كُلّيّة الآداب– الدّراسات العليا

برنامج الماجستير اللُّغة العَربيّة وآدابها

شِعْرِيَّةُ القَصيدةِ عِندَ أَحمد دَحْبور: دِراسَةٌ نَقْدِيَّةٌ تَطبيقيَّةٌ

Ahmad Dahbour's Poetics: an Applied Critical Study

إعداد الطّالبة

عَزّة إسماعيل عطا الله لحلوح

إشراف

أ. د. إبراهيم نمر موسى

قُدِّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلَّبات درجة الماجستير في برنامج اللُّغة العربية وآدابها

من كلية الآداب في جامعة بيرزيت– فلسطين

2022 /2021

كُلّيَّة الآداب – الدّراسات العليا

برنامج الماجستير اللغة العَربيّة وآدابها

شِعْرِيَّة القَصيدة عِندَ أَحمد دَحْبور: دِراسَة نَقْدِيَّة تَطبيقيَّة

Ahmad Dahbour's Poetics: an Applied Critical Study

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة:

عزة إسماعيل عطا الله لحلوح

(1185333)

إشراف الأستاذ الدكتور: إبراهيم نمر موسى

تاريخ المناقشة: 2022/6/8

أعضاء لجنة النِّقاش:

أ. د. إبراهيم نمر موسى (مشرفًا ورئيسًا) .....

د. إبراهيم أبو هشهش (مناقشًا داخليًّا) .....

د. علي خواجة (مناقشًا داخليًّا) .....

قُدِّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج اللّغة العَربيّة وآدابها من كلية الآداب في جامعة بيرزيت– فلسطين

2022 /2021

الإهـــــــــــــــداء

إلى الأكرمِ منَّا جميعًا... الذينَ مهروا الترابَ المقدَّسَ بالدّمِ الفادي

أولئك الشّهداءِ الذين أناروا طريقَ الحريةِ

لمن أتعبتهم العتمة وحاصرتهم القضبان...

إلى الرجلِ الذي زرَعَ فيَّ معنى العطاء وحُبِّ العلم

فكانَ صوتُه وقودًا يدفعُني لإتمامِ مسيرتي

أبي العزيز

إلى الغالية التي ما توقَّفَ لسانُها عن الدعاء لي

أمي الحبيبة

إلى أمي الثّانية والرّوح الحانية

حماتي الغالية

إلى السَّند الذي لا يميلُ من اتَّكَأ عليه

زوجي الحبيب

إلى أنوار حياتي وسر سعادتي

بناتي الأميرات؛ هلا، محار، ألمى

إلى إخوتي وأخواتي نبض القلب

إلى سدنة العلمِ وشيوخ الأدب واللغة أساتذتي الكرام في جامعة بيرزيت

إلى أستاذي ومعلِّمي الفاضل

مشرفي الكريم الأستاذ الدكتور إبراهيم نمر موسى

إلى مديرتي الغالية السيّدة منتهى صافي وأخواتي المعلمات

إلى كلِّ مُحبٍّ للضّاد وأهلها...

أهدي رسالتي هذه.

شكـــــــر وعرفان

انطلاقا من قناعاتي الراسخة بأنَّ مَنْ لا يشكر الناس لا يشكر الله، وإيمانًا بأنَّ الوفاء لا يُردُّ إلا بالوفاء، فإنّه لمن الوفاء أن أرفعَ آياتٍ من الشكر، ورايات من التقدير لأهل الفضل والمعروف، وليس لي أن أبدأ في هذا المقام بشكرٍ لأحدٍ قبل أن أحمدَ اللهَ وأشكره أن منَّ عليَّ بما أنجزتُ وأتممتُ، ثمَّ إنه لمن الجميلِ أنْ أردَّ الجميلَ لأهله جميلًا، فلا يسعني إلا أن أزجي سحائب شكرٍ لشيخ الأدب وسادن التراث أستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور إبراهيم نمر موسى الذي ما توانى يومًا عن إسداء نصائحه، وتقديم آرائه السديدة، كما كان أبًا حانيًا، ومعلمًا صابرًا، فأشكره على سعة صدره وطول أناته.

كما أزجي آيات من الشّكر والعرفان لأعضاء لجنة النّقاش: الدكتور إبراهيم أبو هشهش، والدكتور علي خواجة؛ لتكرّمهما بقراءة الدّراسة وإسداء الآراء السّديدة لإثرائها.

ثم إنّه ليطيب لي أن أتقدم بالشّكر الجزيل إلى كلِّ أساتذتي الطيّبين الذين أغدقوا عليّ من علمهم الكثير في هذا الصرح العلمي الشامخ في جامعة بيرزيت، ولا أنسى أن أطيّر باقات من الشّكر والمحبة إلى روح الدائرة وريحانها سكرتيرة دائرة اللغة العربية إنعام داغر على مساندتها ومساعدتها لي طوال مشواري الدّراسيّ.

كما أتقدّم بجزيل الشكر والتقدير إلى القائمين على مكتبة الجامعة، لما بذلوه وما زالوا من جهود مشكورة، في خدمة طلاب العلم، وأخصّ بالذكر الأستاذ مروان الأجرب. والشكر موصولٌ لكلِّ من كان له فضلٌ عليَّ ولو بدعوةٍ صادقة.

فهرست المحتويات

العنوان	رقم الصفحة
الإهداء	ب
شكر وعرفان	ج
فهرست الموضوعات	د
الملخَّص باللغة العَربيّة	ز
الملخّص باللغة الإنجليزية	ط
المقدمة	10
المهاد النَّظَري: الشِعْرِيَّة، المُصْطَلَح والمفهوم	15
الفصل الْأَوَّل: شِعْرِيَّة الانزياح	27
المبحث الْأَوَّل– تأصيل الانزياح ومعالجة الإشكال	28
أولًا– تعريف الانزياح لغة واصطلاحًا	28
ثانيًا– إشكالية تعدد المُصْطَلَح	32
ثالثًا– مستويات الانزياح	35
المبحث الثاني– الانزياح التَّرْكيبيّ	38
أولًا– الحذف	39
ثانيًا– التقديم والتأخير	46
ثالثًا– الالتفات	54
رابعًا– الاعتراض	60
المبحث الثالث– الانزياح الدَّلاليّ	67
أولًا– الانزياح التشبيهي	68

ثانيًا– الانزياح الاستعاريّ	73
ثالثًا– الانزياح الكنائي	82
الفصل الثاني: شِعْرِيَّة القناع	88
المبحث الْأَوَّل– ماهية القناع	89
أوَّلًا– تعريف القناع لغة واصطلاحًا	89
ثانيًا– نبذة تاريخية عن القناع	93
ثالثًا– وظيفة القناع	96
المبحث الثاني– مصادر القناع	99
أوَّلًا– القناع الدّينيّ	100
ثانيًا– القناع الأسطوري	109
ثالثًا– القناع الأَدَبِيّ	121
رابعاً– القناع التّاريخيّ	128
الفصل الثالث: شِعْرِيَّة القصيدة الدّرامِيّة	140
المبحث الْأَوَّل– مفهوم الدّرامِيّة، وتحولات القصيدة الْغِنائيّة	141
أوَّلًا– مفهوم القصيدة الدرامِيّة	141
ثانيًا– تحوّلات القصيدة الْغِنائيّة	146
المبحث الثاني– مظاهر درامِيّة القصيدة	154
أوَّلًا– الحدث الدرامِيّ	154
ثانيًا– أسلوب السَّرْد	162
ثالثًا – أسلوب الحوار	175
رابعًا– الشَخْصِيَّة الدّرامِيّة	182
الفصل الرابع: شِعْرِيَّة البنية الإيقاعيّة	195
المبحث الْأَوَّل– مفهوم البنية الإيقاعيّة	196

المبحث الثاني– الإيقاع الدّاخِلِيّ	203
أوَّلًا– التكرار	204
ثانيًا– التّجنيس	215
ثالثًا– التوازي التَّرْكيبيّ	219
المبحث الثالث– الإيقاع الخارِجِيّ	225
أوَّلًا– البحور الشِعْرِيَّة	226
ثانيًا– القافية ودلالتها الشِعْرِيَّة	245
الخاتمة	254
قائمة المصادر والمراجع	257

الملخَّـــــــص

تسعى هذه الدّراسة للكشف عن مفاصل الشّعرية عند الشّاعر أحمد دحبور، من خلال تسليط الضّوء على أبرز موضوعاتها التّي تجلّت في شعره، بدءًا بالانزياح بأشكاله، مرورًا بالقناع وأنواعه، والدّراميّة ومظاهرها، وانتهاءً بالإيقاع بنوعيه الدّاخلي والخارجي؛ لاستكشاف جوانب الإبداع الفنّي في شعره، وكيف ساهم ذلك في إنتاج الدّلالة.

وتعتمد الدراسة المنهج الوصفي التّحليلي في تتبُّع نتاج الشّاعر أحمد دحبور، بحيث تركِّزُ على أكثر النماذج التي تحضر فيها الشِعْرِيَّة بتَجَلِّياتها المختلفة، ثم تصفها ضمن الإطار النَّظَري الذي يشرح المفهوم ويحدّده، وفق تقسيمات البحث بعناوينه الفرعية، ومن ثَمَّ تشرح الدَّوالَّ المختلفة التي تحملها، بالاعتماد على التحليل الأُسْلوبِيّ، حيث جاء البحث في أربعة فصول تتفرَّع من الموضوع الرئيس ألا وهو الشّعرية، حمل الفصل الأول عنوان شعريّة الانزياح، أصّلَ مبحثه الأول مفهوم الانزياح وإشكاليّة تعدد المصطلح، ومستويات الانزياح، أما المبحث الثاني فحمل عنوان الانزياح التركيبي، وخُصّص للحديث عن بعض أشكال الانزياح التركيبي في شعر أحمد دحبور، وهي الحذف والتقديم والتأخير والالتفات والاعتراض، وتعرّض المبحث الثالث لأشكال الانزياح الدّلالي في شعر دحبور، وهي الانزياح التَّشبيهي، والاستعاري، والكنائي.

وجاء الفصل الثّاني موسومًا بشعرية القناع، حيث عالج المبحث الأول تعريف القناع وقدّم نبذة تاريخيّة عنه، كما تطرّق لوظيفته، ثم جاء المبحث الثّاني مفصِّلًا مصادر القناع في شعر أحمد دحبور؛ وهي القناع الديني، والقناع الأسطوري، والقناع الأدبي، والقناع التاريخي، ليكشف هذا الفصل عن مصادر ثرّة صدرَ عنها دحبور.

أما الفصل الثالث فقد تناول شعرية القصيدة الدّراميّة، بدءًا من مفهوم الدّرامية وتحولات القصيدة الغنائية في المبحث الأول، وصولًا إلى المادة التّطبيقية في المبحث الثّاني، حيث مظاهر درامية القصيدة في شعر أحمد دحبور، من حدث وسرد، وحوار، وشخصية دراميّة.

ووقفت الدراسة في الفصل الأخير على شعريّة البنية الإيقاعيّة، موضِّحة مفهومها، ومعرّجة على نوعي الإيقاع؛ الداخلي والخارجي، وكيف تجلّى الإيقاع بنوعيه في شعر أحمد دحبور، ففي مبحث الإيقاع الداخلي

تناولت الدّراسة التكرار، والتّجنيس، والتّوازي التّركيبي، وفي باب الإيقاع الخارجي عرضت أهمّ البحور الشّعرية التي وظّفها دحبور في شعره، ثم الكشف عن الدلالة التي انطوت عليها القوافي بأنواعها.

وانتهت الدّراسة بخاتمة تحتوي على أهمَّ النتائج والتّوصيات، فكان من أهم النّتائج أنّ الشّعرية تجلّت في نتاج دحبور الشّعري، حيث كشفت النَّماذج الشعرية في موضوع الانزياح، عن قدرة الشاعر الكبيرة في إعادة سرد القضية الفلسطينيّة والتأريخ لمراحل مهمة من حياته الشَّخصيّة وحياة الشّعب الفلسطيني بشكلٍ عام، وفي موضوع القناع، تميَّز الشاعر بقدرته الفريدة على التلبُّسِ بشخصيات تراثية عدة، سواء على الصعيد الديني أو الأسطوري أو الأدبي أو التاريخي. كما كشف عن ثقافة الشّاعر الواسعة وتنوّع مصادره، وقدرته على تطويعِ الموروث بأدواتٍ وأساليبَ جديدة.

أما البناء الدرامي عند الشّاعر فجاء ضمن بناء فنيّ محكم متكامل العناصر، مبتعدًا إلى حدٍّ ما عن المباشرة، ما أضفى على النّص صفة الشِّعرية.

وقد تجلَّت شعرية القصيدة كذلك عبر الإيقاع الذي تميّز بتعدِّد الأصواتِ الموسيقيّة، داخليًّا وخارجيًّا، فقد كتب دحبور على البحور كلّها، سواء تلك المركبة أو البسيطة، بل تجاوزها إلى أشكال إيقاعيّة أخرى كالدّوبيت والنثر ومجمّع البحور. وقد جاء اختياره لتلك البحور متناسبًا مع الموضوعات التي يطرقها، لتكون الشّعريةُ في كلِّ تجلياتها مندغمة في تشكيلاته المختلفة، هذا بالإضافة إلى أنَّ القوافي بأنواعها أدَّت وظائفَ معنوية وموسيقيّة في آنٍ واحدٍ.

Abstract

The present study seeks to unveil the major distinctive poetic features in Ahmed Dahbour's poetry, by shedding light on its most prominent motifs that were manifested in his works, beginning with the multiple use of poetic displacement tropes as figures of speech; poetic masks in its various forms; dramatic representations; and finally, internal and external rhythms. The study enadeavours to explore the aspects of artistic creativity in his poetry, and how they contributed to semantic constructs.

The study adopts a descriptive analytical approach in tracing Dahbour's body of work, focusing on many of the patterns manifested in his poetry, while also describing them within the theoretical framework that defines and explains them under each of the sub-headings in this study. The research continues by explaining the different functions which these patterns hold based on stylistic analysis, branching off into four sections stemming from the main subject, mainly poetics. The first section delves into rhetorical figures in the form of '*displacing poetic tropes*', where the researcher explains coining the concept with its multiple levels and problematic expressions. The second section deals with 'structural poetic displacements', in which the researcher discusses its various forms, namely, omission, anastrophe, enallage, and insertion or parenthesis. In the third one, the researcher displays the forms with which semantic displacement occurs in Dahbour's poetry, namely through simile, metaphor and metonymy.

In the second section, the researcher discusses the poetics of the mask, in which she defines the mask by providing a historical overview. She then defines its function in the first subject. The second one, laden with rich references provided by Dahbour, details the sources of the mask in his poetry, which are the religious, the mythical, the literary, and the historical.

As for the third section, it deals with the poetics of the dramatic verse, starting with the concept of the dramatic and the transformations seen in lyric poems as explained in the first section, up to the applied material in the second section, where the dramatic manifestations of the poem in Ahmad Dahbour's poetry include event, narration, dialogue, and dramatic persona. In the last section, the study focuses on poetic rhythmic structure, where it clarifies the concept through two types of rhythm, internal and external, and how these two types are reflected in Dahbour's poetry. In the topic of internal rhythm, the researcher deals with repetition, paronomasia, and structural parallelism. Considering external rhythm, the researcher presents the most important poetic feet that Dahbour employs in his poetry, thus revealing the significance of all rhyme types.

The study concludes with the researcher presenting the most important results and recommendations that she reached, the most prominent being that poetics was reflected in the work of Dahbour, where poetic models on the subject of semantic displacement reveal his ability to recount the important stages of his life and that of the Palestinian people in general. On the subject of the mask, the poet excelled in his unique ability to portray several cultural personae, whether religious, mythological, literary or historical. The findings also reveal the poet's extensive cultural and poetic knowledge, the diversity of his sources, and his ability to adapt heritage with new tools and methods. As for the poet's dramatic construct, it comes within a firm artistic structure with integrated elements, diverging somewhat from a certain directness which lent his writing a unique poetic characteristic.

The poeticity in Dahbour’s writing is also manifested through a rhythm characterized by multitudinous musical sounds, both internal and external. Dahbour utilizes prosody, whether complex or simple, but transcends it into other rhythmic forms, such as quatrains, prose and other poetic structures. His choice of feet and metres is in proportion to the themes with which he deals, so that his poeticity, in all its aspects, is integrated in various forms. Furthermore, rhymes of all kinds simultaneously perform expressive and musical functions.

المقدِّمـــــــــة

الحمدُ لله الذي علَّمَ الإنسان ما لم يعلم، والصلاةُ والسلامُ على نبيِّهِ الأكرم، الذي أضاءَ بنور هدايته الدياجي والظُّلَم، فكانَ نورًا وسراجًا منيرًا. أما بعد، فإنَّ الشعرَ كان وما زال ديوان العرب، وسِجلَّ مآثرهم، وعلى الرّغم مما طرأ عليه عبر العصور، من تغيُّرات وتطورات، إلا أنَّه ظلَّ حاضنًا أمينًا لمسيرة الشعوب والأمم، فقد خطَّ الشعراء قديمًا وحديثًا بأناملهم لوحاتٍ من حروف، ولوَّنوها بأصناف المشاعر والعواطف، فكانَ الإيقاعُ إطرابًا وإدهاشًا. ولمَّا كان للشّعر هذه المزايا، فقد جاء اختيار الباحثة لموضوعٍ يدخلُ في صلب الشّعرية، إذ يُسلّط هذا البحث الضوء على مفهوم الشِّعرية التي بدأت تأخذ طريقها إلى حلقات النقد حديثًا، حيث لاقت اهتمامًا واسعًا لدى النقاد المعاصرين الذين أولوها عنايةً فائقة، وتلقفوها باهتمامٍ خاص، فقد تعددت الآراء حولها، وكَثُرَ الجدلُ حول نشأتها. وبهدف إعطاء الدراسة طابَعها العلمي النقدي، فقد كان من الضروري تأصيلها بناءً على نتاجٍ شعريٍّ كمادةٍ يتغذى عليها هذا البحث.

تعتمد هذه الدراسةُ في تجلية مفهوم الشعرية على شاعرٍ فلسطينيٍّ ذي إنتاج غزير، لكِنَّهُ لم يلقَ الاهتمام الذي يليق بقامةٍ أَدَبِيَّة كان لها حضورها في الساحة الفلسطينيّة والعَرَبيّة، بل ربما طاف شِعْرُهُ الآفاق، وقد حمله اللاجئ الفلسطينيُّ إلى منافي الأرض، فتغنى به العاشقون حُبًّا وثورةً وكرامة، إذ ظل الشاعر أحمد دحبور بعيدًا عن عدسات الإعلام ردحًا من الزَّمَن، دون أن تلتفت إليه الشّاشات، كما التفتت إلى غيره ممن عاشوا التَّجْربة ذاتها، سواءٌ من أئمة الشعر أو النَّثْر، كما أنَّ شِعْره لم يُتلَقَّ نقديًّا بما يضمن فهمًا حقيقيًّا لشِعْرِيَّة قصيدته.

وتتناول الباحثة في هذا البحث الموسوم بـ(**شِعْرِيَّة القصيدة عند أحمد دحبور، دراسة نَقْدِيَّة تطبيقية**) أهمَّ مفاصلِ الشِعْرِيَّة، بالتّطرُّقِ إلى الإطار النَّظَريِّ للموضوع، ثم التركيز على الجانب التطبيقيِّ، باعتمادِ عددٍ من النماذج الشِعْرِيَّة المنتقاة من أعماله الشِعْرِيَّة الكاملة.

ويرتكز هذا البحث على سؤالٍ مركزيٍّ، وهو: إلى أيِّ مدى تجلَّتْ مظاهرُ الشِعْرِيَّةِ في قصائد أحمد دحبور؟

ومن هذا السؤال الرئيس تتفرع أسئلةٌ أُخَر، من أبرزها:

-كيف وظف أحمد دحبور الانزياح في شِعْره؟

-ما طبيعة شِعْرِيَّة القناع عند أحمد دحبور؟

-ما أهَمِّيَّةُ البِنى الدرامِيّة في قصيدة دحبور؟

-كيف تنوعت البِنى الإيقاعيّة في القصيدة الدحبورية؟

ونظرًا لكون الشّاعر دحبور قد اهتم بجوانب موضوعيَّة كثيرةٍ في شِعْرِهِ، بالإضافة إلى الميزات الفَنِّيَّة التي شكَّلَتْ معانيَهُ، بما في ذلك من جوانبَ أسلوبيةٍ، وطاقاتٍ تصويريةٍ استعارية، ناهيك عن اللغة الشِعْرِيَّةِ التي اقتربَتْ من ذِهْنِ المُتَلَقّي، دون أن تقتربَ من المباشرة والبساطة والسَّطحيَّةِ، فقد ارتأت الباحثة دراسةَ أعمالِهِ الشِعْرِيَّةِ الكاملةِ تحت عنوان (شِعْرِيَّة القصيدة عند أحمد دحبور)، وتتمثل أهَمِّيَّةُ هذا الموضوعِ في جِدَّتِهِ بالدرجةِ الْأولى؛ حيث إنَّ موضوعَ الشِعْرِيَّةِ بِشَكْلٍ عام من الموضوعات التي لم تُطرَقْ سابقًا بتوسُّعٍ يشفي غليل الباحثين، وبالنسبةِ لِلشِّعْرِيَّةِ عند أحمد دحبور، فإنَّ أحدًا من الدارسين لم يتطرَّق لها، ومن هنا، فإنَّ الموضوعَ ينطوي على مغامرةٍ بحثيَّةٍ تهدف إلى استكشافِ جوانبِ الإبداع الفَنِّيِّ في شِعْرِهِ، من خلال تسليط الضوء على أبرز القضايا الشِعْرِيَّةِ كالانزياح بأشكاله، بالإضافة إلى شِعْرِيَّةِ القناع، وهذا الموضوع يُمَثِّلُ تحدّيًا لدى الباحثة، من حيث غزارة إنتاج الشّاعر، واعتماده القناع أسلوبًا في بعض نصوصه، إلا أنَّهُ كان يتداخل في كثير من المَواطِنِ مع التناص، وهذا يتطلب التمعُّنَ الدقيقَ في استنباطِ مواضعِ القناعِ بتفسيراتِها ودلالاتِها وسياقاتِها المتعددة.

ومما لا شكَّ فيه أنَّ النِّتاجَ الشِّعريَّ الذي خلَّفَهُ دحبور بما فيه من شِعْرِيَّةٍ عاليةٍ، يُحَتِّمُ على الباحثة التوسُّعَ في هذا الموضوع، لذلك فقد كان من الملائم تتبُّعُ شِعْرِيَّةِ البنيةِ الدّرامِيّة، والبنية الإيقاعيّةِ عند دحبور. وكُلّ ذلك يمنح البحث أهَمِّيَّةً إضافيَّة، من حيث إنَّ هذه المتابعات لهذه القضايا الشِعْرِيَّةِ تكشف عن ملامح المصادر التي غذَّتْ موهبة دحبور، وجعلت منه شاعرًا مسكونًا بالوطن، يوزع ذاته في ذواتِ كثيرين من أبناء شعبه، ويعزف لهم الهمَّ العامَ في قصيدةٍ تلامس أوجاعهم، وتحكي بألسنتهم.

يعتمد هذا البحث المنهجَ الوصفيَّ التّحليليَّ في تتبُّعِ نتاجِ الشّاعر، بحيث يركِّزُ على أكثر النماذج التي تحضر فيها الشِعْرِيَّةُ بتَجَلِّياتِها المختلفة، ثم يصفُها ضمنَ الإطارِ النَّظَريِّ الذي يشرح المفهومَ ويحدِّدُهُ، وفق تقسيمات البحث بعناوينِهِ الفرعيَّة، ومن ثَمَّ يشرح الدَّوالَّ المختلفةَ التي تحملُها، بالاعتماد على التحليل الأُسْلوبِيّ.

أما فيما يخصّ الدراسات السّابقة فلم تجدِ الباحثةُ فيما توصلت إليه من نتائجِ البحثِ والاستقصاء دراسةً تحمل عنوان (شِعْرِيَّة القصيدة عند أحمد دحبور)، ووجدت عددًا من الدراسات التي تناولت شِعْرَ أحمد دحبور بالدِّراسة ضمن مضامينَ مختلفة، وهي مُرتَّبةٌ وفق صدورها الزَّمَني كالآتي:

1- يوسف مرسي رزقة: **ظاهرة الحزن الْحَيَوِيّ في شعر أحمد دحبور**: دراسة فَنِّيَّة وموضوعيَّة، مَجَلَّة الجامعةِ الْإِسْلامِيَّة للبحوثِ الإنسانيّة، الجامعة الْإِسْلامِيَّة بغَزَّة، مُجَلَّد 11، عدد 2، 2003م. تناولت هذه الدِّراسة ظاهرة الحزن الْحَيَوِيِّ في شعر أحمد دحبور وفق محاورَ رئيسة، هي: الذات والموضوع والدَّلالَة والتضمين واللغة، معتمدة على مقاربة النُّصوص من داخلها، مع الإشارة إلى التأثيرات الخارِجِيّة.

2- بنان محمد صلاح الدين: **التواصل بالتُّراث في شعر أحمد دحبور**، (رسالة ماجستير) جامعة القدس، 2003، تناولت الباحثة في هذه الدِّراسة سيرة أحمد دحبور، ثم انتقلت للحديث عن الظّاهِرَة التُّراثِيَّة في شِعْره، كما تَطَرَّقَت إلى المصادر التُّراثِيَّة في شعر دحبور، وختمَتْ بِدِراسَةٍ حولَ الظَّواهِرِ الفَنِّيَّة في شعر دحبور: الصّورَة الشِعْرِيَّة، والبناء الدرامِيّ، والحوار والبناء المَسْرَحِيّ، والأسلوب القصَصِيَ، وبناء الصّورَة الكُلّية من خلال البناء الدائري، والتوقيعات والبناء اللولبي، وتناولت الرَّمْز التُّراثي وعلاقته بالصّورَة الشِعْرِيَّة، والتَّناص، والثُّنائِيَّة اللغوية.

3- ديانا علي شطناوي: **توظيف التُّراث في شعر أحمد دحبور**، (رسالة ماجستير)، كُلّيَّة الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2005. تناولت خلالها الباحثة الموروث الدّينيّ، والتَّناص مع الكتب الدّينيّة، كما ذكرت الشَّخصيَّات الدّينيّة، وعَرَّجت على موضوع المزج بين التَّجْربة الذّاتِيّة والموروث الدّينيّ، ثم انتقلت إلى الموروث التّاريخيّ، وكيف تناصَّ الشّاعِر معه، وانتهت بالموروث الشعبي، ومدى تأَثُّر دحبور بهذا الموروث في شِعْره.

4- رلى يوسف صبحي عصفور: **الرَّمْز في الشِّعْر الفلسطينيّ المعاصر** (فواز عيد، ومحمد القيسي، وأحمد دحبور) أنموذجًا، (أطروحة دكتوراه)، كُلّيَّة الدراسات العُليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني، 2013. تناولت فيها الرَّمْز وأنماطه عند الشُّعَراء الثلاثة، كما عَرَّجت على تِقَنِيّات استخدام الرَّمْز، المتمثلة في الرَّمْز الكُلّي والجزئي، والرَّمْز المكثف، والصّورَة الرَّمْزية، والرَّمْز والموسيقى الشِّعْرِيّة.

5- إبراهيم خليل: **أحمد دحبور وفاعليَّة التَّناص**، مَجَلَّة أفكار، وزراة الثقافة، الأردن، عدد 292، 2013، اقتصرت دراسته على ديوان أحمد دحبور (هنا وهناك)، وركَّزَ فيها على تَجَلِّياتِ التَّناص في شعر دحبور.

6- محمد مصطفى كُلّاب، وأسامة عزت أبو سلطان: **تَجَلِّيات التَّناص في شعر أحمد دحبور**، مَجَلَّة الجامعة الْإِسْلامِيَّة للبحوث الإنسانيّة، الجامعة الْإِسْلامِيَّة بغَزَّة، مُجَلَّد 24، عدد 2، 2016. تتناول هذه الدِّراسة التَّناص بأنواعه: الدّاخِلِيّ، والخارِجِيّ، والذّاتِيّ، وتحاول الكشف عن تَجَلِّيات التَّناص في شعر أحمد دحبور.

7- نادر قاسم: **جَدَلِيَّة العلاقة بين الشّاعر والموروث الشِّعْرِيّ- الصَّوْت والصدى: أحمد دحبور أنموذجًا**، مَجَلَّة رؤى فكرية/ جامعة أهراس الجزائر، المُجَلَّد 4، 2016، ويتناول هذا البحث علاقة أحمد دحبور بالتُّراث الشِّعْرِيّ من خلال استدعاء شخصيات الشُّعَراء وتجاربهم على مَرِّ العصور.

8- الأسطة، عادل: **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينيّة، البيرة- فلسطين، 2018م. وهذا الكتاب عبارة عن قراءات ودراسات كتبها الدكتور عادل الأسطة على مدار عشرين عامًا. ركز خلاله على الجانب المَوْضوعيِّ لشعر دحبور.

وقد أفادت الباحثة من الدّراسات السّابقة التي تتداخل في بعض موضوعاتها الفرعية مع هذه الدّراسة، بالإضافة إلى إفادتها من كتب عدّة، كان من أهمّها كتاب (الشّعر العربي المعاصر) لعز الدين إسماعيل، وكتاب (الأُسْلوبِيّة الرؤية والتطبيق) ليوسف أبو العدوس، وكتاب (الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية) لمشري بن خليفة، وكتاب (في الشّعرية) لكمال أبو ديب، وكتاب (الشّعرية العربية) لجمال بن الشّيخ، وكتاب (البلاغة والأسلوبية) لمحمد عبد المطلب، وكتابا (استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) و(عن بناء القصيدة العربية الحديثة) لعلي زايد العشري، وكتاب (في حداثة النّص الشعري) لعلي جعفر العلاق، وكتاب (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدّي، وكتابا (آفاق الرؤيا الشعرية) و(شعريّة المقدّس في الشّعر الفلسطيني المعاصر) لإبراهيم نمر موسى، وغيرها الكثير من الكتب التي اختصّت بكل فصل من الفصول، بالإضافة إلى عدد من الأطروحات والأبحاث العلمية المحكَّمة التي أُدرجت في قائمة المصادر والمراجع.

وتأتلف هذه الدِّراسة من أربعة فصول، تتصدّرها مقدّمة ومهاد نظريّ، وتذيّلها خاتمة شملت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدّراسة. عالج المهاد النّظري مفهوم الشّعرية وتتبّع نشأتها بدءًا من أرسطو، مرورًا بالنّقاد العرب القدامى، وصولًا إلى الشّعريّة الحديثة عند الغرب والعرب. أما الفصل الأول فجاء بعنوان شعريّة الانزياح، واحتوى على ثلاثة مباحث، أصّلت الدّراسة خلال مبحثه الأول لمفهوم الانزياح وإشكاليّة تعدد المصطلح، ومستويات الانزياح، وحمل المبحث الثاني عنوان الانزياح التركيبي، وتناول بعض أشكال الانزياح التركيبي في شعر أحمد دحبور، وهي الحذف والتقديم والتأخير والالتفات والاعتراض، وفي المبحث الثالث تعرضت الدراسة لأشكال الانزياح الدلالي في شعر دحبور، وهي الانزياح التَّشبيهي، والاستعاري، والكنائي.

وجاء الفصل الثّاني موسومًا بشعرية القناع، حيث عالج المبحث الأول تعريف القناع وقدّم نبذة تاريخيّة عنه، كما تطرّق لوظيفته، ثم جاء المبحث الثّاني مفصِّلًا مصادر القناع في شعر أحمد دحبور؛ وهي القناع الديني، والقناع الأسطوري، والقناع الأدبي، والقناع التاريخي، ليكشف هذا الفصل عن مصادر ثرّة غذَّت موهبة دحبور.

أما الفصل الثالث فقد عالج شعرية القصيدة الدّراميّة، بدءًا من مفهوم الدّرامية وتحولات القصيدة الغنائية في المبحث الأول، وصولًا إلى المادة التّطبيقية في المبحث الثّاني، حيث مظاهر درامية القصيدة في شعر أحمد دحبور، من حدث وسرد، وحوار، وشخصية دراميّة.

ووقفت الدراسة في الفصل الأخير على شعريّة البنية الإيقاعيّة، موضِّحة مفهومها، ومعرّجة على نوعي الإيقاع؛ الداخلي والخارجي، وكيف تجلّى الإيقاع بنوعيه في شعر أحمد دحبور، ففي مبحث الإيقاع الداخلي تناولت الباحثة التكرار، والتّجنيس، والتّوازي التّركيبي، وفي باب الإيقاع الخارجي عرضت الباحثة لأهم البحور الشّعرية التي وظّفها دحبور في شعره، ثم الكشف عن الدلالة التي انطوت عليها القوافي بأنواعها.

المهاد النَّظَري: الشِّعْرِيّة، المُصْطَلَح والمفهوم

في ظلّ الحراك النَّقْديِّ في العصر الحديث، انبثق مفهومُ الشِّعْرِيّة رابطًا الطّريفَ بالتّليد، ومستجيبًا لنداء التّرجمة الغَرْبِيّة، إذ تلقَّفه النُّقّاد الْعَرَبُ بشيءٍ من المحاكمةِ والمجادلة، ثمّ ما لبث أن استقرَّ وأخذ يلقى صدًى بينهم. وللتعرّف على هذا المُصْطَلَح، لا بُدَّ من وقفةٍ مع الأصلِ المعجميِّ لتجليةِ المفهوم.

فالشِّعْرِيّة اسم مشتقٌّ من الجذرِ (شعر)، فقد جاءَ في لسانِ الْعَرَبِ: "شعر: شَعَرَ بِهِ وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشُعُوراً وشُعورَةً وشِعْرَى ومَشْعُوراءَ ومَشْعُوراً؛ الأَخيرة عَنِ اللِّحْيَانِيِّ، كُلّهُ: عَلِمَ. وَحَكَى اللِّحْيَانِيُّ عَنِ الْكِسَائِيِّ: مَا شَعَرْتُ بِمَشْعُورِهِ حَتّى جَاءَهُ فلان، وَحَكَى عَنِ الْكِسَائِيِّ أَيضاً: أَشْعُرُ فلانا مَا عَمِلَهُ، وأَشْعُرُ لفلان مَا عَمِلَهُ، وَمَا شَعَرْتُ فلانا مَا عَمِلَهُ، قَالَ: وَهُوَ كلام الْعَرَب. ولَيْتَ شِعْرِي أَي لَيْتَ عِلْمِي أَو لَيْتَنِي عَلِمْتُ"[1].

وجاء في المقاييس:" (شَعَرَ) الشِّينُ وَالْعَيْنُ وَالرَّاءُ أصلان معروفان، يَدُلُّ أَحَدُهُمَا عَلَى ثَبَاتٍ، وَالْآخَرُ عَلَى عِلْمٍ وَعَلَمٍ."[2] وفي تاج العروس: "(والشِّعْر)، بالكسر، وإنَّما أهمله لشهرته، هو كالعلم وزنًا ومعنًى، وقيل: هو العلم بدقائق الأمور، وقيل: هو الإدراكُ بالحَواس"[1].

---

[1] ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، ط3، دار صادر– بيروت، 1414هـ. مادة شعر.

[2] ابن فارس، أحمد القزويني الرازي: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399هـ/ 1979م. مادة شعر.

أما التهذيب فقد انطوى على تعريف لِلشِّعْر، حيث جاء فيه: "والشِّعْر: القريض المحدود بعلاماتٍ لا يجاوزها، وقائله شاعر؛ لأنَّهُ يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم. وجمعه الشُّعَراء"[2].

ومن الملاحظ في المعاني السّابقة أنَّها ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالعلم دون الانفصال الكامل عن الشُّعور. وعلى الرّغم من هذه التّفصيلات في أصول الكَلِمة واشتقاقاتها، إلا أنَّ المصدر الصِّناعي منها "الشِّعْرِيّة" لم يرد في المعاجم القديمة، غير أنَّهُ جاء في موسوعة النَّظَريات الأَدَبِيّة، بِأنَّ هذه اللفظة جاءت كترجمة للمُصْطَلَح (Poeticity).[3] ما يعني أنَّ المُصْطَلَح حديث النَّشأة، وإنْ كانت له جذور ضاربة في عمق التّاريخ.

وللتوقف عند المعنى الاصْطِلاحيّ لِلشِّعْرِيَّة، لا بُدَّ من تتبّعٍ تاريخيّ للمفهوم يُجَلّي ما التبس منه، ويوضّح آلِيّات بلورته قديمًا وحديثًا في الأدَبيْن العَربيّ والغَرْبِيِّ، ففي موسوعة النَّظَريات الأَدَبِيّة يقدم نبيل راغب لأصول الشِّعْرِيّة، ويرى بِأنَّهُ على الرغم من "أنَّ الشِّعْرِيّة تعدُّ من النَّظَريّات الأَدَبِيّة الحديثة، فإنَّها في حقيقة أمرها تعدُّ امتدادًا لحلم النُّقّاد القديم ورغبتهم في إرساء قواعدَ أَدَبِيَّةٍ ونَقْدِيَّةٍ تُضاهي في دِقَّتِها القواعدَ والمعادلاتِ العلميّة. وهو حلم بَدَأ من عصر أفلاطون الذي أكّده في محاورة " أيون" في عام 532 قبل الميلاد. ثم جاء أرسطو بعده لِيُقَنِّنَهُ في كتابه الرائد (فَنّ الشِّعْر) أو (البويطيقا) التي تعني الشِّعْرِيّة، أي أنَّ النَّظَرِيَّة الشِّعْرِيّة الحديثة اشْتَقَّت اسمها من عنوان كتاب أرسطو، وَسَعَتْ بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنًا إلى ترسيخ منهجه العلميّ في ضوء المُعطياتِ الحديثة للنَّقدِ الأَدَبِيّ، خاصَّة الْبِنْيَوِيَّة منها"[4].

وفي تأصيله لِلشِّعْرِ يذهب أرسطو إلى أنَّ الشِّعْرَ "نشأ عن سَبَبَيْنِ، كليْهما أصيلٌ في الطَّبيعَة الإنسانيّة: فالمحاكاة فطريَّةٌ، ويَرِثُها الإنسان منذ طفولتِهِ، ويفترِقُ الإنسان عن سائرِ الأحياءِ في أنَّهُ أكثرها استعدادًا للمحاكاة، وبِأنَّهُ يتعلم عن طريقها معارفه الأولى. كما أنَّ الإنسان – على العموم– يشعُرُ بمتعةٍ إزاءَ أعمالِ

---

[1] الزبيدي، المرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر. مادة شعر.

[2] الأزهري، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي. مادة شعر.

[3] ينظر: راغب، نبيل: موسوعة النّظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، 2003م. ص379.

[4] راغب، موسوعة النّظريات الأدبية. ص 378.

المحاكاة. والشاهد على ذلك هو التَّجْربةُ: فَمَعَ أنَّنا يُمْكِنُ أنْ نتألَّمَ لِرُؤْيَةِ بعض الأشياء، إلا أنَّنا نستمتعُ برؤيَتِها هي نفسِها، وهي محكيَّةٌ في عملٍ فَنِّيٍّ محاكاةً دقيقةَ التَّشابُهِ"[1].

وفي قول أرسطو السابق إشاراتٌ نَقْدِيَّةٌ مُهِمَّةٌ في المُزاوجةِ بين الشِّعْرِ والتَّلَقّي، وما تُحَقِّقُهُ الصّورَة الفَنِّيَّةُ من جماليَّةٍ ومتعةٍ لِلْمُتَلَقّي، من خلال الوظيفةِ الشِّعْرِيّةِ التي تقوم بِدَوْرٍ فاعلٍ في تقريب الأشياء من خلال المجاز، هذا بالإضافة إلى إشارته بِأنَّ المحاكاة نزعَةٌ إنْسانِيَّةٌ، ومَيْلٌ فِطْرِيٌّ للإبداع، لا يخلُوانِ من الإرادة والقصدِيَّةِ[2].

وبِإنْعام النَّظَر في فَنِّ الشِّعْر، فإنَّهُ يَتَّضِح أنَّ أرسطو قد وضع المبادئ الأساسية لِفَنِّ الشِّعْرِ، مُرَكِّزًا على مبَدَأ المحاكاة، ضمن ثلاثة خطوط أساسيّة، تتعلق باختلاف المضمون، والمادة، والأسلوب الذي تُقدَّم به، حيث يرى أنَّ "الشِّعْر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفَنَّ تأليفِ الديثرامبيات[3]، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي، واللعب على القيثارة، كُلُّ ذلك –بوجه عام– شكل من المحاكاة، ولكن –مع هذا– فإنَّ كُلَّ نوع يختلف عن الآخر في ثلاثةِ أنحاء: إما اختلاف المادة، أو الموضوع، أو الطريقة"[4].

وبهذا يَتَجَلّى مفهوم الشِّعْرِيّةِ من خلال الإصرارِ على وضعِ المحاكاةِ ضمنَ ثلاثِ قنواتٍ، سيكونُ لِكُلٍّ منها دالَّةٌ في إخراج سِمَةٍ أو أكثرَ لِلشِّعْر، وبذلك تتحدّدُ الفوارقُ بين أنواع الفنون القوليّة، التي قد تأخذ الخطوط الثلاثة السابقة كُلَّها، أو قد تكتفي ببعضٍ منها. فالمادّةُ هي الوسيلة التي يوظّفها الفنّانُ لعرض موضوعه، وهذه المادة يُمْكِنُ أن تكونَ مرئيّةً، كالألوان في التصوير، والتّشكيلِ في النّحت والعمارة، ويُمْكِنُ أن تكونَ سمعيّةً، وفي هذه الحالة لها ثلاثة أبعاد: الوزن والإيقاع واللّغة. وبذلك تكون مادَّة الشِّعْر: اللغة والوزن والإيقاع[5]. والموضوع هو الإنسان وهو في حالة فعل[6]، أما الطريقة، فهي الوسيلة التي تفرِّقُ بين أنواع

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ترجمة: وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية. د.ت. ص79.

[2] ينظر: بلعباسي، محمد: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة. أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2015/2014م. ص21.

[3] الديثرامب: أغنية دينية، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلًا مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسوس، من خلال حركات تعبيرية راقصة. ينظر: أرسطو، فن الشعر. هامش 8، ص 60.

[4] نفسه. ص55.

[5] ينظر: نفسه. هامش11، ص62.

[6] ينظر: نفسه. ص66.

الشِّعْر: الملحمي، والْغِنائيّ، والدرامِيّ، أي بين السَّرْدِ والدراما[1]، وتأتي هذه الطريقة على ثلاث صيغ: السَّرْد في جزء من المحاكاة، وفي جزء آخر تقمص شَخْصِيَّة أُخْرى غير شَخْصِيَّة الشّاعر، أو التَّكَلُّم بلسان الشّاعر، أو عرض الشَّخصيَّات بأسلوب درامِيّ[2].

وإذا ما أسقطنا مفهوم الشِّعْرِيّةِ على ما جاء به أرسطو، فإنَّ الشِّعْرِيّةَ بالنسبةِ إليهِ صفةُ الْفَنِّ الذي يعتمد على المحاكاةِ والتخيُّل، قوامه اللغة والوزن والإيقاع، وموضوعه القضايا الإنسانيّة، وآلِيّات اشتغاله تتراوح ما بين السَّرْد والدراما.

ويُمْكِنُ القولُ إنَّ المُنجزَ الأرسطي في كتاب فَنِّ الشِّعْر، يُعَدُّ الباكورةَ الْأولى التي تحددت من خلالها أُسُسُ الشِّعْرِيّةِ التي تأثَّرَ بها فيما بعد النُّقّادُ الْعَرَبُ القدامى، حيث تناولوا مُصْطَلَحَ الشِّعْرِيّةِ بِعِدَّةِ مفاهيمَ تقترِبُ من المفهوم العام لِلشِّعْرِيَّةِ الذي أصَّلَهُ أرسطو باعتبارها قوانينَ الخطاب الأَدَبِيّ، فجاء عندهم تحت عدة مُصْطَلَحات، منها: صناعة الشِّعْر، ونظم الكَلام، وعمود الشِّعْر، والأقاويل الشِّعْرِيّة[3].

فابن سلّام يشبِّهُ الشِّعْرَ بصناعةٍ من الصناعات، أو بممارسةٍ لغويّةٍ تنصبُّ على مادّةٍ من الموادِّ لتشكل بذلك موضوعًا لِعِلْمِ الشِّعْر، من خلال معاييرَ يضعها للحكم والمعايَنة[4]، فيقول: "ولِلشِّعْر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان..."[5].

وتمضي صناعة الشِّعْر في طريقها لتتبلَّرَ عند الجاحظ وقُدامة من خلال عمليَّة المفاضلة في الشِّعْر[6]، يقول قدامة: " ولما كانت لِلشِّعْر صناعة، وكان الغرض في كُلِّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها

---

[1] ينظر: نفسه. هامش2، ص74.

[2] ينظر: نفسه. ص72.

[3] ينظر: ابن خليفة، مشري: الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، ط1، دار الحامد للنّشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2011م. ص23.

[4] ابن الشيخ، جمال الدين: الشّعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، 1996م. ص12.

[5] الجمحي، محمد بن سلام (ت: 232هـ): طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1431هـ. ص5.

[6] ينظر: ابن خليفة، الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية. ص 23.

على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمِهَن، فله طَرَفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط"[1].

إنَّ هذه المفاضلة أفضت إلى تحديد معايير للحكم على الشِّعْر[2]، يوضحها القاضي الجرجاني بقوله: "وكانت الْعَرَبُ إنَّما تفاضل بين الشُّعَراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبَقَ فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّهَ فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشِّعْر، ونظام القريض"[3].

وبناء على ما سبق من المعايير والضوابط، ظهرت نظريةُ عمودِ الشِّعْرِ، التي ترتكز في شِعْرِيَّتِها على خصائصِ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الشَّفَوِيِّ، وقد شرحها المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة[4].

ثم تأتي نظرية النَّظْم لتؤطرَ قوانينَ الإبداع عامة، وقوانين الإعجاز خاصَّة، متجاوزة بذلك ثُنائِيَّة اللفظ والمعنى، ليضع الجرجاني من خلالها بصمته التي قدّمتْ تصورًا جديدًا في الشِّعْرِيّة، من خلال ما أوضحته من أن الشِّعْرِيّةَ هي طريقُ إثباتِ المعنى، وأنَّ الشِّعْرِيّةَ تكتشف من خلال النَّصِّ دون الاكتفاء بالسّماع وحده، وبهذا التصور نقض الجرجاني كثيرًا من الأسس التي قام عليها عمود الشِّعْر، محررًا الشِّعْرِيّة العَربيّةَ من قيودها[5]. فالنَّظْمُ كما يقول الجرجاني:" ليس النَّظْمُ شيئًا غير توخّي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكَلِم"[6].

وعليه فإنَّ ما نظر إليه الجرجاني يُمْكِنُ الاتِّكاءُ عليهِ على أنَّهُ البذرةُ الأساسيةُ التي أفضت في نموِّها وتطوُّرِها إلى ما ارتكزتْ عليه الشِّعْرِيّةُ فيما بعد، بحيث إنَّ نظريةَ الجرجاني تشكل الخامة التي احتضنت المفهوم، بما عبَّدَتْهُ من طُرقٍ يسلكها مُنَظِّرو الشِّعْرِيّة، إذ إنَّ عمودَ الشِّعْرِ العَربيّ ظلَّ الركيزةَ الأساسيَّةَ التي تمتعت بقوة الصمود ردحًا من الزَّمَن، حاملًا معه ما يميز الشِّعْرَ جسدًا وروحًا، فلقد "كان عمود الشِّعْر هو

---

[1] ابن جعفر، قدامة (ت337هـ): نقد الشّعر، ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، 1302هـ. ص3.

[2] ينظر: ابن خليفة، الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية. ص 23.

[3] الجرجاني، القاضي(392هـ): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت. ص 33، 34.

[4] ابن خليفة، الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية. ص 24.

[5] ينظر: ابن خليفة، الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية. ص 25، 24.

[6] الجرجاني، عبد القاهر (471هـ): دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط3، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة– دار المدني بجدة، 1992م. ص526.

الأقوى نقديًّا على حمل سواعد الشِّعْرِ العَربيّ، فقد احتضنه من ناحية التخييل والتشكيل البلاغي والإيقاعيّ، وبالتالي فمفهوم الجرجاني أقرب إلى مُصْطَلَح الشِّعْرِيّة؛ لأنَّهُ يحافظ على روح الشِّعْر"[1].

لكنَّ إضافاتٍ جليلةً لا يُمْكِنُ إغفالُها هي تلك التي قدمها القرطاجني، حيث أحدث تحوّلًا ملموسًا في تحديد أسس الشِّعْرِيّة العَربيّة، لتكون بمثابة قوانين يتأسس عليها علم الشِّعْر، من خلال ثالوث من العناصر: أولها الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأَدَبِيّ، وتكشف عن أبعاد إدراكية وتشكيلية وتأثيرية، وثانيها المعاني أو الصور الذهنية، وثالثها العالم الخارِجِيّ الذي هو أصل الصّورَة[2]. فيقول في تعريفه لِلشِّعْر: "الشِّعْرُ كلامٌ موزونٌ مُقفّى من شَأْنِهِ أن يُحبِّبَ إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّهُ إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكَلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكُلُّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإنَّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويَ انفعالها وتأثّرها"[3].

فالقرطاجني يقتحم عالم النَّصِّ الشِّعْرِيّ، مُوازِنًا بين الشَّكْلِ والمضمون، فبالإضافة إلى اعتداده بالهرم البنائي للقصيدة، وهندستها الشَّكْليَّة، إلا أنَّهُ لم يغفل مكونات هذا البناء التي تساهم في ارتفاعه وتوسّعه، وهي التخييل والمحاكاة والإغراب، وهذه قواعد أساسية في الشِّعْر، وإنْ وُجدت في غيره، إلا أنَّهُ في الشِّعْرِ على وجهِ التحديد، تمنح النَّصَّ القدرة التأثيريَّة في المُتَلَقّي، بما تشكّله من محاكاة مستقلّة تبنى على أركان التخييل الذي يدمغ وجه النَّصِّ بغرائبيَّةٍ تستقرُّ في وَعْي القارئ وتجذبه إليه، بما يحمله من عناصر الإغراب، "وهو ذلك الركن الذي بنيت عليه – فيما بعد– الشِّعْرِيّة– من وجهة نظر الشَّكْليّين الرّوس"[4].

ومع كُلِّ ما قدَّمَهُ القرطاجني من جهود فيما يتعلق بمفهوم الشِّعْرِيّة، واقترابه إلى حد ما من المعنى العام للفظة الشِّعْرِيّة، إلا أنَّ نصوصه كانت متأرجحة في تحديد معناها الحديث، نظرًا لاقتباساته المتعددة من

---

[1] ابن مبروك، خولة: الشّعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، بحث محكم، مجلة المَخبر، أبحاث في اللغة والأدبي الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013م. ص 366.

[2] ابن خليفة، الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية. ص .26

[3] القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، 1986م. ص71.

[4] ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م. ص31.

الفلاسفة، ناهيك عن أنَّهُ كان يعالج الشِّعْرَ لا الخطاب الأَدَبِيّ؛ لذا لا يُمْكِنُ الحسم بِأَنَّهُ المرجعية الأكيدة لِلشِّعْريّات الحديثة[1].

وعطفًا على ما تقدم، يُمْكِنُ القول بِأَنَّ التُّراثَ النَّقْديَّ العَربيّ قدّمَ صورة عن الشِّعْرِيّة، على الرغم من عدم وجود نظرية متكاملة للمفهوم، غير أنَّها وجدت في مصنفاتهم تحت مسميات عدة كالصِّناعة، والنَّظْم، وعمود الشِّعْر، والتخييل؛ ولذا لا يُمْكِنُ إنكار فضل النُّقّادِ الْعَرَبِ القدامى وجهودهم في إرساء مفاهيم الشِّعْرِيّة من خلال الأفكار والآراء النَّقْديَّة التي حفلت بها مصنَّفاتُهم، فكانت نقطة انطلاق المحدثين في دراساتهم التّنظيريّة والتطبيقيَّة، ومرجعًا مُهِمًّا لهم في استنباط قواعد الشِّعْرِيّةِ وتصنيفها عِلمًا قائمًا بذاته[2].

أما بالنسبة لِلشِّعْريَّة الحديثة، فيرجع الفضل في تأسيسها إلى جماعة الشَّكلانيين الرّوس، الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة عِلْمٍ للأدب، تُستمد مبادئه من الأدب نفسه[3]. فحاولوا بعث شِعْرِيَّةِ أرسطو التي تعدُّ من أشهر الشِّعْرِيّات، غير أنَّها لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأَدَبِيّ، فظهرت في كتابات رومان جاكوبسون لتعني علم الأدب[4]. فكان بحثهم "منصبًّا على (أَدَبِيَّة) الأدب بوصفه لغة، من دون التأمل في التَجَلِّيات الفلسفية والنَفْسِيَّة والأيديولوجية المنبثقة عنه"[5].

يرى جاكوبسون بِأَنَّ الشِّعْرِيّة يُمْكِن تحديدها "باعتبارها ذلك الفرع من اللسانِيّات الذي يعالج الوظيفة الشِّعْرِيّة في علاقاتها مع الوظائف الأُخْرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع لِلْكَلِمَة بالوظيفة الشِّعْرِيّة، لا في الشِّعْر وحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأُخْرى للغة، إنَّما تهتم بها أيضًا خارج الشِّعْر، حيث تعطى الْأَوْلَوِيَّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشِّعْرِيّة"[6].

---

[1] ينظر: نفسه. ص13.

[2] ينظر: ابن مبروك، خولة: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم. ص 367.

[3] ينظر: كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2010. ص32. وينظر: ناظم، مفاهيم الشعرية. ص79.

[4] ينظر: تودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1990م. ص 24.

[5] ناظم، مفاهيم الشعرية. ص79.

[6] جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،المغرب، م1988، ص35.

ويستشفّ من ذلك أنَّ الشِّعْرِيّة من وجهة نظر جاكوبسون ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعلوم اللسانِيّات، من خلال معالجتها للوظيفة الشِّعْرِيّة وتعالقها مع الوظائف الأُخْرى للغة، ولهذا فإنَّ شِعْرِيَّتَهُ ليست قاصرة على الشِّعْر فحسب، وإنَّما تنطلق إلى الخطاب الأَدَبِيّ عامة[1].

وبناء على ذلك، حدّد جاكوبسون العوامل التي تؤثر في سيرورة الحدث اللغوي أو التواصل اللفظي، وهي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السّنن، قناة اتصال، السّياق[2]. وقد صاغها في خطاطته اللسانِيَّة المشهورة على الشَّكْل الآتي[3]:

سياق

مرسل .....رسالة .....مرسل إليه

اتصال

سنن

بناء على هذه العوامل الستة الظّاهِرَة في الخطاطة السابقة، عمد جاكوبسون إلى تحديد الوظائف اللسانِيَّة التي تتناسب مع كُلِّ عامل من العوامل الستة، وهي: الوظيفة الانفعاليّة، والوظيفة الشِّعْرِيّة، والوظيفة الانتباهيّة، والوظيفة المرجعيّة، ووظيفة ميتا لسانيّة[4]. وأدرجها ضمن خطاطة أُخْرى تصوِّرُ مدى ارتباط كُلِّ وظيفة بعامل من عوامل الاتّصال، كما في الشَّكْلِ الآتي[5]:

مرجعيّة

انفعاليّة شِعْرِيَّة إفهاميّة

انتباهيّة

ميتا لسانيّة

---

[1] ينظر: ابن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية. ص 30.

[2] ينظر: جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص27.

[3] ينظر: نفسه، ص27.

[4] ينظر: جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص27-31.

[5] ينظر: نفسه. ص33.

من خلال الخطاطة السابقة يَتَّضِح أنَّ الوظيفة الشِّعْرِيّة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرسالة، وهو ما ذهب إليه جاكوبسون حين قال: " إنَّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشِّعْرِيّة للغة"[1]، معنى ذلك أنَّ كُلَّ رسالة لفظية تنطوي على وظيفة شِعْرِيَّة، إنْ كان ذلك بدرجات متفاوتة بين رسالة وأُخْرى. ويقدم في هذا السياق مثالاً دالًّا على الوظيفة الشِّعْرِيّة: " تَتَكَلَّمُ فتاة دائِمًا عن "راهب رهيب"

- لماذا رهيب؟
- لأنَّني أكرهه.
- لكن لماذا لا تقولين مفزع وفظيع ومرعب ومقرف؟
- لا أدري لماذا، إلا أنَّ رهيب تناسبه أفضل من غيرها.

إنَّها تُطبِّق، دون أن تشكِّك في ذلك، الوسيلة الشِّعْرِيّة للتَّجنيس"[2].

ولا يذهب تودوروف بعيداً عن رأي جاكوبسون، حيث يرى أنَّ الشِّعْرِيّة "مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه"[3] وأنَّ الوظيفة الشِّعْرِيّة تتحقَّقُ في الشِّعْر والنَّثْر على اعتبارهما من فُنون الأدب، حين قال: "وستتعلق كَلِمَة شِعْرِيَّة في هذا النَّصِّ بالأدب كُلِّهِ سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[4].

أما كوهن فعرَّفَ الشِّعْرِيّةَ بأنَّها "علم موضوعه الشِّعْر"[5]، ورأى أنَّ ما يميّزُ اللغةَ الشِّعْرِيّةَ هو انزياحها عن المعاني المعجمية، وهي بهذا الانزياح تضفي على النَّصِّ صفة الشِّعْرِيّة بابتعادها عن لغة النَّثْرِ التي عدّها بالأساس هي المعيار[6]. كما ذهب إلى أنَّ هذه اللغة بانزياحِاتها هي التي تميز لغة الشِّعْرِ فـ "الشّاعر

---

[1] نفسه. ص33.

[2] جاكوبسون، قضايا الشعرية. ص32.

[3] تودوروف، الشعرية. ص 23.

[4] تودوروف، الشعرية. ص24.

[5] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري،ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م. ص9.

[6] ينظر: نفسه. ص15.

لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعًا، بل إنَّ لغته شاذّة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا، فالشِّعْرِيّة هي عِلْمُ الأسلوب الشِّعْرِيّ"[1].

إنَّ النَّقْدَ الغَرْبِيَّ بِكُلِّ تَجَلِّياته أرخى سدوله على النَّقْدِ العَربيّ الحديث، فسارت الشِّعْرِيّةُ العَربيّةُ في طريقها على خطى النَّقْدِ الغَرْبِيِّ، لكنَّ الإشكال الأبرز المُتَشَكِّل عند محاولة الإلمام بمفهوم الشِّعْرِيّة هو أزمة الترجمة المتعلقة بالمُصْطَلَح الغَرْبِيِّ (Poétique)[2]. فقد اختلف النُّقّادُ الْعَرَبُ المحدثون في تحديد مُصْطَلَحٍ جامعٍ لِلشِّعْرِيَّة، ما جعله ينعكس بِشَكْلٍ واضحٍ على المفهوم الذي بَدَأ زئبقيًّا في التَّصَوُّرِ النَّقْديِّ الرّاهن، فاستخدموا عددًا من المُصْطَلَحاتِ منها: الشِّعْرِيّة، الشّاعريَّة، الإنشائية، عِلْم الشِّعْر، علم الأدب، الأَدَبِيّة، فَنّ الإبداع، الجَماليّات، فَنّ النَّظْم، نظرية الشِّعْر، بويطيقا، الْفَنّ الإبداعي، البوتيك. ولعلَّ مُصْطَلَحَ الشِّعْرِيّة هو المُصْطَلَحُ الأكثر تداوُلًا قياسًا بالمُصْطَلَحاتِ الأُخْرى[3]، "لما أبانَ عليه من مرونة وجدوائية في التّعامل مع الأثر الأَدَبِيّ، منذ ترجمة كتاب فَنّ الشِّعْر لأرسطو وما زال يظهره إلى الآن "[4].

ويشير حسن ناظم إلى أنَّ هذه المُصْطَلَحاتِ الكثيرة المنبثقة عن الترجمات المتعددة، إنَّما تُسْهِم في تصعيد أزمة المُصْطَلَح التي يعاني منها النَّقْدُ العَربيّ الحديث، على الرغم من الدعوات الكثيرة لتوحيد المُصْطَلَح وحل هذا الإشكال، عن طريق المناقشة الشاملة والاتفاق، دون إحداث جدل يزيد المسألة تعقيدًا وتشابكًا. ويذهب إلى أنَّ المُصْطَلَح الأمثل لكَلِمَة (Poetics) هو الشِّعْرِيّة؛ لأنَّ هذه اللفظة قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النَّقْد[5].

ومع هذا وذاك، فقد حاول النُّقّادُ الْعَرَبُ الاجتهاد في تعريف الشِّعْرِيّة، كُلٌّ وفق منهجه ورؤيته النَّقْديَّة، ومرجعياته الثقافية، فأدونيس ربط الشِّعْرِيّة بالحداثة، ورأى بِأَنَّ الحداثة الشِّعْرِيّة العَربيّة تقوم على تحرير المكبوت، "فهي لا تقتضي أو تتضمن حرية الفكر وحده، وإنَّما تقتضي وتتضمن حرية الجسد أيضًا، إنَّها

---

[1] نفسه. ص15.

[2] ينظر: كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص5.

[3] ينظر: ابن مبروك، الشّعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم. ص372-375.

[4] السّعدي، عتيقة: الشعرية- الأصول والمفاهيم،(بحث محكّم)، حوليات كلية اللغة العربية، العدد27، كلية اللغة العربية، مراكش، 2010م. ص199.

[5] ينظر: ناظم، مفاهيم الشعرية. ص17.

انفجار المكبوت وتحرره. فأنْ يفكر العَربيّ، حقًا، تفكيرًا حديثًا، وأنْ يكتب كتابةً حديثة، أمران يعنيان أوّليًا أنْ يفكر فيما ما لم يُفكّر فيه حَتّى الآن، وأن يكتب ما لم يُكتب حَتّى الآن"[1].

وربط آخرون الشِّعْرِيّة بالانزياح، فالشِّعْرِيّة"خلق، يستند إلى الإنضاج، وملاشاة، تَتَجَلّى في الانزياحات"[2].

أما حسن ناظم فيذهب إلى أن الشِّعْرِيّة "Poetics" مُصْطَلَح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المُصْطَلَح– في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمُصْطَلَح ذاته على الرغم من أنَّهُ ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلميّة التي تحكم الإبداع"[3].

كما أنَّ هذا المُصْطَلَح أخذ مكانه عند كمال أبو ديب، الذي حاول أن يقدِّمَ تعريفًا له، فيه التفاتٌ للقيم التشابكية التي تؤسسها العلاقات بين مكونات المنطوق، فيرى بِأنَّ الشِّعْرِيّة" خصيصة علائقية، أي أنَّها تجسّد في النَّصِّ لشبكةٍ من العلاقاتِ التي تنمو بين مكوّناتٍ أوليّةٍ سِمتُها الأساسيّةُ أنَّ كُلًّا منها يُمْكِنُ أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، لكِنَّهُ في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّناتٍ أُخْرى لها السِمَة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق لِلشِّعْرِيَّةِ ومؤشر على وجودها"[4].

ويربط أبو ديب الشِّعْرِيّةَ بما أسماه الفجوةَ أو مسافةَ التوتُّر، منطلقًا من مساحاتٍ تنفرجُ كثيرًا أو قليلًا لتعبر عن المكانة التي يقف فيها المبدع، إذ يقول في ذلك: "الشِّعْرِيّةُ، في التصور الذي أحاول أن أنمّيهِ هنا، وظيفة من وظائف ما سأسمّيه الفجوة، أو مسافة التوتر. وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشِّعْرِيّة، بل إنَّهُ لَأساسيٌّ في التَّجْربةِ الإنسانيّة بأكملها، بيد أنَّهُ خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفَنِّيَّةِ أو بِشَكْلٍ أدق للمعاينة أو الرؤيا الشِّعْرِيّةِ بوصفها شيئًا متمايزًا عن – وقد يكون نقيضًا لِـ– التَّجْربة أو الرؤية العادية اليومية"[5].

---

[1] أدونيس: الشّعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م. ص111.

[2] ابن رذيل، عدنان: اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم: حسن حميد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006م.

[3] ناظم، مفاهيم الشعرية. ص 11.

[4] أبو ديب، كمال: في الشّعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م. م، بيروت– لبنان، 1987م.ص14.

[5] أبو ديب، في الشّعرية. ص20.

ويشير محمد العياشي إلى أنَّ أبا ديب انفرد بهذا المفهوم المركزي الذي شكل في نظره فاعلية مثلى لوصف اللغة الشِّعْرِيّة أو العكس وهو ما أسماه (الفجوة: مسافة التوتر)؛ لأنَّهُ يختزل كُلَّ الإرثِ الذي راكمته الشِّعْرِيّةُ الشَّكْلانيَّة– الْبنْيَوِيَّة، ليكون له أثرٌ بالغٌ في الدّرس النَّقْديّ الحديث[1].

أما التَّعريف الذي ارتضاهُ محمد العياشي، فهو أنَّ الشِّعْرِيّة: "مجموع السمات أو الخصائص الجماليَّة التي تتفاضل بمقتضاها الأساليب الشِّعْرِيّة من نَصٍّ لآخر، أو من مرحلة لأُخْرى"[2]. وهنا يظهر انتباه العياشي إلى قيمة الزَّمَن، وهي إضافة مهمة في استجلاء مفهوم الشِّعْرِيّة، حيث لا يُمْكِنُ أن يطبّقَ المفهوم بالمعايير ذاتها على إنتاج كُلِّ مرحلةٍ بالدّرجة ذاتها، فلِكُلِّ زمنٍ خصائصُ تختلف عن الذي يليه أو يسبقه.

أما اليافي فقد حدّها بأنَّها: "مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نصّ ما نصًّا شعريًّا"[3]. وهذا التعريف المختصر لا يختلف عن كُلِّ ما سبق رصده من تعريفات، إلا أنَّ اليافي حاول تبسيطه إلى هذا الحدِّ، ولكن على الرغم من هذا الاختصار الكَلامي، إلا أنَّهُ فتحَ أبوابًا موصدة أمام الدارسين، بحيث أصبحت تلك المكونات متشعّبة، وهي ليست محددة بأُطرٍ واضحة المعالم.

وقد التفتت الباحثة عتيقة السعدي إلى مفهوم الشِّعْرِيّة، وحاولت أن تقدِّم جديدًا في الموضوع، إلا أنَّ محاولتها لم تتمكن من الانسلاخ من جهود السابقين، فهي ترى أنَّ مفهوم الشِّعْرِيّة يتحدد باعتبارها "بحثًا عن قوانين الإبداع وتبيانًا للأدوات التي هيّأت أَدَبِيَّة النَّصّ"[4].

إن ما سبق ذكره من آراء حول مفهوم الشِّعْرِيّة يُعدُّ مهادًا لمحاولات تأطيره، وعلى كثرة الذين خاضوا فيه، إلا أنَّهُم داروا تقريبًا في دائرة واحدة على وجه التقريب، ويُمْكِن الذهاب بعد استجلاء تلك الجهود، إلى فهمٍ آخر قد لا يكون جديدًا كُلِّيًّا، ولا يُمْكِن أن يكون، ولكِنَّها محاولة لتقديم تعريفٍ آخر يجمع بين كُلِّ تلك التعريفات، لتكون الشِّعْرِيّةُ نظامًا خاصًّا يستندُ في قوانينه إلى أحكامٍ صارمة، تفرضها اللغةُ والشَّكْلُ والمضمون، فالشِّعْرِيّةُ هي تلك المساحة التي يقف فيها النَّصُّ والمبدعُ على مسافةٍ واحدة، لا يقتربان من

---

[1] ينظر: كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص 61.

[2] كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص2.

[3] اليافي، نعيم: أطياف الوجه الجديد، دراسات نقدية في النّظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م. ص311.

[4] السّعدي، عتيقة، الشعرية: الأصول والمفاهيم،(بحث محكّم)، حوليات كلية اللغة العربية، العدد27، كلية اللغة العربية، مراكش، 2010م. ص199.

المُتَلَقّي إلا بقدر ما يقدِّمانه من غرابةٍ ساحرة، وهذه اللمسة السحرية لا تتحقَّقُ إلا بما فيها من جدَّةٍ وكهربةٍ تمسُّ عصبَ القارئ، بحيث لا يكون بعد قراءة النَّصِّ هو ذاته التي كانت قبل القراءة، وهذا لا يتمُّ دون أدواتٍ خاصَّة، حادة التّأثير، وقادرة على الاختراق.

وعليه، فإنَّ هذه الدِّراسة ستتناول الشِّعْرِيّةَ عند الشّاعر الفلسطينيِّ أحمد دحبور، إذ إنَّ مقومات الشِّعْرِيّة قد تجلَّت حضورًا لافتًا في أعماله، وسيركز هذا البحث على إثبات شِعْرِيَّةِ القصيدة الدحبورية بما فيها من انزياحاتٍ وأقنعة، بالإضافة إلى الدرامِيّة التي احتشدت في كثير من نصوصه، وكذلك فإنَّ لُبَّ لباب الشِّعْرِيّة في الإيقاع الذي جاءَ موقَّعًا ببصمةٍ جريئةٍ خاصَّة، تُسجَّل للشاعر، وتجدر الإشارة إلى أنَّ أعمال دحبور الشِّعْرِيّة الواسعة، لن تتسع لها دراسة كهذه، فلذلك ستعتمد الدِّراسة اختياراتٍ انتقائيةً، من خلال النَّماذج الأكثر ارتباطًا بغاياتها.

الفصل الْأَوَّل: شِعْرِيَّة الانزياح

المبحث الْأَوَّل: تأصيل الانزياح ومعالجة الإشكال

أوَّلًا– تعريف الانزياح لغة واصطلاحًا

ثانيًا– إشكالية تعدد المُصْطَلَح

ثالثًا– مستويات الانزياح

المبحث الثاني– الانزياح التَّرْكيبيّ

أوَّلًا– الحذف

ثانيًا– التقديم والتأخير

ثالثًا– الالتفات

رابعًا– الاعتراض

المبحث الثالث– الانزياح الدَّلاليّ

أوّلًا– الانزياح التشبيهي

ثانيًا– الانزياح الاستعاريّ

ثالثًا– الانزياح الكنائي

المبحث الْأَوَّل: تأصيل الانزياح ومعالجة الإشكال

أولاً– تعريف الانزياح لغة واصطلاحاً

اهتمتِ الدّراساتُ النَّقْديَّةُ والأَدَبِيّةُ الحديثةُ والقديمةُ بظاهرة الانزياح، بوصفه حدثًا لغويًّا في إنتاج الكَلام وتشكيله، وأساسًا مهمًّا في صياغة النُّصوص الأَدَبِيّة وإبراز قِيَمها الجماليَّة، ولما له من دورٍ مهمٍّ في بناء القصيدة العَربيّة الحديثة. ولاستجلاء المفهوم لا بُدَّ من وقفة مع المعنى اللغويّ للانزياح، فقد جاء في لسان الْعَرَب "زيح: زاحَ الشيءُ يَزيحُ زَيْحاً وزُيُوحاً وزِيُوحاً وزَيَحاناً، وانْزاحَ: ذَهَبَ وَتَبَاعَدَ؛ وأَزَحْتُه وأَزاحَه غيرُه"[1]. وورد في التهذيب "الزَّيحُ ذهاب الشيء، تقول: قد أَزَحْتُ عِلَّتَه فزاحَتْ "[2]، وجاء على لسان الأعشى:

"وأَرْملةٍ تَسْعى بشُعــثٍ كأنَّهــا و إِيَّاهُمُ رُبُدٌ أَحثَّتْ رِئالَها

---

[1] ابن منظور، لسان العرب. مادة زيح.

[2] الأزهري، تهذيب اللغة. مادة زيح.

هنأْنَا فلم تمْنُنْ علينا فأَصْبحتْ رَخِيَّةَ بالٍ قد أَزَحْنا هُزَالَهَا"[1]

و"في حديث كَعْبِ بن مالكٍ: "زَاح عنّي الباطل". أَي زال وذَهَبَ [2]. كما وردت مادة (زيح) في المقاييس، بمعنى "زوال الشيء وتنحّيه، يقال: زاح الشيء يزيح: إذ ذهب، وقد أزحتُ علته فزاحت، وهي تزيح" [3]. وفي أساس البلاغة " أزاح الله العلل، وأزحت علته فيما احتاج إليه، وزاحت علته وانزاحت. وهذا مما تنزاح به الشكوك عن القلوب"[4].

وبِإِنْعام النَّظَر في المعاني السابقة نجدها تحمل في مضمونها معنى واحدًا تكاد غالبية المعاجم تتفق عليه، وهو معنى "الابتعاد"، إذ إنَّ مفهوم الابتعاد يقتضي بالضرورة وجود شيء ما تم الابتعاد عنه، وإذا ما أسقطنا هذا الابتعاد على النُّصوص الأَدَبِيّة، فإنَّ ذلك يعني وجود أصل لنصٍّ ما قد تم الحياد عنه وتجاوزه، فما المقصود بالانزياح اصطلاحاً؟

حظي مفهوم الانزياح باهتمام البلاغيين والنُّقّاد، وتناولوه تحت مُصْطَلَحات كثيرة قديمًا وحديثًا، كان من أهمها مُصْطَلَح العدول لدى النُّقّادِ والبلاغيين القدامى، فهذا ابن الأثير في المثل السائر يقدم تعريفًا للعدول، يحدّد من خلاله بعض القوانين الدقيقة، والحدود التي تفصل بين مَن يتنبَّهُ لقيمة الانزياح، وذاك الذي يُدرِجُ الكَلام على عواهنه، فيقول: "واعلم أيّها المتوشح لمعرفة علم البيان، أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أُخْرى لا يكون إلا لنوع خصوصيّة اقتضت ذلك، وهو لا يتوخَّاهُ في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة، الذي اطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها، ولا تجد ذلك في كُلِّ كلام، فإنَّهُ من أشكل ضروب علم البيان، وأدقها فهمًا، وأغمضها طريقًا" [5].

وعلى الرغم من أن مُصْطَلَح العدول قد شاع بكثرة عند القدماء، إلا أَنَّهُ "لم يتمكن من مقومات المُصْطَلَحية إلا في الخطاب الحديث، ولعلَّ فضل انبثاقه يعزى إلى عبد السلام المسدّي في كتابه الأُسْلوبِيّة

---

[1] الأعشى، ميمون بن قيس (ت7هـ): ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، 1972م. ص393.

[2] الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس. مادة زيح.

[3] ابن فارس، مقاييس اللغة. مادة زيح.

[4] الزمخشري، جار الله: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1998م. مادة زيح.

[5] ابن الأثير، ضياء الدين (637هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. 145/2.

والأسلوب"[1]، حين ترجم المُصْطَلَح الغَرْبِيّ: (ECART) بالانزياح أو التجاوز الذي يعني الخروج عن الأصل، ثم قال مستدركاً: يُمْكِن أن نحيي له لفظة عربية هي العدول[2].

وقد ذهب محمد عبد المطلب إلى أنَّ الانزياح من أهم مباحث الأُسْلوبِيّة، وهو يعني "رصد انحراف الكَلام عن نسقه المثالي المألوف"[3]، بل لقد عدّه جون كوهن جوهرَ الأُسْلوبِيّة، حين عرّف الأُسْلوبِيّة بأنَّها "علم الانزياحات اللغوية"[4]، وأنَّ "الأسلوب الشِّعْرِيّ هو متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريًا الاعتماد عليه لقياس "معدل شاعريّة" أية قصيدة كيفما كانت"[5]. وبذلك يجعل كوهن من الانزياح أداة صالحة لقياس معدّل الشِّعْرِيّة في القصيدة، وهو لا ينفصم بحال عن الأسلوب الأَدَبِيّ؛ ولذلك فقد عرّف تودوروف الأسلوب بالاعتماد على مبَدَأ الانزياح، فرأى بِأَنَّهُ " لحنٌ مبررٌ ما كان يوجد لو أنَّ اللغة الأَدَبِيّة كانت تطبيقًا كُلّيًا للأشكال النّحوية الْأولى"[6].

ويرى أعضاء المدرسة الشَّكْلِيَّة أنَّ اللغة الشِّعْرِيّة "لغة خاصَّة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق (العنف المنظّم) الذي يرتكب ضدّها"[7]. وهذا العنف المنظّم بالانزياح عن اللغة العادية، هو الذي يولّد لدى القارئ الدهشة والمفاجأة حين يكسر أفق التوقّع لديه؛ ولذا نجد جاكوبسون يعرّف الانزياح بِأَنَّهُ "خيبة الانتظار"[8].

أما سعد مصلوح في تعريفه للأسلوب، فقد عدّه "مفارقة أو انحراف عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنَّهُ معيار"[9]. وهذا يعني أنَّهُ لا بُدَّ من وجود معيار لغوي، يقتضي الانزياح الخروج عنه، وهذا ما نوّه إليه بيير جيرو حين قال: "إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانِيَّة إزاء المعيار القاعدي"[1].

---

[1] الددة، عباس رشيد: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ط1 ، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2009. ص27.

[2] يُنظر: المسدّي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب. د.ت. ص163.

[3] عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، 1994م. ص268.

[4] كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص16.

[5] نفسه، ص17.

[6] المسدي، الأسلوب والأسلوبية. ص 101، 102.

[7] سليكي، خالد: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، العدد2، الكويت، 1994م. ص380.

[8] المسدّي، الأسلوبية والأسلوب. ص164.

[9] مصلوح، سعد: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993م. ص23.

ولهذا المعيار مسميات كثيرة عند النُّقّاد الْعَرَب القدماء، من مثل: أصل اللغة، وأصل الوضع، والحقيقة، وغيرها، وكذلك فإنَّ له مرادفات كثيرة في النَّقْدِ الحديث، مثل: الاستعمال الدّارج والمألوف والشّائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية والعبارة البريئة[2].

وتأتي تعريفات الانزياح بناء على تقسيم الأُسْلوبِيّين للغة، إذ جعلوها على مستويين، هما: المستوى العادي الذي تهيمن على أساليب الخطاب فيه الوظيفة الإبلاغيَّة، والمستوى الإبداعي الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة، ليشحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجماليَّة، تترك أثرًا خاصًّا في المُتَلَقّي[3].

وهو ما ذهب إليه تمام حسان حين عرّف الانزياح بِأَنَّهُ:"خروج عن أصلٍ أو مخالفةٌ لقاعدة، ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبتا في الاستعمال اللغوي قدراً من الاطِّراد رقى بهما إلى مرتبة الأصول التي يقاس عليها"[4]. وبالنَّظَر إلى رأي حسان، فإنَّهُ لا بُدَّ للمُبْدِع من فهمِ الخلفياتِ اللغويةِ فهمًا دقيقًا، ومن ثمَّ الخروج عليها خروجًا هادفًا ذا مقصدٍ معنويٍّ جديدٍ لا يتحقّق بنمطيةِ الجملة النحوية، فالأصول التي يتطرق لها تمام، هي تلك المتصلة بالقاعدة النحوية التي لا يجوز تكسيرها اعتباطًا.

ولعلَّ ما جاء به أبو العدوس، يدعم الرأي السابق، إذ إنه عرَّف الانزياح بِأَنَّهُ: "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المُتَكَلِّم أو جاء عفو الخاطر، لكِنَّهُ يخدم النَّصّ بصورة أو بأُخْرى وبدرجات متفاوتة".[5]

ويذهب ربابعة إلى أنَّ الانزياح أو ما اصطلَحَ عليه بالانحراف يعدّ من أهم الظَّواهِر التي تعكس تَجَلِّيات اللغة الشِّعْرِيّة في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه، ليغدو النَّصُّ الشِّعْرِيُّ نصًّا يرنو إلى (اللاعقلانيّة) و(اللامألوف) و(اللاعادي)[6].

---

[1] جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي،ط2، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر، 1994م. ص13.

[2] ينظر: ربابعة، موسى: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.ص 44-46. ص35.

[3] ينظر: السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010. 1/ 198.

[4] حسان، تمام: البيان في روائع القرآن، ط1، القاهرة، عالم الكتب، 1993م. ص347.

[5] أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الأردن، 2007م. ص180.

[6] ينظر: ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. ص 43.

ويعرفه نعيم اليافي بِأَنَّهُ: "خروج التعبير السائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبًا...إلخ. وحين نقول الخروج، لا بُدَّ من نقطة هي الصفر يبَدَأ منها هذا الخروج أو ينزاح عنها وينحرف، وبِكلمات أُخْرى لا بُدَّ من معيار تنزاح عنه وتخرج عليه"[1].

ولأنَّ النَّصَّ المُنتَجَ أيًّا كان نوعه، يعدُّ عمليَّةَ ولادة، فإنَّهُ بالطبع يصحبها مخاضاتٌ عدةٌ، قد تكون عسيرةً أحيانًا، أو يسيرةً، وهذه المخاضات لا بُدَّ أن يُنظر إليها بعين التبصُّر، حَتّى تُفهَمَ قيمةُ ذلك الوليد، ولن تُفهمَ حركة نُمُوِّ النَّصّ، دون الالتفات إلى آلِيّات الانزياح التي لا يُقبَل إغفالها في تعقُّبِ النَّصّ، وهذا يعني أنَّ الانزياح ذو قيمةٍ عُليا في استكشافِ ما وراءَ الكَلِمة في تفاعلها مع السياقات، ولذا "ينبغي ألا يقلل من قيمة هذا المُصْطَلَح ودوره الفاعل في دراسة النَّصِّ الشِّعْرِيّ، إذ إنَّ رصد ظواهر الانحراف في النَّصِّ يُمْكِنُ أن تُعينَ على قراءته قراءةً استبطانيَّةً جوانيّةً تبتعد عن القراءة السطحية والهامشيّة، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدّهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النَّصِّ قادرًا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة، تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة"[2].

وعطفًا على ما سبق، فإنَّ الشِّعْرِيّةَ لا تنفصمُ عن الانزياح الذي هو "تشويش لنظام اللغة يبَدَأ بالفصل بين الدال والمدلول بتثبيت شكل الْأَوَّل وتعويم معنى الثاني"[3]، وهذه المهمة تمثل الدور الأسمى لِلشِّعْرِيَّةِ التي تمثل "بمختلف تِقَنِيّاتها وعناصرها انحرافًا عن قواعد اللغة وترميزاتها وعصيانًا، من هنا تلتقي الشِّعْرِيّة مع الانزياح ليكون هو أحد تَجَلِّياتها"[4].

فالانزياح يهب اللغة الشِّعْرِيّة شِعْرِيَّتها، ليفتح بذلك أبواب التأويل والتحليل. وعليه فإنَّهُ يُمْكِن اعتبار الانزياح استجابةً لروح التّمرد على النمطي والعادي، ورفع النَّصِّ عن هوامش السّطحية، إلى بلاغة الشِّعْرِيّة.

ثانياً– إشكاليّة تعدُّد المُصْطَلَح

---

[1] اليافي، أطياف الوجه الجديد، ص92.

[2] ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. ص58.

[3] اليافي، أطياف الوجه الجديد. ص101.

[4] نفسه. ص101.

يرتبط تطوّر الحضارات ونموها بظهور النتاجات المختلفة فيها، ولعلَّ من أبرزها النتاجات الفكرية والعلميّة، وهذا يفرض انبثاق المُصْطَلَحات التي تتطلب تعريفاتٍ وتفسيراتٍ مختلفة لها، ما يعني بالضرورة نموًّا فكريًّا في تلك الحضارة أو تلك، وهذا بحدِّ ذاته يعدُّ تمايزًا عن أُممٍ أُخْرى ليس لديها حراكٌ فكريٌّ. ويعرّف المُصْطَلَح بِأَنَّهُ "تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلميّة في أي ثقافة إِنْسانِيَّة، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسمًا مشتركًا بين الثقافات الإنسانيّة المختلفة"[1].

ولا شكّ أن المُصْطَلَحات هي مفاتيح العُلوم وعتباتها التي من خلالها يَلِجُ الدّارس النُّصوص النَّقْديَّة، ولعلَّ ما يفسر نفور المُتَلَقّي وعدم تجاوبه مع تلك النُّصوص، واتهامها بالإلغاز والتعمية والجفاف، هو عدم امتلاكه للمفاتيح الحقيقية لتلك العُلوم ألا وهي المُصْطَلَحات، ولذا سعى القدماء لتفسير كُلِّ مُصْطَلَحٍ جديدٍ طرحوه أو نقلوه أو تداولوه، لتتيسر بذلك سبل المعرفة، ويسهل على المُتَلَقّي اقتحام النُّصوص وفهمها[2].

ولكن ما يلفت الانتباه في الدرس الأُسْلوبِيّ الحديث أن الانزياح جاء تحت مسميات عدة، ولعلَّ "هذا الاختلاف ناتج عن الاختلاف في المُصْطَلَح نفسه، فهو الانزياح أو التجاوز عند فاليري، والانحراف عند سبيتزر، والانتهاك عند كوهن، واللحن أو خرق السنن عند تودوروف، والعصيان عند أراغون، والتحريف عند جماعة مو، والشناعة عند بارت، والمخالفة عند ثيري، والاختلال عند وارين وويليك، والإطاحة عند باتيار، وخيبة الانتظار عند جاكوبسون"[3].

فحداثة المُصْطَلَحات النَّقْديَّة، وتوالدها، وتقاربها أو ابتعادها لفظًا، مع اقترابها معنًى، أدى إلى زيادة الاضطراب في محاولات النُّقّادِ لتوحيد المُصْطَلَح، بدءًا من الانفجار النَّقْديِّ في مضمار الشِّعْرِيّة، وكذلك ما جاءت به نظرية الأدب منذ الستينيّات إلى يومنا هذا[4].

---

[1] ثامر، فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م. ص170. وينظر: ويس، أحمد: الانزياح وتعدد المصطلح، المجلد 25، العدد الثالث، مجلة عالم الفكر، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.1997م. ص57.

[2] ينظر: جعنيد، عبد الرزاق: المصطلح النقدي قضايا وإشكالات، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2011م. ص8.

[3] يُنظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص100، وينظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص183.

[4] ينظر: ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح. ص177.

وإن كان النُّقّاد الغَرْبِيّون قد اختلفوا في تسمية هذه الظّاهِرَة الأُسْلوبِيّة، وأطلقوا عليها تسميات متعددة، فإنَّ ذلك قد انعكس على النُّقّادِ والباحثين الْعَرَبِ الذين تاهوا في دهاليز المُصْطَلَح، فأطلقوا عليه المسميات العديدة، من أهمها: التشويش، والبعد، والفارق، والخروج، والخرق، والابتعاد، والشذوذ، والتشويه، والمجاوزة، والانتهاك...، واللافت في الأمر أنَّ المُصْطَلَحَ النَّقْديَّ قد يتعدد عند الناقد الواحد في كتاباته المختلفة، من ذلك ما نجده عند كمال أبي ديب الذي أطلق عليه اسم الانحراف مرة، والانزياح أُخْرى، هذا بالإضافة إلى أن بعض النُّقّاد قد يستخدم مُصْطَلَحين متلازمين للتدليل على الظّاهِرَة، مثل: (الانزياح والعدول)، أو (الخروج والانحراف) ...وهذا إن دل على شيء فإنَّما يدل على عدم استقرار المُصْطَلَح النَّقْديّ وقلقه وتشتته وانفلاته، ولربما يعود ذلك إلى عدم ثقة الناقد بمُصْطَلَح واحد، فيلجأ حينئذ إلى استخدام غير مُصْطَلَح ليدلل على ظاهرة واحدة[1].

ويبدو أن قضية الاضطراب في تحديد المُصْطَلَح قضية قديمة اتخذت أشكالًا وصورًا متعددة في الموروث النَّقْديّ والبلاغي القديم، فجاءت إشارات القدماء إلى الخروج عن حدود الاستعمال اللغوي عند حديثهم عن المجاز والحقيقة والاستعارة والتقديم والتأخير وغيرها، ووصفوا هذا الخروج بعدة مسميات كان من بينها: التوسع، والاتساع، والعدول، والغرابة، والتغيير، والتخييل، والكذب، والتجوز، وإعمال الحيلة، ومنافرة العادة، وشجاعة العَربيّة[2].

إنَّ هذا النزوع إلى التزاحم حول مورد المُصْطَلَح، يدلُّ على أنَّ هناك أزمة حقيقية عانى منها المُصْطَلَح النَّقْديّ العَربيّ قديمًا وحديثًا، لدرجة أنَّ أكثر من ستين مُصْطَلَحا عربيًّا باتت تواجه المفهوم الأجنبي، الذي لا يقتضي كُلّ ذلك، فأكثر من ثلاثة أرباع هذه المُصْطَلَحات يُمْكِن تجاوزها؛ "لأنَّها محدودة القوة الاصْطِلاحيّة، أو ضئيلة الحظ التداولي، ومنعدمة الكفاءة المفهومية، أو هي محمولات لموضوعات أُخْرى من حقول غير أَدَبِيَّة أصلًا"[3].

---

[1] ينظر: ربابعة، الأسلوبية. ص 44-46.

[2] ينظر: نفسه. ص46-51.

[3] وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م. ص217.

ويشير أحمد ويس إلى أنَّ هذه المُصْطَلَحات الكثيرة وإن دلت على أهَمِّيَّة المفهوم الذي تحمله وتؤصله في الدراسات الغَرْبِيّة قبل العَربيّة، إلا أنَّها ليست في مستوى واحد من حيث دلالتها، فكثيرٌ منها يسيء إلى لغة النَّقْد، كالإخلال والشناعة والعصيان، والفضيحة، والجنون، والإطاحة.. ذلك أنَّ هذه المُصْطَلَحات بعيدة عن اللياقة النَّقْديَّة[1]؛ ولذا رأى بعض النُّقّاد أنَّ التجنّي على المُصْطَلَح، وتحميله أكثر مما يطيق، قد خلق حالة من التوتر والفوضى، وذهبوا إلى أنَّهُ لا بُدَّ من تقعيد المُصْطَلَح بإرساء أسس متينة يقوم عليها، دون تعقيداتٍ، تسيء للوظيفة النَّقْديَّة، وتضلل الدارسين الذين يظنون أنَّهُم يتعاملون في كُلّ مرة مع مُصْطَلَح جديد[2].

ولذلك نجد بعض الدارسين يجتهدون في تثبيت المُصْطَلَح والدفاع عنه بالحجج، من ذلك ما ذهب إليه أحمد ويس، حيث استعرض المُصْطَلَحات الأكثر دوراناً عند النُّقّاد، ولم يتحرج من تفضيل مُصْطَلَح على الآخر، حيث فضل استخدام مُصْطَلَح الانزياح- وإن كان الانحراف أكثر شيوعًا-؛ لأنَّهُ في بادئ الأمر يعد ترجمة دقيقة للمُصْطَلَح الفرنسي (Ecart)، هذا بالإضافة إلى أن جرس لفظ الانزياح وما فيه من مدّ، له دلالات إيحائية تناسب ما يعنيه في أصل جذره اللغوي من (التباعد والذهاب)[3].

وبعد متابعة معظم المُصْطَلَحات الأكثر دورانًا في لغة النُّقّاد، والوقوف على ما بها من تأويلات، تبيَّنَ أنَّها تدور في غلافٍ واحد، لكِنَّها تشير إلى أنَّ أصحابها اتخذوا من الأزمة المفروضة مداخل يلجون من خلالها إلى إثبات براعةٍ وتفرُّد على حساب المُصْطَلَح ذاته، ومردُّ ذلك إلى أنَّ مرجعيات أولئك المنظِّرين متنوعة، ومشاربهم الثقافية متعددة، مما دفعهم إلى اجتراح تلك المسميات، وكأنَّ كُلًّا منهم يحاول إثبات القدرة النَّقْديَّة، وفرض رؤيته من خلال تسويق مُصْطَلَحه، ومن هنا فقد "بات من الضروري اليوم الحرص على الوصول إلى رصيد اصطلاحي مشترك، وعدم محاولة التنكر لهذا الرصيد أو ضربه عرض الحائط، بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي، وأحيانًا الجهل وعدم الاطلاع على المُصْطَلَح الموحد في مظانِّهِ الأصليّة"[4].

---

[1] ينظر: ويس، الانزياح وتعدد المصطلح. ص59.

[2] ينظر: ربابعة، الأسلوبية، ص 45.

[3] ينظر: ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، ص66-67.

[4] ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح. ص171.

وخلاصة القول بِأَنَّهُ مع تلك الفوضى المفروضة على المُصْطَلَح، وما اقترفه صانعوها من تشتيت وتفتيتٍ لبذرةِ المُصْطَلَح، فقد صار لزامًا على النَّقَدَة المُنصفين أن يقولوا كلمتهم الفصل في هذا الشأن، وهذا لن يتحقّق إلا بِإنشاء مجمعٍ نقديٍّ لا يسمح بتمرير المُصْطَلَحات إلا بعد عمليَّة فرزٍ ممنهجةٍ.

ثالثًا– مستويات الانزياح

تحدث الباحثون عن مستويات كثيرة للانزياح، حَتّى أوصلها بعضهم إلى خمسة عشر نوعاً[1]. وقد ميّز اليافي بين أربعة مستوياتٍ من الانزياح بناءً على جملةٍ من العوامل الذّاتِيّة والموضوعيَّة في بنية النَّصّ، وفي آلية تلقيه، فالمستوى الْأَوَّل هو المستوى القريب من درجة الصفر، حيث يُمْكِن فهم المغزى من النَّصّ دون عناء، أما المستوى الثاني فهو المستوى الممكن والمقبول في الانزياح، كما أَنَّهُ سِمَة لمعظم الشِّعْر الحديث والقديم، إذ يُمْكِن الوصول من خلاله إلى الدَّلالَة بالتقدم خطوة واحدة في رحاب النَّصّ؛ لتتكشف أبعاد الصّورَة الجماليَّة دون جهد أو عناء. ويتمثل المستوى الثالث في عنصرين: الإثارة التي تكمن في بنية النَّصّ، والثقافة التي تكمن في آلية التَّلَقّي، وفي هذا المستوى نحتاج إلى أن نخطو عدة خطوات، وننعم النَّظَر في النَّصّ قبل الوصول إلى الانطباع الأخير، وما يميز هذا المستوى تعدد الدلالات وفقًا لرؤية المُتَلَقّين. أما المستوى الرابع فهو المستوى الأبعد عن الانزياح، إذ إنَّه المستوى المستحيل واللامعقول؛ لما فيه من رؤية منغلقة على صاحبها، فلا يُمْكِن تحديد دلالة في هذا النَّصّ، وكأن عمليَّة الانزياح فيه مقصودة لذاتها، كما أنَّها تعكس الحالة النَفْسِيَّة المبعثرة والشاردة لصاحبها[2].

لكنَّ الإجماع يكاد يتَّفقُ على تصنيف الانحرافات في خمسة نماذج أساسية تبعًا للمعايير المعتدّ بها في تحديد الانزياح، أوَّلها أنْ تصنّفَ الانزياحاتِ تبعًا لدرجة انتشارها في النَّصّ، ما بين موضعيّة أو شاملة. وثانيها أن تصنّفَ وفقًا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، وتسمى الانزياحات الإيجابية والسلبية. وثالثها أن تصنّف من خلال وجهة النَّظَر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنَّصّ قيد التحليل، فيتم التمييز وفقًا لهذا التصنيف بين نوَعْين من الانزياحات؛ وهما الانزياحات الدّاخِلِيّة والانزياحات الخارِجِيّة. أما رابعها فهو الانزياحات الخطية أو السياقية، إذ تصنّف الانزياحات حسب المستوى اللغوي الذي تقوم عليه، حيث يتم

[1] أبو العدوس، ص 187.

[2] ينظر: اليافي، أطياف الوجه الجديد. ص97،98.

التمييز بناء على هذا التصنيف بين الانحرافات الخطية والصَّوْتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدَّلاليّة. وآخر هذه التصنيفات هو التصنيف وفق مبَدَأي الاختيار والتركيب، حيث صُنّفت الانزياحات تبعًا لتأثيرها على مبَدَأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، في مستويين، وهما: الانزياح الاستبداليّ، والانزياح التَّرْكيبيّ[1].

وبالنَّظَر إلى مستويات الانزياح من حيث حجم تداولها، وشيوعها في النُّصوص، فإنَّ أكثرها حضورًا الانزياحات الاستبداليّة (الدَّلاليّة) والانزياحات السياقية (التَّرْكيبيّة)[2].

فالانزياح الاستبداليّ هو ما يكون "متعلّقًا بجوهر المادّة اللغوية، وتمثّل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح"[3]، مثال ذلك أن ينحرف المبدع عما ألفه المُتَلَقّي من متمّمات المعنى، كقوله مثلًا: القلب يرقصُ نشوة، فالمتعارف عليه أن الرقص حركةٌ تعبيريَّة من متعلّقات الفعل الإنسانيّ، لكنَّ الفجوة في التعبير تخلق التوتر في وَعْي المُتَلَقّي، لتدفعه للالتفات ببصيرةٍ إلى مقصد المبدع. وكذلك فإنَّ المسدّي يعرض مثالًا دالًّا، يوضح من خلاله الانزياح الاستبداليّ، كما في قوله: "والعينُ تختلسُ السّماع..." فالمألوف أن تسترق حاسّة البصر النَّظَر، وفي العدول عن عبارة النَّظَر واختيار عبارة السّمع سِمَة أسلوبية (فضلا عن السِمَة المتأتية من إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين، وهو عند البلاغيين مجاز عقلي، وفي التحليل الأُسْلوبِيّ تأليف بين جدولي اختيار متنافرين ابتداءً ائتلفا في سياق توزيعي ركنيّ فاتسم الخطاب بالسِمَة الأُسْلوبِيّة"[4].

وعطفًا على ما تقدّم يُمْكِن القول بِأَنَّ الانحرافات الاستبداليّة هي تلك الانحرافات التي "تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف"[5].

أما الانزياح التَّرْكيبيّ فهو متعلق بتركيب الكَلام وآلية رصفه في السياق، وهو "متصل بالتوزيع؛ أي العلاقات الركنية، معنى ذلك أن نفس الأدوات اللغوية المستعملة يُمْكِن إعادة رصفها بما يزيل الانزياح،

---

[1] يُنظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة– مصر، 1998م. ص210، وينظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 187، 188..

[2] ينظر: الحولي، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث. ص101.

[3] نفسه. ص101.

[4] المسدي، الأسلوب والأسلوبية. ص 163–164.

[5] فضل، علم الأسلوب. ص211–212.

وبالتالي السِمَة الأُسْلوبِيّة[1]". فلو قال قائل (بالعصا اضربه) لكانَ في الجملة انزياح تركيبيّ قوامه التّقديم والتّأخير، فتقديم الجار والمجرور على الفعل المتعلّق بهما، إنَّما يحملُ دلالةً يرمي إليها السّياق، وهذه العناصر التَّرْكيبيّة يُمْكِن إعادة ترتيبها لتكون جملة في المستوى الكَلامي العادي (اضربه بالعصا)، فالجملة الثانية هي الأصل اللغوي وَفْق نظام الرّتبة، والجملة الْأولى هي انزياح عنها. وهذا يعني أنَّ الانحرافات التَّرْكيبيّة "تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النَّظْم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكَلِمات"[2].

ويذهب بعض النُّقّادِ إلى أنَّ هذه التقسيمات للانزياح مجحفة أسلوبيًا، ويُمْكِن الاعتراض عليها؛ بل ويُمْكِن الاعتراض على الانزياح بحدّ ذاته؛ ذلك أنَّ الانزياح في لغة الشِّعْر هو الخروج عن اللّغة العادية أو لغة النَّثْر، ولكِنَّهُ بتلك التقسيمات يصبح ضيّقًا باقتصاره على المجازات، أو الاستعارات، أو القضايا التَّرْكيبيّة كالتّقديم والتّأخير والحذف، وهذه القضايا قد تأتي بصورة أو بأُخْرى في النُّصوص، ولكنَّ النُّصوص الأَدَبِيّة لا تنطوي كُلّها على استعارة أو تقديم أو تأخير أو حذف؛ لذلك فإنَّ التطرق إلى الانزياح في نصّ من النُّصوص، يعني تسليط الضوء على عنصر من العناصر، وإهمال العناصر الأُخْرى[3].

<u>المبحث الثّاني: الانزياح التَّرْكيبيّ</u>

من البدهي أن للغة نظامًا يخضع لقوانين وضوابط لا يصحُّ الخروج عليها، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في قوله: "اعلم أن ليس النَّظْم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها"[4]. من هذا المنطلق كان على الأديب أن يتقيد بنظام ترتيب عناصر الجملة، ولا يصح له الخروج عن هذا النظام، إلا في حالات استِثْنائِيَّة تسمح له بخرق القاعدة، هي الخروج لأسباب بلاغيَّة أو جماليَّة.[5]

---

[1] المسدي، الأسلوب والأسلوبية. ص 163.

[2] فضل، علم الأسلوب. ص211-212.

[3] ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. ص36، 37.

[4] الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص60.

[5] يُنظر: الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط1، دار القلم دمشق، الدار الشامية- بيروت، 1996م.1/309.

ونظراً لمرونة اللغة فإنَّها أتاحت للمُبْدِع أن يُعَبِّر بأسلوبه الخاص، وبما أن الأسلوب عمليَّة "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة"[1]، فإنَّ الشّاعر أو الأديب يستطيع التمرد على اللغة، وذلك من خلال الانتقاء والاختيار، والخروج باللغة من مستواها العادي إلى مستواها الفَنِّيّ، وبالتالي تكسير قواعدها الثابتة. وهو ما عدّه ابن جني من شجاعة العَربيّة، وحصره في أشكال عدة، وهي: الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف.[2]

أما في الدراسات الأُسْلوبِيّة الحديثة، فقد تواضع النُّقّاد على تسميته بالانزياح التَّرْكيبيّ، وهو ما أشار إليه عبد السلام المسدي بِأَنَّهُ "تصرفُ مُستعْمِلِ اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف".[3] ويرى صلاح فضل أنَّ "الانحرافات التَّرْكيبيّة تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النَّظْم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكَلِمات"[4]. وذهب حسن ناظم إلى أنَّ الانزياح التَّرْكيبيّ يحدث في ترتيب المتوالية الشِّعْرِيّة، وهو يحدث نوعًا من الفوضى المنظمة بين ارتباطات تلك المتوالية، من خلال خرق هذا الترتيب بالتقديم والتأخير[5].

ولا يُمْكِن إغفال دور الانزياح التَّرْكيبيّ في خلق شِعْرِيَّة النَّصّ، بما يملكه من آلِيّات التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والالتفات، إذ "لا يتحقّق الشِّعْر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كُلّ خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب"[6]. وبالتالي، فإنَّ الانتقال من مستوى لآخر في الدَّلالَة ناجمٌ بالضرورة عن تكسير النظام التَّرْكيبيّ للجملة.

وفي تشكيلاته الشِّعْرِيّة يحاول دحبور أن يحدث الدهشة لدى المُتَلَقّي، وأن يدفعه عن وَعْي إلى الارتداد على ذاته ليعيد النَّظَر في نصّه الذي يتلقاه، فالنَّصّ الدحبوري بما فيه من قدرات وطاقات إبداعية تُحال إلى التَّجْربة الغنية بالمواقف، والمحكومة بالمنطق الفلسفي والرؤية التي يتبناها الشّاعر، تفرض على المُتَلَقّي أن يتبصَّر قبل الانسلاخ من النَّصّ، بل عليه أن يلتفت أكثر من مرة، وبأكثر من عين على تلك التعبيرات التي

---

[1] مصلوح، في النص الأدبي. ص، 23.

[2] يُنظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، 140/2.

[3] المسدي، الأسلوبية والأسلوب. ص163.

[4] فضل، علم الأسلوب، ص211.

[5] ناظم، مفاهيم الشّعرية. ص121.

[6] كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص 176.

تُفضي إلى تأويلاتٍ متعددة، ومن هنا جاءت فرادة النَّصِّ الشِّعْرِيِّ بما فيه من شِعْرِيَّة تتيح لِلنَّصِّ أن ينضج على غير قِدْر، وأن ينمو في وَعْي القارئ بناء على كيْفِيَّة التَّلَقّي، ومتعلقاتها المتصلة بالزمان والمكان والخلفيات المرجعية التي تعد المصدر الْأَوَّل لبذرة النَّصّ الشِّعْرِيّ.

وعليه فإنَّ الشّاعر أحمد دحبور يجعل من نصوصه خريطةً إيحائيةً ليست مستحيلة المنال، وإنَّما هي متاحة بعد جهد، إذ لا يُمْكِن أن تظفر بِكُلِّ ما في النَّصّ، دون أن تمتلك الرّؤيا الثّاقبة، ولعلَّ من السّمات التشكيلية التي يسمو بها هذا النتاج الشِّعْرِيّ عند دحبور ذلك الانزياح التَّرْكيبيّ الذي يتكئ على مستويات دلالية متعددة، من أولاها تقنية الحذف التي تعدّ سِمَة أسلوبية تُبنى عليها شِعْرِيَّة النَّصّ.

<u>أوَّلًا- الحذف</u>

الحذف أسلوب بلاغي قديم عرفه اللّغويون القدامى، وأفاد منه الشُّعَراء للرقي بنتاجاتهم الشِّعْرِيّة، فقد عدّه الجرجاني "بابًا دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنَّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تبن".[1] وعن حدوث الحذف في اتساع الكَلام، نوَّهَ ابنُ جني إلى أنَّ الْعَرَب "قد حذفت الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكُلّيف علم الغيب فى معرفته"[2].

وبالنَّظَر إلى تعريفات القدماء فإنَّنا نستنبط أن الحذف أسلوب بلاغي، لا يحصل إلا بسبب موجب له، وربما يكون السبب وراءه جماليًّا أو إبداعيًّا، إذ به تكمن قوة تأثيرية عجيبة، تنعكس على جماليَّة الخطاب، وتؤثّر في نَفْسِيَّة المخاطَب، وظلّ هذا الأسلوب يسري في الشِّعْر سريان الكهرباء، حَتّى وصل نوره إلى المحدثين، فقد "تبوأ أسلوب الحذف والإضمار مكانة بارزة بين الأدوات الإيحائيَّة في الشِّعْر الحديث، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب" [3].

ويمثّل الحذف نوعًا من أنواع الانزياح التَّرْكيبيّ الذي يقتضي التجنّي على أصول النظام النّحوي بما يحققه من جماليَّة نصيّة، فقد "كان منطلق البلاغيين في هذا المبحث أنَّ النّظام اللغوي في الأصل يقتضي

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص 100.

[2] ابن جني، الخصائص، 140/2.

[3] أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق. 190.

وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، ولكنَّ التطبيق اللغوي قد يسقط أحدها اعتمادًا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقَّقُ بغيابها"[1].

ومن الملاحظ أن الحذف في النُّصوص الأَدَبِيّة لا يأتي بِشَكْلٍ اعتباطيٍّ وفق ما تقتضيه أهواء الأديب، إذ لا بُدَّ من شروط ثابتة يخضع لها، وقد حدّدها البلاغيون في أمرين: "الْأَوَّل: وجود ما يدل على المحذوف من القرائن، والثاني: وجود السياق الذي يترجّح فيه الحذف على الذكر"[2].

أما عن الهدف من دراسة سياق الحذف في الدرس البلاغي الحديث، فهو "رصد الإمكانات التعبيريَّة في اللغة، وما ينتج عنها من تطبيقات في الكَلام الإبداعي والإخباري على سواء".[3] ولا يخفى ما لهذا الأسلوب من أهَمِّيَّة في تكثيف الدَّلالَة، وتجنب التكرار، وشد انتباه المُتَلَقّي.[4]

ومن أبرز الأمثلة على الانزياح التَّرْكيبيّ متمثِّلًا بتقنية الحذف، ما يطالعه الباحث في شعر دحبور من أمثلة على نماذج متعدّدة الدلالات، ومنها في قوله في قصيدة (لعلَّنا غيرنا) التي يصبّ فيها دفقات فلسفية متعددة التأويلات، لكِنَّها تتمحور حول فقه الوحدة الوطنية، وشريعة النّضال تحت ظلِّ الثَّوْرَة القائمة على أساس استرداد الوطن، لا على أساس جني الثمن. فيقول:

"لعلَّها ريشةٌ من طيرِنا
لعلَّها خطوةٌ من سيرنا
لعلَّها...
إنَّما ما هذه الدموع؟
هل ضدّنا هذا الرجوع؟
أم ترانا ابتعدنا، فابتعدنا عن أصابعنا الْأولى؟
تُرى سنمسكُ، الآن، بالظلِّ المحاذي سيرَنا،

---

[1] عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الجيزة– مصر، 1995م. ص182.

[2] عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية. 223.

[3] نفسه. 226.

[4] يُنظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص190.

ناجمًا عن غيرِنا؟"[1].

إنَّ سؤالَ الهُويَّة يَتَجَلّى في هذا المقتطف الذي يبحث فيه عن أجوبةٍ قد لا تتيسر إجابتها، ولذلك فإنَّهُ يتحدث عن مخاض الثَّوْرَة، وما آلت إليه بعد هذا الحمل الطويل، ويتحدث عن نواةِ الثَّوْرَة والفكرة في آنٍ معًا، فيطرح أمام القارئ جملةً من الأسئلة التي قد تأتي مباشرةً حينًا، وعبر النَّمط الضِّمني حينًا آخر، لكِنَّها أسئلة مشروعة، مشفوعة ببعض التفسيرات التي يقدمها تلميحًا بعد مساحات من الحذف أو قبلها، فها هو يحذف خبر لعلَّ المسندة إلى اسمها المتمثل بضمير الغيبة (ها) الذي يعود إلى الثَّوْرَة، فيترك المجال للقارئ ليفكر بهذا المحذوف، الذي لن يكون واحدًا لدى الجميع، فبما أنَّ المذكور سابقًا خبر للحرف الناسخ (لعلَّ) (ريشة وخطوة) فهو إذن حديث عن جزء من كُلّ، وهو يذكر الجزء والكُلّ معًا، فالريشة المذكورة هي واحدة من كُلٍّ متكامل يمثل الغطاء للطائر، وهذا الكُلّ الغطائيُّ هو الغلاف الذي تحمله الدَّلالَة الثَّوْرِيّة. وكذلك فإنَّ الخطوة من السير هي بداية الطريق، نحو الخلاص. وبعد هذا التفويض التعريفيِّ للقارئ، فإنَّهُ يصبح من المُهمِّ أن ينهض القارئ بِدَوْره لتلقّي النَّصَّ بناءً على ما ذُكِر، فالمحذوف هنا كان ضرورة معنَوِيَّة لا شِعْرِيَّة مُلِحَّة، إذ إنَّ الشّاعر بهذا الحذف يفجِّرُ أسئلةً متلاحقة لدى القارئ، بعد أن يرتبك بحُمَّى التأويل، فلعلَّها فكرة أو بذرة أو ضربة أو... ثم يأتي الحذف من جديد بعد قوله (ابتعدنا) فلم يذكر مع هذا الفعل ما يتمِّمُهُ، بل جعل شِبْهَ الجملة المتعلقة به محذوفةً (عن....) ثم يُكَرِّرُ الفعلَ مَرَّةً ثانيةً دون حذف متعلقاته، فيخبرُ القارئَ أنَّ الابتعاد الْأَوَّلَ (المحذوف) كان سببًا في النتيجة الحاصلة، وهي الابتعاد عن الأصابع الْأولى، وهي رمزٌ للطَّلقةِ الْأولى، فالأصابع قد تكون رمزًا للكتابة، أو للطَّلقة، أو للفعل للمقاوم، وأيًّا كان المقصد منها، فإنَّها تشير إلى بداية الانطلاقة، وعذرية الفكرة وطهرها.

وهذا الحذف يمثل هو الآخر أداةً أسلوبيَّةً ترتفع بالنَّصِّ عن الجمود، وخصوصًا إذا ما تبيَّن أنَّ هذا الحذف يأتي لمقاصدَ دلاليةٍ تكشفها الأسئلة الجَدَلِيَّة، فالسُّؤالانِ في السَّطْرين السابقين لهذا السَّطْر، يدوران حول الرجوع والدموع، فالتراجع عن الفكرة، كان سببًا منطقيًّا في ظهور الحزن الذي تكشف عنه الدموع، حيث يوظف الشّاعر الحذفَ من جديد، في قوله:"إنَّما ما هذه الدموع؟ فهو يحذف الفعل المضارع: أتساءل؛ لأنَّ الكَلامَ يوحي به ويدلُّ عليه، ويبقى الحذفُ أبلغَ من الذِّكْرِ في مِثْلِ هذه المواقفِ التي فيها اضطرابٌ وانفعال،

[1] دحبور، أحمد: الديوان، (هكذا 1989)، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2017م. 38/2.

يفرضهما الحدث والتَّجْربة الشِّعْرِيّة. وبهذا يكون الشِّعْرُ قد ارتفع عن السطحيِّ والمباشرة، ومَثَّلَ بهذا الانزياح شِعْرِيَّةً تصبُّ في قُدرةِ الشّاعر على خَلْقِ التأثيرِ الأمثلِ في المُتَلَقّي.

في قصيدة (ماذا تغني العاشقة؟) يدخل الشّاعر في تفاصيلِ الثَّوْرَةِ الفلسطينيّة في لبنان، ويشنُّ هُجومًا لاذعًا على قياداتٍ عربيةٍ كانت تتدخل لتكسيرِ الحراك الثَّوْرِيِّ الفلسطينيِّ، وخاصَّة في أثناء الحرب الأهلية اللبنانيَّة وتداعياتها على مسيرة النضال الفلسطينيِّ. يقول:

" هي الحكمةُ الظلمةُ الأمةُ الموتُ..،

والعلم الأمريكيُّ...،

لم يبقَ إلا...،

وتصعدُ من هُوَّةِ الرجمِ قُبَّرةٌ،

فيفيقُ على صوتها شاهدان ومقبرةٌ،

وتطيرُ فيشهدُها الخلقُ:

من جُرحِها البرقُ،

في صوتِها الحقُّ،

والحزنُ بين علاماتها الفارقةْ

إنَّها تصدح الآن،

والشجرُ الآن يُفرى من النَّسْغِ،

فلنفترضْ جدلًا أنَّنا نتأَثَّر!!"[1].

إنَّ الثَّوْرَة الفلسطينيّةَ في بيروتَ هي الحاضرةُ في النَّصِّ بما لها وما عليها، والشّاعر ينحازُ لها كُلّيًّا مقابل من يتغوَّلون ويوغلون فيها سيوفَهم وأموالَهم، فالثَّوْرَةُ التي يُعَبِّر عنها بالضمير الغائب (هي) يُخبِرُ عنها بأنَّها الموت والحكمة والأمة، ثم يحذف المعطوفات التالية؛ تركًا لمساحةٍ تأمُّلِيَّةٍ للقارئ للاستكشاف أو التنبُّؤ بما يريده الشّاعر، ثم بعد هذا الحذف يأتي حذفٌ آخرُ يدلُّ على جزءٍ مما سبقه، ويفرش له مهادًا من التعريف (والعلم الأمريكيُّ) لكِنَّهُ يتركُ خبره محذوفًا؛ لأنَّهُ يأتي بعد عدد من المقاطع على التلميح عن الخبر المحذوف، وهنا يُفجِّرُ شهوةَ المُتَلَقّي بهذا الانزياح لاستنباط ما وراء هذا الحذف البلاغيِّ، الذي يأتي في إطار

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 296/1.

التوتُّرِ والإرباك، وتبيان التناقضات والالتباسات التي رافقت تلك المرحلة، والتحالفات التي جاءت على غير رغبة الفلسطينيِّ، لكنَّ الشّاعر يعود بأسلوبِ القصر إلى حذف جديدٍ (لم يبقَ إلا...) فالمحصورُ وهو فاعل الفعل المجزوم محذوفٌ، فالشّاعر يضع القارئَ أمام فجوةٍ وفراغاتٍ هي حقٌّ للتأويل، وخروجٌ عن النمطيِّ والمباشر، ليظلَّ القارئُ أمام وجباتٍ من وخزِ الأسئلة، وهي تتفق مع سؤال النَّصِّ الوارد في العَتَبَةِ، والمتكرر في سطور القصيدة، فغناء العاشقة (الثَّوْرَة) متعدد الأصوات، لكِنَّهُ مُتَّحِدُ الفكرة، إذ لم يبقَ بعد تفاعل القوى وتكالبها سوى الدّمار والقتل والرّعب والدم.

فهذا الحذف تَتَجَلّى جماليته بالكشف المبكِّر عنه ضمنيًّا، إذ تخرج الجملة الفعلية بعد ذلك، معلنةً أنَّهُ من تحت الردم تخرج قبّرةٌ، وهذه القبَّرةُ هي صوتُ الثَّوْرَةِ المتَّفق مع صوت العاشقة، فيلتفتُ القارئ إلى ذلك المتبقي المحذوف، ويمنحه الشّاعر تلك الهالة التعظيميَّة، فهي تلك القُبَّرَةُ المغرِّدَةُ الجريحةُ المُعَبِّرَةُ عن صوت الحياة، تُحَلِّقُ عاليًا ليسمعَ صوتَها العالَمُ، وهو صوتُ الحَقِّ، وصوتُ الثَّوْرَةِ الذي أرادَ الأغيارُ قتلَهُ. فهذا الانزياحُ أدّى دورًا جماليًّا في النَّصّ، بما صنعَهُ من خلخلَةِ التركيب، وجذب الأنظار، وحَكِّ العقل للوصولِ إلى الغاية المرادة. ولو ذكر الشّاعر ما أراده مباشرة، لفقد النَّصُّ قدرتَهُ التفاعليَّة، ولهبَطَ مستوى الشِّعْرِيّةِ إلى العاديِّ والمألوف، لكِنَّهُ بهذا الحذف، ارتقى بما انتقى من موضع الانزياح.

وفي قصيدة (الخيَّالُ.. وعودة الماضي). يقول الشّاعر:

"وأشدُّ أعصابي أراجيحًا لأطفالِ العشيرةِ في النَّهار

أوَّاهُ لو..

ربَّاهُ كيف..وفي رُقى عيْنَيَّ أطفالٌ تموتُ على الصليب؟"[1].

في حديثه عن رحلةِ العودةِ إلى مدارج الصبا، يسردُ الشّاعر جزءًا من ماضيه، واختلاط ذلك الماضي في زمنين ومكانين يتراءيان له الآن في لحظة العودة، فيطلق تأوهاته التي تدلُّ على شرارةِ الحزن الكامنة في لا وَعْيه، (أوَّاهُ لو..) وهنا تبزغ دلالةُ الحذف بهذا الانزياح التَّرْكيبيّ، الذي ينحرف عن الذكر إلى ما سواه، موسِّعًا من فضاء تلك الهُوَّةِ التي تبدو له وهو يبتعد عن ماضيه ويقترب منه في آنٍ معًا، فهو يبتعدُ عن زمن الطفولةِ ماديًّا، لكِنَّهُ يقتربُ منها روحيًّا بهذا الرجوع الاستذكاريِّ لها، فالحذف بعد أداةِ الشرط (لو) المفيدة

[1] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 44/1.

للتمني وهي حرف "امتناع لامتناع"[1]، أي امتناع جواب الشّرط لامتناع فعله، يدلُّ على أنَّ أمنيات المهاجر كثيرة وصعبة المنال، وهي أكبر وأكثر اتساعًا من أن يذكرها أو يسردها قولًا؛ لأنَّها تحتشد فيه احتشادًا مكثفًا، فهو ينقصه الكثير، ولكنَّ كثيرَه بات قليلًا بعد أن تمزقت أحلامه، وكانت عودته إلى أرض الماضي الذي يُصلبُ فيه الأطفالُ على مشانق المُحْتَلّين.

كما يظلُّ الانزياح بالحذف مشروعًا تعبيريًّا لدى الشّاعر عن فضاءاتٍ لها مساحاتٌ شاسعةٌ في المعنى والمبنى. يقول في قصيدة (لهاث الرماد):

"ونحسُّ خيطانَ الشموس تُحالُ ليفاً، توثق الكونَ الرحيبَ. والصمتُ،

مركبةُ الدوارِ، خيولُه هَرَسَت شرايين الدروبْ

شلَّت بأعيُنِنا البريقَ، غَزَتْ مصابيحَ الطفولةِ

ومضتْ تغذُّ، بنا، وتزرعنا حجارًا في المقابر..في المقاهي

"خمُّ الدّجاج" يمجُّنا، عَفَنًا، فتبلعنا مجاريرُ المقاهي:

ذات الوجوه، سجائرٌ حرقت بقاياها الأصابع"[2].

يحذف الشّاعر الفعل المضارع (تزرعنا)؛ فبالنَّظَر إلى مدلول الفعل المذكور نجد أنَّهُ يوحي بالحياة، لكِنَّهُ بهذا الانزياح يأتي بمعنى تنافريٍّ، فكيف تُزرعُ الحجارة في المقابر؟ فتوظيف التمييز (حجارًا) يدل على الجمود المتفق مع الموت، ويعقبه مؤكدًا بشبه الجملة (في المقابر) الدالة دلالة صريحة على الفَناء، ثم بعد ذلك برزت دلالة الحذف في موضعه المناسب؛ لإحداث الدهشة وتعميق الفكرة، فإذا كانت المقابر مكانًا للحجارة، فإنَّ المقاهي هي المعادل الضدي للمقابر بدلالتها المشيرة إلى الحياة، بما فيها من حياة وحركة وصوت، لكن قيمة الانزياح بالحذف تجعل المعنى أوسع وأشمل بفضائه الدَّلاليّ، لينضج السؤال: كيف تزرعنا في تلك المقاهي؟ هل تزرعنا أطفالًا؟ أم شُبّانًا؟ وللتعمق بالفكرة، يتابع الشّاعر حديثَهُ عن بقعة الطفولة والشباب، وتلك المقاهي بما يسرده من وصف استرجاعيٍّ" ذات الوجوه، سجائر، حرقت بقاياها الأصابع...

---

[1] المرادي، الحسن بن القاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1992م. ص272.

[2] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال). 23/1.

أعين جمدت" فيظل الشّاعر بين متناقضين؛ هما الموت والحياة، لكن الحياة تشبه الموت لديه، بما تحمله من نتائج الجمود، حيث لا جديد في عالم الشّاعر الحاضر.

كما يتحقّقُ الانزياح التَّرْكيبيّ بالحذف في قصيدة (سيد المشهد)، حيث يقول الشّاعر:

"إن يكن للحزنِ وقتٌ، فهو هذا

غيرَ أنَّ الحزنَ،

من أسمائه الحسنى"لماذا"؟..

فلماذا؟

–ما الذي تعرفه أنت عن الصبرِ؟

–قديمًا كان مفتاحًا،

–وصارَ الآن قفلا

والذي أطلبه، بعضُ نفادِ الصبرِ"[1].

يقارب الشّاعر بين الحزن ومتطلباته، فالصبرُ متطلَّبٌ أكيدٌ لحالة الحزن حَتّى يتجاوزه المرء، لكنَ الشّاعر يطالب بنفاد الصبر، فهو إذن غير محبب الآن لديه، ولذلك فإنَّهُ يلجأ إلى حذفه بعد الفعلين النّاقصين المتعاقبين (كان وصار) اسمين لهما، ويذكر خبرهما المتضادين (مفتاحًا وقفلًا)، ولأنَّهُ كان مفتاحًا، وصار قفلًا، فإنَّ الشّاعر لا يريده الآن؛ لأنَّهُ لا يريد أن يتقنَّعَ الشعبُ بالصَّبْرِ على جرائم المُحْتَلّ، فتقنية الانزياح التَّرْكيبيّ بالحذف حققت الفائدة المعنَوِيَّة، وهي استبعاد التحلّي بالصبر، وهذا المعنى الجديد الذي ينافر ما تعارف عليه الناس من قيمة الصبر، يضيف لِلنَّصِّ قيمةً جماليَّة خاصَّة، وتحرك مشاعر القارئ، وتوجه انتباهه إلى رسالة الشّاعر التحريضية على المُحْتَلّ، والقفز عن حواجز التقليد، بحيث إنَّ الصَّبرَ على الظُّلمِ يصبح استسلامًا وعجزًا، وهذا ما يرمي إليه الشّاعر، فهو يحذفه كُرْهًا لذكره، ورفضًا لاتباعه في مثل هذه الحالات، وإضافةً إلى ذلك، فإنَّ فائدةً عروضيةً تضاف إلى الفائدة المعنَوِيَّة، بحيث أعفى الحذف الوزن من الانكسار، وصار المعنى بالحذف آكدَ وأبلغ من الذكر، إذ لا ضرورة لذكره وهو مصرَّحٌ به من قبل ومن بعد.

[1] دحبور، الديوان، (أيَّ بيت 2003). 423/2.

وفي قصيدة (عرسان للمرأة الصعبة) يَتَجَلّى الانزياح التَّرْكيبيّ بالحذف موقعًا فوائد جمةً، كما يقول دحبور:

"يا فحولةَ البلادِ كيف ضعتِ؟

-يا عجوز السحر ماذا قلتِ؟

-خذ حمامةً جاهزةً لهذه المعضلةِ اذبحها على المنديل،

-يخرجْ قانيًا من غير سوءٍ.."[1].

إنَّ حديث الشّاعر عن العجز العَربيّ المتَّشح بالصمت والخنوع، جعله يتألَّمُ وهو يقذف بحممه الناقمة الحارة على برودة تلك العروبة، فراح يسخر منها معبرًا عن عجزها، مشبهًا تلك الأنظمة بالرجل الذي لا يتمكن من مباشرة عروسه، فيحتالون على ذلك بدمِ حمامة، وهذا شأن الْعَرَب الذين لم يتمكّنوا من صدِّ القوى الاستعمارية، فاتفقوا على ذبح الفلسطينيّ الذي استعاروا من دمه شارةً لانتصاراتهم، وهنا يَتَّضِح الحذف في السَّطْر (يخرج قانيًا من غير سوء..) حيث حذف الشّاعر الفاعل (دم البكارة)، إذ دلَّ المحذوف على رغبة الشّاعر بعدم إعطاء الأنظمة العَربيّة ذلك الحق بإهراق دم الفلسطينيّ تستُّرًا وراء خيباتهم.

ثانيًا- التَّقديم والتَّأخير

يتصدَّر التَّقديم والتَّأخير مباحث علم المعاني في كتب اللغة والبلاغة القديمة، فقد أفرد له القدماء فصولًا اختصت بتوضيحه، وإبراز أهميته في الدرس البلاغي، ولعلَّ بذور ذلك الاهتمام ظهرت في بادئ الأمر عند سيبيويه، حين حاول الإبانة عن السرّ الكامن وراء التقديم عند الْعَرَب[2]، فقال: "فَمن ثمَّ كان حدّ اللفظ أن يكون فيه مقدَّما، وهو عربيٌّ جيِّد كثير، كأَنَّهُم إنَّما يقدّمون الذي بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعاً يُهِمّانهم ويَعْنِيانِهم"[3].

---

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973).171/1.

[2] ينظر: الحولي، فيصل حسان: ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، (رسالة دكتوراه)، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، 2015. ص 145.

[3] سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (180هـ): الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1408هـ/1988م. 34/1.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد أولى التقديم عناية خاصَّة حين أفرد له بابًا، وأوضح فيه أنَّ التَّقديم يضفي على النَّصِّ الأَدَبِيّ سِمَة جماليَّةً، ويُعَبِّرُ عن تصرُّفِ صاحب النَّصِّ بالكَلِمات تصرّفًا إبداعيًّا، يجعل له وقعًا لطيفًا في أذن المُتَلَقّي، حيث يقول: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّلَ اللّفظُ عن مكان إلى مكان"[1].

وفي الدرس النَّقْديّ الحديث حظي مبحث التقديم والتأخير بأَهَمِّيَّة خاصَّة من خلال التركيز على الانزياح في التركيب اللغوي الذي يخضع بالضرورة لطابع اللغة ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة، ليكون بمثابة منبهات فَنِّيَّة يعمد إليها المبدع لينماز في خلقه الشِّعْرِيّ، كما أطلقوا على هذا الانزياح الانزياح الموضعي[2].

وعرف عبد المطلب ظاهرتي التقديم والتأخير بأنَّها تَحوُّلٌ "يصيب المسند إليه، لكِنَّهُ يأخذ شكْلَ حركة أفقية، ينتقل فيها الدّال من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ، أو يأخذ الدّال ثباتًا لموضعه الأصلي، بالرغم من أنَّهُ لا ثبات له فيه، حيث يكون من منطقة الرُّتب غير المحفوظة"[3].

فهذا الانزياح عن الترتيب المنطقي للغة المألوفة يتشكَّلُ من خلال تحريك الكَلِمات من مواقعها الأصلية إلى مواقع جديدة بالتقديم والتأخير، فيقدّم ما حقّه التأخير، مثل تقديم المفعول به على الفعل أو الفاعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، أو يؤخر ما حقه التقديم كالفعل والمبتدأ[4]، وذلك "لأغراضٍ ودواعٍ بلاغيَّة معنَوِيَّة، أو جماليَّة لفظيّة".[5] فيلجأ الشّاعر إلى التقديم والتَّأخير؛ لأنَّهُ يعطيه مساحة أكبر للتَّعبير بحريّة عن الفكرة التي تسيطر عليه، فتتشكل تركيباته الشِّعْرِيّة بمرونة؛ لأنَّهُ يمتلك "فضاءً أوسع في تشكيل تعابير فَنِّيَّة جديدة قائمة

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص77.

[2] عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص271. وينظر: ينظر: الحولي، ظاهرة الانزياح في النقدي العربي الحديث، ص145.

[3] عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط2، الشكرة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الجيزة– مصر، 2007م. ص236.

[4] ينظر: الرواشدة، أميمة: شعرية الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2005م. ص187.

[5] الميداني، البلاغة العربية. ص536/1.

على خرق النّظام النحوي، ومنح التعبير الشِّعْرِيّ سماتٍ خاصَّة تميزه عن التعبير العادي"[1] وبذلك يرتقي التعبير الشِّعْرِيّ ليصبح سِمَة بارزة من سمات الشِّعْرِيّة.

ولذلك فإنَّنا نجد النُّقّاد والبلاغيين قد أولوا التقديم والتأخير عناية خاصَّة، وتناولوه بالدّرس والتمحيص؛ لأنَّ له قيمة كبيرة في الكشف عن القِيَم الدَّلاليّة والنَفْسِيَّة في الأعمال الأَدَبِيّة.[2]

وتتعدد أشكال التقديم والتأخير في النَّصّ الشِّعْرِيّ لغايات مختلفة، لكِنَّها تظل محكومة بالطَّبيعَة النَّصّيّة، والتَّجْربة الشِّعْرِيّة، فكثيرًا ما يلفي القارئ لشعر دحبور أمثلة على تقديم الظروف الزَّمَنية والمكانية، التي تكون ضرورية بناء على الموقف، وهي تجعل المُتَلَقّي يمعن في دلالة هذا التقديم متسائلًا عن السبب، وفي قصيدة (هم) التي يشن فيها دحبور هجومًا واضحًا على الأنظمة العَربيّة التي أمسكت بالفلسطينيّ اللاجئ من مَعِدَتِهِ، فيسخر من تلك الأنظمة، ويستنكر ما تقوم به، فلذلك نجده يعمد إلى إبراز قيمة الزَّمَن في تلك اللحظة، وأهَمِّيَّة أن يثور الفلسطينيّ على قيده وخيمته وجوعه معًا. فيقول:

"وما من صدىً لصوتٍ أتانا غدًا يقاوم
فيا أمتي وشعبي
حلمنا معًا،
وليست لنا الآن غيرُ أحلامِنا قوَّةٌ تُهاجِم
أنا الآن شِبْهُ حالِمْ
لَوِ اليومَ صِرْتُ منهُم،
لِشهرٍ،
لِبعضِ شهرٍ،
لِيَوْمٍ
لِنِصْفِ ساعهْ
إذَنْ لانتَحَرْتُ،"[3].

---

[1] بولحواش، سعاد: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن. ص 94.

[2] يُنظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ص191.

[3] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 42/2.

إنَّ حديث الشّاعر عن كرهه لتلك الأنظمة، ودعوته الضمنية لرفض الواقع الذي فرضته على اللاجئ الفلسطينيّ، جعلته يلتفت لأهَمِّيَّة الزَّمَن، فالفلسطينيُّ في لحظةِ انفجار وغضب ناتجة عن المأساة الكبرى بضياع الوطن، ثم يصبح تحت مأساة أُخْرى تتمثل بتلك المضايقات التي تمارسها أنظمة القمع، فيلجأ إلى إعلاء قيمة الزَّمَن، فيقدم الظروف الزَّمَنية (غدًا) في السَّطْرِ الْأَوَّل من المقطع، لما يحمله هذا التقديم من أهَمِّيَّةٍ بالغةٍ دالَّةٍ على أهَمِّيَّةِ المستقبل؛ لأنَّ الظرفَ المتقدمَ على متعلِّقِهِ (يقاوم) يدلُّ على أهَمِّيَّةِ الاستعداد للمستقبل؛ لأنَّ الأصداءَ التي كانت تصل الثوار ما هي إلا فوضى صوتية لا غير، ولذلك فإنَّ الشّاعرَ يستأنفُ الكَلام، وينادي أُمَّتَهُ وشعبَه.

ثم يُقدِّمُ الظرفَ (الآن) على خبرِ الفعلِ الناقص (ليست) المقدم أصلًا على اسمها: ليس لنا الآن غيرَ أحلامنا؛ لإعطائه الأهَمِّيَّةَ القصوى، وهذا يعني أنَّهُ لا مجال لانتظار الوعود والأصداء التي لن تقاوم، وإنَّما هي أصواتٌ فارغةٌ من المضمون، كما تَتَجَلّى قيمةُ هذا التقديم من خلال أسلوب الحصر الذي يفيد التوكيد، ثم يستمرُّ الشّاعرُ في تقديم الظرف الزَّمَني (الآن): أنا الآن شبه حالم، وهذا يُحال بالضرورة إلى أهَمِّيَّة الزَّمَن في لحظة لا يُمْكِنُ معها التراجع أو التسويف، فاللحظة التي يعيشها الفلسطينيُّ لحظة حاسِمَة وحساسة لا بُدَّ أن تستثمر، ومن هنا جاء رفض الشّاعر لأنَّ يكون منهم في تلك اللحظة، حيث يظهر تقديم الظرف من جديد (اليوم) قبل فعله (صرت) لأنَّ كُلَّ هذا يبعث في القارئ على فهم أو محاولة فهم أهَمِّيَّة الزَّمَن وخصوصًا بالنسبة للفلسطيني الذي يعيش تحت سطوة الظالم القريب، ويشعر بِأَنَّهُ غريبٌ عن المكان، فيفضل الانتحار على أن يكون من هذا النسيج العَربيّ الذي يغتال العروبة ويتآمر عليها.

كما أنَّ محاولات الشّاعر لإظهار قيمة الزمان والمكان تظل حاضرةً في شِعْره من خلال تراكيب متنوعة تسمح لِلْمُتَلَقّي بالوقوف مليًّا أمام هذه الحركات التصرُّفية في شِعْره، ففي قصيدة (الحزينة) يعيد الشّاعر قارئه إلى سنواتٍ بعيدة من عمر الطفولة، ليقرأ عليه حكايات الماضي التي اختمرت في وَعْيه، وهي حكايات على بساطتها إلا أنَّها توحي بعمق الارتباط الروحي بين الشّاعر وأرضه، فالطفل الشّاعر الذي يعيش في فكر دحبور ما زال مرتبطًا بحبل لا ينفصم مع ماضيه. وفي ذلك يقول:

" هل وراء الباب من أحدٍ؟

لا جديدٌ... لم يمرَّ غدي

أمسُها أينَ؟ وهل يومها

إنَّها تبكي إلى الأبَدَّ؟

مرَّ عمرانِ على عمرها

وهي لم تنهض ولم تقعدِ"[1].

من خلال التأمل في حركات التقديم والتأخير في النَّصّ السابق، يتراءى للقارئ أن الشّاعر يُلِحُّ على عنصر المكان أوَّلًا (وراءَ الباب) فهو يقدم شبه الجملة الظرفية الدالة على المكان على المبتدأ (من أحدٍ) ليعطي المكان قيمةً خاصَّة، فشِعْرِيَّة النَّصِّ تنضج من خلال هذه التركيبات التي تشي بأهَمِّيَّة العناصر التي تبنى عليها القصيدة، إذ يمثل تقديم الخبر على مبتدئه سِمَةً فَنِّيَّة تضع القارئ منذ الإطلالة الْأولى على النَّصِّ على دوالَّ مكانيةٍ مهمة، حيث يرى الشّاعر المتعلقُ بالمكان بِكُلِّ غيبيّاتِه أنَّ هناكَ مساحاتٍ تكاد تتلاشى من ذهنه، لكِنَّهُ يصرُّ على استحضارها بهذا الاستهلالِ الاستفهاميِّ، الذي يُعَبِّر عن التصاق الشّاعر بسؤال الهُوية والمكان. وليس مستغربًا "هذا الحضور الكبير للمكان في خطاب شاعرنا...وذلك لأنَّ جوهر المأساة الفلسطينيّة يدور حول المكان (الأرض والوطن)"[2].

ثم يدلف الشّاعر إلى قلب النَّصِّ، ليعطي الزَّمَن حضورًا آخر، فيقدم المبتدأ (أمسها) على الخبر الذي حقه التقديم؛ لأنَّهُ اسم استفهام من الأسماء التي لها حق الصدارة، وهو دالٌّ على المكان، فيجعل القارئ في لحظة ارتباك وتأمل، فخلق عنصر التوتر في النَّصِّ بهذا التقديم والتأخير يوحي بِكُلِّ وضوح إلى أنَّ الزَّمَن يرتبط بالمكان في لحظات خاصَّة، يجلبها الشّاعر من الماضي زمانًا ومكانًا إلى زمان ومكان جديدين؛ ليقرَّ بِأنَّهُ لا يجد بُدًّا من ذلك الماضي الذي يلاحقه، ويقتحم عالمه الحاضر. وهذا الاستحضار الزمكاني يُعَبِّر عن الوَعْي الفلسطينيّ الذي ينقل رسالة للآخر الذي يحاول كيَّ الذاكرة بِأنَّ الطفولةَ في فلسطين لا تترك براءة أسئلتها في سلة الماضي، وإنَّما تبقى شاهدة على الجرح الذي ظل ينزف تاريخًا مكتظًّا بالشهادات، لـ"يغدو الزَّمَن الشِّعْرِيّ مصدرًا من مصادر الحزن والألم التي تقاسيها الذات المتحدثة في النُّصوص الشِّعْرِيّة"[3].

---

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 147/2.

[2] رزقة، يوسف مرسي: ظاهرة الحزن الحيوي في شعر أحمد دحبور: دراسة فنية وموضوعية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد 11، العدد2، الجامعة الإسلامية، غزة، 2003م. ص241.

[3] رزقة، يوسف مرسي: ظاهرة الحزن الحيوي في شعر أحمد دحبور. ص235، 236.

كما أنَّ عنصر التقديم والتأخير في شعر دحبور يستميل القارئ إلى متابعة القراءة، ويحثه على الإمساك بعنق النَّصِّ، فلا يتركه إلا وقد اعترف بالمضمون، ففي قصيدة (مناديل) " تحية وفاء حميمة إلى تونس" يبتدئ الشّاعر النَّصَّ بشبه الجملة، ولا يوصل القارئ إلى غايته إلا مع آخر سطر من القصيدة. فيقول:

" لعشرِ سنينَ من الياسمين
لعشر أصابعَ تنضمُّ في شارع العاشقينْ
فتصنعُ أغنيةً واحدهْ
لِكُلِّ اللواتي..
لِكُلِّ الذينَ..
لبحرٍ نسيتُ عليهِ سماتي
ولم أتملَّحْ به منذ أن جئتُ،
...
لعشرٍ مَضيْنَ على غفلةٍ، وكأنَّي لتوِّي ابتدأتُ
لتونسَ،
إن كانَ للنبضِ أن يشكرَ القلبَ،
شكرًا
وشكرًا" [1].

فالشّاعر يبَدَأ بإشارته الزَّمَنية، مفتتحًا النَّصَّ بالحوض الزَّمَني الذي هو عبارة عن عشر سنوات قضاها في تونس، ويبَدَأ بقصِّ سيرته هناك، فيذكر في هذه الجولة أدقَّ التفاصيل التي علقت في ذاكرته وهو على أرض تونس، لكِنَّهُ يودُّ أن يشكر تونس على طريقته الخاصَّة، فيخلق الدهشة لدى المُتَلَقّي بهذه التقديمات التي فَصَّلَها بتسلسُلٍ، بحيث يذكر البحر والليالي والمرتفعات والناس، وسائق التاكسي، والعادات والتقاليد[2] والطرق والحجارة والمساجد والفصول، إلى أنْ يصلَ إلى تونس، فيخبر القارئ بعد هذا التجزيء الذي ينقل

[1] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 2/239-243.

[2] ينظر: دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 43/1.

الجمهور إلى تونس بِكُلِّ شرائحها بشرًا وجمادًا، إلى غايته ومقصده، فلا يجدُ أجمل من كَلِمَة (شكرًا) مكرَّرة مرتين، وكأنَّهُ يرى أن في حروف هذه الكَلِمة بما تحمله من معاني الوفاء والعرفان بالجميل أدقَّ التعبيرات عن امتنانه لتونس التي أخذت من فكره هذا الحيز في فترة زمنية لم تتجاوز العشر سنوات من مسيرته هناك.

إنَّ شِعْرِيَّة النَّصِّ تكمن في أخذ القارئ والنَّصِّ معًا إلى المكان، في رحلةٍ يقودها الزَّمَنُ دون تسلسل، فلا يدري القارئ أيًّا من تلك التفاصيل التي ذكرها الشّاعرُ كانت أسبقَ في رصيدِ الذاكرة الدحبورية؛ لأنَّها كُلٌّ متكاملٌ شكَّلَ مصدر إلهام للشاعر، فراح يُنَضِّدُها على رفوف الذاكرة، لينسى القارئ ما الذي يريده الشّاعرُ من هذه التفاصيل، إلى أن يصل إلى نهايتها، فيدرك مقصده، وهذه قدرةٌ فَنِّيَّةٌ تدلُّ على طول نَفَسِ الشّاعر أوّلاً، ثم على قدرته في جذب اهتمام جمهوره، بالإضافة إلى أنَّهُ لا يسمح لِلشِّعْرِ أن يقترب من العادي، بل لا بُدَّ أن يعلو ليكون لائقًا بالفكرة المرادة.

كما يقدم الشّاعر الحال على العامل، كما في قوله في قصيدة الخيّال.. وعودة الماضي(1964):

" والراية الْأولى ممزقةً، وأخيلة يزوِّرها الحصار؟

حطبًا رجعتُ.. يبستُ في الوادي الغريب"[1].

إنَّ شعور الشّاعر بخيبة الأمل، وسوء المنقلب بعد العودة من مفاوز الغربة، يحيلُهُ حَطَبًا، لذلك فإنَّ تقديمَ الحال (حَطَبًا) ينقلُ الدَّلالَةَ الطَّبيعيَّةَ للحَطَبِ من مصدرٍ للطَّاقَةِ، إلى مَصْدَرٍ للموتِ واليَباسِ والجفاف، فشِعْرِيَّةُ هذا التقديم ترفع من شأن المعنى، وتُحَمِّلُهُ دلالةً نَفْسِيَّةً تُلقي في وَعْي القارئ شعورًا من الخيبة واليأس تتفاعل مع خيبة الشّاعر، فالقارئ والنَّصُّ يتشاركان مع المبدع، ليكونَ الثّالوثُ الإبداعيُّ متكاملَ الدَّلالاتِ، مُعَبِّرًا عن دالٍّ واحد، وهو العودة اللامُشتهاة، وهي ذاتها العودة الناقصة التي ظلَّ الشّاعر يتحدث عنها، وهو يبحث عن (أناه) الضائعة في المنافي، فهو لم يعد بعدُ إلى حَيْفاهُ، وإنَّما هو يعود من منفًى لآخر، تحمله خُطاهُ من غُربَةٍ إلى أُخْرى، وينقلهُ الجفافُ إلى ظمأٍ يُلاصقُهُ، فلا يَجِدُ بعدُ تلك الخصوبةَ التي يبحث عنها.

ويتقدم المفعول به على الفاعل في قصيدة (على الجوع أن يفتح الباب): التي يقول فيها:

"وزاد المسافر قنبلةٌ ورضى الوالدين:

استعدْ أيُّها االبرقُ نارَكَ،

لم يستعدِ النارَ البرقُ

---

[1] نفسه. 43/1 .

ظلَّ الكتابُ العتيقُ هنا البدء والمنتهى،"[1].

إنَّ ثورةً واضحةً تَتَبَدّى ملامحُها في هذا النَّصِّ ابتداءً من العنوان، هي ثورةُ الفقراء، لكِنَّها لا تلقى الصدى ولا الاحتضان الكامل، فَنِداءاتُ الشّاعر تتبدَّد في ظِلِّ نكوصِ الأنظمةِ العَربيّة، ومن خلال تقديم المعمول على العامل في السَّطْرِ الثالثِ من المقطع السابق، تتحقَّقُ شِعْرِيَّةُ الانزياحِ التَّرْكيبيِّ الذي يُكشفُ من خلال تقديم المفعول به (النار) على الفاعل (البرق)، فتظهرُ رغبةُ الشّاعر في أنْ يُعَزِّزَ قيمةَ الثَّوْرَةِ التي يرمزُ لها بالنَّارِ، بينما البرقُ هو الأداةُ التي تُشعِلُ تلكَ النَّارَ، وهم الثُّوَّارُ، فأهَمِّيَّةُ الثَّوْرَةِ عند الشّاعر تُوَجِّهُهُ لهذا التقديمِ والتَّأخيرِ الذي يُمَثِّلُ شِعْرِيَّةً خاصَّةً في النَّصِّ من خلال خلخَلَةِ التركيب النَّحوِيِّ البنائيِّ، لِلَفْتِ الانتباه إلى موضوعٍ يحمل قيمةً خاصَّة، ويتماهى مع رسالة الثَّوْرَةِ التي يدعو لها الشّاعر.

كما يتقدَّمُ خبرُ الحرف الناسخ (أنَّ) على الخبر في قوله من قصيدة (إن كان لحزنك أن يهوي..):

"وسأزعمُ أنَّ لصوتِكِ وقعَ الماءِ المُرِّ على عَطَشِ الأرضِ المنسيةْ

وأصدِّقُ هذا المُرَّ الأعمقَ بين الأصواتِ"[2].

إنَّ شِعْرِيَّةَ الانزياحِ التَّرْكيبيِّ تتمثل في تقديم خبر (أنَّ) على اسمها، ويلاحظ أن تقديم الخبر الذي جاء شبهَ جملةٍ مُكَوَّنَةٍ من حرف الجرِّ (اللام) الذي يفيد التخصيص، والمجرور (صوت) الدَّال على صدى الثَّوْرَة، والمضاف إليه (الكاف) المخاطبة، يدل على أنَّ الشّاعر يهتمُّ بِكُلِّ مُتعلِّقاتِ الكَلام، حيث يرى أنَّ أدواتِ الفعلِ المقاوِمِ لا بُدَّ أن تبدأ بالصَّوْت، وهو آلةٌ ثوريَّةٌ يجب أن تأخذ دورها في إيقاع الثَّوْرَةِ الفعليّ، حيث يصف الشّاعر هذا الصَّوْتَ بِأنَّ له وقعًا مُرًّا، ثم يُكَرِّر الصفةَ، بِأنَّهُ الأمَرُّ والأعمقُ مِنْ بين كُلِّ الأصوات، إذن فهو يتحدث عن صوتِ الثَّوْرَةِ الذي يجبُ أن يرتفعَ على كُلِّ الأصوات، وهذا التقديمُ والتأخيرُ بما مَثَّلَهُ من كَسْرِ جُمودِ الجُملة، ونمطِها النَّحويّ، مَنَحَ الأهَمِّيَّةَ للصَّوت، ولفَتَ انتباهَ المُتَلَقّي إلى قيمةِ الصَّوْتِ الرَّامزِ للثورة، وهو مُضادٌّ فِعْلِيٌّ للسُّكوتِ والخُنوع.

ويستمرُّ مسلسلُ الانزياحِ التَّرْكيبيِّ بالتَّقديمِ والتَّأخير، دالًّا على توتُّرِ الشّاعر وانفعالِهِ وغضبِهِ أمامَ خسارةِ الرِّهانِ في القصيدة ذاتِها، فيقول:

"راهنْتُ فعادَتْ خاسِرَةً خيْلي من كُلِّ رِهان"[1].

---

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973). 185/1.

[2] نفسه.189/1.

إنَّ رهانَ الشّاعر الذي يخسره في كُلِّ مَرَّةٍ، جَعَلَهُ يُقدِّمُ الحال (خاسرةً) على صاحبها (خَيْلي)، إذ يأتي الخسرانُ المُبينُ مُقدمًا كنتيجة لحالة الوهن التي تسيطر على الشعوب العَربيّةِ وحكوماتِها، فالخيلُ الفاعلُ المؤسس، والأداة الحربيّةُ، التي تقلُّ المُقاتلين، عادت خاويةً خاسرةً، وهو يؤخِّرُ الخيلَ المضافةَ إلى ياءِ المُتَكَلِّم العائدةِ على الشّاعر المُتَلَبِّسِ بِأناهُ الجمعيّة، فالخيلُ هي رمزٌ للرغبة الفلسطينيّةِ الجمعيَّة بالسباق في مضمار الثَّوْرَة. فشِعْرِيَّةُ الانزياحِ أحدثتْ حركةً إضافيَّةً في النَّصِّ؛ لتكشفَ عن هواجسِ الشّاعر وخيبةِ أمَلِهِ من واقعٍ مأزومٍ، في ظلِّ رهاناتٍ خاسرةٍ مع الأنظمةِ العَربيّةِ.

ثالثًا– الالتفات

جاء الالتفات في المعاجم اللغوية بمعناه الإجمالي تحويل النَّظَر من وجهة إلى أُخْرى، ففي اللسان: لفتَ وَجْهَهُ عن القومِ: صرَفَهُ، وتلفَّتَ إلى الشيءِ والتفَتَ إليهِ: صرفَ وجهَهُ إليه، ولَفَتُّ فُلانًا عن رأيهِ أي صرفتُه عَنه، ومنه الالتفاتُ[2]. وكأنَّ هذه المعاني تحملُ معنى الانتقال المفاجئ من وجهةٍ إلى أُخْرى، أو من رأيٍ إلى آخرَ، لينصهرَ بذلك المعنى الاصْطِلاحيّ في بوتقة المعنى اللغويِّ الذي صَدَرَ عنه.

ويبدو أنَّ القدماء لم يغفلوا عن هذا المبحث، وتنبّهوا إلى أهميته في النُّصوص العُليا، ولعلَّ الزمخشري هو أولّ من بَدَأ التأصيل النَّظَريَّ لظاهرة الالتفات، وبيان قيمته الفَنِّيَّة[3]، فقد ورد في الكشاف في تفسيره للآية الخامسة من سورة الفاتحة قوله: "فإنْ قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب؟ قلت: هذا يسمى الالتفات في علم البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التَّكَلُّم"[4].

ويذهب ابن الأثير إلى أنَّ "الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب، لا يكون إلا لفائدة اقتضتها، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنَّها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكن يشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها"[5].

---

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973). 189/1.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة لفتَ.

[3] يُنظر: طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1418هـ/ 1998م. ص26.

[4] الزمخشري، جار الله: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1407هـ. 13/1.

[5] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. 136/2.

ويوضح الزمخشري وظيفة الالتفات وما يحققه من فوائد، فيقول: "ولأنَّ الكَلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"[1]. فالزمخشري لم يتوقف عند جماليَّةِ الالتفات فحسب، وإنَّما التفت إلى دوره في التأثير في المُتَلَقّي.

وقد تنبه السكاكي كذلك إلى مبحث الالتفات وفصّلَ القولَ فيه، فقال: "واعْلَمْ أنَّ هذا النوع، أعني نقل الكَلام عن الحكاية إلى الغيبة، لا يختص المسند إليه، ولا هذا القدر، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كُلَّ واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتًا عند علماء علم المعاني"[2]. ويذهب السكاكي كذلك إلى أنَّ للالتفات فائدةً بلاغيَّةً، ويرى بِأنَّ "الْعَرَبَ يستكثرون منه، ويرون الكَلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه"[3]. وهو في ذلك يوافق الزمخشري من أنَّ للالتفات دورًا عظيمًا في جذب المُتَلَقّي وشدّ انتباهه، بل والتمكن من السيطرة الكاملة عليه، ليبقى متّصلًا بالنَّصّ، لا يخرج منه إلا وقد شنّفَ سمعَهُ بِكُلِّ قولٍ جميل.

ويمثّلُ الالتفاتُ خاصِّيّةً تعبيريَّة استعملها الْعَرَبُ لما فيها من فوائدَ بلاغيَّةٍ وفَنِّيَّةٍ، تتمثل في إثارة انتباهِ المُتَلَقّي والاقتصاد والإيجاز في التعبير، أو الإعراض عن المخاطبين؛ لإفادة معنى خاص كامن في العبارة التي تم الالتفات إليها، وغيرها من الفوائد التي تُسْهِمُ في تغييرِ مجرى النَّصِّ وتحوُّلِهِ من صيغةٍ إلى أُخْرى، كالتحوّل من التَّكَلُّمِ إلى الخطابِ، أو من التَّكَلُّمِ إلى الغيبة، أو من الخطاب إلى التَّكَلُّم [4]. ما يعني أنَّ اهتمام البلاغيين الْعَرَبِ بموضوع الالتفات يدلُّ على أنَّهُم "كانوا على وَعْي نقديٍّ بقيمة الضمير في الإبداع الشِّعْرِيِّ بالنسبة للمُبْدِع والمُتَلَقّي على حدٍّ سواء"[5].

وفي النَّقْدِ الحديثِ عُرِّفَ الالتفاتُ بِأنَّهُ "ظاهرةٌ أسلوبيةٌ تعتمد على انتهاك هذا النسق، بانتقال الكَلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب، إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات"[6].

---

[1] الزمخشري، الكشاف. ص 14/1.

[2] السكاكي، يوسف بن محمد بن علي: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان. ص296.

[3] نفسه. ص296.

[4] ينظر: بولحواش، سعاد: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، ص41.

[5] كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص 263.

[6] عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية. ص277.

وهو بذلك يمثل "خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعيًّا، حيث تتحوّر اللفظة في موضعها تحوّرًا غير مألوف بفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المُتَلَقّي، وفيها كثيرٌ من إمكاناتِ المبدعِ في استعمالِ الطاقاتِ التعبيريَّةِ الكامنةِ في اللغة"[1].

وبما أنَّ الالتفاتَ أحدُ تَجَلِّياتِ الانزياحِ، فإنَّهُ "يظهر كخاصيَّةٍ تعبيريَّةٍ، تتميزُ بطاقتِها الإيحائيَّة"[2]، وهذا يقودنا إلى أنَّ للالتفات قيمةً تعبيريَّةً وفَنِّيَّةً وإيحائيةً، فمن خلال الانتقالِ من صيغةٍ إلى أُخْرى، تتولّدُ جماليَّةٌ في النَّصِّ تطرقُ أُذُنَ المخاطَبِ وتسترعي انتباهَهُ، وتؤثِّرُ في حالتِهِ النَفْسِيَّة.

كما أنَّ الالتفات يُعدُّ أحدَ أشكالِ اللغةِ الشِّعْرِيّةِ التي تعملُ على خَرْقِ المسافةِ التقبُّليَّةِ للقارئ، من خلال تعدُّدِ الصِّيَغِ وتنوُّعِها، وما يثيرُهُ الانزياحُ مِنْ دالٍّ إلى آخر من خرق غير مألوف لتوقع القارئ، ما يجعل الالتفات ظاهرةً أسلوبيةً تُحَقِّقُ لِلنَّصِّ الشِّعْرِيِّ شِعْرِيَّتَهُ[3].

إنَّ انسياقَ الشّاعر وراءَ الفكرة، ومطاردتَهُ للمعنى وهو في حالة اللاوَعْي، يوقِعُهُ تحت وطأةِ جُملةٍ من المؤثرات، فلا يدعُ الكَلِماتِ تتسرَّبُ منه على نسَقٍ مألوف، بل لا بُدَّ له من جَعْلِها تتسابَقُ في مساراتٍ تفضي إلى المعنى الذي تريده القصيدة، فالالتفات يصبح ضرورةً فَنِّيَّة مَلِحَّةً، تكشف عن عمق ارتباط الشّاعر بقضيته، وإذا ما سلَّمنا بِأنَّ النَّصَّ لن يكونَ مُنفصِلًا عن القارئ، إذنْ فهناك ثالوثٌ سيظلُّ ماثلًا أمام المبدع، وهو النَّصُّ والقارئ والشّاعر، فالمُتَكَلِّمُ في النَّصِّ قد ينفلتُ من عقالِ الشّاعر، ليكون غيرَهُ في لحظةٍ من لحظاتِ الانفعال.

وعليه يبدو أن دحبورًا كان واعيًا لمثل هذه التقنية، ففي قصيدة (لا أفرِّط بالجنون) يتراءى الالتفات في عتبة النَّصّ، فالعنوان يقوم على ضميرين (أنا وهو) وهما سيقودان النَّصَّ إلى صياغة تكامُلِيَّةٍ تحضر فيها الضمائر ضمن لُعبةٍ استبداليّةٍ تتحكم في وَعْي القارئ، وتدفعه للانتباه إلى ما يبتغيه الشّاعر من نَصِّهِ. وبالولوج إلى عمق القصيدة، تبرز الأصوات ضمن حلقةٍ توتُّرِيَّةٍ ثلاثيَّةِ النَّبرات، فينتقل الشّاعر بِشَكْلٍ سريعٍ من الغيبة إلى المُتَكَلِّم، ثم المخاطب. كما يقول:

" خيطُ المُخَيَّم يربطُ الدنيا الجميلة بي، وأدخلُ، أيها الأطفالُ: خلفَ النارِ

---

[1] عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم. ص188.

[2] عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية. ص276.

[3] ينظر: الحولي، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث. ص 162.

عيدكم المؤجلُ، أقبلوا، وليقبل الميدان، والألوانُ، مرحى للدموع مع الزغاريدِ
التي اندلعت أخيرًا، للمدينةِ سلمت لمخيم الفقراء رايتها، وللفقراء يبتكرون
ليلةَ قدرهم، مرحى كثيرًا، للبتول تطيح بالمنديل حَتّى يهرب الخوفُ العتيقُ
لملصقاتِ الفجرِ، مرحى، للخلافاتِ الصغيرةِ، للمموِّه يملأُ الساحاتِ،
للزلاتِ يعترفُ الرفيقُ بها فتغفرها الطريقُ، لأمنا مرحى،"[1].

إن ابتداء النَّصِّ بالغائب، وهو المُخَيَّمُ، يجعل القارئَ يظنُّ أنَّ المُخَيَّمَ مُغَيَّبٌ عن وَعْي الشّاعر، لكن الشّاعر يُقحِمُ أناهُ بالضمير الْأَوَّل (بي)، ثم مع الفعل (أدخل) ليعلن أنَّهُ لا ينفصل عن ذلك المُخَيَّم، بل هو فيه ومنه، وهنا يتسرب الضمير الثاني (المخاطب): "أيّها الأطفال، عيدكم، أقبلوا" فهنا يتوقف النمطُ السَّرْديُّ الوصفيُّ، ويحلُّ مكانَهُ أسلوبُ الخطاب، على هيئةِ حوارٍ مع الأطفال، الذين عَظَّمَهُم الشّاعر بندائهم بالتعريف (أيها الأطفال)، ثم بالحديث المباشر لهم، حيث يرى فيهم طاقةً إيحائيَّةً استقباليَّةً مُهمَّةً، فلا يغفلها، ومن ثم يعود لضمير الغيبة، مُقحِمًا المدينة في النَّصِّ، لتقابلَ المُخَيَّمَ منهزمةً مستسلمةً (سلمت لمخيم الفقراء رايتها)، وهذا التلاعب بالضمائر بهذا النشاط المتسارع يمثل شِعْرِيَّةً خاصَّةً تُنشِّطُ الذهنَ، وتمنحه فرصةً من التبصُّر في هذه التوليفات التي أُحكمت حلقاتها، لتؤدي غرضًا فَنِّيًّا غير منفصمٍ عن المضمون، فالشّاعر بِحَدِّ ذاتِهِ يعيش جَوًّا من التَّقَلُّباتِ السِّياسِيَّة التي تفرضُها الحالة السِّياسِيَّة، وهي قائمةٌ على محاولاتِ التَّهميش والتَّذويب، وما يقابلُها من ردَّاتِ الفعل المقاوم، لإثبات الذات، فيكون المُخَيَّمُ بأزقَّتِهِ وثُوَّارِهِ وأطفالِهِ واختلافاتِه كُلِّها مَعبدًا يغفرُ ذنوبَ المُعترفين بزلَّاتِهم، طالما أنَّهُم يسيرون على نهج الثَّوْرَة، وهذه التحولات تعود لتلتقي مع نهاية النَّصِّ في ضميري الغيبة والمُتَكَلِّم (لأمنا)، فالغائب المفرد (هي) العائد على الأُمِّ، الرَّمْز المرافق لمسيرة تحرير الأرض، واتصاله بضمير المُتَكَلِّم الجمعيِّ (نحن) يمنح النَّصَّ هالةً من المعنى الذي يقوم على فكرة التشتيت والتجميع، فإذا كانت الخلافات تُفَرِّقُ، فإنَّ الأمَّ تجمع كُلَّ هذه المتغيِّرات دون استثناء.

كما أنَّ شِعْرِيَّةَ القصيدة تَتَحَقَّقُ عند دحبور من خلال التحوُّلاتِ الالتفاتيّة، وكأنَّ لعبةَ الضمائر لديه أصبحت هاجسًا يرافقه، ومن خلالها يحقق مبتغاه، تعبيرًا عن الوجع العام. كما في قصيدة (الدليل):

"وها دمُنا ينادي من سحيق الجرحِ والبينِ:
تلفَّتْ أيها التَّعِبُ الذي تصطادُهُ الأعباء

[1] دحبور، الديوان (هكذا 1989). 30/2.

تكشَّفَت المسالكُ عن طريقينِ

ويبقى أنَّ نهرًا لم يمت فينا وجرحيْنِ

ويبقى أنَّنا الفقراء

فهل غيرُ الطريقِ المستضيئةِ بالدم المحروق يا عيني؟

وهل شاهدتِ إلا النارَ تكتبُ أولَ الأنباء؟" [1].

هذه القصيدة التي كتبها دحبور لتكون ناطقة باسم الشهيد الأديب غسان كنفاني، تكتظُّ مفرداتها برائحة الرفض والتحدي، مُنَكَّهَةً بالحزنِ على فراق الشهيد، غامزةً من قناةِ الْعَرَبِ الذين لم يستوعبوا أُطُرَ المقاومة في فيافي التهجير، فيستهلُّ الشّاعرُ المقطعَ بصوتِ الدَّمِ (دمنا ينادي) إذ يظهر ضمير المُتَكَلِّم (نا) المعبر عن الكُلّ الفلسطينيِّ، لكنَّ الشّاعر يمنحُ ذلك الدمَ صوتًا، مُلتفِتًا إلى ضمير الغيبة (هو) ليرفع من قيمة الشهادة، ثم يخرج صوت الدم مخاطبًا، فيتحول الضمير إلى الخطاب (تلفَّت). وكأنَّ صوت الدم هو صوت غسان الغائب الحاضر، مُعَبِّرًا عن انتصاره رغم الموت، متحولًا من جديد إلى ضمير المُتَكَلِّم الجمعي (نا) متحدِّيًا مُصِرًّا على البقاء والصمود (أنَّ نهرًا لم يمت فينا)، لينتقل الصَّوْت بعد ذلك للشاعر، متسائلًا نافيًا أن تكون طريقٌ لِلنَّصِّر غير تلك التي يضيئها دم الشهداء، فأنا الشّاعر هنا تخاطب العين، والعين هنا دالةٌ على النهج الثَّوْرِيّ، لأنَّ الشّاعر يوظف استفهامه البلاغيَّ في نهاية القصيدة؛ لينفيَ أن تكون العين قد أبصرت سوى النار لكتابة الأخبار، ما يعني أنَّ النار هي الثَّوْرَة، ولا بُدَّ من اعتناقها. ومن خلال هذا المشهد الالتفاتي يختتم دحبور قصيدته، فاتحًا النَّصَّ على ثلاثةِ أصوات، هي صوت الشّاعر، وصوت الشهيد، وصوت الثَّوْرَة، وبذلك تتحقَّقُ شِعْرِيَّةُ الانزياح التَّرْكيبيِّ بهذا الالتفات بما وَفَّرَهُ من دوالَّ تكشف عن قيمة الثَّوْرَة، وتعبر عن استمرار نهج الشهيد وحضوره في وَعْي الثوار رغم تغييبه بالموت.

كما يتحقّق الانزياحُ التَّرْكيبيُّ بالالتفاتِ في قصيدة (دمي يراوحُ في الرياح)، حيث يقول:

"وهكذا أعلنتُ قلبي عاصمةْ

ووقفتُ أصغي:

إنَّهُم يتناوبونَ الشَّرْحَ،

أم يتناوبونَ الذبحَ؟

---

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973) .169/1.

لستُ على يقينٍ،

فاسألي:

سَمِنَتْ خرافُ العيدِ أم أَجَلي هناكَ؟

وشكَّني قلبي فصحتُ:

–بمنكرٍ تستقبلونَ الفصحَ،

فانفَجَرَ الصدى والصَّوْت:

أينَ يداكَ؟

إنَّ القلبَ لا يكفي فأينَ يداك؟

أم أرسلتَ باسمهما لسانَك؟"[1].

إنَّ حضور الشّاعر في النَّصِّ من خلال ضمير المُتَكَلِّم يبدو حضورًا مُعَبِّرًا عن الكُلّ الفلسطينيّ، لأنَّ هذه الأنا التي تتحرك في النَّصِّ تتغيَّرُ من خلال لعبة الضمائر، فهي المنفصلة والمتصلة رفعًا على الفاعلية، واسمًا للفعل الناقص، وفي محلِّ الجرِّ بالإضافة مُخاطبةً، وملكية واختصاصًا، ومنصوبةً على المفعولية (أنا– أعلنتُ– قلبي– وقفتُ– أصغي– لستُ– أجلي– شكَّني– قلبي– فصحتُ–يداك– أرسلتَ– لسانَكَ)، تعبر عن حضور الفلسطينيِّ في وَعْيِ الأنظمةِ العَربيّةِ التي تلاحق هذا الفلسطينيَّ، وتحصي عليه قوله قبل فعله، ثم تحاكم صوته، وتحاصره، لكنَّ هذه (الأنا) تتوقف ضمنيًّا في وسط المقطع؛ لتخاطبَ الأنا المتخيلةَ للشاعر المتمركزة في التعبير الرَّمْزي (الخيل: وأنا وخيلي رحلتا حُلُمٍ وصحوٍ...)[2]. إذ يطلب منها الشّاعر أن تسأل: (فاسألي)، وهنا يتحول الضمير إلى المخاطب، ليخاطب الشّاعر ذاته التي يسلخها من أناه الشّاعرة، ويعطيها السؤال، ثم يرتدُّ الشّاعر إلى أناه المتكَلِمَة ليفتح الحوار بين الأنا المتكَلِمَة (السائلة) والمخاطب الجمعي (تستقبلون)، فهو يخاطب الأنظمة العَربيّة، التي تردُّ عليه، فيتحول الخطاب من السكوت إلى الانفجار، وهنا إشارة مهمة يقدمها دحبور، ويكشف عنها هذا الالتفات البديع، فحينما تعلق الأمر بانتقاد الأنظمة الفاترة الصامتة، تحول الصمت إلى انفجار (الصدى والصَّوْت)، دلالة على أن تلك الأنظمة لا يخرج صوتها إلا أمام من ينتقدها وخاصَّة الفلسطينيّ، فيتمحور السؤال حول الأيدي التي يريدون لها الشلل أو

---

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977) .199/1.

[2] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 199/1.

القطع، فلا يكتفون بالنوايا (إن القلب لا يكفي)، ثم يتجدد الطلب (أم أرسلت باسمهما لسانك؟) فهم يريدون شَلَّهُ بالكامل، ويريدون أن يقطعوا هذا المنكر باليد وبالقلب وباللسان. فمن الواضح أنَّ هذا الالتفات حَرَّكَ رُكودَ النَّصِّ، وكشف عن مبتغاه، وجعل الأصوات فيه تتشابك وتتعارك، ليدلَّ على أنَّ صوت الفلسطينيِّ كان وحيدًا في مواجهة الأصوات الكثيرة التي تريد له أن يخرس.

رابعًا– الاعتراض

الاعتراض مصدر مشتق من الجذر (عرض)، وفي المعاجم اللغوية:"عرضَ الشَّيءُ يعرِضُ واعترَضَ: انتصبَ ومنعَ وصارَ عارضًا كالخشبةِ المُنتصبةِ في النَّهرِ والطَّريقِ ونَحِوها تمنعُ السّالكينَ سُلوكَها. وَيُقال: اعترضَ الشَّيءَ دونَ الشّيءِ أي حالَ دونَه. واعترضَ الشَّيءَ: تَكلّفَه... وأمّا الذي في الحديث: لا جَلَبَ ولا جَنَبَ ولا اعتراضَ، فهو أن يعترضَ رجلٌ بفَرَسِهِ في السّباقِ فيدخلَ معَ الخَيلِ؛ ومنه حديثُ سُراقة: أنَّهُ عَرَضَ لرسولِ اللهِ، صلّى الله عليه وسلم، وأبي بكر الفَرَسَ أي اعترضَ بِهِ الطريَق يَمْنَعهُما مِنَ المَسيرِ."[1]

ومن خلال المعاني السابقة يتبدّى أنَّ الاعتراضَ يحمل معنى المنع، والفصل، والحيلولة دون الشيء وشيء آخر. ويبدو أنَّ المعنى الاصْطِلاحيَّ لا يخرجُ كثيرًا عن المعنى اللغويِّ، فقد خصَّصَ ابنُ جنّي للاعتراض باباً يقول فيه: "اعلمْ أنَّ هذا القبيلَ من هذا العِلْمِ كثيرٌ، قد جاء فى القرآن وفصيح الشِّعْر ومنثور الكَلام، وهو جار عند الْعَرَبِ مجرى التأكيد، فلذلك لا يشنع عليهم ولا يستنكر عندهم أن يعترض بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره ، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل فيه بغيره إلا شاذّا أو متأوّلا"[2]، من هذا المنطلق نستطيع أن نتبيَّنَ أنَّ الاعتراضَ شاعَ وانتشرَ في النُّصوصِ الإبداعيَّةِ العُليا، فلم يستنكر ابن جني وجوده في كلام الْعَرَبِ، ذلك أنَّ له قيمةً بلاغيَّةً وجماليَّةً، وهذا ما ذهب إليه الميداني في تعريفه للاعتراض:" أنْ يُؤتَى في أثْنَاءِ الكَلام أو بين كلاميْن مُتَّصِلَيْن في معناهما بجملةٍ أو أكثرَ لا محلَّ لها من الإعراب لنكتةٍ بلاغيَّةٍ

[1] ابن منظور: لسان العرب. مادة عرض.

[2] ابن جني، الخصائص. 336/1.

سوَى دفع الإيهام"[1]. ويعرَّفُ كذلك بِأَنَّهُ" نوعٌ من الحشو يخدم المعنى ويزيده قوة، وهو كثير في الأساليب العَربيّة"[2].

ويذهب عبد المطلب إلى أنَّ الاعتراض بإجماع النُّقّادِ قائمٌ على "تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية، لكي تفسح المكان لعنصرٍ جديدٍ مفردٍ أو مُرَكَّبٍ. ودخول هذا العنصر يقطعُ الدَّلالَةَ المتَّصلةَ في التركيب الأصليِّ، ثم يعود التركيبُ إلى تمامِهِ بعد دخوله، فيتمّ المعنى في الكَلام، بحيث لو أسقط العنصر الدخيل لبقي الْأَوَّلُ على حالِهِ في الإفادة"[3].

ومن الضروريِّ ألا ينظرَ إلى الكَلامِ المعترضِ بعينِ الغرابة؛ لأنَّهُ ليس كلامًا زائدًا على النَّصِّ، وإنَّما هو بنيةٌ فاعلةٌ لها أثرها الدَّلاليُّ وقيمتُها الفَنِّيَّةُ التي تُثري الدَّلالَةَ العامَّةَ لِلنَّصِّ، وتُسْهِمُ في توسيع فضائه الشِّعْرِيّ[4].

وبلا شك فإنَّ الاعتراضَ بوصفِهِ انزياحًا تركيبيًّا من خلال اعتراضِ جملةٍ غيرِ مألوفةٍ لسياقِ الكَلام، ينبِّهُ شعورَ المُتَلَقّي ويهزُّ وجدانَهُ، ويبعدُهُ عن رتابةِ الكَلام، مُحقّقًا بذلك أغراضًا فَنِّيَّةً وجماليَّة.

وليسَ غريبًا أن نجد شاعرًا بحجمِ دحبور قد تنبَّهَ إلى أَهَمِّيَّةِ الاعتراض، فقد وظَّفَهُ في غير نَصٍّ من نصوصه الشِّعْرِيّة، بل إنَّهُ يشير إلى أَهَمِّيَّةِ الاعتراضِ في معرضِ حديثِهِ عن موريس قبق في إحدى المقابلات، حيث يوضّح أنَّهُ تعلَّمَ منه أشياء كثيرة، أهمّها أنَّ "القصيدة يجب أن تنطوي على فكرة، بل حَتّى الجملة المعترضة يجب ألا تكون جزافية... إنَّها الأناقة الخطرة"[5].

وفي كثيرٍ من نصوصه الشِّعْرِيّة نجده يعمد إلى الاعتراض انزياحًا فَنِّيًا يخلقُ من خلاله معاني جديدةً تكسب القصيدةَ شِعْرِيَّةً خاصَّةً، فهو لا يسيرُ وفقَ النَّمطِ النحويِّ الرتيب، وإنَّما يكسِّر جمود الجملة متجِّهًا نحو دوالّ يفرضها الانفعال، ويحددها النَّسَقُ الجديد، وبذلك يُعلي الشّاعر من صرح المعنى، بهذا الانزياح الذي يعدُّ أداةً تعبيريَّة مُهمةً. ومن ذلك قوله في قصيدة (حيثيات الهرم المقلوب):

---

[1] الميداني، البلاغة العربية. 80/2.

[2] جعنيد، المصطلح النقدي قضايا وإشكالات. ص101.

[3] عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم. ص166.

[4] ينظر: الرواشدة، شعرية الانزياح. ص220.

[5] دحبور، أحمد: فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي، مقابلة أجراها مهند عبد الحميد، وإبراهيم المزين، مجلة الدراسات الفلسطينية، ربيع 2015. ص153.

"أصبحنا نحسبُ لأطرافنا حسابًا

فلو، على وُسعها، مددنا أيدينا

لخشينا أن تخرجَ من حدودنا الإقليميةْ"[1].

ضمن خط السخرية الذي يتبعه الشّاعر، يوظف الانزياح بالاعتراض، الذي يظهر بعد أداة الشرط (لو)، وقبل فعل الشرط (مددنا)، في شبه الجملة (على وسعها) التي اعترضت بين أداة الشرط وفعلها؛ وذلك يحقق غايةً معنَوِيَّةً أوَّلًا، فهي تعيد القارئَ إلى الالتفاتِ لكَلِمَة (أطرافنا) التي يرمزُ بها الشّاعر لأطرافِ الدولةِ العتيدة، ويُعَزِّزُ من سخريتِهِ، فهو لا يقصدُ الاتِّساعَ الفعليَّ لتلك الحدود، وإنَّما يقصدُ العكسَ تمامًا، فالبلادُ ضيقةٌ بأهلها، وهي نتيجةً لذلك أصبحت تُقَيِّدُ الفلسطينيَّ في بقعةٍ جغرافيَّةٍ لا تتَّسعُ حَتّى لأطرافه، التي لو مدَّها بِشَكْلٍ كامل لتخطت الحدود، فتكسير نمط الجملة الطبيعي، واعتراضه بشبه الجملة حقَّقَ غايةً فَنِّيَّةً، أسهمَتْ في تعميقِ فكرةِ الشّاعر، وجعلتْ من سخريتِهِ نقطةً بارزةً في النَّصّ، دون أن يخلَّ بالوزن، ودون أن يجعل الجملة ثابتة في شكلها النحوي العادي.

وفي قصيدة (غارة) يلجأ الشّاعر للاعتراض تعبيرًا عن قيمة الفلسطينيِّ طفلًا، ومقامِهِ في وَعْيِ الكِبارِ، فيقول:

"عندما الأطفال،

كما عهدناهم،

يأكلون الأرزَّ مع الملائكةْ

وعندما في النوم يضحكون

تشهدُ الأخت الكبرى

مرورَ غزالةٍ سارحةْ"[2].

يظهر الاعتراض في شبه الجملة (كما عهدناهم) ليُعَبِّرَ الشّاعر من خلاله عن فهم الفلسطينيِّ لقيمة الطفلِ الفلسطينيِّ الذي يقفز عن طفولته، أو ذلك الطفل الذي يتجاوز الزَّمَن ليحفر في ذاكرة الأجيال صورةً تختلفُ عن صورة كُلّ أطفال العالم، فلم تَعُدْ أحلامُ الصَّغيرِ وتصرُّفاتُهُ مشابهةً لأحلام الأطفال، حيث إنَّ

---

[1] دحبور، الديوان، (أحمد دحبور كشيء لا لزوم له 2002). 508/2.

[2] دحبور، الديوان، (أحمد دحبور كشيء لا لزوم له 2002). 429/2.

الطَّبيعَةَ التي يعهدها الكبار عن الصغار، والتي هي السِمَةُ الطَّبيعيَّةُ لِكُلِّ طفلٍ بِأنْ يحلم، ويضحك وهو نائم، تتحولُ إلى ضحك في نوم الطفل الشهيد، فانزياح الشّاعر في اعتراضه يضيف للمعنى غايةً أُخْرى، وهي أنَّ حياة الطفل الذي يجب أن يعيش طفولته النَّاعمة، تنقلب إلى مأساةٍ، وتخطفها طائرةٌ جائعةٌ للدم. ثم يؤكد الشّاعر فكرته باعتراض آخر في القصيدة، فيقول:

"عندما، فجاءَةً

فلا موعد أو إنذار،

تهبُّ ريحٌ كأنَّها الريح

من الداخلِ تهبُّ

من الغرفةِ

من القلبِ،

من كلام الصغير للأصغر،

من هذا المكان تهبُّ

واللهبُ يشبُّ

فإنَّ للصرخةِ أن تحتلَّ النافذةَ الطازجة"[1].

يريد الشّاعر أن يركز على عامل الزَّمَن باستخدامه الظرف (عندما)، ليدلّ على أهَمِّيَّةِ الزَّمَن الذي يتسارع ليأخذَ معه براءة الأطفال، وتأكيدًا على ذلك، فإنَّهُ يلجأ للاعتراض في محاولةٍ منه لتبطيء ذلك الزَّمَن، حَتّى يتمكن من قراءة مشهد الشهادة، واغتيال البراءة، وفهم صرخات الأُمِّ الثَّكْلى، فالاعتراض هنا يظهر بعد الظرف الزَّمَني، الذي يحمل معنى الشرط، وقبل أن يأتي الجواب، تكون الجُمَلُ المُعترَضُ بها، قد أدَّت دورًا وظيفيًّا مُهِمًّا، من خلال تمكين المعنى المُتَّصِلِ بالزَّمَن المُتسارِع، حيث يظهر الاعتراض في الحال (فجاءةً) للدلالة على اعتمادِ المُحْتَلِّ على عنصرِ المُباغتةِ والغدر، ثم يلي ذلك الاعتراض بالجملة الاسمية المنفية (لا موعد أو إنذار) تأكيدًا على خُبْثِ المُحْتَلِّ الذي يقذفُ حِمَمَهُ دون مواعيدَ مُحدَّدة، إمعانًا منه في إشباع شهوة القتل، فهذا الاعتراض حقَّقَ الغايةَ المعنَوِيَّة التي يريد الشّاعر أن يظهرَها، وهي بيانُ فسادِ عقيدةِ المُحْتَلِّ القائمةِ على الغَدْرِ، ومَنْحِ الفكرةِ طاقةً معنَوِيَّةً نَفْسِيَّةً تحشد عاطفةَ الغضبِ في وَعْيِ المُتَلَقّي على

[1] نفسه. 431/2.

المُحْتَلِّ، حَتّى ينفجرَ الصَّوْت الذي يأتي تعبيرًا عن هذا الغَضَبِ، في السَّطْر الأخير (فإنَّ للصرخة)؛ وكأنَّ الاعتراض هنا يملأ فراغ النَّصِّ، حَتّى يُشبعَهُ دون أن يسيرَ على نَمَطٍ واحدٍ، ليكونَ أداةً انزياحيَّةً تصُبُّ في شِعْرِيَّةِ القصيدة، بما تؤثِّثُهُ فيها من حركاتٍ تقتلُ رتابةَ الجُملةِ النَّحويَّةِ، وتشبعُ المعنى، وتمنحه منافذَ إدراكيَّةً أُخْرى لا تتحقَّقُ بالترتيب النَّمطي للجملة.

كما يظلُّ الانزياح بالاعتراض حاضرًا، وخاصَّةً مع عنصر الزَّمَن الذي ظلَّ يشغل الشّاعر، ويرى فيه عاملًا مُهِمًّا في الحالةِ الفلسطينيّة، دون أن يخصِّصَهُ بمعنى واحدٍ، فالوقتُ ليس دقائق وثوانيَ وساعات، وإنَّما هو مساحاتٌ واسعةٌ من بلادٍ تضيقُ على أهلها، ورموزٌ أكبر من حروفها. وهذا ما يَتَجَلّى في قصيدة (سيِّد المشهد) التي قالها في وداع الشهيد (أبو علي مصطفى):

"وأرى الدُّنيا تتالى
غربةٌ تولدُ من منفى يلي حربًا تلي منفى يليها
هكذا عرَّابةٌ تفقدُ، في عزِّ الضحى، أغلى بنيها
وتردُّ النَّارَ حالًا
من "لماذا" جاء وقت الحزنِ،
جاء الحزن شخصيًّا"[1].

يركز الشّاعر على عنصر الوقت، فيمنحه أَهَمِّيَّةً بالِغةً عندما يعترض به في أدقِّ نقطةٍ في النَّصِّ، وهي بؤرة الحدث بين الفعل (تفقد) ومفعوله (أغلى) ليكون الاعتراض متحَقِّقًا بِشِبْهِ الجُملةِ (في عِزِّ الضُّحى) الدالة على الزَّمَن، فهذا الزَّمَن الذي اعترض به الشّاعر، أخذ أَهَمِّيَّةً قُصوى بهذا التوظيف، من حيثُ إشارتُهُ إلى صَلَفِ المُحْتَلِّ، وعنجَهِيَّتِهِ التي يمارسُها بِحَقِّ الفلسطينيِّ جهارًا نهارًا، وإذا كان كُلُّ هذا التعالي وهذه العنجهيَّة التي ينتهجها المُحْتَلُّ بهذا الوضوح، وفي أكثر لحظات الزَّمَن وضوحًا، فإنَّهُ ليس من المعقول أن يتعامى الفلسطينيُّ عن عقيدةِ الصُّهيونيِّ، وأنْ يتسامَحَ معهُ، فالشّاعر يُلَمِّحُ إلى ذلك من خلال هذا الانزياح الذي لم يأتِ عبثًا، ولكِنَّهُ مُصَمَّمٌ في مكانه للفت النَّظَر إلى قيمة الزَّمَن، الذي يُكَرِّره الشّاعر بألفاظٍ مُتعددةٍ (يلي– تلي– يليها– حالًا– جاء وقت) فكُلُّ هذا التكثيفُ لدوالِّ الزَّمَنِ تفرض حضورًا بَهِيًّا لفكرة الشّاعر التي تستند إلى تسارعِ الزَّمَنِ الذي يلتفُّ بمآسيهِ على عُنُقِ الفلسطينيِّ، مُولِّدًا الحزنَ في روحِهِ. فالانزياح

[1] دحبور، الديوان، (أيَّ بيت 2003). 427/2.

بالاعتراض حقق قيمةً عاليةً في شِعْرِيَّةِ النَّصِّ، وأشبعَها بدلالتِهِ التي تصُبُّ في وعاء المعنى المُراد، مع تحقيق الفائدة الأُخْرى وهي الحفاظ على وزن النَّصِّ، وعدم تبديد (فاعلاته) التي ستتكسَّرُ حتمًا لو لم يكنْ هذا الاعتراضُ في مَحَلِّهِ.

وكذلك فإنَّ الانزياحَ التَّرْكيبيَّ بالاعتراض يتَّخِذُ صورةً أُخْرى بهدف تقديم فائدةٍ يفرضها المعنى في النَّصِّ، كما يظهر في قصيدة (عزّ الدين القلق):

"لعلَّ هذا المشهدَ المألوفَ يوضحُ ما أريدُ،
أرى هنا في شارع الرمق الأخير،
ولا أزيدُ عليكَ،
طائفةً من الزعرانِ،
تحتلُّ المكانَ وتستعيدُ سوالفَ الأزمان،
ثمَّ يطلُّ آمرها وقد وضع المسدَّسَ عند إليَتِه،
وثبَّتَ عقله عند المسدس"[1].

يستمدُّ الشّاعر من المكان قدرةً واضحةً على خلق انزياحاته التركيبيَّةِ، بحيث إنَّ المشهدَ الجنائزيَّ للمرحوم الشهيد عِزِّ الدين القلق الذي اغتالته إسرائيل على أيدي عملائها فَجَّرَ في روح الشّاعر نوستالجيا جعلتْهُ يلتفتُ إلى ماضيه مع الشّاعر، فهو يسرد جزءًا من أنباء ذلك المغدور، فيعترض بشبه الجملة الظرفيّة (هنا في شارع الرمق الأخير) للدلالة على أهَمِّيَّة المكان، فهو يريد أن يقارب بين المكان الذي يعيش فيه الشّاعر (دمشق) وما به من ثُلَلٍ من المؤتمرين بأوامرِ أسيادهم، المتصيدين لِكُلِّ من لا يستنُّ بسُنَّتِهِم، ثم يعترض مجددًا بالجملة الفعلية المنفية (ولا أزيد عليك)، ملتفتًا بذلك إلى قول الشهيد عز الدين القلق، وما كان يتوجس منه خيفةً عندما كان يتشكك من أولئك الخارِجِين من جلودهم، ليقع الاعتراض مَوْقِعًا مُلائِمًا حاملًا دلالةً معنَوِيَّةً بين الفعل والمفعول به (طائفةً من الزعران)؛ ليقرب الشّاعر بين متباعدَيْنِ مكانيًّا، متشابهين زمنيًّا ونتائجيًّا، فالزعران (العملاء) الذين أطلقوا النار على الشهيد، لا يختلفون عن (الزعران) الذين لا يفكرون سوى بتلك الطلقات التي لا يُفَرِّقُ الشّاعر بينها وبين طلقات الجواسيس، كما يقول:

"ما الفرق بين رصاصةٍ ورصاصةٍ ما دامتا تَصِلانِ

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 1/332-333.

رأسي؟"[1].

نافيًا بذلك أن يكون هناك أي فرق بين أدوات القتل ومسبباته، طالما أنَّ تفكيرَ القاتلَ لا يتجاوز موضع (إليته) في دلالة كنائيَّةٍ على انحطاط مستوى تفكير من يخرجون عن الصفِّ الوطنيِّ. وكما هو واضحٌ فإنَّ الانزياح التَّرْكيبيَّ قد أعطى النَّصَّ صِفةً إقناعيَّةً وإضاءةً على حادثةٍ لا تنفصمُ عن بيئتها زمانًا ومكانًا، كما أنَّ الاعتراضَ حقَّقَ شَرْطَ الوزن، وحماهُ من التَّكسير، بحيث لو لم يأتِ بالاعتراض الْأَوَّل، واكتفى بالثاني لما استقام الوزن، ولو ترك الاعتراض الثاني واكتفى بالْأَوَّلِ لتخلخَلَ الوزنُ كذلك، ومع استقامة الوزن بهذا الانزياح التَّرْكيبيّ، فإنَّ فائدةً فَنِّيَّةً وقيمةً معنَوِيَّةً كبرى أُضيفت لِلنَّصِّ، بما أحدثه الاعتراض من أخذ القارئ إلى ساحة المكان، وبما حقَّقَهُ من فرضيَّةِ المُقارنةِ بين مكانيْن، وبما قدَّمَهُ من استحضارٍ للشهيدِ قولًا وروحًا، فمخاطبةُ الشّاعر للشهيدِ البعيدِ مكانًا وجسدًا وروحًا، يدلُّ على قيمةِ ذلك الشهيد، وحضوره في وَعْيِ الشّاعر، ويُعَبِّرُ عن وفائِهِ لَهُ.

المبحث الثالث– الانزياح الدَّلاليّ

يندرج الانزياحُ الدَّلاليُّ ضمنَ موضوعاتِ الشِّعْرِيّةِ المعاصرة، وإنْ كانَ لهُ جذورٌ في التُّراثِ النَّقْديّ والبلاغيِّ القديم، فقد "كانت دراسة المعاني الأُخْرى عدا المعنى "الحقيقي" تمثل تقليديًا جزءًا من البلاغة، وكانت تؤلف على وجه الدقة باب المجاز. .. فقد سمتهما البلاغة القديمة بأسماء هي المجاز المرسل والاستعارة والكناية والطباق والمبالغة والتلطيف"[2].

---

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979).333/1.

[2] تودوروف، الشعرية، ص33–34.

وهذه المسميات التي ارتضتها البلاغة القديمة، ظلت تتوالى في الدراسات النَّقْديَّةِ المختلفةِ قديمِها وحديثِها، وقد بَدَأ المحدثون يضيفون إليها مسمياتٍ جديدةً، لكِنَّها لم تصلْ إلى الجِدَّةِ الكاملة، إلا بظهور المدارس النَّقْديَّةِ الحديثةِ التي عملت على "تأويل هذه العلاقات حسب عبارات منطقيَّةٍ من قبيل التضمين والإقصاء والتقاطع"[1].

وقد أَوْلَتِ الدراساتُ النَّقْديَّةُ الحديثةُ هذا النوعَ من الانزياحِ أَهَمِّيَّةً بالِغَةً؛ لما له من سُهمَةٍ في دَمْغِ النُّصوصِ الأَدَبِيّةِ بِصِفَةِ الشِّعْرِيّة[2]. فقد وجد شعراء الحداثة في هذا النوعِ من الانزياحِ فُسحةً من التعبير، تُمَكِّنُهُمْ من تجاوز المألوف، فراحوا يدعون إلى استقلاليَّةِ الْفَنِّ، ويُنَظِّرون له على أساس "خصوصيَّتِهِ وصعوبتِهِ، وانعدامِ إمكانيَّةِ تطابقِ العلاقاتِ فيهِ مع الموجودات، وتحتَ تأثيرِ الرَّمْزيَّةِ أَوَّلًا والسرياليّة"[3] فانطلقوا مخترقين الأبنية اللغوية، حَتّى بلغوا في ذلك مبلغًا دفع الكثيرين للشكوى[4]. وربما مَرَدُّ هذه الشكوى ناتجٌ عن الانزياحات المبالغ فيها، مما أدى إلى انغلاق بعض النُّصوص، وتعسُّر فهمها على بعض المُتَلَقّين.

ولكن مع كُلِّ ذلك، فقد ظلَّ الانزياحُ الدَّلاليُّ في النَّصِّ الأَدَبِيِّ الحديثِ ينمو ويتطوَّر، إلى أن بَدَأت قواعده تستقر، وصولًا إلى حصره ضمن مقولتيْنِ أساسيَّتَيْنِ هما: "الأصل المثاليُّ ثمَّ الانحراف عنه" [5]، وهاتان المقولتان ترتبطان ببعضهما البعض بِشَكْلٍ دقيق؛ فتعيين الانزياح يُمَثِّلُ معرفةً لا بُدَّ منها تتعلق بالأصل المثاليِّ، وهذا يعني أنَّ مثاليَّةَ النَّصِّ بما تحمِلُهُ من النِّظام الدَّلاليِّ المتعارفِ عليه يجبُ أن تسبقَ المفهومَ الانزياحِيّ، حَتّى يتيَسَّرَ ولوجُ النَّصِّ على هُدى، إذ تمثل المعرفة المسبقة للأصل إضاءةً مُهمةً تزيل العتمةَ التي قد تكتنفُ الانزياح الدَّلاليَّ، وينطبق هذا على المباحث الدَّلاليّةِ؛ كالمجاز والاستعارة والتشبيه والكناية.

---

[1] نفسه. ص33-34.

[2] ينظر: الحولي، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث. ص109.

[3] اليافي، أطياف الوجع الجديد. ص101.

[4] ينظر: نفسه. ص101.

[5] سلوم، تامر: الانزياح الدلالي الشعري، علامات، العدد19، المجلد5، مارس 1996م. ص94.

ويشير كوهن إلى أهَمِّيَّةِ هذا الانزياح، ويرى بِأَنَّ "الصورَ البلاغيَّةَ ليست مُجرَّدَ زُخرُفٍ زائدٍ، بل إنَّها لَتُكَوِّنُ جوهَرَ الْفَنِّ الشِّعْرِيِّ نفسه، فهي التي تفكُّ إسارَ الحمولةِ الشِّعْرِيّةِ التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النَّثْرُ أسيرةً لَدَيْهِ"[1].

وعليه، فإنَّ شِعْرِيَّةَ النَّصِّ لا تَتَحقَّقُ بما فيه من معانٍ تقريريَّةٍ تفرضها الدَّلالَة، وإنَّما بما توحي به من معنًى، يفضي إلى إدراك قيمة ما تقوله القصيدة، وما تبتغيه من تفعيل المؤثرات التي توقظ إحساس المُتَلَقّي، وتنقلُهُ من حالةِ الحياد إلى حالة الانفعال؛ "لأنَّ ما تنقله الرسالة الشِّعْرِيّة ليس هو الموضوع، بل الانفعال الذّاتِيّ بالموضوع"[2].

والانزياح الدَّلاليُّ بِكُلِّ مستوياتِه كان حاضرًا في نصوص الشّاعر أحمد دحبور، إذ إنَّ توظيفه لتلك المستويات لم يكن ثابتًا مع كُلِّ مستوى، وإنَّما كانت هناك إطلالاتٌ مختلفةٌ، ومستوياتٌ عدةٌ، أفاد منها الشّاعر في معالجته لقضايا كثيرة، بعضها في الجانب السياسي، وآخر في جوانبَ شَخْصِيَّةٍ واجتماعيَّةٍ، لكنَّ السِّمَةَ الغالبة على انزياحاته الدَّلاليّة، أنَّها لم تكن تقرر المعنى مباشرة، بل كانت تبرقُ إشارةً إيحائيَّة للقارئ، تجعل من المعنى فضاءً يطلُّ من خلاله الشّاعر والمُتَلَقّي معًا على شِعْرِيَّةِ القصيدة، كما سيظهر في هذه الدِّراسة.

أوَّلًا- الانزياح التَّشبيهي

حظي التّشبيه بعناية النُّقّادِ والبلاغيين القدامى، واتّخذوا منه أداة للمفاضلة بين الشُّعَراء، لما يحمله من قدرة على تقريب المعنى وإيضاحه، وذهبوا إلى أنَّ التشبيهَ عبارةٌ عن إلحاقِ أَمْرٍ بِأَمْرٍ في معنى مشترك بأداة لغرضٍ ما، وغايته المثلى هي الوضوح[3]. فعرَّفَه ابن رشيق بقوله: "التشبيه: صفةُ الشيء بما قاربه وشاكَله، من جهةٍ واحدةٍ، أو جهاتٍ كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنَّهُ لو ناسبه مناسبةً كُلّيَّةً لكانَ إيّاه"[4].وهذه المقاربة

---

[1] كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص46.

[2] كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص 197.

[3] ينظر: قاسم، عدنان: التّصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ت.ص50،49.

[4] ابن رشيق، الحسين بن رشيق القيرواني(456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط4، بيروت، دار الجيل،1972م. 286/1.

على جهةٍ واحدة أو جهاتٍ، هي ذلك الخطُّ الذي ألجأ المُشبِّهَ لاختيار العلاقة التشابهيّة التي تكون أقوى في المشبَّهِ به، فهو إذن "مشاركة أمر لآخر في معنى بإحدى أدوات التشبيه"[1]، ويعرّفه عبد العزيز عتيق بِأَنَّهُ: "بيان أنَّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرّبُ بين المشبّهِ والمشبَّهِ به في وجه الشّبَهِ"[2]. وأركانه أربعة: المشبه والمشبه به، ويسمَّيان طرفي التشبيه، وهما الركنان الأساسيان فيه، ووجه الشبه وهو الصفة الجامعة بين المشبه والمشبه به، والأداة حيث تكون ملفوظة أو مقدرة.[3] أما عن فائدته، فهي إيضاح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار.[4]

ويذهب جابر عصفور إلى أنَّ التشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصّفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطَرَفان في الهيئة المادية، أو في الكثير من الصفات المحسوسة"[5]. وهذا التعريف لا يضيف إلى ما سبقه إلا من جهة التوسع في قبول اختلاف طبيعة طرفي التشبيه، وقبول مقاربة المادي للحسي، أو العكس.

أما عدنان قاسم فيذهب مذهبًا آخر في إشارته إلى كُنْهِ التشبيه بما يحمله من جماليّاتٍ تتَّصِلُ بالحالة النَفْسِيَّةِ للمُبْدِع، والعلاقات التشابكية التي تنشأ لديه لحظة انفجار الفكرة، فيعرفه بِأَنَّهُ "تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشّاعر أثناء عمليَّة الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنةً لا تهدفُ إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع وهو يحدس بجوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشّعورية، أو الخبرة الجماليَّة التي امتلكت ذات الشّاعر وسيطرت على أدواته"[6].

---

[1] عبد الفتاح، بسيوني فيود: علم البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015. ص 21.

[2] عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985م. ص62.

[3] يُنظر: المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع)، دار الكتب العلمية، بيروت. ص213. وينظر: عتيق، علم البيان، ص64- 85.

[4] يُنظر: المراغي، علوم البلاغة، ص213.

[5] عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1992م. ص172.

[6] قاسم، عدنان: التّصوير الشعري. ص52.

وقد اهتم دحبور بقيمة هذا الانزياح التشبيهي، إلا أنَّهُ لم يوظفه إلا في حالاتٍ لها تداعياتها التي لا يستقيم معها التعبير إلا بالانزياح التشبيهي، فكانت المواقف الخاصَّة والعامة تفرض عليه في بعض الحالات أن يخلق من تركيباته التصويرية صورًا مكثفة الدلالات.

ومن ذلك أنَّهُ يلجأ للتشبيه البليغ معلِّقًا المعنى في ذهن القارئ، وراسمًا صورةً لا تزاول الرائي حول ذلك الوجه الذي ارتسمت عليه صور المنافي، فغدا مرآةً تعكس حياةً كاملةً من الترحال. فيقول في قصيدة (الخيَّال..وعودة الماضي):

" حطبًا رجعتُ..يبستُ في الوادي الغريب

وجهي مرايا تحملُ المنفى، تعمِّقه–

وتستتلي كوابيسَ النهار:

أترى العشيرةُ رايتي خِرَقًا؟

دمي خِرَقًا؟"[1].

إنَّ حديث الشّاعر عن رحلة العودة يبدو حديثًا مشبعًا بالحزن وحكايات اليأس وخيبة الأمل، فالمعجم الذي يوظفه الشّاعر يكتظُّ بمثل هذه الدلالات، وحَتّى يعمِّقَ فكرته، يتَّكِئُ على التشبيه البليغ، لينزاح المعنى واللفظ معًا انزياحًا تشبيهيًّا، لإفادة المعنى الجديد، فالوجه يشبه المرايا، وهذه المرايا تحمل الدلالات الكبيرة التي لا تحملها لو لم تكن في مقابل الوجه، فعندما تنظر للمرآة ترى صورتك، بينما عند النَّظَر في وجه الشّاعر سترى مسيرة الهجرة التي انعكست على هذا الوجه، ويلاحظ أن الوجه وهو (المفرد) لم يأخذ المشبه به مفردًا يجانسه عدديًّا، بل تجاوزه إلى الجمع (مرايا) ليتَّسِعَ المعنى ويتعمق بوح الشّاعر عن كثرة أسفاره، وما حمَّلتْهُ إياه هجرته من مآسٍ وتضاريسَ انعكست على تجاعيد وجهه. وبذلك فإنَّ التشبيه ينهض بمستويين من الفاعلية "هما المستوى النفسي والمستوى الدَّلاليّ. أو الوظيفة النَفْسِيَّة والوظيفة المعنَوِيَّة. وأنَّ حيويَّةَ الصّورَةِ وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بُعْدٍ تِلْوَ بُعْدٍ من الإيحاءات في الذَّات المُتَلَقّيةِ ترتبطان بالاتِّساقِ والانْسجامِ اللذين يتحقّقان بين هذين المستويين للصورة"[2].

---

[1] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 43/1

[2] أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي. ص 22.

وفي قصيدة (كُلّ ما لا يرام) يبدو الشّاعر في حالةٍ من القلق والتَّوَتُّر والغضب – إنْ صَحَّ التعبير– فهو غير مطمئنٍّ لما آلت إليه ظروف الواقع السياسي، ففي المقطع الْأَوَّلِ من القصيدة يشبه الشّاعر ديونه بالإبر في قوله:

"العصافير التي تنامْ

إبرٌ في المسام

وديوني إبرٌ

كيف أغفو؟"[1].

فمع هذا الانزياح التشبيهي يكشف دحبور عن حالة من الأرق تلازمه بفعل ضيق الواقع الاقتصادي، لكنَّ هذا الضيق لا يتعلق به شخصيًّا، وإنَّما بالشعب الفلسطينيّ بِشَكْلٍ كامل، حيث أناه لا تتعلق به، وإنَّما هي أنا متشظية في الـ(نحن) الكُلّ الفلسطينيّ الرازح تحت قسوة الظروف، فينتقل الشّاعر من هذا التشبيه الذي يكشف عن أثر الضغط الاقتصادي، وتفاعله مع الجسد، مؤثرًا على الحواس، سالبًا النوم من عينيه، نافيًا أن يكون قادرًا على اقتراف الغفو، كما يشير إلى ذلك أسلوب الاستفهام في نهاية المقطع. وعليه فإنَّ الشّاعر يفاجئ القارئ بانزياح تشبيهيٍّ بليغ آخر في القصيدة ذاتها، بقوله:

"والتمنّي سينما الفقراء المتساوين بما خسروا

ونجومٌ نمَشٌ في جبين الليل"[2].

إنَّ تجاوز الشّاعر للذات الشّاعرة، والوصول إلى الكُلّيَّةِ من خلال تشبيه التمني بالسينما، التي يضيفها إلى الفقراء (الجمع) متبعًا إياها بالنعت الدال على تساوي الفقراء في الخسارة، ما هو إلا دليلٌ على أنَّهُ ينسلخ من ذاته، للتعبير عن الهَمِّ الإنسانيِّ الجمعيِّ، وهو واحدٌ من أولئك الفقراء الذين تثقلهم هموم الحياة، فيلجؤون للأمنيات الليلية التي يحولونها إلى سينما يرون من خلالها أحلامهم وآمالهم، وهذا يعني أن هناك حواجزَ تتعالى لتحول بينهم وبين تحقيق تلك الأحلام، وبهذا الانزياح الدَّلاليِّ يتحقّق المعنى بأبلغ عبارة، وأدق توظيف، إذ جاء الشّاعر بالمعنوي (التمني) الدال على استحالة التحقيق، وقاربه بِشَكْلٍ مفاجئ من المادي (السينما) ليشكل عنصر المفاجأة، ويأخذ بالقارئ إلى الالتفات إلى ذلك الوضع القاسي الذي يعانيه

---

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 55/2.

[2] نفسه. 55/2.

الفلسطينيّ، ثم يوسِّع الشّاعر من دائرة المشابهة، لإعطاء صفة أُخْرى لهذا التمني بِأنْ يجعله (نجوم) وهنا تظهر دلالةُ بُعدِ تحقيق الفقير للأمنيات، بما تحمله دلالة النجوم من بعد المسافة بين الأرض والسماء، وكأنَّ الشّاعرَ يرغب بتكثيف المعنى وتوكيده دون الوقوع في وحل البساطة والمباشرة، فجاء بهذه التشبيهات البليغة، حَتّى يوسع المساحة، ويُعَزِّز المعنى. أضف إلى ذلك أن عطف المشبه به (سينما– نجوم– نمش) يمثل الأبعاد المتعددة لما يُمْكِن أن يكون عليه الفقر، وما يصاحبه من تأملات وأمنيات بعيدة المنال. وبذلك يحقق الانزياح الدَّلاليُّ غايته في تقريب الصّورَة، وتعزيز الفكرة بأقل ما يُمْكِن من الكَلِمات، لِتَتَحَقَّقَ الفائدة البلاغيَّة بدلاليّة ترفع من قيمة النَّصّ.

وعن حديث الشّاعر عن الحلم بالعودة، وما يعتوره من هواجس يستحضرها في منفاه حول الأمل بالرجوع، وما تفرضه عليه الذاكرة الطفلةُ من ذكرياتٍ معذبة، يجعل الشّاعر من الأرق غضبًا من الله، ويشبهه بأسياخ النار. كما يقول في قصيدة (قمرٌ في الحساء):

"مَن يُصفّي لي منامي فأجرَّ قطاري؟
غضَبُ الله كأسياخِ نارٍ في أصابيعي،
أكان الغضبْ
قطةً أحرقتُها ذات عمرٍ،
وأعاد الله فيها الحياةَ الآن؟
ردّي قطتي عن دمي يمًّا"[1].

يتمثل الانزياح التشبيهي هنا بإرسال أداة التشبيه (الكاف) التي تعدّ " لبنة من لبنات بنية الصّورَة الشِّعْرِيّة، ومهما يكن حجمها فإنَّها تؤدي دورًا له قيمة في لحمتها، وقد يكون عاملًا حاسمًا في جماليّات الصّورَة"[2]، فقد وظفها الشّاعر في هذا السياق ليقارب بين غضب الله الناتج –ربما عن تعذيب قطةٍ ذات طفولة– وأسياخ النار، وهذا التشبيه المرسل المجمل يحقق جماليَّة في النَّصّ، وهو يكشف عن دقة تصوير الشّاعر لحالة الأرق التي تصيبه وهو مبتعدٌ عن وطنه، حيث لا عمل ولا نوم ولا هدوء، وليس له من غربته سوى ذلك العذاب المرِّ الذي يشبه أسياخًا تشوي جلده، وهو يسترجع بالطبع بعض ذكريات طفولته وهو في

---

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 163/2.

[2] قاسم، عدنان: التصوير الشعري. ص78.

المُخَيَّم، عندما كان يعمل في فرنٍ، تلبيةً لنداء غريزة الخبز (فابحث عن الشغل وعد بالمصاري)[1]. فالتشبيه هنا يمثل أداةً فَنِّيَّةً تصويريةً بلاغيَّةً تختصرُ رحلةً كاملةً من العذاب، إذ كوَّمَها الشّاعر بهذا الاختصار، وكثَّف دلالتها بهذا الانزياح الدَّلاليِّ الذي جاء تشبيهًا مرسلًا يرسلُ إشاراتٍ واضحةً عن جيل المعاناة.

ثانيًا- الانزياح الاستعاريّ

لا تنفصل الاستعارة في دورها التصويريِّ عن الدور الذي يؤديه التشبيه، وإن كانت تختلف في بعض صفاتها، وتركيبها، فهي تعني "استعمال اللّفظ في غيرِ ما وضعَ له، لِعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينةٍ صارفةٍ عن إرادة المعنى الأصلي"[2]. ويذهب ابن الأثير إلى أنَّ الاستعارة هي أحد أنواع التشبيه، ويطلق عليه اسم "التشبيه المحذوف" وهو " أن يُذكر المشبه به، ويسمى استعارة، وهذا الاسم وُضع للفرقِ بينه وبين التشبيه التام"[3]. ويقسم البلاغيون الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى: استعارة تصريحية، واستعارة مكنية. فالاستعارة التصريحية هي ما حذف فيها المشبه وصرّح بلفظ المشبه به بادّعاء أنَّ المشبه به هو عين المشبه، أما الاستعارة المَكْنِيَّة، فهي ما حذف فيها المشبه به، وأبقي على شيء من لوزامه.[4] وعلى هذا فإنَّ العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه تفيد العينِيَّةَ، ذلك أنَّ المشبَّهَ هو عينه المشبه به، حين اكتسب خصائصه وصفاته.

أما عبد القاهر في أسرار البلاغة فقد عرف الاستعارة بقوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنَّهُ اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة"[5]. وبالتبصُّر في كلام الجرجاني بناءً على هذا التعريف، يَتَّضِحُ بِأَنَّ الشِّعْرِيّةَ في خصوصيَّةِ انزياحاتها الدَّلاليّةِ قد اقتربت كثيرًا من هذا التعريف، بحيث لا بُدَّ من المقولتين السابقتين، وهما الأصل المثالي، والانحراف عنه؛ لأنَّهُ دون معرفة

---

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). ص162/2.

[2] الهاشمي، جواهر البلاغة. ص 185.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، 343/1.

[4] ينظر: عتيق، علم البيان، ص176، 177.

[5] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر (471هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني- جدة، دار المدني، ص30.

الأصل المثالي، ودون الفقه الإدراكي المحكم لطبيعة الأصل، فإنَّ الانزياح يفقد غايته، حيث إنَّهُ انزياحٌ أو ابتعادٌ عن أصل، وهو ما ترنو إليه شِعْرِيَّةُ الانزياح الاستعاريّ.

وتعلي المدارس النَّقْديَّة الحديثة من دور الاستعارة في الشِّعْر، إذ "قلَّ أن يتبلور مذهبٌ نقديٌّ جديد، أو اتجاه شعري جديد، دون أن يسندا إلى الصّورَة الشِّعْرِيّة دورًا أساسيًّا في عمليَّةِ الخلق الشِّعْرِيّ. وقد لعبت الاستعارة في الشِّعْرِ مِثْلَ هذا الدور الأساسي عبر تاريخ الكتابة العالميَّة، إلى درجة أنَّ اتجاهاتٍ نَقْدِيَّةً متعددةً تربطُ وجوديًّا بين الشِّعْرِ والاستعارة"[1]. ولعلَّ رومان جاكوبسون من أبرز الذين أسهموا في "تأسيس هذا الربط الوجودي بين الشِّعْرِيّة والاستعاريّة، على أساس لغوي صرف"[2]. وعرف كوهن الاستعارة بأنَّها "انزياح استبداليّ"[3]، ورأى بأنَّها منبع الشِّعْرِيّة، حيث يقول: "إنَّ المنبع الأساسي لِكُلِّ شِعْرٍ هو مجاز المجازات، هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعاليّة"[4].

وبهذا يتحدد مفهوم الاستعارة في ضوء مفهوم الانزياح، على أنَّها علاقة لغوية استبداليّة، أو هي عبارة عن تحوُّل أو انتقال في الدلالات على أساس من التشابه الذي لا يقدم المعنى بطريقة مباشرة.[5]

ويرى محمد غنيمي هلال أن الاستعارة " أقوى أثراً من التشبيه، ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها، حَتّى تبدو غريبة، وكذلك يجب ألا تكون واضحة كُلَّ الوضوح، وإلا كانت عديمة الأثر، لأنَّ الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كُلَّ الوضوح"[6]. ويُمْكِن الوقوف على هذا الرأي بما أشار إليه غنيمي من أنَّ الاعتدال في توظيف الانزياح الاستعاريّ أمرٌ غايةٌ في الأهَمِّيَّة؛ لأنَّ الإيغال في الغرابة يفقد الاستعارة سطوتها، وكذلك فإنَّ التهاون في تبسيطها يُخرجها من دائرة الشِّعْرِيّة.

ولذلك فإنَّ الانزياح الاستعاريّ يتطلبُ أن يكون المُتَلَقّي على قدرٍ عالٍ من الذوق حَتّى يتمكن من الوصول إلى ما يوحيه الانزياح الاستعاريّ من دلالات، "فاتساع درجة الانزياح الحاصل بين طرفي الاستعارة

---

[1] أبو ديب، كمال، في الشعرية. ص129.

[2] نفسه. ص129.

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص110.

[4] نفسه. ص170.

[5] ينظر: سلوم، الانزياح الدلالي الشعري. ص98. وينظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص201.

[6] محمد غنيمي، هلال: النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م. ص 124.

توقع المُتَلَقّي في حيرة واندهاش تجاه المعنى الاستعاريّ المنزاح عن المألوف، وهذا ما يستدعي توفر متلقٍّ مثاليّ وخبير ليكشف القناع عن الانزياح الحاصل على مستوى الصّورَة الاستعاريّة"[1].

ونظرًا لأهَمِّيَّةِ الاستعارة، فقد وظّفها الشّاعر أحمد دحبور في قصائده بِشَكْلٍ لافت؛ لتكشف عن جانبٍ تصويريٍّ أدائيٍّ يرفع من قيمة النَّصّ، ويجعل المشهد متحرِّكًا خارجًا من سكونه وصمته، واسعًا بدلالاته الإيحائيَّة، ذلك أنَّ الاستعارة "تيسر العبور من المعنى المفهومي إلى المعنى العاطفي، ومن دلالة المطابقة والتّصريح إلى دلالة الإيحاء والتّلميح"[2]. ويبدو ذلك جليًّا في قول الشّاعر في قصيدة (لهاث الرماد):

"والساعة الشمطاءُ تسعُلُ في الجدار

.. يتحرَّكُ الظلُّ الوئيد، وتنزوي صُفُرُ الظلال:

إليكَ يا خمَّ الدّجاج"

بعدَ الجدالاتِ الطويلةِ، والدخان وغربةِ الطيفِ المداجي

ويضمُّنا الموتُ الصغيرُ،

نغطٌّ، نجأَرُ كالنعاجِ"[3].

يستعير الشّاعر لفظة (الشمطاء) للساعة؛ ليدلَّ على قِدَمِ هذه الساعةِ المجردةِ من معناها، ثم يكمل باستعارةِ لفظة (تسعل) ليعمق من دلالة قدمها ومرضها، فصوتُ عقاربها لا يحملُ معانيَ إيجابيةً للشاعر، إذ إنَّ إحساس الشّاعر بثقل الوقت الحالي، وهاوية الفراغ التي لا يملؤها سوى ذكريات تتجمد ملامحها، تدفعه إلى تلخيص مرارة الوقت الجاف بهذا الانزياح الاستعاريّ، لتمثيل شدة وطأة الوقت الذي يتتابع سعاله دلالة على تسارعه دون أن يقابل ذلك التسارع بإنجاز على الصعيد الواقعي، فالظلُّ يصبحُ وئيدًا، فهنا تنبثق استعارة مكنية أُخْرى تتلوها أُخْرى بانزواء الظلال الصفر، حيث "تتفاعل أطراف الصّورَة الاستعاريّة وتتحاور وتتجاذب على نحو يجعل كُلَّ طَرَفٍ يُشعُّ في الآخر؛ فيأخذ منه ويعطي له"[4].

---

[1] بولحواش، سعاد: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012/2011م. ص76.

[2] بواجلابن، الحسن: بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية/ لبنان، 2014م. ص29.

[3] دحبور، الديوان، (الضواري وعيون الأطفال 1964). 24/1

[4] قاسم، عدنان: التصوير الشعري. ص115.

وهذه الاستعارة المَكْنِيَّة، التي تحمل دلالة التحول الزَّمَنيِّ من النهار إلى الليل، بِشَكْلٍ تتابعي، لا تحمل للشاعر غير الذكريات الطفوليّة التي تعيده إلى خُمِّ الدّجاج، وهنا تبرز دلالة استعارية أُخْرى، مجتلبة من الماضي، فالخيمة تشبه خُمَّ الدّجاج، بما يحمله الخُمُّ من معاني الضيق، واحتوائه على حياةٍ تنام باكرًا، بانتظار نهارٍ جديدٍ للبيض والأكل فقط، وهنا تظهر عبثية الحياة، وعقم الوقت الذي لا يفضي دوران عقاربه إلى نتيجة مفرحة، فمهما طالت الجدالات والأحاديث الليلية ودخان الغربة، يُخَيِّمُ الليلُ الذي يفرض النوم الذي يشبهه الشّاعر بالموت الصغير، وهذا النوم بالنسبة له، لا يختلف عن الموت، ولا يحمل دلالات الراحة والطمأنينة، إذ يستطرد الشّاعر بوصف ذلك النوم بلفظة (نغطٌّ) أي يكون النوم عميقًا ثقيلًا، يصحبه صوتُ الشخير الذي وصفه الشّاعر بجئير النعاج؛ دلالة على التعب، وعدم الراحة.

وهذه الانزياحات الاستعاريّة بما حملته من دلالاتٍ نَفْسِيَّةٍ، تضيء على النَّصِّ، وتبثُّ فيه معانيَ مبتكرة، وأخيلة تخلق عنصر الخيال الذي يقترب من الواقع، أو يجسد الواقع في ذهن المُتَلَقّي، وبذلك تتحقَّقُ شِعْرِيَّة هذا الانزياح بما يحويه من استبدالات معنَوِيَّة تصويريةٍ تُخرج النَّصَّ من دائرة المباشرة.

وفي القصيدة نفسها يَتَجَلّى الانزياحُ الاستعاريُّ في خاتمة النَّصّ، ليتكرر المعنى، ولكِنَّهُ يأتي مكثفًا موحيًا مؤكدًا لما يبحث عنه الشّاعر، وما يراه ويشعر به في ظلمة اغترابه المكاني والروحي:

"وأمصُّ أعصابَ الفراغِ وجبهةَ الصمتِ العصيب

وأحُسُّ خيطان الشموسِ تُحالُ ليفًا، توثقُ الكونَ الرحيب"[1].

إنَّ حضور الشّاعر بضمير المُتَكَلِّم مع الفعل المضارع (أمصُّ، أحسُّ) يضفي على النَّصِّ دلالةً توحي باستمرارية الإحساس بالضجر واللاشيئية، فحياته تشبه العدم في منفاه، لذلك أراد استحضار صوره الاستعاريّة بحيث يخرج صوت الأنا– الشّاعر مثقلًا بالهم وبالفراغ، باحثًا عن مخرج من محنته، فهو يصور فراغه وضيقه بالتعبير اللامألوف، ليجعل من الفراغ كائنًا له عصب، ثم يحوِّل ذلك العصب إلى مادة غذائية يمتصها الشّاعر، لتَبُثَّ فيه شيئًا من حياة، فكأنَّهُ يريد أن يخبرنا بِأَنَّهُ لا يتغّذى سوى على الفراغ والضجر والعبث الوجودي، فانحرفَ بمعانيه وصوره عن المألوف إلى صورة مدهشة تحمل دلالةً نَفْسِيَّةً توحي بالقلق والتَّوَتُّرِ والعزلة، لكن اللافت أنَّ انتظار الشّاعر لخيوط الشمس التي تقتل الليل، وتريحه من معاناته وضجره، تتحوَّل هي الأُخْرى بانزياح استعاري إلى خيوط من الليف تقيد الكون، وهنا يضع الشّاعر الليل والنهار في

[1] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 25/1.

وعاء واحد، وهذا ما كان ليتحقّقَ بهذا التكثيف المعنوي لولا شِعْرِيَّةُ الانزياح التي هيمنت على هذه القصيدة، بحيث حقق الشّاعر هدفه من النَّصّ، وعبَّرَ عن مُرادِهِ بأدقِّ العبارات، متخذًا من بيئة الغربةِ مادةً تصويرية، تكشف عن حالة العجز والوهن التي تسيطر عليه وهو في غربته.

كما نلمح الشِّعْرِيّةَ الطافحةَ عند حديثِ الشّاعرِ عن الوطن الذي طالته يدُ الغدرِ فَأَنْهَكَت أسسه ودمرته، ذلك أنَّ "تدمير النواة الخفية (فلسطين) من قبل الاحتلال الصهيوني، جعل المكان هاجسًا في المخيلة الشِّعْرِيّة الفلسطينيّة، شكل الشُّعَراء من خلاله جماليّاتهم الشِّعْرِيّة"[1]، وهنا تَتَبَدّى جماليَّة الانزياح الاستعاريّ الذي وظّفه الشّاعر للحديث عن عودته إلى الجزء المتاح من الوطن، داخلًا في مساحاتٍ أكثر ظلمةً من ذي قبل، فهو في الوطن القتيل لا يشعر بالأمان، ولا يشبع مما تبقى من عمره، وكأنَّهُ يحاول أن يتشبث بذلك المتبقي من الحياة، فيقول في قصيدة (قمر الظهيرة):

"رويدًا،
ليس عدلًا أنني منذ الولادة أتقي ظلّي وأرتجفُ
وأركضُ، والرغيفُ يظلُّ يركضُ،
ليس بي جوعٌ ولا شبعٌ،
وبين يديَّ غصنٌ يانعٌ
يهتزُّ
ينشفُ،
ثم ينقصفُ
ولي قمري
أُدوِّرُهُ على سطحِ النهار ولا يرون،
وفجأةً يهوي فينخسفُ
وأصلحهُ، فيدخلُ في الرغيفِ الساخن الطازجْ
فما أروي وما أصفُ؟"[2].

---

[1] موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرؤيا الشّعرية، ط1، وزارة الثقافة– الهيئة العامة للكتاب، فلسطين، 2005م. ص239.

[2] دحبور، الديوان، (أحمد دحبور كشيء لا لزوم له 2002). 482/2.

يرتفع هذا النَّصُّ إلى فضاءاتٍ عُليا من الشِّعْرِيّةِ التي تستوجب الوقوف عندها، والنَّظَر في مدلولات المنطوقِ، للكشف عن خبايا الدلالات الاستعاريّة التي يعمد إليها الشّاعر، معبرًا عن حالةٍ من القلق تعتريه وهو يواجه ما تبقى له من سِنيِّ العمر، فيحلم بالخروج من فضاء الحياة إلى فضاء الموت، فتلاقيه أمه هناك[1]. فالشّاعر يستجمع ذاته في لحظة تأمّل لماضيه، فيرفضُ كُلَّ ما رافق ذلك الماضي، فهو منذ أن ولد وهو يرتجف تحت وطأة الخوف والبرد والجوع، وهي إشارة مرتبطة بظروف اللجوء وحياة المنافي، وما اتصل بها من ركض دائم وراء الأمن ولقمة العيش، لكنَّ رَكْضَ الشّاعر يتوقف، لتبرز قيمة انزياحية تفاجئ القارئ عندما يشترك الرغيف بالركض، فيصبح رغيف الخبز شريكًا للإنسان في عمليَّة الركض بحثًا عن الحياة، وكأن الإنسان والعيش في حلبة سباق، وبهذا تَتَجَلّى قيمة المعنى في أن الشّاعر يرتبط بهذه القصيدة بعامل الزَّمَن ارتباطًا وثيقًا، بدلالة أنَّهُ يُكوِّرُ عمره، ثمَّ يدحرجه أمامه بهذا التسارع، من خلال استعارة الغصن اليانع للعمر (وبين يديَّ غصن يانع) فهذا الغصن ما هو إلا تلك الطفولة التي مرت سريعًا، وهي تهتز، والاهتزازُ يمثّل حركة تسارعية تتماهى مع الركض، واللافت أن هذه الطفولة اهتزت ونشفت مباشرة، حيث لا دالَّ زمنيًّا على التراخي أو التعقيب كما سيحدث بعد ذلك، فالشّاعر يعقب الفعل (يهتز) بالمضارع الدال على اليباس (ينشف) للدلالة على تحول تلك الطفولة، أو للدلالة على أن الطفولة وُلِدت ميتة، ولا تستحق الذكر في تلك المرحلة، لأنَّها ولدت مع الجفاف.

ثم يظهر الترتيب مع التراخي (ثم ينقصف) فالقصف يأخذ دلالة الموت، فهذا الترتيب الزَّمَني، يوحي بِأنَّ الشّاعر يعيش لحظات الصراع مع الزَّمَن، وكأنَّهُ يرثي لحاله، أو يقف موقف الوداع، فيلجأ لانزياحاته الاستعاريّة مشبهًا عمره بالغصن اليانع الذي أخذ حصته من الزَّمَن، ابتداءً بتلك الطفولة الخضراء، وصولًا إلى القصف؛ تعبيرًا عن لحظة الفَناء. ثم يتوقف الشّاعر عن هذا الانزياح الاستعاريّ، ليدخل مباشرة في انزياح آخر، متخذًا من القمر معادلًا آخر للعمر، حيث كانت طفولته أو شبابه قمرًا يشكله على مزاجه، حيث أحلامه في النهار، أي أحلام اليقظة، وهي تعادل الآمال والأحلام بمستقبل زاهر، تتعالى وترتفع، لكِنَّها سرعان ما تهوي وتنخسف، نظرًا للواقع الذي كان يلقي بظلاله الثقيلة على الحالة السِّياسِيَّة، فمهما حاول الشّاعر إصلاح ذلك الأمل (القمر)، إلا أنَّهُ يرتطم بجوعه وضيق الحال، وهكذا ظلَّ الفلسطينيّ في حالة صراع مع الحياة، يبحث عنها، فتهرب منه، وهذا ما عبر عنه الشّاعر في السَّطْرِ قبل الأخير (فيدخل في

[1] ينظر: نفسه. ص480/2.

الرغيف الساخن الطازج)، أي أنَّ أحلامه تتلاشى أمام صعوبة الظروف، والجوع الذي كان وحشًا يلتهم آمال اللاجئ الفلسطينيّ ويذيبها.

وفي قصيدة (لعلَّنا غيرنا)، يثير الشّاعر عدة تساؤلات حول الغربة، ويكشف عن استمرارية رحلة الغربة وطريق المنافي، حيث يقول:

"كم غربةٍ ستشتهينا؟

وكم مِن غربةٍ ستحتوينا؟"[1].

حيث يقترض الشّاعر صفة الاشتهاء من الغربة التي يبث فيها الحياة، ويجعلها كائنًا يشتهي ويتذوَّق ويشعر بذلك اللاجئ، فيقبله ليشبع شهوته، فتتحوَّل الغربة هنا إلى وحشٍ مخيفٍ يحاولُ أن يأكل ذلك المغترب، وبهذا تتضح دلالة الغربة أكثر، ويكشف الشّاعر عن الدَّوالِّ النَفْسِيَّةِ والمؤثراتِ الروحيةِ التي تتعالى في ذاته، فهو أمامَ معضلةٍ كُبرى، بحيث إنَّهُ عند التأمل في النَّصِّ تظهر دلالة السلب، وكأنَّ المنفيَّ مسلوبٌ من كُلِّ شيء، وهو بانتظار تلك الطاقة الهائلة التي تفرض نفسها عليه، فتبتلعه، ويصبح الإنسان لا شيء في منفاه. ثم يَتَجَلّى الانزياح الاستعاريُّ مجددًا، لتأخذ الغربة شكلا آخر، يحمل معنى الاحتواء، فتخفُّ وطأة الخوف من متعة اشتهاء الغربة لابتلاع المنفي جسدًا، لتظهر دلالة جديدة، وهي الاحتواء، فهنا يمدُّ دحبور النَّصَّ بومضةٍ مهمة جدًّا، وهي أنَّ الغربة ستحتوي ذلك الفلسطينيَّ المهاجر، والاحتواء لا يحمل المعنى الجسدي فحسب، وإنَّما المعنى الفكري أيضًا، وهذا يعني أنَّ الشّاعر يفرش النَّصَّ بجُملةٍ من الأسئلة التي تبحث عن الهوية، وما كان لهذا القلق أن يبرز بهذه الكثافة الضوئية التي يسلطها دحبور على المعنى، لولا دقة الانزياح الاستعاريِّ الذي يضمن لفتَ النَّظَر، وحكَّ البصيرة، ليصبح النَّصُّ خريطةً للمنفيِّ، يسير عليه، لا يسير معه.

كما يتخذ دحبور من الوقائع الاجتماعية مادةً مهمة في انزياحاته الاستعاريّة، بحيث يسلط الضوء على المعاناة اليومية، ويؤرخ لحوادث مهمة في التاريخ الفلسطينيّ، تُبرِزُ صعوبةَ الظروف، وشظفَ العيش، وما يلاقيه الفلسطينيُّ في وطنه من صَلَفِ الفقر، وقهر العيش. يقول في قصيدة (الموت في عز الخميس):

"حمامةٌ برِّيَّةٌ تنوح:

شابَ الحمامُ الأبيضُ

---

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 39/2.

فصارَ أسودا

واحتقنَ المدى

وترمَّل النهارُ واستسلمت الأيَّامْ

لغيمةٍ تركضُ فيها والرغيف يركضُ

أعمارهنَّ غيمةٌ تسري على الجدران والسطوح

أعمارهنَّ ارتسمت على الصدى المبحوح"[1].

هذه القصيدة قالها دحبور بمناسبة فاجعة نساء مصنع ولاعات الغاز في مدينة الخليل[2]. حيث ذكر فيها أسماء الفتيات الأربع عشرة، وحشد فيها من معاني الحزن والرثاء ما جعلها غيمةً تمطر دموعًا. وكان للجانب الانزياحِيّ دورٌ عظيمٌ في تشكيل معاني الحزن الذي يؤشر على جبال من المعاناة، فهو يصرِّح بالمشبه به (الحمامة) مستعيرها لِعلاقة تشابهيةٍ مع أمهات الفقيدات وأخواتهن اللواتي كنَّ يَنُحْنَ حزنًا وألمًا، ثمَّ يمنح الحمامة دالًّا استعاريًّا آخر، فيجعلها تنوح وتهتف في رثائها، ليرتفع الشّاعر بتعبيراته ارتفاعًا يليق بحجم الفاجعة، فالطَّبيعَة تشترك في هذا العزاء الذي لا رثاء فيه سوى الدموع، فيستحثُّ الشّاعر قدراته التصويرية، ليحوِّل أولئك الفتيات إلى حمامٍ أبيض؛ تعبيرًا عن صفائهن وبراءتهنَّ، فهو يقلبُ المفاهيم، فالشيب يصبح أسود، دلالة على أنَّ تلك البراءة والحياة البسيطة التي غلَّفت أحلام الفتيات اشتعلت وتفحمت، فتصبح الدَّلالَة اللونية بهذا الانزياح الاستعاريّ أداةً تنافريَّةً تعبر عن فجيعة الفقدان، ليتَّشحَ النهار بالسواد، وقد ترمَّل، والأيام تستسلم لجبروت الموت، فهنا استعارتان مكنيتان تصبان في شِعْرِيَّة النَّصّ ماءً يعيد الحياةَ المفقودة، أو يحاول.

فالانزياح بهذا الأداء أتاح لِلْمُتَلَقّي فسحةً من النَّظَر إلى المعنى ملتفتًا إلى هول المصاب، وهو يرى الحزن مرتسمًا على جدران القصيدة، لا ينفلتُ من سطرٍ حَتّى يشتبك مع الذي يليه، مما يجعل الأداء الشِّعْرِيّ متفوِّقًا تفوُّقًا يسمح للنفسِ البشرية بالبكاء، والتفاعل مع الحدث دون استئذان.

وكذلك فإنَّ قلق الشّاعر لم يتوقف عند الجانب الاجتماعي، ولا عند الجانب السياسي الذي يرتبط بالظروف الاستعمارية فقط، بل إنَّ فكر الشّاعر السياسي يباغت المُتَلَقّي بسخريته السوداء من الواقع، ومن

---

[1] دحبور، الديوان، (أحمد دحبور كشيء لا لزوم له 2002). 527/2.

[2] ينظر: نفسه. 526./2

ظروف الدولة المؤجلة، ومن قيود الابتذال السياسي، والوهم المُلَبَّد بالوعود. فيقول في قصيدة (حيثيات الهرم المقلوب) يوظف الشّاعر انزياحاته الاستعاريّة التي ينتقد من خلالها السلطة، ومن لفَّ لفيفها، مع أنَّهُ يقيم على ما أتاحته لها يدُ المغتصب من ترابٍ لتقف عليه. فيقول:

"تلفزيونٌ، وشعراء

جواز سفر

توقيتٌ صيفيٌّ، وصيفٌ، وجندرمةْ

ونجومٌ.. كثيرٌ من النجومِ

لا في سمائنا المصابة بالبهاقِ

بل على الأكتافِ اللدنةْ" [1].

إنَّ الحسَّ الساخر هو المسيطر على هذا النَّصّ، فالشّاعر يسخر مما يحدث في الوطن (الدولة) فهناك تلفزيون رسمي، ومقابلات مع شعراء الوطن، وجواز سفر رسمي، وما إلى ذلك. لكن الانزياح الاستعاريَّ يَتَجَلّى عندما ينحرف الشّاعر عن معنى النجوم ليقصد بها تلك الرتب العسكرية، لكن توظيفه للنجوم هنا لا يأخذ الدَّلالَة الانزياحِيّة الكاملة؛ لأنَّهُ يكشف عن معناها مباشرة، بعد أن ينفي أنَّها نجوم السماء، وإنَّما هي النجوم التي تصطف على الأكتاف اللدنة، إلا أن اللافت في انزياح الشّاعر، هو عندما وصف السماء الفلسطينيّة بأنَّها مصابة بالبهاق، وهذا التوجه الاستعاريّ لدى الشّاعر يُعَبِّر عن تفاهة كُلِّ ما ذكره سابقًا من ماديات تدل على أنَّ هناك وطنًا، فالسماء التي ليست للفلسطيني، تلك المزدحمة بطائرات المُحْتَلّ، هي نقطة ارتكاز الشّاعر الذي ارتفع عما هنالك من أوهامٍ فوق الأرض توهم الفلسطينيّ بِأَنَّهُ في وطنه، ليخبرنا بهذا الانزياح الاستعاريّ بِأَنَّنا لا نملك شيئًا، فالسماء تشبه إنسانًا أصابه البهاق، فأصبح معتلًّا شكلا ومعنًى، ثم إنَّهُ يستعير لفظة (البهاق) وهو المرض المعروف المكروه للطائرات الصهيونية، تعبيرًا منه عن كرهه لهذا المُحْتَلّ، وإمعانًا في سخريته من الواقع الذي تعيشه السلطة في دويلتها الموعودة.

إنَّ هذه الانزياحات التصويرية، تفكِّكَ المعنى، وتخلخل رتابة التَّلَقّي، وتجبر القارئ على التوقف طويلًا أمام النَّصّ، ملتقطًا أنفاسه وهو يتحسس المعنى، محاولًا ألا تضيع منه لقطةٌ تصويرية، فالشّاعر لا يدع

[1] دحبور، الديوان، (أحمد دحبور كشيء لا لزوم له 2002). 2/508-509.

النَّصّ يلامس سطح المعنى، وإنَّما يرتقي به إلى غاية ما يُمْكِن الارتقاء، مستمدًّا من هذه الهالات الاستعاريّة انزياحاتٍ تفضي إلى تعميق المعنى، وتشريب الفكرة في بنية القصيدة.

ثالثًا- الانزياح الكنائي

عَرَّف الجرجاني الكناية، فقال: "أن يريد المُتَكَلِّمُ إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[1]. وقد اتَّسعت تعريفات الكناية في المظان النَّقْديَّة القديمة، لكِنَّها ظلت تدور في إطارٍ واحد تقريبًا، فالثعالبي يرى أنَّ "الْعَرَبَ تُقدمُ عليها توسعاً واقتداراً واختصاراً، ثقةً بفهم المخاطَب"[2]، كما أنَّ علماء البيان اصطلحوا على تعريف الكناية بأنَّها: "لفظٌ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[3].

فالكنايةُ هي عمليَّة تركٍ وتجاوز، بحيث يُترك "التصريح بالشيء إلى مساويه في اللزوم لتنتقل منه إلى الملزوم"[4]. وما سمِّيتِ الكنايةُ كذلك إلا لأنَّها تعتمد الإخفاءَ رُكنًا أساسيًّا في عملها، ومن أمثلة ذلك أنَّنا نقول: فلانٌ طويل النجاد، للدلالة على طول القامة، فالمعنى الأصلي تُرِكَ ليؤديه اللفظ الكنائي[5].

وتنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة[6].

أما الغرض من الكناية فيكون "لتوخي نكتة الإيضاح، أو بيان حال الموصوف أو مقدار حاله، أو القصد إلى المدح أو الذم أو الاختصار أو الستر أو الصيانة أو التعمية أو الإلغاز، أو التعبير عن الصعب بالسهل، أو عن الفاحش بالظاهر، أو عن المعنى القبيح باللفظ الحسن"[1].

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز.ص 51.

[2] الثعالبي، عبد الملك بن محمد أبو منصور (429هـ): فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، ط1، دار إحياء التراث العربي، 2002م. ص222.

[3] عتيق، علم البيان، ص203. عبد الفتاح، علم البيان. ص223.

[4] ابن الناظم، بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه حسني عبد الجليل يوسف، ط1، مكتبة الآداب، الحلمية الجديدة، مصر، 1989م. ص146.

[5] ينظر: نفسه. ص146.

[6] يُنظر: الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص 288.

ومع تلك المقاصد التي رمت إليها الكناية، فإنَّها تستمد دلالتها التعبيريَّة من مقومات العصر، وما فيه من عاداتٍ وتقاليد وقيم، ومنظومة فكرية، متخطيةً في بعض الأحيان الزمان والمكان؛ لأنَّها تتعلق بالوقائع الإنسانيّة والحقائق الكونية[2].

ولأنَّ الكناية تعتمد على الترك والتجاوز، فإنَّها تدخل في صلب الانزياح، فهي لا تتقيد بالتعبير المباشر"بل هي ضوء يخترق ويكشف. إنَّها اتجاه نحو انزياحات عميقة أو بعيدة. إنَّها باختصار، اتجاه نحو المجهول"[3]. فالكناية رمز قد يتيح للقارئ الدخول في مناطق عديدة ومتنوعة، لم يكن ليتمكن من الولوج إليها بالتعبير المباشر، وبناء عليه فإنَّ الكناية تعدُّ معيارًا للكتابة الانزياحِيّة أو الإبداعية، وبها تتحقَّقُ شِعْرِيَّة النَّصّ[4]؛ لأنَّ ذلك مرتبطٌ بالقدرة على "تجاوز المستوى السطحي والغوص في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمنح المبدع فضاء واسعًا للربط بين اللوازم والملزومات"[5].

ولم يبخل الشّاعر أحمد دحبور على قرائه أو على نصوصه على حدٍّ سواء بانزياحاته الكنائية، فالكناية تفجر في القصيدة طاقاتٍ هائلة، بما تحتشد فيها من مكوناتٍ فكرية وأدائية يتصرف بها الشّاعر تلميحًا لا تصريحًا، ليمنح القارئ مساحة لا بأس بها من التأويل، كما أنَّها تظهر غايات الشّاعر في رصد أكبر عدد ممكن من الأدوات التي تدعم الفكرة، وتسطو على المعنى، فترفعه من الحدود الدنيا إلى أقصى درجات الارتقاء. ولعلَّ من أمثلة ذلك ما يقدمه دحبور في قصيدة (خيرٌ من ألف شهر):

" إذا انفتحت ليلةُ القدرِ لي
فإنَّي سأستغفرُ اللهَ ألفًا
وأسألُه أن يحلِّلَ لحم الخنازير،
حَتّى إذا هزئَ الخلقُ بي واستخفَّا
فإنَّي سأطلقُ خيلَ الجنونِ

---

[1]ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع. ص147.

[2]ينظر: قاسم، التّصوير الشّعري. ص242.

[3]سلوم، الانزياح الدلالي الشعري. ص115.

[4]ينظر: سلوم، الانزياح الدلالي الشعري. ص115.

[5]بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن. ص 84.

وسوفَ أشدِّدُ أنَّ على بارئِ الكائناتِ الحنونِ

مراعاةَ عمرٍ من الرمل في سلَّةٍ من زلازل"[1].

في هذه القصيدة يرى الشّاعر أنَّ صبرَه قد عيلَ، وهو بالضرورة صبر الفلسطينيّ الذي تعاورته آلاتُ المُحْتَلّ والغربة وسنين المنافي، فيلجأ إلى الانزياح الكنائي الذي يستفزُّ القارئ، بما يقدمه الشّاعر من كناياتٍ توحي للوهلة الْأُولى أن الشّاعر يطالب بالمحرمات في ليلةٍ مقدسة لدى المسلمين، وهنا تكمن براعة التوظيف الكنائي، بحيث يكنِّي عن موصوف بذكر صفةٍ ملازمة له، حيث يريد أن يأكل لحم الصهاينة الذين اغتصبوا الأرض، فجاء بهذا الانزياح للخروج من دائرة السطحية إلى معنىً أكثر دقة، وأكثر انسجامًا مع الفكرة، وخوفًا من الوقوع في دائرة الإيهام والشك، فقد لجأ الشّاعر للتلميح حَتّى يمسك القارئ بخيط المعنى. حيث يقول:

"يا حاكم الود والسخط،

إن لم تحلل، بعدلِكَ، لحم الخنازير،

قل لي:

إذن، كيف نأكَل لحم الذين طغوا في القبائل؟"[2].

فالشّاعر مُصِرٌّ على التعبير عن غضبه وحنقه من هذا المُحْتَلّ، فيدفعه ذلك إلى الانزياح عن المعنى المباشر، لخلق عنصر التشويق، ودفع القارئ إلى التمعن في بؤرة النَّصّ، وفتح التأويلات التي تجعل من النَّصّ مشروعًا فكريًّا فلسفيًّا يمتد لأبعد من كونه كلمات منتظمة تقدم المعنى للقارئ على طبق من كلام، ولكنَّ هذا الانزياح أتمَّ المعنى، وارتقى بالفكرة تلميحًا لا تصريحًا، لتظلَّ شهوةَ الانعتاق من المباشرة هي الحاضرة في وَعْيِ المُتَلَقّي.

وفي حديث الشّاعر عن معاناة اللاجئ الفلسطينيّ في مخيمات اللجوء، يُفَصِّلُ القولَ في أصناف العذاب والحرمان، وكُلّ ما يلاقيه الطفل الفلسطينيّ هناك من عنت الحياة. فيقول في قصيدة (اليوم الأزرق):

"وجاء يومٌ

خرجنا بالجديد إلى الحياةِ،

---

[1] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 204/2.

[2] نفسه. 205/2.

فانفجَرَت دنيا من الأزرق

جاء المُخَيَّم مصبوغًا ببقجته الزرقاء،

لم نتبادل ما يقال،

ولم نفطن إلى أنَّنا نمشي...

ويغمرنا بحرٌ لنغرق،

لكنْ نحن لا نغرقْ"[1].

كما هو واضحٌ في النَّصّ، فإنَّ لعبة الكناية تبدو هي الركيزة التي يقف عليها المعنى، فيتخذ الشّاعر من البقجة رمزًا كنائيًّا عن المعونات التي كانت تقدم للاجئين، أما اللون الأزرق فهو لون ما كانت تقدمه وكالة الغوث من ملابس للفلسطينيين، ويشيع الشّاعر في هذا النَّصّ روحًا من العز والكرامة تحلق فوق رأس الطفل الفلسطينيّ الذي ضاق عليه الحال، إلا أنَّهُ كان يأنف أن يقال بِأنَّهُ أخذ معونةً من أحد، لذلك، كان يصبغ الملابس التي تقدم له من جهاتٍ غير الوكالة، باللون الأزرق، حَتّى لا يقال بِأنَّهُ تكسَّب، أو استعطى، وهذه الإشارة الكنائية تدل على عفة الفلسطينيّ، إلا أن المقطع بِشَكْلٍ عام يركز على انزياحه الكنائي الذي يكشف عن حالة الفقر التي عاشها الفلسطينيّ، وهو يواجه ظروفًا صعبةً هناك. فالشّاعر لمَّحَ بما يدور في خلده، وأدى مراده دون أن يقع في هوة التصريح التي تفقد النَّصّ لُؤلؤه وبريقه.

ومما يعدُّ من السمات البارزة في ديوان دحبور، أنَّهُ كان يلتفت إلى كلام الناس، فيوظفه توظيفًا انزياحيًّا مستفيدًا من تلك الكنايات التي تضفي على النَّصّ بريقًا خاصًّا. حيث يقول في قصيدة (ذلك الشيء):

"جدَّتنا تروي، وَعْيناها

مخفورتان بالظلام الجليل

– ما هو ذاك الشيء يا جدتي؟

والجواب:

أنت معدوم الحيا.. يا رذيل"[2].

---

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 138/2.

[2] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990).129/2.

إنَّ شِعْرِيَّة الانزياح الكنائي تتحقَّقُ في هذا النَّصّ ابتداءً بعتبته التي تنطلق من معنى كنائيٍّ يلفت الانتباه إلى ذلك الشيء الذي لم يصرح به الشّاعر، بل يجعل النَّصّ يكشف عنه رويدًا رويدًا، ليُعَبِّر من خلاله عن شيءٍ لا يُستحسنُ ذكره، وهو ما يكشف عنه من خلال الكناية الثانية التي عبر من خلالها عن الخجل بالعينين المخفورتين بالظلام الجليل، فهذا التعبير يرفع من قيمة النَّصّ، ويدخله في مصافِّ الانزياح؛ كونه لم يفضح معنى النَّصّ مباشرة، وإنَّما ألبسَه ثوبًا كنائيًّا يدلُّ على قيمة الحياء الذي كانت تتمتع به تلك المرأة.

ويقول:

"وماذا ترى؟

إنني أكبر الآن،

يحتشدُ الحزنُ تحتَ الأظافر،

يطلبني وطني..اشتاقت الأرضُ يا أهلها..فإليها،"[1].

يكنّي الشّاعر عن صفة الغضب في قلوب الثوار الفقراء، فيلجأ للانزياح الدَّلاليّ، متخذًا من الكناية وعاءً يفرِّغُ فيه دوالَّه، وهنا كنايتان تظهران في النَّصّ؛ كناية عن صفة الغضب، وكناية عن نسبة هذا الغضب إلى الفقير المصلوب على قارعة الجوع، فالأظافر تدلُّ على أداةٍ قتالية، وهي كناية عن سلاح الثائر في وجه الطغيان.

إنَّ جماليَّة الانزياح في شعر دحبور تَحَقَّقَت من خلال المستويين؛ التَّرْكيبيّ والدَّلاليّ، بحيث تنوعت تركيباته، وتعددت صوره، وكانت القصيدةُ الدحبوريةُ خريطةً دلاليةً توحي بكثيرٍ مما مرَّ به دحبور في مسيرة حياته، وهو يعترف بذلك عندما يقول بِأنَّ "القصيدة هي الجاسوس الذي يكشف الشّاعر"[2]، لكنَّ هذا الجاسوس ما كان ليكشف عما يريد الكشف عنه لولا تلك الآلات الانزياحِيّة التي أضاءت على المعنى، وأخرجته من حلقات المباشرة الضيقة، إلى فضاءاتٍ واسعةٍ من التعبير، سواء في الجانب التَّرْكيبيّ، أو في الجانب الدَّلاليّ، ومن اللافت كذلك أنَّ هذين المستويين من الانزياح غالبًا ما كانا يتداخلان، إلا أنَّ طبيعة هذه الدِّراسة تفرض الفصل الدقيق بين المستويين؛ حَتّى تتحقَّقُ الغاية منها.

---

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973).1/184-185

[2] دحبور، فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي. ص159.

فالانزياح عند دحبور شكل ركنًا أساسيًّا في إنتاجه الشِّعْرِيّ، وما النماذج المدروسة في هذا الفصل إلا أمثلة منتقاة، فديوانه يكتظُّ بالإشارات الانزياحِيّة.

ومما تجدر الإشارة إليه، بعد تتبع نماذج الانزياح في شعر دحبور، أنَّ شِعْره عبارة عن تأريخٍ لمراحل مهمة في مسيرة الشعب الفلسطينيّ، وصورة طبق الأصل عن حياة اللاجئ الحالم بالعودة، فهو جمع بين معاناة اللاجئ، ولوعة المشتاق للعودة، وهواجس العائد، بالإضافة إلى ذلك، فإنَّ صورة الثَّوْرَة الفلسطينيّة في الخارج كانت حاضرة من خلال التوثيق الدقيق لأدق مراحلها، سواء في شموخها وانتصاراتها، أو في نكوصها وانكساراتها.

أما عن التَّجْربة الشَخْصِيَّة، فإنَّ الصَّوْت الدحبوري في نصوصه كان صوتًا عاليًا ملتصقًا بالطفولة والشباب والكهولة، والشيخوخة، وفي كُلّ مرحلةٍ من مراحل حياته، بحيث تصلح أشعاره "لتكون سيرة شَخْصِيَّة وشِعْرِيَّة له أيضًا"[1]، وكان المُرافِق الطبيعي لهذه السيرة، التاريخ بِكُلِّ وقائعه وتوقيعاته، وكأنَّ الزَّمَن كان يفرض نفسه على دحبور، فلم يتمكن من التنصل منه، أو الانسلاخ عنه، وهذا الزَّمَن كان يستحضر المكان، فالغربةُ التي عاشها دحبور، لم تشغله عن وطنه، فأحضرَ حيفا وبحرها إلى حيث كان يقيم في المنافي، وعندما عاد إلى الجزء المتاح من وطنه، أحضر معه دموعه المؤجلة ليذرفها فوق خدود حيفاه، وكان معها ينساب الانزياح شعرًا متجاوزًا الحدود والأنمطة، ليتماهى مع الحالة الشعورية التي عاشها، والتجارب التي خاضها.

الفصل الثاني: شِعْرِيَّة القناع

المبحث الْأَوَّل- ماهية القناع

أوَّلًا- تعريف القناع لغة واصطلاحًا

[1] ينظر: الأسطة، عادل: أحمد دحبور... مجنون حيفا، ط1، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، البيرة- فلسطين، 2018م. ص72.

ثانيًا– نبذة تاريخية عن القناع

ثالثًا– وظيفة القناع

المبحث الثاني– مصادر القناع

أوّلًا– القناع الدّينيّ

ثانيًا– القناع الأسطوري

ثالثًا– القناع الأَدَبِيّ

رابعاً– القناع التّاريخيّ

المبحث الْأَوَّل– ماهيّة القناع

أوّلًا– القناع لغةً واصطلاحًا

ورد القناع في المعاجم العَربيّة، تحت الجذر (قنع)، فجاء في اللّسان: "القِناعُ والمِقْنَعَةُ: ما تَتَقَنَّعُ بهِ المرأةُ من ثوبٍ تُغطّي رأسَها ومحاسِنَها. وأَلقى عن وجهِهِ قِناعَ الحَياءِ، على المَثَلِ. وقَنَّعَهُ الشَّيبُ خِمارَه إذا

عَلاهُ الشَّيبُ؛ وقالَ الأعشى: وقَنَّعَهُ الشَّيبُ منهُ خِمارًا. وربَّما سمّوا الشَّيبَ قِناعًا لكونِهِ مَوْضِعَ القِناعِ منَ الرأسِ"[1].

ويبدو القناع من خلال المعاني السّابقة أداةً للتَّغطية والإخفاء والحجب؛ ليكون بذلك مصدرًا لانبثاقِ المفهوم الاصْطِلاحيّ بما يحمله من دلالات الاختباء والإخفاء والتَّرميز.

وفي اللاتينية فإنَّ أصل الكَلِمة (Persona) كانت تطلق على القناع الذي كان يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية، ثم تطور المفهوم فأصبح يطلق على أيِّ شَخْصِيَّةٍ من شخصيّاتِ المَسْرَحِيّة، وأخيرًا أصبح يطلق على أيِّ فردٍ من أفرادِ المجتمع[2].

أمّا في النَّقْدِ الحديث فقد "استعمل لفظ القناع (Mask) للدلالة على شَخْصِيَّةِ المُتَكَلِّم أو الرّاوي في العمل الأَدَبِيّ، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلِّف نفسه. والأساس النّفسي لهذا المفهوم هو أنَّ المؤلف عندما يتكلم من خلال أثرِهِ الأَدَبِيّ يفعل ذلك عن طريق شَخْصِيَّةٍ مختلفة، ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيّته الكاملة، ويظهر ذلك جليًّا في ضمير المُتَكَلِّم مثلًا في الرّواية أو في القصيدة لا يشترط أبَدًا أن يعادل "أنا" الرواي "أنا" المؤلف الحقيقي"[3]. وإذا كان الأمرُ كذلك، فإنَّ لعبة الأقنعة في النَّصّ الأَدَبِيّ تعادل لعبة الضمائر التي تبني بينها في تفاعلها حوارًا استبداليّا، بحيث يتخلَّى المؤلف الفعليّ عن صوته، لصالح المؤلِّف الضمنيّ، وبالتالي تكون الضمائر فاعلًا تكوينيًّا في النَّصّ المُنتَج، لا يقولُ ما يقوله المؤلّف الفعليّ فحسب، بل يصبحُ هناك صوتان وربما أكثر، يتعاوران مهمة النقل عبر أقنيةٍ أسلوبيةٍ تشكل الإطارَ العام للفكرة التي تتخلَّقُ في النَّصّ على مهل، فيأتي المُنتَج ابنَ المؤثرات الخارِجِيّة ذات الأبعاد المختلفة، لا وليد اللحظة والصدفة، وبهذا يصبحُ القناعُ ناطقًا أصيلًا باسمِ الأنا الشّاعرة.

وعليه فإنَّ القناعَ في معناه الاصْطِلاحيُّ كما عرّفَهُ جابر عصفور "رمزٌ يتَّخذه الشّاعر العَربيّ المعاصر، ليضفي على صوته نبرةً موضوعيَّة، شبه محايدة، تنأى به عن التَّدفُّق المباشر للذات، دون أن يخفي الرَّمْز المنظور الذي يحدد موقف الشّاعر من عصره"[4]. وهذا الكَلام بمعناه القريب، يُشيرُ إلى أنَّ القناع ليس ضربًا من ضروب التَّرف الفكري، أو التزيُّد في الكَلام، وإنَّما هو أداةٌ ترميزية موغلةٌ في التأثير،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة قنع.

[2] ينظر: وهبة والمهندس، ماجد: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م. ص297.

[3] نفسه. ص297.

[4] عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، العدد4، المجلد1. ص123.

تخفّفُ من وطأةِ الإشارات المباشرة، وتحمّلُ النَّصّ دوالَّ أبعدَ غورًا من تلك الفكرة التي تطفو على السطح، لأنَّ القناع بما يحمّله لها من إضافاتٍ تاريخيةٍ أو دينيةٍ أو أَدَبِيَّةٍ يُخلِّصُها من مغبَّةِ الابتذال والسطحيّة، ويضيف إليها ثوبًا جديدًا أو أثوابًا تلائمُ روح العصر، دون أن يفصلها عن روح الأديب، ومنظوره الذّاتِيّ، ولكِنَّهُ يُعَزِّز تلك النَّظَرة ويعمِّقها.

ولِما ينمازُ به القناع من هذه القدرات الإقناعية، فإنَّهُ يصبحُ من الصَّعب أحيانًا التّمييز بين صوت الشّاعر وصوت القناع، وهذا ما يذهب إليه خليل الموسى من رؤيته بِأنَّ القناع تقانة درامِيّة جديدة في الشِّعْرِ الْغِنائيِّ، وُظّفت للتخفيف من حدّة الْغِنائيّة، وإضفاء نبرةٍ موضوعيَّةٍ على صوت الشّاعر، لدرجة أنَّ المُتَلَقّي لا يستطيع التّمييزَ بين صوت الشّاعر وصوت الشَخْصِيَّة التي تقنّع بها[1].

وليس ببعيدٍ عن هذا ما ذهب إليه إحسان عباس، رائيًا أنَّ القناع "شَخْصِيَّة تاريخيّة – في الغالب– (يختبئ الشّاعر وراءها) ليُعَبِّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[2]. وبهذا فإنَّ القناع يصبحُ ضرورةً شِعْرِيَّةً في بعض المواقف؛ لأنَّهُ الأقدر على تحميل النَّصّ موتيفاتٍ لا يستطيع الشّاعر أن يلقيها على كاهل النَّصِّ دون الاستعانة بالقناع، فقد يكون جسدُ النَّصِّ أضعفَ من أن يحمل المعنى وحده، أو أن يكون صوت المؤلِّف الفعلي مرتجًّا لسبب أو لآخر، فيأتي بشَخْصِيَّة القناع؛ صاحبة الموقف الأصيل، فيقوِّلُها الشّاعر ما يريده دون أن يفرضَ عليها استحضارَ النَّصّ عينِه، بل يسمحُ لها بالدخول إلى زوايا النَّصّ الجديد ضمن شروطٍ يحددها هو، ويكون هو الرقيبَ عليها، بعد أن يضمن أنَّهُ وجدَ وراءَ تلك الشَخْصِيَّة فضاءً دلاليًّا جديدًا يندغم به ومعه لتمظهر حالةٍ جديدة.

وهذا يعني أنَّهُ لا بُدَّ من قواسمَ مشتركة بين شَخْصِيَّة الشّاعر والشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة التي اتّخذها قناعًا؛ ليبثّ من خلالها أفكاره ومشاعره، فتتكوّن تلك اللّحمة بينهما على صعيد اللّغة والموقف[3].

ويتبلّر هذا الموقف حين يصل الشّاعر إلى يقين بِأنَّ الشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة قادرة على حمل أبعاد تجربته الخاصَّة، وأنَّها على صلة وثيقة به، تجعله يتّحِدُ معها ويمتزج بها، بحيث يستعير لنفسه ملامحها، ويضفي

---

[1] ينظر: الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.ص 209.

[2] عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2001م. ص121.

[3] ينظر: كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص263/ 264.

عليها شيئًا من ملامحه، فيصبحان كأنَّهُما شخصٌ واحد، يتناوبان الحديث، فمَرَّةً هو يتحدث بلسانها، ومرَّةً يجعلها تنطق بلسانه، وكأنَّهُما كيان جديد مصطنع من الشَّخصيتين معًا[1].

ولذلك فإنَّ عمليَّة اختيار الشّاعر للقناع ليست عمليَّة اعتباطية، لكِنَّها تأتي بعد تفكيرٍ عميق، وبعد أن يتم ذلك الحوار الافتراضي بين الشّاعر وقناعه، فلا بُدَّ من نضوج التَّجْربة الشِّعْرِيّة أوَّلًا، حَتّى تكون عمليَّة الاختيار مبنية على علاقةٍ إدراكية سليمة، فالشّاعر حين يصنع قناعه يكون على وَعْي تام، لذلك فهو "يراقب عمله مراقبة تامّة، فهو بعد أن يختار قناعه بوَعْي كامل، يفككه ويحاوره ويحوّره ليتناسب مع تجربته المعاصرة، ثم يبني على أنقاضه قصيدته التي تغدو قصيدة وَعْي وصناعة بامتياز"[2].

إنَّ العلاقة بين الشّاعر وقناعه علاقة حيويّة، حيث إنَّهُما يتبادلان الأخذ والعطاء، والتّأثير والتأثّر، فكما أنَّ الشّاعر ينهل من معين التُّراث ما يسعفه لإيصال تجربته الذّاتِيّه، فإنَّهُ يعيد الحياة والشّباب لتلك المعطيات التي استعارها[3]، حين يسقط عليها تجربة عصرية جديدة، فيعيد إليها الروح، ويبثُّ فيها الحياة، ويضعها في متناولِ المُتَلَقّي بعد أن كانت حبيسة الماضي. لكِنَّهُ لا ينسى أن يقدّمها بلَبوسٍ جديدٍ يتّفق وروح العصر، دون بتر أعضائها المتّصلة بالماضي، وإنَّما يقوّي تلك الأعضاء، ويتيحُ لها التّمدد والتّواصل مع الحاضر.

وتشتمل قصيدة القناع على ثلاثة مكوّنات رئيسة؛ أوّلها الأنا الشّاعرة التي خضعت لتجارب الحياة، وحملت رؤية إنْسانِيَّة معينة، جعلتها تبحث عن شَخْصِيَّة أُخْرى تتماهى معها في بنية القصيدة. ثانيها الأنا الأُخْرى (المغايرة) وتكون في الغالب شَخْصِيَّة تاريخيّة لها تجاربها الذّاتِيّة وخبراتها التي تجعل منها بيئة خصبة للتّماهي والتّفاعل الخلاق مع الذات الشّاعرة. وآخرها: القناع، حيث يتخلّق في النَّصّ ليكون الصَّوْت الجديد الذي نشأ عن تلاقح الصَّوْتين السّابقين، وأنشأ بينهما توترًا درامِيّا باقترابه أو ابتعاده منهما[4].

---

[1] ينظر: العشري، علي زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م. ص209.

[2] قروي، سميرة: جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب، مجلة فتوحات، العدد الأول، كانون الثاني، جامعة عباس لغرور، خنشلة، 2015م. ص96.

[3] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص 61،62.

[4] ينظر: القانوع، عاطف– و كلاب، محمد– والعف، محمد عبد الخالق: القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر، نماذج مختارة، بحث محكم، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، العدد 2، المجلد 29، غزة– فلسطين، ص31.

وعند تناول موضوع القناع، فإنَّ من بدهيَّات القول إنَّهُ لا بُدَّ من التّوقف عند التَّجْربة الشِّعْرِيّة الخاصَّة، والسياق الخاص، دون التّخلي عن السّياق العام، وبما أنَّ السياق يمثّلُ الفضاء الذي يُكتب فيه النَّصّ، فإنَّهُ يصبحُ ذا أهَمِّيَّةٍ علائقيّةٍ خاصَّةٍ بالنَّصّ، وهو وثيق الصّلة بالتَّجْربة الشِّعْرِيّة؛ إذ لا يُمْكِن قطع تلك المتمّمات عن بعضها، أو بترها جزئيًّا أو كُلّيًّا، "فالتَّجْربة الشّعورية بما لها من خصوصية في كُلّ عملٍ شعريٍّ، هي التي تستدعي الرَّمْز القديم؛ لكي تجد فيه التفريغ الكُلّي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية"[1]. وهذه الخصوصية لا يُمْكِن إغفالها عند الولوجِ إلى قلب النَّصّ، مرورًا بالجسد الكُلّي، لأنَّ تحسس الرَّمْز القديم في النَّصّ، لن يكون ذا أثرٍ بالغ، ما لم يُنظر بعين الرعاية والانتباه إلى نتوءات ذلك الجسد الذي استوعبَ تلك الكتل الدلائلية التي هي بالضرورة رمز أو مجموعة من الرموز التي أدخلها الشّاعر إلى نصّه عبر القناع، وهي التي تكشف عن مدى استلهامه لذلك الماضي في أدق تفاصيله، وقدرته على الانتقاء، فليس كُلّ ماضٍ صالحٍ للتّشابك مع الحاضر، وعليه فإنَّ الشعور الذي يتخلَّقُ في الذات الشّاعرة، لا يكون منفصلًا عن سياقه العام، وهذا السياق هو الذي يستوعب نقطة التّدفق المنطلقة من الماضي، ويسمح لها بالمرور بِانسيابية مريحة إلى شرايين النَّصّ الجديد، فيختلط الشّعوران؛ شعور القناع وشعور الشّاعر، ويؤلِّفان الدَّفَقَ الشّعوري الجديد الذي يكشفه الرَّمْز القناعي، خاصَّة عندما يكون الرَّمْز الداخل إلى جسد النَّصّ قديمًا، بعد أن تتفرَّغ فيه المشاعر تفُرُّغًا كُلّيًّا من أجل أن "تضفي على اللفظة طابعًا رمزيًّا؛ بِأنَّ تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشّعورية، وذلك عندما يكون الرَّمْز المستخدم جديدًا"[2].

ونظرًا لهذه الخصوصية التي يتمتع بها القناع، فقد وضع النُّقّاد شروطًا للقناع الجيد في الشِّعْر؛ أولها أن يتحقّق الامتزاج بين الشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة المستدعاة، وشَخْصِيَّة الشّاعر، وليس بالضرورة أن يكون هذا الامتزاج متكافئًا، وثانيها أن يكون للشَخْصِيَّة المستدعاة التي يتقنّع الشّاعر بها وجود ذهنيّ، سواء أكان هذا الوجود الذهني دينيًا أو تاريخيًّا أو أدبيًّا أو أسطوريًّا، بما يهيّئ ذهن المُتَلَقّي نفسيًّا عند العودة بذاكرته إلى الشَخْصِيَّة القناع. وثالثها أن يظل الامتزاج بين الشّاعر والشَخْصِيَّة القناع ممتدًا إلى آخر العمل الفَنِّيّ. وآخرها ألا يبالغ الشّاعر في اختراق القناع بقضايا فَنِّيَّة كالرَّمْز والتَّناص والمفارقة؛ لأنَّ من شأن ذلك خلق

---

[1] إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972م. ص199.

[2] نفسه. ص199.

الغموض والاستغلاق للقناع[1]. وهذا يعني أنَّهُ لا يجوز تمييع القناع، وقتل روحه بالزيادات التي لا ضرورة لها، كما اشتُرط في الشَخْصِيَّة التي تصلح قناعًا أن تكون مهيّأة لاستيعاب المضمون الحداثيّ ومؤهّلة للتعبير عنه[2].

وخلاصة القول في هذا الباب، أنَّ القناع أداةٌ إحيائيةٌ في النَّصّ، فهو يتمظهر عبر استيعاب الشّاعر من خلال عمق تجربته الشِّعْرِيّة والشّعورية، ولا يُفترضُ أن يُقحمَ القناع في النَّصّ كيفا اتفق، بل لا بُدَّ من فعلٍ إدراكيٍّ تام، وحدوث الحوار الجدليّ بين الذّاتِيّن؛ ذات الشّاعر وذات القناع قبل أن يقرّر الشّاعر التقنّع بهذا القناع أو ذاك.

ثانيًا- <u>نبذة تاريخيّة عن القناع</u>

تذهب المصادر التّاريخيّة القديمة إلى أنَّ القناع في أصله ذو جذور مسرحية، حيث كان يوضع لإخفاء الشَّخصيَّات الأصليّة، وقد استخدم على مَرِّ العصور والأزمنة، فقد استعمل الإنسان القناع في العصر الحجري، حاملاً معه دلالات روحيّة، وكذلك فقد استخدمته شعوب أفريقيا، والإغريق على شكل طقوس دينيّة، وفي فترة متأخّرة ظهر في أوروبا مرتبطًا بالمَسْرَحِيّات التي كانت تُعرَضُ في بلاطاتِ الملوك، إذ كان بعض الأشخاص يتقنّعون خلال اشتراكهم في مواكب رمزيّة[3].

ومن الملاحظ أنَّ القناع قد مرّ بمراحل عديدة، فقد "انتقل القناع الروح، أو الطوطم، أو الإله، من مجرد كونه وجودًا ماديًّا متحَقِّقًا في شكل مصنوعٍ من موادِّ الطَّبيعَة وخاماتها، إلى اكتساب وجودٍ نصّيٍّ- لغويٍّ يحققه الكَلام منطوقًا ومكتوبًا، فتعايَشَ التَّصَوُّران وتفاعلا"[4]. فإذا كان المبدع التّشكيلي يلجأ إلى القناع نحتًا ورسمًا، لتمرير فكرةٍ روحيةٍ تتصل بطابع القداسة غالبًا، أو بهدف إظهار البراعة البشرية، فإنَّ المهمَّ في الأمر، أن القدماء التفتوا إلى قيمة القناع، سواء كان التفاتهم مقصودًا لذاته، أو أنَّهُ جاء لأهداف أُخَر. إلا أنَّ

---

[1] ينظر: أحمد، علي ربيع محمد: القناع سبيلًا لحداثة النص الشعري، بحث محكم، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة، العدد 35، المجلد 7، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين، القاهرة، 2018م. ص 5047- 5048.

[2] ينظر: كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص 265.

[3] ينظر: الرواشدة، سامح عبد العزيز: القناع في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، 1994م. ص4.

[4] بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م. ص10،11.

الثابت في الأمر، أنَّ القناع استمرَّ في تأدية دوره التّطويري، سواء كان ذلك في مستوى المَقول، أو في مستوى المنحوت والمرسوم، أو الأداء الحركي الذي تعتمده المَسْرَحِيّات، والذي يجمع بين فَنّ القول ودقة الأداء، واستمرَّ فعلُ التطوُّر والتّطوير في الأداء القناعي على نحوٍ وظيفيٍّ في دخوله إلى طقوس السّحر وإجراءاته الأسطوريّة والدّينيّة، وكذلك في الرقصات القناعية، وقد ظلَّ يؤدي دوره المحوري في البِنى والوظائف، وصولًا إلى ما أحدثه من تأثيرات وازنة في البناء الفَنِّيّ للأساطير، والملاحم والمرويات الأسطورية المختلفة[1]. فالقناع لم يبقَ في صورته الحسية، وإنَّما تحوَّل "إلى لَبوسٍ فكريٍّ وذهنيٍّ حاضنٍ للرؤيا في مبنى درامِيّ تتعاور عليه أصوات متعددة في ذات أو ذوات متصارعة"[2].

ففي الوقت الذي حُكِمَ فيه على سُقراط بالموت، ورُمِيَ بالإلحاد؛ لأنَّهُ تكَلَّمَ عن أفكاره بطريقة المُباشَرة، تمكن الشّاعر أن يقول ما قاله سقراط، وربما كان أكثر جرأة في بسط أفكاره، إلا أنَّهُ استطاع أن ينجو؛ لأنَّهُ تكلم بطريقة غير مباشرة عن أفكاره المتطرفة من وراء قناع، وقد تجسد هذا في أهم شاعرين من شعراء المسرح الإغريقي القديم، هما: "أيسخيلوس" (525–456 ق.م)، و "يوريبيدس" (485–407 ق.م)[3].

وانطلاقا مما سبق، فإنَّهُ يصبح من الضرورة بمكان، أن يُنظر للقناع على أنَّهُ إرثٌ له قواعده، وله خصوصيته التي تميزه من غيره من الأدوات الفَنِّيَّة والرَّمْزية، كما أنَّ اللجوء إليه في الشِّعْر لم يكن عبثًا ولا ابتكارًا كُلِّيًّا، لكِنَّهُ جاء ضمن عمليَّة بنائيةٍ تراكميّة، لها امتداداتها، وجذورها الضّاربة في القِدَم، فقصيدة القناع ليست وليدة الصّدفة، ولم تتشكل من فراغ، "وإنَّما كان لها جذور في تراثنا الأَدَبِيّ، ومؤثرات غربية، وإرهاصات طويلة المخاض والولادة في شعرنا الحديث"[4]، فقراءة الشَّخصيَّات التي جاءت في المقامات، والكشف عن تلك الأقنعة التي وظفها الكاتب فيها، تضعنا أمام شخصيّات كانت تحكي على لسانٍ آخر، وليس أدلَّ على ذلك ما فعله أبو الفتح الإسكندري، وهو البطل الراوي لمقامات الهمذاني، فهو في كُلّ مقامةٍ يؤدي دورًا تمثيليًّا لا يُمْكِن تمرير فكرته إلا من خلال القناع، فقد تجده متسوِّلًا في مقامة، وشيخًا أو شابًّا في أُخْرى، وهكذا دواليك، وإلى جانب تلبُّسِه خارجيًّا بالشَخْصِيَّة، فإنَّهُ يدخل إلى ما وراء القناع، فتراه يجيد لعبة الاستنطاق بِكُلِّ مهارة، فالتصاقه بالشَخْصِيَّة القناع، يكون التصاقًا حيويًّا متحركًا ماديًّا ونفسيًّا، ما يضفي

---

[1] ينظر: بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر. ص10،11.

[2] قروي، جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب. ص93.

[3] ينظر: بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر. ص168,

[4] الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة. ص214.

على تلك الشَخْصِيَّة المرونة والقَبول، لأنَّ حالة التّماهي التي تصطنعها تمثل أداةً إقناعية فريدة، فيلتبس الأمر على القارئ، فينطلق سؤاله مباشرة: مَن المتحدث؟ وهذا هو لُب الفكر القناعي الذي تَتَجَلّى هيمنته وفرادته في الإقناع من خلال قدرته على فعل التّماهي والانسجام بين الصَّوْتين. وبالتالي فإنَّهُ من غير المعقول ألا يكون شعراء الحداثة قد اطلعوا على شخصيات المقامات، بل إنَّ المنطق يقول بِأنَّ تأَثُّرَهم بها أصبح واضحًا من خلال تلك المنافذ التي استوعبت ذلك التأثير، فصار التأَثُّر عندهم واضحًا عن وَعْي أو غير وَعْي[1].

ولم يقتصر تأَثُّر المعاصرين بتلك الاتجاهات التُّراثِيَّة العَربيّة، فربما كان للمؤثّرات الغَرْبِيّة دورٌ فاعلٌ في الاتجاهات الشِّعْرِيّة المعاصرة، "ولا سيما أن المجدّدين الأوائل من الشُّعَراء المعاصرين قد اطلعوا على الآداب الغَرْبِيّة ترجمة أو باللغات الأصلية، وبخاصَّة أعمال المدرسة الرومانسية التي هبّت رياحها على شرقنا العَربيّ منذ مطلع القرن العشرين"[2]. فقد استخدمه عدد من الشُّعَراء العالميين مثل ييتس، وازرا باوند، وت. س. إليوت، وغيرهم، للتعبير عن رؤاهم نحو العالم من جهة، ومن جهة أُخْرى للنّهوض بالقصيدة والحيلولة دون سقوطها رهينة العواطف المباشرة والمشاعر التّلقائيّة[3].

أما عن ظهور القناع بمعناه الفَنِّيّ في الشِّعْر العَربيّ، فيعود إلى خمسينيات القرن العشرين على يد عبد الوهاب البياتي الذي عُدَّ من أكثر الشُّعَراء الْعَرَب استخدامًا له عن وَعْي وتبصّر، وفي النَّقْدِ انبثق في السّتينيّات من القرن ذاته[4]. إذ لم يستخدم أي من النُّقّادِ أو الشُّعَراء مُصْطَلَح القناع، قبل صدور كتابي: "تجربتي الشِّعْرِيّة" لعبد الوهاب البياتي، و"حياتي في الشِّعْر" لصلاح عبد الصبور، حيث ظهر مُصْطَلَح (القناع) عند عبد الوهاب البياتي، ومُصْطَلَح (قصيدة القناع) عند صلاح عبد الصبور[5].

ويبدو أن الشُّعَراء الْعَرَب المعاصرين تأَثَّروا بالشُّعَراء الغَرْبِيّين في توظيفهم للقناع، وكان من أشد هؤلاء تأثيرًا على الشُّعَراء الْعَرَب، الشّاعر إليوت الذي كان مولعًا بتوظيف الرموز التُّراثِيَّة إلى الحد الذي جعل قُرَّاءَهُ

---

[1] ينظر: الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة. ص214.

[2] نفسه. ص215.

[3] ينظر: العلاق، علي جعفر: بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا، مجلة علامات، الجزء 25، المجلد 7، سبتمبر 1997م. ص74.

[4] ينظر: قروي، جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب. ص93. وينظر: عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ص121.

[5] ينظر: بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر. ص108.

يتخلّون عن قراءة أشعاره، لعدم إحاطتهم بمصادر الموروث التي يوظفها في شِعْره، وبالتالي عدم فهم مقاصده ومراميه. ولكنَّ الشُّعَراء الْعَرَب افتتنوا بإليوت، وراحوا يقلّدونه ويتهافتون على التُّراث الإغريقي، ويثقلون قصائدهم به، دون أن يضعوا اعتبارًا لكون هذا التُّراث غريبًا على الثقافة العَربيّة والمُتَلَقّي العَربيّ، مما أحدث فجوة خطيرة بين هذه التقنية الجديدة والمُتَلَقّي العَربيّ، ما حدا بالشُّعَراء الْعَرَب إلى أن يرتَدّوا إلى تراثهم الذي يمثّل القاسم المشترك بينهم وبين قُرّائهم، فكانت الاستجابة الكبيرة لهذا الشِّعْر[1].

من هنا دأب الشُّعَراء المحدثون على الإفادة من تقنية القناع، ما جعلهم ينهضون بالقصيدة الحديثة ويحققون إنجازات مهمة، ارتقت بالقصيدة العَربيّة الحديثة إلى حَدٍّ ملحوظٍ، أبعدَها عن هشاشة الإنشاء، والبوح المفرط، وذلك بفضل التِقَنِيّات الجديدة التي حولت اللحظة الشِّعْرِيّة في القصيدة إلى لحظة درامِيّة، مبتعدة بذلك عن الذّاتِيّة المفرطة، وكان من بين هؤلاء: البياتي، وأدونيس، وعبد الصبور، وسعدي يوسف، وغيرهم[2].

كما ارتبطت نشأة القناع فَنِّيّا في الشِّعْر العَربيّ المعاصر بالثَّوْرَة على الرومانسيّة التي سلبته ملامح الشِّعْرِيّة والتمايز، فقد حاول شعراء الحداثة التّحرر من سطوة المشاعر الرومانسية والمواقف الْغِنائيّة السّائبة، وكان سبيلهم في معالجة عنائهم الروحي والتعبير عنه، الاستخدام الناضج للأقنعة التي عملت على كسر غنائيّة التَّجْربة وذاتيّتها، وأغنتها بالموضوعيَّة وتعدّديّة الأصوات[3].

ثالثًا– وظيفة القناع

ينهض القناع بوظائفَ عدّة، فحين يتقنّع الشّاعر بشَخْصِيَّة ما، فإنَّهُ يسير في اتجاهين؛ إمّا أن يحافظ على مقومات الشَخْصِيَّة وسماتها، ويبقى دائرًا في فلكها الأصلي، وإما أن يلجأ إلى تحوير الشَخْصِيَّة، لتغدو طيّعة سهلة الانقياد لرؤاه وأهدافه، وفي هذه الحالة يسهل تماهيه معها، وبالتالي يحقق وظائف متعددة من خلالها.

---

[1] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص29، 30.

[2] ينظر: العلاق، بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا. ص 75.

[3] ينظر: نفسه. ص76. وقروي، جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر قصيدة النص الغائب. ص93.

من هذه الوظائف الوظيفة الأيديولوجية؛ إذ يعدّ القناع جسر عبور يمرر الشّاعر من خلاله مواقفه وأفكاره ومعتقداته، وفلسفته الذّاتِيّة التي لربما لم يستطيع البوح بها مباشرة لأسباب سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، خصوصًا وأنَّ الشّاعر العَربيّ عاش وما زال يعيش جملة من التناقضات على جميع الأصعدة.

ففي العصر الحديث تعرضت البلاد العَربيّة لظروف قاسية من القهر السياسي والاجتماعي، حيث الظلم والبطش ومصادرة الحريّات، وتكميم الأفواه، الأمر الذي أجبر أصحاب الرأي على اعتناق الصمت، وإلا فالموت أو التنكيل؛ مما حدا بالشُّعَراء للبحث عن حيلتهم الخالدة، وهي استعارة الأصوات الأُخْرى، لتكون بمثابة الأبواق التي يسوقون من خلالها آراءهم وأفكارهم، دون أن يتحملوا تبعاتها[1]. ولذلك فإنَّ "أغلب أقنعة الشِّعْر المعاصر أقنعة "شخصيات" يستعيرها الشُّعَراء؛ ليصوغوا- من خلالها- مواقفهم"[2]. خاصَّة إذا ارتبطت هذه المواقف بقضية مصادرة الحريات، وعدم امتلاك الشّاعر الجرأة الكافية التي تمكنه من انتقاد السلوك السياسي، أو الاجتماعي الذي يعاصره[3].

ومن الوظائف الأُخْرى للقناع الوظيفة الفَنِّيَّة، حيث يسهم القناع في إضفاء طابع درامِيّ على النَّصّ الشِّعْرِيّ، من خلال تفاعل الشّاعر مع شخص القناع، وما يتمخض عن هذا من صراع وحوار يفضيان إلى درامِيّة القصيدة. وهذا ما ذهب إليه جابر عصفور في قوله: " ما نلمسه في قصيدة القناع – عادة- من توتر يدنو بها من الدراما. إنَّ الصَّوْتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب أحدهما الآخر، محاولًا أن يفرض سيطرته. ويبدو الأمر كما لو كانت الشَخْصِيَّة التّاريخيّة تفرض سياقها الخاص على الشّاعر، في نفس الوقت الذي يريد فيه الشّاعر تطويع هذه الشَخْصِيَّة وإدخالها في سياق جديد"[4].

ومن الوظائف الفَنِّيَّة للقناع القدرة على الإيحاء والتأثير، فاقتناص الشّاعر للواقع، وإدخاله في شبكة الرَّمْز، وخلق حالة من التفاعل بين أطرافه، إنَّما يهدف لتقديم معنى مؤداه التأثير، والقدرة على التغيير[5].

---

[1] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص 33.

[2] عصفور، أقنعة الشعر المعاصر. ص123.

[3] ينظر: الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث. ص7

[4] عصفور، أقنعة الشعر المعاصر. ص124.

[5] ينظر: نفسه. ص125.

ويتأتى ذلك من خلال "إحساس الشّاعر المعاصر بمدى غِنى التُّراث وثرائه بالإمكانات الفَنِّيَّة، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيريَّة لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشّاعر المعاصر أنَّهُ باستغلاله لهذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأنَّ المُعطيات التُّراثِيَّة تكتسب لونًا خاصًّا من القداسة في نفوس الأمة، ونوعًا من اللّصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حيٍّ ودائم في وجدان الأمة"[1].

ومن الوظائف الفَنِّيَّة الأُخْرى أنَّها تمهّد السبل أمام فضاءات التأويل، وتجعل النَّصّ متاحًا لقراءات متعددة، فكما أنَّ في القناع مساحة شاسعة يُعَبِّر الشّاعر من خلالها عما يريد، فإنَّ ذلك يعطي الحق لِلْمُتَلَقّي ليؤوّل كيفما يفهم، وفق رؤاه ومرجعياته، لذلك فالقناع "وسيط؛ يتيح للشّاعر أن يتأمل –من خلاله– ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشّاعر. ويسهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل. ثم يعود القناع –من ناحية ثانية– فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشّاعر، إذ لن يصل الصَّوْت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز له استقلاله: أعني وسيطًا يفرض على القارئ تأنِّيًا في الفهم. وتأمُّلًا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفًا فاعلًا في إنتاج الدَّلالَة الكُلّية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى"[2].

ويُبَرِّر صلاح فضل تعدد فضاءات التأويل في القناع، وذلك لأنَّهُ "مظهر لازدواج المرسِل في الرّسالة الشِّعْرِيّة، كما أنَّ توتّر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر، وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريًّا من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لا تلبث بِدَوْرها أن تنعكس في تعدُّدِ وتباين قراءات النَّصّ عند المُتَلَقّين"[3].

بالإضافة إلى ما سبق، يُمْكِن للقناع أن يضطلع بوظيفة نَفْسِيَّة من خلال الانفلات من الْغِنائيّة والذّاتِيّة، وذلك بالنّزوع إلى القناع الذي يكسب العمل الأَدَبِيّ نوعًا من الموضوعيَّة والدرامِيّة، وذلك باستعارة بعض تِقَنِيّات الفنون الأَدَبِيّة الأُخْرى كالحوار والمونولوج وأسلوب القصّ التي استقاها من المَسْرَحِيّة والقِصَّة والسينما،

---

[1] العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص16.

[2] عصفور، أقنعة الشعر المعاصر. ص123.

[3] فضل، أساليب الشعرية المعاصرة. ص 100–101.

وكان بين تلك التِقَنِيّات أسلوب القناع الذي اتخذه الشّاعر كمعادل موضوَعْي لتجربته الذّاتِيّة[1]. وهذا ما نوَّهَ إليه العلَّاق في قوله:" لقد حاول شعراء الحداثة الْعَرَب تحرير نصوصهم الشِّعْرِيّة من سطوة المشاعر الرومانسية، والمواقف الْغِنائيّة السّائبة، ولتحقيق ذلك وجدوا أنَّ أكثر الوسائل ملاءمة، إن لم يكن أكثرها فاعلية، هو معالجة عنائهم الروحي والتعبير عنه عن طريق الاستخدام النّاضج للشّخصيات التّاريخيّة كأقنعة"[2]. وبناء على ما سبق، فإنَّهُ يُمْكِننا القول بِأنَّ القناع تقنية فاعلة في منظومة التواصل الشِّعْرِيّة، تأتي بروحٍ عصرية تحرر الشِّعْر جزئيًّا من الْغِنائيّة، وتشده إلى مصاف الدرامِيّة[3]. وبهذا الفكر يحرر الشّاعر نفسه من قيود الفردي والذّاتِيّ، ليتماهى في الكُلّي والإنسانيّ، من خلال استحضاره للرموز التّاريخيّة أو الدّينيّة أو الأسطورية.

المبحث الثاني- مصادر القناع

تعددت مصادر القناع التي يصدر عنها الشّاعر، وتنوعت الروافد المغذّية له، وهذا عائدٌ إلى كون الشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة قادرة على استيعاب أكثر من مضمون تعبيري، بناءً على طبيعة الشَخْصِيَّة وسياقها الخاص، فهناك الشَخْصِيَّة الأسطورية، والتّاريخيّة، والدّينيّة والأَدَبِيّة التي امتاحَ الشّاعر منها عوالم قصيدته[4]. ونظرًا لتعدد أبعاد الشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة، فإنَّهُ لم يكن من السهل استلهام تلك المرجعيات، وتوظيفها في الشِّعْر المعاصر دون مرجعياتٍ ثقافية متعددة، ترتبط بثقافة الأديب، وقراءاته الواسعة والمتنوعة؛ حيث إنَّهُ لا يُمْكِن استثمار كُلّ المرجعيات التُّراثِيَّة بالدرجة ذاتها، أو في الموقف نفسه، فهي ليست قادرة على النهوض بتجارب المبدع واستيعابها بناءً على المواقف الجديدة، كما أنَّ "المواقف الدّينيّة، والشَّخصيَّات التّاريخيّة، والأحداث الأَدَبِيّة، والنماذج الأسطورية، ليست مجرد ظواهر إِنْسانِيَّة عابرة، تنتهي بِانتهاء أصحابها، لكِنَّها حقول معرفية، ومرجعيات فكرية، وطاقات روحية، ضاربة بجذورها في أعماق الفكر الإنسانيّ، تمتد عبر الأزمنة،

---

[1] العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص20،21.

[2] العلاق، بنية القناع. ص 76.

[3] ينظر: فضل، أساليب الشعرية المعاصرة. ص 100-101.

[4] ينظر: حسين، علي حداد: قصيدة القناع دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر، بحث محكم، مجلة الأقلام، العددان 11،12، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة. كانون الأول 1987م. ص258.

وتتنقل عبر الأمكنة، وتمتلك قابلية الانتشار والتجدد، وتكتسب بعدًا تاريخيًا، وعمقًا حضاريًّا، ولونًا جماليًّا، يزيد من آفاقها الدَّلاليّة، وأبعادها الإيحائيَّة"[1].

فالمصادر التُّراثِيَّة بأشكالها المختلفة ظهرت في شعر أحمد دحبور، وحملت مدلولاتٍ جديدة، لكنَّ الشّاعر كان يوظفها غالبًا لغاياتٍ سياسية، مع أنَّ ظهور تلك المصادر في شِعْره لم يأتِ كُلّه في باب القناع، فكثير من تلك المصادر جاءت من باب التّعالق النَّصّي، إلا أنَّ ما ظهر عنده في باب القناع يمثّلُ عمليَّة إبداعية مركّبة في شِعْره، ومن أهم تلك المصادر؛ المصدر الدّينيّ والمصدر الأَدَبِيّ والمصدر الأسطوري والمصدر التّاريخيّ. وقد اعتمدت الباحثة عمليَّة الانتقاء لبعض النّماذج القناعية؛ للكشف عن تنوع المصادر التي امتاح منها دحبور.

أوَّلًا– القناع الدّينيّ

ربما تكون الشَخْصِيَّة الدّينيّة من أكثر الشَّخصيَّات حضورًا في النُّصوص الأَدَبِيّة، وذلك عائدٌ لتعدد المرجعيات الدّينيّة، وحضورها في ذهن الشّاعر والمُتَلَقّي معًا، فقد "اتكأت نصوص الحداثة على مفردات عدة كان لها مدلول واسع في القرآن الكريم وأضفت اتساعًا في النَّصّ الشِّعْرِيّ الحداثي"[2]. وهذه المفردات التي جاءت في القرآن، وهو مصدر واحد من بين مصادر أُخْرى، أضافت تنوُّعًا وحيويةً على النُّصوص الجديدة، فليس القرآن وحده هو الذي قدَّم إضافاتٍ مهمة لِلنَّصِّ الأَدَبِيّ، بل يُمْكِن القول أنَّ "التُّراث الدّينيّ مصدر ثرٌّ من مصادر الإبداع الأَدَبِيّ، سواء في مجال مطارحة نصوصه والتقاطع مع تراكيبها اللغوية، ومضامينها الأيديولوجية أو الجماليَّة، أو في ميدان التقنع بشخصياته ورموزه الدّينيّة من أنبياء ورسل، ونماذج صوفية متنوعة، أو نماذج ذكرت قصتها الأديان، ولا سبيل لِلعِلْمِ بها إلا الدين"[3]. فالعلاقة بين الأسطورة والدين قديمة، والصلة بينهما وثيقة، فكثير من النُّصوص الأَدَبِيّة تلاقحت مع نصوص دينية، بل إنَّ من أكثر ما يميز شاعر من غيره، هو تلك الثقافة التي يغترفها الشّاعر من البيئة الدّينيّة، فلا يخرجُ النَّصّ الأَدَبِيّ في كثير من المواطن عن معنى دينيٍّ من هنا أو هناك، وليس شرطًا في ذلك أن يكون التأَثُّر مباشرًا، وأن يكون

[1] كلاب، محمد مصطفى عبد الرحمن: تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد 24، العدد2، الجامعة الإسلامية، غزة، 2016م. ص13.

[2] الصغير، قصيدة القناع في شعر الحداثة. ص17.

[3] أحمد، القناع سبيلا لحداثة النص الشعري. ص5050، 5051.

لفظيًّا خالصًا، فقد يظهر التأثُّر بالمعاني فقط، وقد يكون التأثُّر في الجهتين معًا. وهذا يعني أنَّ النّهضة الحديثة، والروح الدّينيّة مثَّلتا علاقات ترابطية لا فكاك منها، فعلى الصعيد السياسي، كان هناك توجه واضحٌ نحو النّموذج الإسلامي، وفي الميدان الثقافي كانت العودة إلى المرجعيات التُّراثِيَّة أمرًا واضحًا، مما يدلّ على تشابك العلاقة بين الحديث والقديم، تأثَّرا بالدين كرافدٍ مهم من روافد الأدب[1].

وبلا شكّ فإنَّ الشّاعر المعاصر لجأ إلى استدعاء الشَّخصيَّات الدّينيّة التي شعر بِأنَّ ثمة رابطًا بينه وبينها، وأنَّ في تجربتها الذّاتِيّة ما يصلح لأَنْ يكون صدى لتجربته الخاصَّة، فراح يحاكيها ويناجيها ويتلبسّها حَتّى حلّت في دمه، فَنَطق بلسانها وأنطقها بلسانه.

إنَّ لجوء الكاتب للشخصيات الدّينيّة تحديدًا لم يكن عبثيًّا؛ لأنَّ ما يميز الشَّخصيَّات الدّينيّة خاصَّة التي وردت في القرآن، أنَّها شخصيات واقعية، عاشت تاريخًا حقيقيًا، وليست من نسج الخيال، لذلك أصبحت هذه الشَّخصيَّات بدلالاتها الرَّمْزية ملكًا لِلشِّعْراء، يتعاملون معها كأية شَخْصِيَّة في التاريخ، ويوظفونها توظيفًا رمزيًّا للدلالة على المواقف أو الأفكار، كُلّ ذلك أدى إلى إغناء التَّجْربة الشِّعْرِيّة، ومنحها أبعادًا غير مباشرة، وقرّبها من الإيجاز والتكثيف[2].

وتصنف الشَّخصيَّات الدّينيّة التي تقنّع بها الشُّعَراء إلى ثلاث مجموعات:

1- شخصيات الأنبياء: وهي من أكثر الشَّخصيَّات الدّينيّة شيوعًا في الشِّعْر المعاصر، وأكثر الأنبياء ورودًا هم: محمد وَعْيسى وموسى وأيوب ثم آدم ونوح ويعقوب ويوسف ويونس عليهم السلام.

2- شخصيات مقدسة: مثل شَخْصِيَّة السَّيِّدة مريم، وشَخْصِيَّة عازر الذي أحياه المسيح عليه السلام بعد موته، وشخصيات الملائكة ومنهم جبريل وعزرائيل.

3- شخصيات منبوذة: وهي الشَّخصيَّات التي ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللعنة، أو أنَّها ارتكبت خطيئة أخلاقية لا تقبل التبرير، أو اقترفت جريمة في حق الناس، ومنها: الشيطان، وقابيل، ويهوذا تلميذ المسيح الذي وشى به إلى الكهنة، والمسيح الدجال[3].

---

[1] ينظر: شرّاد، رشلتاغ عبود: أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، ط1، دار المعرفة، دمشق، 1987م. ص22.

[2] ينظر: شرّاد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص155.

[3] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص76-102.

ويبدو تأَثُّرُ دحبور بالمصادر الدّينيّة تأَثُّرا واضحًا في خطابه الشِّعْرِيّ الذي يستلهمه من الثقافة العَربيّة والْإِسْلامِيَّة، مع ميل واضح إلى القرآن الكريم، حيث استلهم منه معانيه ولغته وأساليبه البلاغيَّة، وصوره الشِّعْرِيّة، وحسّه الإيقاعيّ، ولم يتوان في اقتباس اللغة والخطاب من الكتاب المقدّس، بل مزج أحيانًا بين النُّصوص الدّينيّة[1]. وكان للقناع الدّينيّ حضوره الواضح في شِعْره فحضر ضمن خطوط كُلّيَّة وجزئية، فهناك قصائد يظهر القناع في كُلّ زواياها، وقصائد أُخْرى يتخلّق القناع في بعض أجزائها.

ففي قِصَّة النبي يوسفَ يتخذ الشّاعر من القناع دليلًا على حالة الغدر التي استشعَرها الفلسطينيّ، فالشّاعر يستحضر قناعًا دينيًّا يُحمِّلُه دلالةً سياسيةً برؤية حداثيَّة؛ فالقناع يتشكل في جسد القصيدة عبر حلقات محكمة، فيفتتح الشّاعر النَّصّ بالقناع الدّينيّ، ثم يزيله بعد ذلك ليوسّع المعنى، أو ليفضح ما يخفيه، ثم يعود ليلبسه من جديد. فيقول في قصيدة (نهار غير هذا– كشيء لا لزوم له):

" أقصُّ عليَّ رؤيايا
فلا أبَ لي، ولا أُخوةْ
وذئبي فيَّ،
إلا أنَّهُ لم يدفع النسوةْ
إلى تقطيع أيديَهنَّ
لكني قطعتُ الأرضَ بحثًا عن مراياي
فلم أرَ، في المرايا، وجهي الحسنا
أهذا كُلّ ما في البيت؟
ولستُ هنا؟" [2].

تَتَجَلّى قيمة القناع في هذا النَّصّ بِأَنَّهُ يؤوِّلُ النَّصَّ الدّينيَّ، والقِصَّة القرآنية الخاصَّة بسَيِّدنا يوسف عليه السلام وهو يقصّ حكايته (الرؤيا) على والده يعقوب عليه السلام[3]، ليصبح القناع هو الراوي والمروي له، وهذا يجعل من الدالّ الجديد رؤية أُخْرى تختلف عمّا جاء في القصّ الدّينيّ؛ فيوسف عليه السلام قصَّ رؤياه

[1] ينظر: شطناوي، ديانا علي محمد: توظيف التراث في شعر أحمد دحبور، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2005م. ص22–45.

[2] دحبور، الديوان، (أحمد دحبور كشيء لا لزوم له 2002). 453/2.

[3] ينظر: القرآن الكريم: سورة يوسف، الآيات 4، 5.

على والده، وكان له إخوة غدروا به، لكنَّ القناع الآن بهذا التوظيف الجديد يظهر يتيمًا وحيدًا (لا أب لي ولا أخوة) فهذا النفي الجنسي يفتح احتمالات التأويل، ويُبرز الأسئلة الجَدَلِيَّة، فأين أبو الشّاعر؟ وأين إخوته؟ وهنا تتخلق فكرة القناع في هذا المقطع، ليكشف عن انفجار شعور الغضب الفلسطينيّ نتيجة لما رآه من تخلي الأخوة عنه، وغياب الأب، فدلالة غياب الأب والأخوة توحي بالغربة التي يعيشها الفلسطينيّ وهو يقطع الحدود بحثًا عمن يناصره، إنَّهُ يبحث في المرايا عنه، أي عن وجهه العَربيّ الذي غدر به وتخلى عنه، ومع أن الشّاعر كان يعتقد أن وجهه الفلسطينيّ وجهٌ حسن، إلا أنَّهُ لم يرَه وهو يقطع الأرض، يحركه (ذئبه) الدالّ على المقاومة والحرية، لكنَّ هذا الذئب لم يفتن الأمة العَربيّة، ولم يحرك فيها عاطفة التفاعل مع الفلسطينيّ، فيختتم الشّاعر قناعه بسؤاله الجديد (أهذا كُلّ ما في البيت؟) وهنا تتضح صورة الخذلان الذي شعر به الفلسطينيّ بعد أن فقد مراياه، ولم يجد في البيت العَربيّ سوى جماداتٍ دون بشر، ولذلك وظف الشّاعر الاسم الموصول (ما) ولم يوظف (من) دلالة على أن تلك الوجوه العَربيّة (الأخوة) الذين نفى الشّاعر وجودهم منذ بداية المقطع غائبون فعلًا، فهم ليسوا سوى جماد.

وتحضر قِصَّة إبراهيم عليه السلام في شبكةٍ رمزية يحيك الشّاعر خيوطها عبر هذا القناع الدّينيّ، إذ يتخذ من القناع صورةً تشابهيةً تجمع الماضي بالحاضر، ثم يعمّق من دالّ الفداء في حالته الخاصَّة إلى دوالَّ أكثر شمولية وهي تعبر عن الواقع الفلسطينيّ. فيقول في قصيدة (خروف العيد):

"يا أولاد إبراهيم:
من منكم فداهُ خروف معجزة السماء؟
فإنَّني أفدي الخروف الآن،
يذبحني أبي،
وأمي ليس يعجبها فدائي،
من سيجمع لي عظامي، في الرخام لنستعيد الطائر الأخضر؟"[1].

يدخل الشّاعر النَّصّ متقنعًا بقناع دينيٍّ، متخذًا من شَخْصِيَّة سيدنا إبراهيم عليه السلام إطارًا قناعيًّا إقناعيًّا يكشف عن مسيرة شعبٍ كامل افتدى أُمَّةً بِرُمَّتها بروحه وجسده، فكما امتثل إبراهيم عليه السلام لأوامر الله، نرى أن الشعب الفلسطينيّ يمتثل لأوامر الواقع في مقاومة المُحْتَلّ الدخيل، وبما أنَّ إبراهيم عليه

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 182/2.

السلام يحمل في معانيه كُلّ متممات الخلة والوفاء والطاعة، فإنَّهُ يُمَثِّلُ (الأُمَّة):"أنَّ إِبْرَٰهِيمَ كَانَ أُمَّةً"[1] وهنا تنزلق تلك الدَّلالَة عبر الخطاب النّدائي الذي يبَدَأ الشّاعر به هذا المقطع (يا أولاد إبراهيم) فالنداء موجَّهٌ لأبناء الأمة العَربيّة، ثم يتلو النداء الدالّ على الاستنجاد والتحفيز والتحضيض سؤالٌ تحفيزيٌّ آخر، بل إنَّهُ سؤال الاختبار، فالشّاعر يريد أن يَحُثَّ تلك الشعوبَ (أولاد إبراهيم) متسائلًا عمن يُمْكِنه أن يكون ذلك الذي يلبّي نداء والده ويمتثل لأوامره كما فعل إسماعيل عليه السلام، وهذا التحول بالمعنى يتخلَّقُ في بؤرة النَّصّ، عبر انعدام الجواب، فالسؤال يفلت في فضاء مفتوح، دون أن يكون من أبناء إبراهيم من يجيب، أي ليس هناك مِن إسماعيلَ يُلبّي نداء الامتثال.

لكنَّ الشّاعر يرتدي قناع إسماعيل عليه السلام، ويعلن الامتثال التام لنداء الواجب، فيجيب السؤال بعد أن تنعقد ألسنة الْعَرَب الذين رفضوا تلبية النداء، فيحضر (إسماعيل) عبر الأنا القناعية (الشّاعر الفلسطينيّ)، ليكون الوحيد الذي لبى النداء، بقوله: "يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ".[2]. وتتحول الفدية بأسلوب حداثي وفكر جديد، فيصبح القناع هو الفادي، والخروف السماوي (الذبح العظيم)[3] يصبح ناجيًا من الموت، ليكون الفلسطينيّ هو الضحية، فيدلُّ الشّاعر بذلك على أن الفلسطينيّ صار فداءً لِكُلِّ تلك الأنظمة التي أسكتها الخوف والجبن والخَوَر والضعف. لكنَّ هذا الافتداء لم يعجب تلك الأنظمة، فهي لا تريد للفلسطيني أن يكون الواجهة التي تحمل عن تلك الأمة وزر الإهانات التي لحقت بها عبر التاريخ، وذلك حَتّى لا يكون له الحق في الظهور على أنَّهُ المخلِّص، أو أن يبرز قويًّا أمام ضعف تلك الأنظمة، فيكشف عوراتها. ولذلك فإنَّ القناع يعود بسؤال جديد، فإذا لم ترضَ الأمة بهذا الفداء الذي يجترحه الفلسطينيّ، فمن سيكون القادر على استجماع تلك العظام التي تدل على شتات الفلسطينيّ الذي شارك فيه الأخوة الْعَرَب (أولاد إبراهيم)؟ ومن الذي سيعيد للطائر الأخضر ريشه المنتوف حَتّى يتمكن من التحليق في فضاء الحرية؟ إنَّهُ سؤال الهوية وسؤال البعث والتجدد، هذا السؤال يمثل في الفكر الجديد دلالة جديدة إحيائية، فالشّاعر عبر القناع يبحث عن دماء جديدة قديمة تعود لسريانها في عروق الفلسطينيّ الذي يسعى الآخرون لإغلاقها وتجلُّطِها.

---

[1] القرآن الكريم: سورة النحل، الآية 120.

[2] القرآن الكريم: سورة الصافات، الآية 102.

[3] " وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ ". القرآن الكريم: سورة الصافات، الآية 107.

ويحضر القناع الدّينيّ في تشكيلٍ عصريٍّ جديدٍ كما في قصيدة (هل كان لي)، فيستعيد فيها الشّاعر مشهد (قابيل وهابيل)[1]:

"لا ريبَ في هذا،

يطاردني ترابٌ كان فاكهةً وصيادين صاحوا:

قد قتلتَ أباكَ،

يوم نسيتَ في الوادي أخاكَ،

وما قتلتُ وما نسيتُ أخي،

ولكنَّي رأيتُ أخي على حجر الوصية ناشرًا دمه،

وعلَّمني غرابٌ كيف أدفَنّه،

–لماذا يا غراب"[2].

تبدو المقاربة بين حادثة قتل قابيل لأخيه هابيل ممكنة بعمق في هذا النَّصّ، فالقناع الذي يوظفه دحبور، وهو يتلبس بشَخْصِيَّة قابيل، يحمل دلالات جديدة توازي بين تجربة الشّر المتمثلة بالقتل منذ أقدم العصور ومشاهد الشر في الوقت الحاضر[3]، فالقناع يؤكد أنَّ فعل القتل هو شرٌّ لا يُسكت عنه، ولا يشعر القاتل بالهدوء والاطمئنان ما دام في رقبته قتيلٌ يصرخ به، وهذا ما يدلُّ عليه الفعل المضارع (يطاردني) الذي يدل على استمرارية فعل المطاردة، لكنَّ الذي يُطارده هو روح ذلك القتيل التي تحولت إلى تكوينها الْأَوَّل (تراب)، إذ ينبعث صوت الاتهام مؤكدًا حادثة القتل أو الاتهام به (قد قتلتَ أباك) لكنَّ صوت القناع يردُّ مباشرةً دون تلكُّؤ نافيًا القتل ونافيًا نسيان الأخ، وهنا تتضح دلالة أُخْرى تخص الفلسطينيّ الذي عاش دهرًا متهمًّا بالقتل، ولم يكن عليه سوى أن يبرر دائمًا أنَّهُ ليس القاتل، ولكِنَّهُ رأى أنَّ هناك أخًا مقتولًا، ففعل القتل قد حدث بالفعل، بينما لم يكن للفلسطيني يدٌ في ذلك، وهنا تبرزُ جَدَلِيَّة السؤال الذي يفرضه هذا الاستدراك من الصَّوْت القناع، فإذا كان القتل قد حدث فعلًا، فإنَّ هذا بالضرورة يفترض وجود قاتل ما، فأيُّ

---

[1] ينظر: القرآن الكريم: سورة المائدة، الآيات 27–32.

[2] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 2/267،266.

[3] ينظر: موسى، إبراهيم نمر: شعرية المقدّس في الشّعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن، 2010م. ص121.

الناس هو الذي قام بالقتل؟ ثمَّ يشير القناع إلى أنَّهُ لم يكن له خبرة بالقتل ذلك، ولا بالموت، لأنَّهُ كان كامل الجهل بِكُلِّ ذلك، وما يدلُّ على ذلك أنَّ غرابًا علَّمه كيف يواري ذلك الميت (وعلمني غراب) فالغراب هو أداة رمزية في هذا النَّصّ تنحرف عن معناها القرآني ودلالتها الزَّمَنية والمكانية، ليصبح الغراب رمزًا للخراب والقتل والتدمير، فهو الذي علَّم من لم يقتل (الفلسطينيّ) على دفَنّ القتيل، حَتّى يُدان ذلك الذي قام بالدفَنّ، فالقناع عبر تساؤله في نهاية المقطع (لماذا يا غراب؟) يوجِّهُ لومًا مُبرَّرًا واستنكارًا لفعل الغراب الذي يعلم القناع دفَن أخيه، وكأنَّهُ يريد أن يقدم له خدمة خبيثة، فالشّاعر يلوِّن القِصَّة بألوان حديثة، ويقلب محتوى القص الدّينيّ، ليوائمه مع الحال الفلسطينيّ العَربيّ، دون أن يضغط على جسد النَّصّ، أو يحمله ما لا يطيق، وإنَّما جعل القناع يسري في شريان النَّصّ انسيابًا رمزيًّا دلاليًّا مكثفًا، يتناسب والمقصد العام من القصيدة، وبذلك يتبرَّأ الفلسطينيّ عبر هذا القناع من حادثة مقتل (هابيل) فالشّاعر ينادي بالأخوَّة، رافضًا القتل، مستنكرًا فعل الشر الذي قام به الإنسان الْأَوَّل.

وفي قصيدة (وردة للناصرة) يتقنَّع الشّاعر دحبور بقناع السَّيِّد المسيح عليه السلام، ويدلف إلى قلب المدينة حاملًا عبء الأسئلة، باحثًا عن ناصرته التي غاب عنها دهرًا، فكان قناعه يحمل طابع القداسة، بما يليق بتلك العودة المحمومة، فالغياب يلقي بظلاله على لحظة الحضور في المكان الذي وُلد فيه المسيح عليه السلام. فيقول:

"وردةٌ للناصرةْ
دمعةٌ تسري على خدٍّ جليليٍّ،
من الجرح الجليليِّ،
إلى عمرٍ أعوزَتْه الذاكرةْ
دُلَّني يا ولدي
يا سيدي
يا جدُّ:
هل شاهدتني، من قبلُ، مَيْتًا وتحرَّيْتُ القيامةْ؟
أم أنا العائدُ من غاشيةِ المنفى إلى برِّ السلامةْ؟

إنْ أكنْ عدتُ، فعبِّئْ ذكرياتي الشاغرةْ

رُدَّ، من وجهي، إلى التربةِ، غصنًا وابتسامةْ

إنني منها–

فَنَسِّبْني إليها بعلامة"[1].

يستثمر الشّاعر في هذه القصيدة طاقات إيحائية مشحونة بالدَّوالّ، فتنفتح القصيدة بجرعاتٍ من الحزن المسكوب دموعًا على المكان، تلك الدموع التي تسري وكأنَّها تشقُّ طريقها في ظلمةٍ تتحسسُّ من خلالها تلك الجراح التي خلفتها الغربة، وأحدثت ذلك الفراغ في الذاكرة، بسبب البعد المكاني والزماني، ثم تتحقَّقُ لحظة اللقاء مع حضور الحوار بين الأنا المتقنعة وذلك الولد الذي يوظّفه الشّاعر دليلًا بعد أن يرجوه (دلَّني) يا ولدي. وفي هذا الحوار يستدرك الشّاعر، فيكتشف أنَّهُ غاب طويلًا عن الأرض، وأنَّهُ لم يعد ذلك الأب، بل أصبح جدًّا، وهذه الألفاظ تكشفُ عن إدراك الشّاعر لطول المدة التي قضاها بعيدًا عن الوطن، لكنَّ اللحظة تبدأ بنقطة انطلاق غير معروفة المصدر، إلا أنَّ المساحة تضيق، ويقترب الشّاعر من المكان تدريجيًّا، فهو المسيح الذي يعود إلى حضن أرضه، لكِنَّهُ تائهٌ يحتاج من يرشده إلى المكان، وهذا التيه مبررٌ بسبب اتساع الفجوة الزَّمَنية، لكِنَّهُ الآن يقوم من رقدته، وكأنَّها قيامة المسيح – حسب المعتقد المسيحي–، فإذا كان قد شوهدَ (ميتًا) بسبب الغربة، فإنَّ عودته تعادل القيامة[2] (تحرَّيْتُ القيامة). ويقابلها بتكرار فعل العودة (عدتُ، العائد)، ويُلاحظ أن الشّاعر وضع (المنفى) بين (العائد) و(بَرِّ السلامة) ليوضح بِأَنَّهُ لم يكن ميتًا، وإنَّما كان مرفوعًا إلى المجهول بسبب ذلك المنفى، حيث جعله مقرونًا بلفظة (الغاشية) وهي لفظة حمّالة لدلالات دينيّة ومعجميّة شتّى، فهي من النّاحية الدّينيّة تمثّل تناصًّا مع سورة (الغاشية) التي تبيّن جزاء المؤمن والكافر، كما أنَّها تشير إلى أهوال يوم القيامة، ومن النّاحية اللّغوية فإنَّها تحمل معاني التَّغطية والإغماء والغشاوة، ليضربَ المنفى بذلك غشاوته على بصيرة اللاجئ المنفيّ فيعميها، بل يجعل من حياته حياة لا تشبه إلا الموت[3].

ثم بعد انقضاء الأجل المقدَّر لذلك المنفى، يقفز الشّاعر عنه ليحقق قيامته، ومع أنَّ فعل العودة جاء مشروطًا (إن أكن عدتُ) إلا أنَّ الأنا تفرض الحضور وتؤكده (إنني منها)، طالبة من المخاطب "أن يعيد

[1] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 2/ 244.

[2] ينظر: العهد الجديد: إنجيل لوقا، الإصحاح 24.

[3] ينظر: موسى، آفاق الرؤية الشّعرية. ص 253، 254.

"تعميد" روحها بتراب الوطن من جديد، وأن يشِمَها بـ "علامة" نسب جديدة تربطها بالمكان بعد طول غياب"[1]. لتَتَجَلّى بذلك براعة القناع، بما تحشده من دوالَّ تنبثق من مفردات العودة، وقداسة الأرض التي التقاها الشّاعر بعد هذا اليباب.

ويستمر الشّاعر في تلبُّسه بشَخْصِيَّة المسيح عليه السلام، بحثًا عن تلك الطريق التي تخلصه مما هو فيه من عذاباتٍ بفعل الآخر الذي يحاصره، فيوظف القناع الدّينيّ استعادةً لماضٍ يتراءى أمامه، ويستلهم من تلك الحوادث معاني التضحية، ليسقطها على الواقع الفلسطينيّ، فيقول في قصيدة (اللعنة):

"والقاتل المهووس أعماني فدُستُ على اللهيبْ

وخرافةِ القدّيسِ، والشيطان،

والفادي الذي رُفِضَتْ كفالتُه على خشب الصليبْ

ونقاوةِ العسَلِ الغريرِ..هرَفتُ:

ما جدوى العذابِ على الصليبْ"[2].

تتشعبُ دلالات النَّصّ بتعددِ الإحالاتِ التي يؤطِّرُها الشّاعر في هذا القناع الدّينيّ، فهو يحاولُ أن يجسد حالةً من المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطينيّ في مواجهة الآخر المُحْتَلّ، فيستقي من حادثة صلب السَّيِّد المسيح عليه السلام[3] تلك الهالةَ التي يُضيء بها وجهه الذي غطاه المُحْتَلّ بعتمةِ الظلم والمعاناة، فيحذف لفظة (الاحتلال) ويصرِّح بصفته الملازمة له (القاتل) حَتّى تتجذَّرَ صورته في وَعْي المُتَلَقّي، ويكثف من تلك الدَّوالّ التي تتفق مع صفات المُحْتَلّ (أعماني) فتتضح المفارقة بين محتل يقتل ويعمي، وفلسطيني معذب يتشرَّبُ القتل والعمى والمعاناة، ونتيجة لهذا التغوُّل والإمعان في قتل الفلسطينيّ، لم يعد أمام الفلسطينيّ (المسيح) سوى أن يدوس على اللهيب، وهنا تَتَبَدّى صورة المسيح الفادي وهو يُعْبُرُ طريق الآلام التي لا تحمل مسيرتها غير معنى المعاناة والبحث عن النجاة باجتياز النار بالنار، ثم تتبدَّد فكرة التقديس، وتصبح طريقًا أُخْرى معبدةً باللهيب، فقداسةُ القضية الفلسطينيّة، المستمدة من قداسة الأرض التي هي مسرحُ الصراع، لم تشفع للشاعر، كما لم تشفع قداسة المسيح له من الصلب.

---

[1] نفسه. ص253.

[2] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 31/1.

[3] ينظر: العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح 19.

وهنا يقابل الشّاعر بين (القداسة) الدالّة على المسيح، و(الشيطنة) الدالّة على الفعل الاحتلالي، ليصبح المناضل الفلسطينيّ مجبرًا على خوض طريق المقاومة عبر المرور على جمر الألم، فالفلسطينيّ لم يكفلْهُ أحد، ولم يقف إلى جانبه أحد، فارتفع على خشبة الصليب مرفوضًا ومذبوحًا بسيف القريب والبعيد. وهنا تتعالى أسئلة الشّاعر الذي يرى معاناته ومعاناة قومه وتضحياتهم، دون أن تلقى تلك التضحيات أيةَ كفالةٍ أو مساندة، فينفجر السؤال في نهاية المقطع:"ما جدوى العذاب على الصليب؟ فهذا السؤال يكتنز بِدوالِّهِ التعبيريَّة؛ فالعتابُ بلمسةِ حزن وأسى، مشحونةٍ بنبرةٍ تُعبِّرُ عن خيبة أمل الفلسطينيّ (المسيح) وهو يضحي وحيدًا، ويقارع الآخر دون أن يلقى من يقف إلى جانبه، وكأنَّ لعنة قداسته تتحالف مع الشيطان، فيصل إلى قناعةٍ نهائية، مفادها أنَّهُ يحمل جراح أمةٍ بأكملها، ويذود عن حياضِ عروبةٍ كاملة، إلا أنَّ ذلك لم يُرضِ تلك الأنظمة التي لم تكفَلْهُ ولم تؤازرْهُ. فقناعُ السَّيِّد المسيح الذي اتخذ منه الشّاعر أداةً تحريضيةً، أفادَ في استحضار الماضي، وفتحه على الحاضر، لتتخذ القضية الفلسطينيّة في محور الصراع مع المُحْتَلّ بُعدًا مقدَّسًا، يكشف عن حقيقة الصراع بين الفلسطينيّ والمُحْتَلّ.

يَتَّضِح أنَّ القناع الدّينيّ الذي اعتمده الشّاعر بهذا التنوع، جاء لغاياتٍ سياسية في الغالب، فدحبور يلجأ له كُلّما رأى أنَّ الظرف السياسي يزداد سوءًا، خاصَّة مع وقوع فلسطين تحت الاحتلال، وبداية التساقط العَربيّ، وحركات التخلي عن القضية الفلسطينيّة التي راحت تأخذ أبعادًا مختلفة، ما دفع الشّاعر إلى المقارنة والمقاربة، فكان القناع الدّينيّ صوته العالي في توصيف تلك الظروف، ووعاءه الذي بث من خلاله قضاياه ورسائله. ولا بُدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ النماذج السابقة ليست إلا جزءًا مختارًا من تلك النماذج الكثيرة التي استند فيها دحبور على القناع الدّينيّ.

ثانيًا– القناع الأسطوري

قبل الدخول في فضاء الأسطورة الواسع، فإنَّهُ تجدر الإشارة إلى أنَّ اللفظة لم تكن عربية الأصل، وإنَّما هي "ترجمة للمُصْطَلَح (Mythe) في الفرنسية، و (Myth) في الإنجليزية، وهي حكاية أو رواية شعبية، أو إنْسانِيَّة متصلة بحياة إحدى الأمم. تهدف إلى التعبير عن بطولة أو قيمة ذات أثر هام في نفوس الناس أو الأمة"[1]. فالمعنى الذي يقترب من الأسطورة في العَربيّة، هو أنَّها تعبيرٌ عن الحكايات ذات البعد البطولي الخارق الذي يُحدثُ تأثيرًا في النفوس، وقد أُثيرَت هذه القضية في النَّقْد الحديث، على أنَّها اشتراكٌ بين الدين

[1] حجازي، سمير سعيد: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001م. ص90.

والمأثور الشعبي، بالإضافة إلى الانثربولوجيا وكذلك علم الاجتماع والفنون الجميلة، وغالبًا ما عُدَّت نقيضًا للتاريخ أو لِلعِلْمِ أو للفلسفة أو ما يختص بالحقيقة والمجاز[1].

وقد احتفظت الأسطورة بقدرتها على التمدد بما امتلكت من خصائص تعارف عليها الناس، فتسربت إلى وَعْيهم، وذلك بعد أن صارت كلاما موزونًا، وتحولت إلى ما يشبه الأناشيد بإيقاعات خاصَّة، وعلى الرغم من هذا التحول، إلا أنَّ الطابع الخاص بها، وسِمَة القدرة الخارقة، تبقى لصيقة بها حَتّى بعد تحويلها إلى حكاية عن الآلهة، حيث تشير الدراسات التّاريخيّة إلى "أنَّ أقدم الأساطير كان غناء دينيًا ثم ملاحم شِعْرِيَّة"[2].

كما يعرفها أحمد زكي بأنَّها: "قِصَّة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل"[3]. وبناء على هذا التعريف، فإنَّهُ يُمْكِن القول بِأنَّ الأسطورة جملةٌ من العلاقات الرَّمْزية التي يؤلف بينها رابطٌ مشتركٌ، لتظلَّ العلاقة على هذا الأساس علاقة جَدَلِيَّة[4].

ولا تصبح الأسطورة ذات معنى بعيدًا عن مجال التوظيف، فهي مثل أي رمز لغوي، ليست شِعْرِيَّة بحد ذاتها، "بل تصبح كذلك إذا استخدمها الشّاعر بطريقة خاصَّة من خلال رؤياه الشِّعْرِيّة"[5].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ الأسطورة بحضورها الواعي في النُّصوص الأَدَبِيّة، أدت دورًا بارزًا في الكشف عن "الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي للإنسان، وإيجاد تفسير لِكُلِّ ما يحيط به، وهي بذلك مرحلة من مراحل ارتقاء العقل البشري في مغامرته الْأولى"[6].

وإذا كان للأسطورة هذا الدور في نقل أو تجسيد المعاناة، وما يحيط بالبيئة أو ما يتخلَّق بها طارئًا أو أصيلًا من حركات، فإنَّ القناع الأسطوري بخصائصه الفَنِّيَّة والوظيفية يمثِّل"خلْقَ أسطورة تاريخية- لا تاريخًا حقيقيّا- فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة)، أو هو محاولة لخلق موقف درامِيّ، بعيدًا عن التحدث بضمير المُتَكَلِّم، ولكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع، تضع

---

[1] ينظر: وليك، رينيه و أوستين وارن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1992م. ص259.

[2] زكي، أحمد كمال: الأساطير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م. ص71.

[3] زكي، الأساطير. ص35.

[4] ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص201.

[5] حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الآداب، بيروت، 1994م. ص339.

[6] المرايات، رفعت: تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2014م. ص11.

هذه الدرامِيّة في أبسط حالاتها"[1]. ويُلاحظ أنَّ القناع الأسطوري لا يكاد ينفك من النّزعة الدرامِيّة، فالصَّوْت القناع لا بُدَّ من استنفاذه لعدة طرائق كلامية، أقلُّها السَّرْد، أو الحوار، وبالتالي تكون الصبغة الدرامِيّة قرينة ثابتة في كثير من نصوص القناع. حيث "لعبت الأسطورة دورًا بارزًا في نقل القصيدة العَربيّة إلى ساحة الدرامِيّة؛ لأنَّ الشّاعر خلع على الأسطورة معنى إنسانيًّا حاضرًا، أي ألبسها معاناة الإنسان للمشاكل المعاصرة"[2].

فالأسطورة بهذه السلطة الوظيفية، صارت جسرًا للذات الشّاعرة تأخذها إلى الماضي، وتأخذ الماضي معها إلى الحاضر، لأنَّ الشُّعَراء لم يلتفتوا إلى الأسطورة تاريخيًّا، وإنَّما وظفوها حضاريًّا، وهذا يعني أن الشّاعر أسقط عنها ثوبها التّاريخيّ، وألبسها لبوسًا عصريًّا يحقق غاية تستوعبها الروح العصرية[3].

فالاستخدام الفَنِّيّ للأسطورة هو ما أضفى عليها صفة الشِّعْرِيّة، وليس المعنى التّاريخيّ الذي تحمله؛ لذلك فإنَّ شعراء الحداثة قد اتخذوا "الأسطورة قناعًا فَنِّيًا درامِيًا وحدثًا مهما يُمْكِن التعبير من خلاله عن آلام الإنسان العَربيّ في هذا العصر وأوجاعه، بل أصبحت الأسطورة نوعًا من الإسقاط المباشر تجاه الواقع بطريقة غير مباشرة"[4]. فالوظيفة التفسيرية الاستعاريّة من أهم ما تضطلعُ به الأسطورة، وقد يكون ذلك من خلال إهمال شخصياتها وبعض أحداثها، والاستنارة بدلالة الموقف الأساسي فيها، بهدف استعارته إيحائيًّا لموقف جديد مشابه، ويتحقّق ذلك من خلال امتزاج الرَّمْزية البنائية في القصيدة، فتكون بذلك إحدى لبناتها المكونة لها عضويًّا[5].

وعليه فإنَّ "استحضار الشَخْصِيَّة الأُخْرى ونفخ الروح فيها، ومن ثم منحها الفرصة كي تنوب عن الشّاعر في التعبير عن موقفه من أحداث عصرنا بما ارتبط بها من صفات يُعدّ نوعًا من التسلّح بالمنطق الأسطوري القادر على اختزال الزمان وتجاوز عوائقه"[6].

---

[1] عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ص121.

[2] حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. ص345.

[3] حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. ص345.

[4] الصغير، أحمد: قصيدة القناع في شعر الحداثة، بحث محكم، مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد، العدد1، جامعة أسيوط، فبراير، 2015م. ص34، 35.

[5] ينظر: أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م. ص288.

[6] الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث. ص13.

ومن الشَّخصيَّات الأسطورية التي وظفها الشُّعَراء من تراثهم العَربيّ زرقاء اليمامة، وسطيح الكاهن، وشداد بن عاد، ولقمان بن عاد، كما لجؤوا إلى توظيف عدد من أبطال الحكايات الخرافية الذين يحملون ملامح أسطورية؛ كالسندباد، وعلاء الدين، وسيف بن ذي يزن[1]. وغيرها من الشَّخصيَّات الأسطوريّة أو الأساطير العَربيّة التي وظّفوها بطرق متعددة، "وفجّروا من خلالها دلالاتهم الإيحائيَّة، وفق رؤيا معاصرة تلتحم عضويًّا في نسيج القصيدة"[2]، كما عمدوا إلى توظيف الأساطير الأجنبية، فشاعت في شِعْرهم الأساطير الإغريقية والبابلية والفَنِّيّقية، فتقنعوا بسيزيف وبروميثوس وأوليس وأوديب من التُّراث الإغريقي، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو من التُّراث الفَنِّيّقي والبابلي[3].

وبهذا تعدُّ الأسطورة انعكاسًا شفَّافًا للاشعور الجمعي، فهي بقدرتها على نقل التَّجْربة الجماعية، وما تختزله فيها من مجموعة من الحركات التي حافظت على كينونتها عبر الزَّمَن، تصبح "مصدرًا مشروعًا لِلفَنَّان، وبخاصَّة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، فكان على الشِّعْر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثّلها الإنسان القديم في أساطيره"[4].

إنَّ تَوَفُّرَ الرؤيا الشِّعْرِيّة النافذة، وتمكُّن المبدع من استثمار تجاربه، وبحسن اختياره للموروث الأسطوري، وقدرته على توظيفه توظيفًا فَنِّيًا في النَّصّ الجديد، "قد يخلق نصًّا أسطوريًّا جديدًا، يصبح أكثر ملاءمة للواقع الدّاخِلِيّ المضطرب، والمزدحم بهواجس الشّاعر. وقد يأخذ الشَّكْل الجديد مظهره الخارِجِيّ من التِقَنِيّات المسوغة شعريًا[5]".

فاجتماع الرموز وتعدد الأقنعة، وتنوع المرايا والصور، وما يستقيه الشّاعر روحًا ومضمونًا من الموروثات الجماعية، يُمْكِنه من خلق نص حداثي بوجهٍ تاريخي، وبرؤى داخلية تؤسس لخلق واقع مغاير شكلا للواقع المطروح، لكِنَّهُ متفق معه ومعادل له روحًا[6].

---

[1] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص179-184.

[2] موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص390.

[3] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص179-184.

[4] أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص289.

[5] مرايات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر المعاصر. ص30.

[6] ينظر: نفسه. ص30.

وفي أقنعته الأسطورية يميل أحمد دحبور إلى استحضار الألم غالبًا لإسقاطه على الواقع الحاضر، وما يكتنزه من معاناةٍ وصورٍ للظلم الذي يحيق بالفلسطينيّ، فتَتَجَلّى شِعْرِيَّة القناع بما يقدمه من رؤى جديدة تعبر بصورةٍ أو بأُخْرى عن ملامح الألم التي تعتلي وجه الفلسطينيّ الحاضر، وتدمغه بلون العذاب الذي أَطبَقَ على روحه عبر السنين.

ففي قصيدة (اختلاط الليل والنهار) تَتَجَلّى صورة القناع الأسطوري صوتًا مشحونًا بالمكابدة والعزلة والغدر والخيانة، إذ إنَّ (سيزيف)[1] الحاضر لم يجد من يسعفه أو يُنزل عنه وزر العذاب الذي حمَّلَه إياهُ أبناء جلدته، وتركوه يُكفِّرُ عن خطيئته بمواجهةِ الكون وحيدًا، دون أن يفكِّرَ أيٌّ من أولئك الإخوة باجتراح حلٍّ لمعضلته، فظل يحمل صخرته (قضيته) على ظهره، وكُلّما سقطت، يعود لحملها وحيدًا، وهذا الألم المتواتر الذي ظلَّ الفلسطينيّ صاحبه، يُعَبِّر عنه دحبور في قوله:

"أسألُ: هل أدفعُ أيضًا صرختي في هذه المرَّة؟

أم أرفعُ أيضًا صخرتي في هذه المرَّة؟"

كوني لي إذن أُختًا وأُمًّا،

أو فكوني امرأةً أيَّ كلام[2].

إنَّ سيزيف الجديد يظهر تَعِبًا من تكرار عذاباته، ويبدو أنَّهُ فكَّرَ وحيدًا في البحث عن الخلاص، فقرر البدء بالثَّوْرَة، والتمرد على كُلّ القيود التي اصطنعها الغادرون، فتبدأ لحظة الانطلاق من خلال الفعل المضارع (أسأل) فهذا الفعل بدلالته المعنَوِيَّة، وما تحمله من معاني الآنيَّة واللحظية والديمومة والاستمرارية، يتفجَّر في القصيدة، ليتنفس القناعُ هواءَ الأسئلة المجبولة بالثَّوْرَة، ولعلَّ في إسناد ذلك الفعل إلى ضمير المُتَكَلِّم الفردي (أنا) يحيل إلى دالّ واضحٍ لا يقبل التأويل، فالفلسطينيّ متفرِّدٌ مستقلٌّ في حمل عناء الأسئلة، لا يشاركه فيها أحد، ولا يصغي لها أحد، فهي أسئلةٌ جَدَلِيَّة يكتبها الفلسطينيّ لنفسه، ويجيب عليها فعلًا محتومًا لا حياد عنه، فما الذي يدفع (سيزيف الجديد) لإطلاق هذه الأسئلة؟ ولمن يوجهها؟ والجواب يحضر

---

[1] ترمز أسطورة سيزيف إلى العذاب الأبدي، إذ حكم عليه بأن يحمل صخرة ضخمة على كتفه، ويتسلق بها جانبًا وعرًا من جبل شاهق، ليضعها على قمة الجبل، لكن بمجرد وصوله إلى القمة محاولًا وضع الصخرة في مكانها، كانت الصخرة تندفع بقوة رهيبة إلى أسفل الجبل، مما يضطره للهبوط مرة أخرى؛ ليحمل الصخرة على كتفه ويصعد بها من جديد. ينظر: شعراوي، عبد المعطي: أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م. ص140، 141.

[2] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 285/1.

مع السؤال الْأَوَّل (هل أدفع صرختي هذه المرة) وهنا تتعمق دلالة السؤال، وتحمل فائضًا من الدَّوالّ، فالشّاعر بتوظيف حرف الاستفهام (هل) الذي يفيد التصديق[1]، لا يخرج عن مقصدية السؤال لتعويماتٍ لا يحتملها السَّطْر، وإنَّما هو يريد بذلك أن يقرَّ ويقرر بِأَنَّهُ بات على مشارف دفع (الصرخة/ صرختي)، فهذه الصرخة تسبقها صرخات أو ربما أصوات مختلفة، وذلك ما يوضحه المفعول المطلق (أيضًا) الذي يفيد التقريب والمقاربة والجمع بين متفرِّقين، لتحتمل كَلِمَة (صرختي/ صرخة الفلسطينيّ) صوت الثَّوْرَة، وصوت انبعاث النَّفَس المكتوم، ثم إنَّ توظيف القناع لظرف الزمان الآني (هذه المرة) يشي كذلك بتعدد إطلاق الصرخات في الماضي. فهل فشلت وغارت صرخاته سابقًا؟ ثمَّ ينقلب اللفظ في تجانس بديعيّ بين الصرخة والصخرة، فيُخلقُ السؤال الثاني (أم أدفع صخرتي) وهنا تُوازي الصخرة تلك الصرخة وتأخذ دلالتها المعنَوِيَّة، فتكون الصخرة التي حملها سيزيف عقابًا له على ما ارتكبه من إفشاء للسِّر، حمولةً تؤرّقه وتثقل كاهله، لأنَّ هناك من أرادها عقابًا له، وسيزيف الجديد، يرفض أن يكون انتماءَه لثورته وقضيته ذنبًا يحملُ وزرَه وحده، لذلك فهو يجعل من صخرة سيزيف القديم، صخرةً تأخذ بعدًا ثوريًّا، وبدلا من أن تسقط تلك الصخرة وحدها بفعل الطَّبيعَة، فإنَّ سيزيف الحاضر، بَدَأ يفكر بإسقاطها بنفسه، لكِنَّهُ لن يسقطها سقوطًا عاديًّا، وإنَّما سيرفعها عاليًا ثمَّ يُسقطها هو بإرادته، لتكون تلك الصخرة تمثل العبْء الذي حمَّله إياه الغادرون باسم ثورته، فـ(هذه المرة) التي تمثل السياق الحديث بِدوالِّهِ العصرية، تفتح آفاق التحوُّل القناعي، بأسلوب إقناعي يُنتجه القناع، ويُخرجه الشّاعر بهذه اللفتة الحداثية، مستفيدًا من عمق التَّجْربة، ليعلن أن الفلسطينيّ لم يعد يقبل بما كان يقبل به في المرات السابقة.

ويتكرر توظيف القناع الأسطوري للكشف عن الغاية ذاتها في الجزء الثاني من الديوان، فيعود دحبورًا متلبسا بقناع سيزيف من جديد في قصيدة (نداء القصب):

"وهكذا أدخل في حنجرتي،
وراء صوتي اليابس المحتبسِ
وصخرتي في صرختي مكتومةٌ
فهل سيكفي جرسي؟" [2].

---

[1] ينظر: المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني. ص341.

[2] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 229/2.

يتخلَّقُ القناع الأسطوري في هذه الزاوية من جسد النَّصّ، مشكلا حلقة وصل مع موتيفاتٍ متعددة في الجسد الشِّعْرِيّ الكامل، ليُعَبِّر القناع عن صوت الألم والعذاب، موظفًا دوال صوتية محددة (حنجرتي- صوتي- صرختي- جرسي) فهذه الدَّوالّ الصَّوْتية تعبر عن انشغال القناع برغبة التعبير والصراخ عن المعاناة التي تقيده وتخنقه، ولذلك فهو يرى أن صوته (الثَّوْرَة) مكبل ومقيد، فيمنحه دالّ اليباس (اليابس- المحتبس- مكتومة) ليوحي بِأَنَّهُ يريد أن يتحوَّل من الجمود إلى الصعود إلى هرم الثَّوْرَة بالصراخ الذي سيتحول إلى جرس إنذار من خلال الاستفهام الذي يختم به هذا المقطع ليكون القفل الذي يفتح باب التأويل، فهل يكفي صوت الفلسطينيّ لخلق حالة ثورية أمام حالة الركود والجمود والتخلي والتخلف؟ فصخرة سيزيف التي مثَّلت له عذابًا ملازمًا صارت تعادل تلك الصرخة التي ظلت بِانحباسها وتيبسها تؤلم الذات الشّاعرة، فهو الآن يريد أن يُفلتها، وأن يفتح لها الباب لتخرجَ وتُخرِجَ معها الغضب المشحون بالألم، ولذلك فالقناع يدخل للحنجرة التي يبدو أنَّها كانت مقفلة، للدلالة على أنَّها مرت في حالة من الصمت.

إن توظيف دحبور لقناع سيزيف يحمل دلالة واحدة غالبًا متقاربة، للإشارة إلى أنَّ الفلسطينيّ الذي حُمِّلَ وِزْرًا لا ذنب له فيه، يتماهى مع ذلك العقاب الذي فُرِضَ على سيزيف، ليكون سيزيف الجديد معادلًا موضوعِيًّا بصخرته الجديدة (ثورته وتبعاتها) لسيزيف القديم.

وفي قصيدة (حجر ذهبي للستينات) يوظف الشّاعر قناع (ميداس)[1]، لتكون الذات الشّاعرة إحدى ضحايا الملك المعذب (ميداس)، فإذا كان ميداس يحول ما تمسه يداه إلى ذهب، فإنَّ الشّاعر يستثمر هذه الفكرة ليُعَبِّر عن تجمد الشُّعَراء الذين يقبلون بِأَنْ يكونوا (أشياء) ذهبية وقد مسَّتهم لعنة الملوك، فصاروا مريدين مالًا، لا وطنًا، والتفتوا إلى نرجسيتهم وذاتيَّتِهم، وابتعدوا عن طقوس النداء الوطني. كما يقول:

"أمشي في المريدين سيِّدًا من هباءٍ ذهبيٍّ،

ونرجسُ القلبِ يصفرُّ بريقًا،

على رنينٍ

ولا عطرَ،

---

[1] ميداس: أسطورة إغريقية تحكي قصة ملك معذّب، كافأه سيلينوس على معروف عمله معه، بأن يطلب أمنية حتى يحققها له، فطلب أن يتحول كل شيء يلمسه إلى ذهب، وبالفعل حصل ذلك، إلا أنّ الأمنية تحولت إلى لعنة خاصة عندما تحول ابنه المحبوب إلى ذهب، فأدرك خطأه، وأراد سحب تلك الهدية فأُمر بأن يغتسل في منابع نهر باكتولوس فذهبت عنه اللعنة. ينظر: سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1988م. ص94-96.

يمسُّ المديحَ سمعي فيرتدُّ على منشديه تبرًا،

ولا شعرَ،

بلادي بعيدةٌ وأنا في القلب منها،

فهل يصدِّقني الخلقُ إذا صحتُ أرجعوا لي بلادي؟

مَن أنادي؟

ولا حياةَ لصوتٍ ذهبيٍّ الفراغ فيما ينادي؟"[1].

إن حضور قناع ميداس في هذا النَّصّ يأخذ دلالة الرفض والتحدي، ويُعَبِّر عن صوت الذات الشّاعرة الرافضة للتملّق والتزلّف للأمراء والملوك (ميداس)، فيتحولون إلى (أشياء) وهذه الأشياء التي صار الشُّعَراء عليها بعد أن كالوا المدائح لميداس، جعلت منهم مشاهير بأسماء براقة ورنانة، فانطلقت أصواتهم بنرجسية تصفرُ بريقًا، كناية عن خبثهم وأنانيتهم وعدم صدقهم، فكُلّما تمادوا في مدائحهم، ازدادوا شيئيَّةً وجمودًا بما ارتدَّ عليهم من صفار نرجسيتهم التي تعادل صفار الذهب الهباء، فالذات الشّاعرة تعبر إلى ساحة أولئك المداحين، فيمسُّ سمعَه المديح، وهنا يلاحظ أن الشّاعر يقدم المفعول به (المديح) على الفاعل (سمعي) لإظهار بؤرة الفكرة التي يتناولها عبر هذا القناع الأسطوري.

ثم إنَّ الالتفات الانزياحِيّ يؤدي وظيفته التفسيرية في قوله (يمس المديحَ سمعي، فيرتدُّ على منشديه تبرًا) فالذات الشّاعرة المقنعة بضحية ميداس يمسها ذلك المديح الذي يقدمه منشدوه، وتوظيف الشّاعر لكَلِمَة (منشديه) تعبر عن أنَّ ما يقوله أولئك المداحون المتزلفون ليس شعرًا، وإنَّما هو نشيد يُقال في حضرة السلطان، حَتّى يجني صاحبه التبر، حيث لا عطرَ فيه، أي أنَّهُ خالٍ من العمق الذي يجب أن يكون عليه الشِّعْر، حيث ينفي الشّاعر المتقنع أن يكون ذلك شعرًا من خلال توظيفه (لا النافية للجنس) إذ يفرد لهذا النفي سطرًا خاصًّا (ولا شعر) وقبله أفرد سطرًا خاصًّا للمضمون (لا عطر) ليُعَبِّرَ عن رفضه لهذا النوع من الكَلام الذي يراه الشّاعر هباءً، فيخلق أسئلته التي تعبر عن مبَدَأ الالتزام، من خلال الاستفهام (فهل يصدّقني الخلق إذا صحت أرجعوا لي بلادي؟) وهذا الاستفهام الخارج عن معناه الحقيقي إلى معنى النفي[2]، يُعَبِّر عن مبَدَأ الشّاعر في رفضه لِلشِّعْر المصطنع على أعين الملوك، الذين يحوِّلون الغضب الثَّوْرِيّ في قلوب شعراء

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 103/2.

[2] المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني. ص342.

المقاومة إلى ذهبٍ لن يفيد سواهم، وبالتالي فإنَّ تحويل ميداس لِكُلِّ ما تمسه يداه إلى ذهب، يفقد الشيء خاصيته الأصيلة، وينقله من شيء إلى شيء آخر، وإن بَدا الذهب أثمن من غيره، إلا أنَّهُ يبقى (شيء) لن يعرف قيمته، ولن يتمكن من الاحتفاظ بذاته لذاته، لكِنَّهُ يكون أداةً في أيدي المنتفعين به، فالقناع الأسطوري الذي يوظفه الشّاعر يَخرُج من دائرة التّأثير إلى دائرة التأَثُّر، فهنا يظهر ميداس وضحاياه معًا، ليُعَبِّر الشّاعر عن رفضه للقبول بِأَنْ يكون إحدى ضحاياه، فيعلن رفضه، ويتمرد على فعل (ميداس) خارجًا إلى فضاء الرفض والتَّحدي، موجهًا لومًا إلى كُلّ من يقبل أن يتحوَّل من مقاومٍ إلى مساومٍ أنانيّ.

وفي القصيدة ذاتها يوظف الشّاعر قناع (ميدوسا)[1] متجهًا إلى تفسير قضية الرفض بأسلوب حداثي جديد، إذ تدخل الذات الشّاعرة إلى هذا القناع الأسطوري للتعبير عن حالة الصمت والخوف، وتلك الرهبة من الفلسطينيّ الذين ظنوه (ميدوسا) يحوِّلُ كُلَّ مَنْ رآهُ إلى حجر. فلذلك ارتدوا عنه وتخلوا عنه. حيث يقول:

" وتجمَّعتُ في دمي وزُعافي:
وجهُ ميدوسَ هولةٌ
من رآها تجمَّدا
حدُّها حدُّنا الأخيرُ،
ومن بعده المدى
حجرٌ يحبس الزمانَ،
ويستخلص الردى
والردى فيَّ، في أفاعيَّ، في عينيَّ
خافوا على الوجوه فأخفوها،
تراهم خافوا على الطيف أن يرتدَّ عني محجَّرا؟
فتلافوا أن يراني وأن أراه،
لماذا؟"[2].

---

[1] ميدوسا: أسطورة إغريقية تحكي قصة مخلوقة مرعبة، خصلات شعرها من الأفاعي، ولها أجنحة ومخالب من البرونز، كانت تحول كل من ينظر إليها إلى حجر. ينظر: سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية. ص118.

[2] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 101/2.

يتلبس الشّاعر بقناع (ميدوسا) لرؤية أولئك الذين يبتعدون عنه خوفًا من أن يتحولوا إلى حجارة، لكنَّ الذات الشّاعرة تعبر عن ثورةٍ حركية وهي تناقض ذلك التحجر والجمود، فكأنَّ كُلَّ من يرى الفلسطينيّ في ثورته واشتعاله يتحول إلى جماد، ولا يقدم أي فائدة تُذكر على الصعيد الفعلي للقضيّة الفلسطينيّة، خوفًا من الموت (الرّدى) فخاف أولئك الخانعون على حياتهم، فارتدوا عن الفلسطينيّ الذي صار المؤشر الوحيد لبوصلة النضال، وبالتالي فإنَّهُم تلافوا النَّظَر إلى وجهه حَتّى يظل وحيدًا يلاقي الموت والأفاعي، فهو يقرُّ بِأنَّ الرّدى يكمن فيه لما يراه من صمت وجمود ونكوص، وما تشاهده عيناه من خضوع واستسلام وتخلٍّ صريح (في عينيَّ) للدلالة على أنَّهُ يبصر ويدرك ذلك التّخلي والخوف الذي تعيشه بعض الأنظمة العَربيّة المتخاذلة، ولكن الشّاعر لم يصرِّح بأولئك الخائفين، بل عبر عنهم بالضمير الغائب الجمعي (خافوا، فأخفوها) دلالة على كثرتهم، ولم يشأ الشّاعر التصريح بأسمائهم ليتماهى ذلك مع شِعْرِيَّة القناع وقدرته على صناعة فعل التلميح دون التصريح، والشّاعر يتعمق في سخريته من أولئك الحكام، عبر الاستفهام الذي يطلقه صوت القناع (لماذا؟) فهذا سؤال يظلُّ حاضرًا وملازماً لواقع الفلسطينيّ، بل هو سؤال كُلّ فلسطيني يبحث عن قضيته في تلك الأودية السحيقة التي يختفي بها الذين يدعون مناصرتهم للفعل الفلسطينيّ لكِنَّهُم لا يجرؤون على النّهوض بمسؤولياتهم الأخلاقية والوطنية. ولذلك فإنَّ الشّاعر يعود لتوظيف القناع ذاته بصيغة أُخْرى، وبأسلوب جديد، محاولًا أن يبدِّدَ مخاوف أولئك الخانعين، فيقول:

"حَتّى لم تنجُ مِنّي نفسي
فإذا الرعبُ والأفاعي ذؤاباتي،
وأهلي بناتُ نعشٍ وآوى
صحتُ إني أحبُّ هذي الحياةَ
صحتُ: مَن لي بِأنْ أرى؟
سأحبُّ الناسَ،
أرضى بكسرةٍ من وجوه الناسِ،
أرضى ولو تكون فتاتًا
إن يكن مات من رآني،

فوجهي منذ أن حَجَّرَ المُشاهدَ ماتا"[1].

يحاول الشّاعر أن يخرج من دائرة التّخويف بلون استهزائيٍّ يحمل لمسة العتاب لِكُلِّ من ظنّوا أنَّ الفلسطينيّ هو ذلك الغول الذي يحوّلهم إلى جمادات، فيرتفع صوت الذّات الشّاعرة عبر القناع معلنةً أنَّ الفلسطينيّ لم ينج من نفسه، فعدوى الخوف انتقلت له، لدرجة أن بعض الفلسطينيّين باتوا يشبهون بعض الأنظمة، ويرتدّون عن مفهوم المقاومة، ظانّين أنَّ الفلسطينيّ المقاوم يبحث عن الموت لا عن الحياة، فيخبرهم القناع بِأَنَّهُ يحبّ الحياة، وأنَّهُ مستعدّ للموت إن كان بالفعل قد حجَّر من رآه، بل إنَّهُ يقرر بِأَنَّ وجهه قد مات فعلًا منذ أن حجَّر المُشاهد، ولذلك فهو بَدَأَ بالبحث عن القلّة القليلة الباقية ممن يُمْكِن أن يلتفتوا إلى القضيّة الفلسطينيّة، وهنا تتجسّد صورة الخواء التي عاشها الفلسطينيّ في منفاه وفي غربته، فهو يعيش غربة مكانيّة ونَفْسِيَّة وسياسيّة، إذ إنَّ عليه أن يواجه كُلّ هذا الاغتراب وحيدًا، حَتّى راح يبحث عمّن يقف إلى جانبه، وهذا يبدو واضحًا من خلال توظيف القناع لأسلوب الشرط (لو)[2] الذي يحلُّ في بؤرة المقطع معبّرًا عن الأمنيات التي باتت شبه مستحيلة، وهذا يدل على حالة الأسى واليأس والخذلان الذي يعيشه الفلسطينيّ، لدرجة أنَّهُ يقبل بكسرة من وجوه الناس، وهذا يفتح أمام المُتَلَقّي بابًا واسعًا من الأسئلة، فلهذا الحد وصلت حالة العزلة التي يعيشها الفلسطينيّ؟ وما السبب في هذا الابتعاد العَربيّ عنه؟ وهل بات مخيفًا لهذا الحد؟ ولعلَّ هذه الأسئلة هي تلك المضمرات في قلب النَّصّ، التي يريد الشّاعر عبر القناع البوح بها، من خلال ذلك الألم المكتوم في داخله، فراح يصيح، حيث يُكَرِّر الفعل الماضي (صحت) ويتبعه بالمضارع المؤكَّد (سأحبّ) محاولًا تفنيد أسباب الخوف منه.

يتكرر قناع ميدوسا عند الشّاعر ليُعَبِّر فيه عن حال الفلسطينيّ المشرد الذي أعياه اللجوء وأرهقته المنافي، فضاع عمره دون فائدة[3]، لكِنَّهُ هذه المرّة هو ضحيّة ميدوسا، حيث تحول إلى حجر أصم. يقول الشّاعر:

ولهم مرايا عمرنا الحجريّ تومئُ:

"ما لكم إلا مَدانا... وجهنا المنحوت، بالبلان من عينيْ مِدوزا"[1]

---

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 102/2.

[2] ينظر: المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني. ص272.

[3] ينظر: عصفور، رولي صبحي: الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر، فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور أنموذجًا، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 2013م. ص31.

وهذه الضحية التي تتكرر في شعر دحبور، وتتحور أحيانًا فتخرج عن السياق استبدالًا، ما هي إلا تمثيل للحالة الشّعورية التي يكون عليها الشّاعر، وهي تعبر عن إسقاطاتٍ تحلُّ في جسد القصيدة، وهي بِكُلِّ تأكيد تكشف عن تجربة الشّاعر، وعمق اطّلاعه على الموروث الإنسانيّ القديم، وتكشف عن حسن اختياراته لأساطيره التي يتقنَّع بها، وذلك بعد مواءمتها ومحاورتها، وتقنينها لتكون قادرة على التّخفيف من التّدفق الذّاتِيّ في القصيدة، فاختبأ الشّاعر خلف قناعه صارخًا ولائمًا وثائرًا وغاضبًا. ولا بُدَّ من القول هنا بِأَنَّ الأسطورة في توظيفها التّعالقي ظهرت بِشَكْلٍ مطَّردٍ في شعر دحبور، إلا أنَّ ذلك لم يكن بهذا الزخم بما يتعلق بالقناع. فالقناع الأسطوري بمعناه الفَنِّيّ لم تظهر له صورٌ كثيرة في شِعْره. أو على الأقل لم يكن القناع صريحًا واضحًا من حيث المرجعيّة التُّراثِيَّة، ولكنَّ القناع الأسطوري كان يظهر من خلال التّصريح بِأَنَّهُ يرتدي القناع. كما يقول في قصيدة (الريح وآلهة القرصان):

وأنا أرصدُ ذاتي، من شقوق الغيبِ، ملّاحًا وحيدْ

يتعرّى، علّ وجه البحرِ ينساه، على مدّ الجليدْ

جسدًا، تابوتُ أعصابٍ، يصلّي الريح، يلتمّ لسانًا..

وينادي:

"آه يا ريح البوادي

"مركبي رؤيا معمّاةٌ، ووجهي أقنعة

" آه لو أفلتّ، فوق المركب المهروء، عصفَ الزَّوبعة

"لو وهبت البحر نسياني، وللأسماكِ سودَ الأشرعة

" لو سلبتِ الأمس ميلادي... فأحيا من جديد[2].

فهو في هذه القصيدة يلبس أكثر من قناع، دون الإشارة المحددة إلى مرجعية أسطورية واضحة، لكن الظاهر أَنَّهُ يلِحُّ على ذلك من خلال إظهار رغبته الجامحة في اللجوء إلى القناع (ووجهي أقنعة) وهذا يدل على تعدد الأقنعة التي يختفي وراءها الشّاعر، فهو سندباد البحر، والملاح الذي يجوب الماء بحثًا عن وجهٍ لم يُرِقْ ماءَه على عتبات السلاطين، وعن وجهةٍ لم يشوِّه العمى وجهها. فالنبرة العتابية التي تَتَجَلّى في هذا

---

[1] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 25/1.

[2] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 33/1.

النَّصّ تتعدد أبعادها نظرًا لتنوع الأقنعة، فبالإضافة إلى السندباد يظهر صوت (بوسايدون)[1] الذي تكشف عنه تلك الرحلة البحرية، المقيدة بالآهات والأحزان، كما يتجسد ذلك من خلال صوت التضجر والآه (آه لو أفلتّ...) للدلالة على ذلك الحزن المترامي على حدود القصيدة، مع تزاحم الأصوات القناعية، يتكرر صوت التمني المستحيل (لو أفلتّ/ لو وهبتِ/ لو سلبتِ) فهذا التكرار لأسلوب الشرط، يبعث في النفس أسئلةً متعددة، يفضحها القناع، ليوحي بحالة التذمر التي يعيشها الصَّوْت الشّاعر، فدخوله إلى عالم القناع يجعله يرفع من حمولة النَّصّ، ويثقله بالدَّوالّ التي لا يُمْكِن أن تؤدي إحالاتها الرَّمْزية هذا الدور دون القناع.

وعليه فإنَّ الشّاعر أحمد دحبور، وجد أنَّ القناع الأسطوري كان طريقًا ليس من اليسير السير فيه، إلا بعد أن تنعقد تلك العلاقة التحاورية بين صوته وصوت القناع، حَتّى يظلَّ الائتلافُ حليف النَّصّ، فلا يُحدث القناع نشازًا في الجسد النَّصّي الجديد، كما لا يشوِّهُ النَّصّ روحَ القناع، وبالتالي تتكامل العلاقة بينهما شكلا ومضمونًا وروحًا.

ثالثًا– القناع الأَدَبِيّ

ليس من الصعب على الباحثٍ في علوم العَربيّة أن يكتشف حجم التداخلات بين النُّصوص على صعيد التأثير والتأَثَّر، وليس أدلَّ على ذلك من تلك التلاقحات والتعالقات الفكرية واللفظية والشَّكْليَّة بين النُّصوص الأَدَبِيّة، سواء أكانت شعرًا أم نثرًا، إلا أنَّ تأَثُّرَ الشُّعَراء بتجارب سابقيهم هو الأكثر حضورًا؛ لأنَّ تلك الشَّخصيَّات "هي التي عانت التَّجْربة الشِّعْرِيّة ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصَّة على التعبير عن تجربة الشّاعر في كُلّ عصر"[2].

وربما يكون حرص الشّاعر المعاصر على استدعاء هؤلاء الشُّعَراء القدماء نابعًا من اتجاهين؛ الْأَوَّل اتجاه اجتماعي متعلق بالواقع الذي عاشه أولئك الشُّعَراء وما اختمر في تجاربهم من صور المعاناة. أما الاتجاه الثاني، فإنَّهُ يتعلق بالإطار الفَنِّيّ، أو البُعد التجديدي، وهو يمثل إطارًا تمرُّديًا، لأنَّ القدماء الذين

[1] بوسايدون هو إله البحار والأنهار والزلازل في الثقافة اليونانية، ويتصف بأنّه مالك الأرض وهو الذي يكسبها الخصب والحياة. ينظر: السّيد، مها محمد: الآلهة والأساطير اليونانية، الحضري للطباعة، مصر، د.ت. ص33.

[2] العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص138.

أصبحوا أقنعة في النَّصّ الجديد، خاضوا تجربة التجديد، التي عُدَّت في وقتهم جنوحًا عن المألوف والتقليد، فأراد الشّاعر من خلالهم اختبار قدرته على التغيير مختبئًا خلف تلك الأقنعة[1].

ومن الملاحظ أنَّ أكثر الشَّخصيَّات الأَدَبِيّة تأثيرًا في الشُّعَراء المعاصرين هي الشَّخصيَّات التي ارتبطت بقضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو حضارية أو عاطفية أو فَنِّيَّة، ويمثل الاتجاه الْأَوَّل شَخْصِيَّة المتنبي التي تعدّ من أشهر الشَّخصيَّات ذيوعًا في الشِّعْر المعاصر، كذلك الشّاعر العباسي الضرير صالح بن عبد القدوس الذي اتهم بالزندقة وقضى مقتولًا على يد المهدي. ويمثل الاتّجاه الاجتماعي عنترة بن شداد، وعروة بن الورد، و في الاتجاه الفكري ترأس الشُّعَراء شيخ المعرة، أما الشُّعَراء الذين عبروا عن قضية حضارية فكان من أبرزهم مهيار الديلمي، وبشار بن برد. ومثّل قيس ليلى وديك الجن الحمصي والخنساء الشُّعَراء الذين عبروا عن قضايا عاطفية. أما الشُّعَراء الذين عبروا عن قضية فَنِّيَّة فكان من أبرزهم أبو نواس. وبالإضافة إلى هؤلاء تأَثَّر الشُّعَراء المحدثون بآخرين ارتبطوا بقضايا خاصَّة، مثل امرئ القيس[2].

وقد وظّف دحبور القناع الأَدَبِيّ في شِعْره، مستلهمًا بعض الشَّخصيَّات الأَدَبِيّة، كما في قصيدة (نشيد الظلام)، حيث يقول:

" فاستنشق أهلي غربتَهم عن حقلي،
وانتشرَ الأسَفُ!
لكني، فيما كنتُ أنادي باسم الشهرةْ
كان العصفورُ يحطُّ على قلبي،
ويسافرُ بي من تلك اللحظةِ حَتّى حبل السُّرة
فلعلَّ جدارًا لم يسقط،
ولعلَّي ... بل ما زلتُ أطوفُ على الأوقافْ
وأسفُّ ترابَ الأرض،
لأبرأَ من قِصَرِ المُتطوَّلِ أو قَصْرِ السيافْ
وأريدُ الغابةَ كاملةً،

[1] ينظر: الصغير، قصيدة القناع في شعر الحداثة. ص45.

[2] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التراثية. ص138-150.

لا تُغني صورتُها عن أحمرِها في أخضَرِها،

لا يغني عطرٌ في الدنيا عن لدغة زعترها

لم تغنِ صغاري أشعاري عن منظرِها،

وأُريدُ الغابةَ كاملةً"[1].

يتخذ الشّاعر من الأبعاد الأَدَبِيّة أقنعةً تفضح الواقع، فهو يتمظهر بشَخْصِيَّة الشّاعر الجاهلي الشنفرى[2]، فإذا ما فهمنا أن الشنفرى كان صعلوكًا ينبذه قومه وتتحاماه العشيرة، فإنَّ دلالته تتجدد في النَّصّ الحديث للإشارة إلى الاغتراب الروحي والمكاني، فكما كان الشنفرى يعاني عقدة النقص وعدم الاكتمال الانتمائي؛ لأنَّهُ كان يستشعر بتلك الغربة التي تسلخه من جسد القبيلة، فإنَّهُ صار صوتًا شعريًّا يُعَبِّر عن حالة الرفض والثَّوْرَة والتمرد، فهو يرفض الإقصاء والتشويه والاغتيال؛ اغتيال الروح، واغتيال الهوية، ويتبدّى ذلك في لاميته الشّهيرة، حيث يقول:

وأَستفُّ تربَ الأرضِ كَيلا يُرى عَلَيَّ منَ الطَّولِ امرُؤٌ مُتَطَوَّلُ[3]

ودحبور يتقنع به ليعيد تلك السيرة بميزان من التشابه الزَّمَني، إذ يقف الماضي بِانعكاساته وصوره التي تمثّل مرآة للواقع الجديد، فيستثمر الشّاعر تلك المواقف والأقاصيص القديمة، ليخلق منها حركةً انفعاليةً في نصٍّ جديد يتواءم وروح العصر، ويتماهى مع الواقع المعيش، فالشّاعر دحبور يُعَبِّر عن موقفٍ عربيٍّ يرفض الفلسطينيّ، وهو خارج المكان، ويجرده من هويته، فهو اللاجئ المُقيم في اللامكان، يبحث عن ذاته الممزقة فلا يجدها إلا عبر المطارات والجسور، وتحت الخيام في منافٍ لا تضفي عليه شرعية الوجود، فيلتفُّ القناع إلى استعادة الماضي استئناسًا بما فعلته القبيلة بالشنفرى، وكأن القبيلة الصغيرة فرَّخت قبائل حديثة على شكل حكوماتٍ تتحامى الشنفرى/ القناع، وتصدُّه وتردُّه، لكن هذا الصدود يلقى صدودًا مشابهًا من القناع، ليحمل نفَسَ الإباء الذي حمله الشنفرى، وهو يرفض أن يكون خانعًا مستسلمًا لإملاءات القبيلة، والقناع الآن يرفض

---

[1] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 222/2.

[2] الشنفرى: شاعر جاهلي قحطاني من الأزد، وقيل: الشنفرى لقبه ومعناه عظيم الشّفة، وأن اسمه ثابت بن جابر، وكان من أشهر العدائين العرب، كما أنّه من أشهر الصعاليك. ينظر ترجمة حياته: البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون،ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م. 344/3-348.

[3] الشّنفرى، عمرو بن مالك: ديوان الشّنفرى، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م. ص62.

أن يذوبَ في أوَعْية السلاطين، فيعلن أنَّهُ مستعدٌّ لسفِّ الترابِ تعبيرًا عن رفضه وإبائه، ممثلًا رسالة المقاوم الفلسطينيّ الذي يطوف في الأرض بحثًا عن جنته الضائعة، لتصبح الغابة معادلًا موضوعِيًّا مكانيًّا للأرض الفلسطينيّة التي يريدها الشّاعر عذراء نقية لم تطأها أقدام البشر، ولن يكتفي باحتفالات النَّصّر الوهمي في عواصم تلك البلاد التي تتغنى بأمجادها على حساب القضية، بل إنَّ الشّاعر يريد أن يصنع مجده وحيدًا ولو كان ذلك في الأحلام، لأنَّ حُلمَه يأتي على قدر المشقة، حلمًا نظيفًا مبرَّأً من تشوهات السلاطين (قصر المتطول) فهذا التعريض بأولئك الحكام الذين يحاولون أن يتطاولوا على الحق الفلسطينيّ لن يتمكنوا منه وإن أعملوا (سيوف قصورهم) في جسده.

وفي قصيدة (لا أفرِّطُ بالجنون) يَتَجَلّى توظيف القناع عبر مطوَّلةٍ تمثلُ مسيرة كاملة وسيرة شاملة للشعب الفلسطينيّ، فيرتكز الشّاعر في قناعه الأَدَبِيّ على شَخْصِيَّة قيس بن الملوح[1]، فينطق هذا القناع بِكُلِّ معاني الحب العذري، فلا يُمْكِن أن يختار الشّاعر قناعًا ويأتي بعكس مدلولاته إلا بما تقتضيه الضرورة، فقد ينحرف الشّاعر عن معنى أَسقطَه القناع على معانٍ أُخر بهدف المقاربة والمقارنة، أو سخرية من واقع جديد، أما في قناع (قيس بن الملوح) فإنَّ العذرية هي التي تملأ النَّصّ الجديد، ابتداءً بعتبة النَّصّ (لا أفرط بالجنون) فالقناع المجنون/ قيس، لم يرضَ أن يفرط بليلاه، وكذلك على لقبه وشهرته (المجنون)؛ لأنَّهُ أراد أن يكون حرًّا من الادعاءات والخيانات، فينفي موافقته على التفريط، وقد ظلَّ على عهده محبًّا عاشقًا عذريًّا، وهذا الحب الذي أوصل الشّاعر (قيس) إلى درجة من اليأس بعدم الوصال، فلم يكن أمامه سوى أن يبكي حَتّى يتلاشى جسده، لم يكن نفسه عند القناع الجديد، فالقناع/ الشّاعر يرفض الصمت والخوف والبكاء، ويعلن أنَّهُ متماهٍ مع نداءات ليلاه/ فلسطين، بعد أن يعلن لها أنَّهُ قتيلٌ بحبها:

"عيناكِ سوداوان
وأنا قتيل السود
كم متُّ قبل الآن
وإذا وعدتُ أعودْ

---

[1] قيس بن الملوح: هو قيس بن الملوح أحد بني جعدة ابن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، لُقب بالمجنون لهيامه بليلى، وهو من أشعر الناس، ينظر: البغدادي، خزانة الأدب، 4/229–231. وينظر: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1994م. 2/331–340.

وأنا وعدتُ، وجاء سيلٌ

وارتدَّ ليلُ

فإذا النهارُ فضيحتان..وحمحمت، في الروحِ خيلُ" [1].

فالقناع مقتنعٌ بتضحيته، موقنٌ بِأنَّ التضحية ضد الموت، بل إنَّها صنو الحياة، وهذا ما يشترطه الشّاعر أمام حبيبته، فإنَّهُ وعَدَ بالعودة، والعودة حقٌّ عليه، وبالتالي فإنَّ فعل العودة إلى ليلى/ فلسطين، جاء عبر غبار المعركة، لكِنَّهُ كشف له عن خياناتٍ مركَّبة، فهناك فضيحتان جلاهما النهار، فضيحة حب الشّاعر لليلاه التي كشف عنها الوشاةُ والمخبرون، وفضيحة خيانة الأقربين، فتلك الخيانة جعلت خيول الشّاعر تحمحم غضبًا وهو في طريقه للوصول إلى ليلاه. وهو يقرُّ بِأنَّهُ عاد وحيدًا، معبرًا عن غربته ووحدته:

"فإذا كان في القيامة نودي:

مَن قتيلُ الهوى؟ تقدَّمتُ وحدي

ليلى" [2].

إنَّ تكرار ذكر (ليلى) يدلُّ على أنَّ القناع/ الشّاعر منشغلٌ حدَّ الموت بليلاه/ فلسطين التي يستحضرها بهذا العشق اللامتناهي، كما أنَّ السؤال الذي يمثل جذوة الانبعاث، يقابل بين فعل الموت (قتيل)، وفعل الحياة (تقدمت) وهذا يكشف عن تماهي الشّاعر مع المحبوبة ونداءاتها، فلا أحدَ يمثل حبًّا أو يدعيه، ويبقى الصادق الوحيد المضحي هو قيس/ الشّاعر/ الفلسطينيّ.

ثم يعلنُ القناع أنَّهُ لن يخون، بل إنَّهُ ينحاز إلى قلبه/ شعبه، كما يقول في قصيدة (كلام الغريب):

"قل لسيفي أنا

رغم نفط المُجون

أنَّ ليلى هنا

وأنا لا أخون

كنتُ أقبلُ بعضَ النَّصائح،

لكنني في زمان المذابحِ أختار قلبي"[1].

---

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 27/2.

[2] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 25/2.

فالشّاعر يصرِّحُ بِأَنَّهُ ينحاز لليلاه/ فلسطينه، تلك المعشوقة التي يرفض أن يخونها، أو أن يوازنها بالنفط العَربيّ المشبوه، فهو لا يقبل النَّصائح التي كان يقبل بعضها قبل أن تدكَّ المذابحَ دماء أبناء شعبه. فالشّاعر يؤشر ضمنيًّا إلى قلبه (هنا) مؤكدًا أنَّ فلسطين حاضرةٌ معه وفيه، وهو لا يستمع سوى لنداء قلبه، وقلبه لا يمثل غير هواه الأبَدِيّ (فلسطين). فمن الواضح أنَّ استحضار الشّاعر لهذا الموقف الأَدَبِيّ، وتقنعه بقناع الشّاعر الملوح، يأتي ضمن رؤية عصريةٍ تتشكل في بنية القصيدة الجديدة، فتعيدُ الروح لِلنَّصِّ القديم، وتستلهمُ منه فكرًا يصلح للمقاربة والمقارنة، فالقناع لدى الشّاعر أداةٌ تكوينيةٌ يفتحُ بها مغاليق العصر الجديد، ويرسمُ من خلالها طريقًا واضحًا يمثل النهجَ المقاوم الذي اختطَّه الفلسطينيّ، بعد أن حاول الآخرون تذويبه، وحرفه عن بوصلته التي يجب أن يظل عليها.

وعندما اندلعت الانتفاضة الثانية (انتفاضة الأقصى) وبَدَأت فلسطين تواجه التحديات من جديد، وبَدَأ الانكفاء العَربيّ يقلب على وجهه، رأى الشّاعر أن جسد هذي الأرض يمرض، ولكِنَّهُ كان قد عقد اتفاقًا مع إخوته بألا يهجروه، وأن يكونوا معه في السراء والضراء، لكنَّ هذا العهد بَدَأ يتشقق، مما دفع الشّاعر للتقنع بقناع أدبي جديد، فاستند إلى شَخْصِيَّة صخر أخي الخنساء، وتلبَّس قناعه، إذ إنَّ قِصَّة صخر مع زوجته سُليمى تكشف عن ثُنائِيَّة الغدر والوفاء، وهي تحمل معاني التلازم الروحي بما يمثله من ديمومة العلاقة الروحية، التي لا تنفصم بالموت ولا بالمرض، فيهيِّئ الشّاعر النَّصّ الجديد لاستقبال التأثير الذي سيمده القناع لِلنَّصِّ، في محاكاةٍ إسقاطية على واقع متردٍّ. كما يقول في قصيدة (المريض حَتّى يشفى):

"أرى أمَّ صخرٍ ما تملُّ عيادتي
وملَّت سُليمى مضجعي ومكاني
ونبَّهتُ أهلي مَرَّتين،
فصَيْحَةٌ لإيقاظِ أمواتِ الخيامِ،
وصَيْحَةٌ على وقعِ آلامي،
نامي فقد أصحو وجرحي مبلسمٌ،
وصبري جميلٌ،

[1] نفسه، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 408/1.

والزمانُ زماني"[1].

يأخذ الشّاعر قناعًا كُلّيًّا في هذه القصيدة، بحيث يتمثَّل قِصَّة صخر بن عمرو كاملةً مع زوجه[2]، في قصيدته الشّهيرة:

أرى أُمَّ صخرٍ ما تملّ عيادتي وملَّت سُليمى مضجعي ومَكاني[3]

ليسقط ذلك الماضي الضارب في القدم على الحاضر الحالي، فالقناع/ صخر الفلسطينيّ يلوم معاتبًا زوجه التي خذلته، وتخلت عنه بعد أن مرض، وهنا تنبثق الإحالات في حالة الشّاعر المتلبس بالقناع إلى تلك المصيبة التي حلت بالفلسطينيّ، فالوضع الفلسطينيّ في تردٍّ وانهيار، والاحتلال يستشري في جسد الأرض وقاطنها، كما استشرى المرض في جسد صخر، وفي هذه الحالة تتخلى الأمة العَربيّة (سليمى) عن صاحبها، نتيجةً لمرضه، إذ لم تحتمل ذلك المرض، كما لم تحتمل الأنظمة العَربيّة ذلك الفلسطينيّ الذي بات مريضًا ضعيفًا، فباتت تحيك له المؤامرات، وتدبر غدره في ليل، والشّاعر يدرك هذا الأمر، فينبه أهله مرتين؛ مرةً ينادي اللاجئين الذين يصفهم (أموات الخيام) لأنَّهُم أولئك المقيمون مؤقتًا في مخيمات الشتات تحت إمرة تلك الأنظمة، التي تأتي منها سليمى (الخائنة)، ومرةً يصيحُ بأبناء شعبه الذين يقبعون في الأرض الفلسطينيّة على وقع القتل والدمار، وكأنَّهُ يبث فيهم رسالة اليقظة، لكي يتحسسوا جراحهم وحدهم، وأن يقولوا قولتهم في وجه المتآمرين، ومن يساندونهم، فالشّاعر يستشرف المستقبل في هذا النَّصّ، وكأنَّهُ يرى بعين بصيرةٍ أنَّهُ باقٍ وحده لا محالة، فلم تشفع له صرخاته التي أطلقها في آذان الْعَرَب، ولم يجد استنجاده صدى لديهم، فلم يصحُ من جراحه؛ إذ أطبق المُحْتَلّ عليه وعلى أرضه، وهو يواجه كُلّ هذا الغدر وحيدًا، لكِنَّهُ يستدركُ رافضًا ذلك الغدر، والطعن في الظهر، معلنًا أنَّهُ منتصرٌ:

"لنفسي أقومُ الآن،

---

[1] دحبور، الديوان، (أيّ بيت 2003). 410/2.

[2] صخر بن عمرو هو أخو الخنساء، وكان شخصًا شريفًا في بني سليم، خرج ذات يوم في غزوة فقاتل فيها قتالًا شديدًا حتى أصيب بجرح شديد، فمرض وطال مرضه، فكان قومه إذا سألوا امرأته سلمى عنه، قالت: لا هو حيّ فيرجى، ولا ميّت فينسى، وكان صخر يسمع كلامها ويتألم لذلك، أما إذا سألوا أمه عنه، قالت: أصبح صالحًا بنعمة الله، وقيل إنّه حاول قتل امرأته بالسيف لما رأى منها، لكنه لم يستطع، ومات إثر طعنته. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشّعراء، 132،133/1.

[3] ابن قتيبة، الدينوري: الشّعر والشّعراء، دار الحديث، القاهرة، 2002م. 333/1. وفي رواية أخرى: أرى أمَّ صخرٍ ما تجفُّ دموعُها وَملَّت سُليمى مضجعي ومكاني. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك: الأصمعيات اختيار الأصمعي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط7، دار المعارف، مصر، 1993م.

لم أنسَ لحظةَ سليمى ولا أُمّي،

ولكنني إذا صحوتُ–

فلي صوتٌ يرجُّ زماني

لعمري لقد أسمعتُ من كان نائمًا

ونبَّهتُ من كانت له أُذنانِ"[1].

إنَّ فهم الشّاعر للواقع الجديد، يجعله يوثق الزَّمَن الماضي عبر هذا القناع، فصخر الذي أعيته الخيانة، وأقعدته أكثر من مرضه، يقرر أن يقوم لنفسه فقط، نافيًا نسيانه لتلك اللحظات التي خانته فيها حليلته، ولا تلك اللحظات التي وقفت فيها أمه إلى جانبه، فالأمُّ تحمل دلالة الوفاء والعطاء دائمًا، لذلك هي هنا تمثل الثُّنائِيَّة الضدية مع الزوجة، التي دلت على الخيانة، وبالتالي يضع الشّاعر الزوجة (سليمى– الْعَرَب)، مقابل (الأم– فلسطين)، لتظهر قيمة القناع الذي ارتداه الشّاعر حاملًا مفهوم الوفاء مقابل الغدر، ونرى أن الشّاعر يقدم الزوجة (سليمى) على الأم، وفي هذا التقديم دلالة حاسِمَة على أنَّ أثر الغدر يبقى محفورًا في القلب أكثر من أثر الوفاء، وهذه إشارة مهمة إلى أن الفلسطينيّ لن ينسى لحظات الغدر التي خلفت فيه جراحًا ناغرة، كما لم ينس في الوقت نفسه من وقف إلى جانبه وسانده، لكنَّ المساندة هنا تتحدّد في دالّ الأم (فلسطين)؛ أي أنَّ الوفاء لم ينله الشّاعر إلا من أبناء شعبه الذين احتملوا العذاب، وتعاملوا مع المرض دون ملل كما يظهر في بداية القصيدة.

إنَّ حضور الشَخْصِيَّة الأَدَبِيّة التي احتفظت بمكانتها في التُّراث الإنسانيّ كان حضورًا لافتًا في النَّصّ الدحبوري، فاستلهام الشّاعر لتلك الوجوه الأَدَبِيّة، وما رافقها من قصص إِنْسانِيَّة، جاء مراعيًا للأبعاد النَفْسِيَّة والشَخْصِيَّة والاجتماعية التي مثلها القناع، فأعاد دحبور صياغتها وقولبتها برؤية عصرية جديدة، لم تخلَّ بالصّورَة الأصيلة، بل أعادت فيها روحًا من التجدد، ومنحتها قدرة إِضافيَّة على التجدد والتمدد والاستمرارية، وإلى ذلك فإنَّ تلك الشَّخصيَّات أضفت على النَّصّ الجديد هالةً من المعاني التي انفتحت بها النُّصوص الجديدة على إضاءاتٍ شتى، إذ صار القناعُ فيها مادةً إقناعية جديدة، تُخرج المُتَلَقّي من دائرة العومِ على سطح النَّصّ، إلى ضرورة الغوص في الأبعاد التي يفرضها النَّصّ بروح عصرية.

[1] دحبور، الديوان، (أيّ بيت 2003). 413/2.

رابعاً– القناع التّاريخيّ

يلجأ الشُّعَراء إلى القناع التّاريخيّ بُغيةَ استلهام العبر والموعظة من أحداثٍ تاريخية يرون أنَّها صالحة للمواءمة مع حوادث جديدة، فالقص التّاريخيّ في أغلبه متمدد عبر الزمان والمكان، يحمل سياقاتٍ متعددة قد يتصل بعضها بجوانب سياسية أو دينية، إلا أنَّها تحتفظ بِدوالِّها رغم تناهي قدمها. فتمتلك الشَخْصِيَّة التّاريخيّة الملتصقة بحادثة معينة قدرةً إيحائية في وَعْي الشّاعر وفي وَعْي المُتَلَقّي على حدٍّ سواء، إذ أنَّ ذلك يدفع الشّاعر إلى تلقُّفِها وإعادة تشكيلها بأسلوب عصريٍّ حديث، لأنَّهُ يكون في لحظة من اللاوَعْي مدركًا تمامًا أن هذه الشَخْصِيَّة أو تلك، تحلُّ في وَعْيه كما تحل في وَعْي المُتَلَقّي، فيتقمصها كُلّيًا أو جزئيًا، ويستعير لسانها تحت غطاء القناع، لذلك فإنَّ أسلوب القناع يكاد "يقتصر على الشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة– التّاريخيّة التي تمتلك وجودًا واضحًا في ذهن الشّاعر والمُتَلَقّي معاً، ولا يتطلب تجسيدها وإيصال مضمونها إلى الآخرين عناء كبيرًا من لدن الشّاعر، وبسبب وجودها الواضح هذا يعتقد الشّاعر أنَّها قادرة على الإيحاء أكثر من سواها من الشَّخصيَّات، فذكرها يعيد التفصيلات التّاريخيّة التي تحيط بها من حيث دورها التّاريخيّ ومكانتها في عصرها[1].

فتلك القدرة الإيحائيَّة التي تمتلكها تلك الشَخْصِيَّة التُّراثِيَّة، والتي حافظت على سيرورتها رغم تعتُّقها، وتمددها في النُّصوص على اختلاف أشكالها، والتي ربما اكتسبت أهَمِّيَّة إضافيَّة وقيمةً استكمالية، إذ إنَّها قد تتصل أحيانًا بجوانب دينية أو تراثية أو سياسية، فتنمو دلالاتها وتتسطَّح مع الزَّمَن، لدرجة أنَّها تصبح شبيهةً بأيقونةٍ تمثل في وَعْي المُتَلَقّي والشّاعر معًا حضورًا ضروريًّا، وذلك من خلال استحضارها بفاعليَّةٍ جديدة، وبرؤيةٍ حداثيةٍ قد تجرِّدُها من دلاليَّتها السابقة جزئيًّا، وقد تحرِّفُ في صوتها، أو تحوّر الدَّلالَة كُلّيًّا، فالدَّلالَة السلبية لشَخْصِيَّة ما، قد تبدو دلالة إيجابية في القناع، وهذا هو لُبُّ الهدف من التوظيف القناعي، فتجريد الشَخْصِيَّة من خصوصيتها التّاريخيّة وتعويمها، أو اختزال عمومية تلك الشَخْصِيَّة ضمن موقف محدد إلى دوالَّ محددة، هو ما يقتضيه القناع، وما يترتب عليه في النَّصّ الجديد من مؤثراتٍ جديدة لا تخلُّ بالسياق العام، وكُلّ هذا يرتبط بِشَكْلٍ وثيق بعمليَّة الابتكار والخلق والإبداع، التي تتطلبُ وَعْيا حقيقيًّا للتجربة الإنسانيّة عبر الإطار التّاريخيّ، ويبقى الأمر عائدًا لطبيعة تفاعل الشّاعر مع تلك التَّجْربة، وكيْفِيَّة التقاطها، ومدى تلاحمه معها بناءً على الفكرة التي تُقام أعمدتها في النَّصّ الجديد، لأنَّ "عمليَّة التقنّع ذاتها قائمة على وَعْي

[1] حسين، علي حداد: قصيدة القناع دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر. ص259.

بالتَّجْربة التّاريخيّة في سياقها، وأنَّ تفاعل الشّاعر مع تلك التَّجْربة، وامتثاله لها، وتشربه لمضامينها، والتقاطه شديد الحساسية لترددتها الإيحائيَّة والدَّلاليّة، ومن ثم حضورها في قصيدته على شكل أصداء صوت أو زمن هو أحد أهم التَجَلِّيات الفَنِّيَّة الفاعلة للتناص في القصيدة القناعية"[1].

وإذا ما افترضنا أنَّ تناول الشُّعَراء للقناع يأتي اعتمادًا على ثقافتهم ومداركهم التّجاربية، فإنَّ حالةً من التفاوت تظهر فيما بينهم بناء على ذلك، لكنَّ هذا التفاوت لا تؤلِّفه الذات الشّاعرة فحسب، وإنَّما هناك حضورٌ فاعلٌ للشَخْصِيَّة القناعية بحد ذاتها، فمدى تعالي أصداء شَخْصِيَّة تاريخية في الفكر الإنسانيّ يختلف عن شَخْصِيَّة أُخْرى، وهذا ما يجعل الشّاعر شديد الحساسية في اختياراته القناعية، كما أنَّ ذلك يفرض عليه سلطة رقابة داخلية ذاتية، تجعله دقيقًا في توظيف القناع.

وتصنف الشَّخصيَّات التّاريخيّة التي تقنع بها الشُّعَراء إلى ثلاث فئات:

أوّلًا– أبطال الثورات والدعوات النبيلة التي منيت ثوراتهم أو دعواتهم بالهزيمة لاستشراء الفساد في واقعهم، من أمثال: شَخْصِيَّة الحسين، وعبد الله بن الزبير، ويضاف إليهم الشهداء الذين قضوا في سبيل دعواتهم مثل حمزة بن عبد المطلب، وعمار بن ياسر.

ثانيًا– الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم للتاريخ بسبب استبدادهم وطغيانهم، مثل: الحجاج، وزياد بن أبيه، والحاكم بأمر الله، ويزيد بن معاوية.

ثالثًا– الخلفاء والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المشرق للتاريخ بما حققوه من انتصارات وفتوحات، مثل: عمر بن الخطاب، خالد بن الوليد، أبو عبيدة عامر بن الجراح، عقبة بن نافع، طارق بن زياد، صلاح الدين الأيوبي، وغيرهم الكثير[2]. وما يميّز بعض الشَّخصيَّات التّاريخيّة تداخلها مع الشَّخصيَّات الدّينيّة، أو بالأحرى هي شخصيات دينية لكِنَّها تتحرك في إطار التّاريخ وتحوّلاته[3].

ولذلك فإنَّ معظم هذه الشَّخصيَّات، وغيرها ممن احتفظت كتب التاريخ بأسمائهم، كانت تعد من الشَّخصيَّات الجَدَلِيَّة والمحورية عبر التاريخ الإنسانيّ، فهي ليست شخصيات عابرة، وإنَّما هي شخصيات متمددة زمكانيًّا، نامية عبر النُّصوص القديمة والحديثة، وهذا ما أكسبها تلك الهالات الإيحائيَّة في النُّصوص

---

[1] القانوع، عاطف– و كلاب، محمد– والعف، محمد عبد الخالق: القناع في الشعر الفلسطيني المعاصر، نماذج مختارة، بحث محكم، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، العدد 2، المجلد 29، غزة– فلسطين، ص31.

[2] ينظر: العشري، استدعاء الشخصيات التاريخية. ص120–126.

[3] ينظر: شطناوي، توظيف التراث في شعر أحمد دحبور. ص98.

الحديثة. وقد التفت الشّاعر أحمد دحبور إلى قيمة هذه الشَّخصيَّات، وأدرك دورها الفاعل عبر التَّجْربة الإنسانيّة تاريخيًّا، فراح يخلِّقُها في جسد النَّصّ الحداثي، موائمًا بين فاعليتها الدَّلاليّة القديمة، وما يُمْكِن أن تضطلع به من دور في القصيدة الحديثة، فكان اختياره للشَخْصِيَّة القناعية مستمدًّا من ثقافته التي اكتسبها عبر اطلاعه على نتاج القدماء، وعلى الكتب الدّينيّة والتّاريخيّة، مما جعله يُحسن اختيار الشَخْصِيَّة كما يحسن توظيفها قناعيًّا، فيعيد فيها روحًا ساكنة، ويحركها في نصوصه، جامعًا بين صوتين، صوت القناع، وصوته هو، لتولد القصيدة بثوبٍ جديدٍ لا يتنكَّرُ للقديم، ولا ينفصم عنه، بل إنَّهُ ينظر إلى القديم على أنَّهُ امتدادٌ للحاضر.

إنَّ القناع التّاريخيّ الذي يتقنع به الشّاعر يأتي لدلالاتٍ سياسيةٍ جديدة، وبرؤى مغايرة لتلك التي تؤصلها القِصَّة التّاريخيّة الأصيلة، لكن الشّاعر يستلهمها في نصه الجديد من خلال القناع، ففي قصيدة (العودة إلى كربلاء) يتقنع الشّاعر بشَخْصِيَّة الحسين بن عليٍّ[1]، فيخفي خلف القناع شَخْصِيَّة ثوريةً رافضة للظلم والخيانة والغدر، فينطق الصَّوْت/ القناع بلسان ثائرٍ فلسطينيٍّ مشحونٍ بالغضب والألم والعتاب، متشعب الإحالات، متعدد الاتجاهات، لكِنَّهُ صوتٌ يتسرَّبُ من حنجرةِ ثائرٍ ناقم على الظلم والقهر والقمع، فيجعل من فلسطين/ كربلاء مسرحًا يتخلَّق فيه الصراع عبر صوت الأنا المغايرة، فيقول:

"آتٍ، ويسبقني هوايْ
آتٍ، وتسبقني يدايْ
آتٍ على عطشي، وفي زوَّادتي، ثمر النخيلْ
فليخرجِ الماءُ الدفينُ إليَّ، وليكن الدليلْ
يا كربلاء تلمسي وجهي بمائك، تكشفي عطَشَ القتيل
وترَيْ خطاي
قيل: الوصول إليكِ معجزةٌ،
وقيل: الأرضُ مغلقةٌ،

[1] حول سيرة الحسين، وواقعة كربلاء، ينظر: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: استشهاد الحسين، تحقيق ودراسة: السيد الجميلي، ط2، دار البيان للتراث، بيروت، 1988م.

وقيل.."[1].

يتسلل القناع إلى جسد النَّصّ بِشَكْلٍ تدريجيٍّ، فتتكرر لازمة الإتيان (آتٍ) ثلاث مرات ابتداء بالاستهلال، وحَتّى السَّطْر الثالث، فتتحقَّقُ المشاهد الكربلائية عبر هذه الموتيفات التي توحي بالعطش الروحي، والشوق الدافق، فاسم الفعل (آتٍ) يُقدَّم على الجملة الحالية التي تأتي بعده؛ ليدل ذلك بِأَنَّ عطش الحسين لبلوغ أرضه عطشٌ محموم، مشحون بعاطفة شوق لا تهدأ، فكأَنَّهُ في لحظة سباق، فالحبُّ (هواي) وهو الفعل المعنوي، يسبق كُلّ ما سواه، لتتضح دلالة الرغبة بالعودة، بأَنَّها عودةٌ نابعةٌ من عشقٍ لم يعد له متسع في مكمنه، فيريد القناع تمكين هذا الحب بتلك الحركة الأكيدة، والمؤمنة بِكُلِّ ما في المشهد الكربلائي من طقوس.

فالحب هو الذي يدفع اليدين للحركة الثَّوْرِيّة (اللطم) الدالّ على فعل ثوريٍّ رفضًا للغدر والخيانة، أما العطش فإنَّهُ يمثل خواء الروح بسبب البعد عن الوطن، لكنَّ هذه العودة، وهي عودة المسافر لا بُدَّ لها من زوادة وزاد، وزاد الفلسطينيّ العائد إلى عرينه، هو تاريخٌ مشبعٌ بالانتصارات والتضحيات، فهذا الزاد سيكفل له عبورًا آمنًا إلى كربلائه، وعند وصول الحسين/ الشّاعر إلى حدود الماء، يرى الماء قد جف، فيأمر ذلك الماء الدفين بالخروج ليبل ظمأه، بل ليشهد على رجوعه، وهنا تختفي دلالة نهر دجلة لتحل مكانها دلالة نهر الأردن، فالماء الذي جفَّ أو جُفِّفَ سيعودُ بعودة أهل الأرض، وذلك بعد أن يسمح له بالدخول وقد شهد علامته في جبينه، إنَّها علامة الجرح التي تدلُّ على التضحية، فالفلسطينيّ لم يكن في نزهة في غربته ومنفاه، وإنَّما كان يناضل من أجل تلك اللحظة التّاريخيّة. فدخول الحسين/ الشّاعر إلى كربلاء/ فلسطين لم يعد مستحيلًا أمام من تسلح بِكُلِّ هذا العشق اللامنتهي.

إنَّ هذا القناع التّاريخيّ الذي تلبس به الشّاعر ووظفه بهذه الصّورَة الجديدة يأتي متناغمًا مع واقع الحال، فقد مثلت فلسطين بِكُلِّ أبعادها مسرحًا للنضال والتضحية، وصار لزامًا على أبنائها أن يضحوا لها بما يليق، ولم يجد الشّاعر أفضل من القناع التّاريخيّ ليؤصل هذا الواقع برؤيةٍ وألفاظٍ حداثية، وأسلوبٍ شعريٍّ يكشف عن شِعْرِيَّة القناع وقدرته على فعل التحوُّل، وتفتيت التاريخ وتذويبه وإعادة تشكيله بما يتطلبه الواقع.

ويتمدد القناع على جسد القصيدة كاملًا، فالحسين ما زال يجري خلف نداء قلبه، تحرِّكه عاطفة من الغضب التي تفجر فيه إحساسًا عارمًا بضرورة الثَّوْرَة على كُلّ المتآمرين:

---

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973). 151/1.

"يا كربلاءُ، تفورُ فيَّ النار،
أذكرُ كيف تتقلَّبُ الوجوهْ:
عرفوا الغريمَ وأمسكوهْ
(ويُقالُ: كان يخُبُّ في لحمي ويشربُ من دمايْ)
غضبوا عليهِ طوالَ ساعاتِ احتضاري،
ثمَّ مِتُّ، فتوَّجوهْ
وتبادلوا رأسي فلَمْ يركبْ على عُنُقٍ،
وعادَ إليَّ بالجرح النبيل"[1].

يستحضر الشّاعر التاريخ بأبعاد نَفْسِيَّة تثيرُ مشاعر الحزن، وتلهبُ عواطفَ الغضب في قلبه، فالحسينُ المعاصرُ يكتشفُ خيانةَ إخوانهِ الْعَرَب، فيلوذُ بكربلائه مناديًا معظِّمًا مستعصمًا، ليخبرَها بِأنَّ لهيب الثَّوْرَة هو الذي يدفعه إليها، فهذه المرَّة يعود إليها ومعه الدليل على كُلّ من خانوه، وذاكرته تحتفظُ بِكُلِّ مشاهد الخيانة، فيسترجع المشهد المؤسف؛ إنَّهُ مشهد تقلُّب الوجوه، مشهد النفاق والخيانة، فالغريم الذي كان ينهشُ من لحم الفلسطينيّ، ها هو الآن بات معروفًا، لكنَّ المَسْرَحِيّة أُحكمت فصولها تمثيلًا لا ينطلي على حسين فلسطين الذي يستشعر تلك اللحظات، فيصفها بأدق وصف، فالأهلون تنكروا لتضحيات أخيهم، ومثَّلوا عليه بِأنَّهُم يناصرونه، لكِنَّهُم وهم يشهدون احتضاره، أعلنوا أنَّهُم معه ضدَّ الغريم، إلا أنَّهُم سرعان ما انقلبوا على الحسين، فراحوا يتوجون الغريم، ونلاحظ سرعة الانقلاب مع تأخر مشهد الموت، فتوظيف الشّاعر لحرف العطف (ثم) يدلُّ على أنَّ موته لم يكن فجأة، بل كانت لحظات الاحتضار قادرة على جعله يستجمع مشاهد تمثيل الأدوار، إلا أنَّهُ عندما مات، جاءت لحظات التتويج سريعة ومباشرة (فتوجوه) للدلالة على سرعة تغيير المواقف، وسرعة تبادل الإعلان عن غريم مصطنع يحمل جريمة قتل الحسين، ولمّا لم يجدوا من يحمل هذا الوزر، أعادوا له رأسه، دلالة على أنَّ قضية الفلسطينيّ ظلت له وحده، بعد أن تخلى عنه القريب والبعيد، فحمل جراحه النبيله وحيدًا، مواجهًا الغريم الذي اشتطَّ في ذبحه والتنكر له.

وبهذا يبدو واضحًا أنَّ ميل الشّاعر دحبور لتوظيف هذا القناع، بهذا التدفق العاطفي أضفى على النَّصّ سِمَة تحوُّليةً فريدة، فقد استحضر الشّاعر جزءًا من التاريخ الملوَّن بالخيانة والغدر، وأعاد توظيفه بروحٍ

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973). 152/1.

عصريةٍ تخدم غايته ومقصده، فكان القناع الذي اختفى الشّاعر خلفه، يصوِّرُ فاجعة فلسطين، ويشكل مرحلةً جديدةً من الوَعْي الفلسطينيّ، ونهجًا جديدًا في التعامل مع الذين ألَّفوا مسرحيةَ السقوط، ليعلن أنَّهُ لم يعد هناك ما يُخفيه الفلسطينيّ في قلبه من عواطف الغضب، فالقناع أصبحَ أداةَ كشفٍ عن زيف الواقع.

وفي قصيدة (أجراس الميلاد) يستحضر الشّاعر شَخْصِيَّة الحجاج بن يوسف الثقفي، تلك الشَخْصِيَّة التي عُرِفت ببطشها وقوة بأسها، فهي تحمل دلالة رمزية توحي بالعنف والقوة والتجبر، وعلى الرغم من سلبية تلك الشَخْصِيَّة في التاريخ العَربيّ، وما يختمر في وَعْي المُتَلَقّي حول ظلامية تلك الشَخْصِيَّة، إلا أنَّ الشّاعر يتخذ منها قناعًا بوجهٍ إيجابي، وذلك لأنَّهُ يريدُ قوةً فاعلةً تتحلى بالجرأة، واضعةً كُلّ الاعتبارات الأُخْرى جانبًا؛ لأنَّها قوة ضرورية لمجابهة عالم مليء بالفساد والنفاق والخداع، إنَّهُ يريد قوةً استِثْنائِيَّة ولو كان ذلك بالأحلام. فيقول:

"تخبرني الأجراسُ أنَّ حزمةً من الرؤوس أينعت،
وأنَّ فينا قاطفًا يأتي على هيئة شعب،
ولعينيه عيونٌ مئةٌ،
وفي خطاهُ وطنْ
وأنَّ نهرًا سيقول كَلِمَة الحقِّ أمام الملك الجائر،
عن سنبلةٍ تضمرُ ألفَ حبة
وأنَّ كُلّ حبةٍ قنبلة
تدور حول الملك الجائر" [1].

يحوِّر الشّاعر الدَّلالَة السلبية التي تمثلها شَخْصِيَّة الحجاج عبر التاريخ إلى دلالة إيجابية محددة، فالقناع يظهر بِأَنَّهُ يعيش لحظة حلم، وأنَّ هذا الحلم جعله الحجاج، فتدخل الدَّلالَة القناعية ضمنيًّا في مستهل المقطع، فالأجراس التي هي رمز الحياة والميلاد بصوتها الباعث على الحياة تتولى مهمة الإخبار، فالقناع/ الحجاج، لا يتولى المهمة الإخبارية كاملة، وإنَّما هناك قوة ضرورية تخبره بماذا يفعل، فالرؤوس حزمةٌ واحدة، قد حان قطافها، ويستحضر الشّاعر بذلك قول الحجاج: "وإنَّي لأرى أبصارًا طامحة، وأعناقًا متطاولة،

[1] دحبور، الديوان، (طائر الوحدات 1973). 159/1، 160.

ورؤوسًا قد أينعت وحان قطافها، وإنَّي لصاحبها، وكأنَّي أنظرُ إلى الدّماء بين العمائم واللِّحى تترقرَقُ "[1]، لكنَّ القناع ليس هو من يتولى قطافها، وإنَّما قوةٌ أُخْرى تأتي على هيئة شعب، هذا الشعب الذي سيكون كُلّ واحدٍ فيه حجاجًا.

وبهذا يتوقف القناع/ الحجاج/ عن دلالته السلبية، المتمثلة بالظلم، ليتحول إلى دلالة إيجابية منطقية، فهو يتحول من ظالم إلى مظلوم يحمل قلب الظالم وجرأته، ليعيد للظالم الكأس الذي سقى منه المظلومين، فصاحب القطاف ليس الحجاج، وإنَّما الشعب، الذي يخرج ببصره وبصيرته (ولعينيه عيون مئة) فتكثير العينين إلى الجمع (عيون) يدلُّ على أنَّ القناع الآتي للتحرير، إنَّما هو مبصرٌ لخطواته متبصِّرٌ بما يقوم به، فخطاه ليست تلك الخطوات المادية، وإنَّما الخطا التي تحمل الفكر المنير، إنَّهُ يرسم نهجَ المقاومة التي تصل إلى وطنٍ حرٍّ نقيٍّ لا سياف فيه ولا جائر.

فالقناع هنا اضطلَع بمهمة جديدة، هي مهمة التحرير الفكري والمادي، ليتحول الشعب برمزية جديدة إلى نهرٍ لا يتوقف ولا يعرف الهدوء، فهو رمز للثورة، التي تجرف كُلّ الزبد. وما يكثف من دلالة المهمة التثويرية التي يؤديها القناع تلك المنطوقات الرَّمْزية (النهر– سنبلة– كَلِمَة الحق– خطاه– الأيادي– قنبلة) وهذا يدلُّ أيضًا على أنَّ صوت القناع المتشعب في النَّصّ، يذيب الشَخْصِيَّة القناعية في شخصياتٍ عدة، فيجعل صوتها موزَّعًا على أصواتٍ كثيرة، وهي قدرة إقناعية تمثلت في هذا النَّصّ، تكشف عن عمق تجربة الشّاعر، وتبصره في الواقع، وفهمه للماضي بِكُلِّ حيثياته التّاريخيّة والسِّياسِيَّة، وبالتالي فإنَّ هذا القناع الذي ظهر جزئيًّا في القصيدة، مثَّل منطقةً تنَفْسِيَّة تنافسيَّةً مع الطاقات الوظيفية الأُخْرى في جسدها، بحيث أمدَّها بطاقة تعبيريَّة جديدة ما كانت لتكون لولا هذا التوظيف القناعي الذي منحها هذه الهالة الإيحائيَّة الجديدة.

وتتجدَّدُ صورة القناع التّاريخيّ عبر صوتٍ ينادي بالثأر، ويجأرُ بالانتقام، فتتمدَّدُ في جسد النَّصّ نبرةُ غضبٍ يُمْكِن أن نسميها لحنَ ثورةٍ يتَذبذبُ على أوتارٍ غاضبة، ولعلَّ هذا ما يُستشَفُ من عتبة النَّصّ الانزياحِيّة، فـ(العينُ في الجرح)، عنوانٌ يتشرَّبُ الفكرةَ كاملة، عبر دوالِّه المكثفة؛ فالعين أداةُ الإبصار، توحي بأنَّها تختزلُ النَّظَر في جزئيةٍ محددة، وذلك ما يكشف عنه متعلقُ الخبر المحذوف (كائنةٌ/موجودة) في

[1] صفوت، أحمد زكي: جمهرة خطب العرب في العصور العربية الزّاهرة، ط1، المكتبة العلمية، بيروت– لبنان، 1933م. 289/2.

الجرح، فهذا التركيز المكاني، الممتد بين أداة النَّظَر (العين) ومكان الدماء، يولِّد ذلك الصَّوْت الذي يحمله القناع في النَّصّ، حيث يتقنَّع الشّاعر بقناع الزير سالم[1]، كما في قصيدة (العين في الجرح!):

زرعتُ، في الجرحِ، عيني
فلاحَ بيتي المهدّم
وقربَ رمحي الرُّديني
رأيتُ رأسَ كليب،
يضيء وجهَ المُخَيَّم
يقول لي: لا تصالح
يقول لي: أنت مُلزَم
إنَّ الدّما لا تسامح
فهل تُسدِّدُ دَيني؟[2].

تَتَجَلّى ملامح التوظيف القناعي ودواله عبر دخول الشّاعر في جسد النَّصّ لابسًا ذلك القناع التّاريخيّ، مغلِّفًا صوتَه بدلالاتٍ جديدة، توائم روح العصر، دون أن تفلت كُلّيًّا من حمولات الماضي لغةً ومعنى، فلنا أن نرى أنَّ الألفاظ القديمة تعبرُ النَّصّ مقترنةً بألفاظ الحداثة، فالرمح الرّديني، ورأس كليب، يحملان الماضي بدلالته الحربية، بينما تتساوى بعض المفردات في دوالها الحداثية والقديمة (الجرح/المهدم)، وهنا تتخلَّقُ فكرةُ القناع عبر هذا التزاوج المعنوي اللفظي، لِتَتَحَقَّقَ رؤية الذات الشّاعرة ورغبتها في استجلاب الماضي عبر توظيف الأفعال الماضية (زرعتُ، فَلاحَ) وهذا يعني أنَّ الماضي يفرضُ حضوره على النَّصّ، مؤديًا وظيفةً استدلالية استرجاعية.

---

[1] لتفاصيل قصة مقتل كليب، ينظر: ابن الأثير، عز الدين: الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، 1997م. 472/1. الأصفهاني، الأغاني. 26/5. ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد: العقد الفريد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1404هـ. 70/6. أما بالنسبة لقصة وصايا كليب التي كتبها بدمه لأخيه المهلهل فيبدو أنها أصبحت من الملاحم الشعبية الأسطورية، وهي وصايا يحث فيها كليب أخاه الزير سالم على الأخذ بالثأر وعدم المصالحة. ينظر: عبد الحكيم، شوقي: الزير سالم أبو ليلى المهلهل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2017م. ص88، 89.

[2] دحبور، الديوان، (حكاية الولد الفلسطيني 1971). 1/ 121.

فاستحضار الماضي بما فيه من كتمانٍ لحادثة القتل، ينفجرُ في لحظةِ اشتعال الذاكرة، ليتراءى الجرح، ويلوح البيت المهدم، وهذان المتلازمان (الجرح والبيت) يُحضران (رأس كليب)، فتصبحُ العين التي وظفها الشّاعر في بداية النَّصّ، أداةً ضرورية لتحقيق فعل الرؤية (رأيت) وهذه الرؤية تصبحُ رؤية بصريةً، لا رؤيةً معنَوِيَّة، إذ إنَّ القناع يرى رأس كليب، لكِنَّهُ لم يكن منفصلًا عن المكان، الذي حدده الشّاعر عبر الظرفية المكانية (قرب رمحي الرديني) الذي قدمه على فعل الرؤية؛ ليوحي بِأَنَّ الرؤية سبَقَها مؤهِّلُها الذي يستوعبها، ويتمكن من التقاطها، ويعين على تفسيرها، ليكون رأس كليب، بؤرة الانفعال، وهذا الشعور لا بُدَّ من ترجمة فعلية له، فالرمحُ يكشف عن الرغبة الأكيدة، والدعوة السديدة للثأر، ثمَّ باكتمال هذا الفعل، يتحول الفعل بمضارعيَّته (يضيء) إلى دالّ جديد، ففعل الإضاءة الذي يسلَّطُ على وجه المُخَيَّم، ينير طريق المقاومين، قبل أن يدلي بوصيته في هذا الفضاء الذي لا يُمْكِن أن تشوبه عتمة التأويل، فيتحاور القناع مع الذات الشّاعرة، وهما صوتان يتخلَّقان في النَّصّ بعد هذا التمهيد الذي استهل به دحبور القصيدة، ليتشكل المضمون عبر صوت الغياب والحضور، فضمير الغائب هو صوت الموصي، وضمير المخاطب هو صوت القناع/ المهلهل، ليصير الحوار مسرودًا (يقول لي: لا تصالح) ومع هذا الحوار المسرود تظهر فكرة النَّصّ، وتتضح أهداف القناع؛ فأسلوب النهي الذي يقذفه رأس كليب في وَعْي المهلهل، يصبحُ نهيًا ملزمًا، إذ يؤكده بتكراره مرتين (يقول لي) فبعد الفعل، تأتي الجملة الاسمية (أنت ملزم) وكأنَّ هذا الصَّوْت الآتي من الغياب، يفرضُ على القناع ويلزمه بتنفيذ الوصية، ثم يفسِّرُ له سبب الوصية عبر التوكيد الطلبي وأسلوب النفي، (إنَّ الدما لا تسامح)، متبوعًا بالسؤال في السَّطْر الأخير: (فهل تسدد ديني؟).

إنَّ هذا السؤال التثويري التحفيزي، يحمل نبرة العتاب والشعور بالخذلان، لكِنَّهُ يستفزُّ مشاعر القناع، وهو استفزازٌ مشروعٌ بعد هذه التعليلات التي قدَّمها في بداية النَّصّ، والتي توحي مجتمعةً برسالة الشّاعر الثَّوْرِيّة، التي يسقطها على كُلّ أبناء المقاومة، الذين التفتوا للصلحِ على الدم، ولم يزرعوا أعينهم في جراح القوم، فيأتي القناع في هذا النَّصّ، مضطلعًا بمهمةِ الإقناع، بأهَمِّيَّة الثَّوْرَة، وفيه رسائل إرشادية تذكيرية، تُخفي تحتها رسائلَ تحريضية مشروعة تنسجم وروح العصر الحديث، فالشّاعر رأى أنَّ التاريخَ يحمل وجهُه صورةً جديدةً لعصر النكبات والهزائم، لكنَّ استلهام الإرث التّاريخيّ بما فيه من صوت العزة، هو ما رآه دحبورُ متناغمًا مع الذي يجب أن يكون في العصر الحديث.

ويتابع الشّاعر في القصيدة ذاتها تشكيل فكرته التي تتجسَّدُ في كامل النَّصّ، فيقول:

"زرعتُ، في الجرح عيني
قرأتُ عشرَ الوصايا
على بلاط المنايا
يَقُلنَ لي: إنَّ بيني
وبين أرضي قطيعةْ
ما لم أَسُدْ في الوقيعة
ما لم تُسابق يدايا
خيل الضّنى والفجيعة
"إلى رقاب عِدايا"[1].

إنَّ الفعل (زرعتُ) الذي يُلِحُّ عليه القناع يحمل دلالةً إيحائية مهمة، وهي لقطةٌ مثيرةٌ في هذا النَّصّ، ففعل الزراعة يدلُّ على النماء، ليتغذى المزروع على النشاط المختزن في الذاكرة، وهو ما توجهه صور الماضي القريب والبعيد، فكُلّ ما يتكوَّن في وَعْي القناع من تلك الانكسارات، يتحوَّل إلى ثمارٍ حاضرة، فيضطلِع القناع بمهمته الدلائلية؛ ليعلن الغضب على المشهد الحاضر، ذلك الحاضر الذي يرى فيه انهزامية وخنوعًا لا مبرر، فهو يريدُ أن يكون صوت الزير السالم (صوت المقاومة) وصوت رأس كليب (القضية الفلسطينيّة) صوتان متماسكان متناغمان، لا أن تكون الرأسُ منفصمةً عن الجسد، ولا أن تغرِّد في الفراغ، بل لا بُدَّ من الثَّوْرَة، والانتقام والثأر.

فتتجدد دوال (رأس كليب) من خلال أسلوب التوكيد والتقديم والتأخير عبر صوت القناع (إنَّ بيني وبين أرضي قطيعة) فالقطيعة المكانية، تلازمها قطيعةٌ معنَوِيَّة زمنية، فكأن بُعد المقاوم عن وطنه، وبُعد أو ركود نشاط الذاكرة المقاومة عن الفعل الثَّوْرِيّ، هو ما يقلق الذات الشّاعرة، فتدلفُ إلى قلب القناع، لاستثمار صوته التحريضي، حيث تصيرُ القطيعة أمرًا محتَّمًا ملازمًا بين المقاوم وأرضه، ما لم يظلَّ الفعل الثَّوْرِيّ الذي ينشِّطُه صوت كليب، ووصايا الزير العشرة حاضرًا فاعلًا. لذلك فإنَّ هذا القناع الذي اعتمده دحبور، يؤدي وظيفةً تحريضيةً، من خلال هذا النفس الذي يأتي من أعماق التاريخ.

[1] دحبور، الديوان، (حكاية الولد الفلسطيني 1971). 1/121-122.

وخلاصة القول في موضوع القناع، إنَّ دحبور اعتمد على القناع بأشكال متعددة، وتغذت نصوصه على الموروث العتيق، فكانت أشعاره تكتسب قيمة إضافيَّة، سواء على الصعيد البنائي، أو على الصعيد المعنوي، فالمضمون الشِّعْرِيّ في النُّصوص الدحبورية، خرجَ لِلْمُتَلَقّي بصبغة جديدة، محمَّلًا بأبعادٍ تراثية دينية وأسطورية وأَدَبِيَّة وتاريخية، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على عمق التَّجْربة الشعورية الشِّعْرِيّة، وتلك المساحات الواسعة التي كانت خيل إبداعه تطارد فيها، فهو تعمق في مضامينه، وذهب بعيدًا في توظيف القناع، فلم يكن متزيِّدًا ولا مسرفًا في الاتِّكاء على الموروث، إلا بقدر ما يُمْكِنه ذلك من تعميق فكرة، أو تعزيز قضية، أو تمرير رسالة، وتجدر الإشارة في هذا الباب إلى أنَّ النماذج المختارة في هذا الفصل، لا تمثل سوى جزءٍ محددٍ من تلك الأقنعة التي اختارها، وقد وقع اختيار الباحثة على أكثر النماذج حضورًا وتعبيرًا عن قضايا متنوعة، إذ رأت أنَّ تلك النماذج تمثل مراحل متنوعة من محطات الشّاعر، وهي تصور أوضاعًا وبيئاتٍ ترتبط بمسيرة الشّاعر التي هي جزءٌ لصيقٌ بمسيرة الشعب الفلسطينيّ.

ومن اللافت كذلك أنَّ حضور الموروث في شعر دحبور جاء بصورة مطَّردة، إلا أنَّ ما يتعلق بالقناع كان محددًا، وكان الشّاعر دقيقًا في تلبسه بتلك الأقنعة، الأمر الذي يعطي الشّاعر صفة الموضوعيَّة والدقة في حسن الاختيار، ويلاحظ كذلك أنَّ عمليَّة اختيار الشّاعر لأقنعته لم تكن عمليَّة اعتباطية، ولم يكن القناع نشازًا في جسد النَّصّ، وإنَّما كان يتخلَّق في رحم القصيدة، ويولد على مهل وينمو كأنَّهُ وليدٌ ينتمي إلى عائلة القصيدة الكبيرة، وربما طغى صوت القناع في بعض الأحيان على صوت الذات الشّاعرة، وأحيانًا أُخْرى يمتزج الصَّوْتان، بحيث يصبح من الصعوبة بمكان التمييز بين الصَّوْتين، وكُلّ هذا لا يُعَبِّر إلا عن قدرةٍ تعبر عن شاعرية دحبور، إذ أنَّهُ اعتنى بشِعْرِيَّة القصيدة بهذا العمق الفكري الفريد، وأعطى النَّصّ وجهًا جديدًا يليق بمسيرته الشِّعْرِيّة الطويلة.

الفصل الثالث

شِعْرِيَّة القصيدة الدرامِيّة

المبحث الأَوَّل– مفهوم الدرامِيّة، وتحولات القصيدة الغِنائيّة

أوَّلًا– مفهوم الدّرامِيّة

ثانيًا– تحوّلات القصيدة الغِنائيّة

المبحث الثانى– مظاهر درامِيّة القصيدة

أوَّلًا– الحدث الدرامِيّ

ثانيًا–أسلوب السَّرْد

ثانيًا– أسلوب الحوار

ثالثًا– الشَخْصِيَّة الدرامِيّة

الفصل الثالث: شِعْرِيَّة القصيدة الدّرامِيّة

المبحث الأَوَّل– مفهوم الدّرامِيّة، وتحوّلات القصيدة الغِنائيّة

أوَّلًا– مفهوم الدراميّة

الدّراما (drama) كَلِمَة إغريقية قديمة مشتقة من الفعل (dran) الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) أو التصرف أو السلوك الإنسانيّ بوجه خاص. ومع أنَّ اللغة الإغريقية كانت تتضمن كلمات أُخْرى عديدة ذات معان قريبة من معنى الفعل (dran)، مثل (tyncnaneın) الذي يعني الحدث، و(poiein) الذي يعني الصنع، إلا أنَّ الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كَلِمَة (dran) (الفعل) بعينها؛ للدّلالة على كُلّ الفنون المتعلّقة بالمسرح، التي تتمُّ فيها المحاكاة عن طريق التّمثيل[1].

[1] ينظر: إبراهيم، محمد حمدي: نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، 1994م. ص9.

وإذا كانت الحركات الأدائيّة لا تتمّ إلا عبر فعلٍ حركيٍّ، أو منظورٍ قابل للأداء الحركي، فإنَّهُ يتوجَّب دائمًا التّفكير بِأنَّ "أصل الدّراما يكمنُ في الأداء، فقد نبعت التّراجيديا اليونانية من الشّعائر الديونيزوسية التي كانت دينيّة وموسيقيّة، ولكِنَّها كانت في الوقت نفسه مسرحيّة بِكُلِّ ما لِلْكَلِمَة من معنى، وتولَّدت رؤية الإنسان في الحركة من الأناشيد، ومن أنواع الرَّقص التي تُشيد بسيرة ديونيزوس[1] في إيقاعٍ يتناسبُ مع طبيعةِ عبادته المَشبوبة بالعاطفة"[2].

ولعلَّه من الطبيعي ألا تكون (الدّراما) قابلة لاستيعاب أي تعريف يجردها كُلّيًا أو جزئيًّا من الأداء الحركي، أو القابل للحركة عندما تتحقَّقُ له الشّروط التقنية لذلك، فهي وإن لم تُؤدَّ ضمن حركات متناسقة مدروسة على خشبة المسرح، فإنَّها تُؤدى ضمنيًّا في ذهن المُتَلَقّي، فيبَدَأ بتركيب المسرح في ذهنه، ويصبح مشاهدًا ومُخرجًا بناءً على تجاربه وخلفياته، ومن هنا فإنَّ "الدّراما معناها الفعل في اللغة اليونانية، وكُلّ المؤلفات الدرامِيّة التي ظهرت منذ أقدم العصور تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرّك"[3].

فالدّراما تجعل من الفعل الإنسانيّ تحديدًا نقطة ارتكاز تنطلق من خلالها، وهي مقترنة بالفعل لا بالحدث؛ "لأنَّ الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأنَّ ما يتحكّم في الفعل هو الإرادة الإنسانيّة وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر، ولا ناتجًا عن إرادتهم الإنسانيّة"[4].

ويُجمع النُّقّاد على أنَّ أرسطو (384–322 ق.م) هو المورد الهام الذي صدر عنه المفهوم الدرامِيّ، فعلى الرغم من أن كتاباته في هذا الجانب كانت قليلة، وآراءه النَّقْديَّة جاءت في معرض ردّه على أفلاطون الذي نعت الشُّعَراء بِأنَّهُم غير قادرين على إعطاء تفسيرٍ كاملٍ لما يفعلونه، إلا أنَّ هذا الرّد كان من الأهَمِّيَّة بمكان، الأمر الذي جعله بمثابةِ نظريّةٍ درامِيّةٍ ما زال صداها يتردّد عبر التّاريخ الدرامِيّ وحَتّى يومنا هذا[5].

ويرى أرسطو أن (الدّراما) محاكاة لفعل إنسان، وتُقسم إلى تراجيديا وكوميديا، وهي في هذه التّقسيمة تصوّر الشَّخصيَّات خلال ممارستها لفعلٍ مُعيَّن، وتختلف في طريقة المحاكاة التي تتمّ بوساطة أشخاصٍ

---

[1] ديونيزوس هو إله الخمر الذي يمثل قوى الإخصاب في الطبيعة، كما أنّه يعدّ المخلِّص والمحرر. ينظر: ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988م. ص68.

[2] ديوكس، أشلي: الدراما، ترجمة: محمد خيري، مراجعة: عبد الحميد يونس، عالم الكتب، القاهرة، د.ت. ص3.

[3] نفسه. ص1.

[4] إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية. ص9، 10.

[5] ينظر: ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب. ص95.

يؤدّون أفعالًا، هؤلاء الأشخاص يكونون أنبل وأسمى من الناس العاديين في التّراجيديا، لكِنَّهُم يكونون دون المستوى العادي، أو الأقل من المتوسط العام في الكوميديا[1].

ويذهب أرسطو إلى أنَّ الدّراما في الشِّعْر هي التي تمنح الشّاعر تفردًا، فقد"كان هوميروس يحتل المركز الأعلى؛ لأنَّهُ كان شاعر الشُّعَراء، لا بسبب أسلوبه الجدّي، وتفرّده بالتّميز الأَدَبِيّ فحسب، وإنَّما أيضًا بسبب الطابع الدرامِيّ في محاكياته"[2].

وبهذا التّحليل الأرسطي ظلّت الدّراما تدور في فلك المسرح عند بعض النُّقّاد الغَرْبِيّين والْعَرَب، حيث يُعَرِّفُها مارتن اسلن بأنَّها: "الحدث المحكي الذي يتكشّف في الحاضر، وفي حضور جمهور من المتفرجين، أمام الأعين المجرّدة، والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقيّة. هي فَنّ فريد، إذ تجمع بين خصائص الشِّعْر القصَصِيَ وخصائص الفنون البصريّة، تجمع بين البعدين الزماني والمكاني. إنَّها رواية يُمْكِن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرّك عبر الزمان"[3].

ويذهب علي جواد المذهب نفسه حين يعرّف الدّراما بأنَّها: "قصة يُجري المؤلف الكَلام فيها على طريقة الحوار بين شخوصها الذين يمثّلون حادثتها للمشاهدين على المسرح"[4].

وفي حين ربط بعض النُّقّاد الدّراما بالمسرح، اتّجه آخرون إلى الفصل بينهما، على أساس أن الدّراما هي النَّصّ المكتوب، والمسرح هو النَّصّ حين يعرض على خشبة المسرح، فهو بلا شكّ أثرٌ أدبي، لكنَّ المسرح الذي استوعب المساحة الاستعراضية للحدث عبر شخوص، وضمن أُطُرٍ إخراجية، وما يُضاف لها من رؤية المُخرِج من أصوات ونبرات وألوان وإضاءات وملابس، وهوامش لا تفقد الصّلة بالمتن، فإنَّ كُلّ ذلك من شَأْنه أن يجعل الأثر الأَدَبِيّ (النَّصّ الدرامِيّ) يتحوَّل إلى فَنّ مسرحي بامتياز[5].

وإذا كانت المُصْطَلَحات النَّقْديَّة بغضّ النَّظَر عن ثقلها وعموميتها أو خصوصيتها قد حافظت على الاستعمال قرونًا من الزَّمَن، فإنَّ ذلك لم يكن مانعًا من تغيُّر المُسمّى الاصْطِلاحيّ، وربما الوظيفي المقيّد

---

[1] ينظر: أرسطو، فن الشعر. ص73.

[2] نفسه. ص80.

[3] اسلن، مارتن: مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1992م.. ص49.

[4] الطاهر، علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م. ص187.

[5] ينظر: العقاد، عطية: تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي. دراسة في المصطلح النقدي، عالم الفكر، المجلد 26، العدد1، سبتمبر 1997م. ص213.

لذلك المُصْطَلَح، فالمجاز على سبيل المثال، يتطور معناه ووظيفته كذلك، اعتمادًا على ما يسود في العصر من مُرجِّحاتٍ أَدَبِيَّة، أو حَتّى غير أَدَبِيَّة[1]. ومن ذلك أنَّ كلمات عديدة تغيرت معانيها التي كانت تلامس السطح الخارِجِيّ، لتصبح متخصّصة في العمق، متصلة بالفعل الوظيفي لهذه الكَلِمة أو تلك، ومن ذلك "(الدّراما) و(الدرامِيّة)، تغيّرت معانيها من مجرد الوصف المحايد (دراما= تمثيليات. الدرامِيّة= خصائص التمثيليات)، لتتخذ لنفسها في إطار التّقاليد السائدة، حقَّ الاستحسان والاستهجان. إنَّ ما يلفتُ النَّظَر في النَّقْد الحديث هو كثرة إطلاق صفة (درامِيّ) على ألوانٍ من الأدب غير التّمثليات- السّخرية الدرامِيّة عند (جوسر)، (الرواية كشعر درامِيّ)، اللغة الدرامِيّة في شعر (دون)، إلخ"[2].

ويتجه النَّقْد المعاصر إلى ربط الدّراما بالصّراع، فعز الدين إسماعيل يعرّف الدّراما بأنَّها الصّراع، بل يجعلها لبّ الصراع ولبابه، فيقول: "وكُلّنا نعرف ما الدّراما؛ فهي تعني في بساطة وإيجاز الصّراع في أيِّ شكل من أشكاله. والتَّفكير الدرامِيّ هو ذلك اللَّون من التَّفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحد، وإنَّما يأخذُ دائمًا في الاعتبار أنَّ كُلّ فكرةٍ تقابلُها فكرة، وأنَّ كُلّ ظاهرٍ يستخفي وراءه باطن، وأنَّ التناقضاتِ وإنْ كانت سلبيةً في ذاتِها فإنَّ تبادُلَ الحركةِ بينها يخلق الشّيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابًا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[3]. ومعنى هذا أنَّ فكرة الدّراما في أساسها قائمة على الصّراع الأزلي بين الشيء ونقيضه، من خير وشر، وظلم وعدل، ونور وظلام، وغيرها من المفاهيم القائمة على التّقابل.

ويربط ترحيني أيضًا الدّراما بالصّراع، مشيرًا إلى العناصر المُشكلةِ لها من صراع، وسرد، وحوار، وشخصيّات، حيث يقول: "عرفت الدّراما بأنَّها اصطلاح يطلق على أيِّ موقفٍ أدبي ينطوي على صراعٍ ويتضمّن تحليلًا له عن طريق افتراض وجود شخصيّتين على الأقل. أو بأنَّها مجموعةٌ من مسرحياتٍ تتشابهُ في الأسلوب أو في المضمون، وهي شكل من أشكال الْفَنّ قائم على تصوّر الفنّان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشَّخصيَّات"[4].

---

[1] ينظر: داوسن، س.و: الدراما والدرامية، ترجمة:جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت- بارس، 1989. ص12،13.

[2] نفسه. ص12،13.

[3] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص279.

[4] ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب. ص67، 68.

ثم تتوسّع دائرة الدّراما بُعدًا لتشمل الحركة في كُلّ مفردات الحياة، فالحياة بحدّ ذاتها فعلٌ حركيٌّ، وكُلّ ما فيها يتماهى مع الحركة التي تحتضن الصّراع أو تكون مسبّبة له، ولذلك فإنَّهُ ما من فعلٍ يقوم به الإنسان سواء كان إراديًّا أو غير ذلك، فإنَّهُ بلا شك نوعٌ من أنواعِ التَّمثيل[1]، وهذا التَّمثيل تلزمه الحركات، وأحيانًا الإخراج الواعي، وفي أحايين أُخْرى يأتي عفويًّا، إلا أنَّ تلك العفوية ليست مطلقة، بل هي محكومة بمنطق العادة والتَّقليد والإرث المُجتمعي أو البيئي وما إلى ذلك من مقيِّدات، إلا أنَّهُ لا يُمْكِن إغفال الصّراع الذي يتخلَّق بين تلك الحركات الأدائية، سواء أكان واضحًا مصحوبًا بصوتٍ وتعبير كلاميّ، أو كان صامتًا حبيسًا في الذّات المتحرّكة.

ويذهب العلَّاق إلى أنَّ العمليَّة الشِّعْرِيّة بحدِّ ذاتها تعدُّ عمليَّة درامِيّةً، لأنَّ القصيدة الدرامِيّة لا تعبِّرُ بالضرورة عن حدثٍ وقع وانتهى، ولكِنَّها نموٌّ متكامل، أو أنَّها تخلُّقٌ نصِّيٌّ ينمو على تؤدّة، حَتّى يصل إلى تكامل النّضوج التجاربيِّ، وعليه فإنَّ الدّراما هي عمليَّة تشكيل التَّجْربة، وصناعة الهيئات الجديدة التي تتعافى وتنمو وتتطور مع بناء القصيدة نفسها[2]. ومن هنا تظهر القصيدة الدرامِيّة على هيئة جديدة بثوبٍ لا يشبه أثواب القصائد العادية، لأنَّها تتمتّع بالرّشاقة التي تضفيها الدرامِيّة بما تمتاز به من جماليّات السَّرْد، وحلاوة الصّراع الذي يأخذ بالقارئ إلى النّهايات المتوقّعة أو اللامتوقعة، فتفرض بذلك حالة التّشاركية على المُتَلَقّي في التّوقع واتّخاذ القرار والتّخيل والتّمثيل أحيانًا نتيجة لانفعالاته المتعدّدة.

ويُعرِّف صلاح فضل الأسلوب الدرامِيّ في الشِّعْر بِأَنَّهُ: "تعدّد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التّوتر والحوارية فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التَّجْربة الكشفية إلى جانب التَّجارب الْحَيَوِيّة المثيرة، إلا أنَّهُ يتميّز بنسبة تشتّت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التّعبيري"[3].

وبناءً على ما تقدّم فإنَّ الدّراما بما تنطوي عليه من صراع، استطاعت أن تبهر كامل الأعمال الأَدَبِيّة ببريق تأثيرها، فلم تعد مقتصرةً على المسرح، وإنَّما تجسدت فعليًّا في غالبية الفنون، "وباقتراب الدّراما من الفنون الأُخْرى وصهرها في مُرَّكب واحد جديد، فإنَّها هكذا أكثر الفنون تهجينًا (وذلك لو نظرنا إليها بروح النقاء الخالص) أو المركّب الأكثر اكتمالًا بين كُلّ الفنون"[4].

---

[1] ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص279.

[2] ينظر: العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، فلسطين، 2003م. ص39.

[3] فضل، أساليب الشعرية المعاصرة. ص35.

[4] اسلن، مجال الدراما. ص40.

ولم تكن القصيدة بمعزل عن بقيّةِ الفنون، فالمفهوم التّقليدي للقصيدة قد تغيّر، فلم تعد عملًا هامشيًّا يفطن إليه الشّاعر في أوقات فراغه، "وإنَّما صارت عملًا صميميًّا شاقًّا، يحتشد له الشّاعر بِكُلِّ كيانهِ. صارت القصيدة تشكيلًا جديدًا للوجود الإنسانيّ، ومزيجًا مركَّبًا ومعقَّدًا من آفاق هذ الوجود المختلفة، أو – لِنَقُلْ في إيجاز – إنَّها صارت بنية درامِيّة"[1].

وبهذا يُمْكِن القول إنَّ الشّاعر المعاصر قد دمغ قصيدته بطابع جديد، كان خلاصة لمقتضيات التّطور الفكري والشِّعْرِيّ، وخاضعًا للحياة بِكُلِّ متناقضاتها، ومستجيبًا لنداء الحداثة، فقد "حاول الشّاعر المعاصر في البداية أن يُعَبِّر عن تعدد الأصوات– التي تتمثل الأبعاد النَفْسِيَّة والشعورية المختلفة لرؤيته الشِّعْرِيّة– بوسائل شِعْرِيَّة خالصة كالموسيقى، ولكِنَّهُ لم يقف عند هذا الحدِّ في محاولته إضفاء لون من الدرامِيّة على رؤيته الشِّعْرِيّة، وإنَّما تجاوز ذلك إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز درامِيّتها"[2]. ولعلَّ هذا التجاوز الذي صار إليه الفكر الشِّعْرِيّ، لم يكن عبثيًّا، ولا نزقًا بديعيّا مجرَّدًا من قيمته المعنَوِيَّة، بل إنَّ ذلك صار أداةً شِعْرِيَّة يركن إليها الشّاعر تعبيرًا عن حركات الحياة، وتجسيدًا لتطوُّرات الواقع، مع الحفاظِ على نظرةٍ عصريةٍ تقيمُ حدودها الفكرةُ الفاعلة، واللفظةُ الهادفة، وبهذا فإنَّ الاتجاه الدرامِيّ يتخصص بعناية فائقة في تفسير العلاقات القائمة بين الذات والآخر، بحيث تكون المسافة بينهما محسوبة ومدروسة، فلا يُمْكِن تجاوز تلك المسافات بين الذات والطبقات التي تشبكها مع الآخر[3].

ثم تبدأ عمليَّة رصد المنظور القائم على تحديد المسافات بطريقة عكسية، "دون توهم اللّبس به، بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين واشتباكهما الضّوئي في نقاط تماس هي التي يتم احتدام البؤرة الدرامِيّة فيها وتوهجها"[4]. فعمليَّة الصّناعة الدرامِيّة، تقوم على أسس وضوابط يحكمها مستويان؛ المستوى الْأَوَّل يتمثل بالنطاق الفَنِّيّ، وهو ما يضفي على القصيدة الطابع التّشكيلي البنائي، أما المستوى الثاني فإنَّهُ يتمثّل بالحياة ذاتها، وبناءً على ذلك، فإنَّ النَّظَر إلى العمل الشِّعْرِيّ لا يتم بعين واحدة، وإنَّما لا بُدَّ من

---

[1] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص241.

[2] العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م. ص194،195.

[3] ينظر: فضل، أساليب الشعرية المعاصرة. ص86.

[4] نفسه. ص86.

المعاينة الموضوعيَّة، فعند تكامل البنية الفَنِّيَّة والموضوعيَّة تَتَجَلّى قدرة الشّاعر في المشاركة الناجزة في بناء الحياة[1].

ونخلص مما سبق أن كَلِمَة (الدّراما) شَأْنها شأن غالبية المُصْطَلَحات الأَدَبِيّة والنَّقْدِيَّة، تعرّضت للتطوّر الدَّلاليّ، فاكتسبت خلال مسيرتها التّاريخيّة دلالات مختلفة نظرًا لارتباطها بعدد من الأجناس الأَدَبِيّة. كما أنَّها عمليَّة بنائيّة؛ لا تتشكل من اتجاهٍ واحدٍ، ولكِنَّها تكتسب قيمتها من خلال براعةِ الشّاعر على رصد الحركات الحياتية، وإعادة تشكيلها فَنِّيّا وموضوعِيًّا.

ثانيًا– تحوُّلات القصيدة الغِنائيّة

اشتقَّ الشِّعْر الْغِنائيّ في اللغات الأوروبية من المُصْطَلَح اليوناني (lurikos،) واللاتيني (lyricus)، وهو يُنسب إلى آلة موسيقية وتريّة كان يستعملها القدماء، هي أشبه ما تكون بالقيثارة، وبهذا يُمْكِن أن تكون أقرب ترجمة لِلشِّعْر الْغِنائيّ (الشِّعْر القيثاري)، فالشِّعْر الْغِنائيّ في أصله هو الشِّعْر الذي كان يُغنّى بصحبةِ القيثارة، ثم انقطع التّقليد وصار الشِّعْر يُنشد مستقلا[2].

وتُنسب مقولة (الْغِنائيّ) إلى الثلاثيّة اليونانيّة (ملحمي، تراجيدي، غنائي)، ما يعني أن تداول الْغِنائيّة في الشِّعْر بَدَأ بعد أرسطو، واتّسع مع صعود الرومانسيّة في أوروبا، وظلّ مفهوم هذا الشِّعْر ضبابيًّا، وأقرب فهم إليه أنَّهُ ترجمة للمشاعر والأحاسيس، وهو كذلك مضادّ للسردي والدرامِيّ، ثم ازداد الأمر التباسًا في الثقافة الشِّعْرِيّة فيما بعد، عندما أُعيدَ تداوُلُ المقولة بصيغ فضفاضة ومتعددة، حيث تمّ مماثلة الْغِنائيّ بمقولات الوجداني والذّاتِيّ والعاطفي[3].

ويُعرّف الشِّعْر الْغِنائيّ بِأَنَّهُ "ذلك الشِّعْر الذي يتغنى فيه الشّاعر بعاطفة من العواطف، فيُضَمِّنُ القصيدة طائفةً من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع. ومن هنا يُمْكِن أن توصف كُلّ القصائد العَربيّة تقريبًا بأنَّها قصائد غنائية"[4].

---

[1] ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص285.

[2] ينظر: الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي. ص55.

[3] ينظر: الواري، عبد اللطيف: الغنائية في الشعر العربي، مجلة الجسرة الثقافية ، العدد22، 3 أغسطس 2012. تاريخ التصفح 2021/8/4. http://aljasra.org/archive/cms/?p=556.

[4] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص244.

ووفقًا لما سبق، فإنَّ التَّجْربة الذّاتِيّة هي التي تفرض حضورها على النَّصّ، وكأنَّهُ صورة تكاد تكون طبق الأصل عن انفعالات مَرَّ بها الشّاعر وتبنّاها فعكَسَها شِعْرًا، فأصبحت القصيدة صوتَ الشّاعر الذّاتِيّ، بمعنى أنَّهُ يُمْكِن أن يُقرأ الشّاعر من خلال نتاجه.

ويجدر القول بِأنَّ العلاقة بين الشِّعْر والمسرح كانت علاقة تبادلية اقتراضية، فقد بَدَأ الشِّعْر ممسرحًا في التُّراث اليوناني، وكذلك كانت المَسْرَحِيّات في غالبيتها تميل إلى الشِّعْرِيّة، أو ترتدي ثوب الشِّعْرِيّة، إلى أن استقلت المَسْرَحِيّة وأصبحت جنسًا أدبيًّا قائمًا بذاته، والأمر ذاته انطبق على الشِّعْر، وأصبح مُصْطَلَح الشِّعْر مقصورًا على القصيدة الْغِنائيّة، إلا أنَّ العلاقة بين هذين الجنسين لم تنفصم بقطيعة أبَدِيّة، فظلت المَسْرَحِيّة تقترض من الشِّعْر، ولم تخل القصيدة الْغِنائيّة من بعض تِقَنِيّات المَسْرَحِيّة ووسائلها الفَنِّيَّة، للتعبير بواسطتها عن الطَّبيعَة الدرامِيّة للرؤية الشِّعْرِيّة الحديثة[1].

وهذا التولُّد الحداثي لم يتشكل من اللاشيء، وإنَّما جاء عبر التاريخ "من التفاعل أو التّصادم بين موقفين أو عقليتين، في مناخ من تغير الحياة، ونشأة ظروف جديدة. ومن هنا وُصف عدد من مؤسّسي الحداثة الشِّعْرِيّة، بالخروج"[2].

وانطلاقا من مبَدَأ الثابت والمتحوّل، يتعيّن أن يكون الشِّعْر الظّاهِرَة الجَدَلِيَّة التي تنطوي على المفهومين، فالشِّعْر في جوهره ثابت، ولكنَّ التحول سمته التي رافقته على مرّ الأزمنة والعصور، فقد مرَّ الشِّعْر العَربيّ بتغيّرات وتحوّلات كثيرة بدءًا من العصر الجاهلي، حيث كان "في شعر امرئ القيس وطرفة وعروة بن الورد والصعاليك بعامة خميرة عامة صالحة لدفع التَّحول في اتجاه أبعاد وأقاصي جديدة"[3].

ومعنى ذلك أنَّ القصائد الجاهلية كانت تحوي بذورًا درامِيّة، وأنَّ "الْغِنائيّة استطاعت ومنذ بِداياتها الْأولى أن تحَقِّق أولّ شروط الدّراما بما اتبعته من منحى قصصي وأسلوب خطابي وتكثيف في الجملة الشِّعْرِيّة التي كنّا نودّ، في كثير من الأحيان، لو اقترنت بالنمو والتماسك"[4].

وفي العصور التي تلت العصر الجاهلي ابتداءً بالعصر الإسلامي وصولًا إلى العصر الأندلسي، ظهرت تغيّرات جوهرية عدّة على بنية القصيدة العَربيّة ومضامينها، استجابة لروح العصر ومحدداته القيميَّة

---

[1] ينظر: العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص194.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي. د.ت. 7/4.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول. 102/1.

[4] الخياط، جلال: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، الجهورية العراقية، 1982م. ص71.

والسِّياسِيَّة، حيث " كان بشار بن برد (168هـ/ 785م) على صعيد الكتابة الشِّعْرِيّة الوجه الْأَوَّل، الأكثر بروزًا لهذه الحداثة، فهو يعدّ أولّ المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي بـ "عمود الشِّعْر العَربيّ"[1].

ثم يأتي بعده أبو نواس وأبو تمام لتكتمل عمليَّة التحوّل الشِّعْرِيّ، فيقدّمان طرحًا جديدًا لمعنى الشِّعْر المحدث، حيث "لم يعد الشِّعْر عند أبي نواس وأبي تمام تقليدًا لنموذج تراثي، ولم يعد كذلك تقليدًا للواقع. صار إبداعا لا يتم إلا بدءًا من استبعاد التّقليد والواقع معًا. إنَّهُ خلق يمارسه الشّاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التُّراث من جهة، وبينه وبين الواقع من جهة ثانية"[2]. وعلى الرّغم من اقتران اسم أبي نواس بأبي تمام، إلا أنَّ الأخير كان شِعْره يُعدُّ "الثَّوْرَة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشِّعْرِيّة بالمعنى الإجمالي"[3].

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، فلولا الْغِنائيّة التي كانت غالبة على الشِّعْر العَربيّ، وما صاحبها من دواعٍ وأسباب، وما رافق ذلك من استثمارٍ للغنائية لغايات غير فَنِّيَّة، "لكان أبو العلاء شيخ الدرامِيّين في الشِّعْر، ولاتخذت سيفيات أبي الطيب قبله منحى درامِيّا واضحًا، وحياة المتنبي، بأحداثها الكثيرة، يُمْكِن أن تصبح نواة لعمل درامِيّ ضخم"[4].

إنَّ هذا الرأي النَّقْديّ يفتح الباب على أسئلةٍ عدة، ويوسِّع من دائرة التحرُّك في ميدان البحث عن أصول الدرامِيّة وتحوُّلاتها، إذ يُمْكِن النَّظَر كذلك إلى الموشحات على أنَّها "ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي. فعلى الرغم من أنَّها نظمت أوَّلًا في البحور القديمة، ما لبثت أن تحررت منها في بحور كثيرة تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها"[5]. إلا أنَّ هذه الثَّوْرَة، مثَّلت تطوُّرًا واضحًا في حركة الشِّعْر بِشَكْلٍ عام، فلم يكن التغيير قائمًا على مستوى الأداء الشَّكْلي، وإنَّما رافقه تطوُّر وتغيُّر في المضامين.

وعلى الرغم من وجود محاولات للتجديد والثَّوْرَة في الشِّعْر العَربيّ بمختلف عصوره، إلا أنَّ الشِّعْر العَربيّ في المجمل شعرٌ غنائيٌّ، إذ ظلت سِمَة الْغِنائيّة لصيقةً به، فهو مشتقٌّ من الشعور، وهذا يعني أنَّهُ ترجمةٌ لمشاعر تختلج في نفس الشّاعر، فتخرج على هيئة كلام مقفى موزون، وهو بلا شكّ تعبيرٌ فرديٌّ، إلا

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول. 12/4.

[2] نفسه. 15/4.

[3] نفسه. 17/4.

[4] الخياط، الدرامية في الشعر العربي. ص81.

[5] هلال، النقد الأدبي الحديث. ص444.

أنَّ هذه الفردية قد تصبح جماعية، وذلك عندما تتلاقى المشاعر وتتّحد المواقف، فيصبح البيت الشِّعْرِيّ أو القصيدة كُلّها مناسبَةً لمواقف مماثلة، فتسري على الألسن، وتعاد حكيًا يشبه السَّرْد في مواقف مشابهة، لأنَّ نفَسَ الشّاعر فيها نفَسٌ خطابيٌّ، مُلوَّنٌ بعواطف وصور خيالية خاصَّة[1].

وفي العصر الحديث اختلف الإطار العام للقصيدة الجديدة عن الإطار العام للقصيدة التقليدية من حيث وسائل التعبير الشِّعْرِيّة التي فرضها التطور العام في معنى الشِّعْر، وفي مهمة الشّاعر الذي أصبح أكثر التحامًا بالتَّجْربة، وانهماكًا في واقع الحياة المادي والمعنوي، فكان هذا الاختلاف والتَّغير ضرورةً فرضها ذلك التّطور نفسه الذي كان مصاحبًا لبروز النّزعة الدرامِيّة وغلبتها على الشِّعْر المعاصر[2]. فالأبعاد النَفْسِيَّة التي حاول الشّاعر العَربيّ الحديث أن يُعَبِّر عن تعدّدها في رؤيته الشِّعْرِيّة، وعما يجري بينها من تفاعلٍ كان يلزمها قفزةً نوَعْيةً في بنية القصيدة، إلا أنَّ هذه القفزة لم تكن منفصلة عن التطور في المضمون، فصار الصّراع يتخذ أشكالًا جديدة في القصيدة، كما هو الحال عند جبران – على سبيل المثال– ولعلَّ في قصيدة المواكب أوضح مثال على ذلك[3].

فمحاولة جبران التي تكرّرت في أكثر من قصيدة مثَّلت بؤرة أساسية ونقطة انطلاق يُمْكِن أن يُنظر إليها على أنَّها من المحاولات الرائدة في الشِّعْر العَربيّ الحديث؛ لأنَّها مثلت بداية معقولة للتعبير عن الأبعاد الحديثة للرؤية الشِّعْرِيّة في مستواها الفَنِّيّ والمَوْضوعيّ، بما ضمنته من إشارات درامِيّة مقنعة بين عناصرها[4].

واشتعلت شرارة الثَّوْرَة الشِّعْرِيّة الحقيقية في أعقاب الحرب العالمية الثانية، في الوقت الذي كانت فيه الأقطار العَربيّة تتحفّز لمواجهة طور حاسم من تاريخها، فقد شرعت هذه الثَّوْرَة بالتّعريف عن نفسها عبر مجاميع وقصائد متناثرة في الصحافة الأَدَبِيّة، وقد بَدَأت معالمها تتضح على مستوى البنية الشَّكْلِيَّة، فبدت وكأنَّها امتداد لمحاولات التجديد السابقة التي بَدَأها الشُّعَراء الرومانطيقيون أو الرَّمْزيون قبل الحرب العالمية الثانية، وكان من بينهم أمين نخلة وسعيد عقل، ثم خلفهما نزار قبّاني الذي عُدّ شِعْره مرحلة هامة من مراحل التّحول الشِّعْرِيّ، حيث مهدت للدخول إلى حركة الحداثة، جريًا على ما فجّره قبله مهندسا قصيدة التفعيلة،

---

[1] ينظر: الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي. ص65.

[2] ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص238، 239.

[3] ينظر: العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص189.

[4] ينظر: العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص189.

نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، بالإضافة إلى الشّاعر عبد الوهاب البياتي، فهذه الثَّوْرَة قدمت نفسها كقفزة نوَعْيَّةٍ في سياق التّجديد الشَّكْلي، وأعلنت عن تفجّر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العَربيّة[1].

وفي سياق هذا التجديد أثبت السّياب أنَّهُ الأكثر قدرةً وجرأةً في استكشافه لهذه الوجهة الشِّعْرِيّة الجديدة[2]، إذ إنَّهُ طَوَّر محاولته الشِّعْرِيّة "للتعبير عن لون جديد من ألوان الصراع بين الأبعاد المختلفة للرؤية الشِّعْرِيّة، حيث مزج بين الشَّكْل الموسيقي الموروث والشَّكْل الحر للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين يمثِّلان البعدين الأساسيين من أبعاد رؤيته الشِّعْرِيّة في قصيدة "بورسعيد"[3].

ولم يقتصر التجديد على الشُّعَراء العراقيين، وإنَّما استمر سيل الحداثة بالتدفّق، وصولًا إلى كُلّ الدول العَربيّة، ففي مصر ظهر عدد من الشُّعَراء الذين جوبهوا من الشُّعَراء المحافظين، إلا أنَّهُم كانوا شديدي التَّصميم على إيصال أصواتهم الشِّعْرِيّة الجريئة في حداثتها وكان من بينهم صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري، وغيرهم[4].

وكان لصلاح عبد الصبور دورٌ طليعيٌّ يختلف عن مجايليه من رواد الشِّعْر الحديث، بما حققه من تغيير على صعيد البناء الفَنِّيّ، وما طرحه من رؤى جديدة، لذلك فإنَّ ما أحدثه صلاح عبد الصبور وبعض مجايليه من ذلك التّحول الشِّعْرِيّ الذي تمثل في زحزحة الموسيقى عن بؤرة الإبداع الرومانسي السابق، مثَّل نقطة تمرد حقيقي على بنية القصيدة، وخاصَّة أنَّهُ أَسْلَبَها درامِيّا، إذ أدخل فيها جملةً من الأصوات المتصارعة، وهي بالضرورة أصوات العصر[5] التي تتمظهر في النَّصّ الشِّعْرِيّ "في طبقاتها الطلالية المتوترة، وتنمية مجموعة من التِقَنِيّات التعبيريَّة التي أدت في جملتها إلى هيكلة هذا التحول الجذري في عمود الشِّعْر العَربيّ"[6].

---

[1] ينظر: خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الفكر، بيروت، 1986م. ص35، 36.

[2] ينظر: نفسه. ص43.

[3] العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص191.

[4] ينظر: خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ص59.

[5] ينظر: فضل، أساليب الشعرية المعاصرة. ص85.

[6] نفسه. ص85.

كذلك فقد كان "لشعراء مَجَلَّة (شعر) ونقادها، أدونيس خصوصًا، دور بارز في التأكيد على حداثة القصيدة، لا باعتبارها انعطافة شكليَّة، بل باعتبارها مفهومًا جديدًا ورؤيا، والانتقال بحركة الحداثة إلى أفق جديد"[1].

ولذلك يُمْكِن القول بِأنَّ القصيدة الأدونيسية قد حلّقت في سماء الحداثة، فكانت من أهم الإضافات التي رفدت الشِّعْر الحديث بمفاهيم الشِّعْرِيّة، ولعلَّ أهم ما يميزها هو "دراميّتها وتعدد الأصوات فيها"[2].

وفي الأردن وفلسطين ظهر عدد من الشُّعَراء الذين لحقوا بموجة الحداثة، ففي حين كانت فدوى طوقان مترددة في اتباع هذه الموجة، استطاعت سلمى الخضراء الجيوسي أن تشق طريق التجديد عبر مساهمة جزئية في مَجَلَّة "شعر"، كما نجد آخرين قد حققوا تطورًا شكليًّا في القصيدة كحيدر عيسى ومعين بسيسو، وعبد الرحيم عمر، وغيرهم[3].

فغنائية القصيدة العَربيّة لم تتلاشَ كُلّيًّا من بيئة النَّصّ، وإنَّما بَدَأت تضعف رويدًا رويدًا مقابل نهوض الدرامِيّة في القصيدة الجديدة، ضمن خط من التطور، "حَتّى تظهر القصيدة الدرامِيّة وقد اتخذت الإطار المَسْرَحِيّ الكامل"[4].

إذن فالدرامِيّة في الشِّعْر لم تولد فجأة، وإنَّما مرّت بإرهاصات متعددة، وتجاذبات مختلفة عبر مسيرة التطور، إلى أن بَدَأت بذرة الدرامِيّة تنمو في تربة خُصّبت بمختلف الاتجاهات، حَتّى وصلت إلى ما وصلت إليه. فالثابت في القول في هذا الاتجاه هو "أن الوصول إلى الدّراما، عبر الشِّعْر الْغِنائيّ، لا يتم فجأة، وأن الأمة التي اعتادت الشِّعْر الْغِنائيّ لا بُدَّ لها من طريق طويل للتحول إلى الدّراما بضبط انسياب القصيدة الْغِنائيّة بحدث، وتطويق الانبساط الزَّمَني فيها بالصراع، والتخلي عن المطلق إلى المقيد، واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفَنِّيّ في وقت واحد بأداء شعري"[5].

---

[1] العلاق، في حداثة النص الشعري. ص13.

[2] الجبيلي، صلاح الدين: ظاهرة البناء الدرامي في الشعر العربي الحديث، Arabic languge and Literature ، المجلد20، العدد1، 2016م. ص157.

[3] ينظر: خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر.ص 58.

[4] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص241.

[5] الخياط، الدرامية في الشعر العربي. ص32.

وعليه فإنَّ الدرامِيّة فعل تراكمي، لم يُبْنَ على لا شيء، وإنَّما توالد من حركات يُمْكِن أن تسمى تصحيحية، وتحولات فكرية رافقت حركة النهضة، ما يعني أنَّ النَّصّ الشِّعْرِيّ بَدَأ يتلمس طريقه نحو فضاء الدرامِيّة، مبتدئًا بالصَّوْت الْغِنائيّ المطلق، ثم يقيد بحدث خاص، ثم يتجه نحو الحكاية والحبكة والسَّرْد والروح القصَصِيَ والملحمي، وبذلك تتهيّأ ظروف اقترابه من الدّراما بِشَكْلٍ عفوي، إلى أن يتخذ من هذه التحولات الجديدة أسلوبًا يمنحه صفة الدرامِيّة التي تسمح له بالاستقلال عن الْغِنائيّة [1]. والمقصود هنا بالْغِنائيّة، الْغِنائيّة التقليدية القديمة؛ لأنَّ الشِّعْر المعاصر ينطوي على غنائية، ولكِنَّها غنائية أُخْرى تطورت مع تطور الزَّمَن وأصبحت تتفاعل مع الدّراما وتتكامل معها[2]، "ذلك أن الدرامِيّة ، كما نراها، لا تُلغي الْغِنائيّة بل تثريها وتغذيها بالكثير من الطاقات البنائية الجديدة فتمنحها أشكالا متجددة، الشيء الذي يجعلنا نصف القصيدة المستخدمة لبعض الأساليب الدرامِيّة بالْغِنائيّة الدرامِيّة"[3].

كذلك فإنَّ القصيدة لم تكتسب صفتها الدرامِيّة وهي بمعزل عن الفنون الأُخْرى، ولذلك راحت تتفاعل مع الأنواع الأَدَبِيّة بشتى أشكالها، لتفيد من تِقَنِيّاتها وإمكانياتها ما يوصلها إلى تخوم الشِّعْرِيّة، وبذلك ائتلق الشِّعْر الحداثي بقصائده، و" ازداد غنى وتوترًا، وازدادت قدرته على التعبير عن انشغالاته وأفكاره بطريقة فاعلة"[4].

ولعلَّ الموضوعيَّة هي العلَّامة الفارقة للدرامِيّة عن الْغِنائيّة، ويقصد بالموضوعيَّة "مقدرة المؤلف –أو موهبته– في الانسلاخ عن نفسه بحيث لا يراه المشاهد، وإنَّما يرى شخوصًا مختلفة ويدرك أصواتًا متباينة، ومهارة المؤلف الكبرى أن يمسك بالخيط من بعيد بحيث لا يُدرك إلا بصعوبة ولا يكتشفه إلا النَّقْدة المتمرسون"[5].

---

[1] ينظر: نفسه. ص57.

[2] ينظر: الموسى، بنية القصيدة المعاصرة. ص 298.

[3] الغرفي، حسن: درامية النص الشعري المعاصر، جريدة الاتحاد الاشتراكي الإلكترونية، 2019/5/10. متوفر على الرابط الآتي: https://alittihad.info/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1/ تاريخ التصفح: 2021/8/7.

[4] العلاق، علي جعفر: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول، العدد 1،2، المجلد 7، الهيئة المصرية للكتاب، مارس 1987م. ص38. وينظر: العشري، علي زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص193.

[5] الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي. ص 187.

ولا غرو في أن الشِّعْر استعار هذه التقنية من الدّراما في المسرح، بحيث يتخفى الشّاعر وراء أقنعة، محاولًا التجرد من الذّاتِيّة، للوصول إلى الموضوعيَّة. وإذا ما سلمنا بِأنَّ الشِّعْر قد وصل إلى هذه الدرجة من الموضوعيَّة، وبَدَأ ينسلخ فعليًّا عن الْغِنائيّة، فإنَّ ذلك يعني بالضرورة أن تكون القصيدة الحديثة طيّعة بحركاتها وسكناتها، وقابلة للتقعيد الدرامِيّ، بحيث تطبق عليها قواعد الدرامِيّة، إذ لا بُدَّ أن تستوعب تفاصيل السَّرْد وعناصره من استباق واستشراف، لأنَّهُ طالما أن الدرامِيّة تهتم ببؤرة الحدث، فإنَّ ذلك يتطلب أن تكون القصيدة ذات مرونة وليونة تقبل بِكُلِّ ما يقبله المسرح حَتّى تتحقَّقَ درامِيّتُها الكاملة، ذلك أنَّ الشِّعْر اليوم "يجرب أبعادًا وحقولًا لم يعهدها من قبل، ويواجه نتيجة لذلك، تجارب وأفكارًا وموضوعات لم يكن قد واجهها سابقًا، وهذا يحتم عليه أن يبحث عن وسائل للأداء أعمق تأثيرًا"[1].

وبناء عليه فإنَّ القصيدة الجديدة لم تعد جسدًا عاريًا شفافًا ينماز بحسن الاستهلال وبراعة التخلص، وإنَّما أصبحت كيانًا عنيدًا لا يسلم قَياده لِلْمُتَلَقّي بتلك السهولة، بل لا بُدَّ أن يرتفع وَعْي القارئ بما يناسب ذلك التطور الذي أضحت عليه القصيدة الحديثة، وبما أضيف لها من تِقَنِيّات درامِيّة تحمل عوالم خفية متكاملة، وتنظر في أزمات وصراعات لا تقرأ بالجملة الوصفية السطحية، وإنَّما بالأدوات النَّقْديَّة للوصول إلى مدارك النَّصّ ومبتغاه، بعيدًا عن التشبث بالجَماليّات الشَّكْليَّة الخارِجِيّة التي ظلت إلى زمن مرتبطة بذات الشّاعر، وكأنَّها انتقلت الآن من الهم الذّاتِيّ إلى الهم الإنسانيّ، ولم تعد أنا الشّاعر هي أناه الذّاتِيّة، وإنَّما تشظت في الـ(نحن) والـ (هم) من خلال توليفات تمثلها الشَّخصيَّات بغض النَّظَر عن كونها واقعية أم متخيلة.

ولم يكن دحبور إلّا واحدًا من شعراء الحَداثة الذين اعتَنَقوا الدرامِيّة، لتَتَجَلّى في شِعْره بِكُلِّ أبعادها، ويظهر في طيِّ حديثه أنَّ الدّراما كانت هاجسًا بالنسبةِ إليه، فيقول: "سحرني توفيق صايغ حقًّا، وقد وجدتُ المفاتيح التي عبَّرتُ من خلالها، فهو شاعرٌ درامِيّ، وقصيدتُه تكادُ تكونُ سيرة"[2]. من هذا المنطلق سيستنطِقُ المبحث الآتي شعرَ دحبور لتجليةِ المظاهر التي تجعل من قصيدته قصيدةً درامِيّة، ضمن نماذج انتقائية تفي بالغرض.

---

[1] العلاق، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة. ص38.

[2] دحبور، أحمد: فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي، مقابلة أجراها مهند عبد الحميد، وإبراهيم المزين، مجلة الدراسات الفلسطينية، ربيع 2015. ص153.

المبحث الثاني– مظاهر دراميّة القصيدة

أوّلًا– الحدث الدرامِيّ

يُعرَّف الحدث بِأَنَّهُ "الحركة الدّاخِلِيّة في العمل الفَنِّيّ وربط الأحداث بعضها ببعض"[1]. ويجنح غالبية النُّقّاد إلى القول بِأَنَّ الحدث هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفَنِّيَّة في الرِّواية، وهو يختلف عن الحدث الواقعيّ، حيث يختار الكاتب شخوص روايته من الأَحداث الواقعيّة، لكِنَّهُ يضيفُ ويحذفُ ويعدّل، تبعًا لما يتوافق مع أيديولوجيته، ومخزونه الثَّقافيّ، وخياله الفَنِّيّ، ليقدّم للقارئ حدثًا ليس له صورة طبق الأصل في الواقع المعيش[2].

إنَّ العناية بالحدث في الشِّعْر ضرورة مُلِحَّة تقتضيها دراميّة النَّصّ المحلّق في آفاق الشِّعْرِيّة، وليس هذا القول مستحدثًا، وإنَّما نلفي الاهتمام بالحدث والإعلاء من قيمته منذ خلقت الدّراما، فلا دراما بدون حدث، وهذا ما جعل أرسطو يقرّر أنَّ الشِّعْر أعلى قيمة وأكثر فلسفةً من التاريخ؛ لأنَّ المؤرخ يسرد أحداثًا وقعت فعليًّا، بينما تكون وظيفة الشّاعر التنُّبؤ بأحداث يُمْكِن أن تقع مستقبلًا انطلاقا من مبَدَأي الاحتمال أو الحتميّة[3]. ومعنى ذلك أن الشّاعر لا بُدَّ أن يمتلك ثقافة واسعة وخيالًا خصبًا يُمكّنه من نسج أحداث استشرافية، تصل إلى مستوى النبوءة.

ولا يتأتّى بناء الحدث بيسر وسهولة، فلا بُدَّ من يد ماهرة تتقن فَنّ الحياكة والسَّبك والحبك، ذلك أنَّ "ما يجعل الفعل الدرامِيّ في القصيدة فعلًا مُشِعًّا وضاجًّا بالدَّلالَة، قدرة الشّاعر على بناء الحدث بناءً لمّاحًا، بارعًا، شديد الرّهافة. إنَّ أيَّ ترهُّل في تفصيلات الحدث، أو انشغال بالعارض منها، سيضيع على الشّاعر، بِكُلِّ تأكيد، فرصة اقتناص التَّجْربة، أو على الأصح، العثور على أكثر أجزائها حرارة"[4].

ويتأتّى اهتمام الشّاعر بصياغة الحدث في القصيدة المتكاملة، من الاهتمام بالطّابع الشِّعْرِيّ العام في القصيدة، حيث يلجأ الشّاعر إلى الإفادة من الإمكانات الدرامِيّة في المسرح، لكِنَّهُ يجعلها أكثر تكاملًا بوساطة العناصر الْغِنائيّة والعواطف الموسيقيّة والصور الإيقاعيّة، ما يجعله يرتفع بالحدث أكثر مما يرتفع به الشّاعر

---

[1] الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة. ص 276.

[2] ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2015م. ص37.

[3] ينظر: أرسطو، فن الشعر. ص 114.

[4] العلاق، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة. ص39.

المَسْرَحِيّ الذي يسعى للمواءمة بين الشِّعْر والمسرح في مسرحيته الشِّعْرِيّة، الأمر الذي يبرز قيمة الحدث في القصيدة الدرامِيّة المتكاملة[1].

ومما يجعل للحدث قيمة فَنِّيَّة وموضوعيَّة، ويجعله أكثر قدرة على الإدهاش وشدّ انتباه المُتَلَقّي، هو الصراع، إذ "لا بُدَّ أن يتحرَّك الحدث ويتأرجح بين صعود وهبوط، بين نقيضين، أيْ تحرُّك الحدث ضمن صراع"[2]، ذلك أنَّ الصّراع هو "أساس البناء الدرامِيّ وعموده الفقري، فهو الذي ينمّي الحدث، ويهيّئ لعقدة أو حبكة فَنِّيَّة"[3].

كما يرتبط بناء الحدث بعنصري الزمان والمكان، إذ إنَّهُ من غير الممكن أن تُنسَج الأحداث بعيدًا عن الإطارين الزماني والمكاني، وإذا ما حدث وتعددت الأمكنة أو الأزمنة، فإنَّ الشّاعر يتحكّم بها من خلال ترتيبها والرّبط بينها موظِّفًا الحبكة أداة فَنِّيَّة لضبطها[4].

وبالنَّظَر في شعر أحمد دحبور، فإنَّ القارئ سيلفي نماذج متعدِّدة يتجسَّد فيها الحدث الدّرامِيّ ضمن أبعاد فَنِّيَّة وموضوعيَّة متعدِّدة، ففي قصيدة (مولود السَّماء) يتولَّد الحدث الدرامِيّ من عدة موتيفات موضوعيَّة، تتشابك لتخلق الحدث وتؤصّله، بما يحمله الإطار المَوْضوعيّ من مزايا فَنِّيَّة تجعله حدثًا درامِيّا صاخبًا. حيث يقول:

"يعلو الدُّخانُ وينعقدْ
أخلو إلى بطن السّماء،
فتمتلي رئتاي بالموتى وغاز الفحم،
سرّي في المدى يسري،
وها هو يملأ الدنيا عليّ،[5].

---

[1] ينظر: الموسى، بنية القصيدة العربية. ص277، 278.

[2] الجبيلي، ظاهرة البناء الدرامي في الشعر العربي الحديث. ص146.

[3] عبد الله، هناء عابدين: البنية الدرامية في شعر رمضان عبد اللاه إبراهيم: ديوان الشال الأسوط أنموذجًا، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد 20، الجزء7، جامعة عين شمس، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية. 2019. ص203.

[4] ينظر: نفسه. ص193.

[5] دحبور، الديوان، (أيّ بيت 2003). 366/2.

يفتتح الشّاعر المشهد بالجملة الفعليّة مسلِّطًا الضَّوء على الحدث منذ الافتتاحيّة، ليضعَ القارئ أمام حدثٍ درامِيّ تتحرَّك أحداثه ضمن توليفةٍ مشهديّةٍ متحرِّكةٍ "يعلو الدُّخان وينعقد" ثم يكشف الرّاوي عن نفسه مباشرةً بعد السَّطْر الْأَوَّل ليخبرنا بِأَنَّهُ في وسط هذا الحدث، بل إنَّهُ جزء مهم منه، فصوت الضمير الْأَوَّل هو المسيطر، وبالتالي فإنَّ هذا الراوي يتكفَّلُ بمهمّة الحكي السَّرْدي من داخل النَّصّ لا من خارجه "أخلو إلى بطن السَّماء" ويظهر أنَّ صوت الراوي متعبٌ متوتِّرٌ مرتبكٌ، نتيجةً لحدث مؤلم، فما الذي يدفعه إلى تلك الخلوة لبطن السَّماء؟ وهو يخبرنا بِأَنَّ الدّخان يتعالى، ثم يخبرنا بِأَنَّ رئتيه تمتلئان بالموتى وغاز الفحم.

وفي هذا الاستهلال كشفٌ سريعٌ عن طبيعة الحدث، فالشّاعر يصنع درامِيّة الحدث عبر دراماتيكية السَّرْد، موضِّحًا أنَّ الحدث يتعلَّق بمواجهاتٍ واقتحاماتٍ، هي أقربُ ما تكون إلى صورة الحرب الحقيقية، وذلك عبر الإشارات النَفْسِيَّة التي تؤطِّر الحدث (الدخان، الموتى، غاز الفحم) فهذا المعجم يتَّصل بالحرب، ويوحي بِشَكْلٍ أو بآخر بالأفعال الصّهيونية التي ارتبطت في الذّهنية الفلسطينيّة وربما العَربيّة، إذ إنَّ تراكم الخبرات من التَّعامل مع هذا المُحْتَلّ تجعل الكَلِمات مرتبطة باتجاهاته العدوانيّة، ولذلك يصبح الكشف عن مكان الحدث أكثر سهولة، فالصّراع يجري على الأَرض الفلسطينيّة، ويتشكَّل الحدثُ الرئيسُ ويتبأَّرُ حول حادثة استشهاد الطفل الفلسطينيّ، ذلك المولود الذي أنجبته السّماء، لأَنَّهُ طار إليها مسرعًا، ولكنَّ الراوي يتسلسل في عرض الحدث الرئيس بعد أن يقطع الخط السَّرْدي بتدخّلات حواريّة، فالراوي المتقنِّع بشَخْصِيَّةٍ من شخصيات المقاومة يحاور الأب والد الطِّفل الشَّهيد:

" بلِ امتحانٌ للأبوَّةِ والأمومةِ
كُلّما جاوزتُ صعبًا
لاحَ ما سيكونُ أصعب
لم تأتِ بالسِّكين للولدِ الحنونِ
وإنَّما أنجبْتَهُ ليرى جريمتهم فيغضب"[1].

إنَّ الرّاوي المشتبك مع الأَحداث، يبدو قلقًا متوتِّرًا، فهو شريكٌ في الحدث، وليس مراقبًا فقط، بل إنَّهُ يصنع الأَحداث ويحتكُّ بها، ويمارسُ هوايته في تخليقِ الصّراع وصياغةِ العقدة، وذلك من خلال تفاعله مع

[1] دحبور، الديوان، (أي بيت 2003). 367/2.

الشَّخصيَّات واحتكاكه بها وتأثيره فيها، فهو محرِّضٌ علنيٌّ، إذ يعلن أمام الأب أنَّ هذا الموت هو اختبار للعواطف، وأنَّ هذا الاختبار الصَّعب الذي يحاول أن يتجاوزه يعقبه ما هو أصعب منه، وهنا تظهر تقنية الاستشراف، فالراوي يعرف أنَّ المستقبل فيه من الصعوبات ما قد لا يُمْكِن تجاوزه، (ما سيكون أصعب) وهذا يبرهن على أنَّ الراوي يقرأ الواقع والمستقبل بعينٍ ناقدةٍ، وببصيرةٍ ثاقبةٍ، وبالتّالي فإنَّهُ يخلق من الحدث الآنيّ نقطة انطلاق لأَحداث أُخْرى متعاقبة، فهو يدرك أنَّ الثَّوْرَة مستمرّة، وعليه فإنَّ التغوُّل الصّهيوني سيستمرُّ في ابتلاع الأَطفال، ولذلك لم يكن الراوي بعيدًا محايدًا، بل إنَّهُ أقحم نفسه على أنَّهُ شَخْصِيَّة محرِّضة، فأشار للأب بِأَنَّهُ لم يكن إبراهيم الذي يذبح ابنه، فهذه الإشارة الدّينيّة تحيل إلى قصة دينية تدلُّ على شَخْصِيَّة الراوي المتقنِّع برجل مثقَّف يمثِّل صوتَ الثَّوْرَة وضميرها، حيث يؤكّد للأب أَنَّ الأَبناء جاؤوا للحياة ليعيشوا، لا ليكونوا أكباش فداء، بل لا بُدَّ لهم أن يروا الجريمة فيغضبوا. وهذا يعني أنَّ الراوي متمسِّك بصوته المحرِّض؛ فهو يرفض أن يموت الأطفال قبل أن يكونوا رجال مقاومة، وهذه الإشارات الذكيّة التي يقدِّمها الرّاوي الذي ينطق بلسان الشّاعر، أو على الأقل يتلبّس الشّاعر به ليمرِّرَ أفكاره، بعد أن يسقطها عليه، فيُعَبِّر عن صوت مقاوم جمعي، يمثل الفكر الذي يتبنّاه الشّاعر.

ثم يفتح الشّاعر باب الأسئلة التَّحريضيّة جاعلًا الحدث يتعمَّق أكثر من خلال الحوار:

"أتظنُّ أنَّ الكونَ يكفي لو تبرَّع أن يعوِّضَه؟

وأنَّ الجمرَ يُمْكِن أن تروِّضَه بروحك

من جروحك تأخذ الحسرات حصتها،

فكيف تردُّ إن جاءت رسائل باسمه،

أو إن دعوناك العشيّة: يا أباهُ،

ألم تكن دومًا أباه؟ فأينه؟

وإذا سألتَ عن البعيدِ فما عساك"[1].

تتعمَّق دلالات الحدث، ويحاصره الرّاوي بحدود الموت، مؤكِّدًا أنَّ فعل الموت قد حدث فعلًا، لكِنَّهُ لا يريد لهذا الحدث الدّرامِيّ أن يمرَّ مرور الكرام، فهذا الرّاوي يحاول استفزاز الأَب، ويحرّك فيه عواطف الأبوّة، وهو لم يأتِ بجديدٍ هنا بما يتعلَّق بالكشفِ عن عواطف الأب، فكُلّنا يعرف ماذا يصيب الآباء عند فقدانهم

[1] دحبور، الديوان، (أي بيت 2003). 367/2.

أبناءهم، وهنا يصبح هذا الحوار الذي يصرّح به الرّاوي كأنَّهُ اغترافٌ لما يجول في قلب الأب وعقله من مشاعر، فهذه الأسئلة المشروعة هي أسئلة ثوريّة بامتياز، وهنا يوقف المؤلّف الفعلي مؤلِّفه الضِّمنيّ عن سرد الأَحداث، بهدف تعميق الحدث، وبهذا تتحقَّقُ درامِيّة الحدث الذي يُشحن بالعواطف والانفعالات، فيصبح القارئ مشدودًا لمعرفة رد ذلك الأب الغارق في وجومه نتيجة صدمة الفقدان، ويصبح الرّاوي المخاطِب (نحن) بعد أن يُكثِّرَ (أناه) ويشركَ الكُلّ معه "إن دعوناك" وهذه الإشارة تمثِّل براعة التَّوظيف الضَّمائري، لتجعلَ القارئ شريكًا في الموقف، وكأنَّ كُلّ من يقرأ القصيدة يشعر ضمنيًّا بِأَنَّهُ خرج عن صمته، وتماهى مع الحدث، بل أصبح جزءًا أصيلًا منه، وكأنَّهُ يوافق الرّاوي فيما يذهب إليه.

ثم يعود الرّاوي إلى أَناه بعد أن أشرك الـ(نحن) حينًا. فيقول:

"فإذا انكسرتُ على يديكَ وأَحرقَتني دمعتاك

أرنو إلى بطنِ السَّماء

فتحتقي رئتاي بالموتى وغاز الفحم،

أسمعُ من يناديني

ويُهلكني النداء"[1].

إنَّ لعبة الضَّمائر في تشكيلِ الحدث الدّرامِيّ تمثِّل التفاتًا قيِّمًا إلى المؤثِّرات النَفْسِيَّة التي تحدثها تلك التَّحولات، فعندما تسرَّبت الـ(نحن) إلى قلب الحدث عبر الحوار الذي يقدّمه الرّاوي، كان الصَّوْت تعبيرًا عن التفافٍ جماهيريٍّ في أثناء الحدث وما بعده بقليل، وهو أمرٌ طبيعيٌّ أن يلتفتَ الأهل والأصدقاء إلى والد الشَّهيد، معزِّين ومواسين، لكِنَّهُم سرعان ما ينفَضّون عنه، كُلّ إلى طريقه، لكنَّ المتشبّث بالموقف، هو الشَخْصِيَّة الرئيسة (الراوي) فيعود للأب بـ(أناه) منكسرًا حزينًا بعد هذا الموت، ليمثِّل دور الابن الذي انكسر بفقدان أخيه، فيلجأ بحزنه ومرارته للأب، ليكون الأب ليس على درجة أقلّ من الحزن، فالدَّمعتان الحارقتان تتسلّلان إلى وجه ذلك الابن فتحرقانه، ليتحوّل هو الآخر شهيدًا طائرًا نحو السَّماء، فالحدث الذي اصطنعه الشّاعر لم يكن حدثًا عابرًا، وإنَّما هو إجراء تسلسليٌّ متواتر، يبَدَأُ بالموت، ولا ينتهي بالحياة، وإنَّما بالموت المتجدِّد، ليخبر الرّاوي القرّاء بِأَنَّ الأَحداث في فلسطين لا تنتهي، فطالما أنَّ المُحْتَلّ قائمٌ، سيظلُّ الموت حاضرًا في سجلّات الفلسطينيّين. لكنَّ الأهم من ذلك، أنَّ نهاية الحدث لم تكن بالموت فقط، فطيران الرّاوي

[1] نفسه. 2/368.

إلى السَّماء بفعل الغاز وآلات الدمار لم يوقف الحدث، وإنَّما تبعه صوتٌ ينادي (يناديني/ يهلكني النداء) فالفعل المضارع يدلُّ على استمراريّة الصَّوْت الثَّوْرِيّ، وهذا الصَّوْت الذي لا يتوقف يهلك الرّاوي وهو يرتفع إلى معارج الشّهداء، فهناك مراتب المضحّين، وعلى الأرض منازل المحبّين، وهنا تتشكّل الدّرامِيّة التي تخلق التَّوتر والتَّساؤلات المتشعِّبة في نفس المُتَلَقّي، حول هذا الصِّراع الدَّموي الذي لا ينتهي.

وعلى الصَّعيد الاجتماعي فإنَّ الحدث الدرامِيّ يتشكَّل من خلال مجموعةٍ من المكوِّنات التي تؤهِّله ليصبح حدثًا خارجًا من ثوبه التَّقليدي إلى حدثٍ معمَّدٍ باستطالاتٍ تعبيريَّة ترتبط بالمكان ارتباطًا وثيقًا، وتكشف عن بؤرةٍ تاريخيةٍ مهمة، ومحطة مِفصليّة من حياة اللاجئ الفِلسطينيّ الذي اختبر المنافي وشظف العيش فيها، فالأسرة الفلسطينيّة التي تركت برتقال يافا على ترابٍ يُسقى بالدَّمع وبالدِّماء، صارت تتشرَّبُ الفقر تحت أسقف الحديد في مخيّمات اللُّجوء. وفي قصيدة (اليوم الأزرق) يطالعنا دحبور بحدثٍ درامِيّ متسلسل، إذ يصف حادثة توزيع البُقج على الفقراء، وهنا يقوم الرّاوي الدّاخِلِيّ (الطفل الفلسطينيّ اللاجئ) بمهمة السَّرْد والوصف لتبئير الحدث الدرامِيّ المتمثّل باستلام عائلته لبقجةٍ من الملابس قدَّمتها لهم زوجة الخوري كوليت حفيدة السّت أسمى عيد:

"عرسُ المُخَيَّم هذا فائق البهجةْ
تضيئه امرأة الخوريِّ بالبقجةْ
مستبشرٌ كُلّ بيتٍ،
أختنا رقصت: هذي البُلوزة لي،
زقزقْتُ: والكرةُ البيضاءُ لي،
وأخونا شدَّ معطفَ "هُ" البُنِّيَّ،
أُمّي تدارينا
وتشفقُ أن نرى أساها الذي صارتْهُ عيناها"[1].

إنَّ هذا الحدث على بساطته من حيث المبنى والمعنى، إلا أنَّ طفولةَ الأَشقياء الصغار ترتقي بالمضمون بما تحمله حركتُهُمُ الضِّمنيّةُ من تشكيلٍ لهذا الموقفِ المكتظِّ بالدلالات، فَشِدَّةُ الفرَحِ التي ارتسمَتْ

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 136/2.

على وجوه الأطفال وهم ينبشون بطنَ البقجة، وما رافق ذلك من تعبيراتٍ حركيَّةٍ وصوتيَّةٍ، وبالضرورة جسديَّة، كشفتها ملامحُ الوجوه، فإنَّ ذلك يقودُ المُتَلَقّي إلى تخيُّلِ هذا المشهدِ وكأنَّهُ يحدث أمامه أو يعرض على خشبة مسرح، وله أن يسمع أصوات الأطفال، ويشاهدَ حركاتِهم وانفعالاتِهم. وما هذا الانفعالُ إلا شاهد على مستوى الحرمان الذي عاشته العائلات الفلسطينيّة المهاجرة، فالراوي الطفل الذي يحتفظ بهذه المشاهد، ويعيدها مسترجعًا لأدق تفاصيلها، يجسِّدُ فكرةَ المؤلف ويؤدي رسالته بأمانة، فيحتك الراوي بالشَّخصيَّات ويراقبها ويصف ما تقوم به من حركات، وينقل ما تنطق به من كلمات، وهو يجمِّع في هذا الحدث الدرامِيّ عددًا من الشَّخصيَّات الثانوية التي تلتف حول شخصيته المحورية، فهذه الحركة التي ترافق الحدث هي التي توقد شرارة المشهد، وتضيء نارَه، وتكشف عن مضمونه، إذ يستمر الوصف للانفعالات وصولًا إلى الانفعال الأكثر فاعلية، وهو انفعال الأم وتأثّرها الذي حاولت كتمانهُ، لكن دموعها فضحتها.

ولأنَّ الأمَّ تدرك حجم الفاجعة، فإنَّها صارت ضمن موقفين؛ الْأَوَّل قادها بالضرورة إلى حيث كانت قبل الهجرة، في حيفا، إذ كانت ترفل في أثواب النعيم أرضًا وبيتًا ومالًا، والثاني في ذلك المُخَيَّم الذي بالكاد يسمح لها بالتنفس، في ظل حالة من الفقر والعوز. إلا أنَّها ظلت حريصة على كرامة أبنائها، فخافت أن يكشف الناس أمرهم، بِأَنَّهُم يشحذون الملابس من الناس، مع علمها التام بِأَنَّ كُلَّ أبناء المُخَيَّمِ يلبسون من هذه الملابس المرقَّعَةِ والبالية. فقالت:

"ستفضحنا هذي الثياب غدا،
ويعرفُ الخلقُ أنَّا قد شحذْناها
لا...يستحيلُ،
تفرَّستُ الثيابَ،
وسالت حبَّتا قهرٍ على شفتيَّ من ملحِ عينيَّ،
"شحاذون!؟"
ردَّ أبي عليَّ: "إخرس"
وصبَّ القلبَ في اللهجة:
"هذي الذي قد أثرتُم حولها الضجَّة"
"هديَّةُ امرأةِ الخوريِّ"

"وامرأةُ الخوريِّ.. منَّا...فلسطينيةٌ"

"وُهِبَتْ بحرًا من الرزقِ زكَّتْهُ هداياها"[1].

ما زال الحدث الرئيس هو استلام الأطفال لتلك الملابس التي جاءت بها زوجة الخوري، لكنَّ الحدث الدرامِيّ يتخلَّقُ من تلك الأصوات الحوارية التي يسترجعها الطفل، وهنا تبرز المفارقة بين صورة الأم وصورة الأب في الأسرة، فالأمُّ خشيت من تنمر أبناء المُخَيَّم على أطفالها، لكنَّ الأب أسكت ابنه الراوي، وبرَّرَ تلك الهدايا بأنَّها عطايا من زوجة الخوري، وهنا ظهرت إشارة مهمة جدا في هذا المقطع، عندما أخبر الأب ابنه بِأنَّ الهدايا من زوجة الخوري، وأنَّها عبارة عن زكاة أموالها، كُلُّ هذا أمرٌ طبيعيٌّ في تشكيل هذا الحدث، لكنَّ النقطة الأبرز هي الكشف عن عزة نفس الفلسطينيّ، وأنَّهُ لا يقبل المعونات من أيِّ شخص، فالمرأة فلسطينية (منَّا) فالتلويحُ بهذا الضمير الجمعي (نا) يدلُّ على أن الفلسطينيّ يقبل أعطية أخيه الفلسطينيّ وإن اختلف معه في الدين، فهنا إشارة بارزة إلى حالة التّكاتف الاجتماعي بغض النَّظَر عن الدين والمذهب، وهي رسالة ضمنية تتسلل إلى قلب الحدث الدرامِيّ، لتصبحَ جزءًا من عمليَّة إطالة الحدث وتعميقه، وإلا لما كان لمثل الحدث البسيط أن يأخذ أبعاده الموضوعيَّة بهذا الثقل الذي يحمله اعتمادًا على متمماته ومكوناته وشروطه الفَنِّيَّة.

لكن الأم تظل حريصةً على ألّا يعرف أحدٌ من أطفال المُخَيَّم أن الملابس من البقجة، فقررت أن ترسلها إلى المصبغة:

"وتمتمت أُمنا مفريةَ المهجة:

لمّوا الثيابَ جميعًا، سوف نصبغها

فليس يُعرَفُ إن كانت من البقجة"[2].

فهنا تبرز شَخْصِيَّة الأم الفلسطينيّة صاحبة النفس العزيزة، وهي بتدخلها في تشكيل هذا الحدث تمثل حركةً مؤثرة، فهي تطيل الحدث أوّلًا، وتستبق الأحداث، فقد وضعتنا أمام ما بعد الحدث، وجعلتنا نتخيل الملابس مصبوغة، والأطفال يمرحون بها دون أن يعرفهم أحد. فهذا التدخل له قيمته الفَنِّيَّةُ والموضوعيَّةُ في تشكيل الحدث المرتبط بالمكان الضيق جدًا (غرفة المُخَيَّم) والمكان الأوسع قليلًا وهو ساحة المُخَيَّم، أما

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 137/2.

[2] نفسه. 138/2.

المكان الجغرافي فهو غير مذكور على وجه التحديد، لكن يُمْكِن أن نعرف أنَّهُ في مخيم حمص بناءً على ما جاء في سيرة الشّاعر، لكن لو افترضنا أنَّنا لا نعرف أين المُخَيَّم بالضبط، فإنَّ قيمة الحدث تبدو أكثر أهَمِّيَّة إذا ما ظلَّ المكان مفتوحًا، فالمُخَيَّم في حمص لن يختلف عن مُخيَّمٍ في لبنان. وهذا ما يجعل الحدث متمدّدًا قابلاً للقياس على أيِّ مخيم؛ لأنَّهُ يكشف عن صورة الأسرة الفلسطينيّة اللاجئة، ويُعَزِّز في المُتَلَقّي قيمة تلك العائلة الفلسطينيّة التي لم تكن لتفغر أفواهها للمساعدات كيفما هطلت، لكِنَّها على فقرها وعوزها، تحلت بالمصداقية الاجتماعية، وظلت قابضةً على جمر الكرامة والعزة.

ثانيًا– أسلوب السَّرْد

يعدُّ السَّرْدُ أحد التِقَنِيّات التي يوظّفها الشّاعر في قصيدته الدرامِيّة، ويقصد به ذلك" المُصْطَلَح العام الذي يشتمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[1]. ويعرّف كذلك بِأَنَّهُ "الكيْفِيَّةُ التي تروى بها القصة"[2].

ويُمْكِن القول إنَّ تقنيّة البناء السَّرْدي استعارها الشِّعْرُ الحديثُ من الفنون الأَدَبِيّةِ الأُخْرى كالرواية والقصة، ثم ما لبث أنْ أصبحَ مزيةً من مزايا الشِّعْرِ الحديث، ما حدا بالنُّقّادِ والأدباء لتسليط الضّوء عليه، ودراسة أبجدياته في الشِّعْر[3]. معنى ذلك أنَّ الشِّعْرَ الحديث أصبح التّربةَ الأكثرَ غنًى وخصوبةً وقدرةً على الانتاج؛ لأنَّهُ ارتوى بماء الأجناس الأَدَبِيّةِ الأُخْرى التي تغلغلَتْ في شذراتِهِ، وتداخلتْ في طبقاتِه، فامتصَّ منها التِقَنِيّاتِ التي تخدم تشكيله الفَنِّيّ، وتُسْهِمُ في خَلْقِ مشهدٍ درامِيٍّ متكاملٍ في القصيدة.

وللسرد أشكال متعددة؛ فقد يأتي باستعمال ضمير الغائب، وهو أكثر الأشكال تداولًا؛ لأنَّهُ الأيسر فهمًا لدى المُتَلَقّي، كما أنَّهُ الأصلح لتمرير الأيديولوجيات والتخفي وراءها، ثم إنَّهُ يجنب صاحبه الوقوع في فخ (الأنا)، أما الشَّكْلُ الثاني فهو السَّرْدُ بضمير المُتَكَلِّم، وهذا النوع ينطوي على جماليّات متعددة، منها التماهي

---

[1] وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص198.

[2] لحمداني، حميد: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ الدار البيضاء، 1991م. ص45.

[3] ينظر: الحسومي، محمد سعيد يوسف: البنية الدرامية في شعر إبراهيم نصر الله، أطروحة ماجستير، جامعة الأقصى، غزة، 2017م. ص90.

بين الحكاية وروح المؤلف، والكشف عن نوازع النفس ونواياها بصدق، ما يجعل المُتَلَقّي أكثر التصاقًا بالعمل السَّرْدي. والشَّكْلُ الثالثُ هو السَّرْدُ بضمير المخاطب، وهو أقلُّ الأشكال السَّرْدية ورودًا[1].

ومن الملاحظ أنَّ السارد "قد يصطنع على سبيل توتير النسج السَّرْديِّ، زمن الحاضر الذي هو في الحقيقة ليس إلا خدعة سرديَّة، وحلية فَنِّيَّة يحاول بواسطتهما إخراج الزَّمَنِ من رتابته السَّرْدية، وإلباسه لباس الحاضر أو المستقبل... فيتخذ شريط السَّرْدِ شكلًا جديدًا"[2]. وهو ما يسمى بالمفارقات السَّرْدية التي تتولد نتيجة عدم تطابق زمن السَّرْد، مع زمن القصة، الأمر الذي يفضي إلى تشكل تقنيتين من تِقَنِيّات السَّرْد، وهما الاسترجاع والاستباق[3].

يعدّ الاسترجاع من أهم التِقَنِيّات الزَّمَنية السَّرْدية المتمثلة في إيراد حدث سابق للنقطة الزَّمَنية التي بلغها السَّرْد[4]. فيتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السَّرْد، ليعود إلى الوراء، مسترجعًا ذكريات الأحداث والشَّخصيَّات الواقعة قبل الرواية أو بعدها[5]، "ويأخذ الاسترجاع أكثر من بُعد، فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير، وقد يكون على شكل اعتداد بالنفس لما حققته الشَخْصِيَّة من إنجازات؛ بمعنى أنَّهُ قد يكون لذلك الماضي علاقته بمحاولة استشراف المستقبل، وقد يكون أحد الحوافز التي تدفع الشَخْصِيَّة لمحاولة تجاوز واقعها وصنع مستقبل جديد"[6].

أما الاستباق أو الاستشراف فهو "سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة، بحيث يقوم ذلك السَّرْد برحلة في مستقبل الرواية"[7]. ويخلق الاستباق حالة من التوقع والترقب لدى المُتَلَقّي وقت قراءة النَّصّ الذي يقدّمُ إشاراتٍ أوَّليّةً توحي بما هو آتٍ، ولا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع المُتَلَقّي تحديد الاستشرافات النَّصّية والحكم بتحَقُّقها أو لا[8].

---

[1] ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المعرفة، الكويت، 1998م. ص153-163.

[2] نفسه. ص202.

[3] ينظر: لحمداني، بنية النص السردي. ص74.

[4] ينظر: أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية 1950-2000، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، 2007م. ص227.

[5] ينظر: يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص 104.

[6] النعيمي، أحمد محمد: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م. ص32.

[7] نعيمي، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص33.

[8] ينظر: أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية 1950-2000. ص34.

في قصيدة (بغير هذا جئت) تتشعّبُ التشكيلاتُ السَّرْديَّةُ عند الشّاعر، لتبدأ أوّلًا بالضمير الْأَوَّلِ عبر راوٍ يدخل الحدث الدرامِيّ من وجهة نظره، متقنعًا بشَخْصِيَّة لاجئٍ فلسطينيٍّ يطوف في العواصم العَربيّة، خارجًا من المُخَيَّمِ حينًا، وتاركًا سقوفه الممزقة خلفه حينًا آخر، يستلُّ البندقيةَ من رقدتها الطويلة، ويحاول إيقاظ أريج البرتقال الذي خلّفه وراءه في فلسطينه الضائعة، يتحسس حواسَّه، ويختبر السمَّ في شرايينه، يعيش هالةً من الصراع المدوّي على إيقاع الخيبات المتراكمة، فهو يرى ما لا يحبُّ أن يراه في العالم العَربيّ، فيفتتح المشهد بعتبةٍ تعبّرُ عن رفضه التام لما يحدث ويتشكل ويُحاك في الخفاء (بغير هذا جئت)، فهو يؤشرُ إلى ترسبات رشحت عن اتفاقياتٍ مضروبةٍ بعد النكبة والنكسة، ثم يعلن حضوره في النَّصِّ عبر الفعل الدال على الحركة (جئت) فتوظيفه للفعل (جئت) جاء تعبيرًا ذكيًّا منه على أنَّهُ جاء من فلسطين إلى الحضن العَربيّ وليس طريدًا، على أساس أنَّهُ جاء إلى وطنه وأهله ضيفًا لا لاجئًا، مفترضًا أنَّهُ نازلٌ هناك نزولًا مؤقَّتًا لا دائمًا. فيباشرنا الشّاعر بإدخال راويه الدّاخِلِيّ إلى صلب الموضوع:

"بغير هذا جئت
نام الشجرُ الحزينُ في يد العدو
فاستفقتُ–
لا يفوحُ البرتقالُ من خلايا جسدي،
ولا يدي تُحجِّمُ السراب،
جئتُ ليس لي معجزةٌ،
ولا أريد – – –
لي يدٌ تبحثُ عن خلاصةِ الأيدي"[1].

يُمْكِن ملاحظة عدة إشارات على هذا السَّرْدِ الذّاتِيِّ الذي ينطقُ فيه الضمير الْأَوَّل، معبرًا عن قضية من الضياع والتشتت والحركة والتنقل، ليضعنا الراوي أمام جزئيَّةٍ من الماضي يستهل بها الحدث الدرامِيّ، ففعل المجيء الذي يبدو مرفوضًا لدى الراوي بعد أن اكتشف أنَّ البرتقال قد نام في يد العدو، هو فعلٌ يسيطرُ على عصب النَّصّ ويشكل الحدث الدرامِيّ الأساسي، بعد أن يخصِّبَهُ الشّاعر بشيءٍ من المؤثرات

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 246/1.

النَفْسِيَّة والموضوعيَّة، فالبرتقال الذي يشير إلى أرض الوطن قد نام، والنوم هنا محدَّدٌ بإطارٍ مكاني وزماني، ليصبح البرتقال مجازًا مرسلًا علاقته الحالية، فهو حالٌّ في الأرض الفلسطينيّة، ثم يكتسي بحلته الاستعاريّة، ليصبح رجلًا ينام، والنوم هنا إشارةٌ للسكوت والخنوع والاستكانة، وهو مرادف الموت مجازيًّا، إذ تتعمق الدَّلالَةُ بتحديد مكان النوم (في يد العدو) وهذا ما يعمِّقُ مشهديَّةَ الحدثِ الذي يعلنُ الشّاعر من خلاله سبب مجيء الراوي إلى تلك العواصم العَربيّة بحثًا عن سيفه الذي انكسر، وبندقيته التي أنهكها المُخَيَّم. وهو يأتي إلى تلك العواصم بلا شيء، فهو لا يملك معجزةً لاستعادة ما فقد، لكِنَّهُ يملك يدًا تبحث عن خلاصة الأيدي، أي أنَّهُ يحاول العثور على الأيادي الشريفة النظيفة التي بإمكانها إنْ تكاتفت أن تحجب سراب العدو، وأن تعيد البريق لحدائق البرتقال.

ثم يرتفعُ صوت الراوي عبر تقنية الاسترجاع، متحدثًا عن تلك الذكريات التي توقد فيه شعلة الحماس للثورة:

"عندي شجرٌ تعيدني إليه أحلامي

ولا يعود بالأحلام،

حزني يستتبُّ

(كان حزني مَلِكًا فتوّجته الحرب)

نام الشجر الحزينُ في يد العدوّ،"[1]

ما زال هذا الراوي الذي هو الشَخْصِيَّة الدرامِيّة الرئيسة في النَّصّ، لا يفصح عن هويته بدقَّة، أو بِشَكْلٍ مباشر، لكِنَّهُ يحاول التمهيد للقارئ عن طبيعة تلك الهوية تدريجيًّا، فهو مالك الشجر (عندي شجرٌ) فيقدم شبه الجملة الظرفية الدالة على الامتلاك، مسنودة إلى ضمير المُتَكَلِّم الفردي (الياء) ليكون بذلك ممثلًا لِكُلِّ الفلسطينيّ الذي اكتوى بالنار، فالأرض ما زالت تسكن في أحلامه، وكأنَّ حالة من اللاوَعْي تسكن فيها ذكرياتٌ تلحُّ عليه للعودة إلى ذلك الشجر، لكِنَّهُ يوضحُ فورًا أن ذلك الشجر لن يعود بالأحلام، وابتداءً بهذه النقطة، فإنَّ الحدث يتمركز حول مفرزات النكسة والنكبة، فالشّاعر يصنع حدثه لا للتسلية، ولا للتَّلغيزِ والتَّعمِيَةِ، وإنَّما لأهدافٍ سامية تتبِّئُ بها الدلالات التراكمية التي يحيل إليها النَّصُّ عبر هذه الرسومات

[1] نفسه. 246/1.

الخطاطية السَّرْدية، فالزَّمَنُ يتوقف قليلًا، ليمنح الحكي السَّرْدي وصفًا تعليقيًّا يتدخل فيه الراوي من خلال الإشارة إلى الهدف. فلماذا يستتبُّ الحزن إذن؟

بالنزول مع درجات النَّصِّ درجةً واحدة فقط، نستكشف أنَّ الشّاعر الآن يأتي من الأعلى، ويهبطُ إلى قاع القصيدة زمنيًّا مسترجعًا (كان حزني ملكًا فتوجته الحرب)، فهذا الحزن الذي يشبهه بالملك لبس تاجه بالحرب، وبما أنَّ الحزن الآن يستتبُّ، أي أنَّ الحرب تهدأ، فإنَّ التاج يسقط، وهذا ما يحمل التكثيف الدلائليّ الرَّمْزيّ، إذ إن براعة التوظيف السَّرْديِّ هنا عبر نقطةٍ استذكاريةٍ تفضي إلى ما يؤمِّلُه هذا الراوي ويدعو إليه، فهو يخبر أصحاب العمائم والقصور والعروش بِأنَّ استتباب الحرب، يعني سقوطًا لِكُلِّ الأوسِمَة والعروش، وهو بذلك يحثُّ على اشتعال النار، مستندًا إلى المؤثر النفسي الذي يُكَرِّره: "نام الشجر الحزين في يد العدوِّ" فاستمرار الراوي بتكرار هذا المؤثر في النَّصّ، يأتي بفوائدَ تأثيريةٍ إقناعيةٍ، فهو يقطع تراتُبِيَّةَ الحَكْيِ المتقدم، ليظلَّ موتيفًا يرنُّ في الذاكرة.

ثم بعد ذلك يحقق الشّاعر شرط التشويق في الأداء السَّرْدي، فيحاول نقل الصَّوْت الدّاخِلِيّ للشَخْصِيَّة الراوية:

"آنَ للأرضِ التي ضبطتُها تموت أن تدور،
آن لي... وآن...،
هكذا انتزعتُ بندقيةً من أَسرِها،
فانتزعني من مخيَّمِ الهوان،
من رآني سيدًا لغبطتي وقهري؟
ومن رآني حاكمًا بأمري؟
أملكُ أن تسحرني عينان
أملك أن أضحك أو أموت
أملك أن أعطي الهواء سري
وأطلقُ الخيلَ من الرؤوس والبيوت
وفجأةً تُوِّجْتُ:
هل أصدِّقُ المذياعَ أم هويتي؟

وهل قطعتُ هذه الجبالَ أم وصلتها بخطوتي؟

لعلَّ رأسي لم يكن معي هناك–

هل تحبُّ الجنَّ بالليمونِ أم تفضِّلُ الويسكي؟

"ستحكي للضيوفِ، الآن عن عشقِ الفدائيين–

كانت تجمعُ العشاقَ والطوابعَ النادرة، التجار، والقادةَ،

كنتُ طابعًا..." [1].

إنَّ الصَّوْتَ الدّاخِلِيَّ الذي يوقف الرتابة السَّرْديَّةَ يُحيلُ إلى الفكرة التي يتبنّاها الشّاعر، من خلال إفساح المجال للراوي للدخول إلى عالمه الذّاتِيّ، فيسمع صوتًا داخليًّا يناديه ويناجيه، صارخًا فيه، أنَّهُ آن الأوان للنهوض، آن أوان المقاومة لإيقاظ شجر البرتقال من غفوته في أيدي العدو، وهذا الصَّوْتُ الدّاخِلِيُّ يحيل إلى نقطةٍ استرجاعية، فالأرض التي ضُبطت وهي تموت، آن لها أن تدور، والدوران هنا فعلٌ حركيٌّ تعبيريٌّ يتواءم مع الثَّوْرَة، وما يُعَزِّزُ هذا الدوران، هو ما يضيفه الراوي من انتزاع للبندقية التي بسببها ستنتزعه من عتمة المُخَيَّم، فعلى ما يبدو أنَّ هذا الراويَ قد سَئِمَ من حياة المُخَيَّم. ولا سبيل إلى ذلك الخلاص إلا بالبندقية، فتصبح البندقية هنا أداةً واضحةً جليَّةً للمقاومة، وهنا يتشكَّلُ موقفُ الراوي من المقاومة، فيتحوَّلُ صوتُ السارد إلى صوتٍ حواريٍّ عبر الأسئلة المتلاحقة، فالشّاعر يسأل عن نظرة الآخرين لهذا المقاوم، فهل رآه الناس سيِّدًا في حالة قهره وسعادته، أم أنَّ هناك من رآه مسيطرًا على كُلِّ تصرفاته وقراراته، حاكمًا بأمره مستقلًّا لا تثقله إملاءات ولا تقيده توجهات وسياساتٌ مشبوهة؟ فيتكرر بعد ذلك الفعل المضارع (أملك) ثلاث مرات، وتكرار هذا الفعل يُعَبِّرُ عن رغبة الفلسطينيّ في امتلاك أمره، ليكون حُرًّا من الخطابات التوجيهية المجازية، ومن توجيهات القيادات المسلوخة عن قيمها.

ثم يعود الراوي لقطع هذا الحوار بالسَّرْدِ الذّاتِيِّ من جديد (وفجأة توجت)، ولم يخبرنا الراوي بطبيعة هذا التتويج، إلا أنَّهُ تتويجٌ ساخرٌ على ما يبدو، فالمحاولات التي ظلت مستمرة لاستيعاب اللاجئ الفلسطينيّ الثائر تلاحقه في محاولة لإسكاته، فالنشرات الإذاعية تتغنى ببطولاته وبأمجاده، وبِأَنَّهُ حقق انتصاراته الموهومة. إلا أنَّ صوت الراوي يدخل في نوبة من الصراع: هل أصدق المذياع أم أصدق هويتي؟

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 1/246–247.

وهنا يميل الراوي إلى تصديق هويته، فهو الفلسطينيّ الرافض لِكُلِّ التّزيينات أيًّا كان شكلها، إذ إنَّهُ لن يقبل بِأنْ يكون طابعًا بريديًّا أو صورةً تذكاريةً. وهو يرفض أن يصبح حكواتيًّا يسرد للناس قصص الأبطال وهم يتشبثون بالبندقية كما يتشبث بعشيقةٍ هاربة.

فيتجدد صوت الراوي الدّاخِلِيّ عبر حواره الذّاتِيّ:

"هل أرجعُ الآن وقد أنفقتُ في الطريق نصف عمري؟

أم أبَدَأ العنوان من جديد؟"[1].

إنَّ هذا الصراعَ المحمومَ الذي يتحرك في داخل الراوي يمثِّلُ صراعًا وجوديًّا يُعَبِّرُ عن هُويَّةِ اللاجئ الفلسطينيّ الذي يرفض أن يختصر الطريق في منتصفها، بل إنَّهُ لا بُدَّ له أن يواصل المسير، فهو قد أفنى نصف عمره بحثًا عن نهاية النفق، ولعلَّه هنا يريد أن يبَدَأ مشروعه من جديد. وهذا دليلٌ على أنَّهُ يحاول البحث عن مكان جديد أو جهةٍ جديدة تسانده في خطاه نحو التحرير.

بعد ذلك يعود الشّاعر لتقديم حوارٍ مسرودٍ معلنًا من خلاله عن ثقل المساومات التي صُبَّت على القلب الفلسطينيّ:

"هل حفظتَ جدول التقسيم؟

لم أُدْعَ للدرس،

لعبتَ بالتراب؟

–ليس لي طفولةُ التراب،

فوقي هرمُ الغبار:

إن غَنَّيْتُ هل تسمع أمي؟

إنْ أذعتُ الضوءَ هل أنجو من التعتيم؟

إنْ كشفتُ سِرَّ الورد هل يدمي يديَّ الشوك؟

(لا تصفق اليد الوحيدة: اليدان تفعلان)

قال جاري...ورآني ساهمًا في الموضوع:

أن تجوعَ في بلاد الهمِّ والغربة...مفهوم،

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 247/1.

وأن تهابَ أهلَ الحكم والهيبة...مفهوم،

ولكن أن تجوعَ تحت سقف النار؟...

أن تهابَ مرآتَك؟

جاري يسكب الشاي،

وَعْيناي على الجدار"[1].

لعلَّ من المشروع التساؤل هنا عن تلك الشَخْصِيَّةِ التي دخلت إلى هذا المدِّ السَّرْديِّ لتوقفه قليلًا، بهذا الحوار الذي يسرده الراوي. فمن تلك الشَخْصِيَّة؟ من خلال حديث الشَخْصِيَّة المحاوِرَة، واستنادًا إلى نبرتها ومضمون حديثها، يُمْكِن الاستدلال بأنَّها شَخْصِيَّة عربية، ساهمت في محاولات تغييب القضية الفلسطينيّة، فسؤالها عن جدول التقسيم، يدل على محاولتها إقناع الفلسطينيّ بعمليَّة التقسيم، والمحاصصة التي هي بالضبط محاولة إقناع الطرف الفلسطينيّ بعمليَّة السلام التي يتقاسم فيها الكعكة طَرَفان أو أطرافٌ أكثرهم خسارةً هو الفلسطينيّ، وأكثرهم ربحًا هو ذلك المُحْتَلّ، الذي يخصُّه الطرف العَربيّ بشيء من الدلال المشحون بالخوف والرهبة، فما الذي سيربحه الطرف العَربيّ إذن؟ لن يربح سوى إعفاء نفسه من حمل الفلسطينيّ على أرضه، ولن يكسب في هذه العمليَّة سوى التتويج الذي أنعم به عليه الغرب حديثًا، ونتيجة لهذه المواقف يعود الراوي الفلسطينيّ ليدخل في نوبة جديدة من الأسئلة التصارعية، فهل سينجو من التعتيم على القضية الفلسطينيّة إن أطلق هو شرارة الثَّوْرَة وحيدًا؟ وهل ستسمعه الأمة العَربيّة لو هو بَدَأ بالعزف والغناء الثَّوْرِيّ؟ كُلّ هذه الأسئلة تمثل الصراع الذي يشتعل في نفس كُلّ فلسطيني مقاوم.

لكنَّ صوتًا آخر يأتي من الجار الذي ما زال يبدو غير واضح الملامح، لكِنَّهُ على ما يبدو شَخْصِيَّةٌ حكيمة، فهو يتسلح بالحكمة والمثل القائل (يد واحدة لا تصفق) وهي إشارة منه إلى ضرورة الوحدة، وربما هي الكَلِمة التي ظاهرها الحق وباطنها فيه العذاب. فقد يكون ذلك الجار ممثلًا للأنظمة العَربيّة التي تعتمد الترهيب والترغيب، فيخبره بِأَنَّهُ سيكون عاجزًا عن تحقيق ما يريده وحيدًا، وهو إن ظلَّ في حضن تلك الأنظمة فإنَّهُ سيظل خائفًا، محكومًا بسياط الجلادين والبوليس السري وبالجوع والحرمان. لكِنَّهُ لن يجوع تحت سقف وطنه إن عاد، ولن يهابَ وجه أخيه الفلسطينيّ، فهي دعوةٌ له للعودة إلى أرضه. ثم تتكشفُ بعد قليل بعض جوانب شَخْصِيَّة ذلك الجار:

---

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 248/1.

"وجاري العاملُ بين عائشٍ وميِّتٍ

يقول: هذا أوَّلُ الهوَّة

كانت طفلتي تلعب حين ابتسم القناص،

– لا

–يجنُّ فيَّ الليلُ والرصاص،

–أخرَسَنا كمينٌ

–ربُّنا الساتر،

–يا محمدَ الإسلام، يا عذراءُ، كونا معنا"[1].

يُدخلُ الراوي الشَّخصيَّات في عمليَّة السَّرْد من خلال سردِ حوارهم ورفع أصواتهم، وفي هذا الحوار الذي يَعْبُرُ موجةَ الحَكْيِ السَّرْديِّ الدّاخِلِيِّ قَتْلٌ لِلْمَلَلِ، وتشكيلٌ للهُويَّةِ التي يحاول السارد تأصيلها، فبعد هذا الصَّوْتِ يعود صوت الراوي مجددًا، معلنًا عن انتصاره لصوته الذّاتِيّ، لفكرته الخالدة:

"وها أنا أجهرُ بالخليةِ الْأولى

وأستكملُ بالفأسِ حواري،

–هل حفظتَ جدولَ التقسيم؟

– أصلُ الجدول الضربُ،

ولا أحبُّ أن أموت،

إني حافظٌ درسي

ودوري لم يفُتْ،

واجهتُ قصرَ "البهبهاني"

واختبرتُ السُّمَّ في وردِ الأماني،

كان لحمي ضاريًا،

والسُّمُّ يسري"[2].

---

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 249/1.

[2] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 250/1.

يواصل الراوي عمليَّة نقل الحكي، معلنًا عن موقفه الثابت من الثَّوْرَة، مستكملًا حواره بالفأس، والفأس هنا أداةٌ للمقاومة، وهي صرفٌ للكلام إلى الفعل، فهو يرى أنَّ الكَلامَ لا يجدي، وبعد أنْ أنكر أنَّهُ يعرف جدول التقسيم، فإنَّهُ يعترف بِأنَّ أصل الجدول الضرب، وهنا ينزاح المعنى عن المفهوم الرياضي إلى المفهوم المقاوم، فالضرب هنا تَكْنِيَةٌ عن المقاومة، إذن فالراوي لا يلتفتُ للكلام الذي يؤمن بالمحاصصة وتوزيع الأرض على الأطراف شبرًا شبرًا، أو تبني تلك الأنظمة للفعل الفلسطينيّ واحتضانه بناء على أيديولوجيات خاصَّة، وخدمة لمصالحها التي يُلزِمُها بها أصحاب القوى المسيطرة، فالراوي يصبحُ أكثر انفعالًا، وهو يصرح بِأنَّهُ اكتشف الحقيقة، واختبر السمَّ الذي يفوح من أزهار الورود التي تُقدَّم في التهاني، فوراء الورد شوكٌ يُغرزُ في الجسد الفلسطينيّ، حيث ذلك السّم يسري في الجسد، لكنَّ اللحم ضارٍ، وهنا تتشكل دلالة التمسك بالقضية الفلسطينيّة في الفقه الثَّوْرِيّ الذي يتبناه الراوي مشروعًا لا حياد عنه.

فالراوي يشكِّلُ الحدثَ على طريقته، ويرسم حدوده بأسلوبه الخاص، وهو الذي يتيح المجال للشخصيات بالدخول إلى الخط السَّرْدي اقتطاعًا واشتباكًا، ليظل صوته هو الصَّوْت الأقوى والأعم والأشمل، فهو صوت الثَّوْرَة التي يقودها، ويحركها. ولذلك فإنَّهُ يتعمق في تشكيل التصاعد الحدثي، وصولًا إلى ذروة الحدث، وذلك بعد أنْ مهَّدَ لهذا التصعيد بتقديم الأدلة والبيانات على الخيانات والمؤامرات التي تحاك ضدّ الوجود الفلسطينيّ، ليعلن أنَّهُ مستمرٌّ في ميدان الثَّوْرَة:

"صرتُ نهرًا جاريًا،
أطفحُ بالسُّمِّ وبالورد،
بما تتركه الطريق عندي–
جسدي أدركني فلم أمُتْ،
لكنَّ لي أن أُنضجَ الثمارْ
لي شجرٌ محترقٌ ولي يدٌ في النارْ
وقامتي مديدةْ
بِكُلِّ هذا جِئتُ"[1].

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت). 1/250–251.

يَتَّضِحُ مع بداية هذا المقطع التحول البارز في صوت الراوي، ففعل الصيرورة الدال على التحول يكشف عن التطور النمائي الإيجابي في شَخْصِيَّة الراوي، فهو شَخْصِيَّة رئيسة نامية في النَّصّ، بَدَأ منذ البداية واعيًا، لكِنَّهُ لم يكن على يقين تام بطبيعة الموقف، إلا أنَّ التجارب أنضجته، والخبرةُ صقلتْهُ فأخرجته من دائرة الشكِّ إلى دائرة اليقين، ليصبح نهرًا جاريًا، والنهر هنا ترميزٌ دقيق للثورة، فالجريان بما يحمله من معاني الاضطراب والتدفق يمثل الهيجان الثَّوْرِيّ والاستمرارية بهذا الفعل المتنامي، ويُعَبِّر الشّاعر عن امتلاء تجربته بالسم، أي الأثر الفعال الذي تركته الخيانات في وَعْيه، وأما الوردُ الذي امتلأ به فإنَّهُ يمثل الوجه الجميل للأنظمة التي اختبأت خلف أقنعةٍ ضاحكة، لكِنَّها كانت أفاعي سامة، تبثُّ سمومها في الجسد الفلسطينيّ. والراوي إذ يُعَبِّرُ عن مشروعه النضالي، يوضح ما له وما عليه، فهو له أرضٌ مغتصبة، وجسده ما زال تحت النار، أي أنَّ الإنسان الفلسطينيّ ما زال تحت الاحتلال يصارع، والنار الاحتلالية ما انفكت تختال على هذا الجسد، فتكويه وتشوهه وتلتهمه. ولأنَّ الفلسطينيّ ما زال يملك من مقومات النضال وأسبابه الشيء الكثير (قامتي مديدة) فهذا يعني أنَّهُ لن يخضع للإملاءات العَربيّة ولا الضغوطات الدولية، ولن يكون درجةً لِسُلَّمِ التسلُّقِ على حساب مشروعه الوطني، وبهذا يكون الفكر الذي يحمله الراوي هو الفكر الوطني المقاوم، فينهي المقطع (بِكُلِّ هذا جئت) فهو لم يطف في العواصم العَربيّة، إلا ليحقق أحلامه بالعودة والتحرير، لا أن يعيش على فتاتِ الأنظمة التي تتكسَّبُ على حساب جوعه.

ثمَّ يتحول الراوي إلى خطيبٍ مباشر يلقي في الناس خطابًا ثوريًّا حاسمًا:

" أقول: حزني وافرٌ أيضًا،

وأيضًا غضبي متاعي

سنُشهرُ المحاكمات ذات يوم،

ونقاضي باعةَ الماء ولحمِ الناس"[1].

إنَّ هذا الراوي لم يعد واقفًا على خطٍّ محايد، فهو يعلن موقفه بِشَكْلٍ صريح جليٍّ، ينفردُ بالخطاب، محاولًا تلخيص تجربته الذّاتِيّة، تلك الخبرة التي اكتسبها من سنوات طوال، وبعد أن احتك بالآخرين، على المستوى الفردي والجماعي، والشخصي والفكري، فافتتاحية المقطع بالفعل (أقول) يشير إلى إعلان رسميٍّ

[1] نفسه. 251/1.

يصدر عن جهةٍ عليا أو من يمثلها، وبالتالي فإنَّ الصَّوْت السارد يصبح كُلّيًّا وهو يتحدث باسم جماعته، يوضح أيديولوجيته الثَّوْرِيّة، هذه الأيديولوجية لها ما يبررها، فالحزن عميم، وهو نابعٌ من حالات فقدان متكررة، فشجره محترق، وأرضه مغتصبة، وهو خارج الوطن منفيٌّ، لا يملك سوى ذلك الغضب الذي له ما يبرره، وهو زاده ومتاعه في رحلته التحررية، وبعد أن يحدد فكرة المقاومة التي يتبناها، متحدثًا بالضمير الْأَوَّل الفردي، يلتفت إلى الكُلّ، فيؤكد بِأَنَّهُ لا بُدَّ من اشتراكٍ كُلّيٍّ في عمليَّة التحرير، فهو يحمل طابعًا اشتراكيًّا؛ لأنَّهُ لم ينفرد على طول السَّرْد بالضمير الفردي، بل كان له التفاتاتٌ كلامية بالضمير الجمعي (سنشهر، ونقاضي) فأنا الفلسطينيّ صاحب الفكرة المقاومة، هو نحنُ الكُلّ، وهنا تتشابك الأصوات، ليقنع المُتَلَقّي بِأَنَّ الإجماع الوطني هو من سيحاسب من باعوا وخانوا وتآمروا. وبعد أنْ يؤكِّدَ الراوي فكرته، بهذا التهديد العلَّنيِّ الصريح، مستشرفًا المستقبل، يعود الراوي ليقدم خطَّ مقاومته من جديد:

"حين أرسمُ الوجه الفدائيَّ على قياس جمرةٍ

تكون لليدين خبرةُ النار،

وقودي عصَبُ التجار والعدوِّ،

-إنَّ دورتي أكيدةْ

-من تعبي أمضي إلى النهارْ

-من حطب اليأس إلى ضراوة الشرار

-ومن سنام الجملِ الشيخِ إلى طفولتي الجديدة"[1].

يختتم الراوي المشهد الدرامِيّ بهذا السَّرْدِ الذّاتِيّ، متعمقًا أكثر باتجاه خطوط سير الثَّوْرَة، مستشرفًا ما سيكون عليه المستقبل، فالقادم سيكون على قياس الجمر، والجمر هنا كناية عن الثَّوْرَة، التي يضيف لها مدلولات أُخْرى (النار، وقودي، ضراوة الشرار). فهذا التكثيف لمكونات النار وأشكالها، وتحولات اليأس إلى اشتعال، والشيخوخة المتعبة إلى طفولة جديدة، إنَّما تشكل محاولة ابتعاث المد الثَّوْرِيّ من جديد، والراوي مؤمن بحتمية التحول (إنَّ دورتي أكيدة) فهذا التأكيد يتفق مع التدفق العاطفي الذي يتجسد في النَّصّ ويسري في شرايينه، ويُمْكِن ملاحظة تلك الدورة التي يبَدَأها الراوي بالتعب، ومنه يمضي إلى النهار، وهنا يُحدث الراوي الصدمة والدهشة، فالتعب يوصله إلى النهار، وهذا يعني أن التعب هنا يكون في الليل، لكِنَّهُ لم يصرح

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 251/1.

به، ولكن ذكر ما يقابله (النهار) فالمعنى معكوس تمامًا في المستوى الدَّلاليّ العادي، لكنَّ تعب الليل هو تعب المقاومة والسهر على حمايتها، ليقود ذلك إلى النهار، رمز الحرية والانعتاق من قيود الظلم والظلام. ثم إنَّ التحولَ من الشيخوخة إلى الطفولة، فيه انزياحٌ دلاليٌّ آخر، لتصبح الشيخوخة كناية عن الركود والوصول لمرحلة من السكون، وكأنَّ الثَّوْرَةَ شاخت وهرمت، لكن مع هذا الإصرار على التحول، تعود الثَّوْرَةُ طفلةً بمنتهى المرح والنشاط والْحَيَوِيّة، وهي طفولةٌ جديدة؛ لأنَّها تمثِّلُ انطلاقةً جديدةً في الثَّوْرَة الفلسطينيّة بناء على أيديولوجيات جديدة تشكلت بفعل اختبار الأنظمة، وانشغال الفلسطينيّ بتبعات تلك الاختبارات التي فرضتها حالة سياسية لخلق واقع جديد، لكن جديد الفلسطينيّ هو ذلك التشكيل الثَّوْرِيّ الذي يغير أرقام المعادلة.

وبهذا الصَّوْت الدّاخِلِيّ يكون الشّاعر قد خلص من الهم الذّاتِيّ الفردي، وتنصَّل من أحزانهُ الخاصَّة التي هي أحزان كُلّ فلسطيني، ولكِنَّهُ بتخلِّيهِ عن صوته هو، ومنح الحرية للراوي الدّاخِلِيّ الذي هو شَخْصِيَّة ثورية مثقفة، بِأنْ يخوض تجربة الحكي السَّرْدي، يكون قد عمَّقَ من فكرته، ومنح النَّصّ الكُلّيَّ طاقةً إيحائيَّةً أكثر شموليَّةً، وأعمقَ دلالة، وبما وظف من إمكاناته اللغوية، وأدواته التصويرية، يكون الشّاعر قد أضاف بلاغة الدرامِيّة إلى بلاغة اللغة، فلم تعد اللفظة ذات مدلول واحد، ولم تكن الكناية محدودة المعنى، ولا الصّورَة مقيدة بحدود التشبيه على اختلاف أشكاله، وإنَّما تداخلت في تشعبات النَّصّ لتتماهى مع صوت الراوي، وما أضيف له من أصوات فردية وجمعية.

وبالتالي فإنَّ شِعْرِيَّةَ النَّصِّ عبر هذه الدرامِيّةِ اضطلعت بمهمةٍ تعبيريَّةٍ تَشْرَحُ وتُشَرِّحُ، وتفصِّلُ الحلول، وتستشرف المستقبل، وتبني خططًا موازية للزمن الذي سيحتضنها، وتستوعب التقلبات، وتخرجُ منها وازنةً واثقةً بما سيكون، وذلك بعد أن جمع الشّاعر الماضي، ودخل دياميسَهُ دخولَ العارفِ الخبير، ثم رأى الحاضر بِكُلِّ عتمته والتماعاته المشوَّهة، فقرأ المستقبل بناء على تلك التجارب.

ثالثًا – أسلوب الحوار

يُعرّفُ الحوار بِأَنَّهُ: "تبادل الحديث بين الشَّخصيَّات في قصّة أو مسرحية"[1]، وقد استعاره الشِّعْرُ الحديث، ليكون تقنيَّةً يسعى من خلالها إلى توتيرِ النَّسيجِ الشِّعْرِيِّ بإدخال عدد من الأصوات تتحاور فيما بينها، ولذلك يُمْكِن القول بِأَنَّهُ: "تكنيكٌ مسرحيٌّ آخر، مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشَّخصيَّات في القصيدة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شَخْصِيَّةٍ في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشَّخصيَّات، ولكِنَّهُ في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكًا أساسيًّا"[2].

ويلجأ الشّاعر الحداثيُّ إلى تقنيَّةِ الحوار "بهدف المزاوجة بين الفعل التعبيري والفعل الدرامِيّ، مما يساهم في النهاية على خلق نموذج شعريٍّ مزدوج الجنسية، حافلًا بمشاهد درامِيّة فاعلة وفعّالة في الارتقاء بالحراك الشِّعْرِيّ"[3].

وليس الحوار مجرد تقنية مقترضة من المسرح بلا أهداف واعية، وإنَّما ينهض في الشِّعْرِ بوظائفَ ومهماتٍ كثيرةٍ داخل إطار القصيدة الشِّعْرِيّة، "أهمها أَنَّهُ يدل على طبائع الشخوص ودخائل النفوس، ويسهم في تطوير الشَخْصِيَّة ويوضح المواقف، ويساعد على معرفة الفعل الدرامِيّ، ويحلل أسبابه، ويدفعه باتجاه الذروة فالنهاية"[4]. ليس هذا فحسب، وإنَّما "يؤدي –على المستوى العميق لبنى النَّصّ– إلى تطوير الحدث الدرامِيّ داخل القصيدة الشِّعْرِيّة، وهذا ما يُعَزِّز مشهديَّتَها، ويجعلها أجروميَّةً حديثةً ذات أفق شعريٍّ أكثرَ عمقًا وتجاوبًا لتقلبات التعبير الدرامِيّ"[5].

وينقسم الحوار إلى نوَعْين: الحوار الخارِجِيّ (Dialogue)، ويكون بين شخصيتين أو أكثر، ويضطلع بمهمة كبيرة في القصيدة، إذ يسهم في خلق التوتر داخل العمل الدرامِيّ من خلال تصاعد خط الأحداث نحو

---

[1] وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص154.

[2] العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص198.

[3] نبيلة، تاوريريت: شعرية المشهد الدرامي في القصيدة الحداثية، مجلة قراءات، العدد10، جامعة محمد خضير بسكرة– كلية الآداب واللغات وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، 2017م. ص297.

[4] الموسى، بنية القصيدة المعاصرة. ص 281.

[5] نبيلة، شعرية المشهد الدرامي في القصيدة الحداثية. ص297.

التأزُّم. والنوع الثاني هو الحوار الدّاخِلِيّ (Monologue)، وهو النوع الأهم في القصيدة؛ لأنَّهُ مرتبط بطبيعة الصراع الدرامِيّ[1].

وفي كثيرٍ من قصائده يميل دحبور إلى توظيف الحوار بمستوييه الدّاخِلِيّ والخارِجِيّ، وهو بذلك يحاول أن يُسمعَ المُتَلَقّيَ أكثرَ من وجهة نظر، معتمدًا على وجهة نظره التي تتشكل من وجهات نظر متعددة، ولكِنَّهُ لا يترك المجال بالكامل للشخصيات لتتحدث ببساطة، وإنَّما يقدّم الحديث بعد أن يجري عليه اختبار الفكرة، بمعنى أنَّهُ لا يوظف تلك الأصوات جزافًا، وإنَّما يأتي بها دعمًا لِلنَّصِّ والفكرة المتخلقة فيه، راميًا بذلك إلى خلق التوتر الفعلي وتشكيل الدهشة التي تُحرِّكُ الذهن وتنشطه، ثم يُظهر بذلك قدرته التوظيفية على سكب الأصوات فرديةً أو جمعيةً في نصه، فتعدُّدُ الأصوات في النَّصّ الدحبوري يتألف من شخصياتٍ قادرةٍ على التماهي مع الراوي، وإسعافه في تمرير أفكاره. ففي قصيدة (البحرُ والمسافة) يتشكل الحوار الخارِجِيّ عبر شخصيتين خياليتين، ترمزان بالطبع إلى شخصيتين جمعيتين، إذ يتبين ذلك من خلال مضامين الأصوات التي يتخللها اقتطاعاتٌ سرديةٌ يقوم بها الراوي كُلّيُّ العِلْمِ، وهو الذي ينظم حدود الحوار:

"هل في ضمور البحرِ نشرٌ للمسافات القتيلةْ

يتساءل الخيّالُ وهو يراجمُ الموجَ المهاجمَ بالرمالْ

ووراء حبات السؤال:

تتراكمُ الأقمارُ، يذكرُ نَصَّ مسألة الحساب المستحيلة:

– هل أنتَ خيّال المسافات الطويلة؟

– ألفٌ من الخطواتِ في رجليَّ تهدرُ فوق أمتارٍ نحيلة.

– هل تمنحُ الخطواتِ بُعدًا؟ هل تعبد لي الجبالْ

– فأخوضَها عرقًا نقيًّا...أشتري خبزًا ولحمًا للعيال؟

وتعوم حبات السؤال

والبحر يكبر والرمال تضيق تحت خُطا القبيلة" [2].

---

[1] ينظر: الموسى، بنية القصيدة المعاصرة. ص 281–285.

[2] دحبور، الديوان، (حكاية الولد الفلسطيني 1971). 88/1.

من الواضح أنَّ المتحاوريْنِ هنا هما شخصيتان خياليَّتان، فالخيَّال يفتتحُ النَّصَّ بالسُّؤال المباشر عن ضمور البحر، فما الذي يرمي إليه من وراء هذا السؤال؟ وهل البحرُ ضامرٌ فعلًا، أمام اتساع اليابسة؟ من المعروف أنَّ البحرَ أكثرُ اتساعًا من اليابسة، فهذه قاعدةٌ ثابتة، ولذلك فإنَّ الشّاعر (الرّاوي الخارِجِيّ) يلقي بثقل هذا السؤال على لسان الخَيّال، موجّهًا السؤال لبحَّارٍ يخوض غمار البحر ويصارع الأمواج، فلو بحثنا في ارتدادات السؤال البلاغيَّة، لاستنتجنا بِأَنَّهُ سؤالٌ بلاغيٌّ يخرج عن مستواه المعنوي العادي إلى فائدة التمني، وكأن السائل يتمنى أن يضمر هذا البحر، حَتّى تضيق المسافة التي يتحملَ المسافرُ بحرًا عِبْئَها الثقيل، وهذه إشارة إلى مدى تمثُّلِ المعاناة التي يعيشها من يمخر عباب الموج بحثًا عن رقعةٍ من الجغرافيا اليابسة تؤويه. وما يدلل على ذلك أنَّ الشّاعر يوظف في البداية كلمات دالة على اتساع المسافات التي يشبهها بالقتيلة، فتلك المسافات قد تكون قاتلة، وكأنَّ البحَّارَ يتنازل عن خيله ليركب البحر هربًا من تلك المسافات البرية التي تقتله. ليأتي ردُّ البحَّار على الخيَّال بسؤال آخر، وكأنَّهُما يلتقيان لأول مرةٍ، وكُلٌّ منهما يقدِّمُ هُويته للآخر، فصوت البحّار يستفسر: هل أنت خيّال المسافات الطويلة؟

وإذا ما دخلنا إلى دلالة الخيل والخيّال، فإنَّهُ من المعروف أنَّهُ الفارس الذي اختبر البرَّ سابحًا على صهوة جواده، وهذا يتطلبُ خيلًا مستعدة، وخيَّالًا متمرسًا، وبالتالي يكون باستطاعته قطع تلك المسافات الطويلة، ونلاحظ أنَّ الشّاعرَ أعطى صيغة المبالغة (خيّال) لهذا الفارس، للدلالة على المبالغة في تمرُّسه بركوب الخيل، وهنا تتمثل صفة هذا الخيَّال، أو تتكشف بعض أجزاء هويته، فهل هو اللاجئ الذي خاض الصحراء بحثًا عن مكان ما، وهربًا من حدودٍ ما؟ هذا ما يقرُّ به الخيّال في إجابته المباشرة: "ألفٌ من الخطوات في رجليَّ تهدرُ فوق أمتارٍ نحيلة"، فكيف تتسع الخطوات وتتكاثر على أمتار قليلة؟ يبدو أنَّ عنصر المبالغة الذي يحمله هذا الحوار هو الذي يشكل شِعْرِيَّتَهُ، ويأخذ بالقارئ لتوسيع آفاق التأويل، بعد أن يأخذ به إلى تلك المفارقة بين البحر والبر، وعلى ثُنائِيَّةِ الضيق والاتِّساعِ يستمرُّ الحوارُ بشدِّ اهتمام المُتَلَقّي لقراءة الهُويَّات، وبذلك يكون الشّاعر قد خرج من دائرة التقديم المباشر المُمِلِّ، إلى فضاء الشِّعْرِيّةِ التي تخفِّفُ من حمولةِ المُباشَرَة، لبلاغةٍ شِعْرِيَّةٍ يخلقها هذا الحوار.

فالأمتار القليلة هنا تدليلٌ منطقيٌّ على صغر المسافات التي تفصل حدًّا عن آخر، فحدود الدول العَربيّة المتلاصقة هي ما عبَّرَ عنه الشّاعر بالأمتار القليلة، لكنَّ هذا الخيّال يقطع الأمتار خبًّا لاجتياز

مسافات شاسعة حَتّى يتمكّن من الوصول. وهذا رمزٌ لتلك الحدود المصطنعة التي تعيق التنقل، وخاصَّة إذا كان المتنقل خيّالًا فلسطينيًّا بلا هوية ولا انتساب في عُرف الأيديولوجيات السِّياسِيَّة الجديدة.

ثمَّ يكمل البحَّار بالسؤال الذي يفيد التمني أيضًا: "هل تمنحُ الخطوات بعدًا؟" إنَّ هذا السؤال الذي يمثل النَّصّف الْأَوَّل من السؤال الكُلّي، بل هو المؤسس له، يمثل نظرةً فلسفيةً عميقة يُمْكِن النَّظَر لها عبر مدلول كَلِمَة (بُعدًا) فهذا البعد يتمثل بالسياسي والأيديولوجي والفكري. وبالتالي فإنَّ تلك المسافات الطويلة لم تعد مجرَّدَ أمتارٍ تُقاس بآلة القياس العاديَّةِ، بل إنَّها مسافات تطول أو تقصر حسب طبيعة الحالة السِّياسِيَّة، فهل كُلُّ لاجئٍ فلسطينيٍّ يخوض تلك التَّجْربة؟ وهل كُلُّ هُويةٍ تحتاج لخيّالٍ وفرس حَتّى تتمكن من ازدراد طريقٍ بهذا الاتساع؟ والإجابة عن ذلك تبدو أكثر عمقًا مع النَّصِّ الآخر من السؤال:" هل تُعَبِّدَ لي الجبال، فأخوضها عَرَقًا نقيًّا.. أشتري خبزًا ولحمًا للعيال؟ فالبحّارُ يتماهى مع الخيّال، وكلاهما يبحثان عن مخرج، وعن نقطة ما، فالبحّارُ لا يصل، والخيّالُ كذلك، وكُلٌّ منهما يرى بِأَنَّ الطريق إلى ما يريد تكون عبْرَ مَمَرِّ الآخر، لتتضح فكرة السفر الاضطراريِّ القهريِّ، فهو سَفَرٌ محمومٌ مشروطٌ مدفوعٌ بالبحث عن الحياة عبر طرقٍ فيها من المعاناة ما لا يعرفه إلا هذان المتحاوران، لتصبح طريق الوصول إلى نقطةٍ نهائيَّةٍ غير واضحة، بل مجهولة تمامًا.

ويُلاحَظُ أنَّ الراوي الخارِجِيَّ يدخل كذلك إلى عوالم الشَّخصيَّات، فيستنطقها معلنًا دون تنسيبٍ واضحٍ لِمَنِ الكَلام، فالبحر يكبر، والرمال تضيق. وهنا تتغير الافتتاحية، وتنقلب الفكرة، فضمور البحر في بداية النَّصِّ قابَلَهُ اتِّساعٌ للمسافات. بينما في نهاية هذا الحوار، يكبر البحر لتضيق المسافة. وهذه خلاصة استنتجها المتحاوران، للدلالة على التوتر الذي يعيشانه، وهو التوتر الذي يخلق الدهشة والنشاط في المُتَلَقّي، إذ لا نتيجة لعقدة الوصول، ولا وصول لحل العقدة. إلا أنَّ الشّاعر يُتبع النَّصّ بعد هذه الحوارية بملحق:

" عن ذلك الخيال قال:

بعد اندلاع الجوعِ تمتشق القبيلةْ

أحزانها البيض النبيلةْ

وتحزُّ أعناق السمانِ من الرجالِ

ولتأكَلوا..هذا حلال"[1].

فهذا الملحق الذي يمثل الحوار المسرود، فصوت الراوي يتعقَّبُ الأصواتَ المتحاورة، وينقل ما قالاه، أو ما قاله أحدهما. فالخيّالُ قال بوضوح الذي أنهكته المسافات القاتلة، يقرر أنَّهُ لا بُدَّ من الوصول، ولا بُدَّ من استشراف المستقبل، فهذا الاستشراف أو الاستباق الزَّمَني، أدخل القارئ في مرحلة ما بعد الثَّوْرَة، وكأنَّ نتيجة المطاردات برًّا وبحرًا، أصبحت ناضجة أمام الجميع، إذ إن اشتداد الجوع يحمل القبيلة على امتشاق أحزانها، وهنا ينفجر الانزياح التصويري، محدثًا بلاغة الصدمة الآنية في اللحظة الاستشرافية، فالأحزان ستكون سيوفًا، والسيوف لا تُحمل إلا بسبب الحزن الذي هو مولِّدٌ للغضب، والغضب هو الثَّوْرَة على الرجال السمان، وهم ممثلو تلك الأنظمة التي تكرَّشتْ رجالاتُها على حساب أولئك الفقراء، وعندئذ، سيكون أَكْلُ السِّمانِ بعد الذَّبْحِ حلالًا شرعًا.

ومما يلاحظ على هذا الحوار، أنَّ الشّاعر أعطاهُ لمساتٍ إبداعيةً قناعيَّةً، فشخصياتُه تتقنَّعُ بالبَحّار والخَيّال، وتتقنَّعان بلغةٍ تصويريةٍ لا تُؤتي أُكُلَها دون هذا التناوب الصَّوْتي، أو دون التداخلات السَّرْدية التي اجترحها الراوي العليم المراقب، وبهذا يكون الشّاعر قد نشَدَ التثوير والتهييج، فلم يكن له بُدٌ من هذا الاختيار الدرامِيّ الذي فضح فكرته بطريقة ذكية، وحقق هدفه، دون أن يتدخل هو، بل جعل الشَّخصيَّات تقول ما يريده. وهذا هو الهدف الأسمى من التوظيف الدرامِيّ للنُّصوص.

وفي الحوار الدّاخِلِيّ يُمْكِن سماع صوت الراوي الدّاخِلِيّ من خلال الحوار الذّاتِيّ الذي يدور بينه وبين نفسه، "وهذا الصَّوْت الدّاخِلِيّ إذ يبرز لنا كُلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشّعور أو التفكير، إنَّما يضيف بعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أُخْرى"[2].

فالراوي هنا هو الأخ، يقيم حوارًا خارجيًّا مع أخته بعد رحلة غياب طويلة، ومن خلال ذلك الحوار يدخل الراوي في نوبات صراع ذاتي، يَتَجَلّى هذا الصَّوْت في قصيدة (مريم العسراء). ومريم هي أخت الشّاعر دحبور، فبالتالي يكون صوت الراوي الدّاخِلِيّ هو صوت الشّاعر، ولكن بعد أن خلع عليه صوت الأخ، وسمح له باستجلاب الماضي بِكُلِّ مؤثراته وزواياه المعتمة، فقرر إضاءتها مع شيءٍ من الحزن والأسى والحزن. فيقول:

---

[1] دحبور، الديوان، (حكاية الولد الفلسطيني 1971). 88/1.

[2] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص294.

"دموعها تدلف من سماعة الهاتف:

قل لي يا أخي: أأنتَ أنت؟

ما أجيب؟

أستشيرُ صورةً قديمةً وأمسك المرآة،

كم دورة شمس..

كم شتاءٍ غاب فينا..

كم عزيزٍ مات..

هل أيقظها صوتي على شجارنا الحلْوِ"[1].

يُفتتحُ المشهدُ الحواريُّ بما يمهد له، فالوصف الذي يؤديه الراوي الدّاخِلِيّ يمهّد للقارئ شيئًا من طبيعة الحوار الذي سيشتعل في نفس ذلك الأخ المبتعد عن أخته سنين طويلة. فبعد أن تسأله إذا ما كان هو نفسه، وأنَّ الأيام لم تغيره، يشعر بالارتباك والحيرة، فيتسلل السؤال الذّاتِيّ إلى وَعْيه (ماذا أجيب؟) وهذه الحيرة تعبّر عن دهشته أو صدمته من هذا السؤال الذي يمس هويته وكيانهُ على الصعيد الاجتماعي، لأنَّ السائلة هنا هي أخته، لكن اندفاع الحيرة في داخله يأتي من خلال إدراكه لقيمة ذلك الغياب الطويل عن أخته، فهو ربما أطال الانقطاع عنها لانشغاله بهموم أكبر من الهمِّ الذّاتِيّ، وهي الآن باتصالها إنَّما تريد أن تعيده إلى الهم الذّاتِيّ، ولعلَّ هذا هو مبعث ارتباكه وحيرته. فتستمر حيرته وتساؤلاته دون أن يفصح عنها، وهنا يختبئ صوته، أو يحاول أن يخفيه خلف استمراره بالسَّرْد الذّاتِيّ (أستشير صورة قديمة...) فالاستشارة تعني تساؤلات في داخله، لكِنَّهُ لا يستطيع إخفاءَها طويلًا، فيعيد إطلاقها معترفًا بِأنَّ ذاكرته تكتظُّ بالأحداث التي تكدست في وعاء زمني واسع، وهذا ما يكشف عنه من خلال تكراره لتساؤلاته الدالة على الكثرة والمبالغة (كم دورة....كم شتاء، كم عزيز...) فهذه التساؤلات تفضي إلى تبرير حيرته وقلقه واندهاشه من ثقل السؤال الذي أُلقي عليه فجأة. ثم يوضح هذا الحوار الدّاخِلِيّ أنَّهُ يعيش في صراعٍ متشعب، يتمدد عبر الزَّمَن، لدرجة أنَّهُ لم يعد يحسب للسنين حسابًا لكثرة ما فيها من أحداث، وهذا يدل على أنَّهُ منشغل بهموم جمعية أكبر من الهم الذّاتِيّ على الصعيد الاجتماعي. ثم إنَّهُ يحاول أن يجد مبرِّرًا لهذا الاتصال، فيبزغ السؤال التالي: هل أيقظها صوتي على شجارنا الحلو؟"

[1] دحبور، الديوان، (جيل الذبيحة 1999). 355/2.

وهنا يعود الراوي بالذاكرة إلى الوراء، حيث الطفولة البريئة، فيبَدَأ الراوي من خلال استجماع شتات ذاكرته وتهيئتها للإجابة باسترجاع الماضي، فالحوار الدّاخِلِيّ هنا حلَّ محلَّ الصَّوْت الراوي، ومثَّلَ تقنيَّةً أُخْرى من تِقَنِيّات السَّرْد، فصار الحوار الدّاخِلِيُّ يجترُّ الماضي ويقدمه لنا. وفي كُلِّ هذه الجزئيِّةِ يتوقَّفُ الحدث، والأخت ما زالت تنتظر على سماعة الهاتف. وهذا يدفع بالمُتَلَقّي إلى الانتظار المحموم لمعرفة أو لسماع إجابة الراوي، فكيف سيجيبها؟ وهل كُلُّ هذا القطع الزَّمَنيِّ يأتي تهرُّبًا من ثقل السؤال؟ يُمْكِنُ القَبول بهذه الفكرة، ولكنَّ الراوي الذي راح يستحلب الذاكرة يريد أن يهيِّئَ للقارئ تعريفًا يليق بتلك الشَخْصِيَّة التي تتصل، وكذلك تعريفًا بالأخ الذي ارتبك تحت وطأة السؤال. وعليه يكون الحوار الدّاخِلِيّ عمليَّةً فَنِّيَّةً بلاغيَّةً في الإطار الشِّعْرِيّ، يكشف عن شِعْرِيَّةِ النَّصّ بعد أن يلبسه الشّاعر لبوسًا بلاغيًّا أدائيًّا تمثيليًّا، إضافة إلى ثوبه البلاغي على صعيد اللغة والتصوير.

ثم يترك الراوي الحمل الثقيل الذي توفره له الذاكرة من الماضي، ليصبح قصير الذاكرة الآنيَّة، فيعيد بينه وبين نفسه صوت أخته التي تنتظره على سماعة الهاتف (أأنت أنت) فهذا السؤال شكَّلَ تشظيةً فكريَّةً لديه، أو كأنَّهُ فجَّرَ ذاكرةً كاملة. فلا تتوقف أسئلته التي يتضمنها حواره الدّاخِلِيّ:

"كيف لي أن أجمع الأيام في سماعة تترجم الكَلام

بالدموع؟"[1].

إنَّ حيرة الراوي تتكثف وهو يحاور نفسه، فهو يشعر بشيء من العجز والقلق والاضطراب والحزن، فالاستفهام يفيد التعجب والنفي في آن، فهو يتعجب من طول الأيام التي باعدت بينه وبين أخته، وفي الوقت ذاته فإنَّهُ ينفي أن يكون قادرًا على التعبير عن مشاعره عبر سماعة الهاتف، فالكَلام كبير، وربما هناك عتابٌ أكبر، وعليه فإنَّ الدموع لن تكون قادرة على الوصول إلى مشاعر الآخر، وذلك لأنَّ الإحساس بالجفاء أو الافتراق الطويل شعورٌ يُغلِّفُ هذا الموقف، ولا بُدَّ من تبرير ما بطريقة أو بأُخْرى.

من هنا يَتَّضِحُ أنَّ الحوارَ الدّاخِلِيَّ عندما يوظفه الشّاعر في النَّصِّ الدرامِيِّ يكون تقنية أساسية في بعض الأحيان للكشف عن بعض الصراعات، أو لتشكيلها وتعميقها. كما "يكشف هذا الحوار عن نوازع الشَخْصِيَّة ومواقفها، ويمنحها الحرية في تقديم قضيتها والدفاع عنها"[2]، وبما أنَّ الحوار الدّاخِلِيّ لا يتأتى

---

[1] دحبور، الديوان، (جيل الذبيحة 1999). 354/2.

[2] الموسى، بنية القصيدة المعاصرة. ص 285.

دون الشَّخصيَّات، فإنَّهُ يكون مساحة من الترتيب الذّاتِيّ للشَخْصِيَّة لتفضح نفسها بنفسها، إما من خلال الاسترجاع، وبه يتكشف ماضيها الخبيء، أو أنَّها تستشرف، وبه تتضح رؤيتها وأيديولوجيتها، أو على الأقل فإنَّها تكشف للقارئ عن نفسها بطريقة لا مباشرة.

رابعًا – الشَخْصِيَّة الدرامِيّة

تشكَّلُ الشَخْصِيَّةُ الدرامِيّةُ في النَّصِّ الشِّعْرِيِّ جزءًا أصيلًا من البناء الدرامِيّ الكُلّي، بل إنَّها هي المكوِّنُ الأساسيُّ للعمل الدرامِيّ، وتُعرَّفُ الشَخْصِيَّة الدرامِيّة بأنَّها "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المَسْرَحِيّة"[1]. وبما أنَّها تمثل في أدقِّ تعريفاتها (الفرد) فإنَّ ذلك يعني أنَّ هذا الفرد المتقمص دورًا، أو الذي يحاولُ أن يعين ذلك الفرد (الشَخْصِيَّة) على اكتمال عمليَّة التقمص، لا بُدَّ لذلك أن يكون المؤلف الفعلي لِلنَّصِّ (الشّاعر) قادرًا على تمثُّلِ الحدث الدرامِيّ أوَّلًا، وفهم الواقع وتعقيداته، حَتّى يتمكن من صياغة الدور الذي تضطلع به تلك الشَخْصِيَّة في تشكيل الحدث الدرامِيّ، فالشَخْصِيَّة الواقعية أو الخيالية هي العمود الفقري الذي سيتركب عليه محور الحدث، وهنا يجب أن يكون الشّاعر واعيًا تمامًا لما يُمْكِن أن تحدثه الشَخْصِيَّة في تفاعلها واحتكاكاتها مع الشَّخصيَّات الأُخْرى، من خلال جملة من المواقف التي تلتقي أو تفترق عند نقطة معينة، مُشكِّلَةً الصراعَ العام الناجم عن التناظرات والتنافر في العلاقات بين الشَّخصيَّات. وكذلك الصراع الخاص الناجم عن حَكْيِ النَّفْسِ مع ذاتها لمحاولة فهم أو تقريب فهم ما يدور في داخلها؛ قبل أن تتخذ تلك الشَخْصِيَّة قرار الانحياز لموقف ما[2].

وهنا لا بُدَّ من الفصل بين الشَخْصِيَّةِ الجسديَّةِ التي يُمْكِنُ لِلْمُتَلَقّي أن يتخيَّلَها ظاهريًّا، والشَخْصِيَّة الدرامِيّة التي تحمل الموقف وتتبناه وتعبر عنه، وتخلق منه حدثًا، فهي قضية بحد ذاتها، لذلك فإنَّ "الشَخْصِيَّة الدرامِيّة فكرة معقّدة"[3]. وهذا التعقيد لم يأتِ من فراغ، وإنَّما جاء من صعوبة فهم تلك الشَخْصِيَّة وأبعادها منفصلة عن الحدث، والحدث لا بُدَّ أن يتشكل من مجموعة من المكونات الفَنِّيَّة، وكُلّ مكون منها لا ينفصل عن الشَخْصِيَّة الدرامِيّة، فإذا ما نظرنا إلى الحوار، فإنَّهُ مرتبطٌ ارتباطًا مكينًا بالشَخْصِيَّة، وإذا ما ألفينا لغةً ما في الحدث الدرامِيّ، فإنَّها بالضرورة ستحيلنا إلى ثقافة تلك الشَخْصِيَّة، وإلى أبعادها، ومن خلال

---

[1] وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص208.

[2] هلال، النقد الأدبي الحديث. ص579.

[3] داوسن، الدراما والدّراميَّة. ص88.

المؤثرات الحركية تتنامى معالم تلك الشَخْصِيَّة، فليس من السهل فهم البناء الدرامِيّ دون ضوابط محددة ومعقدة أحيانًا، وهذا عائدٌ بالطبع إلى أنَّ رسم الشَخْصِيَّة الدرامِيّة "يتم بوساطة الوصف الرشيق وإظهار مشاعرها وانفعالاتها وأفكارها من خلال الحوار مع الشخوص الأُخْرى، أو المونولوج المباشر واللامباشر، أو التداعي الحر، وبوساطة سلوكها وأفعالها والحدث والصراع الذي يؤدي دورًا أساسيًا في القصيدة المتكاملة، وللمكان وتصويره أثر في توضيح سمات الشَخْصِيَّة"[1].

وقد التفت دحبور بعين الاهتمام البالغ لهذا الدور المهم الذي تؤديه الشَخْصِيَّة، فاختار شخصياته بعناية فائقة، إذ إنَّ البناء الدرامِيّ عنده تجلّى عبر تداخلاتٍ سرديةٍ مكَّنَتِ الشَخْصِيَّةَ الدرامِيّةَ من التَّحَرُّكِ داخل النَّصّ، وكشفت عن ماضيها عبر حواراتٍ استرجاعية جاء بها دحبور من ماضيه الطفولي، وعلى ما يبدو أنَّ تلك الوقائع الاجتماعية والظروف الأُسرية التي عاشها الشّاعر ظلَّت تلحُّ عليه في المستقبل، فاختبر تلك الذاكرة الحية من خلال الولوج إلى أعماقها ليضيء عتمتها بما جاء به من شخصيات واقعية، ولعلَّ أصدق مثال على ذلك ما جاء في قصيدة (خروف العيد)، وهي تُحَمِّلُ الرَّمْزَ على أجنحةِ الواقع، ضمن إسقاطاتٍ نَفْسِيَّةٍ يؤدّيها التوظيف الدرامِيّ المتشعِّبُ الاتجاهات، وفيها يوظف الشّاعر ثلاث شخصيات رئيسة، فإذا ما قَبِلْنا بِأنَّ الشَخْصِيَّة الأساسية في النَّصّ هي شَخْصِيَّة الطفل الفلسطينيّ، وهو الراوي الدّاخِلِيّ لأحداث هذه القصة المطوَّلة، فإنَّهُ يحتكُّ بِشَكْلٍ غير مباشر بشخصيتين أُخريين، فالاحتكاك الأقوى كان مع أُمِّهِ؛ لأنَّهُ راح يحاورها مباشرةً، وهي تردُّ عليه بإجاباتٍ لم تكن مقنعة للطفل، وتقوم بِدَوْرِ السَّرْدِ الذّاتِيّ في حديثها عن الوالد، الذي على ما يبدو أنَّهُ كان غائبًا بِشَكْلٍ متكرر ومتواصل عن الطفل، حيث الحديث عنه يأتي بالضمير الثالث، فالطفل يسأل عنه وعن طبيعته، والأم تجيب، وهنا نخلص إلى أنَّ شَخْصِيَّةَ الأب التي تلعب الدور الرئيس في تشكيل بذرة الصراع، بل إنَّ الحدث الدرامِيَّ يُبنى أساسًا على غيابها الفعلي، وحضورها النَّظَري في النَّصّ، فالطفل يُحضر صفات والده وتصرفاته وعمله، ويخلق من هذا الحضور نغماتٍ من الحزن والتَّوَتُّر، تجسدها أسئلته المتشعبة. فالطفل يرفض عمل أبيه، ولكِنَّهُ لا يرفضه لمجرد أنَّهُ عمل هزيل، بل لأنَّهُ غير مقنع على الصعيد الاجتماعي والسياسي، وهذا يعني أنَّ شَخْصِيَّةَ الطفل شَخْصِيَّةٌ صغيرةُ السِّنِّ، كبيرة الفكر، فكيف يمتثل النَّصّ للواقعية مع هذه الأسئلة الجَدَلِيَّة التي يطلقها الطفل؟ يُمْكِن الإجابة

[1] الموسى، بناء القصيدة العربية المعاصرة. ص238.

عن هذا السؤال من خلال فهم طبيعة الطفل الذي عاش في ظروف جعلته يقفز على طفولته. ولنذهب إلى القصيدة لتقول ما يكشف عن سر هذه الشَخْصِيَّة الطفلة:

"أُمي، لماذا يخدم القاضي أبي؟

-يا طفلُ، أنتَ معذبي

هو صاحبٌ لأبيك من أيامِ حيفا،

-كيفَ والدرجاتُ عاليةٌ هناكَ،

ونحنُ من حمأٍ وطين؟"[1].

فهنا تبرز شَخْصِيَّة الطفل المتفتح الذهن، لأنَّ هذه الأسئلة تعبر عن أبعاد دلالية، فهي على براءتها تُحيل إلى معانٍ أُخر، ودلالات سياسية، فالقاضي الذي يخدمه والده يمثل السلطة، والطفل يستهجن تلك العلاقة، وكأنَّهُ يريد القول بِأنَّ القاضي له دالةٌ على أبيه، إما لأنَّهُ فقيرٌ، أو لأنَّهُ مستسلمٌ لطغيان السلطة. ولكن جواب الأم لم يقنع الطفل، فليس في إجابتها من أنَّ القاضي صاحب والده من أيام حيفا ما يقنع ذلك الطفل، فيرد عليها بسؤال آخر؛ (كيف ....) فهذا السؤال يُعَبِّرُ عن رفضه واستهجانهُ، ويقرن ذلك بحسن التعليل الذي يجمع المفارقات، فيسلط الضوء على مفارقة طبقية، ومع هذا الوضع لا يُمْكِن أن تكون العلاقة طبيعية.

ومما يدلُّ على شَخْصِيَّةِ الطفل المنشغل بالأسئلة الدالة على الهوية، قول الأم (طفلي معذبي)، فعذاب الأسئلة يؤلم الأم، التي تريد أن تكون وسيطًا بين الطفل ووالده، فهي على عادة المرأة العَربيّة، تحاول أن تُظهر الصّورَة الإيجابية للأب أمام أبنائه. لكن الأم التي تدرك تمامًا طبيعة الأب وسوء الظرف الاجتماعي، تضرب الطفل بوابل من الدموع، فانفجارها بِدُموعها تعبيرٌ عن عجزها أمام الطفل:

"وتضيق أمي بي،

فتضربني بقنبلةٍ من الدمع السخينْ

والجفن يسكن جمرةً مبتلَّةً بالملح،

يابسةٌ حقول القمح؛

أيةُ صحبةٍ هذي،

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 184/2.

ومثل أبي فقيرٌ بينما القاضي هو الحاكم؟

-يا طفلُ، يا ظالمْ

-أُخرُج...ودعني"[1].

يستمر مستوى التطور بالصعود، فالطفل شَخْصِيَّةٌ متطوِّرةٌ نامية، لأنَّهُ يتعمق في تشكيل الدلالات، فهو لا تنطلي عليه أكذوبة الإجابات المبتورة، فيعيدها صراعًا في داخله، ثم يمسك عقدَةَ الوصف فيفككها في تأويلاته الخاصَّة، إذ يدرك الحالة التي صارت إليها الأم، فدمعاتها لم تكن دموعًا عادية، وليست تعبيرًا إلا عن جفاف قلبها، لكن هذا الدمع لم يكن ليجديَ نفعًا مع الطفل. فيفاجئها بالتهكُّم والسخرية، فعن أيَّةِ صحبة تتحدث مع هذه المفارقات التي تكشف عن مفاصل الطبقية وفواصلها التي لا يُمْكِنُ أن تبني علاقة طبيعيَّةً متكافئة بين الأب والقاضي. وهنا تتبلّر شَخْصِيَّةُ الأم الثابتة مع شَخْصِيَّة ابنها النامية، فتخرج الأم عن دموعها، لتتسلح بالهجوم على الطفل دفاعًا عن أبيه، فتتهمه بظلم أبيه. فهي إذن ما زالت تدافع عن ركن البيت.

إلا أنَّ شَخْصِيَّة الطفل تستمر في نموها، فيصبح الراوي فيلسوفًا يأخذ من الماضي أبعادًا استرجاعية يحاول من خلالها فكَّ لغز عمل الوالد.

"من أيما عطش وُلِدتُ؟

وأيُّ ملحٍ في حكايتها؟

شربتُ النهرَ والينبوعَ والوادي،

وتعرفُ أنني عطشانْ

هو بحرها..سرّي،

تراوح عنده الأسرار،

فالأنهار تجري كُلّها لتصبَّ فيه وليس بالملآن

هبني غفوتُ على يديها،

هب يديها ضمتاني بالحنانِ،

غفوتُ فامتلأت حناجرها بصوتٍ من شعاع،

---

[1] نفسه. 184/2.

وارتفعتُ بغير داعٍ

غيمتان من الحليب لترضعاني، غيمتان...

وصوتها المتروكُ يطلع بارتفاعٍ بارتفاعٍ،

صوتها ساعٍ إلى نومي،

ونومي يستفيق الآن"[1].

إنَّ استرجاع الراوي لطفولته التي وعى منها ما وعاه، من حديث أمه المتكرر عن حيفا، وعن تلك الأيام التي عاشتها العائلة في حيفا قبل الاحتلال، دفعه لاستعادة أدق ما في ذلك الحديث، محوِّلًا إياه إلى أسئلة تبحث عن إجابات افتراضية، فهو لم يعد يثق بكلام أمه، وبالتالي التجأ إلى المحاكمة، فهو يريد محاكمة تلك السَّرْديات التي قذفتها أمه فيه، ومن خلال محاكمته لذلك الحكي، أضاف صوته الدّاخِلِيّ عبر الحوار الدّاخِلِيّ، مفترضًا أنَّهُ نام على يديها، وأرضعته، حَتّى أصبح شابًّا، لكِنَّها لم ترضعه سرَّ والده، فيرى أن سرها عميق مثل البحر، ولذلك فهو لا بُدَّ أن يكتشفه بعمليَّة بحث استقصائية. ليصل الطفل إلى قناعته الخاصَّة:

" كان الخروف إذن، صديق أبي،

سأذكرُ يوم ودَّعَه،

وأمضى ليلةً معه،

سأذكرُ أنَّهُ، في العيدِ، غادَرَنا، وبعد الذبحِ جاء

كانت يداهُ صغيرتين،

وَعْينه الحولاء في عينيَّ،

وأذكر: لم يذق لحمًا طوال العيد،

ثمَّ رأى خروفَ العيد يدرجُ في السماء"[2].

يصل الطفل إلى نتيجة مفادها أنَّ الأب لم يكن سوى خادم عند القاضي، وهو يحاول أن يؤطر هذه الشَخْصِيَّة بشيء من هذا القبيل، فيداه الصغيرتان تدلَّان على أنَّهُما لم تكونا طائلتيْن لتصلا إلى ما وصل

---

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 2/184-185.

[2] نفسه. 2/186.

إليه أولئك القادة الذين استعملوا الفقراء أدواتٍ مباحةً لأطماعهم، فالأب يغادر المنزل ليخدم القاضي، وهناك يذبح خروف العيد (خدمة القاضي) ثم يعود خاوي الوفاض، صفر اليدين، ولم يأكل اللحم طوال العيد، ليحدد ذلك الجانب المعنوي في شَخْصِيَّةِ الأب، فهو يركز على الأبعاد المادية والمعنَوِيَّة، فهنا إشارة إلى فقره، وإلى عفته وتعففه في الوقت ذاته، فشَخْصِيَّةُ الأب هي شَخْصِيَّةٌ ثابتةٌ مسطَّحة، توزعت صفاتها وملامحها على جسد القصيدة الدرامِيّة، فقد أطلَّ الأب خادمًا للقاضي، وانتهى به الأمر في الوظيفة ذاتها، فهو شَخْصِيَّة محافظة على صفاتها، وهو يرمز للفلسطيني اللاجئ الذي وجد نفسه خادمًا لدى بعض المنتفعين، لكن تعففه ظلَّ الحاضر الأبرز في شخصيته، فاليدان الصغيرتان تأخذان رمزًا معنويًّا يحمل دالَّ العفة، أما عينه (الحولاء) فهي تعبر عن صفة جسدية خارجية، وبما أنَّهُ لم يذق لحم العيد طوال العيد، بل رأى الخروف يدرج في السماء، فهذا يكشف عن الوعود التي ظلَّ القاضي يُمنّي بها ذلك الأب، لكِنَّهُ لم يرَ منها شيئًا سوى في السماء، وهذا تدليلٌ على أنَّ الوعود بعيدة عن التحقيق بعد الأرض عن السماء، فلَكَ أن تحلم كما تشاء، وهنا تَتَجَلّى صفة أُخْرى على الصعيد النفسي والمعنوي، يُمْكِن اعتبارها صفة السذاجة والبساطة، فالأب رَكَنَ إلى الوعود، بينما هذا الأب يختلف في شخصيته اختلافًا كُلّيًّا عن شَخْصِيَّة الابن الطفل الذي مثَّل الوَعْي الثَّوْرِيّ، فهو بَدَأ ثائرًا، لكنَّ نواة الثَّوْرَة لديه ظلت تتخلَّقُ إلى أن انفلقت وانفجرت وتبرعمت، وأصبح الوَعْي لدى الطفل شموليًّا، فعدم اقتناعه بإجابات الأم، يمثل جانب الرفض والتمرد لديه، وما هذا الرفض إلا انفجارٌ للفِكَرِ والرؤى التي يحملها، أو تلك التي تتشكل فيه صغيرًا، وتنمو بنمو شخصيته.

وفي قصيدة (اجتراح معجزة يومية) يُطوِّر الشّاعر من الشَخْصِيَّة الدرامِيّة باتجاهين متناقضين، فهناك شَخْصِيَّة (الفدائي) وهو المعجزة التي عرفتها الثَّوْرَة الفلسطينيّة، وإلى جانب هذه الشَخْصِيَّة تقف شَخْصِيَّة الأديب أو المثقف الذي يتبنى فكر هذا الفدائي ويؤمن بقدراته الكفاحية، فتصبح الشخصيتان روحًا واحدة تحل في جسدين:

"ويقول من كتبَ القصيدةَ،

إنَّ مَنْ بَدَأت به هذي القصيدةُ صاحبي ودليلُ سرّي،

ظلَّ يحملُني وأحملُه على قولِ الحقيقة،

ظلَّ يُنكرني وأتبعه،

يُسايِرُني وأخلعُهُ،

إلى أن حلَّ فيَّ وذبْتُ فيه،

ويستوي أنَّي أُعِدُّ له احتجاجي أو ولائي"[1].

فهناك شخصيتان واضحتان، هما شَخْصِيَّة كاتب القصيدة، وهو الشَخْصِيَّة التي ترمز إلى الفلسطينيّ المثقف، أو المقاتل المثقف، أو الفدائي صاحب الكَلِمة، وهو الذي يتبنى فكرة النضال، ويحتضن قلمه الفدائيين، فمن الواضح أنَّهُ يتماهى مع شَخْصِيَّة الفدائي. فهل ظلت شَخْصِيَّة الفدائي الذي يوظفه الشّاعر في هذه القصيدة ثابتة؟

في بداية القصيدة تبدو الشَخْصِيَّة معجزة، بما تملكه من طاقات خارقة:

"ويقول معجزتي بقائي

الموتُ موتي،

والضحيةُ جثتي،

ورياضتي أنَّي أقوم إذا قُتلْتُ،

أنا المَدين بمعجزاتي للذين تعهَّدوا قتلي"[2].

فمن الواضح أنَّ الراوي يسرد حوار تلك الشَخْصِيَّة التي تطلُّ علينا ناضجة، واثقة بما تقوم به، متلبسة بالنضال حد المعجزات، فهذا الفدائي يحمل اللقب والاسم قولًا وفعلًا، هو صاحب النَّفَس المقاوم المشتبك، فهو يهدد بطريقة غير مباشرة، يعد من يحاولون قتله بالبقاء؛ وفي ذلك إعلان عن أنَّ فكرة الثَّوْرَة لا تموت، وإن ماتت الأجساد، فإنَّ الفكرة تبقى. لكنَّ هذا الصَّوْت يبَدَأ بالخفوت تدريجيًّا، وهنا يبَدَأ الانفكاك التدريجي بين الشخصيتين:

"هكذا، بين اليدين، يُكَرِّر النِّفطُ العميقُ

فَتَكرِّرُ الأخطاءَ،

يضربُنا الغزاةُ،

ونضربُ الأمثالَ،

---

[1] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 1/446، 447.

[2] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 1/445.

مالَ دمي عليَّ وقال: هل تدري لماذا لستَ في حيفا؟

وحينَ سألتُ: كيف الأهلُ؟ طال الليلُ...

يا ليلَ الحزانى والقصيدةْ

مَنْ لي بفاكهةِ الشتاءِ

البردُ يبردُ من دمائي

والصدقُ مدفأتي المجيدةْ

ولقدْ صدقتُ فخفَّ وزني:

زدتُ حزنًا واحدًا،

ونقصتُ بضعةَ أصدقاء"[1].

يبَدَأ المقطع بالإشارة الرَّمْزية التي توحي بالميل النفسي الذي مالته أنفس بعض المقاومين للمال على حساب الثَّوْرَة، فالنفط هو رمز للمال الخليجيِّ الذي صار يُقدَّمُ لبعض التنظيمات لشراء ولاءاتٍ خاصَّة، ولأهداف سياسية داخلية وخارجية، ولهذا انفتحت لحظة الأسئلة الجَدَلِيَّة، وهي أسئلة الهوية، فالمسيرة التي انطلقت للوصول إلى حيفا اعترضتها الأموال النفطية، فأوقفتها، والسؤال هو برسم الإجابة التي تتضح فيما بعد من نبرة الحزن التي تطفو على وجه الشَخْصِيَّة المثقفة، فالحزن سيزداد والليل سيطول، ولأنَّ الصدق هو ما يميز هذه الشَخْصِيَّة المقاومة المثقفة، فلقد جعلها شَخْصِيَّة تتجرد من الأصدقاء، فأصبح شَخْصِيَّة منبوذة (نقصت بضعة أصدقاء). فصوت هذه الشَخْصِيَّة المثقفة يتطور نحو القوة، فهو يسير باتجاه يختلف عن سير اتجاه شَخْصِيَّة الفدائي، الذي تغريه المادة، فيصبح كاتبًا للتقارير الكيدية:

"لم يشغل التحرير بالَ الصائح المحرور لكن حرَّر التقرير

ضدّي"[2].

فالقضية الأساسية التي انطلق الفدائي من أجلها لم تعد هي ما تشغل باله أمام إغراءات المادة، وتحوله من فكرة ثورية إلى اسمٍ فقط في سجلات الثَّوْرِيّين، بل أصبح رقيبًا على الفدائيين، وشاهدًا على تجريم القصيدة.

---

[1] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 447/1.

[2] نفسه. 448/1.

" ويقول مَن كَتبَ القصيدةَ أنَّ مَنْ بَدَأت به هذي القصيدةُ،

صافح الموتى،

وسامَحَ قاتليه،

ورغمَ أني ذبتُ فيه فلم أهادنْهمُ،

وتشهدُ حصتي، من جسمِه، أني أطاحنهم،

ويقترحون تجديد الرهانِ على المُخَيَّم..

في البداية كان قبرًا،

فاتَّكَأْتُ على دمي وخرجْتُ،

فاصطلحوه قصرًا"[1].

إنَّ هذا التحول الخطير في شَخْصِيَّة الفدائي يشير إلى نقمة الشّاعر على أولئك الذين انقلبوا على مبادئهم وتساوقوا مع المال، وما تمليه عليهم السياسات الخارِجِيّة، فصاروا يراهنون على القضاء على الثَّوْرَة بما تيسر لهم من مؤثرات مادية يلقون بها على الفكر الثَّوْرِيّ، لتخرجَ أصوات الشَخْصِيَّة المثقفة رافضة لِكُلِّ ذلك، متحولة من الكفاح القولي إلى الكفاح الفعلي (لا أهادنهم، إني أطاحنهم، فاتكأت على دمي) وكُلّ ذلك يشير إلى تطور ملموس إيجابيًّا في هذه الشَخْصِيَّة المثقفة، وفي المقابل تتطوَّر شَخْصِيَّة الفدائي التي افتُتِحت القصيدة بصفاتها البطولية سلبًا، فيعترف المثقف الآن بِأنَّ رهان المُحبِطين والمتساوقين مع المال قد نجح ولو جزئيًّا، وهذا ما يفسره قول تلك الشَخْصِيَّة في صراعها الذّاتِيّ:

"(مَنْ سيُنكر، بعدُ، أنَّ هناكَ مُتَّسَعًا لقصرٍ في المُخَيَّم؟)

أنَّ فضلَ القيمةِ المنهوبِ أصبحَ آيةً من فضل ربي،

غيرَ أنَّي لم أزل، كسوادِ شعبي،

بين أحلامِ الظهيرة والغضب

فلقد يصحُّ عن المُخَيَّم أنَّهُ ذهبَ الصفيحُ وجاء تجار الذهبْ

ولقد يصحُّ عن المُخَيَّم أنَّهُ قَصُرَت فساتين البنات،

وطال يومُ الأمهاتِ،

[1] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 449/1.

يصحُّ أيضًا أنَّ شيئًا لم يَمُتْ،
شيئًا دفينًا ظاهرًا صلبًا وميعادًا دقيقًا لم يَفُتْ،
هذا الذي عَبَرَ النهارَ من الخليجِ إلى المحيط
يتجمهرُ الفقراءُ والأحلامُ في عينيه..
عندَ الفاكهانيِّ البسيطْ"[1].

إنَّ محاولة الشّاعر لفرض هذا الواقع الجديد من خلال شخصيات النَّصّ التي يوظفها بهذا التجلي الدرامِيّ الذي يُبرزُ التطور المتسارع في الأحداث، ويكشف عن أكثر من وجه من وجوه الصراع، وما تُحدثه حركة التطور من إحداث الدهشة وإيقاع التوتر في النَّصّ يُعَبِّرُ عن أداءٍ درامِيّ متنامٍ يُخلّص القصيدة من ذاتيتها، ويجعلها مساحة شاسعة لاستيعاب مسيرة شعب بأكمله في تفاعلاته مع الأجندة الخارِجِيّة، وما ضربته عليه بعض الأنظمة العَربيّة والغَرْبِيّة من حصاراتٍ أيديولوجية؛ لتوقع به في مهاوي التحول والانزياح عن المبَدَأ الأساسي الذي خاض تجربة الغربة والثَّوْرَة من أجله، فالرّهان على المُخَيَّم بَدَأ ناجحًا جزئيًّا، إذ إنَّ شَخْصِيَّة المثقف تعترف ضمنيًّا بهذا، وذلك عبر تحولات الشَّكْل الخارِجِيّ في بنية المُخَيَّم، إلا أنَّ هذا التّحول لا يعتمد على جسد المكان المادي، وإنَّما يُعَبِّر عن الانتقال المعنوي لما في ذاكرة ذلك المُخَيَّم، فأصبح من سكنوا المُخَيَّم يسكنون القصور، وهذا تطور خطير في شَخْصِيَّة الفدائي الذي قبل أن يسكن القصر في ظل وجود المُخَيَّم، والفقراء، فكيف انفصل عنهم، ولماذا؟ وكيف قبل على نفسه ذلك؟ وهل بعد هذا سيظل محتفظًا بلقب الفدائي؟

هذه الأسئلة الضمنية التي تكمن في روح النَّصّ هي التي تمثل حركة الدّراما الخفية في هذه القصيدة، وهي التي تُحيل إلى مفاعلات التطور سلبًا وإيجابًا في الشَّخصيَّات على المستوى المادي والخارِجِيّ، فخارجيًّا تتحول شَخْصِيَّة الفدائي من جسدٍ يختبر التراب وأزقة المُخَيَّم، ويقارع الموت ورياضته، ليصبح مثقلًا بغناه بجسدٍ طريٍّ يعيش في أفياء القصور، وعلى الصعيد المعنوي، فإنَّهُ يتحول من شَخْصِيَّة ذات فكر ثوري مسلَّح، إلى شَخْصِيَّة محنَّطة بالمال والنفط، فيصبح دورها شكليًّا ثانويًّا في المشروع الثَّوْرِيّ، وتصبح فكرتها الاجتماعية ذات تطور آخر على صعيد التوجهات السِّياسِيَّة والاجتماعية، فيصبحُ الخداع منهجها، وكأنَّ تلك الشَخْصِيَّة الفدائية، أو التي كانت، تحاول تبرير التطور المادي، فتلجأ إلى تبرير سرقتها للمال، بِأنَّهُ (هذا من

[1] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 449/1.

فضل ربي) وهنا تَتَجَلّى سخرية دحبور عبر هذه التوظيفات الدّينيّة، كما يستمر التطور في فكر الشَخْصِيَّة الفدائية اجتماعيًّا، فتلبس بناتهم الفساتين القصيرة، ليتماشى ذلك مع بحبوحة المال التي نقلت الفدائي من بؤسه وفقره في المُخَيَّم، إلى قصره في مكان آخر، وكأنَّهُ انسلخ فكريًّا وماديًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا عن محيط المناضل الفدائي الحقيقي.

ولكن التطور في شَخْصِيَّة الفلسطينيّ اللاجئ المثقف يتجه نحو الأداء الإيجابي، فهو لم يتطور بمعنى كامل، إذ لم يكن مبتعدًا عن الثَّوْرَة في البداية، ولكِنَّهُ يؤمن بها وبقدرتها على التّحرير، إلا أنَّهُ الآن يدخل فيها قلبًا وروحًا، مؤمنًا بالفقراء الذين لا أحد سواهم سيحقق اكتمال المشروع الوطني:

"وإذا التفتُّ رأيتُ كوكبةً من الشهداء،
تشهدُ أنَّ في الفقراء شيئًا لا يموتُ فلم يموتوا
لم يقف يومي بعيدًا،
لستُ في غضبي وحيدًا،
فالقيامةُ شارتي، والكونُ مائي
وإذا تأجلت القيامة،
فلأعث في الأرض زلزالًا..
وفي هذا عزائي
بالنارِ نبَدَأ، لا خيارَ لنا..
فإنْ لم.. فالشرارةُ في عروق الصخر كامنةٌ،
وإنْ تفعل فأوصالُ النهارِ تظلُّ تجمعها يدي..
وأقولُ يعجبني غدي
وأقولُ: معجزتي بقائي"[1].

لا صوت الآن سوى لشَخْصِيَّة المثقف، فأين ذهب صوت الفدائي؟ إنَّهُ انتهى بِانتهاء الحضور الفكري المقاوم، فقد أبعده الراوي عن مسرح الأحداث، فسلبيته أوصلته إلى هذا الاختفاء، حيث لا احتفاء بمن لا يقاوم، ولذلك فإنَّ الراوي يرفع من صوت الشَخْصِيَّة المقاومة، هذه الشَخْصِيَّة التي برزت في بداية النَّصّ

[1] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 450/1.

محاولةً التقرب من الفدائي لدرجة أنَّها ذابت فيها وانحلت تمامًا معها على الصعيد الفكري، ولكن بعد التطورات الغريبة والمفاجئة في شَخْصِيَّة الفدائي تحت سلطة شهوة المال، قرر الراوي وهو مؤلف النَّصّ الضمني أن يُسكِتَ تلك الشَخْصِيَّة، ليرتفع بالمقابل صوت الشَخْصِيَّة المثقفة التي تعرف كيف يُصارُ إلى ثورة حقيقية، فمن صفات هذه الشَخْصِيَّة الثبات على المبَدَأ الفكري، والاستمرار في إشباع الفكر بالعمل، وهي شَخْصِيَّة ناقدة رافضة ساخرة سخرية سوداء من أولئك المتحولين عن خطوط النضال، فإذن هي شَخْصِيَّة مثقفة واعية ملتزمة بالفكر النضالي، داعية إليه، لا تُنظِّرُ فقط، وإنَّما تخوض الميدان برفقة الفقراء، وهي تحمل الفكر الاشتراكي، لأنَّ إيمانها بالفقراء يجسد ذلك، وهي شَخْصِيَّة نامية؛ لأنَّ النضال الفكري أصبح فعلًا على الأرض، وهذا ما يشهد به حضور المعجم الثَّوْرِيّ الكفاحي (فلأعث، زلزالًا، النار، الشرارة) فهذه الألفاظ أصبحت لصيقة بالأداء، مما يدلل على تطور هذه الشَخْصِيَّة، وتحولها الإيجابي من القول إلى الفعل. كما أنَّ الراوي يستشرف المستقبل من خلال صوت هذه الشَخْصِيَّة، فالبقاء للفقراء، والغد هو لصوت الثَّوْرَة الفعلي الذي يرفعه الفقراء والشهداء، لا أولئك الذين يعتمرون القصورَ قُبَّعاتٍ تُخفي رؤوسهم التي انحنت للمادة، وانفكت بِشَكْلٍ أو بآخر عن مفهوم الثَّوْرَة.

وبناءً على ما سبق، فإنَّهُ صار من الجَليِّ أنَّ البناء الدرامِيّ في النُّصوص الدحبورية جاء معقد التركيب، دقيق الاختيار، عميق الفكرة، فالقصيدة الدرامِيّة عند دحبور تشكلت من خيوط متداخلة، فلا تكاد تخلو واحدة منها من صفةٍ تكاملية للبناء الدرامِيّ، فالسَّرْد بأنواعه، والحوار بشكْلَيْهِ، وما حمّله الشّاعر لهذه الأشكال السَّرْدية من تِقَنِيّات الاستباق والاستشراف، أو تيار الوَعْي، بالإضافة إلى اللغة التصويرية الفَنِّيَّة التي صبها في هذه الأقنية، جاءت كأدوات إقناعية تعزيزية تساهم في تشكيل الحدث، وتكشف عن طبيعة الشَّخصيَّات التي وظفها الشّاعر، والتي جاءت شخصيات واقعية حقيقية، وأُخْرى شخصيات قناعية؛ إلا أن الأخيرة تمت تغطيتها في باب القناع، واكتفت الباحثة في هذا الفصل بالحديث عن الشَخْصِيَّة الواقعية؛ فكانت تلك الشَخْصِيَّة من بيئة الحدث، مقترنة بِشَكْلٍ أو بآخر بقضيةٍ سياسية أو اجتماعية، وفي الحالتين فإنَّها لم تكن منفصلة عن سياقها التّاريخيّ، فالفضاء الزمكاني الذي حلقت فيه الشَّخصيَّات، هو سياق لا يحيد عن عمر القضية الفلسطينيّة، وهذا يعني أنَّ دحبورًا شاعرٌ وُلِدَ على مصطبة المعاناة، ونشأ في أزقة المُخَيَّم، وكانت الغربة ملعبه الذي رمى في شباكه أهم أحداث حياته، وهي أحداث ترتبط بالقضية الفلسطينيّة.

ويُمْكِن القول بِأنَّ البناء الدرامِيّ في النَّصّ الدحبوري قد خرج من ذاتيته، ليرتدي ثوب الهم الجمعي، فكان دحبور الطفل الراوي في بعض النُّصوص محتكًا مع شخصيات أُخْرى يمنحها دور البطولة، لكن تلك الشَّخصيَّات لم تكن مقيدة بقيود الفردي والشخصي، بل إنَّها انطلقت للتعبير عن الجماعي والعام، ولا بُدَّ من الإشارة كذلك إلى أنَّ صوت الشَخْصِيَّة الدرامِيّة كان صوتًا كُلّيًّا لا فرديًّا، فشَخْصِيَّة الطفل عبرت عن أصوات الأطفال في بيئة محددة، وشَخْصِيَّة الأب كانت هي الشَخْصِيَّة المثالية التي يُمْكِن القياس عليها في ظروف مشابهة، والأمر ذاته مع شَخْصِيَّة الأم. بينما شَخْصِيَّة الفدائي التي قدمها الشّاعر بصورتين متناقضتين، هي شَخْصِيَّة الهوية الفلسطينيّة على الصعيدين السياسي والفكري، وقد نجح دحبور إلى أبعد مدى في تحريك تلك الشَّخصيَّات، وبناء الحدث بناءً على حركتها الفاعلة، وعلى أصواتها القابلة للتمدد زمكانيًّا.

الفصل الرابع: شِعْرِيَّة البنية الإيقاعيّة

المبحث الْأَوَّل– مفهوم البنية الإيقاعيّة

المبحث الثاني– الإيقاع الدّاخِلِيّ

أوَّلًا– التّكرار

ثانيًا– التّجنيس

ثالثًا– التَّوازي التَّرْكيبيّ

المبحث الثالث– الإيقاع الخارِجِيّ

أوَّلًا– البحور الشِّعْرِيّة

ثانيًا– القافية ودلالتها الشِّعْرِيّة

الفصل الرابع: شِعْرِيَّة البنية الإيقاعيّة

المبحث الْأَوَّل– مفهوم البنية الإيقاعيّة

يُعدُّ الإيقاع من العناصر المهمَّة في النَّصّ الأَدَبِيّ؛ لما له من دور في التّأثير على المُتَلَقّي، وشحذ أحاسيسه وتوجيهها، ناهيك عمّا يحدثه من موسيقية تطرب لها الآذان. والإيقاع في معناه اللغوي مصدر للفعل أوقع، حيث جاء في اللسان: "الإيقاعُ: من إيقاعِ اللَّحنِ والغِناء، وهوَ أن يُوقِعَ الألحانَ ويَبنيها، وسمَّى الخليلُ، رحمه الله، كتابًا من كتبِهِ في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1]. وجاء في معجم المُصْطَلَحات " (rhythm) الكَلِمة مشتقة أصلًا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفّق. والمقصود به عامة، هو التواتر المتتابع بين حالتي الصَّوْت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول،..."[2]. فهو بذلك عبارة عن علاقة وطيدة بين الجزء والكُلّ، أو بين الجزء والجزء الآخر، وبذلك يتحقّق الأثر الفَنِّيّ في النَّصّ الأَدَبِيّ من جملة من العلاقات التي تنتظم في قالب متحرك، إذ يتمكن الأديب أو الفنّان أن يتّكئ على الإيقاع باتباعه واحدة من طرق ثلاث: التّكرار، أو التعاقب، أو الترابط[3].

وتذهب خالدة سعيد إلى أنَّ الإيقاع وُجد ما قبل الاصطلاحات، حيث كان الإنسان القديم يُحْدِثُ أصواتًا متسارعةً ليُعَبِّر عن اقتراب الخطر، أو كان صوت الساحر مثلًا يتعالى ويتسارع عند استحضار الأرواح

---

[1] ابن منظور، لسان العرب. مادة وقع.

[2] وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص.71.

[3] ينظر: نفسه. ص.71.

الشريرة، فيما ينخفض ويهدأ ليعلن عن ذهاب هذه الأرواح، وكذلك الإيقاع الخاص المرافق لرقص الحُروب[1].

إذن فالإيقاع موجود مذ خلق قلب تتسارع دقاته في انتظام فريد ما بين الحركة والسكون، ولا شكّ أنَّ إيقاع الطَّبيعَة قد انعكس على فَنّ الشِّعْر، منذ أن كان في صورته البسيطة، إلّا أنَّ ما وصلنا من الشِّعْر الجاهلي الذي يجسّد التطور الشَّكْلي للإيقاع الشِّعْرِيّ العَربيّ، وخاصَّة بعد أن قطع أشواطًا متعددة من مراحل التطور، يُمَثِّلُ توجُّهًا متقدمًا جدًّا بالمقارنة مع ما كانت عليه البِدايات، التي مثَّلت اضطرابًا وزنيًّا في صيغ متعددة[2].

وبلا شك فإنَّ الإيقاع أساس البناء الشِّعْرِيّ، فهو يشحنه بحلاوة وطرب، حَتّى وإن لم يكن لمضمونه قيمة يُعتدُّ بها[3]، وهذا ما نوّه إليه ابن قتيبة في تقسيمه لِلشِّعْر، إذ يقول: "وضرب منه حَسُنَ لفظُهُ وَحَلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى، كقول القائل:

ولمّا قضينا من منى كُلّ حاجة ... ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حدب المهارى رحالنا ... ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطيّ الأباطح" [4].

ويعلق ابن قتيبة على ذلك قائلًا:

"هذه الألفاظ كما ترى، أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت (إلى) ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيّام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا فى الحديث، وسارت المطيّ فى الأبطح. وهذا الصنف فى الشِّعْر كثير"[5].

فعلى الرغم من خلوّ النَّصّ الشِّعْرِيّ السابق من المعاني السامية، إلا أنَّهُ لا يخلو من جماليَّة الإيقاع، الأمر الذي يجعله قادرًا على الالتصاق بالأذن، لأنَّ أول ما يطالع المُتَلَقّي سماعًا هو الصَّوْت برنَّته ونبرته،

---

[1] ينظر: سعيد، خالدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 1986م. ص107.

[2] ينظر: آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م. ص10.

[3] ينظر: خضر، سيد: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ط1، دار الهدى للكتاب، بيلا– كفر شيخ، 1998م. ص48.

[4] ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ. 67،68/1.

[5] نفسه. 67،68/1.

وما تعليق ابن قتيبة على النَّصّ السابق إلا تأكيدٌ على قيمة الوزن الإيقاعيّ، فهو الجاذب الْأَوَّل لذهن السامع، وهو المهيّئ الفعلي للأذن لتلقي الفكرة، وإرسالها للذهن لتحليل مضمونها، فإنْ حدث الإيقاع أوَّلًا، فإنَّ ذلك من شَأْنه أن يمنح النَّصّ القدرة على المرور إلى المناطق المعقدة، حَتّى يتم تفكيكه موضوعِيًّا. ولعلَّ ما ذهب إليه ابن قتيبة في قوله "أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع" إنَّما يشي بجماليَّة النَّظْم الناشئ عن الإيقاع والوزن، وما يتركه من تأثير على السامع[1]. حَتّى وإن لم يكن للمعنى فائدة في رأيه، إلا أنَّهُ يشنّف الآذان بما يطرب ويبهج.

وهو الأمر ذاته الذي نبّه إليه الدكتور إبراهيم أنيس حول الكَلام الموزن بقوله: "الكَلام الموزون ذو النغم الموسيقيّ يثير فينا انتباهًا عجيبًا، وذلك لما فيه من توقُّع لمقاطع خاصَّة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع، لتتكوَّن منها جميعًا تلك السلسلة المتَّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأُخْرى..."[2].

فالمقصود بالإيقاع هو تلك النغمة التي تتكرر في البيت مثلًا أو في كلام ما، فتوالي الحركات والسكنات تواليًا منتظمًا في فقرتين أو أبيات من القصيدة يُعدُّ إيقاعًا، إلا أنَّ الإيقاع في الشِّعْر يرتبط بالتَّفعيلَة التي اعتمدها البَحر العَربيّ[3].

ويرى محمد مندور بِأنَّ الإيقاع يتولّد في الشِّعْر العَربيّ من "تردّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كُلّ تفعيل، ويعود على مسافات زمنية محدّدة النّسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن"[4]. وليس ببعيد عن هذا التعريف ما جاءت به خالدة سعيد، إذ عرَّفت الإيقاع بِأَنَّهُ "النّظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثِّر ما (صوتي أو شكلي) أو جوٌّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التَّوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صَوْتِيَّة ومعنَوِيَّة وشكليَّة"[5]. فيلاحظ هنا أنَّ الإيقاع محكوم بشبكة من العلاقات التي تشبه الأمواج الناظمة، وهي الشبكات الصَّوْتيَّة أو القنوات النّغميَّة التي تنقل الفكرة، وبدونها لا يُمْكِن أن يُنقل المعنى بالطريقة ذاتها، وعليه فإنَّ كُلّ نصٍّ شعري إيقاعيٍّ لا بُدَّ أن يحتكم إلى تلك الشبكة من العلاقات؛ لأنَّ الإيقاع من الخصائص الشِّعْرِيّة الثابتة، سواء كان شعرًا فصيحًا أو ما جاء من

---

[1] ينظر: خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية. ص 49.

[2] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952م. ص11.

[3] ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص435.

[4] مندور، محمد: في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020. ص198.

[5] سعيد، حركية الإبداع. ص107.

الموشحات والأزجال وغيرها، غيرَ أنَّ الشِّعْر الفصيح، وبخاصَّة الشِّعْر الحديث، اهتمَّ بتنويعات إيقاعِيَّة متعددة؛ استجابةً لحالات الشُّعَراء النَفْسِيَّة، ونظرًا لاختلاف مقاصدهم، وهذا ما يفسر الإيقاعات المتعددة التي قد نلفيها في القصيدة الواحدة[1].

ويذهب أبو ديب إلى أنَّ الإيقاع هو "الفاعلية التي تَنقل إلى المُتَلَقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعورَ بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركيّة، تختلف تبعًا لعوامل معقدة"[2]. فهذا التّعريف يحمل إشارة مهمة، حول الإيقاع، ترتبط ارتباطًا لصيقًا بالمُتَلَقّي، وهي بهذا الارتباط لا تنفكّ بحال من الأحوال عن مضمون النَّصّ، إذ إنَّ المُتَلَقّي الذي يُفترضُ أن يستقبل الرّسالة، لا بُدَّ أن يكون ذا حساسية مرهفة، وهذه الحساسية مرتبطة بالحركة الإيقاعيّة الدّاخِلِيّة، وهذه الحركة لا تتنصّل من قيمة المعنى الذي يضمه النَّصّ، وعليه فإنَّ الإيقاع يصبح متطلَّبًا رئيسًا في عمليَّة التَّلَقّي.

وإلى قريب من هذا المعنى تدخل خالدة سعيد إلى العمق الذي يتبأَّرُ فيه فحوى الإيقاع، فهي ترى أنَّهُ "ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنَّما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوَعْي الحاضر والغائب"[3]. فمن هنا يرتفع الإيقاع عن معانيه الماديّة، وقدراته التّأثيريّة كونه كلمات موزونة، أو نوتاتٍ تتشكل في جسد النَّصّ، أو قطع موسيقيّة يُبنى النَّصّ على مقاساتها، وإنَّما هو طاقة تعبيريَّة ترتقي بالمحتوى، وتبني معه علاقة تكامليّة، لا بُدَّ من رعايتها بعينٍ بصيرة، لأنَّ التّشكيل الوزني الذي عهدناه في البحور الخليلية المعروفة، ليس سوى أدوات أو قوالب فارغة، مع أنَّها ضروريّة للبناء الخارِجِيّ للقصيدة، لكنَّ وقع تلك الحركات والسّكنات التي تختفي تحت مسميّات البحور، هو ما يجب أن يُلتفت إليه، كونه التّشكيل الأهم للصّور الموسيقيّة الظّاهِرَة، فخلف تلك الحركات والسَّكنات تقفُ اعتباراتٌ كثيرةٌ لا بُدَّ من النَّظَر إليها[4].

وفي الوقت الذي كانت فيه الأوزان العَربيّة عبارة عن قوالب عامة جاهزة، فإنَّ الإيقاع "ذاتي – موضوَعْي؛ لأنَّهُ ليس قالبًا جاهزًا عامًّا، وإنَّما هو: مجرد مادة تتشكل بحسب مقصدية الشّاعر واجتماعيّته

---

[1] ينظر: مفتاح، محمد: دينامية النّص– تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987م. ص55.

[2] أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، 1981م . ص230، 231.

[3] سعيد، حركية الإبداع. ص107.

[4] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص52.

فيأتي بطيئًا أو سريعًا، وبحسب مقصديّة المحلل (واجتماعيته أيضًا)، فقد يقع التَّماهي بين المحلِّل والشّاعر وقد يحصل التّباين بينهما، وقد تكون مراتب وسطى بين الحدّين"[1].

إنَّ من أبرز الفروق بين القصيدة التَّقليديّة والقصيدة الحديثة أنَّ "القصيدة التَّقليديّة قائمة على الوزن السَّهل المحدَّد، المفروض من خارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار ويتطلَّب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلَّب استخدام الوزن"[2]. وعليه، فإنَّ الأداء الإيقاعيّ في القصيدة الحديثة، أصبحَ فَنًّا مختلفًا إلى حدٍّ ما عمّا كان عليه الوزن الخليلي؛ إذ استطاع شعراء الحداثة المتميزون أن يُحدثوا الصَّدمة الإيقاعيّة من خلال نماذجهم الشِّعْرِيّة، وتلك الصدمة لم تكن لِتَتَحَقَّقَ لولا ذلك التَّماهي الفريد بين الخط الموسيقيّ، والخط المعنوي اللذين يسيران جنبًا إلى جنب في الوصول إلى نقطة الإدهاش المتوقَّعة من قصيدة الحداثة[3].

وحَتّى لا تكون قصيدة الحداثة مفتوحة إلى أبعد الحدود على استيعاب الإيقاع الصَّوْتي بِكُلِّ مستوياته، فقد كان لا بُدَّ من الاهتمام بالبنية الإيقاعيّة اهتمامًا لافتًا، وذلك لأنَّها تمثل المظهر الْأَوَّل والأهمّ من مظاهر النَّسيج الشِّعْرِيّ الصَّوْتي، في اشتباكاته مع الدَّلالات التي تفرضها تلك المظاهر الماديّة المحسوسة[4].

وهذا عائدٌ بالطَّبعِ إلى أنَّ تلك البنى الإيقاعيّة تمثِّلُ "شفرة إضافيَّة شِعْرِيَّة لا تقتضيها الأنظمة الصَّوْتيَّة اللغوية، مع أنَّها منبثقة عنها، لكِنَّها تقوم بِدَوْر مركزي في تجربة الشِّعْرِيّة العَربيّة حضورًا وغيابًا"[5].

وإن كانت تلك الشّفرة الإضافيَّة توشك أن تظلَّ ممثلة للبؤرة التي تستقطب جنس الشِّعْر على مرِّ العصور، إلا أنَّ ذلك التَّمركز، أو الاهتمام بها على أنَّها تمثِّل العمود الشِّعْرِيّ، أفقدها طابع التَّأثير الدَّلاليّ؛ لأنَّ النَّظَر إليها بهذا الشَّكْل المجرد عن قيَمِها الدلائليّة، يفقدها الكثير من صفاتها، لكنَّ الشِّعْرِيّة الحديثة تمكنت من تحويلها إلى بذرةٍ نشطةٍ بما تحمله في نواتها من حركة تكشف عن مضامين جديدة توائم فحوى النَّصّ على نحوٍ ما[6].

---

[1] مفتاح، دينامية النّص. ص63.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ط6، دار الساقي، بيروت– لبنان، 2005م . ص175.

[3] ينظر: العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله– فلسطين، 2003م. ص75.

[4] ينظر: فضل، صلاح: أساليب الشّعرية المعاصرة. ص21.

[5] نفسه. ص16،15.

[6] ينظر: نفسه. ص16،15.

وإذا كان التّلاحم بين الشِّعْر والوزن يمثل شرطًا أساسيًّا من الشروط الأصيلة لِلشِّعْر، فإنَّ هذا الشرط يصبحُ غير منطقيٍّ في معناه العروضي الجامد، فليس الشِّعْر إيقاعًا عروضيًّا منتظمًا بتفعيلاتٍ مُعدَّة سلفًا، حسب البَحْر الخليلي؛ لأنَّهُ إن كان كذلك، فإنَّ هذا العنصر الوحيد الذي يُفترضُ أنَّهُ ما يميّز الشِّعْر، سيسلبُ عن القصيدة قيمتها الشِّعْرِيّة، إذ الالتفاتُ لهذا الجانب، وإهمال الجوانب الإيقاعيّة الأُخْرى غير (الوزن العروضي) يؤدي بالضرورة إلى تنحيف القصيدة، وتقشيرها من سمات الشِّعْرِيّة بِشَكْلٍ أو بآخر، فهناك ما يدعم شرط القصيدة على مستوى الشِّعْرِيّة، ويحرّرها من قيود الضَّبط الإيقاعيّ المحدَّد بإطار النَّظَريَّة الوزنيَّة[1].

إنَّ ما ذهب إليه أبو ديب يُعدُّ تحوُّلًا مفصليًّا في مفهوم الإيقاع في البنية الإيقاعيّة في القصيدة الحديثة، فهو لا يرى بِأنَّ الشرط الأساسي الذي يميز الشِّعْر من غيره من الفنون الأُخْرى هو الوزن العروضي، إذ إنَّ الحداثة تتطلّبُ ثورةً فعليَّةً على الجمود الذي سيطر على القصيدة العمودية دهرًا، وهو لم يعد قادرًا على قصيدة الحداثة، وإلا أصبحت القصيدة الحديثة حديثةً بالمسمَّيات فقط؛ لأنَّ الإيقاع لم يعد وزنًا صوتيًّا أو نبريًّا، ولكِنَّهُ تجاوز هذه التعريفات الجامدة، ليصبح خطابًا شاملًا، يتشكل من بلاغة الحركة التي تسري في عروق النَّصّ ابتداءً بعتبته، وانتهاءً بآخر صوتٍ فيها، وما ينتظم ذلك الخطاب من أصواتٍ تُعَبِّر عن انفعال الذّات داخل خطابها، حيث صوتُ الذّات داخل القصيدة هو صوتٌ دائمٌ متشبِّعٌ بالإيقاع الذي يراه منحلًّا عن قيود الانضباط الإيقاعيّ العروضي، فقد يضبطه المبدع بأدواتٍ أُخْرى تمتثلُ لاختبارات المعاني الجديدة، والرؤى الفريدة، تلك الرؤى التي لم تكفّ الذات عن السّعي إلى تحقيقها واختبارها عبر العصور، وقد كانت هناك عقد إيقاعِيَّة لها تاريخها، وشروطها الخاصَّة، كما هو الحال-على سبيل المثال لا الحصر- عند المتنبي وابن زيدون، وصولًا إلى نازك الملائكة، ومحمود درويش وأدونيس وسعدي يوسف، وغيرهم، وهذا الإيقاع لم يكن لديهم عنصرًا شكليًّا تزيينيًّا، بل كان مبَدَأً غارقًا في الدَّلالَة المُتَشَكِّلة عبر مسار إنتاج الْغِنائيّة لمعناها[2].

---

[1] ينظر: أبو ديب، في الشعرية. ص 90.

[2] ينظر: الواري، عبد اللطيف: الغنائية في الشعر العربي، مجلة الجسرة الثقافية ، العدد22، 3 أغسطس 2012. http://aljasra.org/archive/cms/?p=556 تاريخ التصفح 2021/8/4.

وكُلّ ذلك لا يعني أنَّ البنية الإيقاعيّة تنسلخُ عن معناها العروضي انسلاخًا كاملًا، ولكِنَّها تتطوَّرُ تطوُّرًا يلائم الأدوات التي تتشكل منها أو تُبنى بها وعليها قصيدة الحداثة، ولكن يظلُّ الخطاب الشِّعْرِيّ الشّامل هو النّاظم لوحدات الزّمان والمكان التي تقابل الوحدات التَّفعيلية العروضيَّة، مضافًا إليها القافية؛ لأنَّ الإيقاعات الزَّمَنيَّة تمثِّل وحداتٍ دَلاليَّةً تُحَقِّقُ في تفاعلها مع النَّسق الموسيقيّ الإيقاعيّ أداءً دلاليًّا ينسجم مع البناء الخارِجِيّ لِلنَّصِّ الشِّعْرِيّ، ويتماهى مع الصَّوْت الدّاخِلِيّ لِلنَّصِّ المُتَشَكِّل من تناسق الحروف ومخارج الكَلِمات[1].

ولعلَّ فاعلية الإيقاع في مستواه الشِّعْرِيّ تكمن في تشييد عوالم المعاني الخفيّة في النَّصّ، فهو يخدم الصّورَة، ويمنحها الطّابع الشِّعْرِيّ المميّز، ولذا فإنَّهُ لا بُدَّ للقارئ أن يكون مزوَّدًا بأدوات العروض العَربيّ كشرطٍ تكوينيٍّ لفهم طبيعة الأبعاد التَّجديديَة في النَّصّ، واستقراء مكامن النُّضوج المعنوي الطّارئ بناءً على الفهم الجديد لغايات الإيقاع الحديث[2].

ولذلك فقد بَدَأنا نرى بعض شعراء التّجديد يبحثون عن إيقاعهم الخاص، منذ الشِّعْر المهجري، لدرجة أنَّ بعضهم تخلّى عن الوزن والقافية، لكِنَّهُم لم يتخلّوا عن الإيقاع الصَّوْتي الذي تتضمنه اللُّغة، وما تحمله الألفاظ من تناسق في الحروف والمخارج، يخلق بحدِّ ذاته إيقاعًا خاصًّا، لكِنَّهُ لم يفلت من قيد التَّفعيلَة، وإن كان قد فلت من قيود البَحر واشتراطاته العروضيّة المعقدة[3].

ولم يكن دحبور إلا واحدًا من الشُّعَراء الذين أولوا الإيقاع عنايةً خاصَّة، فعند "مراجعة تجربته الشِّعْرِيّة الطويلة بزخمها وشفافيتها، سننتبه إلى اعتنائه الاستثنائي بأهَمِّيَّة الإيقاع في تأثيث الصّورَة الشِّعْرِيّة بما يشحنها درامِيًّا وبلاغيًّا في آنٍ واحد، ويضعها في مقامٍ آخر، بناء على قناعته بِأَنَّ (الشِّعْر عدو الطمأنينة)"[4]. من هنا سنتمثّل جوانب الإيقاع بشقّيه؛ الدّاخِلِيّ والخارِجِيّ في شِعْره، وأهَمِّيَّة الإيقاع في إبراز القضايا الموضوعيَّة التي سلّط الضّوء عليها.

---

[1] ينظر: الحنفي، معاذ محمد عبد الهادي: البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى أنموذجًا، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، عمادة الدراسات العليا، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006م. ص 10.

[2] ينظر: ابن أحمد، محمد، ومولاي بابوي، وبشرى عليطي: البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، بإشراف علال حجام، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998م. ص18.

[3] ينظر: سعيد، حركية الإبداع. ص108.

[4] صويلح، خليل، مقالة بعنوان: أحمد دحبور.. أدركه التعب "دون حيفاه"!، موقع الأخبار الإلكتروني. 2017/4/10م.

المبحث الثاني- الإيقاع الدّاخِلِيّ

يُعرَّفُ الإيقاع الدّاخِلِيّ بِأَنَّهُ "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكملة الواحدة، بما يحمل في تأليفها من صدى ووقع حَسَن، وبما لها من رهافة، ودقّة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التَّنافر، وتقارب المخارج"[1]. فالكَلِمة الواحدة هي لُبُّ المعنى الذي يقوم عليه تعريف الإيقاع الدّاخِلِيّ، إلا أنَّ تلك الكَلِمة لن تكون قادرةً وحدها على خلق ذلك الإيقاع، ما لم تتآلف مع ما يجاورها يمينًا ويسارًا وصعودًا وهبوطًا، حَتّى يشكل ذلك الجوار نشاطًا كُلّيًّا يرتبط "بالنظام الهارموني الكامل لِلنَّصِّ الشِّعْرِيّ"[2]. ومع هذا الترابط التّشاركي يُبنى نسقٌ إيقاعيٌّ تبدأ عمليات الإحساس به من خلال فاعليَّته إلى أن "ينساب في اللَّفظة والتَّركيب فيعطي إشراقة، ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلّيها وتحسن التَّعبير عن أدقِّ الخلجات وأخفاها"[3].

وقد استجاب الشُّعَراء لما تمليه عليهم حالاتهم النَفْسِيَّة من تغيُّراتٍ وتطوُّراتٍ تبعًا لتعدِّد مقاصدهم، فأكثروا من تنويعات الإيقاع، مما بَدا واضحًا في قصائدهم التي تضمَّنت تشكيلاتٍ متنوعةً من الإيقاع[4].

وتذهب يُمنى العيد إلى أنَّ الموسيقى الدّاخِلِيّة في النَّصّ لا تتولَّدُ عن التَّفعيلَة فقط، وإنَّما هناك تفاعلاتٌ عدَّةٌ في النَّصّ تتشكل بموجبها إيقاعاتٌ ترفعُ من قيمة القصيدة، وخاصَّة في قصيدة النَّثْر، التي تلتفتُ للإيقاع الدّاخِلِيّ بعيدًا عن تفصيلات التَّفعيلَة، ويكون الأمر بالانتباه إلى قيمة الكَلِمات المُعجَمِيَّة التي

---

https://web.archive.org/web/20180724164747/https://al-akhbar.com/Literature_Arts/229098

تاريخ التصفح: 2022/1/20.

[1] آلوجي ، الإيقاع في الشعر العربي. ص74.

[2] فضل، صلاح: أساليب الشّعرية المعاصرة. ص22.

[3] آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي. ص79.

[4] ينظر: ابن أحمد، وبابوي، وعليطي، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة. ص14.

تصبحُ أداةَ توقيعٍ خاصَّة بتكرارها، وبما توحيه من دلالات تفرضها طبيعة النَّصّ، وأحيانًا من خلال التَّراكيب اللغوية في أنساق محددة، إضافة إلى ما يؤديه التّكرار المقصود لغاياتٍ إيقاعِيَّة، وسواء كان ذلك التّكرار في الكَلِمة بحدِّ ذاتها، أم بتكرار مشتقاتها، أو من خلال تكرار بعض الأصوات التي يكون لها دوالٌ تستجيب للمعنى عبر إحداثِ ضجيجٍ مموسق داخل النَّصّ[1].

ومع كُلّ ما سبق، فإنَّ الإيقاع الدّاخِلِيّ يبقى جزءًا مهمًّا من أجزاء الموسيقى في قصيدة الحداثة، هذه الأهَمِّيَّة لا تأتي من فراغ، وإنَّما من خلال قدرته على توليد الدَّلالَة التي تتأتّى نتيجة لتلك الحركة التي تنمو، إلى أن تصبح قادرة على الانتاج الدَّلاليّ الذي يخلق ذلك التَّأصيل للمعنى داخل النَّصّ[2].

ولمّا كانت الكَلِمة مكونة من عدة أصوات، وكُلّ صوت له دلالته الخاصَّة، فإنَّ الشّاعر ظلَّ حريصًا على انتقاء تلك الأصوات بعناية، وهذا الحرص على الجانب الصَّوْتي لم يكن بأقلَّ من حرصه على القيمة الدَّلاليّة الكامنة في تلك الأصوات، إذ إنَّ تناغم الحروف صوتيًّا ودلاليًّا في الكَلِمة، يعدُّ مهمة كُبرى للشاعر الذي يبثُّ مشاعره ضمن حلقاتٍ إيقاعِيَّة تجد طريقها إلى أُذن المُتَلَقّي محرِّكَةً انفعالاته وأحاسيسه[3].

ومن المهمّ بناء على ما صار إليه تعريف الإيقاع الدّاخِلِيّ، أن يلتفت الدّارس إلى مُشكلاتِ الإيقاع داخليًّا، والبحث عن قيمة تلك المكونات، التي تشكل مجتمعةً صوتًا إيقاعيًّا في قصيدة الحداثة، وهي بحد ذاتها تُعَبِّر عن شِعْرِيَّة القصيدة، سواء في مستواها الانزياحِيّ أو القناعي أو الدرامِيّ. ومن هذه المكونات: التّكرار، والتّجنيس، والتَّوازي التَّرْكيبيّ.

<u>أوَّلًا– التّكرار</u>

إنَّ البدء بهذا المُكوِّن الإيقاعيّ له ما يبرّره، وذلك لأنَّ التّكرار في جسد النَّصّ الشِّعْرِيّ لا يكون مبرَّرًا ما لم تتّحد دلالته الصَّوْتيَّة مع الدَّلالَة المعنَوِيَّة، كما أنَّ القدرة على الإتيان به تعدُّ من أبرز سمات الشِّعْرِيّة، فالمبدع الذي يقرِّرُ اختيار الكَلِمات المحدَّدة لتكون نسقًا تكراريًّا في مواضع مختلفة من النَّصّ، لا يُمْكِن أن يبثها بطريقة عشوائية، وإنَّما يتخيَّرُ لها الموضع المناسب، والعدد الملائم ضمن حالات التّكرار، بناءً على

---

[1] ينظر: العيد، يمنى: في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م. ص98.

[2] ينظر: العيد، في معرفة النص. ص105.

[3] ينظر: الصحناوي، هدى: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، العدد 1+2، المجلد30، 2014م. ص98.

الفائدة التي تحَقِّقها تلك التّكرارات، ولذلك فإنَّ تعريف التّكرار، يكشف عن قيمته، وأهَمِّيَّة حضوره في النَّصّ، إذ إنَّهُ "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفَنِّيّ، والتّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فَنّجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشِّعْر"[1].

ونظرًا لقيمة التّكرار في العمليَّة الإبداعيّة، من خلال اعتباره الأساس في العمليَّة الإيقاعيّة، فإنَّهُ يُمَثِّلُ "ظاهرة لغوية موسيقية ومعنَوِيَّة تقتضي إتيان المُتَكَلِّمِ بلفظ أو حرف، أو جملة من الكَلام متعلقًا بالمعنى، ثم إعادة ما ذكر سلفًا متعلقًا بمعنى آخر في السياق ذاته، وذلك إما لوظائف تأكيديّة، أو إيقاعِيَّة، أو تزيينيّة، أو بيانية"[2]. ومهما كانت الغاية من التّكرار في النَّصّ، فإنَّهُ يظلُّ يحتفظ بسيادةٍ خاصَّة؛ لأنَّهُ سواء جاء بهدف التَّزيين، أو لوظيفة تأكيديّة، أو لغير ذلك، فإنَّهُ لن يكون محايدًا، فإذا ما أدّى وظيفةً تأكيديّة، فإنَّها لن تتحقَّقُ دون تلك الوظيفة الإيقاعيّة التي تقود إلى تمكين المعنى، وتقريب أو محاولة تقريب الفهم، بما يحمله ذلك التّكرار من قدرة على جذب اهتمام القارئ أو السّامع، وبالتالي استقرار المعنى في ذهنه، هذا بالإضافة إلى الدَّور الذي ينهض به في "إثارة التوقّع لدى السامع للموقف الجديد؛ لمشاركة الشّاعر إحساسه ونبضه الشِّعْرِيّ"[3].

وعلى ما يقدمه التّكرار من قيمة عظيمة داخل النَّصّ، سواء على الصعيد المعنوي أو الشَّكْلي، إلا أنَّهُ لا بُدَّ من النَّظَر إلى ضرورته المُلحَّة في النَّصّ، لذلك فهناك من يستقبح ظاهرة التّكرار من النُّقّاد القدماء، حيث يقول ابن سنان الخفاجي: "وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة ويغض من طلاوتها أظهر من التّكرار لمن يؤثر تجنّبه وصيانة نسجه عنه"[4]، لكِنَّهُ في الوقت ذاته يربط التّكرار بالمعنى، فإذا استدعاه المعنى لم يكن مستقبحًا، ومن ذلك قوله: "وهذا حَدٌّ يجب أن تراعيه في التّكرار، فمتى وجدت المعنى عليه، ولا يتمُّ إلا به، لم يحكم بقبحه، وما خالف ذلك، قضيت عليه بالاطِّراح، ونسبته إلى سوء الصِّناعة"[5]. وهو ما أكّده ابن رشيق حين ذهب إلى أنَّ "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ

---

[1] وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص117، 118.

[2] الدغمان، محمد محمد مرسي: شعرية التكرار في المعلّقات، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، العدد 52، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، 2016م. ص259.

[3] ابن الشيخ، الشعرية العربية. ص95.

[4] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، 1982م. ص106.

[5] نفسه. ص107.

دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرَّر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشّاعر أن يُكَرِّر اسمًا إلا على جهة التَّشوّق والاستعذاب"[1]. وبذلك فإنَّ ابن رشيق قد وضع الضّوابط التي تفصل التّكرار الفَنِّيّ المرتبط بالدَّلالَة والإيقاع، عن التّكرار المستقبح الذي لا يضيف إلى المعنى أيّ جديد.

أمّا في النَّقْد الحديث، فإنَّ هناك من يرى أنَّهُ "ظاهرة أَدَبِيَّة، وتقنية تُسْهِم في بناء النَّصّ دلاليًا وإيقاعيًّا، وتشكل إحدى الخصائص الأُسْلوبِيّة لِلنَّصِّ"[2]. وهذا التَّوجّه النَّقْديّ الحديث لم يكن بعيدًا كُلّ البعد عن التَّوجّه النَّقْديّ القديم، لأنَّ النُّقّاد برَّروا أَهَمِّيَّة التّكرار، ملتفتين إلى الغاية منه، وهي "إعادة إنتاج دلالات جديدة، وتوليد معان مخترعة"[3]. وهذا يعني أنَّ التّكرار تطوَّر كثيرًا عمّا كان عليه في شعر القدماء، ومع هذا التطوُّر الخاص بالتّكرار في الشِّعْر، ظهر تطوُّرٌ نقديٌّ يواكبه، ويكشف عن قيمته، فغدا ظاهرةً موسيقيّةً جديدةً في النَّصّ الحديث، اكتشفها الشّاعر وطوَّرها من خلال تطوُّر الموسيقى الحديثة، وذلك بحرص الشّاعر على خلق التّوازن والتّناسق البنائي في النَّصّ، وهندسة الأسطر أُفقيًّا وعموديًّا، حَتّى أصبح التّكرار فيها نوتةً موسيقيةً أساسية في البناء الإيقاعيّ الدّاخِلِيّ[4].

وللتّكرار قانونان مهمان يجب أن يخضع لهما، أساسهما العاطفة والهندسة، فالقانون الْأَوَّل أن يسلّط الشّاعر بالتّكرار الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، تكشف عن عناية الشّاعر بها عمّا سواها، وهي ذات دلالات نَفْسِيَّة قيّمة. أما القانون الثاني فهو أن يستند التّكرار إلى هندسة لفظيّة دقيقة، بحيث يخلق حالة من التَّوازن فلا يثقل العبارة ولا يميل بوزنها إلى جهة ما[5].

وكأيّ أسلوب آخر، يحمل التّكرار إمكانيات تعبيريَّة، يُمْكِن أن ترفع من درجة النَّصّ إلى مرتبة الأصالة، أو تخفضه إلى مستوى الابتذال اللفظيِّ، ويعتمد ذلك على قدرة الشّاعر في السَّيطرة على التّكرار

---

[1] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، 1981م. 73/2، 74.

[2] الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة. ص107.

[3] الدغمان، شعرية التكرار في المعلقات، ص259.

[4] ينظر: الركابي، فليح كريم: البنية الإيقاعية في القصيدة العربية، مجلة الآداب، العدد62، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2002م . ص231.

[5] ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، 1967م. ص242– 244.

سيطرة كاملة، واستخدامه في موضعه الصَّحيح، بحيث يكون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالمعنى العام، وخاضعًا للقواعد الذَّوقيّة والجماليَّة والبيانيَّة التي يخضع لها الشِّعْر بِشَكْلٍ عام[1].

كما أنَّهُ لا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّ التّكرار يتنوَّعُ في شكله، فهو يقعُ على مستوى الحرف، أو الكَلِمة الواحدة، أو العبارة، أو المقطع كاملًا[2].

ويرى كوهن أن تكرار الحرف في النَّصّ يعادل القافية في البيت من باب المماثلة الصَّوْتيَّة، فيقول: "ويكون الجناس الحرفيّ مقوِّمًا مماثلًا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانات اللغويّة للحصول على أثرٍ قوامه المماثلة الصَّوْتيَّة، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت، ويحقِّق من كَلِمَة لكَلِمَة ما تحَقِّقه القافية من بيت لبيت"[3]. فالحروف في تكرارها إيقاعٌ صوتيٌّ يلجأ الشّاعر إليه مُنوِّعًا في اختياراته؛ ومستثمرًا الصّفات الصَّوْتيَّة لبعض الحروف بما يتواءم مع الغاية الدَّلاليّة التي يريد تثبيتها في نصِّه، وذلك عبر تكثيف تكرارها بتوزيع دقيق في الكتلة الكُلّية، إضافةً إلى أنَّهُ يدعمها بحروفٍ تماثلها في الصفات الصَّوْتيَّة، مما يشكل نسقًا يعطي النَّصّ خصوصيَّةً إيقاعِيَّة[4].

وأما بالنسبة لتكرار الكَلِمة، فإنَّ بعض الشُّعَراء المحدثين يولون أهَمِّيَّة لِكلمات بعينها؛ اعتقادًا منهم بِأنَّ تكرارها في القصيدة عن قصدٍ يكون بهدف الكشف عن المحور الذي تدور حوله القصيدة، وهم بذلك يجعلون منها نسقًا يلحّون عليه فَنِّيًّا، حَتّى يشكل هذا النَّسق البنية الفَنِّيَّة لِلنَّصِّ، ومنه الإيقاع، وبذلك فإنَّهُم يستهدفون المُتَلَقّي بإثارته وجذبه إلى مضمون النَّصّ[5].

ويكون تكرار الجملة "أشبه باللّازمة في الأغنية، أو القفل في الموشّحة الذي يتعاقب عليه الشّاعر عدَّة مرّات، الغرض منه توكيد الحالة النَفْسِيَّة التي هو عليها، أو الاهتمام بالموضوع لعلاقته بأحداث تخصُّ الشّاعر أو الإيقاع"[6]. وفي الغالب، فإنَّ هذا النوع من التّكرار يخدم الدلالات التَّوكيديَّة، كأن يرغب الشّاعر

---

[1] ينظر: نفسه. ص230، 231.

[2] ينظر: نفسه. ص231–239.

[3] كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص82.

[4] ينظر: الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة. ص108.

[5] ينظر: الركابي، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة. ص234.

[6] نفسه. ص235.

بتوكيد صفة من الصِّفات، أو لفت انتباه المُتَلَقّي إلى قيمة محدّدة في جزء من النَّصّ، يكون التّكرار فيه أساسًا متينًا في عمليَّة التوكيد[1].

ومما لا شكَّ فيه أنَّ التّكرار، إضافةً إلى ما يحدثه من طاقات دلاليَّة، فإنَّهُ يشكل نوعًا من التَّأثير في المُتَلَقّي بحيث تستقرُّ الكَلِمة أو الحرف في أعماقه[2].

ولأنَّ التّكرار ركيزة أساسيّة في عمليَّة الصّناعة الإيقاعيّة الدّاخِلِيّة، فإنَّهُ لا يجوز أن يكون طارئًا على جسد النَّصّ، ولا أن يُشكل عبئًا عليه شكلا أو معنى، فلا بُدَّ من تخيُّر اللَّفظة المكرَّرة، ووضعها موضعها الصحيح، الذي يتيح بناء نصٍّ محكمٍ إيقاعًا، دون أن يكون مختلًّا معنًى[3].

ولِما للتّكرار من غايات مهمّة في النَّصّ الحديث، فإنَّ من الشُّعَراء من جعله أداةً تعبيريَّة عن حالة نَفْسِيَّة خاصَّة، فهناك من يتعلّق ذهنه بلحظة معينة، وهذا التَّعلُّق قد يرتبط بجملة محددة، أو كَلِمَة خاصَّة، تكون ذات وقعٍ خاص في حالة نَفْسِيَّة معينة، وبالتالي فإنَّ تكرارها يعدُّ دليلًا على ما يعتمل في عالمه الدّاخِلِيّ من أحاسيس ومشاعر، وقد تكون هذه الكَلِمة أو الجملة من المخزون الماضي، حبيسة في اللاشعور، فيخرجها اللاوَعْي في لحظاتٍ ملائمة، وربما تكون وليدةَ اللحظة؛ نتيجة لحدثٍ مؤثر أو موقف خاص، فتظهر اللفظة أو الجملة مكررة في النَّصّ محدثةً إيقاعًا داخليًّا، يقوم عليه توصيفٌ دقيقٌ لتلك الحالة، وبالتالي فإنَّ التّكرار يكون ضروريًّا في مثل هكذا مواقف[4].

إنَّ تكرار الحرف في القصيدة الحديثة يحمل دلالاتٍ نَفْسِيَّةً تكشف عنها الدَّلالَة الإيقاعيّة، ففي قصيدة (الخيَّال وعودة الماضي) يصبح تكرار حرف (الراء) مُعَبِّرًا عن الحالة النَفْسِيَّة التي كان عليها الشّاعر وهو بين كَرٍّ وفَرٍّ من منفى إلى آخر. فيقول:

"ورجعتُ من وادي الدُّوارِ، مجوَّفَ الدّمِ،

في دمي عريٌ رهيبْ

وعلى خطايَ تهرُّ خارطتي، ظلالي،

---

[1] ينظر: ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن الواحد: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت. ص375.

[2] ينظر: خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية. ص7.

[3] ينظر: الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة. ص107.

[4] ينظر: الدغمان، شعرية التكرار في المعلّقات. ص263.

صفرة الحسّ النخيليِّ الكئيب

ماذا حملتُ، سوى العروقِ الجوفِ، من إبحاري المعميِّ–

والنَّسغ المرّمد والبوارْ؟

والرّايةُ الْأولى ممزقةٌ، وأخيلةٌ يُزوِّرها الحصار؟

حطبًا رجعتُ.. يبستُ في الوادي الغريب"[1].

إنَّ شعور الشّاعر بالانكسار المتكرّر؛ نتيجةً لتكرار الخيبات التي تتوالى وتتعاقب عليه شخصيًّا، وعلى الثَّوْرَة مشروعًا نضاليًّا تحرريًّا ألجأه إلى هذا التّكرار الحرفيّ، فصوت الراء الذي يتكرّر في هذه المعزوفة في مجموعة من الكَلِمات ستَّ عشرةَ مرة، والكَلِمات التي ورد فيها تحمل دلالات نَفْسِيَّة تُعَبِّر عن مطاردة متكررة يكشفها هذا الحرف بإيقاعه التّكراري[2] مثل: (رجعت، الدوار، إبحاري...) فهذه المفردات تُعَبِّر عن حركة دائمة، فالرجوع يدلُّ على نقيضه التَّقدم، أو الذَّهاب، وكأنَّ الحركة تمثِّل دائرة مكتملة، وهذه الدّائرة خلقت له الدُّوار، وهذا الدُّوار ناتجٌ عن حركة الإبحار، وما يحمله البَحر من دلالاتٍ نَفْسِيَّة تُعَبِّرُ عن انفتاح آفاق النَّفْسِ على الحزن والخوف والقلق والتَّوَتُّر، خاصَّة في حالة التَّجْربة الشُّعوريَّة لدحبور، إذ كان البَحر طريق هجرته وغربته، وبالتالي يتَّخذ إيقاع الحرف في النَّصّ صورةً تكرارية تلفت انتباه المُتَلَقّي إلى ترديد الراء، وقيمته بما يمثله من دلالة صَوْتِيَّة تكشف عن القيمة البلاغيَّة له. وعليه فإنَّ تكرار حرف الراء جاء معمِّقًا للحالة النَفْسِيَّة التي تكشف عن تجربته ورؤيته الفلسفية لهذا المشوار الطويل.

ويتكرّر حرف الميم عند دحبور، وهو صوت مجهور من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة[3]، إلا أنَّ هذا الحرف الشَّفَوِيّ الذي يخرج بعد ضم الشفتين يُعَبِّر عن حالة من الكتم، فالشّاعر في حالة نَفْسِيَّة سلبيّة، تفرضها عليه ظروف سياسيّة لا يرغب بها. فيقول في قصيدة (موضوع للقصيدة):

"وأن يعودوا وألا تعود إلى البيت"

هذي مقدمةٌ لا تلائمُ طبعَ الدراما الجديدة،

لا بأس، تبحثُ، بين الأمور العديدة، عمّا يلائم:

---

[1] دحبور، الديوان، (الضّواري وعيون الأطفال 1964). 43/1.

[2] ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط2، مكتبة نهضة مصر بالفجالة. 1950م. ص63.

[3] ينظر: نفسه. ص53.

نفط الكويت،

حرائق لبنان،

تطوير عمّان بعد الحرائق،

هذا كلام قديمٌ كذلك،

لا بأس،

لا يأس

تبحث حَتّى ختام القصيدة،

ذلك أنَّ القضيةَ مفتوحةٌ للكلام

فاعصر الآن قافية الميمِ حَتّى تنامْ"[1].

إن تكرار حرف الميم في هذه القصيدة سواء في نهاية الأشطر، أو في داخل النَّصّ، ثلاث عشرة مرة، جاء مُحدثًا صوتًا إيقاعيًا جميلًا تطرب له الأذن، وهذا الإيقاع الذي ينغلق مع السّكون، وينفتح مع الحركات يجعل المُتَلَقّي يستوعب موسيقى النَّصّ التي تتسرَّب إلى أذنيه بتؤدّة، وبالنَّظَر إلى غنائيَّة إيقاع هذا التّكرار لحرف الميم، وما يحمله من دلالة معنَوِيَّة بلاغيَّة، يُمْكِن ملاحظة بعض الكَلِمات التي تكرر فيها (مقدّمة– يلائم–كلام– ختام– الميم– تنام) فالملاحظة الْأولى أنَّ الشّاعر أورد الميم في مقدمةٍ لم يرَها مناسبة لمواضيع جديدة، ثمَّ كرَّرها في كَلِمَة (ختام) ليكون بين مقدِّمة وختام، دلالة على أنَّهُ محاصرٌ بالسُّكوت، أو بالإسكات، لذلك يصرِّح بذلك في نهاية المقطع (فاعصر قافية الميم) وعصر الميم يدل على تسكينها، والتَّسكين يعني إغلاق الشّفتين إغلاقًا تامًا، وهنا يتراءى لِلْمُتَلَقّي موقف الشّاعر وحالته النَفْسِيَّة بدهشة التَّعبير، فيسارع الشّاعر لتفسير هذا الطلب الإدهاشي، فيقول (حَتّى تنامْ) وهنا تُختَتَمُ الحالة بالنَّوم، أو محاولة الهروب من الحياة إلى النَّوم، والنَّوم لا يتَّفق معه الكَلام، فجاء بما يناقضه معنًى ولفظًا، وهو الفعل المضارع (تنامْ) وتسكين الميم هنا يدلُّ على السُّكون الفعليّ. فإيقاع الحرف المتكرِّر أحدث صدىً في النَّصّ حرَّكَ المشاعر لدى المُتَلَقّي، وكشف عن عمق التَّجْربة الشُّعوريَّة للشّاعر، فهو متعب، وتعبُهُ بحاجة إلى هذا السُّكون، فكان التّكرار ممثّلًا بإيقاعه الصَّوْتي دلالة معنَوِيَّة بلاغيَّة تضاف إلى شِعْرِيَّة القصيدة.

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 321/1.

كذلك يهتمُّ دحبور بتكرار كلمات معيَّنة في ديوانهِ لتكشف عن ثِقَلِ القصيدة، أو تكون تلك الكَلِمات عبارة عن مراكز تُعَبِّر عن الدَّلالَة الحثيثة التي تدور حولها القصيدة كاملة. ففي قصيدة (يقولون ليلى في الخليج) تقوم القصيدة على مجموعة من الأسئلة الجَدَلِيَّة، وهي تُعَبِّر عن فلسفة الشّاعر تجاه الوضع المترهِّل الذي يرى بِأَنَّهُ لا يصلح لضمان استمرار الثَّوْرَة، ولذلك فإنَّ الرؤى المُتَشَكِّلة في القصيدة لا تحيد عن خطة الأسئلة المتكررة، التي أتعبت الشّاعر وهو يبحث عن مخرج للخلاص من حالة الضّيق وانسداد الأفق. فيلجأ لتكرار كَلِمَة (أسئلة) ثلاث مرات في مقطع واحد. فيقول:

"فلمن تشتعل الزَّفة؟

من يطغى على البَحر؟

وماذا تفعل الدفَّةُ بين العصف والقصف؟

لماذا ليس لي حرزُ؟

دمي تجبله حورية للسِّحر أم تبذله دوريّة؟

أسئلةٌ؟

أسئلةٌ؟

أسئلةٌ؟"[1].

فيلاحظ القارئ أنَّ مشروع الأسئلة الذي يشتغله الشّاعر في النَّصّ، يمثِّل بؤرة هذه القصيدة، وهي تتكاثر لدرجة أنَّها لا تنتهي، فجاء التّكرار مؤثرًا إيقاعيًّا في النَّصّ يتماهى مع طبيعة الأسئلة وتكرارها، وهذه الأسئلة المتكررة تتَّفق معها تلك المتوالية لكَلِمَة (أسئلة) في ثلاثة أسطر. وكُلّ كَلِمَة في سطر مستقل، مصحوبة بعلامة استفهام، لتدلّ بِأَنَّ الأسئلة أصبحت عِبئًا على الفلسطينيّ، وهي لكثرتها تصبح لازمةً في وَعْي الفلسطينيّ الباحث عن الْهُوِيَّة في المنافي وفيافي المهجر. وعلى ما تقدِّمه هذه المتكرِّرات من صوتٍ إيقاعيٍّ يشكل موسيقى داخليّة في قلب القصيدة، فإنَّها تحملُ دلالاتٍ معنَوِيَّة، خاصَّة وأنَّ التّكرار هنا يأتي مستقلًّا، فالكَلِمة بحدِّ ذاتها (أسئلة) جاءت مجموعة، وهي تدُّل على كثرة الأسئلة التي يطلقها الفلسطينيّ لمحاولة فهم الواقع الذي يسيطر على كُلّ لاجئ في منفاه، ليصبح شهيدًا أو ابن شهيد، فالقصيدة أصلًا

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 1/232-233.

تُطلق على ألسنة أبناء الشُّهداء كما يصرِّح الشّاعر في بداية القصيدة. وعليه فإنَّ هذا التّكرار يُعَبِّر عن عمق تجربة الشّاعر وحالته النَفْسِيَّة وهو يرى نتاجات الثَّوْرَة، التي يبدو أنَّهُ ليس راضيًا عنها.

ومن الأمثلة التي تحمل دلالات ساخرة من خلال تكرار اللفظة المنفردة، ما ظهر في قصيدة (ماذا تغني العاشقة؟). فقد كرَّر الشّاعر كَلِمَة (رحمة) ثماني مرات، وعلى الرَّغم من أنَّ تكرارها سبع مرات متتالية في المقطع الْأَوَّل من القصيدة، إلا أنَّ التّكرار الثامن جاء لافتًا؛ إذ ظهر مع ما يناقضها تمامًا في المعنى (لعنة). ليؤكِّد الشّاعر سِرَّ هذا التّكرار الذي تبناه كأداةٍ تكشف عن الطّابع الهجائي السّاخر النّاقد. فيقول:

"من ضفائرها تُسحبُ العاشقةْ
رحمةً،
رحمةً،
ويطوف بها الرّاجمون،
يد الله فوق الأنام ويحتفلون بأمر الله،
ثم يجاء لسيّدنا بالغلام المخلَّد،
حَتّى إذا ما قضى وطرًا منه–
ألقى على رأسها حجرًا،
ومضى طاهرُ الثَّوب واليدِ،
(حقل من النِّفط يمتدُّ بين عباءاته والهدى)
رحمةً،
رحمةً
ويمر وزير الهبات
...
رحمةً
رحمةً
ثم يندلقُ الموت..."[1].

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 295/1.

إنَّ تكثيف التّكرار لهذه الكَلِمة (رحمة) وإعطاءَها هذا الحيّز، والطّابع الاستقلالي من حيث انفرادها بالسَّطْر، يمثّل ثقل هذه المفردة التي تكشف عن مساحات تعبيريَّة شاسعة يفضي إليها الصَّوْت التّكراري الخالق هذه النَّغمة الإيقاعيّة اللافتة، فالرَّحمةُ بمعناها المألوف تتمثَّل بالجانب الإنسانيّ أو الغيبي على أنَّها صادرة عن ذي شأنٍ عظيم يُمْكِنه أن يُصدِّرَها أو يتفضَّل بها على من يستحقُّها، لكنَّ الرَّحمة هنا بيد صاحب العباءة الذي يسخر منه الشّاعر عبر تمظهراتٍ عدّة في النَّصّ، والأصوات الصّارخة بطلب الرحمة تسخر منه ومن نِفطه، فتكرار الصَّوْت السّاخر (رحمة) يُعَبِّر عن تجربةٍ مريرةٍ عاشها الشّاعر، وانشغل بها عبر مسيرةٍ طويلة، فاختمرت تلك الحالة في لاوَعْيه، وأصبحت نداءً ملامسًا حاضره، فراح يستنطق ماضيه محاولًا تفصيله على جسد الحاضر، فالثَّوْرَة التي تُتَّهَمُ بارتكاب المعصية، تستعد للقذف ثم الرَّجْمِ باسم الوطنيّة والمال، ويكون النِّفط المعادل الضِّمنيَّ للهيمنة التي تؤوِّل الأحكام على مقياس الأنظمة النّاظمة لمسيرة السّلطة بناءً على المصالح الخاصَّة، وهو الجلاد والرّاجم. فكما يُلاحظ بِأنَّ التّكرار جاء صوتًا إيقاعيًّا داخليًّا عمَّق من فكرة النَّصّ، وكشف عن المعنى الضِّدي لهذه الكَلِمة، إذ الرَّحمة المبتغاة ليست بالمال الذي يخلق القتل من النفط الملغوم بالسّمِّ السياسيِّ التَّبَعِيّ. وهذه الموسيقى الدّاخِلِيّة عززت من شعور الشّاعر الغارق في حالة الإحباط، فكان الإيقاعُ التّكراري كشّافًا يضيءُ بعض مجاهل النَّصّ وديناميسه المظلمة.

كما يميل دحبور في كثير من نصوصه إلى تكثيف الإيقاع التّكراري من خلال تكرار الجملة في النَّصّ، لتمثِّل لازمة واضحة في النَّصّ تُعَبِّر عن نقطة إضاءة في القصيدة، وهي تتَّصل بخيطٍ دقيقٍ بالعنوان غالبًا، وكأنَّ ذلك التّكرار يمثل اللازمة الموسيقيّة التي تنتظم لحن النَّصّ الدّاخِلِيّ. ففي قصيدة (كشف حساب) يُكَرِّر الشّاعر أسلوب الأمر الدّال على التَّحدي سبع مرات. يقول:

"إضرب ما شئتَ،

ولن أتنكَّرَ للألمِ

فدمي

هو ما يتلألأ تحت الشَّمس الآن

وفمي

هو ما يستصرخ في البرية أشلاء الوجدان

فاضرب ما شئت،...." [1].

يفتتح دحبور القصيدة باللازمة الإيقاعيّة (اضرب ما شئت) ثم يُكَرِّرها في وسط المقطع، وبعد ذلك يعيد تكرارها مع نهاية المقاطع، أو في وسطها، وأخيرًا يختتم القصيدة بالأسلوب نفسه، فإذن هو يفتتح القصيدة بالتَّحدي وينهيها به، وهذا يدلُّ على نبرة الغضب التي تتعالى في صوته المشحون بالألم والحزن على ما حلَّ بالوطن من قتل وذبح ومجازر على يد المُحْتَلّ، لذلك فإنَّهُ يلجأ إلى التَّعبير مُكاشفةً عن منطقه الثَّوْرِيّ الذي يجب أن يقابل النّار بالنّار. فالتّكرار أحدث إيقاعًا صوتيًّا منح القصيدة موسيقى داخليَّة جعلها تعمِّق من مقصديّة الشّاعر، والموسيقى بهذا الاتجاه بَنَتْ خَطًّا إيقاعيًّا يمور في جنبات النَّصّ، وينقلها من نبرة إلى نبرة أُخْرى أعلى وأقوى، وبالتالي فقد شكلت عند المُتَلَقّي إحساسًا بِأَنَّ التّكرار غدا لازمةً إيقاعِيَّة ضروريَّةً تفرضها الموسيقى الدّاخِلِيّة لِلنَّصِّ، فأصبح القارئ ينتظر سماع الصَّوْت المكرَّر؛ لأنَّ وقته قد حان بناءً على درجة الغليان التي تسري في عروق النَّصّ، فكُلّ سطر ينقلك للذي يليه، إلى درجة أنَّ الإشباع العاطفي صار يحتاج إلى أن يسمح للانفعالات بالانفلات، فيأتي التّكرار لازمةً تنفِّسُ شيئًا من ذلك الامتلاء، وهذا التّكرار أشبعَ القصيدة بتوتراتٍ كشفت عن غاية النَّصّ، وارتبطت بالعتبة التي تدعو للمكاشفة والمحاسبة، القائمة على مواجهة الدَّم بالدَّم.

ومن الأمثلة على تكرار الجملة في قصيدة (اسمه يحيى)، تكرار الأسلوب الخبري الدّال على الاستقبال (سوف نسميه يحيى) أربع مرات:

" "سوف نسميه يحيى"

ونبَدَأ:

يبقى دمي ضائعًا في البراري،

وقلبي يحيط المُخَيَّم،

ظلي معي الآن

سوف نسميه يحيى"[2].

---

[1] دحبور، الديوان، (أي بيت 2003). 388/2 وما بعدها.

[2] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 212/1، 213.

إنَّ إطلالة الشّاعر على فضاءات الحزن الفلسطينيّ، يجعله يصوّر المستقبل حزينًا، مستشرفًا تلك العتمة المُلَبَّدة بالحزن التي تغلف سماء الفلسطينيّ المشبع بالموت، فالتّكرار لهذا الأسلوب شكَّلَ إيقاعًا داخليًّا منح النَّصّ دلالة نَفْسِيَّة كشفت عن تجربة الشّاعر الشُّعوريَّة، بل إنَّ عمق هذه التَّجْربة يزداد غورًا بهذا التّكرار المُعَبِّر عن كثافة الحزن الذي يحيط الفلسطينيّ، فلو نظرنا إلى طبيعة هذا الأسلوب المكرر على الصَّعيد الدَّلاليّ نحويًّا، نجده يحمل دلالة الاستقبال، ويمثل آمالًا بسيطةً في وَعْي كُلّ امرأةٍ تحلم بإنجاب طفلٍ، لكِنَّهُ يصبح أمنية مستحيلة في عُرف اللاجئ الملاحَقِ بآلات الدَّمار، فيتعلَّق الأمل بالحياة على طفلٍ يحاول أن يخرج من عتمة الرَّحم إلى فضاء الحياة، فيصطدم بالموت، وبالتّالي تنقرض الأمنيات، وينزاح المعنى الضمني للاسم المنتظر (يحيى) ليصبح موتًا بعد أن التهمته وأمّه آلة الغدر. فالتّكرار بهذا الشَّكْل كثَّفَ من نبرة الحزن، وأعطى للإيقاع الدّاخِلِيّ لحنًا حزينًا، ليظلَّ يذكِّر القارئ بِأَنَّ شهوة الحياة تُقابَلُ بشهوة الموت التي يفرضها الآخر، فهذه اللازمة التّكرارية أدّت دورًا إيقاعيًّا رفع من صوت الموسيقى الدّاخِلِيّة لِلنَّصِّ، وارتبط بالحالة النَفْسِيَّة التي انتظمت انفعالات القصيدة في أجوائها.

ثانيًا– التَّجنيس

يعدّ التَّجنيس من القضايا البلاغيَّة التي أولاها النُّقّاد عنايتهم؛ لما له من أهَمِّيَّة إيقاعِيَّة دَلاليَّة في الشِّعْر العَربيّ، ذلك أنَّهُ يوشّي الكَلام بالحُسن ويُمكّن المعنى في ذهن السامع. فالتَّجنيس أو الجناس: "هو بيان المعاني بِأَنَّواع من الكَلام يجمعها أصل واحد من اللغة"[1].

ويرى الميداني بِأَنَّ التَّجنيس يتحقّق عندما "يتشابه اللفظان في النّطق ويختلفان في المعنى، وهو فَنّ بديع في اختيار الألفاظ التي توهم في البدء التّكرير، لكِنَّها تفاجئ بالتّأسيس واختلاف المعنى"[2]. وقد قسَّم ابن رشيق التَّجنيس إلى ضروبٍ كثيرة، من أبرزها المماثلة، وهي "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[3].

---

[1] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر. ص102.

[2] الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ط1، دار القلم دمشق/ الدار الشامية، بيروت، 1996م. 485/2.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. 321/1.

وقد رأى الجرجاني أنَّ التَّجنيس لا يكون مُحرَّرًا من القيود، فلا يتوقف الأمر على المماثلة في اللفظتين صوتًا، دون أن يكون الدّاعي لهما متعلقًا بالمعنى، فهو يقرر بِأَنَّهُ لا يُستحسنُ إلا إذا كان وَقْعُ مَعْنَيَي اللفظتين حميدًا، دون أن يكون الجامع بينهما بعيدًا[1].

ويقسم الجناس إلى قسمين: الجناس التّام، والجناس غير التّام، أما الجناس التّام فهو ما اتَّفق فيه اللَّفظان في أنواع الحروف وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها، وهو أكمل أنواع الجناس وأسماها رتبة. وأما غير التّام فهو ما اختلف فيه اللَّفظان في أنواع الحروف أو أعدادها أو هيئاتها أو ترتيبها[2].

ويرى صلاح فضل أنَّ الجناس يهدف إلى "إحداث تأثير رمزي عن طريق الرَّبط السَّببي بين المعنى والتَّعبير حيث يصبح الصَّوْت مثيرًا للدلالة"[3]. كما أنَّ للجناس في البلاغة أهَمِّيَّة كبيرة، إذ تعود تلك الأهَمِّيَّة إلى ذلك التّجاوب الموسيقيّ الناتج عن التَّماثل التّام أو النّاقص لِلكلمات، مما يُحدثُ اهتزازًا في النَّفس، بعد أن يمسَّ الآذانَ بما يطربها، وبالتالي تكون الأذن بوابةً تستقبل تلك الأصوات، وتسمح لها بالمرور المريح إلى القلوب، التي تتعاطف مع الأصوات الحاملة معها تلك الإيقاعات التي تستقرُّ فيها. يضاف إلى ذلك أنَّ بلاغة الجناس تخلق ميلًا فطريًّا في النفس إلى الإصغاء، وهذا الإصغاء يصل إلى الانصات الذي يملي على السّامع التَّأمل في المَعْنَيين، فهو بلا شك يعرفُ معنى معرفةً عادية، لكنَّ هذا المعنى الآخر يصبح محطَّ أنظار واستفسار وتبصّر، وعليه فإنَّ أحد اللفظين يتكفَّل بإضفاء قيمة خاصَّة على اللَّفظ الآخر، ومن هنا تحدث عمليَّة الالتفات إلى أهَمِّيَّة التَّجنيس على الصعيد المعنوي بعد أن تكون القيمة الإيقاعيّة الصَّوْتيَّة قد تَحَقَّقَت فعلًا[4].

هذا بالإضافة إلى الدَّور الذي ينهض به التَّجنيس على المستوى النَّفسي؛ حيث يُعدُّ من "قبيل تداعي الألفاظ، وتداعي المعاني في علم النفس، وله أصله في الدِّراسات النَفْسِيَّة، فهناك ألفاظ متَّفقة كُلّ الاتِّفاق أو

---

[1] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة/ دار المدني، جدة، د.ت. ص7.

[2] ينظر: الصعيدي، عبد المتعال: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط17، مكتبة الآداب، 2005م. 4/640-646. وينظر: عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د.ت. ص197-205.

[3] فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م. ص195.

[4] ينظر: سرار، وداعة عبد الله علي، ومعتصم يحيى آدم: مفهوم التجنيس في البلاغة العربية، دراسة بلاغية تحليلية نقدية، مجلة النيل الأبيض للدراسات والبحوث، العدد 15، شهر مارس، جامعة النيل الأبيض، 2020م . ص216. وينظر: أنيس، موسيقى الشعر. ص43.

بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى"[1]. وهذا الأصل النَّفسي الذي يُعَبِّر عن قدرة حضور التَّجنيس في الذّهن، يدلُّ على سهولة استرجاع المُتَلَقّي لِلكلمات المتماثلة، أو سهولة استقبالها لحظة إطلاقها؛ لأنَّ الكَلام المجنَّسَ بما فيه من تماثل حرفيٍّ تميل له النفس، وتتلقاه باهتمام أبلغ من الكَلام العادي.

ومن الأمثلة في ديوان دحبور على الجناس التّام، ما يظهر في قصيدة (ماذا تغني العاشقة) فيقول:

"فتسقطُ جمرةٌ من عامه الهجريِّ–

حيث يموتُ أربعةٌ من الأطفال حرقًا،

ثم تسقطُ جمرةٌ فيشبُّ خامسهم ويطفيها

هناك هنا

دمٌ يغلي

وذاكرةٌ من الفلِّ

وأرضٌ جرَّبت نارين: واحدةٌ تفحِّمها،

وواحدةٌ ستحييها"[2].

يظهر التَّجنيس التام بين الكَلِمتين (جمرة) الْأولى الدّالَّة على السَّنة، وهي خاصَّة بالحاكم العَربيّ المنتمي لجماعة النّفط، ولذلك فإنَّهُ يوظِّف العام الهجري؛ لأنَّ منطقة الخليج تتعامل بهذا التَّقويم. أما الجمرة الثّانية، فهي (القذيفة) التي قتلت الأطفال الأربعة، لكنَّ الخامس هبَّ ليطفئ تلك الجمرة بثورته على من أطلقها، فهذا الجناس التام أدّى دورًا إيقاعيًّا لفت الانتباه إلى قضيّة حسّاسة في النَّصّ، وربط بين حالة الخذلان التي يعيشها الثُّوار نتيجة تخاذل بعض الأنظمة العَربيّة، واشتراكها في تجمير تلك الثَّوْرَة بنفطها المأجور، وبين الصَّوْت الثَّوْرِيّ الذي تزيده تلك الحالة من الخذلان نشاطًا واشتعالًا، فموسيقى النَّصّ النّاتجة عن هذا التَّجنيس لم تقف عند المادة التَّزْيينيَّة فقط، وإنَّما لفتت الانتباه إلى قيمة بلاغيَّة دَلاليَّة أدّاها هذا الإيقاع الدّاخِلِيّ.

كما يظهر التَّجنيس التّام صانعًا إيقاعًا داخليًّا مُعَبِّرًا عن بلاغةٍ تساهم في تشكيل شِعْرِيَّة القصيدة عبر هذه الموسيقى الدّاخِلِيّة كما في قوله في قصيدة (خيرٌ من ألف شهر):

---

[1] سرار وآدم، مفهوم التجنيس في البلاغة العربية. ص217.

[2] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 294/1.

"إذا انفتحت ليلةُ القدر لي
سأطلب من ملك الصبر أن يستقيلا
ومن كاهن الصبر أن يستقيلا
ومن أَمة الصبر أن تستقلَّ عن الدَّمعة الراضية
وأن تستقلَّ جوادين مختلفين إلى جهتين:
لأولاهما النار، والماء للثانية"[1].

يحضر التَّجنيس تامًّا وناقصًا في هذه القصيدة، وفي هذا المقطع بالذات دلالات إيقاعِيَّة متعدّدة، إذ التّكرار لا ينفصل عن التَّجنيس، فاللّافت أوّلًا أنَّ الشّاعر يجانس بين الفعلين المضارعين المنصوبين (تستقل) فالْأولى تعني الابتعاد والانفصال، والثانية تعني (الركوب والامتطاء) وفي هاتين الدلالتين اتضاحٌ تامٌّ لمنهج ونهج وطريقة يسلكها الشّاعر في رؤاه الثَّوْرِيّة، فالإيقاع الدّاخِلِيّ الذي اضطلع به هذا الجناس التام شكل صوتًا بارزًا في متن النَّصّ، ليُعَبِّر عن رؤية الشّاعر الثَّوْرِيّة، فهو يطالب بالانفصال والانفكاك عن كُلّ أسباب الحزن ودوافعه، لكن هذا الحزن الذي يرفضه الشّاعر هو ذلك الحزن المُتَشَكِّل بالخنوع والرضا، لذلك يدعو إلى الانفصال عنه، وامتطاء جوادين يقودان إلى الحياة (الماء) والثاني إلى الثَّوْرَة (النار) فمطابقته بين (الماء والنار) تتماهى مع فكرة الانفصال والثَّوْرَة، ثم جاء التّكرار للفعل المضارع (يستقيلا) في الأسطر السابقة مع حرف النَّصّب (أن) مكررًا مرتين في نهاية الأسطر مطلقًا مع الألف ليأتلف مع نفَس الشّاعر الطويل الداعي إلى ثورةٍ طويلة شاملة، ثم خلق الشّاعر بين هذا الفعل والفعل المضارع (تستقلَّ) جناسًا ناقصًا، فتشكلت الحركة الإيقاعيّة بدلالاتٍ تعبيريَّة أكثر عمقًا، وذلك بهدف الكشف عن فكرة النَّصّ، وتعزيز منظور الشّاعر، واستدعائه لهذه المؤثرات الصَّوْتيَّة يدل على اعتنائه الشديد باللفظة عبر مستوياتها الإيقاعيّة للفت الانتباه، من خلال تشابك المعنى الصَّوْتي مع المعنى الدَّلاليّ في القصيدة، وبهذا تصبح الموسيقى الدّاخِلِيّة صاخبةً رنانة تتفق مع رنة الغضب التي تتحرر من القيود، وتتماشى مع هذا الإيقاع المتناسق في القصيدة.

وفي قصيدة (ماذا تغني العاشقة) يظهر التَّجنيس الناقص مؤديًا دورًا إيقاعيًا لافتًا، ومشتركًا في تأصيل فكرة الثَّوْرَة التي تجابه ثيرانًا جائعة للموت والدم كما يقول:

---

[1] نفسه، (هنا هناك 1997). 201/2.

"ما من جديدٍ سوى الضجة العلَّنية في الليلة العَربيّة،
ما من جديد فكُلّ الأرومة محسومة،
منذ أن أَكَلَ الثور حَتّى تآكَلَت الثَّوْرَة الحارقة
ثم ماذا تغني العاشقة؟" [1].

فالتَّجنيس النّاقص بين الكَلِمتين (الثور والثَّوْرَة) يشير إلى دلالات صَوْتِيَّة تلفت الانتباه، فاقتراب الصَّوْتين يؤدي إلى اتساع في المعنيين، فالثور يحمل دلالة رمزية إلى الأنظمة العَربيّة التي تفرقت، وبالتالي غدا كُلّ ثورٍ يرعى في أراضٍ سائبة فصار لقمة سائغة لقوى الغرب وأشياعها. بينما الثَّوْرَة تحمل معنى الحركة النِّضالية التي بدَت تتآكَلَ بفعل ضعف الغطاء العَربيّ، وانغلاق الأفق الإقليمي. فهذا التَّجنيس بدلالته الإيقاعيّة أدّى دورًا بلاغيًّا في تأثيث المعنى وترسيخ الفكرة التي تقوم عليها القصيدة، والمتغلِّفة بطابع العتاب واللَّوم، وفيها شَحذٌ للهمم.

وفي قصيدة (قمر في الحساء) يظهر التَّجنيس النّاقص بين ثلاث كلمات. كما يقول:

"أين داري؟
فمن يُداري دواري غير أمّي؟"
إنَّ رأسي لا يقرُّ على حضنِها،
وطريقي لا تؤدي إليَّ
فمن يجمع آثار أقدامي–
من الشّام إلى كرمل الأحلامِ؟[2].

فما يقدّمه التَّجنيس النّاقص بين الكَلِمات (داري، يداري، دواري) من إيقاعٍ صوتيٍّ جذاب في متن النَّصّ، يجعل المُتَلَقّي يلتفتُ إلى العمق الإنسانيّ الذي يدلُّ على تجربة مجبولة بالألم والمعاناة، فسؤال الدار هو سؤال الوطن، وهو سؤال لصيق باللاجئ التّائه في منفاه، تحمله الأشواق إلى مراتع صباه، في حين أنَّهُ لا أحد يلتفت إلى هذا الألم (من يداري) وهنا تتَّسع الدَّلالَة مع هذا التَّجنيس الذي يعمِّق من المعنى. ثم يعززه أكثر باستجلاب الكَلِمة الثّالثة (دواري) لتتَّضح المعاناة التي سبَّبها ذلك البعد، وما خلفه من حمّى سيطرت أو

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 298/1.
[2] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 162/2.

ظلت مسيطرة على المغترب. وهنا تظهر قيمة الأم مع هذا التَّجنيس الذي يكشف عن تنصُّل الجميع من مسؤولياتهم، لتبقى الأم– الوطن– القضية، هي الوحيدة القابضة على جمر الشَّوق، وبدونها لن تتحقَّقَ العودة. فالإيقاع الذي بثَّه هذا الصَّوْت المتجانس خدم موسيقى القصيدة الدّاخِلِيّة، وعبَّر عن حرارة التَّجْربة وفاعليتها.

ثالثًا– التَّوازي التَّرْكيبيّ

يُعرَّف التَّوازي التَّرْكيبيّ بِأَنَّهُ شكل "من أشكال النّظام النّحوي الذي يتمثّل في تقسيم الفقرات بِشَكْلٍ متماثلٍ في الطّول والنَّغمة والتَّكوين النَّحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب"[1].

ويشير جاكوبسون إلى أنَّ الشّاعر (جيرار مانلي هوبكنس) هو أول من تنبّه إلى مفهوم التَّوازي عام 1865م[2]، وذلك حين قال: "إنَّ بنية الشِّعْر هي بنية التَّوازي المستمر الذي يمتدّ مما يسمّى التَّوازي التّقني لِلشِّعْر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدَّسة إلى تعقيد الشِّعْر اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي"[3].

فالشِّعْر بحد ذاته يمتلك خاصية البناء المتوازي بما فيه من خصائص تميزه من غيره من الأجناس.

ومن التَّعريفات التي تكشف عن معنًى قريب ودقيق للتَّوازي التَّرْكيبيّ ما جاء به محمد الكنوني، فقد عرَّفه بِأَنَّهُ متواليتان أو أكثر لنفس النّظام الصرفي والنحوي، بحيث تتعاقب تلك المتواليات بتكرارات أو باختلافات إيقاعِيَّة وصَوْتِيَّة أو مُعجَمِيَّة دَلاليَّة[4].

وتَتَعَدَّد مستويات التَّوازي التَّرْكيبيّ، لتشمل مستوى البنى التَّرْكيبيّة في تنظيمها وترتيبها، إلى مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النَّحوية، ثم تصل إلى تنظيم التّرادفات المُعجَمِيَّة وتطابقات المعجم التامَّة، وصولًا إلى مستوى تنظيم التَّأليفات التَّزْيينيَّة. وبهذا التَّنظيم بمستوياته السّابقة، يُخلق انسجام الشَّكْل البنائي لِلنَّصِّ، ويؤلف وحدته وجماليته التي تؤلفها عمليات التَّوازي بالمستويات كافّة[5].

---

[1] فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. ص198.

[2] ينظر: جاكوبسون، قضايا الشعرية. ص105

[3] نفسه. ص105، 106.

[4] ينظر: كنوني، محمد: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، العدد 18، السنة الثانية، 1999م. ص79.

[5] ينظر: جاكوبسون، قضايا الشعرية. ص106.

ويكتسب التَّوازي التَّرْكيبيّ أهَمِّيَّة بالغة في النظام الشِّعْرِيّ، بما يمثله من نظامٍ يهيمن على نسيج اللغة التي تضمن ديمومة الرسالة الشِّعْرِيّة في ذاكرة المُتَلَقّي[1].

وحَتّى تتحقَّقَ شِعْرِيَّة التَّوازي التَّرْكيبيّ، فإنَّهُ لا بُدَّ من اتّصاله العميق بالبنية الدَّلاليّة، وارتباطه بالنّسيج الشِّعْرِيّ في مستوياته المتعدِّدة، وهذا يعني أنَّ التَّوازي التَّرْكيبيّ في مستوياته النَّحوية وما يتعلّق بذلك من أنماط الجمل النَّحوية وأطوالها وترتيبها، وما يجمع بينها من علاقاتٍ ارتباطية نحويًّا، يوازي الأوزان الشِّعْرِيّة التي تعدُّ ركيزة التَّوازي على المستوى الصَّوْتي[2]. وإذا ما تحَقَّق شرط التَّوازي النحوي، فإنَّهُ سينتج عنه "التَّوازي الصَّوْتي، بل أعلى درجات التَّوازي الصَّوْتي، حيث إنَّهُ يكون على مستوى التَّركيب لا المفردة، وهو توازٍ عروضيّ حين يكون في الشِّعْر"[3].

ولذلك فإنَّ البنى التي ترتكز على التركيب النحوي تُعَدُّ من أكثر العناصر أهَمِّيَّة من حيث تفاعُلها مع مكوناتها الدّاخِلِيّة، وما تحمله تلك المكونات من سمات اللغة التي تمثّل أداةً مُعينَةً على فهم الأبعاد الدَّلاليّة، والتَّعمق في الفكر اللغوي لِأَيِّ بيئةٍ أو مجتمع من المجتمعات، وبهذا يكون التَّوازي التَّرْكيبيّ قد أدى وظيفتين مهمتين؛ أولاهما أنَّهُ أحدث الإيقاع الصَّوْتي، من خلال تكرار التَّراكيب وامتثالها لنسق معين في النَّصّ. وثانيهما تلك الوظيفة المعنَوِيَّة التي تتشكل من حلقات المعاني الدَّلاليّة[4].

ويقسم إيقاع التَّوازي إلى نوَعْين، هما: توازي البنى المتشابهة التي تستند إلى أبنية صرفيّة ونحويّة منتظمة، كالتَّوازي الحاصل بين (لن) و(لم). أما النَّوع الثاني فهو توازي البنى المتغايرة التي تقوم على أساس التَّناقض بين الطّرفين المتوازيين، كالتَّوازي الحاصل بين النكرة والمعرفة، والنفي والإثبات، والاسم والفعل[5].

وفي قصائد دحبور يحضر التّوزاي التَّرْكيبيّ مُحدثًا إيقاعًا داخليًّا ينسجم مع الفكرة ودلالتها النَفْسِيَّة، ومن ذلك قوله في قصيدة (مصير المصير):

"الآن أحصي جبالي

---

[1] ينظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. ص198.

[2] ينظر: نفسه. ص199.

[3] عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م. ص126.

[4] ينظر: الحياني، عبد الله خليف خضير عبيد: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، أطروحة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 2004م. ص17، 18.

[5] ينظر: نفسه. ص24.

فيقرص البرد أقصى ما طلْتُهُ من أعالٍ

لا ذروةٌ فأنادَى،

لا هوةٌ فأنادي،

ولا أزالُ أسيرُ "[1].

إنَّ حضور التَّوازي التَّرْكيبيّ التّام في هذا المقطع يُمَثِّلُ تناسقًا شكليًّا إيقاعيًّا بما يحمله من تنسيق المتعاكسات لفظًا ومعنًى، فالجملة الْأولى (لا ذروةٌ فأنادَى) تتكوّن من حرف النفي (لا) ثم الاسم (ذروةٌ)، يليها حرف الفاء السببي، ثم يأتي الفعل المضارع المنصوب بِأنْ مضمرة وهو مبني للمجهول. وفي السَّطْر الذي يليه تظهر لا النافية ثم الاسم المرفوع على الابتداء (هُوّة)، وهنا تتشكل المتعاكسات في هذا التَّوازي، فكَلِمَة (هُوّة) تناقض (ذروة) وهذا التّناقض يحمل دلالة المفارقات الساخرة التي يُعَبِّر عنها الشّاعر في حالة الفلسطينيّ التّائه في مشوار البحث عن كيانهُ المفقود بين حدود لا تعرف القيود ولا الانضباط، ثم تتشكل المفارقة الثّانية بين الفعلين المتَّفقين لفظًا المختلفين معنًى بناءً على التَّركيب النحوي، فالْأَوَّل مبني للمجهول، والثاني مبني للمعلوم، ففي الْأولى يصبح الشّاعر نائبًا للفاعل، وفي الثاني يصبح هو الفاعل.

وهنا يُمْكِن ملاحظة اشتغال العامل النفسي مع العوامل النَّحوية، وهما عاملان كشف عنهما هذا العامل الأهم، وهو العامل الإيقاعيّ، فمن خلال التَّوازي التَّرْكيبيّ الإيقاعيّ اشتغل الإيقاع بمهمةٍ إيحائية دلاليَّة بلاغيَّة لفتت انتباه المُتَلَقّي إلى غايات هذا الإيقاع الذي ولَّده التَّوازي الإيقاعيّ، ففي حالة (الذَّروة) التي تنعدم في رأي الشّاعر ليس هناك من ينادي الشّاعر، وهنا تَتَجَلّى فضاءات النَّقْد اللاذع الذي يكشف عنه الشّاعر بهذا النَّفي الذي من خلاله يسلب وجود الذُّرا الدالة على أمجاد عالية، فليس هناك من هو صاحب همَّة عالية حَتّى ينادي على الفلسطينيّ. والشّاعر في الوقت ذاته لا يرى نفسه قريبًا من أصحاب الانحطاط فينادي فيهم علَّه يُحدث في قلوبهم هزة الانتفاض والنُّهوض. فهو يقف في منطقة وسط، وهذه المنطقة الوسط، هي التي ينطلق منها الفلسطينيّ للبحث عن رؤاه وأَناه، وفيها يحاول موازنة موقفه، فهذه المنطقة الوسط انكشفت للقراءة واتضحت أهميتها من خلال ارتكاز الشّاعر على التَّوازي التَّرْكيبيّ، ولعلَّ مما حرَّكَ من صوت القصيدة، وأبعدها عن مغبّة المرور السَّطحي بهذا التَّوازي الذي اخترق جمودها وحرَّك سكونها،

[1] دحبور، الديوان، (جيل الذبيحة 1999). 330/2.

فأدى غايةً إيقاعِيَّة في النَّصّ، صوَّبَت من أدائية موسيقى القصيدة، وجذبت القارئ للتَّوقف أمام هذا الإيقاع المُطرب، لينفتح ذهنه بعد ذلك على محتوى التَّوازي.

وفي قصيدة (حكمة الطوفان) يظهر التَّوازي التَّرْكيبيّ مرتين في مقطعٍ واحدٍ مُحدِثًا إيقاعًا داخليًّا لافتًا. فيقول:

" إنَّ الْحَرْب مُتعبةٌ،

وإنَّ الدربَ مَسغبةٌ

وينبتُ في السهول الشَّوكُ،

يطلعُ في الصِّعابِ الشَّكُّ"[1].

يأتلفُ التَّوازي التَّرْكيبيّ نحويًّا وإيقاعيًّا بتماهٍ صوتيٍّ يحرِّكُ موسيقى القصيدة، فالجملة الْأولى تتكوَّن نحويًّا من أسلوبٍ خبريٍّ توكيديٍّ، حيث حرف التَّوكيد والنَّصّب (إنَّ) مع الجملة الابتدائية (المبتدأ والخبر) تتقابل في توازٍ تامٍّ مع الجملة التّالية الموازية لها تركيبًا نحويًّا دقيقًا، وهنا ترتفع قيمةُ هذا الإيقاع بما تؤصِّله من دلالةٍ صَوْتِيَّة في نسقٍ موسيقيٍّ يؤدّي الدَّلالَة المعنَوِيَّة ببلاغةٍ واسعةِ الحدود، حيث الإيقاع الصَّوْتي التَّشابهي في الصِّيغ والأصوات يلفت الانتباه ليقود إلى الإغراق في التَّأويل، وهو يُعَبِّر عن صعوبة الرِّحلة وشقاء المسافر في هذه الدَّرب الغارقة في صعوبتها بين المادي والمعنوي، فالدَّرب تشير إلى حركة طويلة تؤدي إلى الجوع، والحَرْب بما تكُلّفُه من إزهاق للأرواح تُحدث الألم النَّفسي والرّوحي، فيصبح التَّوازي دالًّا بإيقاعه ومكثِّفًا لفكرة النَّصّ، وكاشفًا عن عمق التَّجْربة الذّاتِيّة التي تنفلت من ذاتيتها لتلامس الجماعة، فلا حرب تؤدي إلى تعبٍ فرديٍّ، ولا درب لجوء تقود إلى همٍّ أحادي، فهذه الحركة الجماعية عزَّزها هذا الإيقاع الدّاخِلِيّ الذي شكله التَّوازي الإيقاعيّ.

ولم يقف الشّاعر هنا، بل رأى أن تبعات هذه الحُروب والدُّرب تتناسخ وتتوالد، فجاء التَّوازي التَّرْكيبيّ من جديد مع الجملة الفعلية (ينبت في السهول الشَّوك) إذ تتشكل الجملة الفعلية من الفعل المضارع وتقديم شبه الجملة المتعلقة بالفاعل المؤخر (الشَّوك)، ليقابلها بالتَّركيب ذاته (يطلع في الصِّعاب الشَّك) فالفعل (ينبت) يتلاقى معنى ومبنى مع الفعل (يطلع)، وشبه الجملة (في الصعاب) تتلاقى مع شبه الجملة الموازية

[1] دحبور، الديوان، (بغير هذا جئت 1977). 207/1.

لها في التركيب (في السّهول) ليختلف المعنى طباقًا، فالسُّهول تقابل الصِّعاب، وهنا يتخلَّقُ نوعٌ من الثُّنائيات التي تكشف عن اتّساع الهوة بين حال المهاجر اللاجئ والظروف والمستقبل الذي ينتظره.

فالسهل المادي أرضًا، تلاقيه صعوبةٌ في الجانب المعنوي، إذ سهولة الجغرافيا لا تعني سهولة الأيديولوجيا، وعليه يتقابل الفاعل المؤخر في الجملتين (الشوك، الشك) فيلتقي الفاعلان المتوازيان تركيبًا ويتضادان معنًى ظاهريًّا، فالشّوك المادي يمثّل صعوبةً محسوسةً تنقلب مجازيًّا لتُعَبِّر عن صعوبة الظّرف ووعورة الطريق، وهو يقابل الشك المعنوي المنغرز في صعاب الأيديولوجيا. وهذان الصَّوْتان الناتجان عن هذا التَّوازي التَّرْكيبيّ الإيقاعيّ أحدثا نغَمًا فريدًا في النَّصّ، وعزّزا من فكرة الشّاعر المتخلقة في هذه الزاوية من المساحة الكُلّية لِلنَّصِّ، مما جعل للموسيقى الدّاخِلِيّة دالةً على المعنى المختبئ في سطور القصيدة، وهي قدرةٌ إقناعية التفت لها الشّاعر ليصبَّ من صوته أصواتًا على المعنى تعزيزًا لهذه البؤرة التي تنطلق منها بلاغة المعنى.

ويحدُث أن يوظِّف الشّاعر التَّوازي في بِدايات القصائد بهدف إدهاش المُتَلَقّي، ووضعه في صورة خاصَّة، فقد تكون القصيدة على سبيل المثال قائمة على وحدة ثُنائِيَّة، أو نمطٍ ساخر بكوميديا سوداء، فيأتي التَّوازي مدهشًا بما يُضمِّنه من معاني التّحدي أو الغضب والثَّوْرَة. كما يقول في قصيدة (نشيد الشّبل):

"صباح الخير كُلّ صباح

صباح الخير كُلّ مساء"

فهل عجبٌ إذا صبّحتكم بالخيرِ حينَ أشاء؟[1]

فهنا يجتمع التّكرار مع التَّوازي صانعًا هذا الإيقاع المؤثر على بوابة النَّصّ، إذ تتناسق الجملتان تناسقًا تامًّا من حيث التَّركيب النَّحوي، بينما تَتَجَلّى الدَّهشة في المفارقة بين الصَّباح والمساء، إذ الصَّباح يقفز بتحيته المتعارف عليها صباحًا إلى المساء، وهنا يأتي هذا الصَّوْت المتكرر لكَلِمَة (صباح) ثلاث مرات، ابتداءً بنقطة الابتداء بالسَّطْر الْأَوَّل، وانتهاءً بها، ثم ابتداء بالسَّطْر الثاني، وكأنَّ ثلاثية الصباح تقابل (مساءً) واحدًا، وهذا الدّال لكَلِمَة الصَّباح المتكررة في كُلّ زوايا القصيدة، يُعَبِّر عن التفات الشّاعر لقيمة الصَّباح بما يحمله من دلالات رمزية تُعَبِّر عن فضاء الحُرّية والانعتاق من قيود العتمة، فركَّز عليه بهذا الثقل الاستهلالي والعددي، مقابل المساء، ثم جاء موازيًا بين عبارتين، حَتّى تكون الموسيقى الموّارة نابعة من

[1] دحبور، الديوان، (كسور عشرية 1990). 188/2.

صوت الصّاد الصَّفيري المتكرِّر في الصباح، وكذلك صوت الحاء الاحتكاكي في الكَلِمة ذاتها، ومع تكرار الكَلِمة ذاتها تتشكل إيقاعِيَّة التّكرار الحرفيّ والكَلِمي مع بلاغة الإيقاع النّاتج عن التَّوازي التَّرْكيبيّ، فتتواءم أصوات الموسيقى الدّاخِلِيّة مع صوت الشّاعر، وأصوات أشباله المنشدين للحريَّة والحياة.

ولأنَّ بؤرة القصيدة، وفكرتها المركزية تنفتح على دالِّ الثَّوْرَة، فقد كرر الشّاعر التَّوازي التَّرْكيبيّ بالأسلوب السابق ذاته تقريبًا، فيقول في القصيدة ذاتها:

"هجمَ الهمجيُّ المُحْتَلّ

فاللعبةُ ما عادت تحلو

لكنَّا نبني ما هُدما

حَتّى لو صار الماءُ دمًا

حَتّى لو صار اليوم سنين"[1].

فالشّاعر يوازي بين جملتين تتلاقيان تركيبًا نحويًّا في تشابهٍ تامٍّ، مع تشابهٍ دقيقٍ تكراريٍّ للجزء الْأَوَّل من الجملة (حَتّى لو صار) فهذا التّكرار المتوازي يبرهن على ملاحقة الشّاعر لإيقاعه ليظل يرنُّ في أُذُنِ المُتَلَقّي لاستيعاب المعنى الساكن في هذا التَّوازي، فتحويل الماء دمًا، وتصيير اليوم سنينًا، أمران مستحيلان، إذن هذه الاستحالة تصبح أمنية يجسِّدها أسلوب الشرط (لو) فهذا التَّعجيز ما كان ليَظهر بهذه الطَّريقة لولا بلاغة التَّوازي التَّرْكيبيّ الذي اندمج مع التّكرار لفرض هذه الهيمنة الإيقاعيّة، التي تشدُّ المُتَلَقّي إلى نبرة التَّحدي الماثلة في هذه الموسيقى الدّاخِلِيّة، التي تكشف عن صوتٍ ثوريٍّ يتنغَّمُ في نفس الشّاعر، فيصدح به بهذا التَّكثيف اللحنيِّ المنتظم توازيًا وإيقاعًا لافتين.

المبحث الثالث– الإيقاع الخارِجِيّ

عرّفَ قدامة بن جعفر الشِّعْر فقال: هو "قولٌ موزونٌ مقفّى يدلّ على معنى"[2]. ثم يحلِّل قدامة هذا التّعريف إلى أربعة عناصر، وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية[1]، لتمثِّل الموسيقى عنصرين مهمَّين منها؛ هما الوزن والقافية.

---

[1] نفسه. 191/2.

[2] ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1308هـ. ص3.

ومن الواضح أنَّ القصيدة العَربيّة الموروثة حكمها البناء الموسيقيّ الصارم والدَّقيق، من خلال الالتزام بالبحور الشِّعْرِيّة، الأمر الذي جعل الشّاعر العَربيّ على امتداد تاريخ الشِّعْر، يحاول التَّمرد على الأشكال الموروثة، وما فيها من قيود والتزامات، فكانت أجرأ تلك المحاولات وأعمقها أثرًا ما فعله شعراء الأندلس في فَنّ الموشحات، ثم توالت حركات التَّجديد الموسيقيّ في القصيدة العَربيّة، متأَثِّرة باتجاهات التَّجديد في القصيدة الغَرْبِيّة، حَتّى وصلت إلى استخلاص إمكانات إيقاعِيَّة جديدة إلى جانب الشَّكْل الموروث، استطاع الشّاعر المعاصر من خلالها أن يُعَبِّر عن رؤيته الحداثيّة فيما عرف باسم (الشِّعْر الْحُرّ)[2].

ويتمثل الإيقاع الخارِجِيّ في "الأوزان العروضية بِأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحُزَمِ الصَّوْتيَّة ودرجات تموُّجِها وعلاقاتها"[3]. وعليه، فإنَّ دراسةَ الإيقاع الخارِجِيّ تتطلبُ البحثَ في البنية الشَّكْليَّة التي تأتَلِفُ منها القصيدة، وفحص هذا البناء الخارِجِيّ بِكُلِّ تفاصيله، والكشف عما يمثّله وما يضيفه لشِعْرِيَّة النَّصّ، لا سيّما وأنَّ المنجز الشِّعْرِيّ لدحبور قد غلبت عليه قصيدة التَّفعيلة، مع ظهور تشكيلات إيقاعيّة أُخْرى، كشفت عن قدرة الشّاعر على استغلال الثروة الإيقاعيّة وتوظيفها توظيفًا صحيحًا يخدم المعنى ويصبُّ في قنوات الإبداع.

أوَّلًا- البحور الشِّعْرِيّة

البَحر في الشِّعْر يقوم على الوزن، وهذا الوزن يتكوَّن من حركات وسكنات تكوِّنُ وحداتٍ صَوْتِيَّة، هي ما تعرف بالأسباب والأوتاد، ومنها اشْتَقَّت التَّفعيلات الثَّماني[4]. وهذه التَّفعيلات هي "فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، مفاعلتن، مُتَفاعلن، فاعلاتن، مفعولاتُ. والبحور التي ابتكرها الخليل بن أحمد (100-174هـ) خمسة عشر بحرًا، وأضاف إليها لأخفش الأوسط (215هـ) بحرًا هو المتدارك بفتح الراء"[5].

---

[1] ينظر: نفسه. ص3

[2] ينظر: العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص163، 164.

[3] فضل، صلاح: أساليب الشّعرية المعاصرة. ص22.

[4] ينظر: وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص73.

[5] نفسه. ص73.

ويتركَّب البَحر الشِّعْرِيّ من تفاعيل تتكرَّر على وجهٍ شعري، وبتكرارها يتكوَّن البَحر، وهذه التفعيلات التي تتألَّف منها البحور قد تكون خماسية مثل فاعلن، أو سباعية مثل (مستفعلن، متفاعلن، مفاعلتن، فاعلاتن، مفاعيلن، مفعولات...[1].

وتصنَّف الأوزان الشِّعْرِيّة حسب طبيعة تركيب وحدة الإيقاع إلى نَمطين أساسيين:

1- النَّمط البسيط: وهو الذي تتألف وحدة إيقاعه من تفعيلة واحدة تتكرر على امتداد البيت والقصيدة، ويضم هذا النَّمط سبعة بحور، وهي: الكامل، والرجز، والوافر، والرمل، والهزج، والمتقارب، والمتدارك.

2- النَّمط المركَّب: وتتكوَّن وحدة الإيقاع فيه من أكثر من تفعيلة، وهو ينقسم إلى قسمين، القسم الْأَوَّل: تتألف فيه وحدة الإيقاع من تفعيلتين اثنتين، ويشتمل على خمسة بحور، وهي: الطويل، والبسيط، والمقتضب، والمضارع، والمجتث. أما القسم الثاني، فتتألف وحدة إيقاعه من ثلاث تفعيلات، أو من تفعيلتين، واحدة منهما مكررة، ويشتمل على أربعة بحور، هي: الخفيف، والمديد، والسريع والمنسرح[2].

وعلى الرغم من تحرِّر الشِّعْر المعاصر من الضَّوابط الصّارمة في الشَّكْل الموروث، إلا أن الشِّعْر الحُرَّ الْتَزَمَ التزامًا دقيقًا بالأساس الجوهريِّ من أسس الإيقاع في الشَّكْل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقاع، كما الْتَزَمَ بالقافية أحيانًا دون أن يجعل منها نسَقًا ثابتًا، أما الأساس الذي تحرَّر منه فهو البيت، إذ لم يعد الشّاعر المعاصر يلتزم في قصيدته بعدد التفعيلات في السَّطْر الواحد[3].

ولعلَّ من أهم اشتراطات الشِّعْر الحُرِّ من جهة الوزن أنَّهُ يقوم على وحدة التَّفعيلَة، مع ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أن مفهوم الحُرِّيَّة في اختيار عدد التَّفعيلات وأطوال الأشطر لا بُدَّ أن يكون محكومًا بحتمية تشابه التفعيلات في الأشطر تشابهًا تامًّا[4].

---

[1] ينظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992م. ص22.

[2] ينظر: العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص160- 163.

[3] ينظر: نفسه. ص169، 170.

[4] ينظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر. ص63.

وبناءً عليه فإنَّهُ لا بُدَّ من إدراك حقيقة أنَّ "الشِّعْر الحُرّ ليس وزنًا معيّنًا أو أوزانًا –كما يتوهَّم أناس– وإنَّما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العَربيّة الستة عشر المعروفة"[1].

ولاستكشاف هذه القيمة التي تكمن في تلك البحور، وما تتضمّنه من تفعيلاتٍ اختارها الشّاعر بعناية فائقة، فإنَّهُ لا بُدَّ من الولوج إلى النَّماذج الشِّعْرِيّة في ديوان دحبور، لمعرفة الكيْفِيَّة التي اختار بها أنماطه الإيقاعيّة بناءً على البحور.

1– البحور الصافية

من البحور الصّافية التي نظم عليها دحبور أكثر من قصيدة البحر الكامل، حيث يمتاز هذا البحر بصوته المتحرِّك، فهو يمثل بفخامته وعاءً مناسبًا لمواضيع محددة، فهو من "أكثر البحور جلجلةً وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله –إن أريد به الجدُّ– فخمًا جليلًا مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوًا مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبّهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًّا"[2]. كما أنَّ الدندنة التي تحدثها تفعيلاته، تمثِّلُ جهرًا واضحًا يجتاح السامع، فيأتي له بالصّورَة مع المعنى صوتًا واحدًا لا يُمْكِن الفصل بين تفاصيله في حالة من الأحوال[3]. على أنَّ هذه الميزة التي اختص بها البحر الكامل، لم تكن الوحيدة، بل إنَّ النُّقّاد رأوا أنَّ فيه "جزالةً وحسنَ اطّراد"[4]. ومن أمثلته في ديوان دحبور –على سبيل المثال– قصيدة (فلسطين الهوى). حيث يقول:

ما ردُّ فعلك لو علمتَ، من الإذاعةِ، أنَّهُم قتلوكَ؟

– –ب– /ب ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب

متْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعِ

أذكرُ، يومَها، أنَّي لعبتُ معَ المساءِ،

---

[1] نفسه. ص58.

[2] الطّيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989م. 302/1.

[3] ينظر: نفسه. 303/1.

[4] القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، 1986م. ص269.

-/ ب ب – ب -/ – – ب –/ ب ب – ب –/ ب

لن / مُتَفاعلن / متْفاعِلن / متَفاعلن / مُ

وزاملتنا سروةٌ حَتّى تعبتُ من السّعادةِ،

ب – ب –/ – – ب – /– – ب – /ب ب – ب – /ب ب

تَفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلن / مُتَ

فاتّكأتُ على الوسادةِ،[1]

– ب – / ب ب – ب –/ ب ب

فاعِلن / متَفاعلين / مُتَ

إنَّ جديَّةَ الحدث الذي يتناوله الشّاعر في هذا المقطع يدفعه لاتبَّاع هذا الإيقاع الذي يفرضه المعنى، ليتواءَم مع الوزن، فالكاملُ بما يمثلُه من جلجلةٍ في سطور النَّصّ، تُحدِثُ حراكًا في نفس المُتَلَقّي، تجعل من أحاسيسه فيضًا تتسرَّبُ من روحِه ليعيشَ مع فخامةِ الحدث، فالنَّصّ بما فيه من مؤثراتٍ نَفْسِيَّة، كالحزن الذي يترجمه بعض الألفاظ (قتلوك، أذكرُ، لعبتُ، زاملتنا، تعبت، فاتكأتُ) يلاحظُ المُتَلَقّي هنا أنَّ النَّصّ يبَدَأ بنقطةٍ الإدهاش، فأن تكتشفَ أنَّكَ قُتِلْتَ عبر الإذاعة، يجعلك تعودُ للماضي استرجاعًا، فحدثُ القتلِ الذي يستهل الشّاعر به هذه المنطقةَ من جسد القصيدة عبر التّساؤل الاستقصائي، يُفضي إلى عودةٍ كاملةٍ إلى اللاوَعْي من خلال القطع الزَّمَني، فالحلقة الدائرية تبدأ بنقطة (رد الفعل) وهي لا تتفق مع فعل الموت، فإنْ كان هناك فعلٌ آخرُ مضاد للموت (السكون) فإنَّ هذا يعني أنَّ دائرةً متكاملةً تبدأ بالحياةِ، للردِّ على فعل الموت، لتتابع الأفعال الماضية بحركيِّتها ودلالتها الزَّمَنية، وصولًا إلى الاتِّكاء على الوسادة، وهنا يُمْكِن أن نرى عنصر الدَّهشة بهذا الالتفاف على عوامل الموت (القتل) والتعب من السعادة (الحياة) ليعلنَ الشّاعر أنَّهُ يرفضُ فعل الموت المُصنَّع، ويأتي إليه بإرادةِ الزَّمَن بعد رحلةٍ طويلةٍ تلخِّصُ مشروعًا كاملًا في مسيرة الإنسان. ولذلك فإنَّ لجوء الشّاعر إلى التدوير[2] في هذا المقطع مستندًا إلى ما يقدمه هذا الوزن من دوائرَ كاملة صافية يليق بالمعنى، ويمنحه مزيدًا من الشِّعْرِيّة التي تكتملُ فيها دائرة المعنى والمبنى.

---

[1] دحبور، الديوان، (شهادة بالأصابع الخمس 1982). 451/1.

[2] البيت المدور في الشعر الحر يعني: "اتّصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتًا واحدًا، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول". العشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص182.

ومن البحور الصافية التي نظم عليها دحبور البَحر الوافر[1]، حيث يمتاز هذا البحر بكُتَلٍ من التدفُّق الإيقاعيّ الذي استمدَّه من أصله المتقارب، غيرَ أنَّ النَّغَمَ الذي يتشكل في الوافر ينقطعُ في آخر كُلّ شطْرٍ، انقطاعًا مفاجئًا، بل إنَّهُ شديد المفاجأة، وهذا ما يجعل أثره عظيمًا، إذ يجعل الانقطاعُ المفاجئُ اللحنَ يكتسبُ رنَّةً خاصَّة، لا يُمْكِن أن نسمعها في المتقارب[2].

ومع أنَّ هذه الرنَّة الخاصَّة التي يُحدِثُها ذلك الانقطاع "تسلبه مزية الإطراب الخالص الذي في المتقارب، ولكِنَّها تعوضه تعويضًا عظيمًا عن هذا النقص بأنَّها ترشحه للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر، والحماسة، أم في الرقة الغزلية، والحنين"[3].

ولعلَّ من أمثلِ ما يُمَثِّلُ هذا الإطرابَ في نصوص دحبور– على سبيل المثال– ما جاء في (قصيدة نهاريا) إذ يتكاملُ المعنى من خلال تشابكٍ متينٍ بين الشَّكْل الموسيقيّ، والإيقاع الدّاخِلِيّ، تعبيرًا عن عاطفةٍ ثائرة، لا تخلو من رنة حزنٍ وفيرةٍ تزيدُ من حدّة الغضب، كما يقول:

"بأربعةٍ يندّي البَحر يابسةَ الحدادِ

ب – ب ب – /ب – – – /ب – ب ب – /ب – –

مفاعَلَتن / مفاعَلْتن / مفاعَلَتن / فعولن

بأربعةٍ ينادي

ب – ب ب –/ ب – –

مفاعَلَتن / فعولن

سلامًا أيُّها البرُّ الذي يجترُّهُ الأسرُ الطّويلُ

ب – – – /ب – – – /ب – – – / ب – – –/ ب – –

مفاعلْتن / مفاعلْتن / مفاعلْتن / مفاعلْتن / فعولن

قتالًا أيّها البَرُّ المُعادي[4]

---

[1] يعد الوافر من البحور الصافية، بتكرار تفعيلة مفاعلتن ست مرات، غير أنّ هذ البحر لم يرد صحيحًا أبدًا، بل لا بدّ من قطف عروضه، فتصير مفاعتلن مفاعل وتحوّل إلى فعولن. ينظر: خفاجي وشرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي. ص45.

[2] ينظر: الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.1/ 406.

[3] نفسه. 1/ 406.

[4] دحبور، الديوان، (واحد وعشرون بحرًا 1980). 367/1.

ب – – –/ ب – – –/ ب – –

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

فمن الملاحظ أنَّ النَّصّ مبنيٌّ على نغمةٍ داخليةٍ تَمورُ في أسطرِ القصيدةِ على وقع الثنائيات، (البر والبَحر/ سلامًا وقتالًا) إذ تتسع المفارقة ابتداءً في السَّطْر الْأَوَّل (يُندّي البَحر يابسةَ الحدادِ) فيصبحُ البَحر مصدرَ الحزنِ، وهو يقابل الدموع، تلك التي تأتي نتيجةً لِما على اليابسة من حداد. فالجو حزينٌ في عموم النَّصّ، إلا أنَّ هذا الحزنَ يختارُ الغضبَ، وهو اختيارٌ ملائمٌ، فيفتح الشّاعر البابَ لنبرة الغضب بالتغلغل (قتالًا أيها البرُّ المعادي) وهنا يعلنُ الشّاعر أنَّ التفاف البرِّ والبَحر عامِلَيْنِ من عوامل الطَّبيعَة على هذا المقاومِ المطرود من المكان والزمان، يجعل حزنه ينقلبُ غضبًا، فيعلن الشّاعر في السَّطْر الأخير عن اتجاهه الحَرْبيّ، ويحدد العدو برًّا، مما يدفعه لاختيارِ هذا الوزن الوافر، الذي يُوفِّرُ له هذا التدفُّقَ الإيقاعيّ، وكأنَّهُ يناورُ بحركاتٍ قتاليةٍ محسوبةٍ ومدروسةٍ تتناغمُ مع تلك العاطفة الحزينة الغاضبة التي تُعَبِّرُ عن انفعالات الشّاعر، وتجعل نبضاتِهِ تتسارعُ في إيقاعٍ مُتَسَلْسِلٍ تعبيرًا عن مشاعرَ تَفْرِضُها الحالة الرَّاهنة.

2– البحور ذات النّمط المركب

تختلفُ البحورُ المركَّبة صوتًا وشكلا عن البحور ذات النَّمط البسيط، وإلى جانب هذا الاختلاف، فإنَّ اختلافًا في المواضيع التي يطرُقها الشُّعَراء على هذه البحور نلفيهِ ونحن نتفحَّصُ تلك البحور، ومن الأمثلة على تلك البحور التي نظم عليها دحبور البحر الطويل.

ربَّما من أهم ما يميز البحر الطويل تلك القدرة على استيعاب القصص والحكايات الطويلة، إذ جعل ذلك منه الملجأ الْأَوَّل لِلشِّعْراء وهم يحاولون سردَ مسيراتٍ طويلةٍ من حيواتِهم، أو مواقف محددة مروا بها، فهو بحر التجارب والقصص والحكايات[1]، كما وجدوا أنَّ فيه مجالًا واسعًا ومناسبًا للتَّغني "بجلالة الماضي وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السّامع لأنْ يصغي ويتفهم قبل أن يهتزّ ويرقص"[2]. أضف إلى ذلك أنَّ عنصر البهاء والقوة يجده القارئ في الموضوعات التي يتطرَّق لها الشُّعَراء في هذا البحر[3].

---

[1] ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص269.

[2] الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.450/1.

[3] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص269.

وفي ديوان دحبور، يَتَجَلّى هذا البوحُ المسموعُ بنبرةٍ فيها حركاتٌ مدِّيَّةٌ طويلةٌ تُعَبِّر عن طول نفس الشّاعر، وهو يخوض صراعًا فلسفيًّا تأمليًّا مع الذات، فالأنا الشّاعرة هنا تتحدَّث في النَّصّ، وتحيّد الشّاعر نفسه عن المقطع، لتخرجَ أناه في نهاية المقطع. فيقول في قصيدة (ليس لي):

"وللزّهرِ منطقةْ

ب – – /ب – ب –

فعولن / مفاعِلن

تحاضنُ فيها الخضرةُ الأبيضَ الذّكيِّ،

ب – ب/ ب – – –/ ب – –/ ب – ب –/ ب

فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعِلن ، فَـ

حَتّى تفورَ الحُمرةُ المتشوِّقة

– –/ب – – –/ ب – ب/ ب – ب –

عولن/ مفاعيلن / فعولُ / مفاعِلن

ويحتفلُ الوادي بعطر القرنفلِ

ب – ب/ ب – – –/ ب – –/ ب – ب–

فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعِلن

فيفقعُ منه أصفرُ النرجسِ الغيورِ،

ب – ب/ ب – ب – /ب – –/ ب – ب –/ ب

فعولُ / مفاعِلن / فعولن / مفاعِلن / فَـ

فيما يفوحُ اللونُ من صوتِ بلبلِ

– –/ ب – – –/ ب – – /ب – ب –

عولن/ مفاعيلن / فعولن / مفاعِلن

وترجفُ زنبقةْ،

ب – ب/ ب – ب –

فعولُ / مفاعِلن

ولا بأسَ، أنَّ الوردَ يمنحها الثقةْ

ب – – /ب – – –/ ب – ب/ ب – ب –

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعِلن

على أنَّ هذا، في الحقيقةِ، ليس لي"[1]

ب – –/ ب – – –/ ب – ب/ ب – ب –

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعِلن

إنَّ افتتاحَ الشّاعر لهذا المقطع بتقديم الخبر شبه الجملة (للزهرِ) يُعَبِّر منذ البداية عن نفسٍ طويلٍ يحتاجُ لوقفةٍ طويلة، ونظرةٍ متأمّلة مع لوحةٍ تبدو في ظاهرها طبيعيّة، وكأنَّ الشّاعر يرصد مشهديةً متحركةً، يسوقُها منطق الزّهر إلى حيث يمتدُّ نظرُ الرّائي، فالمنطقة الخاصَّة بالزهر تبدأ بعرضِ فلسفة تلك الألوان بما تحملها من دلالات تقدّمها عبر أفعالٍ مضارعةٍ متلاحقة، فيها من الحركة الخفيفة والحركة الموّارة القوية، فالفعل (تُحاضِ/نُ) (ب – ب/ ب) بما يحمله من دلالة التّشارك، يمثلُ حركةً تبادلية تُحرِّكُ من جمود النَّصّ، وتمنحُ الإيقاعَ مدًّا يشتبكُ في آخر تفعيلة (فعولُ) مع بداية تفعيلة (مفاعيل) (فيها الخضر/ةُ) (– – –/ب). وهذا التّشابكُ الذي يتخلَّقُ بين التفعيلات يتَّفق مع تشابك المعنى الذي يدلّ عليه فعل الاحتضان. ثم تتدلّى الألوان في تلك اللوحة، انطلاقا من لون الزهر المتمازج، لِتَتَحَقَّقَ الاحتفاليةُ (ويحتفلُ الوادي بعطر القرنفل) (ب – ب/ ب – – –/ ب – –/ ب – ب –). فيلاحظُ أنَّ فعلَ الاحتفال بدلالته التَّشاركية يلتئمُ مع احتفالية التفعيلات في نظامها الدّاخِلِيّ، فلا كَلِمَة واحدة تمثلُ تفعيلةً مستقلة، ولكنَّ الكَلِمات تشترِكُ وتشتبك لتؤلِّف هذا الإيقاعَ الذي يتشكل منه البَحر الطويل، حَتّى يصل الفعلُ حدَّ الارتجاف (وترجفُ زنبقةْ) (ب – ب/ ب – ب –). لكِنَّها لن تكون رجفةً وحيدة، بل ستحصل على الرّاحة مما سيمنحها إياه الورد من ثقة. وبعد هذا التأمل الطويل والعميق في لوحة الطَّبيعَة، تخرجُ الأنا الدّحبورية، لتعترفَ بِأَنَّ كُلّ هذا الجمال في حقيقة الأمر ليست للشّاعر (على أنَّ هذا في الحقيقة، ليس لي) (ب – –/ ب – – –/ ب – ب/ ب – ب –). فالسَّطْر الأخير من القصيدة يضمُّ تفعيلات الطويل كُلّها، فتكتملُ فكرة الشّاعر الفلسفية هنا، ويعلنُ أنَّهُ خارجٌ من هذا النّظام الجميل، فالطَّبيعَة لذاتها، والإنسان ليس سوى متأمّلٍ فيها. وهنا تظهر قيمة توظيف هذا البَحر بما

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 62/2.

يتعلّق بتأمُّلات النَّفس، وحنينها للماضي، فالشّاعر يلتجئ للطَّبيعة يناجي نفسه من خلالها، ويعود من خلالها لماضيه كما تشير القصيدة بِشَكْلٍ عام.

ومن البحور ذات النّمط المركب التي نظم عليها دحبور، البحر المديد، وهو يعدُّ من البحور التي اهتمَّ الشُّعَراء بالكتابة عليها بما يمتاز به من سماتٍ تقتربُ في بعض تفاصيلها من سمات البحر الطويل، إلا أنَّهُ يختلف من حيث طبيعة التَّفعيلات، وما فيه من استقطاعاتٍ إيقاعيّة تجعل حركته أكثر قُربًا من السّامع، وعلى الرغم مما في هذا البحر من "صلابة ووحشية وعنف"[1]، إلا أنَّ هذه الصلابة قد تكون مأخوذة من قرع الطّبول التي كانت تدقُّ في الحرب، إذ كانت تمتاز بحركاتٍ تشجيعية حماسية لتحريك المشاعر لدى المقاتلين[2]. وهذا لا يعني أن تكون القسوة هي الصّفة الغالبة على هذا البحر، فحَتّى قرع طبول الحرب، كانت تأتي بهدف تحريك العواطف، ما يعني أنَّ في نغمات هذا البحر ليناً وسهولة، تجعله يليق بالرّثاء"[3].

وفي التَّطوافِ في ديوان دحبور، يجد القارئ نماذجَ متعدّدة تكشف عن طبيعة هذا البحر، وعن المواضيع التي اختارها دحبور لتكون موقَّعةً على هذا البحر. كما في قصيدة (كُلّ ما لا يرام):

"العصافيرُ التي لا تنامْ

– ب – –/ – ب – /– ب – .

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتْ

إبرٌ في المسامْ

ب ب – /– ب – .

فَعِلا / فاعِلن

وديوني إبرٌ

ب ب – – /ب ب –

فعِلاتن / فَعِلن

كيف أغفو؟"[4]

---

[1] الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. 97/1.

[2] ينظر: نفسه. 97/1.

[3] ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص269.

[4] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 55/2.

فاعِلاتن

عندما يطلُّ القارئُ على هذه القصيدة، فإنَّهُ يلفي فيها حِدَّةً وعنفًا بارزين، فعلى الرغم من ابتداء المقطع بكَلِمَة (العصافير) وما تحمله من معاني الرّقة والبساطة، إلا أنَّ الشّاعر لا يدعها بهذا الحال، ولا يترك لها طبيعتها التي خُلِقت عليها، فهو ينفي عنها صفة النوم، وهذا يعني أنَّهُ أراد الانزياح بمفهوم العصافير، من تلك الطيور الجميلة البسيطة إلى مدلولاتٍ رمزيةٍ تُعَبِّر عن العنف والحركة الدّائبة المتوتّرة، ليشبّهها بالإبر التي تدقُّ في المسامات، وهذا التَّشبيه يكشف عن عنفٍ خارجيٍّ يصبُّ ناره على قلب الشّاعر، فيحرمه النوم، ويعلل ذلك بديونه، التي يعود ليشبهها بالإبر، وكأنَّ تلك الإبر تتوالى حركاتُ اغترازِها في جسده، لتمنعه من النوم، في نسَقٍ إيقاعيٍّ يكشفُ عن عينيه غطاء النوم، فقد جاء التعبيرُ الشِّعْرِيُّ ملائمًا لما يفرضه عنف القلق والتَّوَتُّر نتيجةً لظروف خارجية، وبالتالي فقد كان اختيارُ المديدِ وعاءً إيقاعيًّا يصبُّ فيه الشّاعر هذا الألم مناسبًا للحالة الشُّعوريَّة، والتَّجْربة التي يُعَبِّر عنها.

3– أشكال إيقاعِيَّة أُخْرى

صحيحٌ أنَّ دحبور اهتمَّ بالأوزان الشِّعْرِيّة المعروفة، إلا أنَّ اهتمامه بالوزن وبالإيقاع بِشَكْلٍ خاص، دفعه للبحث عن أشكالٍ إيقاعية أُخْرى، فظهرت في شِعْره نماذج فريدة لتطوراتٍ إيقاعية، وهي ليست جديدة كُلِّيًّا عنده، ولكِنَّهُ التفت إليها ليُظهِرَ قدرته الفَنِّيَّة على مواكبة الإيقاع بِكُلِّ تفاصيله، إضافةً إلى أنَّ اهتمامه بالوزن بِشَكْلٍ خاصٍّ جعله ميَّالًا لهذه التَّجارب الإيقاعيّة، ولكنَّ اللافت في الأمر أنَّ اختياراته الإيقاعيّة جاءت ملائمة بِشَكْلٍ كبيرٍ للقضايا الموضوعيَّة التي يتطرّق لها. ومن تلك الأشكال قصيدة مجمع البحور[1]:

تنفردُ قصيدة مجمع البحور بميزة خاصَّة لا يُمْكِن أن تكون في أيِّ بحر منفرد، فهي من اسمها تمثل اجتماعًا للبحور التي قد تكون كاملةً أو جزءًا منها، وكذلك فإنَّ طرائق توظيف البحور تختلف من شاعر

---

[1] هي القصيدة التي لا تلتزم بوزن واحد من أوزان الشعر في القصيدة الواحدة، فقد ينظم الشاعر كل جزء من قصيدته على بحر. ينظر: مصطفى، محمود: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، راجعه وكتب مقدماته وأضاف إليه: محمد عبد المنعم الخفاجي، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 2002م. ص 126.

لآخر، ومن قصيدة لأُخْرى، لكنَّ الشُّعَراء يلجؤون لها تعبيرًا عن حالاتٍ نَفْسِيَّة متراكمة، فهي قد تكون تنفيسًا للغضب، فالشّاعر في "حالة اليأس والجزع يتخيّر عادةً وزنًا طويلًا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانهُ ما ينفِّس عنه حزنه وجزعه"[1].

ومما لا شكَّ فيه أنَّ التنويعات الإيقاعيّة لها ما يبرّرها في حالاتٍ محددة، حيث إنَّ لجوء الشُّعَراء إليها لا يكون عبثيًّا ولا اعتباطيًّا، وهذا يعني "أنَّ كُلَّ تنويع وزنيٍّ غير متوقَّع يُمْكِن أن يكون علامة على الدَّهشة لإلقاء الضَّوء على تحوّل مفاجئ في الفكر أو الشُّعور، أو علامة على وجود فجوة أو مقاطعة"[2].

وقد أفادَ الشّاعر دحبور من تطوُّر الوزن في القصيدة الحديثة، إلا أنَّهُ عن قصدٍ ودربةٍ، اختار التَّنويع الوزنيَّ بهدف خلق الإدهاش، وجعل المُتَلَقّي يتنقّلُ على إيقاعاتٍ عدة، وهو يقرأ الحالة المتردِّية التي يُفصِحُ الشّاعر عنها، فالعنوان الذي اختاره الشّاعر للقصيدة (قصيدة نفايات الوقت الضائع) تُطلِعنا منذ البداية على تنويعات، وإذا ما قررنا دخول النَّصّ بناء على فرضية مسبَّقةً استئناسًا بمدلولات عتبة النَّصّ، فإنَّهُ يُمْكِن القبول بفكرة التّنويع؛ نظرًا لما تحمله كَلِمَة (نفايات) من دلالات متنوعة، فعلى الأقل يُمْكِن أن نفهم أن النّفايات هي موادّ منتهية الصلاحيّة لا تنفع لشيء، وهي بالطبع لن تكون من موادّ محدَّدة، وإنَّما هي مجموعة من الموادّ التّالفة التي لا تصلح للاستعمال، ولا للاحتفاظ بها، وبالتّالي فإنَّها أُلقيت في مكان ما، وهو المكان المعروف الذي تشمئزُّ النَّفسُ منه بما يتشكل في الوَعْي من انحطاطٍ لهذا المكان، وما ينتج عنه من روائحَ عفنة، وهواءٍ ملبَّدٍ بكلِّ كَريه. وعليه فإنَّ الشّاعر يُحيكُ الدّهشة بإضافة النّفايات إلى الوقت، ليخبرنا بِأنَّ الحديث يدور عن ماضٍ اهترأ ومضى، ثم يُعَزِّز ذلك أكثر بوصف الوقت بالضّائع؛ ليتحقّق عنصر التَّشويق أكثر من حيث الرَّغبة في البحث عن شكل تلك النفايات وطبيعتها، وعن ذلك الوقت الذي ضاعَ دون فائدة، كما هو حال النفايات التي تصبح بلا قيمة بعد أن تُلقى في مكانها. لذلك فإنَّ هذا التَّنويع في البحور بناءً على النَّظَريَّة التي سندخل من خلالها النَّصّ قد تثبت صحتها. وهذا ما لا يتحقّق دون البحث في مركزية البحور، ودلالاتها الوزنية المرتبطة بدلالاتٍ معنَوِيَّة في سطور النَّصّ. يقول الشّاعر:

"دمٌ يدوِّمُ، في الأربعاء، حَتّى يعبد المنافي، وقمرٌ من الفحمِ هالته في الدّمعِ

ومنشدُنا، مما سينشدُ، مروّعٌ ترويعا

---

[1] أنيس، موسيقى الشعر العربي. ص175.

[2] يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م. ص210.

هل كانت طفلًا هذي الأشلاء؟ هل هذا زمانٌ أم نفاياتٌ لوقتٍ ضائعٍ؟

والفضاءُ الذي

يتهرّسُ بين الحطام – نشيجٌ؟ أم ارتدَّ النشيدُ جرادةً؟ أيلبسُ المأتمَ الجناةُ

إذنْ، إن يكنْ فيَّ

موتٌ فأنْتم رفاتُ

إجتثّت الحركات

وفي عينِ القتيل القاتلُ ارتسمت ملامحُهُ، وفيها كفٌّ بُتِرت

هل السَّماء انشطرت؟ إذن فما دبّابةٌ ترشُّ لعبةَ الصّغير؟

أقبلتْ غابةٌ– هل تسمعون عواء ذئبٍ في السَّرير؟[1]

يبَدَأ الشّاعر القصيدةَ بالنَّثْر، متحدِّثًا عن الدّماء والمنافي، وكأنَّ شتات الفلسطينيّ في أصقاع المعمورة مثَّلَ ضياعًا غير متوازن، فاختار هذا الاستهلال النَّثْري؛ ليُعَبِّر عن حالة الضياع والتَّشتت التي يعيشها الفلسطينيّ، وما يتخللها من عمليات القتل وضياع الهُوِيَّة، فلا إيقاع ينتظم هذه الحالة المركبة التي وجد فيها نفسه مشردًا مشتَّتًا بلا عنوان. وبعد ذلك يخرج الشّاعر من دائرة النَّثْر، ليدخل في البحور الخليلية ابتداءً بالخبب (هل كانت طفلًا هذي الأشلا/ء... – –/ – –/ – –/ – –) ثم يندمجُ مع الرمل مباشرة، دون أن يُنهي تفعيلات الخبب كاملة، بل إنَّهُ يُعيرُ المقطع الأخير للرمل، ليبَدَأ جولته مع هذا البَحر (لاء/ هل هذا زمانٌ أم نفايا/تٌ – ب – –/ – ب – –/ – ب – –/ –) وهنا يأتي الخبب متشابكًا مع الرمل، ليكون افتتاحُ الإيقاع بما يمثله من سرعة الخبب وخفته الإيقاعيّة متماهيًا مع إيقاعاتِ تلك الحركة السريعة التي شتَّتت الفلسطينيّ، وجعلته رحَّالًا يختبر المنافي ووعورة الطريق وصعوبتها، ثم يعتلقُ بالرمل الذي يحملُ من معاني الحزن والصَّلابة والجديّة[2] في معانيه الشيء الكثير، فهذه السُّرعة في حركة الشتات، أصبحت قضيةً شائكةً، بل من أعقد القضايا، إذ إنَّها خلَّفت في اللاجئ غُصة، وفي المنظومة الإنسانيّة خلخلةً واضحة. وبعد ذلك، ولنفس الغرض، ولغاياتِ إظهار العنف الذي رافق عمليات الطّرد والضّياع والشّتات، فقد شبك الشّاعر الرمل بالمديد مباشرة، واستمر على هذه الشاكلة انتقالًا من بحر لآخر، فالقصيدة كُلّها تبدأ بالخبب ثم الرمل،

---

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 80/2.

[2] ينظر: الطّيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ص158.

فالمديد، فالمتقارب، فالطويل، فالمنسرح، فالمتدارك، فالمجتث، فالهزج، فالوافر. وبالعودة إلى ما افترضته الباحثة في عتبة النَّصّ، فإنَّ ما يحمله النَّصّ الشِّعْرِيّ من قضايا متعددة، يُمْكِن اختزالها – إن صحَّ التعبير– برحلةٍ من العذاب والتَّشريد، وصولًا إلى مزيدٍ من التَّهجير والحصار، فهذه القصيدة كُتبت في تونس عام 1987، وحَتّى ذلك التّاريخ كان الشّاعر ما زال على قيد التَّهجير، وكأنَّهُ حاول استجماع كُلّ تلك المحطات من الهجرة التي استغرقت حَتّى تاريخ كتابة القصيدة ما يقارب أربعة عقود. وخلال هذا الفضاء الزَّمَني تشكلت لدى الشّاعر رؤية واضحة حول طبيعة الحياة التي يعيشها المُهجَّر، بل إنَّ النَّظَرة الأعمق التي تشكلت لديه حول المشروع الوطني بِرُمَّتِهِ، دفعته لاختيار هذا الأسلوب التّنويعي وزنًا، حَتّى يُعَبِّر من خلاله عن رحلةٍ اصطبغت بالضَّياع، وتنوعت فيها صور المعاناة، ورافقها ما رافقها من قتل وتدمير وموتٍ بالجملة، واختفاء أصواتٍ وصعود أُخْرى، فكُلّ ذلك الزخم الاسترجاعي لَمْلَمَهُ الشّاعر من قاع الذاكرة، وصبَّه في هذه القوالب المتنوعة، ليُعَبِّر عن وجهة نظره، بِأَنَّ عمرًا من الضياع قد صار إلى اللاشيء، فهو لم يرُق له المشهد، ولم يرَ أنَّ حجم الانجازات يأتي على ما يقدّمه الفلسطينيّ من تضحيات، فكانت النَّبرة الغالبة على النَّصّ نبرة حزنٍ لا تخلو من الغضب. ولعلَّ هذا ما يتجسد في غالقة النَّصّ:

" يقتسمان هاويةً وأفقًا، حياتي مُعارةٌ للهواء الطليق،

فليطلقوا الصاروخ، وليطلقوا المسوخ،

بهذا لا أموت،

ولكني أخيطُ حياةً للحياة التي تُعارْ

فماذا يرى الحصار"[1].

ومن الأشكال الإيقاعيّة الأُخْرى التي ظهرت في قصائد دحبور قصيدة النَّثْر[2]، إذ يُمْكِن القول بِأَنَّ القصيدة النَّثْرية لم تعد غريبةً على دارسي الشِّعْر الحديث، فقد أصبحت قادرةً على مجاراة القصيدة الموزونة، وصار لها ما يميّزها، وما يجعلها محلَّ اهتمام الدارسين، فهي "نوع شعري، يندرج في حقل الفاعلية الشِّعْرِيّة

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 83/2.

[2] هي نثر خال من الوزن والقافية. ينظر: مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل. ص127.

الحديثة في شعرنا العَربيّ، وينهض بنصيبه القاسي في التعبير عن تجربتنا الروحية والجماليَّة بطريقة لا تستمد شِعْرِيَّتها من مجرد الوزن والقافية، بل من توتُّر النَّصّ، وعلاقاته الدّاخِلِيّة"[1].

وتتميز قصيدة النَّثْرِ بعدد من الخصائص التي تجعل منها نصًّا شعريًّا فاعلًا، من هذه الخصائص اللغة التي يجب أن تقترب من الحياة وتقوّض مألوفاتها بتخليها عن القوالب الوزنية الجاهزة، وثانيها محاولة بلوغ قصيدة النَّثْر السرمدية من خلال رفضها الخضوع لزمان أو مكان محددين، وثالثها الصّورَة الشِّعْرِيّة بأشكالها المتعددة ووسائلها المختلفة التي تتحوَّل إلى مضمون مكتنز بالدلالات التي تحَقِّق الدَّهشة، وبذلك يصبح الفصل بين الفكرة والصّورَة أمرًا مستحيلًا. ورابعها الوحدة الإيحائيَّة أو العضوية التي تتحقَّقُ بالارتباط الوجداني العميق بين الذات والموضوع، ثم خامسًا الإفادة من تِقَنِيّات السَّرْد الفسيفسائية التي تقوم على الجمع بين المكونات لتصبح لوحة متناغمة في مكوناتها. وأخيرًا الإيقاع المُتَشَكِّل من خلال الإيقاع النفسي أو البصري أو الصَّوْتي[2] لتتضافر بذلك "اللغة والصّورَة والإيقاع الدّاخِلِيّ على خلق مجرى جديد لِلشِّعْرِيَّة، خارج الهيمنة المطلقة للوزن والقافية"[3].

وعلى الرغم من تخلي قصيدة النَّثْر عن الوزن والقافية، إلا أنَّها لم تتخلَّ عن الإيقاع الصَّوْتي، واستطاعت من خلال ما يتوافر فيها من تجمعات صَوْتِيَّة متشابهة أو متجانسة أو متجاوبة، أو من خلال عناصر الإيقاع الدّاخِلِيّ أن تولّد نوعًا من الإيقاع الصَّوْتي الخفيِّ الذي يتناغم مع الإيقاع النفسيِّ والبصريِّ معًا[4].

ولم تكن القصيدة النَّثْرية بعيدةً كُلّ البعد عن أحمد دحبور، فقد اتجه لها في فترات محددة، ولغايات محددة كذلك، وربما أدرك دحبور بفكره المنفتح، وبثقافته الواسعة، واطلاعه الفاعل على الإبداعات المتنوعة، قيمة القصيدة النَّثْرية وقدرتها على استيعاب ما قد لا تستطيع القصيدة الموزونة استيعابه، وقد ظهر ذلك في ديوانهُ، كما في قصيدة (مصنع الأيدي):

"في طريقِهِ إلى الهرب

---

[1] العلاق، في حداثة النص الشعري. ص130.

[2] ينظر: أبو حمادة، عاطف عبد الله: جماليات قصيدة النثر العربية، بحث محكّم، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية الفلسطينية، العدد 22، أبريل، جمعية البحوث والدراسات الإنسانية الفلسطينية، 2014م. 36-44.

[3] العلاق في حداثة النص الشعري. ص124.

[4] ينظر: أبو حمادة، جماليات قصيدة النثر العربية. ص44.

أوانَ كانَ الهربُ اتّجاهًا

وكانت الغولُ في إثرِهِ

زرعَ نواة فأثمرت نخلةً،

وحده أَكَلَ

وماتت الغولُ حَنَقًا

بعد ذلك بخوفينِ وكابوسٍ،

قطع يده وزرعَها

فلم تثمر حَتّى إصبعا

ثم إنَّهُ تواضعَ فسعى

ولكِنَّهُ لم يجد أثرًا للأظافر أيضًا

وهكذا لم يجد بَدَأ

من أن يسرق يدا"[1]

لعلَّ مما يلاحظ في هذه القصيدة النَّثْرية أنَّ التوجُّهات الفلسفية تفرضُ حضورها المكين في سطور النَّصّ، فالشّاعر لا يتحدث عن حالةٍ فردية، وإن كان يوهم القارئ بِأَنَّهُ يفعل، فالضمير الغائب الفردي (في طريقه، أنَّهُ، لكِنَّهُ، لم يجد...) لم يكن ليحضر هنا على أنَّهُ واحدٌ غارقٌ في فرديته، وإنَّما هذه الغيبة تمثّل حضور الذّات الباحثة عن كينونتها، عبر مسيرة طويلة، وبالتالي فإنَّ الشّاعر يريد من وراء ذلك أن يشرح حالاتٍ لا حالة واحدة، وأن يتحدث عن ملحمةٍ كاملةٍ أبطالُها من الواقع الغارق في أسطورته وخياله، فلذلك نرى أن الشّاعر يتحدث عن مسيرة من خلال الابتداء والانتهاء، وكأنَّهُ يُمسرِحُ الحدث، فيبَدَأ مع ذلك المحاوِل هربًا إن استطاع إليه سبيلا، ويلتفت إلى القيمة الزَّمَنية والمكانية للحدث (أوانَ كان الهرب اتجاهًا)، فالزَّمَن الماضي متصلٌ بمكانٍ ما، وهذا ينقلنا إلى معنى الشِّعْرِيّة التي تَخلقُ من القصيدة النَّثْرية فضاءات تأمّلية واسعة، ليصبح في وسع المُتَلَقّي التأمّل في تلك المسيرة التي تحفّها المخاطر، ويتصاعد الحدث فيها وصولًا إلى التعقيد، فهناك مطاردة، وهي رمزيةٌ بالطبع، فالغولُ شَخْصِيَّة جديدة تطرأ على الحدث؛ لتطارد، وهنا يتعمق معنى الخوف والصراع معًا، فأمام المطاردة يبزغ العامل النفسي الذي يتولَّدُ من صعوبة الحدث، وأمام

[1] دحبور، الديوان، (هكذا 1989). 46/2.

المطاردة ووعورة الطريق، يتحقّق التشويق بِأنْ يزرع المطارد نواة، لتنبت نخلة، ثم تثمر، فيأكل، وتموت الغول، فبعد أن تضيء لحظة التنوير على الحدث (أَكَلَ وحده) يتحقّق الحل، (وماتت الغول)، فهذا التكثيف للحدث يتحلّى بسمات درامِيّة عدة، فالقفز عن الزَّمَن بخطوات سريعة يتفق مع الحالة الخيَّالية التي يضعها الشّاعر أمام المُتَلَقّي، لتصبح الأسطورة محرِّكًا لعنصر الخيَّال في النَّصّ، فلماذا يعود الهارب بعد انتصاره اللحظي لقطع يده، ولماذا يزرعها، ولماذا لم تثمر؟

كُلّ هذه الأسئلة يصبُّها الشّاعر في وَعْي المُتَلَقّي ليوسِّع من دائرة التأمل، ويخلق التَّشويق والإدهاش في نفسه، وكأنَّ الشّاعر يحيل قارئه إلى أسطوريّة القضية الفلسطينيّة، فالمطارَد الذي لاحقه الاحتلال وأعوانهُ تمكَّن من التغلّب عليهم حَتّى قتلهم، وأثمرَ سيرةً ومسيرة عالية، لكِنَّهُ بعد هذا الخوف، أو (الخوفين وكابوس) وربما قصد بذلك خوف النَّكبة والنَّكسة، وما لحقهما وتبعهما من كوابيس المؤامرات، وجد نفسه وحيدًا، لم ينبت ولم يثمر في ظلّ المؤامرات عليه، فكان لا بُدَّ من أن يسرقَ اليد التي تحاولُ الإجهاز عليه.

وكما هو واضحٌ من خلال هذه القصيدة النَّثْرية، فإنَّها لم تخضع لزمان أو مكان محددين، وإنَّما اتّسعت بفضاءاتها، ولمَّحت للفضاء الزَّمكاني دون أن تصرِّح به، ولم تتنصَّل من إيقاعاتها التي ظلت تُمدّها بطاقاتٍ إيحائية تجعلها لا تبدو غريبة على السَّمع، بل إنَّ اكتنازها بالدلالات جعلها أقرب إلى الأذن والعقل، وربما تلك الدَّهشة التي حملتها في سطورها، جعلت منها قصةً مسرودةً من الخارج، فالراوي العليم اقتحم العقل والقلب، ووصف الشخوص حركةً وفكرًا، وسمح لهم بالتمدِّد عبر الحدث والصراع، وكُلّ هذا ما يجعل من القصيدة النَّثْرية صوتًا يؤدي بإيقاعه دلالاتٍ صَوْتِيَّة معنَوِيَّة، قد لا تتحقَّقُ مع القصيدة الموزونة، كما أنَّ التَّخلي عن الوزن، فتح للشّاعر أبوابًا واسعةً من الخيال، فكثَّفَ فيها الدلالات، واندغم اللفظ مع المعنى والفكرة، فالخوف الذي تكرر لفظه، انسجم بالمطلق مع فكرة الهرب والمطاردة، مع انفتاح الدّلالات التَّأويليّة زمانًا ومكانًا، حيث كان الهرب اتجاهًا، لكن إلى أين؟ ومتى؟ فالإجابة غير محددة، وهذا ما يجعل القصيدة النَّثْرية بهذا المعنى صالحة للحياة عمرًا طويلًا بما تحمله من التَّأويلات الواسعة.

ومن الأشكال الإيقاعيّة التي حاك دحبور شِعْره عليها الدّوبيت[1]، والدوبيت ليس من الأوزان الشائعة في العَربيّة، وإنَّما يؤتى به في الغالب "للتَّفكُّهِ، وإظهار البراعة والمهارة في النَّظْم من أيّ وزن حَتّى لو كان

[1] الدوبيت: وزن فارسي، نسج الشعراء العرب على منواله، وهو يتركب من بيتين. دو بالفارسية تعني اثنين، وبيت هو بيت الشعر، وله أوزان كثيرة أشهرها فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن. ينظر: عطية، عبد الهادي عبد الله: ملامح التجديد في موسيقى الشّعر العربي، بستان

أجنبيًا عن أوزان الشِّعْر العَربيّ"[1]. أما عن الحالة النَفْسِيَّة التي يعكسها شعر الدوبيت، فقد عني به المتصوفون والمتفلسفون ممن جنحوا للتعبير عن أعماق نفوسهم ومكنوناتهم النَفْسِيَّة بأحاسيس صادقة[2]. كما أنَّ مضامينه تكشف عن "خوالج النّفس الإنسانيّة، التي أضحت تواجه ظواهر التباين الحاد في الرؤية المعاصرة لمنظومة القيم"[3].

ومن القصائد التي كتبها دحبور على الدّوبيت قصيدة بعنوان (دوبيت) يقول فيها:

للريشةِ أن تطيرَ أو تحترِقا

– – /ب ب – ب – /ب – –/ ب ب –

فعْلن متَفاعِلن فعولن فَعِلن

للدمعةِ أن تغورَ أو تنزَلِقا

– –/ ب ب – ب – /ب – –/ ب ب –

فعْلن متَفاعِلن فعولن فَعِلن

لكنَّ لوقتِ ساعتي أن يَثِقا

– –/ ب ب – ب –/ ب – – /ب ب –

فعْلن متَفاعِلن فعولن فَعِلن

بالنبضِ،

– – /ب

فعْلن مُ

فساعدي قياسُ الزَّمَن" [4]

ب – ب –/ ب – –/ ب ب –

المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، مصر، 2002م. ص34. وينظر: أنيس، موسيقى الشعر. ص214. وينظر: مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل. ص112.

[1] أنيس، موسيقى الشعر. ص215.

[2] ينظر: الزجاجي، باقر جواد، وجعفر علي عاشور: قوالب الدوبيت الشعرية، النشأة– التطور– الشكل– المضمون، بحث محكّم، مجلة أهل البيت، العدد الثامن عشر، جامعة أهل البيت، 2015م. ص128.

[3] نفسه. ص132.

[4] دحبور، الديوان، (واحد وعشرون بحرًا 1980). 355/1.

تفاعلِن فعولن فَعِلن

منذ أن يقف القارئ على وجه هذا النَّصّ، يشعر بجوٍّ من التصوُّفِ، أو نغمةٍ فلسفية يدخل بها الشّاعر ويُدخل معه القارئ إلى نصّه، فهو يقف متأمّلًا، يغترفُ من تجاربه الحياتيّة موضوعِيًّا، ويصبُّ عليها من تجاربها الفَنِّيَّة إيقاعيًّا، فهذا الدّوبيت الذي يركبه الشّاعر هنا، يقوم على التَّفعيلات التي تخرجُ عن الإيقاع الخليلي، إلا أنَّ فيه من النَّشوة الإيقاعيّة ما يجعل القارئ ينسجم في قراءته، خصوصًا أنَّ موضوعه يميل إلى الاختلاجات النَفْسِيَّة، فيصبح المُتَلَقّي مضطربَ الأنفاس وهو يتأمل في شعور الشّاعر الذي قد يتبنّاه القارئ دون أن يشعر، فالمفارقات التي يبني عليها الشّاعر هي تعبيرٌ نفسيٌّ عن نظرة عميقة في الحياة، فالريشة ليس لها سوى الطيران أو الاحتراق، وهذه حالة الفَناء التي تكون نهاية البشر، بل نهاية كُلّ شيء، ولذلك فإنَّ من نتائجها الحزن، فيأتي (بالدمعة) لتتوافق مع ظاهرة الحزن، وهذه الدّمعة إما أن تغور أو تنزلق فتفضح العينُ إنسانها، وهي أيضًا حالة موروثة ومتعارف عليها، ولا ثالث لها، فإما حزنٌ على الفَناء مفضوح، أو بكاءٌ مكتوم. وهذا الحزن المتصل بالفَناء والمرسوم بالدموع محكوم بالوقت، ولذلك يأتي السَّطْر الثالث تعليلًا غير مباشر لرؤية الشّاعر فيما ذهب إليه في السَّطْر السابق، فهو يستدرك على ما ذهب إليه، (لكنَّ لوقتِ ساعتي أن يثقا بالنبض). فهنا يُحضرُ الشّاعر ذاته، أو (أنا) المُتَكَلِّم/ الإنسان. وهو صاحب النزعة التّأملية، فمع هذا الفَناء، ما دور الإنسان؟ وكيف يتصرف؟ والإجابة تأتي من خلال استدراك الشّاعر بِأَنَّهُ مع الزَّمَن لا بُدَّ من أن يكون حيًّا، والحياة هنا لا تعني أن يكون الإنسان على قيدها نَفَسًا وأكلًا وشربًا، وإنَّما تلك الحياة النّابضة الفاعلة المؤثرة، ولهذا يوظف الشّاعر كَلِمَة (ساعدي) لما تحمله من معنى العمل والحركة والفعل المؤثر. فالزَّمَن يقاس بما أنجزت، لا بما جمعت منه من أيامٍ وشهور وسنوات. وهي حكمةٌ بالغة في الحياة، قدَّمها الشّاعر عبر هذا الدوبيت الذي تحرَّكَ إيقاعه على نغمِ الحكمة، وأظهر قدرة الشّاعر وبراعته في استثمار طاقاته الإيقاعيّة، مُقْتَطِفًا من كُلّ حركةٍ موسيقيةٍ ثمرةً يخلقُ فيها إدهاشًا يتلوه آخر.

وختامًا لموضوع البحور الشِّعْرِيّة، فإنَّهُ بات واضحًا أنَّ التفات الشّاعر للبحور الشِّعْرِيّة جاء عن دربة ودراية ودراسة، وربما كانت نشأته الموسيقيّة على التمارين الإيقاعيّة كما يقول[1] لها الأثر الأكبر في استحضار الشّاعر لِكُلِّ تلك الأوزان الشِّعْرِيّة سواء منها ذات التركيب البسيط أم المركب، أم خروجه إلى

[1] ينظر: دحبور، أحمد: فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي، مقابلة أجراها مهند عبد الحميد، وإبراهيم المزين، مجلة الدراسات الفلسطينية، ربيع 2015. ص160.

القصيدة النَّثْرية والدوبيت، بل إنَّ التّشكيلات الإيقاعيّة شكلت لديه أرقًا، وهو ما أشار إليه في مقدمة ديوانه عندما قال: "بهذا الأرق، استقصيت أشكال الإيقاع في الشِّعْر العَربيّ، ولم أكتف بالبحور الستة عشر المعروفة، ولم أستبعد الاقتراح النَّثْري"[1].

ولكنَّ اللافت في الأمر أن الشّاعر كان حريصًا على الإيقاعات الخارِجِيّة، وخاصَّة البحور حرصه على المعنى، فالملامح الشَّكْليَّة للقصيدة لم تكن بأقل اهتمامًا مما كان يفرضه عليها من أناقة داخلية، فالثوب الإيقاعيّ الخارِجِيّ للقصيدة كان يتلاءم إلى حدِّ التشابه الكُلّي مع المضمون الدّاخِلِيّ، وكأنَّ تلك الأناقة كانت تمثل النّمط الأكبر الذي امتاز به دحبور في معظم قصائد الديوان، فهو في اعتماده على البحور الصافية كالكامل على سبيل المثال، كان يختار هذا الإيقاع في المواضيع ذات الحساسية العالية، وخاصَّة عندما يتحدث عن مواضيع الثَّوْرَة، وكأنَّ قلب الشّاعر يخرج من جسده ويَتَجَلّى في النَّصّ، فتكاد تسمع نبضاته ترنُّ مع كُلّ تفعيلةٍ تكتملُ في منتصف السَّطْر، أو تنشطرُ في نهايته، لتكتمل مع بداية السَّطْر التالي، فتأخذك الدهشة، وتتابع أنفاسك وأنت تلاحق الفكرة، وكأنَّي بالشّاعر كان يحبس أنفاسه ثم يفجّرها دفعة واحدة، لترى العاطفة كامنة في جسد القصيدة الكُلّي، وهذا ما كان في الوافر كذلك، فتلفي صوت الشّاعر يتدفقُ إيقاعًا يُنبئكَ بالمعنى.

وإذا ما نظرنا إلى البحور المركبة، فإنَّنا نجد أن الحالات المعقدة، والمركبة، والقضايا الجَدَلِيَّة، تلتئمُ مع تلك الإيقاعات التي تناسبها البحور المركبة، أو التي تسمح للشاعر بإطالة النفس للتأمل في قضايا جَدَلِيَّة كالبَحر الطويل، فهو حين يُعَبِّر عن مسارات طويلة، أو عن قضايا من الماضي يسحبها على الحاضر أو العكس فإنَّهُ يركب الطويل أو المديد مثلًا، فيمدُّ فيهما نفسه ما شاء له أن يمتد.

إلا أنَّ الشّاعر لم يقف عند هذا الحد، بل إنَّ مهاراته الإيقاعيّة دفعته لتجربة القصيدة النَّثْريَّة، وكان فيها موفقًا معنًى ومبنى، إذ كان اختياره للإيقاع الدّاخِلِيّ فيها منسجمًا تمامًا مع الفكرة، فالشّاعر لم يستبعد النَّثْر من منظومته الإيقاعيّة، فهو يرى بِأنَّ "المسألة ليست مسألة عروض ونثر، ولكن من حقّ أي شاعر أن يبحث عن الحياة بأدواته الخاصَّة، وأن يبحث عن أدواته في الحياة"[2].

---

[1] دحبور، مقدمة الديوان. 15/1.

[2] دحبور، مقدمة الديوان. 15/1.

وقد تجاوز ذلك لينظم على الدوبيت، متأملًا في قضايا إنْسانِيَّة تلامس القلوب والمشاعر، وقد علّق الشّاعر على هذه التّشكيلة الإيقاعيّة التي ظهرت في دواوينه، بقوله: "ولا أظنُّ أنَّ هذه الجولة الإيقاعيّة نوع من الاستعراض العروضي، بقدر ما هي محاولة مشروعة لاستثمار المنجم الموسيقيّ الذي تزدهر به المكتبة الشِّعْرِيّة العَربيّة، على أنني لست صانعَ بحور شِعْرِيَّة، ولست مشغولًا بتعدد الأوزان، بل هي محاولة للخروج من رتابة الأوزان المحددة"[1].

ولم تظلَّ الحالة الوطنية والسِّياسِيَّة هي الحالة السّائدة لديه، وإن كانت هي السِمَة الموضوعيَّة الغالبة على نصوصه، إلا أنَّهُ من خلالها استأنس بالواقع، وعرَّج على قضايا الإنسان والنفس البشرية، وكأنَّهُ بذلك أراد أن يقول إنَّ الإنسان قضية، والوطن إنسان بالدرجة الْأولى، والشِّعْر وعاءٌ يكتبُ الإنسان فيه روحه، ويُعَبِّر عن مسيرته، وما الإيقاعُ إلا قناةٌ تسمح للفكرة بالمرور إلى تيارات النفس واختلاجاتها.

ثانيًا- القافية ودلالتها الشِّعْرِيّة

[1] دحبور، أحمد، مقالة بعنوان: هذا أنا، فلم أكن أكتب على الماء، صحيفة الحياة الجديدة، 2015/7/29. http://www.alhaya.ps/ar/Article/3864/%D9%87%D8%B0%D8%A7-%D8%A3%D9%86%D8%A7%D8%8C-%D9%81%D9%84%D9%85-%D8%A3%D9%83%D9%86-%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%A1

تاريخ التصفح: 2022/1/22.

ظهرت بعض الاختلافات لدى النُّقّادِ القدماء فيما يخصّ تعريف القافية، فهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أوّلهما. وهي عند الأخفش الأوسط، آخر كَلِمَة في البيت"[1].

وفي تعريفٍ أدقّ للقافية حسب الفراهيدي، فإنَّها تتكون من "الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشِّعْرِيّ، وهي إمّا بعض كَلِمَة أو كَلِمَة، أو كَلِمَة وبعض أُخْرى، أو كلمتان"[2].

وانطلاقا من هذه الرؤية الخاصَّة بالقافية، فإنَّها تعدُّ "لازمة إيقاعِيَّة تتجسد في تكرار أصوات معينة، تنسجم مع الحالة النَفْسِيَّة. فلا تتحدد رؤيا الشّاعر بالكَلِمة والوزن فقط، وإنَّما تتطلّب إلى جانب هذين العنصرين القافية كذلك"[3].

ولعلَّ من التَّعريفات الحديثة التي تشير إلى الجانب الصَّوْتي في القافية بِشَكْلٍ صريح ما جاء به عبد العزيز عتيق على أنَّها تتكون من "المقاطع الصَّوْتيَّة التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كُلّ بيت"[4].

ومع حرص القدماء على التقيّد بالقافية، واهتمامهم بها اهتمامًا بالغًا، إلا أنَّ الحداثيين لم يروا في ذلك ضرورة، فقد "اتجهت جماعة أبوللو إلى عدم التّقيُّد بالقافية في الشِّعْر الحديث، وأطلقوا على شِعْرهم (الشِّعْر الحُرّ)"[5].

وقد ظهر تطوُّرٌ واضحٌ على مفهوم القافية في العصر الحديث، فلم تعد بتلك الحدّة والسَّطوة والأهَمِّيَّة التي كانت عليها في العصور القديمة، فأصبحت جزءًا من الإيقاع الموسيقيّ، دون أن تحتفظ بتلك القيود التي فرضها القدماء، لكِنَّها غدت أداةً شكليَّة تساهم في بناء النَّصّ الشِّعْرِيّ المعاصر، وتحمل دلالات حداثية تتَّفق والحالات النَفْسِيَّة التي يكون عليها المبدع، وهي بالتالي ترتبط بالمعنى العام لِلنَّصِّ، ولها مدلولاتها

---

[1] وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص283.

[2] خفاجي، وشرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي. ص127.

[3] ابن أحمد، وبابوي، وعليطي، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة. ص19.

[4] عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2000م. ص110.

[5] وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص283.

الخاصَّة حسب طبيعة النَّصّ، ومع ذلك فلم يستطع الشّاعر المعاصر التَّخلص منها نهائيًّا، فما زال حضورها في النُّصوص الشِّعْرِيّة لافتًا، ولكن مع دلالات جديدة تختلف عما أَلِفْناهُ عن المفهوم التَّقليدي لها[1].

وعلى كُلّ ما طرأ من تطوّر على مفهوم القافية حداثيًّا، إلا أنَّها ظلَّت محتفظة بقيمتها ودورها الفعّال موسيقيًّا ودلاليًّا، فدراستها في النَّصّ الحديث تكتسب أَهَمِّيَّة كبيرة؛ لأنَّ الشِّعْرَ الجيد يتطلَّب قافية جيدة، وهذه القافية تحمل دلالة عظيمة إذا ما تمكَّن الشّاعر من جلبها لأجل البيت، لا جلب البيت من أجلها، وهنا تقوم القافية بمهمة تعبيريَّة خاصَّة، تكشف عن شِعْرِيَّة القصيدة إذا ما أُحسن اختيارها[2].

وبذلك تكون للقافية قيمة عالية من خلال دورها الفعّال في الْغِنائيّة، "سواء كان تكرارها منتظمًا أو غير منتظم، إذ يتبين أنَّ أهم وظائفها إبراز الخطورة الدَّلاليّة لبعض الكَلِمات، وتسوير حدود الجملة الشِّعْرِيّة في أحيان كثيرة"[3]. هذا بالإضافة إلى وظيفتها الأساسية كترنيمة إيقاعِيَّة خارجيّة، حيث "تضيف إلى الرَّصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرًا، وقوة جرس، يصب فيها الشّاعر دفقة، حَتّى إذا استعاد قوة نَفَسه بَدَأ من جديد"[4].

وعن أَهَمِّيَّة القافية يرى كوهن بأنَّها "ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. وهي، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"[5].

وقد قسم القدماء القافية تبعًا لحركة الروي إلى قسمين: القافية المطلقة التي يكون فيها حرف الروي متحركًا، والقافية المقيدة ويكون فيها حرف الروي ساكنًا[6].

ويُمْكِن النَّظَر إلى القافية من حيث تكرارها في شعر التَّفعيلَة عبر أربعة أنواع:

أ- القافية الموحدة: وهي القصيدة التي تنتهي أبياتها جميعًا بقافية واحدة، وهذا نوع نادر في شعر التَّفعيلَة في العصر الحديث.

---

[1] ينظر: الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني. ص220.

[2] ينظر: هلال، النقد الأدبي الحديث. ص442.

[3] فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة. ص22.

[4] آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي. ص71.

[5] كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص74.

[6] ينظر: أنيس، موسيقى الشعر. ص257، 258.

ب- القافية المتتابعة: وهي القافية التي تعتمد على تتالي اتحاد نهايات الأبيات، حيث يلجأ الشّاعر إلى التنويع في القوافي بِشَكْلٍ متتالٍ.

ج- القافية المختلطة: وفيها يحدد الشّاعر الشَّكْل الذي يريده للقافية، دون نظام صارم يحكمها.

د- القافية المتجاوبة: وهي قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافي التي تختتم بها الأبيات، ولا تستخدم لحبس الصَّوْت في نهاية البيت الشِّعْرِيّ، وإنَّما يتم توزيعها على جسد القصيدة لتحدث تجانسًا صوتيًا[1].

وبالنَّظَر في شعر دحبور، يمكن القول إنَّ القوافي جاءت متعدّدة، فهي مختلطة، وضمن مسارات واتجاهات فَنِّيَّة متعددة، بحيث إنَّهُ يصبح من الصَّعب تقديم اجتهاد محدد لهذا التَّنوع الذي اختاره دحبور، ولكنَّ النَّظَر بعمق إلى تلك القوافي التي جاءت ضمن خليطٍ فَنِّيٍّ في القصيدة الدرامِيّة، بهدف إعطاء النَّصّ شِعْرِيَّة واضحة، يُمْكِن تبريره بهذا الاتجاه الفَنِّيّ، فالقافية الدّحبورية لم تُطلق عبثًا، ولم تقيّد ترفًا، وإنَّما كانت ذات مغزى يفرضه المعنى والوزن أحيانًا، وتفرضها الحالتان في حالات أُخر. فالتَّجْربة الشِّعْرِيّة هي التي كانت تملي على الشّاعر تلك القوافي، ولعلَّ هناك مساحة من اللاوَعْي كانت سبَّاقةً إلى فرض هذه القافية أو تلك. وهذا ما سيظهر من خلال متابعة القوافي التي شكلت رصيدًا وافرًا في شِعْرِيَّةِ القصيدة الدحبورية.

ومن ذلك لجوء الشّاعر إلى توظيف القافية المقيّدة المختلطة، حيث إنَّ القصيدة المكتظة بالصمت المعنوي الناتج عن صدمة نَفْسِيَّة نتيجة لموقف مؤلم، أو حدثٍ مقلق يدفع الشّاعر لاختيار القافية المقيدة التي تُظهره مصدومًا مكلومًا، حائرًا مخنوق النفس، لا يجد في داخله متَّسعًا من التنفُّس، فهناك ثِقَلٌ يَكتم أنفاسه، وليس أثقل من الموت الذي يُعَبِّر عنه في قصيدة (موت صانع الأحذية):

"أطفاله الثمانيةْ

وأمُّهمْ،

طاروا معًا،

طار بهم إلى الحدود الثانيةْ

والشجر المذهولْ

يُسجِّلُ الدعوى على مجهولْ

[1] ينظر: الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني. ص 221- 228.

فيما ترنُّ في الزوايا ضحكةُ الزَّبانيةْ"[1].

إنَّ التغلغل في الحالة النَفْسِيَّة التي تسيطر على القصيدة وأجوائها التي تحتشد فيها صورة منفرة للموت، هذا الموت الذي يغتال الفقراء، بهذه الشاكلة التراجيدية المؤلمة، تجعل الشّاعر يتخذ من التّسكين في قوافيه أمرًا دالًّا على ذلك الحزن الذي يعتصره، وخاصَّة أنَّ موت هؤلاء الفقراء لا ضجيج له، فهو صانع أحذية بسيط، وأطفاله كذلك، فالمصيبة كبيرة، والعزاءات خجولة، وهذا هو حال المجتمعات القائمة على التصفيق للغني والخشوع المخجل في حالة موت الفقراء، إنَّهُ النّفاق السّياسي والاجتماعي، ولذلك فالقتل حدث بسرعة (طاروا) ثمَّ تبعه سكونٌ وإغلاقٌ للملف، فوسط حالة الذُّهول التي يُفترض أنَّها بدَت على البشر، إلا أنَّ ذلك لم يحدث، فاختار الشجرُ الذهولَ والاكتفاء بتسجيل الدعوى ضد مجهول، وهذا الصمت يلزمه ذلك السكون الذي ظهر في تقييد القافية ليتفق مع الحالة الشُّعوريَّة، لكنَّ المفاجأة أنَّ كُلَّ هذا السكون والذهول قوبل بضحكاتٍ رنانة، فهذه الضحكات التي أطلقها زبانية الحاكم على ما فيها من رنين مَلوم، يجعلها الشّاعر ضِديَّةً تكشف عما كان يُفترضُ أن يكون الموقف عليه؛ إما الضجيج والاستنفار، وإما السكون والسكوت. ولما كان الموقف الأخير هو السائد، فقد لجأ الشّاعر للتقييد، ليدلَّ على تلك الأنفاس التي كتَمها الموت، وأدهشها موقف الصمت الضحوك. ولذلك فقد ظلت القافية مقيدة على امتداد سطور القصيدة (الأشلاءْ– الشايْ–المنطقةْ–الرياحْ– الأحذيةْ– المعلومْ) وصولًا إلى خاتمة القصيدة بالقافية الأساسية التي افتتح بها النَّصّ (الزَّبانيةْ) فجاءت هاء السكت، تعبيرًا دقيقًا عما لفَّ الموقف من سكوت. وقد شكل هذا التقييد حلقة إيقاعِيَّة خارجية في القصيدة، تنسجمُ مع الإيقاع النفسي الذي يسيطر على القصيدة.

وفي قصيدة (الصّغير حَتّى يكبر) يقدّمُ الشّاعر تشكيلة إيقاعِيَّة فريدة؛ حيث يقسم القصيدة إلى مقاطع شِعْرِيَّة مرقمة ومعنونة أشبه ما تكون بقصيدة مستقلة، فكُلُّ مقطع له طابعه الإيقاعيّ الخاص؛ في المقطع الْأَوَّل الذي جاء معنونًا بـ (الأمل) يلجأ الشّاعر إلى القافية المطلقة الموحّدة، إذ يقول:

"أبيـع، من غيـر عــدٍّ سربًا من السنـــواتِ
بطائـرٍ ســـوفَ يعلـــو غدًا، فيحيي رفاتــي
من بين ضعفي وخوفي ولهفتـي وصلاتـــي
أستــلُّ يومًــا بعيـــدًا يستلّني من سباتــي"[1]

[1] دحبور، الديوان، (اختلاط الليل والنهار 1979). 335/1.

ويستكمل الشّاعر أبيات القصيدة بنفس القافية المطلقة (نجاتي، ذاتي، مُواتِ، الرعاةِ، المعجزاتِ، حياتي، خطواتي، هاتي). فالشّاعر في هذه القصيدة العمودية يعتمد على القافية الموحَّدة المكسورة الرويِّ، "والشُّعَراء المعاصرون يكثرون من الكسر، لما يشعرون به فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريدون أن يُعَبِّروا عنها"[2].

فالشّاعر يطيلُ النَّفَسَ بما يُسندُ رويَّه من ألف المدِّ قبلها، حَتّى يُعَبِّر عن ضعفه وانكساره وقد شعر بتقدُّمِ العمر، وكأنَّهُ يريد التَّعبير عن هذا الانكسار الذي يراه يغلّف روحه، لاجئًا إلى آماله بمن يحمل روحه، فهو يتحدَّث عن ابنه الذي يرى فيه قطعةً منه تحمل روحه، فالحالة الثابتة التي تسيطر على الشّاعر، ألجأته لهذه القافية الموحدة، حَتّى يُظهرَ كُلّ ما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس، ويصبها في قالبٍ واحد في وعاء ابنه الوحيد، وكأنَّهُ الوحيد القادر على إحياء روح الأب، في المستقبل، وهذا ما يشير له في البيت الثاني (بطائر سوف يعلو غدًا، فيحيي رفاتي) فحديث الشّاعر الاستشرافي، هو ما يدفعه إلى هذه النَّظَرة، وكأنَّهُ يعيش في مشهدٍ وداعيٍّ يتلو فيه وصيَّتَهُ على أثره الوحيد الباقي من بعده.

ومن الواضح أنَّ هذا الروي الموحَّد خلقَ انفجاراتٍ إيقاعِيَّة في القصيدة، عبَّرت عن الحالة الشُّعوريَّة، وعن التَّجْربة الذّاتِيّة التي تكشف عن حالة الشّاعر، ونفسيته المائلة للحزن، فجاء الكسر في الرويِّ ملائمًا لموقف الانكسار الدال على حزن الشّاعر، مع لمسةٍ من الأمل تلامسُ روحه، ولذلك فقد حاولَ إعطاء الرويِّ مدًّا بالكسر، وأردفه بالألف حَتّى يُطيلَ نفسَه وهو يتأمل بحالته الراهنة، ويستشرف المستقبل.

وفي قصيدة (شهادة الكَلِمات) جاءت القافية مقيّدة متتابعة، وفيها يقول:

"ماذا تقول الشفة الغائبةْ؟

يسكنُ تحتَ الخوفِ، تحت الجذورْ

طفلٌ شقيٌّ جسورْ

في شفتيهِ الكَلِمةُ اللاهبةْ

وملءُ كفيهِ تُرابُ العصورْ

غدًا يدينُ اللهجة الكاذبةْ

---

[1] دحبور، الديوان، (أيّ بيت 2003). 398/2.

[2] الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ص89.

غدًا يكونُ الحضورْ "[1].

في هذه القصيدة تطلُّ القافية المقيّدة المتتابعة على وجه المعنى، فتتآلفُ إيقاعيًّا مع الفكرة المتخلّقة في متن القصيدة، إذ إنَّ الشهادة تستدعي الصَّوْت، إلا أنَّ هذا الصَّوْت يحتاج إلى حركة، وإلى تعاونِ أوتارٍ وأجهزةٍ صَوْتِيَّة حَتّى يتحقّق، وبما أنَّ الشفةَ غائبة، فإنَّ الشهادة ستغيب معها كذلك، لهذا فقد اعتمد الشّاعر على قافيتين تتتابعان لإتمام مشهد السّكون والغياب، فهو يُتابع قافيتين تتلاحقان لإثبات المعنى (الغائبة– الجذور، جسور– اللاهبة، العصور– الكاذبة...) وهذا التَّتابع الذي يزيِّنُ الإيقاع الخارِجِيّ بحليةٍ صَوْتِيَّةٍ مميَّزة، يُتمِّم المعنى المراد، فتغييبُ الشُّهود، يقتضي تغييب الكَلِمات. وبما أنَّ هذه الشّهادة مخفية الآن، فإنَّها تنتظرُ وقتها حَتّى تصبح ناضجة، وإلى أن يحين ذلك الوقت، فقد ظلَّ التقييدُ يتتابع من خلال قافيتين ساكنتين تُعَبِّران عن سكون المشهد، ومشهد الصمت.

كما ظهرت القافية المتجاوبة في عدد لافت من قصائد دحبور، ومنه ما جاء في قصيدة (يقولون ليلى في الخليج)، حيث يقول:

"وأنا أطلبُ حيفا،

تُنشِبُ الشَّمسُ بصدغيَّ صُداعًا عربيًّا،

ولهذا أحمدُ الشّمسَ،

"صداعي قال أنَّي لم أزل حيًّا،

"فلا أشكو ولا أخمدُ،

حيفا تطلبُ الخلقَ فيأتونَ سِراعًا،

ثورةٌ أم فزعةٌ أشهدُ في حقل الدّماء؟

من أباحَ الخوفَ للنّارِ؟

ومن زفَّ على محرقةِ العارِ يتامى الشّهداء؟[2]

إنَّ التجانسَ الصَّوْتيَّ الذي تصنعه هذه القافية المتجاوبة، يُمَثِّلُ أصداءً لها ارتداداتٌ إيقاعِيَّةٌ داخليةٌ في النَّصّ، فهي تُعَبِّر عن صدمةٍ مركبةٍ يعيشها الشّاعر، وهذه الصدمة تُحدث الإدهاشَ في نفسه، فتتوالى

---

[1] دحبور، الديوان، (حكاية الولد الفلسطيني 1971). 77/1

[2] نفسه، (بغير هذا جئت 1977). 1/ 236.

الأصواتُ الخارجةُ من منطقةٍ واحدة، ويُعَبِّرُ عنها الشّاعر بهذا الصدى الذي ينفجرُ في جسد القصيدة، فما إن ينتهي من مشهد، حَتّى يصدمه مشهدٌ آخر، وليس أمام الشّاعر سوى أن تنفلتَ منه الأصواتُ بهذا الشَّكْل الإيقاعيّ الذي لا يُحسنُ أن يكتمه، أو يخمده في داخله، ولا أنْ يُخرجَهَ كاملًا ليكون رويًّا لِلنَّصِّ، مما يدلُّ على تجربةٍ شعوريةٍ معقدة، ولا غرابة في ذلك، إذ كيف لمجنون حيفا ألا يفضحه جنونه في حضرة المكان، وهو ذلك المكان الذي سافر معه، وعاش فيه أحلامه وأمانيه، فاستعارُ نارِ الشوق في داخله يظهر عبر افتتاحية المشهد (وأنا أطلبُ حيفا) وهذا المدخل كفيلٌ بِأنْ يضعنا أمام تخيُّل الموقف، وتمثُّله بِكُلِّ ما فيه من حركات وسكنات.

فالشمسُ تُنبتُ في صدغيه ذلك الصداع الذي يستعذبه، ثم يفطن الشّاعر إلى سبب ذلك الصداع، فيحمده (أحمد الشمس)، وبعد ذلك، يتذكر قيمة ذلك الصداع المعادل لحالة الصراع، فيعود ليفتتح به السَّطْر اللاحق (صداعي قال) فيحاول أن يؤنسن ذلك الصداع، لأنَّهُ يمثل الصراع الذي يُحرِّكُ في الشّاعر الإحساس بطبيعة الأشياء على حقيقتها. وهو الذي يشعُره بِأنَّهُ ما زال على قيد الصراع (فلا أشكو ولا أخمد) وهذا يدلُّ على الدهشة التي تنتابه، فما الذي سيفعله أمام الواقع الجديد، إنَّهُ لن يستطيع الشكوى، وفي الوقت ذاته فإنَّهُ لا يُمْكِن أن يخمد مشاعره، فتأتي القافية (أخمد) متجاوبة مع صورتها في وسط السَّطْر اللاحق (أشهد).

ثم تأتي قافية (الراء المكسورة– للنار) متجاوبة مع ما يقابلها (العار) في قلب السَّطْر التالي، فكأن هذه الارتدادات الصَّوْتيَّة توحي بِأنَّ ثِقَلَ الدهشة ولَّد داخل الشّاعر موجةً من الأصوات التي انفلتت، وتدحرجت على سطور النَّصّ، في ارتباكٍ تتابعيٍّ انتظمَه صوتٌ إيقاعيٌّ خلق تجانسًا داخليًّا وخارجيًّا. وهذا التجانس أضاف إلى شِعْرِيَّة القصيدة نغمًا موسيقيًّا جمع بين أصالة الفكرة، وحداثةِ الصَّوْت، فتجلَّى الإيقاعُ برنَّةٍ تحملُ التَّجْربة على أكتافِ الصَّوْت، لتخبر القارئ بِأنَّ المعنى يلتئمُ بالصَّوْت، وأنَّ الصَّوْتَ المُمَوْسَق يُعَزِّزُ المعنى وينقله إلى المُتَلَقّي بأمان.

ومما يلفت النَّظَر في ديوان دحبور، أنَّهُ وعلى الرغم باهتمامه بِأنظمة صارمة للقافية، إلا أنَّهُ شكل خليطًا متكاملًا من هذه الأنظمة الإيقاعيّة بما يتَّصل بالقوافي، واختياراته المتنوعة التي ترتبط ارتباطًا لصيقًا بحالته الشُّعوريَّة وتجاربه الشِّعْرِيّة، ومن ذلك أن القافية المختلطة مثلت حضورًا مائزًا في نصوصه. ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة (طبيعة صامتة):

"تطلبُ الياسمينةُ ماءً،

ولا ماءَ،

لا ضوءَ يكفي ليغسلَ وجه المكانْ

تضمرُ المزهريةُ،

والعطرُ يرسله الياسمين إلى لا أحدْ

وكأنَّ الزمانْ

يتجعدُ في المزهريةْ–

وانفرَدْ

لم تجئْ،

لم تُضئْ شمعة،

لم تمرَّ على المزهرية، منّا، يدانْ

كُلّ ما كان أني هنا وهناكَ،

جُفاءَ ذهبتُ مع الياسمينِ،

ويمكثُ حيثُ تركْتُ، الزّبد"[1]

لعلَّ في عنوان القصيدة (طبيعة صامتة) ما يفسِّرُ هذا الاختلاط بالقوافي، فالحديث عن الطَّبيعَةِ التي جاءت منكَّرة موصوفة بأنَّها صامتة، يحتملُ معانيَ عدة، فالطَّبيعَةُ بحد ذاتها لا يُمْكِن أن تتكوَّنَ من مكوِّن واحد، وهي على سكونها، إلا أنَّها قابلة للحركة، أو للتَّحريك، فهي متفاعلة، والمحيط متفاعلٌ معها، لذلك تتضح في أسطر القصيدة حالة من الركود، والسكون، والصمت، إلا أنَّ هذا الصمت يُعزى إلى تلك المزهرية الجامدة، وهناك ما يُعَزِّز هذا الوصف من الصمت (الماء، الضوء، المكان، الزمان، شمعة، الزبد) فكُلّ هذه الملفوظات تنتمي للطَّبيعة الصامتة، وهذا الصمت فرض على الشّاعر قافية مختلطةً مقيّدة، فكان السُّكون في (المكان– أحد– الزمان– انفرد– شمعة) ليوائم بين حالة الصَّمت المعنَوِيَّة، وهذا السُّكون الذي تفرضه القافية المقيَّدة. ثمَّ اختار القافية المطلقة ليمزج بين الحركة والصَّمت (ماءً، المزهريةُ، المزهريةِ، هناكَ، الياسمينِ) فنلاحظ أنَّ تعدد مكونات الطَّبيعَة، واختلافها ما بين الصمت والحياة، دفع الشّاعر لهذا المزج بين القافية بأنواعها، فقد ظهر التقييد، والإطلاق، والتَّنويع في حركةِ القافية المطلقة المختلطة، ليُعَبِّر عن مزيج من

[1] دحبور، الديوان، (هنا هناك 1997). 263/2.

المشاعر والأحاسيس التي تلفُّ طبيعة البشر بما يحيطهم من طبيعة، فهم يتحرَّكون ويصمتون وفقًا لما تمليه عليهم البيئة المحيطة. وهذا الخلط بالقوافي، والتنويع دون نظامٍ صارم للقافية، يمنح القصيدة موسيقى خارجية، تُعَبِّر عن رغبة الشّاعر في التَّحرر والانطلاق في فراغٍ بيئيٍّ يحاولُ أن يقيِّد البشر، كما تقيِّدُ المزهريةُ الجميلة الياسمين، فهو يفقد حياته ليعطي الحياة والجمال للآخرين، في حين أنَّ هذا الياسمين ينتهي به المطاف إلى الجفاف والذبول، وهذا ما يحاول الشّاعر أن يقوله في نهاية القصيدة، بِأنَّ الناس ينسون اللَّحظة الحاضرة، وتأخذهم أهواؤهم كُلّ مأخذ، فيتحول رمز الطَّبيعَة الحية إلى طبيعة صامتة (جفاء ذهبت مع الياسمين، ويمكث حيث تركتُ الزبد) فالشّاعر متأثِّر بالمعنى القرآني "فَأَمَّا الزبد فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ"[1] إلا أنَّهُ يقلب المعنى، ويرى أنَّ الباقي في الناس في هذه الحياة من خلال تعامله هو الزبد، بينما المعنى الحقيقي للخير والعطاء يذهب في عُرفِ من لا يعترفون بالجميل.

كما سبق ذكره، فإنَّ ما تقدم من نماذج شِعْرِيَّة شاهدة على القافية وأنواعها، لا تعدو كونها غيضًا من فيض، فالقافية الدَّحبورية جاءت متنوعة، متشكلة، متعدِّدة المرامي، إلا أنَّهُ من الصَّعب حصرها بِدِراسَة إحصائيّة دقيقة هنا، ولكن من خلال تتبع القافية في ديوان دحبور، فقد اتَّضح بِشَكْلٍ جليٍّ أنَّ القافية بِكُلِّ أشكالها ظهرت بِشَكْلٍ متكرر، وفي أكثر من موضوع، وكما كان للقافية دلالتها الإيقاعيّة، فإنَّ الدَّلالَة الموضوعيَّة لم تنفصم عن تلك الدَّلالَة الفَنِّيَّة، وهذا ما يمثِّل شِعْرِيَّة القصيدة عند دحبور، فاختياراته جاءت منتقاة ومدروسة بعناية، إذ إنَّ بعض القصائد، تنبئ عتباتها بقافيتها، وعند الولوج إلى قلبها، يجد القارئ أنَّ العنوان يتطلب هذه القافية، وبعد الخوض في تفكيك الرموز والشفرات، يجد المُتَلَقّي أنَّ الحالة الشُّعوريَّة تفرض قافية دون أُخْرى، فيخرج الدارس لِلنَّصِّ الدَّحبوري بقناعة تامة، بِأنَّ صفةً تكاملية تغلفُ شعر دحبور، حيث التَّماهي الفريد بين الموضوع والشَّكْل، وهذا الشَّكْل لا يقف عند حدِّ الإيقاع فحسب، وإنَّما يرتبط بِكُلِّ أعضاء النَّصّ جسدًا وروحًا.

[1] القرآن الكريم: سورة الرعد، الآية 17.

الخاتمة

بعدَ حَمْدِ اللهِ والثناء عليه، وشُكرِهِ على نعمائه، فإنَّه لمن المفيد وأنا أقف على مشارف النهاية أن أضع بين يدي القارئ أبرزَ ما جاء في هذه الدراسة الموسومة بـ(شعريّة القصيدة عند أحمد دحبور). فالعنوانُ الذي اختير لهذه الرسالة جاء بعد تفكيرٍ عميق، وتمحيص دقيق، إذ توصَّلت الباحثة له بعد الاطّلاع على أعمالٍ نقدية عدة، لتجد أنَّه من الإنصاف أن يُدرسَ شاعرٌ بحجم أحمد دحبور دراسةً فنيةً موضوعية أسلوبية نقدية، تليق به وبفنِّه الذي لم يلقَ العناية الكافية، ولأنَّ الشِّعرية من المواضيع النَّقدية الحديثة، فإنَّ أهميَّتها تكمن في طبيعة القضايا التي تعالجها وتتطرَّق لها، وقد جاءت هذه الدراسة مبنيةً على عدد من العناوين المؤسسة؛ ابتداءً بالانزياح التركيبي، ثم بشعريّة القناع، وصولًا إلى شعرية الدرامية، وانتهاءً بشعرية الإيقاع في مستوييه الداخلي والخارجي.

وإنه لمن الجدير بالذكر الإشارة إلى أنَّ النماذج الشعرية التي وردت في هذه الدراسة، ما هي إلا مختاراتٌ من شعر دحبور من أعماله الكاملة، إذ إنَّ عملية الاختيار جاءت بعد عملية استقصائية دقيقة، لوضع اليد على أدقِّ النماذج الشعرية اتّصالًا بالموضوع المدروس، وبعد اصطفاء تلك النماذج، ومن خلال عملية تحليلٍ مركبة، قائمة على المنهج الأسلوبي اتَّضح بأنَّ الشاعر كان يؤرخُ لمراحل مهمة من مسيرة الشعب الفلسطيني على وجه الخصوص، والأمة العربية بشكل عام. وكان اللاجئ الفلسطيني يحظى باهتمامٍ بالغ في شعره، إضافةً إلى المكان الذي أولاه أهمية قصوى. ولقد كشفت النماذج الشعرية في موضوع الانزياح، عن قدرة الشاعر الكبيرة في إعادة سرد القضية الفلسطينية وتشكيلها شعرًا يغترفُ من وعاء الماضي، ويصبه في الحاضر، ويستشرف من خلاله المستقبل، فالطفل الفلسطيني الذي كانه دحبور، هو صورةٌ لكلِّ طفلٍ عاش اللجوء والحرمان. وكان انزياح الشاعر في مستوياتِه المختلفة ينمُّ عن إحساسه بقيمة اللغةِ في التعبير عن قضايا حساسة بعد أن تتكسَّرَ أنماطُها النحوية، ولذلك فإنه خرج عن النمطي والعادي ليبتعد عن المباشرة، وليخلق الدهشة في وعيِ المتلقي، وهذا الأمر ينطبق على انزياحاته التركيبية كلِّها، سواء في المجال النحوي أو في المجال التصويري والكنائي، فالصورةُ التي شكَّلها الشاعر وصلت في معظم تشكيلاتها حدَّ التفرُّد والتميُّز.

وفي موضوع القناع، تميَّز الشاعر بقدرته الفريدة على التلبُّسِ بشخصيات تراثية عدة، سواء على الصعيد الديني أو الأسطوري أو الأدبي أو التاريخي. وقد أخرجَ أشعاره بحلةٍ جديدة من خلال استنطاق

الشخصيات، ودمجها في النصِّ بأصواتٍ لها أبعادٌ خاصة، مما أغنى التجربة الشعرية، ودلَّ على تمكن الشاعر من تطويعِ الموروث العتيق بأدواتٍ وأساليبَ جديدة، فكان القناعُ كشَّافًا عن رؤية الشاعر للواقع المرير، معبِّرًا بعمقٍ عن دلالاتٍ تفيضُ إحساسًا بشعور الالتزام، حيث وجد الشاعر أنَّ صوته الغاضب لا بُدَّ أن يتماهى مع أصواتٍ أُخَر، حتى يتمكن من ملامسةِ قلوب القراء وعقولهم، وذلك من خلال منحه المتلقي مساحاتٍ واسعةً من التأمُّل. يُضاف إلى ذلك أنَّ القناع في النصوص الدحبورية، أعطى النصوص الشعرية قيمةً إضافيةً جمعت بين القناع والتعالق النّصي بصورةٍ فريدة، مع العلم بأنَّ القناع أعلى من التناص، لأنَّ الشخصية التراثية في القناع هي الحاضر الأصيل في النص، أو هي المؤلف الضمني للنص، على العكس مما يظهر في التناص، وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ صعوبةً كبرى واجهت الباحثة في هذا الجانب، إذ كثيرًا ما كانت الشخصية التراثية التي يتقنَّع بها الشاعر تلتبس على الباحثة، وكثيرًا ما كانت تتداخل مع التناص، فكان لا بدَّ من وضع الحدود والفواصل الدقيقة بين القناع والتناص.

ونظرًا لتعمق الشاعر في موضوع القناع، فإنه يمكن القول بأنَّ الدرامية التي ظهرت في شعر دحبور كانت متداخلة إلى حدٍّ كبير مع القناع، فالشخصية القناعية هي جزءٌ من الشخصية الدرامية، بل إنها صوتٌ أصيلٌ في النص الدحبوري، وغالبًا ما كانت البؤرة التي تتفرَّع منها تشعبات العناصر الدرامية الأخرى، فالبناء الحدثي وتحولاته التصارعية، وما يلزم ذلك من سردٍ وحواراتٍ مسموعة ومهموسة، بالإضافة

إلى عناصر الاستباق والاستشراف جاءت متشكلة من خيوط دقيقة متشابكة، فالبناء الدرامي عند دحبور كان معقد التركيب، خاصة وأنَّ القصيدة لم تكن لتغفل عن عنصرٍ من تلك العناصر، ما يعني أن البناء الدرامي عند الشاعر كان متكاملًا، الأمر الذي أضفى على نصوصه صفة الشعرية، وخرجَ بالنص الدحبوري من دائرة المباشرة إلى مراتب السمُوِّ فنًّا محكم البناء.

كما أنَّ اختيار الشاعر لشخصياته الدرامية كان اختيارًا دقيقًا، فقد دمج بين الشخصية الحقيقية والواقعية والخيالية، إذ جعل القارئ يذهب بتخيلاته إلى مكان الحدث، ويتمثَّلُ تلك الشخصية وهي تحاور وتسرد وتُسمعنا صوتها أداءً تمثيليًّا دقيقًا ضمن خطةٍ إيقاعيةٍ تضفي على النصِّ رونقًا وبهاء.

وقد تجلت شعرية القصيدة الدحبورية عبر الإيقاع الذي انماز به دحبور بتعدد الأصواتِ الموسيقية، فهو ركبَ البحورَ كلها، ولم يتجاوز عن أيٍّ منها، سواء تلك المركبة أو البسيطة، بل خرج إلى تشكيلاتٍ

إيقاعيّةٍ أخرى، كالنثر، والدوبيت، وقصيدة مجمّع البحور، وقد جاء اختياره لتلك البحور متناسبًا مع الموضوعات التي يطرقها، لتكون الشعريةُ في كلِّ تجلياتها مندغمة في تشكيلاته المختلفة، فالانزياح بمستوياته، لم ينفصل عن القناع، وكلاهما ارتبط بالدرامية، تحت غلافٍ موسيقيٍّ متعدد الدفقات الإيقاعية، ومن هنا تشكلت شعرية القصيدة عند دحبور عبر هذا التمازج الفريد. ففي إيقاعه الداخلي كان حضورُ المكونات الإيقاعية بهيًّا، سواء في التّكرار أو التوازي التركيبي، أو التجنيس، وكانت اللفظةُ تأتي في مكانها الدقيق الذي يُحدِثُ حضورُها طَرَبًا موسيقيًّا لا ينفصمُ عن الأداء المعنوي الذي تضطلع به اللفظة في سياقها الوظيفيِّ إيقاعًا ومعنًى. وبالنظر إلى القافية، فإنَّ اختيارات دحبور لقوافيه لم يكن عبثيًّا، فهناك تواصلٌ مكينٌ بين المعنى والمبنى، فالقوافي أدت برويِّها وظائفَ معنوية وموسيقية في آنٍ معًا.

إنَّ شعرية القصيدة عند دحبور تشكَّلت من أنويةٍ عدة، فالانزياح لم يكن مجرَّدًا من وظيفته البنائية، ولا من دوالِّه المعنوية، بل كان هناك تكاملٌ في الجانبين. وهذا ينطبق على القناع، فحضور الشخصية القناعية كان ضمن قوانين صارمة اتَّبعها دحبور، فاستحضارُ الشخصية الدينية أو التاريخية أو الأدبية لم يكن ترَفًا أو تزيُّدًا، وإنما جاءَ بعدَ فهمٍ دقيقٍ لقيمة تلك الشخصية، وبعد تهيئة المكان المناسب لها في النص ضمن الإطار الزمني الذي يستوعبُ الفكرة المتخلِّقة فيه، وهذا يعني أنَّه كان لزامًا على الشاعر أن يحرِّكَ القناع في الجسد الكُلّي للنَّص، وإن كان صوته لا يظهر بشكلٍ صريح في بداية النص، لدرجةِ أنَّ القارئ يشعر أحيانًا بأنه لا قناع في النص، لكنّه بعد تعمقه في النص يصطدم بالقناع، فيضطر للرجوع إلى بداية القصيدة ليسمع صوت القناع من جديد. وهذه القدرة التعبيرية هي التي منحت القصيدة الدحبورية شعريةً خاصة، وكشفت عن العمق الفكري والفني عند الشاعر، وخاصة أنَّ القناع التحمَ بالدرامية بأسلوبٍ فريد، ضمن موسيقى شكَّلها دحبورُ بإيقاعاتٍ عذبة، انسجم فيها المبنى مع المعنى.

وإذا كان للباحثة من توصياتٍ بعد هذه الدراسة، فإنّه من الخليق بالدّارسين تناول المكان في شعر دحبور، وعلاقته بالتاريخ، فهل كان المكان كما هو في نظر دحبور عبر التاريخ؟ أم أنَّ نظرته للمكان تغيرت؟ وكذلك فإنَّ موضوع التناص الذاتي من المواضيع التي تلفت الانتباه في شعره، فيمكن دراسة هذا الجانب للكشف عن دور التناص في شعره خارج الوطن وداخله.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلًا- المصادر والمراجع العَربيّة

* القرآن الكريم

* الكتاب المقدّس

- آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشِّعْر العَربيّ، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م.
- آمنة يوسف: تِقَنِيّات السَّرْد في النَّظَرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العَربيّة للدراسات والنشر، لبنان، 2015م.
- إبراهيم، محمد حمدي: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، 1994م.
- ابن الأثير، ضياء الدين (637هـ): المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن الأثير، عز الدين: الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، ط1، دار الكتاب العَربيّ، بيروت- لبنان، 1997م.
- أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرّواية النّسائية الفلسطينيّة 1950-2000، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، 2007م.
- ابن أحمد، محمد، ومولاي بابوي، وبشرى عليطي: البنية الإيقاعيّة في شعر عز الدين المناصرة، بإشراف علال حجام، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيّين، القدس، 1998م.
- أدونيس:
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند الْعَرَب، دار الساقي. د.ت.
- زمن الشِّعْر، ط6، دار الساقي، بيروت- لبنان، 2005م .
- الشِّعْريّة العَربيّة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م.
- أرسطو: فَنّ الشِّعْر، ترجمة: وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الآنجلو المصرية. د.ت.
- الأزهري، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، دار إحياء التُّراث العَربيّ، د.ت.

- الأسطة، عادل: أحمد دحبور... مجنون حيفا، ط1، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينيّة، البيرة– فلسطين، 2018م.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972م.
- ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن الواحد: تحرير التحبير في صناعة الشِّعْر والنَّثْر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التُّراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الْإِسْلامِيَّة، الجمهورية العَربيّة المتحدة، د.ت.
- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار إحياء التُّراث العَربيّ، بيروت، 1994م.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك: الأصمعيات اختيار الأصمعي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط7، دار المعارف، مصر، 1993م.
- الأعشى، ميمون بن قيس (ت7هـ): ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العَربيّة، 1972م.
- أنيس، إبراهيم:
- الأصوات اللغوية، ط2، مكتبة نهضة مصر بالفجالة. 1950م.
- موسيقى الشِّعْر، ط2، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، 1952م.
- بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشِّعْر العَربيّ المعاصر، ط1، المؤسسة العَربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان الْعَرَب، تحقيق: عبد السلام هارون،ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م.
- بواجلابن، الحسن: بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية/ لبنان، 2014م.
- ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988م.
- ثامر، فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنَّظَرية والمُصْطَلَح في الخطاب النَّقْديّ العَربيّ الحديث، ط1، المركز الثقافي العَربيّ، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م.
- الثعالبي، عبد الملك بن محمد أبو منصور (429هـ): فقه اللغة وسر العَربيّة، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، ط1، دار إحياء التُّراث العَربيّ، 2002م.
- الجرجاني، عبد القاهر(471هـ):

- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة/ دار المدني، جدة، د.ت.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط3، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة– دار المدني بجدة، 1992م.
- الجرجاني، القاضي(392هـ): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت.
- ابن جعفر، قدامة (ت337هـ): نقد الشِّعْر، ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، 1302هـ.
- أبو جعفر محمد بن جرير: استشهاد الحسين، تحقيق ودراسة: السيد الجميلي، ط2، دار البيان للتراث، بيروت، 1988م.
- جعنيد، عبد الرزاق: المُصْطَلَح النَّقْديّ قضايا وإشكالات، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2011م.
- الجمحي، محمد بن سلام (ت: 232هـ): طبقات فحول الشُّعَراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1431هـ.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة.
- حجازي، سمير سعيد: قاموس مُصْطَلَحات النَّقْد الأَدَبيّ المعاصر، ط1، دار الآفاق العَربيّة، القاهرة، 2001م.
- حسان، تمام: البيان في روائع القرآن، ط1، القاهرة، عالم الكتب، 1993م.
- حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشِّعْر العَربيّ المعاصر، ط1، دار الآداب، بيروت، 1994م.
- ابن خليفة، مشري: الشِّعْرِيّة العَربيّة مرجعياتها وإبدالاتها النَّصّية، ط1، دار الحامد للنّشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2011م.
- خضر، سيد: التكرار الإيقاعيّ في اللغة العَربيّة، ط1، دار الهدى للكتاب، بيلا– كفر شيخ، 1998م.
- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلميّة، 1982م.
- خفاجي، محمد عبد المنعم، وعبد العزيز شرف: الأصول الفَنِّيَّة لأوزان الشِّعْر العَربيّ، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992م.
- الخياط، جلال: الأصول الدرامِيّة في الشِّعْر العَربيّ، دار الرشيد للنشر، الجهورية العراقية، 1982م.
- خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشِّعْر العَربيّ المعاصر، ط2، دار الفكر، بيروت، 1986م.

- دحبور، أحمد: الديوان، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيّين، 2017م.
- الددة، عباس رشيد: الانزياح في الخطاب النَّقْديّ والبلاغي عند الْعَرَب، ط1 ، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2009.
- أبو ديب، كمال:
- في البنية الإيقاعيّة لِلشِّعْر العَربيّ، ط2، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، 1981م.
- في الشِّعْرِيّة، ط1، مؤسسة الأبحاث العَربيّة ش.م. م، بيروت– لبنان، 1987م.
- راغب، نبيل: موسوعة النَّظَريات الأَدَبيّة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، 2003م.
- ربابعة، موسى: الأُسْلوبيّة، مفاهيمها وتَجَلِّياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.
- ابن رذيل، عدنان: اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم: حسن حميد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006.
- ابن رشيق، الحسين بن رشيق القيرواني(456هـ)، العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط4، بيروت، دار الجيل،1972م.
- الرواشدة، أميمة: شِعْرِيَّة الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِّعْرِيّة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2005م.
- الزبيدي، المرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، د.ت.
- زكي، أحمد كمال: الأساطير، دار الكاتب العَربيّ للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.
- الزمخشري، جار الله:
- أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، 1998م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط3، دار الكتاب العَربيّ، بيروت، 1407هـ.
- السد، نور الدين: الأُسْلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النَّقْد العَربيّ الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010م.
- سعيد، خالدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العَربيّ الحديث، ط3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 1986م.
- السكاكي، يوسف بن محمد بن علي: مفتاح العُلوم، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، د.ت.

- سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، دار الثقافة العَربيّة، القاهرة، 1988م.
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (180هـ): الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1408هـ/1988م.
- السّيد، مها محمد: الآلهة والأساطير اليونانية، الحضري للطباعة، مصر، د.ت.
- شرّاد، رشلتاغ عبود: أثر القرآن في الشِّعْر العَربيّ الحديث، ط1، دار المعرفة، دمشق، 1987م.
- شعراوي، عبد المعطي: أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.
- الشّنفرى، عمرو بن مالك: ديوان الشّنفرى، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العَربيّ، بيروت، 1996م.
- ابن الشيخ، جمال الدين: الشِّعْرِيّة العَربيّة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1996م.
- الصعيدي، عبد المتعال: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط17، مكتبة الآداب، 2005م.
- صفوت، أحمد زكي: جمهرة خطب الْعَرَب في العصور العَربيّة الزّاهرة، ط1، المكتبة العلميّة، بيروت- لبنان، 1933م.
- الطاهر، علي جواد: مقدمة في النَّقْد الأَدَبيّ، ط1، المؤسسة العَربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
- طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العَربيّ، القاهرة، 1418هـ/ 1998م.
- الطّيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار الْعَرَب وصناعتها، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989م.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشِّعْر العَربيّ المعاصر، ط3، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2001م.
- عبد الحكيم، شوقي: الزير سالم أبو ليلى المهلهل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2017م.
- ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد: العقد الفريد، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت 1404هـ.
- عبد الفتاح، بسيوني فيود: علم البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.
- عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العَربيّة واللسانِيّات النَّصّية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

- عبد المطلب، محمد:
- البلاغة والأُسْلوبيّة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، 1994م.
- البلاغة العَربيّة قراءة أُخْرى، ط2، الشكرة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الجيزة– مصر، 2007م.
- جَدَلِيَّة الإفراد والتركيب في النَّقْد العَربيّ القديم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الجيزة– مصر، 1995م.
- عتيق، عبد العزيز:
- علم البديع، دار النهضة العَربيّة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، د.ت.
- علم البيان، دار النهضة العَربيّة للطباعة والنشر، بيروت، 1985م.
- علم العروض والقافية، ط1، دار الآفاق العَربيّة، القاهرة، 2000م.
- أبو العدوس، يوسف: الأُسْلوبيّة الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان– الأردن، 2007م.
- العشري، علي زايد:
- استدعاء الشَّخصيَّات التُّراثِيَّة في الشِّعْر العَربيّ المعاصر، دار الفكر العَربيّ، القاهرة، 1997م.
- عن بناء القصيدة العَربيّة الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.
- عصفور، جابر: الصّورَة الفَنِّيَّة في التُّراث النَّقْديّ والبلاغي عند الْعَرَب، ط3، المركز الثقافي العَربيّ، بيروت/ الدار البيضاء، 1992م.
- عطية، عبد الهادي عبد الله: ملامح التجديد في موسيقى الشِّعْر العَربيّ، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، مصر، 2002م.
- العلَّاق، علي جعفر: في حداثة النَّصّ الشِّعْرِيّ، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله– فلسطين، 2003م.
- العيد، يمنى: في معرفة النَّصّ، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م.
- ابن فارس، أحمد القزويني الرازي: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399هـ/ 1979م.
- فضل، صلاح:
- بلاغة الخطاب وعلم النَّصّ، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة– مصر، 1998م.

- قاسم، عدنان: التّصوير الشِّعْرِيّ رؤية نَقْدِيَّة لبلاغتنا العَربيّة، الدار العَربيّة للنشر والتوزيع، مصر، د.ت.
- ابن قتيبة، الدينوري: الشِّعْر والشُّعَراء، دار الحديث، القاهرة، 2002م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، 1986م.
- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، 1981م.
- كنوني، محمد العياشي: شِعْرِيَّة القصيدة العَربيّة المعاصرة، دراسة أسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2010م.
- لحمداني، حميد: بنية النَّصّ السَّرْدي من منظور النَّقْد الأَدَبِيّ، ط1، المركز الثقافي العَربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ الدار البيضاء، 1991م.
- المرادي، الحسن بن القاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، 1992م.
- المراغي، أحمد مصطفى: علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع)، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تِقَنِيّات السَّرْد، دار المعرفة، الكويت، 1998م.
- المسدّي، عبد السلام: الأُسْلوبِيّة والأسلوب، ط3، الدار العَربيّة للكتاب. د.ت.
- مصطفى، محمود: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، راجعه وكتب مقدماته وأضاف إليه: محمد عبد المنعم الخفاجي، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 2002م.
- مصلوح، سعد: في النَّصّ الأَدَبِيّ، دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية، 1993م.
- مفتاح، محمد: دينامية النَّصّ– تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العَربيّ، بيروت، 1987م.
- الملائكة، نازك: قضايا الشِّعْر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، 1967م.
- مندور، محمد: في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان الْعَرَب، ط3، دار صادر– بيروت، 1414هـ.
- موسى، إبراهيم نمر:
- آفاق الرؤيا الشِّعْرِيّة، ط1، وزارة الثقافة– الهيئة العامة للكتاب، فلسطين، 2005م.
- شِعْرِيَّة المقدّس في الشِّعْر الفلسطينيّ المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن، 2010م.

- الموسى، خليل: بنية القصيدة العَربيّة المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب الْعَرَب، دمشق، 2003م.
- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: البلاغة العَربيّة أسسها وعلومها وفُنونها، ط1، دار القلم دمشق، الدار الشامية– بيروت، 1996م.
- ابن الناظم، بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه حسني عبد الجليل يوسف، ط1، مكتبة الآداب، الحلمية الجديدة، مصر، 1989م.
- ناظم، حسن: مفاهيم الشِّعْرِيّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العَربيّ، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م.
- النعيمي، أحمد محمد: إيقاع الزَّمَن في الرواية المعاصرة، ط1، المؤسسة العَربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.
- هلال، محمد غنيمي: النَّقْد الأَدَبيّ الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
- وغليسي، يوسف: إشكالية المُصْطَلَح في الخطاب النَّقْديّ العَربيّ الجديد، ط1، الدار العَربيّة للعلُّوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
- وهبة والمهندس، ماجد: معجم المُصْطَلَحات العَربيّة في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
- اليافي، نعيم: أطياف الوجه الجديد، دراسات نَقْدِيَّة في النَّظَريَّة والتطبيق، اتحاد الكتاب الْعَرَب، دمشق، 1997م.
- يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشِّعْر العَربيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

ثانيًا– المراجع الأجنبية المترجمة للعربية:

- اسلن، مارتن: مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1992م.
- تودوروف، تزفيطان: الشِّعْرِيّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1990م.
- جاكوبسون، رومان: قضايا الشِّعْرِيّة، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،المغرب، 1988م.

- جيرو، بيير: الأُسْلوبيّة، ترجمة: منذر عياشي،ط2، مركز الآنماء الحضاري للدراسات والنشر، 1994م.
- داوسن، س.و: الدراما والدرامِيّة، ترجمة:جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت- بارس، 1989.
- ديوكس، أشلي: الدراما، ترجمة: محمد خيري، مراجعة: عبد الحميد يونس، عالم الكتب، القاهرة، د.ت.
- كوهن، جان: بنية اللغة الشِّعْرِيّة، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري،ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.
- وليك، رينيه، وأوستين وارن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العَربيّة السعودية، 1992م.

ثالثاً- الرسائل العلميّة والأبحاث المحكّمة:

- أحمد، علي ربيع محمد: القناع سبيلًا لحداثة النَّصّ الشِّعْرِيّ، (بحث محكّم)، مَجَلَّة كُلّيَّة الدراسات الْإِسْلامِيَّة والعَربيّة للبنين بالقاهرة، جامعة الأزهر، كُلّيَّة الدراسات الْإِسْلامِيَّة والعَربيّة للبنين، القاهرة، المُجَلَّد 7، العدد 35، 2018م.
- بلعباسي، محمد: شِعْرِيَّة القصيدة الجزائرية المعاصرة، (أطروحة دكتوراه)، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2015/2014م.
- بولحواش، سعاد: شِعْرِيَّة الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، (رسالة ماجستير)، كُلّيَّة الآداب واللغات الأجنبية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012/2011م.
- الجبيلي، صلاح الدين: ظاهرة البناء الدرامِيّ في الشِّعْر العَربيّ الحديث، (بحث محكّم)، Arabic languge and Literature، المُجَلَّد20، العدد1، 2016م.
- الحسومي، محمد سعيد يوسف: البنية الدرامِيّة في شعر إبراهيم نصر الله، (رسالة ماجستير)، جامعة الأقصى، غَزَّة، 2017م.
- حسين، علي حداد: قصيدة القناع دراسة نَقْدِيَّة لبعض نماذجها في الشِّعْر العراقي المعاصر، (بحث محكّم)، مَجَلَّة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العددان 11، 12، كانون الْأَوَّل، 1987م.

- أبو حمادة، عاطف عبد الله: جماليّات قصيدة النَّثْر العَربيّة، (بحث محكّم)، مَجَلَّة البحوث والدراسات الإنسانيّة الفلسطينيّة، جمعية البحوث والدراسات الإنسانيّة الفلسطينيّة، العدد 22، أبريل، 2014م.
- الحنفي، معاذ محمد عبد الهادي: البنية الإيقاعيّة في الشِّعْر الفلسطينيّ المعاصر، شعر الأسرى أنموذجًا، (رسالة ماجستير)، كُلّيّة الآداب، عمادة الدراسات العُليا، الجامعة الْإِسْلامِيَّة، غَزَّة، 2006م.
- الحولي، فيصل حسان: ظاهرة الانزياح في النَّقْد العَربيّ الحديث، (رسالة دكتوراه)، كُلّيّة الدراسات العُليا، جامعة مؤتة، الأردن، 2015م.
- الحياني، عبد الله خليف خضير عبيد: التوازي التَّرْكيبيّ في القرآن الكريم، (رسالة ماجستير)، كُلّيّة التربية، جامعة الموصل، 2004م.
- الدغمان، محمد محمد مرسي: شِعْرِيَّة التكرار في المعلّقات، (بحث محكّم)، مَجَلَّة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، كُلّيّة الآداب، جامعة المنوفية، مصر، العدد 52، 2016م.
- رزقة، يوسف مرسي: ظاهرة الحزن الْحَيَوِيّ في شعر أحمد دحبور: دراسة فَنِّيَّة وموضوعيَّة، (بحث محكّم)، مَجَلَّة الجامعة الْإِسْلامِيَّة للبحوث الإنسانيّة، الجامعة الْإِسْلامِيَّة، غَزَّة، المُجَلَّد 11، العدد2، 2003م.
- الركابي، فليح كريم: البنية الإيقاعيّة في القصيدة العَربيّة، (بحث محكّم)، مَجَلَّة الآداب، كُلّيّة الآداب، جامعة بغداد، العدد 62، 2002م.
- الرواشدة، سامح عبد العزيز: القناع في الشِّعْر العَربيّ الحديث، (أطروحة دكتوراه)، كُلّيّة الدراسات العُليا، الجامعة الأردنية، الأردن، 1994م.
- الزجاجي، باقر جواد، وجعفر علي عاشور: قوالب الدوبيت الشِّعْرِيّة، النشأة- التطور- الشَّكْل- المضمون، (بحث محكّم)، مَجَلَّة أهل البيت، جامعة أهل البيت، العدد الثامن عشر، 2015م.
- سرار، وداعة عبد الله علي، ومعتصم يحيى آدم: مفهوم التجنيس في البلاغة العَربيّة، دراسة بلاغيَّة تحليلية نَقْدِيَّة، (بحث محكّم)، مَجَلَّة النيل الأبيض للدراسات والبحوث، جامعة النيل الأبيض، العدد 15، شهر مارس، 2020م.
- السّعدي، عتيقة، الشِّعْرِيّة: الأصول والمفاهيم، (بحث محكّم)، حوليات كُلّيّة اللغة العَربيّة، كُلّيّة اللغة العَربيّة، مراكش، العدد 27، 2010م.
- سلوم، تامر: الانزياح الدَّلاليّ الشِّعْرِيّ، (بحث محكّم)، علامات، المُجَلَّد5، العدد19، مارس 1996م.

- سليكي، خالد: من النَّقْد المعياري إلى التحليل اللساني، (بحث محكّم)، مَجَلَّة عالم الفكر، الكويت، العدد2، 1994م.
- شطناوي، ديانا علي محمد: توظيف التُّراث في شعر أحمد دحبور، (رسالة ماجستير)، كُلّيَّة الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2005م.
- الصحناوي، هدى: الإيقاع الدّاخِلِيّ في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجًا، (بحث محكّم)، مَجَلَّة جامعة دمشق، المُجَلَّد30، العددان 1+2، 2014م.
- الصغير، أحمد: قصيدة القناع في شعر الحداثة، (بحث محكّم)، مَجَلَّة كُلّيَّة الآداب بالوادي الجديد، جامعة أسيوط، العدد1، فبراير، 2015م.
- عبد الله، هناء عأبَدِيّن: البنية الدرامِيّة في شعر رمضان عبد اللاه إبراهيم: ديوان الشال الأسوط أنموذجًا، (بحث محكّم)، مَجَلَّة البحث العلميّ في الآداب، جامعة عين شمس، كُلّيَّة البنات للآداب والعُلوم والتربية، العدد 20، الجزء7، 2019.
- عصفور، جابر: أقنعة الشِّعْر المعاصر، (بحث محكّم)، مَجَلَّة فصول، المُجَلَّد1، العدد4، د.ت.
- عصفور، رولي صبحي: الرَّمْز في الشِّعْر الفلسطينيّ المعاصر، فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور أنموذجًا، (أطروحة دكتوراه)، الجامعة الأردنية، عمان، 2013م.
- العقاد، عطية: تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العَربيّ، دراسة في المُصْطَلَح النَّقْديّ، (بحث محكّم)، عالم الفكر، المُجَلَّد 26، العدد1، سبتمبر 1997م.
- العلَّاق، علي جعفر:
  - بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا، (بحث محكّم)، مَجَلَّة علامات، الجزء 25، المُجَلَّد 7، سبتمبر 1997م.
  - البنية الدرامِيّة في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب، (بحث محكّم)، مَجَلَّة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، المُجَلَّد 7، العددان 1، 2، مارس 1987م.
- القانوع، عاطف، ومحمد كُلّاب، ومحمد عبد الخالق العف: القناع في الشِّعْر الفلسطينيّ المعاصر، نماذج مختارة، (بحث محكّم)، مَجَلَّة الجامعة الْإِسْلامِيَّة للدراسات الإنسانيّة، غَزَّة- فلسطين، المُجَلَّد 29، العدد 2.
- قروي، سميرة: جماليَّة القناع في الشِّعْر العَربيّ المعاصر قصيدة النَّصّ الغائب، (بحث محكّم)، مَجَلَّة فتوحات، جامعة عباس لغرور، خنشلة، العدد الْأَوَّل، كانون الثاني، 2015م.

- كُلّاب، محمد مصطفى عبد الرحمن: تَجَلِّيات التَّناص في شعر أحمد دحبور، (بحث محكّم)، مَجَلَّة الجامعة الْإِسْلامِيَّة للبحوث الإنسانيّة، الجامعة الْإِسْلامِيَّة، غَزَّة، المُجَلَّد 24، العدد2، 2016م.
- كنوني، محمد: التوازي ولغة الشِّعْر، (بحث محكّم)، مَجَلَّة فكر ونقد، العدد 18، السنة الثانية، 1999م.
- ابن مبروك، خولة: الشِّعْرِيّة بين تعدد المُصْطَلَح واضطراب المفهوم، (بحث محكم)، مَجَلَّة المَخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 9، 2013م.
- المرايات، رفعت: تحولات التوظيف الأسطوري في الشِّعْر الحديث، (أطروحة دكتوراه)، جامعة مؤتة، 2014م.
- نبيلة، تاوريريت: شِعْرِيَّة المشهد الدرامِيّ في القصيدة الحداثية، (بحث محكّم)، مَجَلَّة قراءات، جامعة محمد خضير بسكرة– كُلّيَّة الآداب واللغات وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد10، 2017م.
- ويس، أحمد: الانزياح وتعدد المُصْطَلَح، المُجَلَّد 25، العدد الثالث، مَجَلَّة عالم الفكر، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.1997م.

رابعًا – المواقع الإلكترونية والمقابلات:

- دحبور، أحمد: فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي، مقابلة أجراها مهند عبد الحميد، وإبراهيم المزين، مَجَلَّة الدراسات الفلسطينيّة، ربيع 2015.
- دحبور، أحمد، مقالة بعنوان: هذا أنا، فلم أكن أكتب على الماء، صحيفة الحياة الجديدة، 2015/7/29 .
http://www.alhaya.ps/ar/Article/3864/%D9%87%D8%B0%D8%A7-%D8%A3%D9%86%D8%A7%D8%8C-%D9%81%D9%84%D9%85-%D8%A3%D9%83%D9%86-%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%A1
- صويلح، خليل، مقالة بعنوان: أحمد دحبور.. أدركه التعب "دون حيفاه"!، موقع الأخبار الإلكتروني. 2017/4/10م .

https://web.archive.org/web/20180724164747/https://alakhbar.com/Literature_Arts/229098

- الغرفي، حسن: دراميّة النَّصّ الشِّعْريّ المعاصر، جريدة الاتحاد الاشتراكي الإلكترونية، 2019/5/10.
https://alittihad.info/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A-/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1

- الواري، عبد اللطيف: الْغِنائيّة في الشِّعْر العَربيّ، مَجَلَّة الجسرة الثقافية ، العدد22، 3 أغسطس 2012 . http://aljasra.org/archive/cms/?p=556