مكررة بصورة متقاربة.

بالنسبة لمحمود درويش تراوح الزمن في قصيدته بين الحاضر والحاضر المنتفي إلى الماضي عن طريق أدوات الجزم، والنفي ليستقر في حالات كثيرة إلى الماضي.

لقد استعمل كلا الشاعرين نفس الصيغة الزمنية (الماضي، الحاضر، الأمر) إلا أن استعمالات مفدي للصيغ الزمنية واضحة من حيث دلالتها الزمنية، على عكس درويش أين ترك للتركيب صناعة الزمن، فيكون الزمن الحاضر هو الصيغة الظاهرة في القصيدة إلا أن التركيب وإدخال تلك الأدوات ينقل القصيدة إلى الماضي في بعض أسطرها.

إذن فاستعمال مفدي للزمن طبيعي، أما استعمال درويش له فقد عرف انزياحا لم ينشأ من الزمن في حد ذاته إنما من التركيب الذي غير مجرى الزمن.

إن استعمال الشاعران للزمن كان ضمن خطاب شعري حواري بين ضمير المتكلم "نحن" في كلا القصيدتين وبين ضمير المخاطب "أنتِ" يا فرنسا بالنسبة لقصيدة فاشهدوا، و"أنتم" في قصيدة "عابرون..." فالشاعران يتكلمان باسم شعبيهما ويخاطبان المحتل "الفرنسي" بالنسبة لمفدي و"الصهيوني" بالنسبة لدرويش، أما ضمير الغائب فهو مغيّب إلا نادرا في كلا القصيدتين كما سبق وأن أشرنا إليه في التحليل الأسلوبي.

يطرح الشاعرين في قصيدتهما أفكارا متعددة بتعدد مقاطعهما الشعرية غير أننا نلمس تلك الوحدة العضوية في كلا القصيدتين ذلك لاتسام التركيب بالوصل المكثف مما جعل كل من القصيدتين كتلة غير قابلة للتجزئة لتقدم لنا الصورة النهائية فكان هذا الوصل عن طريق حرفا الوصل (الواو والفاء).

لقد تضمن كل من النصين التناص مع النص القرآني أو بما يحمل معناه، فتناص قول درويش وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس، ليتناص مع قوله تعالى ﴿ ثُـــمَّ

اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِن بَعْدِهِ وَأَنتُمْ ظَالِمُونَ﴾[1] وتناص مفدي في قوله: وعلى أرواحنا نصعد خلدا. مع قوله تعالى ﴿إِنَّ ٱللهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ﴾[2].

بالنسبة للتركيب البلاغي فلم تكن القصيدتين ساحا لفن البيان ذلك لجدية الموضوع وواقعيته أين لا يحتاج لخيال إنما ينطلق من الواقع ليحركه فقصيدة "فاشهدوا" فإن أول ما يلاحظ منها من بيان "الإيجاز" بحيث اختصر ما يكفي قوله في كتاب في خمسة عشر بيت، وعلى عكسه اعتمد درويش على الانسيابية في اللغة ودورانيتها، فالشاعر لا يعطي فكرته مباشرة فقد يأتي، بأسطر أو مقطع كله لإبلاغ فكرة كما في المقطع الأول من القصيدة "فيا أيها المارون نداء لتوجيه الخطاب، فاسرقوا، خذوا ...اسحبوا ...كي تعرفوا بأنكم لن تعرفوا، كيف يبنى حجر من أرضنا سقف السماء نلاحظ أن الشاعر قد جاء بالأسطر الأولى خدمة للسطر الذي يتضمن قول الشاعر كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء"، نلاحظ أن الشاعر في قوله"كي تعرفوا أنكم لن تعرفوا" جاء بهذا التركيب على شاكله التركيب القرآني في سورة البينة قوله تعالى ﴿كَلَّا سَيَعْلَمُونَ {النبأ/4} ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ ﴾[3].

كما يعتمد الشاعر على أسلوب اللمح والتكثيف، في المقطع الثاني، وهذا كله عكس الإيجاز.

الاستعارة، نص كلا الشاعرين يتضمن الاستعارة فاستعار درويش فعل السرقة من الأشياء الملموسة، إلى سرقة زرقة البحر ورمل الذاكرة فجمع بين التشبيه "البحر بالذاكرة" من حيث استيعابها للأسرار ويستعير الرمل من البحر ويلحقه بالذاكرة فيجمع بين صورتين بيانيتين في صورة واحدة.

[1] - القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية:51.
[2] - سورة التوبة، الآية: 111.
[3] - القرآن الكريم: سورة النبأ، الآية: 4، 5.

استعار مفدي المفردة المعنوية الحياة وأضافها للوطن واستعار درويش كلمة النزيف التي تلحق بالجرح وألحقها بالوطن والشعب، واستعار مفدي الوزن وألحقه بالبارود وعلى العموم فإن مفدي كان الأكثر استعمالا للاستعارة من درويش.

المبالغة: بالغ مفدي في القسم فأقسم بالماحقات والنازلات والدماء الزاكيات والبنود اللامعات...، وبالغ درويش عندما قال يبني حجر من أرضنا، سقف السماء وفي هذه الصورة يجمع الشاعر بين المبالغة والكناية فالأول كنايته تدل على كثرة الرصاص والثاني، على كثرة الشهداء، والكناية في قوله: منكم السيف ومنا دمنا ...فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا، كناية عن مدى تعلق الفلسطيني بأرضه، أما مفدي عندما يعبر عن تعلق الشعب الجزائري بالأرض فيقول: فحياة أو ممات، يكثر مفدي من الكنايات والاستعارات كما جاء تحليل القصيدتين.

أما بالنسبة للتشبيه قدم لنا درويش صورتان منه عندما شبه العابرون بالغبار والصورة الثانية عندما صور مرور العابرون بمرور الحشرات الطائرة أما مفدي زكريا فقد جاء بصورة واحدة من التشبيه عندما شبه العتاب بالكتاب فيطوى العتاب كطويان الكتاب.

نلاحظ أن الصورة البيانية، التي قدمها درويش أقل بكثير من تلك التي قدمها مفدي، رغم قلتها في قصيدته هو الآخر، غير أن الصور البيانية الدرويشية أكثر خيالا وإبداعا مما قدمه مفدي، ويتجلى هذا في صناعة صورة بيانية تتضمن التشبيه (البحر، الذاكر)، والاستعارة (رمل الذاكرة) ويفهم منها أنها كناية على ما يمكن أن تصل له أيدي العابرون فحتى زرقة البحر قد تسرق إلا أن هذه السرقة لا تغني ولا تسمن من جوع، فهي سرقة من البحر الذي لا ينفذ، وهي سرقة، من رمل الذاكرة الجماعية التي لا تغيير فيها للحقائق.

أما المحسنات البديعية التي تضمنها النصان، فقد تمثلت في الطباق الحقيقي، المقابلة، المشاكلة الخاصة بالنسبة لنص درويش، والجناس والازدواج، بالنسبة لنص مفدي، واستعمل كلا الشاعرين المشاكلة الإيقاعية والفواصل المسجوعة، لكن استخدامها، في نص مفدي كان

غالب على مستوى صناعة موسيقى النص، على عكس درويش أين طغى على نصه الطباق، الذي ساعد في إقامة الوزن ودعم الدلالة فبالأضداد تعرف المعاني.

2-3-3- المستوى الدلالي المعجمي:

إذ أردنا البحث عن المعاجم، التي وردت في كلا القصيدتين فنجد بصفة متقاربة معجم الثورة مقابل معجم المقاومة ومعجم العابرون بالإضافة إلى معجم الطبيعة مع التفاوت في استخدام مفردات المعجمين، وهذا واضح من خلال معجم الطبيعة، فبينما يستخدم مفدي مفردة طبيعية واحدة وهي "الجبال" فإن درويش يشحذ الكثير من المفردات، التي تنتمي لهذا المعجم كالسماء، الهواء، الورد...وغيرها من المفردات الطبيعية التي سبق وأن تطرقنا لها، بالنسبة لمفردات التي وردت في كلا النصين نجد كلمة الدم، اللحم ، الشهداء، جاءت في إطار الثورة القائمة بالنسبة لقصيدة مفدي، وفي إطار المقاومة بالنسبة لقصيدة درويش، كما تضمن نص درويش، معجم الزمن والتاريخ، ومعجم الكتابة بالنسبة لنص مفدي ويمكننا ضم معجم الأعضاء البشرية لمعجم الثورة لأنه ناتج عنها.

إذ راعينا طول النصين، يمكن أن نقول طول القصيدة الثانية "عابرون" يجعلها أكثر احتواء على المفردات ومن ثم المعاجم، غير أن هذه القصيدة بناءها قائم على الحروف والأدوات لا على المفردات، كما أن تكرارات الأسماء والأفعال في كلا القصيدتين متقارب.

من خلال هذا يمكن أن نعتبر النص الأول نص مضغوط، من حيث المفردات، وكأن الشاعر يستعمل كلماته بدقة في موضعها لتقصد الدلالة التي أرادها من خلال وضعه لها في نصه، فلا يريد أخذ المخاطب بعيدا بتفكيره، بل إبلاغ الرسالة واضحة بينة، وهذا ما يستشف من قول الشاعر:

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي وخذي منا الجواب

إن في ثورتنا فصل الخطاب وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

كما يتضح ذلك من خلال عدد الأفكار التي طرحها الشاعر وعدد الأبيات التي جاء فيها النص ...تضمن النص ثمانية أفكار وجاءت القصيدة في ثمانية أبيات مباشرة، أولها: القسم بمختلف المقدسات ثانيها: عقد العزم وثالثها: قيام الثورة هو ردة فعل على عدم إصغاء فرنسا لمطالب الشعب، ورابعها: الثورة طريق للحرية، وخامسها: التضحية في سبيل حياة الجزائر وسادسها: هذا وعد يقدمه المناضلون لجبهة التحرير، وسابعها الثورة استجابة لنداء الوطن، وثامنها التأريخ للعمل الثوري الجزائري.

على عكس درويش، فإنه يجعل من المعنى صعب المنال قد يتطلب بحثا عما يريد الشاعر قوله، فمجرد كلمة العابرون تتطلب بحثا في تاريخ الأمم والديانات، إضافة إلى الهيكل...إضافة إلى البحث عن المعاني المقصودة في أقواله التي تترجم أفكارا قد يصل إليها المحلل أم لا، كالمقصود من قوله:

اسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

كي تعرفوا / أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء / لنا ما ليس فيكم، لنا ما ليس يرضيكم وغيرها من الأسطر التي تعدد احتمالات دلالتها إن لم يصرح الشاعر بها، فدرويش يوسع دائرة المتخيل بالرغم من واقعيته فيجعل من القارئ باحثا في التاريخ في الآثار، في علم الجمال، في الأبنية وفي كل شيء أشركه درويش في بناء قصيدته، وهذا يعني أن ألفاظ درويش وعلى بساطتها تستلزم قارئ له رصيد كافي لتفكيك شفراتها، فدرويش، قدم في 52بيت 4أفكار لا غير، تتمثل الأولى: في عدم معرفتكم أيها العابرون كيف يبني الحجر الفلسطيني سقف السماء مهما أخذتم، سرقتم...، والثانية: الأجساد الفلسطينية المعزولة: ضريبة لانصرافكم بعدما أخذتم كل ما يمكن أخذه، والفكرة الثالثة: ابحثوا عن هيكلكم المزعوم بعيدا لأن لهذه الأرض شعبها وفيها مستقبل له. الفكرة الرابعة حججكم الواهية للبقاء في أرضنا وهم فانصرفوا، في قصيدة درويش تنموا الحروف لتصبح كلمات والكلمات أسطر

والأسطر فكرة واحدة تجمع شتاتها من الأسطر المكونة بمعنى أن الفكرة لا تنتهي في بيت كما في قصيدة مفدي بل تمتد لأسطر لتصنع ترابط ينموا مع امتداد الأفكار المعبر عنها.

إن استعمال الشاعران لمعجم الطبيعة بعناصرها الواردة في النصين يؤكد الفرق الواضح بين أسلوب يختزل الفكرة في بيت وأسلوب ينفخ في الفكرة لتصبح أسطر تجتمع من جديد لتعطي معنى واحد، عندما يتحدث الشاعران عن الاستشهاد. وبلوغ الجنة: يقول مفدي زكرياء:

وعلى أرواحنا نصعد خلدا

بمعنى عن طريق استشهادنا نبلغ جنة الخلد: عبر مفدي عن هذه التجربة في ثلاث كلمات وحرف جر (على). اسمان وفعل (أرواحنا، خلدا) بينما قال درويش عن نفس التجربة بقوله:

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء

يأتي درويش باستفهام دلّ على لامعقولية الجواب (كيف) ليتبعه بفعل مضارع (يبني) وأربع كلمات (حجر، أرضنا، سقف، سماء) وحرف الجر (من).

يوظف الشاعر الطبيعة ليصنع صورة الاستشهاد الفلسطيني أين يبدأ هذا الاستشهاد بجمل الحجر من الأرض الفلسطينية ونفس هذا الحجر يبلغ حامله سقف السماء يتحدث درويش عن الحجارة وهي في الحقيقة الشهداء الذين يبنون سقف السماء بأرواحهم الصاعدة لهناك بعدما ألقوا حجارتهم، يركب درويش سطره من ثلاث مفردات تنتمي لمعجم الطبيعة بالرغم من أن عملية الاستشهاد تبدأ في ساحة الحرب وتنتهي بروح الشهيد في السماء في جنة الخلد.

كما يستدعي درويش، الهدهد والعجل، والورد، والبحر، وغيرها من المفردات الطبيعية، لتشاركه قول كلمة الانصراف للعابرون، بينما على طول نص، "مفدي" تأتي مفردة واحدة من

الطبيعة، وهي "الجبال"، وورودها طبيعي لأنها المكان الذي انطلقت منه الثورة الجزائرية وفيها كانت معاركها.

من خلال ما سبق يمكن أن نقول، أن القصيدتين استغلال للإمكانيات اللغوية، من قبل الشاعرين كل وفق قدراته.

2-4- ما أدى إلى اختلاف أسلوب الشاعرين:

يقول "رولان بارت":" النقد ينبع من اصطدام الجسد بلذة لقاء النص".[1] فما يجعل النص محل للدراسة النقدية هو ذلك التفاعل بين القارئ والنص، نفس هذا التفاعل. يدعوا القارئ الناقد للبحث في أغوار النص وسبره وتحليله، وهذا التحليل يتم على مستويين كما يرى عزالدين إسماعيل:

"المستوى الأول: يكون بمواجهتنا للعمل الشعري عندما ندخل إليه في عالمه".[2] (بما فيه من وزن: وقافية، وتراكيب، ودلالة) أي التحليل على المستوى الداخلي. وهذا ما قمنا به كمستوى أول من التحليل في داخل القصيدة، (عابرون، فاشهدوا).

"المستوى الثاني: يكون التحليل فيه خارج القصيدة، ولا ينتمي إليها إلا بمقدار ما ينتمي إلى عالمنا، بما فيه من تسريب للأفكار والمشاعر والانفعالات".[3] وبهذا يقودنا المستوى الأول من التحليل إلى المستوى الثاني.

فلا شك أن الاختلاف الأسلوبي الذي وصلنا إليه من خلال التحليل على المستوى الأول، لا يفسر إلا في إطار المستوى الثاني من التحليل (التحليل الخارجي).

إن اختلاف أسلوب الشاعرين يعود لاختلافها، في الأطر الثقافية بدرجة أكبر وبدرجة أقل في الأطر البيئية بدرجة أكبر. وبدرجة أقل من الأطر البيئية والسياسية. مع الأخذ بعين الاعتبار كون هذه الأطر مرنة تتغير من زمن للآخر.[4]

---

[1] - لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، سورية، (د،ط)، (د،ت)، ص:10.
[2] - الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، ص:334.
[3] - المرجع نفسه، ص:335.
[4] - ينظر: المرجع نفسه: ص:338.

2-4-1- الانتماء الشعري والإطار الثقافي.

"يثور في نفس الشاعر انفعال معين، يدفع به إلى اقتحام عالم الشعر -في إطار التيار الشعري، الذي تحدده مسبقا، إطلاعاته وميولاته الشعرية في عصره، وفق ما يناسب انفعالاته".[1]

وهذا واضح من خلال دراستنا للقصيدتين، أين يمكننا تحديد الإطار الشعري الذي تنتمي له كل من القصيدة انطلاقا من أسلوبيهما، فالأسلوب المستعمل في القصيدة الأولى، (فاشهدوا) ينطوي تحت التيار الشعر الحديث الثوري، والأسلوب المستعمل في القصيدة الثانية، (عابرون...) ينتمي لتيار الشعر المعاصر.

غير أن كل من القصيدتين تنطلقان من الواقع السياسي لوطني الشاعرين فتتندبا الواقعية الشعرية، "والتي لا تعني فرض أسلوب معين في التعبير بل تتعدد الأساليب والأشكال كونها حس بحيوية الواقع وصراعاته وتستخدم كل وسائل التعابير الممكنة". [2]

ما لاحظناه، من أسلوب الشاعرين، أين استخدم كل منهما ما يناسبه من ألفاظ وصور في إطار التجربة الواقعية. غير أن الواقعيين وشاعرينا على الأخص يجمع بين أسلوبهما وعلى اختلافه ثلاثة عناصر ظاهرة من خلال قصيدتيهما:

"عنصر التاريخ: الذي يعبر عن نفسه تعبيرا أفقيا: من شكل قصة، حدوثة، أو حكاية، أو تفاصيل لحظة آنية، وهو دائما تاريخ حسي بتفاصيل ملموسة"،[3] ففي "فاشهدوا"، يسرد لنا مفدي قصة الثورة الجزائرية من القسم على قيامها حتى التأريخ لها، وفي قصيدة "عابرون..."، يروي لنا "درويش" تاريخ العابرون، في الأرض المحتلة.

[1] - المرجع نفسه: ص:333.
[2] - قضايا الشعر العربي المعاصر- دراسات وشهادات- محمود أمين العالم وآخرون، المنظمة العربية للتربية والعلوم، (د،ط)، 1988، ص:40.
[3] - المرجع نفسه، ص:40.

"عنصر الدراما: الذي يتساقط عموديا على عنصر التاريخ، فيعمق دلالاته وإيحاءاته"[1] وهذا يتضح مع مفدي في المقطع الرابع من "فاشهدوا"، ومع "درويش" في المقطع الرابع من "عابرون..." عندما يصور الدراما الأسطورية للجسد الفلسطيني.

"عنصر الغنائية:[2]وهو ماثل في القصيدة الأولى من خلال الوزن والقافية وفي القصيدة الثانية "استطاع محمود درويش، أن يصل إلى توازن دقيق واضح بين الموسيقى الداخلية، و(الموسيقى الخارجية) فصوت قصيدته مسموع وهو بذلك يتخلص من ذلك الخفوت والفتور النغمي الملاحظ، في نماذج من الشعر الجديد".[3] حسب رأي "رجاء النقاش".

رغم انطلاق الشاعرين من الواقع والتعبير عنه، إلا أن اختلاف أسلوبهما لا يحسمه إلا النظر في انتمائهما الشعري وثقافتهما. مع الأخذ بعين الاعتبار عنصر الزمن، كعنصر أساسي تدور حوله، مختلف مناحي الحياة بما فيها الأدبية.

فالشاعر الأول، مفدي ينتمي إلى "الشعر العربي الحديث، وهو اتجاه غير بعيد عن خط الأحياء، يقدس القدم"،[4] وهذا ما أشرنا له (عند حديثنا عن تعلق مفدي بالقصيدة التقليدية، ورأيه في شعر التفعيلة)، "يمجد هذا الاتجاه العقل ويهتم بالفائدة".[5]

فقصيدة مفدي جاءت مبنية على أساس منطقي: يتضح في بدايته بالقسم فالمقسوم عليه، ما قبل الثورة، والحرمان، الحوار عدم الاستجابة، قيام الثورة الانتصار والتأريخ، فهي خطوات عقلية منطقية، كما أن القصيدة في هذا الشعر تقتضي الوصول إلى فائدة والشاعر في قصيدته يخاطب الهمم ويحمسها للثورة.

وخصائص هذا الاتجاه كما ذكرنا الدكتور عباس بن يحي ترتكز على:

-"تقليد القدماء: عن طريق إقرار قواعد ونظام الروائع القديمة فهي ما يحقق الكمال الفني وهي ما تجعل من الشعر شعرا في نظرهم بإقرار:

[1] - المرجع نفسه، ص:41.
[2] - المرجع نفسه، ص:41.
[3] - محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، مرجع سابق، ص:21.
[4] - مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، عباس بن يحي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د،ط)، (د،ت)، ص:84.
[5] - ينظر: المرجع نفسه، ص:84.

1- الإيقاع القديم: فالقصيدة تبدوا تجسيدا لشروط العمل الفني كما حدده وحققه الأدب والنقد القديمين، صحة الأسلوب وفصاحته، الاستقامة من الناحية التقليدية، (الوزن والقافية)، اعتماد البلاغية القديمة".[1] كالتشبيه في قصيدة "فاشهدوا". قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب، الفواصل المسجوعة، الارتقاء إلى العبارة المتينة واللفظ الجزل، والتركيب القوي ومنه قول مفدي:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وعلى استقلالنا بالحرب قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

فعبارات البيتين متينة متماسكة دلاليا، فيما بينها، وألفاظها جزلة موحية دلاليا عما يريد الشاعر تبليغه، واستعمل هذا الأسلوب بهدف الوصول إلى المتانة والصلابة والفخامة التي تميز الشعر العربي القديم.

2- "الوضوح: يرتبط بصحة المعنى وسلامة صياغته وقرب التشبيه وهذا مرتبط بمبدأ العقل والمنفعة، والفائدة الوظيفية المفترضة للشعر، حيث إنجر على هذا المبدأ السقوط في صفة المباشرة والخطابية"[2] (يا فرنسا، نحن جند). فالشاعر يتجه لمخاطبيه ويوجه له مطالبه بصفة واضحة، فاستعدي، وخذي منا جواب.

3- "السطحية"[3] ومنه قول الشاعر (لم يكن يصغ لنا لما نطقنا، فاتخذنا رنة البارود وزنا). فالشاعر لم يوضح صورة عدم الإصغاء فهو ينتقل مباشرة من السبب إلى النتيجة.

4- "التعامل مع الصورة على أنها مجرد مقارنة عقلية، كقول الشاعر"[4](وطويناه كما يطوى الكتاب) (قد مددنا لك يا مجد يدا) وهذا تضييق لدائرة الإبداع وحصره في المألوف.

5- "المبالغة"[5]:ومنها مبالغة مفدي في القسم. فهو يقسم بالنازلات والماحقات والدماء الزاكيات والبنود اللامعات... وذلك يوضح عظمة المقسوم عليه.

[1] - المرجع نفسه ، ص: 85، 86.
[2] - مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص:87.
[3] - المرجع نفسه، ص:87.
[4] - المرجع نفسه، ص:88.
[5] - المرجع نفسه، ص88.

6- "العقل": وهو مبدأ يعادل الوضوح والصحة". وأشرنا إلى الترتيب المنطقي العقلي لأفكار الشاعر سابقا. حيث يسترسل في طرح أفكاره بصورة منطقية بداية من القسم ثم المقسوم عليه ثم أسباب قيام الثورة، والمتمثلة في عدم الاستجابة للمطالب الشعبية، قيام الثورة ثم الانتصار والتأريخ لها.

7- "الفائدة: أين يكون الشعر ذا مغزى أخلاقي وبالتالي دوره اجتماعي وغايته التعلم".[1] (أكتبوها، اقرؤوها، اسمعوها، استجيبوا للنداء..).

الثقافة الشعرية لمفدي زكريا: لقد تأثر الشعراء الجزائريين عموما فيما يخص الثقافة الشعرية" بثقافة محلية وأخرى خارجية.

- الثقافة المحلية: بما فيها من مصبات روحية مادية، في إطار الأسرة والمجتمع، والمسجد"[2]وهي ثقافة إسلامية تتضح باقتباسات مفدي من القرآن الكريم في كثير من الحالات كما في قوله في زلزال الأصنام سنة 1954م.

هو الإثم زلزل زلزالها فزلزلت الأرض زلزالها

فلا تسألوا الأرض عن رجة تحاكي الجحيم وأهوالها.[3]

كما أنها "ثقافة تجمع بين المبادئ الإصلاحية والأفكار الحزبية[4]، ومنها قول الشاعر: (جبهة التحرير أعطيناك عهدا)، والشاعر مفدي كغيره من شعراء الجزائر ميال للاعتدال والحذر في اعتناق كل شيء غير ديني وغير إصلاحي.

- الثقافة الخارجية: تتمثل في مدرسة شوقي وحافظ، وهي مدرسة زعماء الشعر الإصلاحي في المشرق العربي، وقد عرفت، انتشارا لها في الجزائر نظرا لتشابه ظروف المغرب العربي بالمشرق آنذاك".[5]

[1] - المرجع نفسه، ص: 89.
[2] - دراسات في الأدب الجزائري الحديث، أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص:52.
[3] - مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1984، ص:357.
[4] - دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص:52.
[5] - المرجع نفسه، ص:52.

– ويبدوا أن الشاعر متأثر بالشاعر أبي فراس الحمداني وسيرته فهو عندما كان في السجن لقب نفسه باسمه كقناع، ومفدي في قوله:

" السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام"[1]

فهو هاهنا يتناص مع قول أبي تمام: السيف أصدق الأنباء من جد ومن لعب.

– محمود درويش: ينتمي شعره إلى الشعر المعاصر، "وقد ترك شعره مع ثلة من الشعراء أثرا حاسما، في الشعر العربي. فنجد أن بعض هؤلاء الشعراء كسميح القاسم نزار قباني، الفيتوري، محمود درويش يطبعون شعرهم بطابعهم الخاص. وتصورهم وتجربتهم ونفسيتهم مما يولد اتجاهات، أو مذاهب داخل حركة الشعر الجديد نفسها".[2]

"فدرويش" لا تحسب عليه، المدرسة الواقعية، أو الرومانسية، أو الرمزية وفقط فهو كما يقول:" لا يهمنى أن أكون شاعرا ثوريا أو رومنسيا في قصيدتي الواحدة عدة مدارس، أستفيد من كل المدارس وأكتب قصيدة متميزة اسمها قصيدة درويشية...".[3]

يقر الدكتور عباس بن يحي في كتابه" مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر" بصعوبة ضبط السيمات المميزة للشعر المعاصرة وما يمكن تقديمه لا يتجاوز الملامح العامة والمتمثلة في:

1– ارتباط هذا الجديد بالتقنيات الشعرية الغربية، أين يتحول الشاعر عن التراث العربي، وقد أسهم في هذا التقارب الثقافي والميل إلى الاندماج في الحضارة الكونية (الغربية)، ضف إلى ذلك سرعة نقل ما طرح من إنجازات على مستوى النظرية والممارسة الشعرية على حد سواء، وهذه السمة واضحة في الشعر العربي"[4]

ودرويش يؤكد هذا فيقول:" الحداثة العربية لم تتم، بدون تأثير الشعر الغربي وما كان لها أن تظهر بدون الشعر الغربي كنصوص ونظريات".[5]

[1] - المرجع نفسه، ص358.
[2] - مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر: عباس بن يحي، ص: 148.
[3] - الأعلام من الأدباء والشعراء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، حيدر توفيق بيضون، ص:82.
[4] - ينظر: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 148.
[5] - محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، هاني الخير، ص:40.

2- "تحويل التجريب إلى مشروع كامل: كون الإبداع يتنافى مع الثبات في مجال الفن، ولهذا يلجأ المبدعون إلى كثرة المحاولات في ابتكار أشكال وعبارات وصور وطرائق جديدة في التركيب والتعبير".[1] وشاعرنا يؤمن بالتجريب فينتج لنا صورة مبتكرة عندما يقول: واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة ويقر شاعرنا بالتجريب كأداة، استعملها في ديوانه "سرير الغريبة" حين يقول:" أما السنتانيات فهي نوع من التجريب"[2]، عن السنتانة الغربية.

3- "الغموض: ميز الممارسة الشعرية: منذ أن رأت نصوص الرمزيين الأوائل النور لكنه ارتبط بها نهائيا نهائيا، وبشكل تام، منذ نجاح حركة الشعر الجديد، والغموض مطلوب، لكن في حدود لا تصل به إلى الإبهام"[3]، ومحمود درويش يلف شعره، شيء من الغموض المستصاغ، يتطلب شيء من البحث لدى القارئ للوصول إلى ما يعبر عنه الشاعر من خلال قصائده، ودرويش بقدر ما هو غامض، خلال مقاطع عابرون، بقدر ما هو واضح بعد اكتمال الصورة والقصيدة، فهو كما يقول :"أميل إلى ترك باب التأويل والاحتمالات مفتوحا".[4]

5- "الصورة الرمزية: تحولت إلى ما يشبه الضرورة حتى أن المتلقي يكاد لا يتقبل شعرا خياليا من الرموز...فاللغة نفسها تعود في سياقها، إلى أصول ومنابع، معقدة وبعيدة، في الموروث الإنساني والمحلي، فالزمن التاريخي والأسطوري مرتبط بسياق النص من جهة، ودلالته لدى المتلقي من جهة أخرى".[5] وفي شعر درويش تكثر الرموز، فهذا رمز العنقاء، وهذا رمز الحمام، وهذا رمز البرتقال، وفي القصيدة "الحجر"، رمز المقاومة الفلسطينية، والرمز الأسطوري التاريخي (الهدهد، الحجل).

6- "نسبية اللغة: لا تعني تحطيم العبارات... والمستوى القاموسي...فهذا التحدي كان مطروحا على الأدباء، قبل 1950، لكن شعرائنا الآن يطالبون بحقهم وبحق الجمهور أيضا

[1] - مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص:149.
[2] - محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص:40.
[3] - مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص:150.
[4] - محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص:52.
[5] - مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص:150.

في اللغة، إن الفكرة تنسجم مع مفاهيم التطور اللغوي (وعلم اللغة)... فلغة درويش انعكاسا دقيقا وصادقا في تلاؤم رائع مع الممارسة الشعرية كما تمليها التجربة والظروف ...إنها لغة طبيعية معاصرة"[1] فهو يخلق واقعه اللغوي الخاص كما قال، "وهو يعتبر أن اللغة تعيد التأمل بنفسها مؤكد في الوقت نفسه أن اللغة لم تأخذ شكلها النهائي بعد، وهو يرى بأن لغته الشعرية، تعرف تقشفا بلاغيا أكثر منه لغويا، كما أنه ينظر للغة، كما نظر لها المفكر الشاعر "كتافيو باث": كون أن الكلمة. في النثر تريد أن تخبر، بينما الكلمة في القصيدة هي أن تكون، أي أن لها دورا كينونيا، في بناء القصيدة، ودرويش يسعى لتحقيق وجوده ووطنه من خلال التأسيس داخل اللغة".[2]

إن الثقافة الشعرية لدرويش، ليست" حبيسة التراث العربي بل تتحرك كما يرى في سياق القصيدة العربية من الجاهلية إلى الآن، ولكن هذا السياق ليس مغلق على ذاته بل منفتح على علاقة الثقافة العربية بالثقافة الإنسانية العالمية، ودرويش شديد الاطلاع على ما يحدث في حركة الشعر العالمي، فهو كما يرى: أننا لا نستطيع أن نتطور دون استيعابنا لثقافة الآخر وتجاربه".[3]

2-4-2- الشعر بين الحرفة والهواية:

إذ تتبعنا العادات الكتابية لدى الشاعرين: نكتشف أن مفدي وإن لم يقر بعاداته الشعرية أثناء الكتابة، فإننا ومن خلال قصائده نصل إلى أن الشاعر، يعتمد على الوحي الشعري، ومتى زاره شيطان الشعر، أمسك بقلمه يجر الحروف والدليل على ذلك، أن قصائده منها ما كتبه في السجن كفشهدوا، وقصيدة النشيد الرسمي للعلم الجزائري الذي كتبه بدمه وقصيدة الذبيح الصاعد، فالشعر عنده لا يجب أن يوفر له ظروفا معينة بل متى أحس بالألم نطق شعرا.

[1] - المرجع نفسه، ص:150.
[2] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص: 43، 48.
[3] - ينظر: المرجع نفسه: ص:49.

ومن هذا يبدوا، أن الشعر عند مفدي هواية وموهبة يؤدي من خلالها الشاعر رسالة اجتماعية سياسية ثورية، إصلاحية...

– بالنسبة للعادات الكتابية الشعرية لمحمود درويش، "فهناك ما يسميه بالمختبر الشعري في حوار أجراه معه الكاتب المغربي حسن لجمي في مجلة الكرمل العدد 79 ربيع 2004، نستخلص منه ما يلي:

درويش لا يكتب قصائده إلا نهارا" "فهو يقول" لست من كتاب الليل"" الكتابة الشعرية هي تعبير عن اللاوعي أما بالنسبة لدرويش فهو يقول :" الكتابة هي اللاوعي عندما يتكلم، لكنها تحتاج إلى وعي شديد وهذا الذي يربط بين وبين الضوء".

درويش لا يكتب، إلا على ورق أبيض ويقطع كثيرا من الورق كلما أخطأ فهو لا يحب المسودات المشوشة، ويستعمل دائما قلم حبر سائل باللون الأسود.

درويش لا يستطيع الكتابة خارج مكتبة محاطا بالكتب فهو يحتاج دائما إلى مراجع" فهو يقول:" خاصة عندما كبرت في السن، فلا يمر يوما من دون أن أفتح القاموس للتأكد من سلامة الكلمة وجذرها، مصدرها، وتعدد معانيها، لا أستطيع أن أكتب في مكان لا توجد فيه قواميس، أو مراجع ...أحتاج للمراجع كما لو أنني أقوم ببحث".

" يحتاج درويش عندما يكتب إلى موسيقى يأخذ منها إيقاعه فعندما يكتب نصا خافتا، يستمع إلى "شوبان"، وعندما يكتب نصا عالي النبرة قوي يستمع إلى "بيتهوفن".

–لما يريد أن يكتب نصا عن شعب ما مثلا فهو يطلع إطلاعا شاملا عن تاريخ هذا الشعب وثقافته". فها هو يقول:"عندما كنت أشتغل على نصي الشعري عن الهنود الحمر في سنة 1992، قرأت كثيرا من أدبهم، ومن خطبهم البليغة...ومن شعرهم...واشتريت مجموعة من الاسطوانات وأشرطة موسيقاهم كذلك عندما كتبت عن الأندلس، كتبت على إيقاع

موسيقى الفلامينكو وأصوات القيتارة..."[1] بعودتنا إلى ثقافة الشاعر تكشف مما تقدم قوله أن الشاعر يمتلك ثقافة واسعة يكتسبها من كتابته للشعر الإنساني والعالمي.

– هذه هي العادات الشعرية لدرويش وهي أن دلت على شيء إنما تدل على أن درويش تلميذ نجيب مثابر في مدرسة الشعر، تتحول لديه الموهبة إلى بحث شاق يمتهنه."فهو يرى، أن المهنة (الشعرية) ضرورية لكبح كسل الهواية وعدم تركها فيما يسمى بالإلهام، لذا يجب على المهنة أن تراقب كهواية وعلى الهواية أن تخضع لشروط المهنة فلا يجب أن نجلس وننتظر من الإلهام أن يأتي بل أن نذهب إليه، وهو يرى أن شيطان الشعر ليس له مواعيد وعلينا أن نلعب معه اللعب الماكر".[2]

2-4-3- التأثير البيئي والسياسي في أسلوبهما:

يتضح تأثير البيئة على أسلوب الشاعرين من خلال مصطلحات الطبيعة التي جاءت في القصيدتين، فالشاعر مفدي يوظف مصطلح واحد من الطبيعة هو مصطلح "الجبال"، وهذا لغلبة هذا الطابع الطبيعي على بيئة الشاعر بيئة صحراوية، فيما ظهر الطابع الزراعي، والبيئة المتنوعة في قصيدة "درويش" فقصيدته تزخر بمظاهر الطبيعة الفلسطينية، من بر وبحر وزع والشاعر لا يهرب من الواقع إلى الطبيعة، بل يؤكد على حق شعبه في وطنه، من خلال الطبيعة.

– التأثير السياسي النفسي في أسلوب الشاعرين. يتضح من خلال أسلوب شاعر يحمل في ثنايا قصيدته القوة والقدرة النفسية على المواجهة والاستشهاد وتحرير الوطن وهذا يظهر كذلك، من خلال الإيقاع القوي "لفشهدوا"

بينما جاء إيقاع "عابرون"، بين القوة والضعف، ذلك لأن الشاعر في إطار الكشف عن حقائق العدو. من مركز الضعيف الذي لا يملك ما يدافع به عن نفسه غير جسده والحقائق التاريخية.

[1] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص:51- 53.
[2] - ينظر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، ص: 49، 50.

من خلال ما تقدم نصل إلى أن الشاعر الأول، لخص الثورة في مقطوعة أما الشاعر الثاني، عرف المقاومة في سنفونية، فمهما اجتمع لشاعرين من ظروف متشابهة، إلا أن عنصر الثقافة والانتماء الشعري في إطار الزمن كان له التأثير الأكبر في صنع أسلوب الشاعرين فاختلف عالميهما.

وهذا الاختلاف مشروع، حسب "ليفي ستراوس" إذ يقول:" لا يعقل أن يتصور أحد أفراد متشابهين على وجه المعمورة: يسمعون نفس الموسيقى، ويرتدون نفس الملابس، ويشربون نفس المشروب، ويتناولون نفس الأكلة، ويتكلمون نفس اللغة، ويضيف مارك أوج :"يجب أن نتكلم عن عوالم وليس عن عالم".[1]

ويؤكد "نعوم تشمسكي":" هذا الاختلاف فهو يرى أنه مهما اجتمعت نفس الظروف السياقية للمتكلم ذاته يستحيل أن يعيد تركيب الخطاب ذاته في المرة الأولى والثانية فإن كانت البنية العميقة ثابتة يخرج بها عن المألوف والثبات المبدعون فالشعراء فالبنية السطحية دائمة التغير لأنها إسقاط على محور التركيب وهي خاضعة لشخص المتكلم ".[2]

من خلال هذا نستنتج أنه مهما تشابهه الظروف السياقية بين الشاعرين في جوانب مشتركة من حياتهما كالغربة العمل السياسي، الصحافي، الاحتلال، الفقر...، إلا أن الاختلاف يتبلور من مناحي وتفاصيل دقيقة كالثقافة التي تشكل بنسبة واضحة أسلوب الشاعر. أو المتحدث أيا كان كما تؤثر في ملبسه، ومأكله ومخلف عاداته المعيشية.

[1] - إشكاليات فلسفية، جمال الدين بوقلي حسن وآخرون، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، (د،ط)، 2006، ص:319. (الهامش).
[2] - في اللسانيات ونحو النص، إبراهيم خليل بن محمود، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007، ص91، 100.

الملخص:

إن دراستنا الموسومة بـ: موازنة أسلوبية بين قصيدتي، "فاشهدوا" ...لمفدي زكريا، "وعابرون ...في كلام عابر" لمحمود درويش، جاءت لتمرير رسالة مفادها أن الأدب لا يحتمل مقولة: نفس الأسباب (الأوضاع) تؤدي إلى نفس النتائج (الخطاب الشعري)، ففي الأدب تتعانق العاطفة، مع الخيال والواقع، فقد يصير المسجون حرا، وقد يصبح المنهزم بطلا، فالأدب نتاج النفس البشرية بأحاسيسها وأهوائها المتغيرة، من إنسان لآخر، وهذا واضح لدى الشعراء، فهم وإن اجتمعت لهم نفس الأسباب لقول نفس الخطاب يختلفون ليس لمجرد الاختلاف.

وهذا لا ينطبق على الشعراء وفقط، بل على كل متكلم، أين لا يستطيع المتكلم نفسه إنتاج نفس التركيب اللغوي، حتى وإن توفرت له نفس الظروف والدوافع، أما بالنسبة للشعراء فذلك لأن نظرتهم مختلفة، وهذه النظرة: يلفها شيء من انتمائهم الشعري والثقافي والنفسي، والبيئي والسياسي والاجتماعي.

ولهذا فأسلوبهم يختلف بتفاوت تأثير هذه الأطر، من شاعر لآخر، فالظروف السياقية ليست وحدها، ما يؤثر في أسلوب (الشاعر) إنما شخصية الفرد في حد ذاتها وبمكوناتها التي تظهر من خلال إنتاجه، وصدق من قال:" تكلم لأعرفك".

وإن ساهمت الظروف السياقية في تحديد موضوع أو خطاب الشاعر أو المتكلم بصفة عامة، فإن ما يتحكم في إنتاجه اللغوي شكلا وأسلوبا. هو الشاعر ذاته بكل الأطر المساهمة في صنع شخصيته.

Rusem:

Noter étude nommée une balonce stylistiquue entre les deux poémes "Soyer témoins de MOUFDI Zakaria et des passageurs de paroles passagaire de Mohmmed DAROUICH, elle a pour but que la lihérature ne transmit pas la citation: "les méme, causes (situations) donne les méme resul tats (le dixours versifié) car dans la lihérature les émotions s'embrassement, avec la fiction et l'actualité. Un puso nnier peut avoir se liberté cela s'illustre chez les poetes par ce que méme s'ils auront avoir les méme condition afin pas pour la confusion seule.

Cela ne s'applique pas, que sur les poétes; mais sur tous qui a une parole, ou ce des mier ne pourra plus produir les méme structures linguistiques méme s'il aura avoir les méme conditions et les mém causes. D'autre vision, pour les poétes qui ont un autre regard lié au cader poetique, culturel, psychologique; régionnel, politique et sociologique.

Poue cela, son style se differt avec l'influence de la dégradation/ concurance se ces noimes d'un poéte vers un autre, donc, les situatians discursives né sont pas le seul responsable à l'influence sur le style (du poéte) mais sue la caractére de m'individu en lui-méme avac les structures qui appart à travers ses productions.

Bienque les situations dixrsives participent à la précision d'un théme ou discours du poéte ou de n'i,porte quelle personne qui parle en géneral parceque c'est le poéte lui méme gui a la pouvoir sur ses productions linguistique de coté de la forme et du style.

إهداء

إلى من تهون كل الجهود في سبيل رؤية ابتسامتها، من قلبي إلى القلوب الكبيرة، أمي وأبي، أهدي عملي هذا.

إلى الأخوة والأخوات، إلى رفيقتي درب العلم، حنان وملكية.

إلى من قدموا لي السكينة والهدوء، ووفروا لي المكان والزمان فراشات المحبة صابرين، عائشة، شهناز، حدة، حليمة، خضرة، مسعدوة.ليندة

كل امتناني مع طيب الأماني وكلمات المودة.