

## تحليل دلالة الالتفات في صيغ الضمائر في أشعار محمود الدرويش المختارة<sup>١</sup>

فاطمه لطفي گودرزی \*

فايه بنت الحاج فاييه \*\*

### الملخص

يعد الالتفات من أبرز التقنيات الفنية التي عني بها أصحاب الشعر القديم والحديث، وهذا النوع يمنح النص ثراءً وغنىً، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والخطابة. لذلك تتناول الدراسة جماليات التفات الضمائر في ديوان "هي أغنية ... هي أغنية" و"أحد عشر كوكباً" و"الجدارية" للشاعر محمود الدرويش، والغاية من دراسة النص وتحليله هي محاولة لفهم النص وتبينه من خلال مكوناته عبر الدخول إلى عالم النص، وإضاءته وكشف أسراره اللغوية وتفسير نظام بنائه، وطريقة ترتيبه، وإدراك العلاقات فيه، بعيداً عن شرح المفردات وتحويل البيت من الشعر إلى النثر.

وقد تم اختيار ثلاثة دواوينه الشعرية، من أجل تحليلها والوقوف عليها تعبيرياً وتأثيرياً في السياقات الشعرية التي تمثلت فيها صورة الالتفات في انتقال بين صيغ الضمائر. وقد اعتمدت هذه المقالة على المنهج الوصفي الاستقرائي والتحليلي، حتى يتبين كيفية خروج النص عن اللغة المعيارية، أو انتهاكه للصياغة المألوفة في الاستعمال العادي لمعرفة القيمة الفنية لشعر الشاعر المعاصر ومدى إبداعه البلاغي واستطاعة هذا الشاعر تطبيق مفهوم البلاغة الأصيل على نتاجه الأدبي، وأغراض الالتفات البلاغية في شعره. وبعد التحليل تقوم بتصنيف أنواع الالتفات الواردة فيها في جدول خاص وتحصى بالمتوية حتى تكون توضيحاً كميّاً مميّزاً بين طريقة توظيفه في القصيدة التقليدية ومثيلتها في نظيرتها الحداثيّة. وأبرز سمة تميّزت بها هذه الدراسة هو أنّها حصلت على مضمون الشعر الحديث، كما نجدّها في دراسة الشعر العربي القديم. ومن أهم البواعث التي برزت في الشعر من خلال دراسة أنواع الالتفات في الضمائر يمكن الإشارة إلى المبالغة، والتصريح، والتخصيص، والتنبيه للمتلقي.

المفردات الرئيسية: أغراض الضمائر، الالتفات، الدلالة.

١- تاريخ التسلم: ١٣٩٢/٧/٢٨هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٣/١/١٩هـ. ش.

## المقدمة

الالتفات من الظواهر البلاغية التي درسها البلغاء من قديم الزمن، لا بد لنا ونحن نريد أن ندرس ظاهرة الالتفات في شعر محمود درويش، من أن نحدد مفهومها الذي نقصده، ومكانتها، وظائفها، وأقسامها، وتطور مصطلحها البلاغي وذلك منذ نشأتها، حتى نضجها واكتمالها وكذلك أغراضها وفوائدها.

يعدّ الالتفات واحدة من التقنيات الفنية التي توظف في النص الشعري من أجل إعلاء بنيانه الجمالي في المقام الأول، كما أنه جزء من استراتيجية الانحراف القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصالي. فلقد استقر هذا المصطلح واستخداماته عند علماء البلاغة قديماً وحديثاً؛ ومن أوائل من تكلم فيه مباشرة بهذه التسمية ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) في كتابه *البدیع*، وقد عدّه من "محاسن الكلام والشعر" (ابن المعتز، ١٩٩٠م، ص ١٥٢).

والتحسين من شأنه أن يصحبه تأثيرٌ معيّنٌ، لذلك عني القدماء بظاهرة الالتفات باعتبارها ظاهرة تعبيرية، لها أهميتها فيما تحدّثه من أثر في المتلقي؛ ففي تفسير الكشاف أنّ «لالتفات تأثيراً نفسياً من تطرية لنشاط السامع، وإيقاظ إلى الكلام» (الزحشري، ١٩٩٥م، ج ١، ص ٢٤٠). على ما يبدو يأتي التأثير نتيجة لتحول الأسلوب فيتقبط له السامع لعدم استرسال سير الكلام على منوال واحد. ثمّ جهد علماء في فائدة الالتفات، وهي فائدة دلالاتها، وهي مقصورة على العناية بالمعنى المقصود، منهم ابن الأثير الجزري. والمراد بالمعنى المقصود كما قال التهانوي، في موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم (التهانوي، ١٩٩٦م، ص ١٦٢)، هو ما يُعرف عند المتأخرين المعاني الثواني، وهو ما أسماه عبد القاهر الجرجاني بمعنى المعنى. ولا يتوصّل إلى معنى المعنى إلا بعد أن يعقل اللفظ معنىً ثمّ يُفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر.

## حدود البحث

لقد أثرت هذا الأسلوب في تحديد موضوع الدراسة أي طريقة هؤلاء القدامى، لاقتناعي بأنّ الأثر الأدبي له من الخصائص النوعية ما يجعل استنزاف كل طاقاته التعبيرية والجمالية أمراً يستعصي على الناقد الواحد، ويحتج من دون وجهة نظر مفردة وبها سيتناول هذا البحث الجانب الدلاليّ للالتفات (= مدلول الالتفات) في أشعار محمود درويش الشاعر المعاصر وقد توقف البحث أمام هذا الأسلوب وهو يدرس تطور السرد في الأشعار الفلسطينية، وسيشير إلى أسقية درويش في "أحد عشر كوكبا" وهي أغنية... هي أغنية"، و"الجدارية". كما أنه يهتم أيضاً بالجانب التأثيري في المتلقي والسامع لدلالات الالتفات الوارد في الشعر. لأنّ الالتفات هو جسر الارتباط بين الأسلوب والخاصية التعبيرية، ومن هنا يبحث هذا البحث موضوع "الالتفات" بلاغياً، ذلك الذي يتشكل في النص بناء الأسلوبية، باعثاً أولاً في ولوج دائرة هذا الموضوع، وقد أخذ التنظير فيه الجزء الغالب أولاً ثمّ الانعكاسات التطبيقية لذلك النظرية ثانياً.

يتحدث البحث عن أسلوب الالتفات في أشعار محمود درويش دون غيره من الموضوعات وذلك لأنّ للالتفات أهمية في استطاعة الشاعر وقدرته على أن يعبر عما يختلج في نفسه من معان ورؤى داخلية تكمن وراء النص الخارجي؛ أي أنّ هناك حافظاً داخلياً لانتقال الشاعر من أسلوب إلى آخر لكي يتم التوصل إلى المعنى الذي يقصده.

لقد أورد البلاغيون كثيراً من صور ظاهرة الالتفات في القرآن الكريم، غير أن إيرادهم كان لتلك الصور من أجل تحليلها والوقوف على دورها التعبيري والتأثيري في السياقات التي وردت فيها، ولم يكن في الشعر كثيراً، ومن هذه الصور: صيغ أنواع

الضمائر وبيان أغراضها ودلالاتها وفوائدها من قصد الشاعر في نصوصه الشعرية وتطبيقها على ثلاثة دواوين من أشعار درويش، وهي: ديوان "هي أغنية... هي أغنية" (١٩٨٢م)، وديوان "أحد عشر كوكبا" (١٩٩٣م) وديوان "الجدارية" (٢٠٠٠م). ولتحديد هذه الدواوين الثلاثة من إبداعات درويش الرائعة دون غيرها دافع وهو: أنها تمثل أسلوب الشاعر في صياغته الشعرية، وتبين بيئة الاحتلال حيث يتميز بصياغة قوية.

### منهج البحث

ومن حيث المنهج فقد طبق البحث المنهج التحليلي التطبيقي الذي يجمع بين النظرية والتطبيق، وقد استعانت الباحثة في تحليل وتعليل النصوص بالدراسات النقدية الحديثة والدراسات اللغوية والسيرة الذاتية للشاعر محمود درويش. وأما الشواهد التي تخضع للتحليل، فقد اقتصرت الباحثة في هذا الصدد على الأبيات التي كان الالتفات في أنواع الضمائر فيها بارزاً لقرب المسافة بين أسلوبين من خطاب إلى غيبية، أو من غيبية إلى تكلم، ومن المظهر إلى المضمهر أضف إلى ذلك أن البحث التزم بمفهوم البلاغيين القدماء والمحدثين للالتفات وأسلوب شرحهم وتطبيقهم له.

ويقال إن ظاهرة الالتفات صفة أسلوبية منقولة عن الآداب الأجنبية، وفدت مع الأنواع الأدبية التي دخلت الأدب العربي، كالقصة والرواية والمسرحية، لكن مراجعة سريعة للتراث البلاغي تثبت أنها صفة أسلوبية راسخة الأصول في اللغة العربية. وقد اعتقد البلاغيون العرب أنها سمة بلاغية مقصورة على العربية دون غيرها من اللغات. ويكاد العلوي يردّد عبارات ابن الأثير في هذا الصدد حيث يقول: «ولا شك أنّ الالتفات مخصوص باللغة العربية» (العلوي، ١٩٨٣، ج ٢، ص ١٣١-١٣٢).

### الدراسات السابقة

نال الالتفات عناية كبيرة عند المفسرين والبلاغيين، فبعد دراسة مستضيئة حول الالتفات في الدراسات السابقة من الكتب التراثية والحديثة تلاحظ الباحثة أنّ هناك مؤلفات كثيرة من الكتب والرسائل الجامعية والمقالات العلمية عن الالتفات منها:

- أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية لحسن طبل (١٩٩٨م)

- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية لفتح الله أحمد سليمان (١٩٩٠م)

- جدلية الأفراد والتركيب لمحمد عبدالمطلب (١٩٩٥م)

والرسائل الجامعية مثل:

- رسالة دكتوراة أسلوب الالتفات في شعر الرواد العراقيين، دراسة شاملة لوليد الحمداني

- رسالة دكتوراة أسلوب الالتفات في شعر الجواهري لشيما محمد كاظم الزبيدي (٢٠٠٥م)

والمقالات العلمية مثل:

- «فوائد الالتفات ومقاصده في القرآن الكريم» لمحبوب الحسن محمد (١٩٩١م).

- «الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في القرآن الكريم» لعادل الصعدي (٢٠٠٨م).

فهذه الدراسات التي ذكرناها ودراسات أخرى موجودة في البحث كانت خير زاد في الغوص في بحر الأشعار المحدثين خاصة

محمود درويش. وثمة أمور لم تذكر في الدراسات السابقة والتي سنتطرق إليها من خلال البحث.

## الالتفات لغةً واصطلاحاً

إن تتبع مضامين كلمة الالتفات في لسان العرب يقودنا إلى أن المادة اللغوية للالتفات مأخوذة من الفعل (لفت)، «وهو يدل على اللَّيِّ وصرف الشيء عن الطريقة المستقيمة، ومنه لفتُ الشيء لويته، ولفتُ فلانا عن رأيه صرفته، ولفت وجهه عن القوم صرفه، والتفت الثغرات والتفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه عن القوم، والتفت عنه: أعرض» (ابن منظور، ٢٠٠٠م، ج ٢، ص ٥١١). أمّا من حيث الاصطلاح فهو بمعنى «الانتقال من أسلوب إلى آخر أو الانصراف عنه إلى آخر» (رشيد فالج، ١٩٨٤م، ص ٦٦)،

ومن خلال تتبع البلاغيين للمفهوم الاصطلاحي للالتفات ومراحل تطوره تبين أن المادة اللغوية أو المعجمية للالتفات تدور عموماً حول محور دلالي واحد وهو التحول أو الانحراف عن المألوف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك، وهو ما يبرر إثارة في تسمية تلك الظاهرة التي بصدها والتي تتمثل في كل تحول أسلوبية أو انحراف عن نمط من أنماط اللغة. ويبدو من المعنى اللغوي أن الالتفات الاصطلاحي ذو علاقة وثيقة بمعنى الانصراف، ولعل هذا هو السبب في أن ابن وهب أطلق على هذه الظاهرة الأسلوبية «الصرف» وأطلق ابن منقذ وابن شيث القرشي «الانصراف» (أحمد مطلوب، ١٩٨٠م، ص ١٧٤).

وقد أشار البلاغيون إلى هذا المعنى اللغوي في دراستهم عن الالتفات، منهم جاء ابن الأثير (٦٣٧هـ) فدرس الالتفات دراسة مستفيضةً وبمدلول واسع وجاء مصطلح الالتفات البلاغي، بوصفه الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب، متصلاً بمعناه اللغوي، وهو ما أوضحه بقوله: «وحيقيقته (الالتفات) مأخوذة من التفت الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة؛ لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك» (ابن الأثير، ١٣١٢هـ، ج ٢، ص ٣).

وأما الالتفات عند البلاغيين المحدثين فهو بمعنى الانحراف عن المألوف اللغوي، وأنّ هناك مستوى منحرفاً عن المستوى العادي للغة، وأدرك البلاغون المحدثون أنّ المستوى الفني لا يتحقق إلا بتجاوز المألوف، ولذلك كان البحث عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها المنشئ من إيراد البيت الشعري أو العبارة على هذه الصورة غير المألوفة.

## شرط الالتفات

نجد هنا شرط الالتفات عاماً وهو:

الأول: أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في الأمر نفسه إلى المنتقل عنه وإلا يلزم عليه أن يكون في عبارة (أنت صديقي) الالتفات (الزركشي، ١٣٩١هـ، ج ٣، ص ٣٣١ والمصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٣٢).

الثاني: أن يكون في جملتين - أي كلامين مستقلين - حتى يمتنع بين الشرط وجوابه (الزركشي، ١٩٥٧م، ج ٣، ص ٣٣١). ولكن خالف الزركشي الشرط الثاني وقال: إن هذا قد وقع في القرآن الكريم في كلام واحد وإن لم يكن بين جزئي الجملة، كقوله سبحانه تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَلِقَائِهِ أُولَئِكَ يَئِسُوا مِنْ رَحْمَتِي وَأُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (العنكبوت: ٢٣) و﴿وَمَا كَانَ رَبُّكَ مُهْلِكَ الْقُرَىٰ حَتَّىٰ يَبْعَثَ فِي أُمَمٍ رَسُولًا يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا وَمَا كُنَّا مُهْلِكِي الْقُرَىٰ إِلَّا وَأَهْلُهَا ظَالِمُونَ﴾. (الفصص: ٥٩).

## الالتفات في الضمائر

الالتفات في هذه الطريقة يعني أن ينتقل الكلام من صيغة إلى أخرى "كالانتقال من ضمير التكلم إلى ضمير الخطاب لأنّ الهدف من دراسة النص الإبداعي هو الوصول إلى مراد المبدع في هذا النص. وإذا كانت الضمائر عنصراً من عناصر النص، فإنّ التعرف

عليها ليس باعتبارها بنية سطحية<sup>١</sup> فقط، بل كونها بنية عميقة<sup>٢</sup> تعطي تصوراً مهماً لفهم النص، كما أنّ حركة الضمائر ليست أداة خارجية، بل مستوى دراسياً مهماً في فهم النص، وإنّ التعرف عليها تعطينا بعداً آخر من أبعاد القراءة الإبداعية.

يرى الأستاذ سعيد الغانمي أنّ «الضمير اللغوي ينطوي على ازدواجية صريحة، فهو كلي في اللغة، جزئي في الكلام: (أنا) أو (أنت) أو (هو) ضمائر يمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته. وهذه الازدواجية التي يحملها الضمير تسمح أن نتميز بين الضمير والشخص. فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغة المعروف (أنا - أنت - هو) والشخص هو المعنى الخارجي، والعلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير، والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص» (كنوني، ١٩٩٧م، ص ١٨٥)، إلا أنّ هذه الضمائر شأنها شأن أية ظاهرة لغوية أخرى يمكن أن تخرج من نطاقها المحدود داخل الجملة النحوية التقليدية لترتبط بأعلى نماذجها بالمعنى الداخلي لقصيدة ووفق رؤية الشاعر للنص الذي ينشئه من جهة وما يريد أن يوصله لجمهوره المتلقي من جهة أخرى، لأنّ «الالتفات من الفنون ذات الأثر الفعّال في تنوع أنماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى» (جليل رشيد فالخ، ١٩٨٤: ٦٥).

إضافة إلى ذلك نجد أن الانتقال من ضمير إلى آخر يعدّ منهاً للقارئ لأننا نعرف أن الالتفات يعدّ كسراً للسياق اللغوي داخل النص الشعري وهو الدافع لجذب الانتباه، لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسق بعينه سيكون سياقاً مشبعاً (سليمان، ١٩٩٠م، ص ٢٢٩). لذلك فإن لحظة الانتقال هذه تعدّ خروجاً على المؤلف، إنّه خروجٌ يهدف إلى تحقيق منافع دلالية متعددة لافتة لانتباه القارئ (عبد المطلب، ١٩٨٤م، ص ٢٠٤-٢٠٥).

قال عادل الأسطة في مقاله عن محمود درويش بأنه ربما كان في "يوميات الحزن العادي" (١٩٧٣م) أول كاتب فلسطيني استخدم أسلوب ضمير المخاطب الوهمي. هنا كان درويش المرسل والمرسل إليه معاً.

يعدّ الالتفات من عناصر التشويق في النص الشعري، وهو انتقال يضيف على اللغة شيئاً من الحيوية في سياقها اللغوي؛ وهو ما قصده محمود درويش في استخدام أسلوب الالتفات في الضمائر، فهو أحد التقنيات الأسلوبية التي تظهر قدرة المبدع على «التصرف والافتتان في وجوه الكلام» (الزحشري، ١٩٩٥، ج ٣، ص ٦٢)، لذا في الانتقال فائدة في الكلام وهذا ما أكدّه حازم القرطاجني حيث يقول: «وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك يتلاعب المتكلم بضميره؛ فتارة يجعله تاءً على جهة الإخبار عن نفسه، وتارة يجعله كافاً فيجعل نفسه مخاطباً، وتارة يجعله هاءً فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب فقط لا يُستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض» (القرطاجني، دت، ص ٣٤٨). وهذا الأمر يساعد المتكلم في إبقاء أفكاره محافظة على حرارة تأثيرها الشعري في جمهوره (المتلقي).

وهذا هو ما استحسنته صاحب البرهان (الزركشي، ١٩٥٧م، ص ٣١٥) وأكد عليه بقول الشاعر:

لا يُصلحُ النفس إن كانت مصرفةً إلا التنقل من حالٍ إلى حالٍ

وتجدر الإشارة إلى أن الالتفات بهذه الطريقة يكون وفق أنماط متعددة، منه ما يكون في خمسة أبيات خلال المقطع الواحد وهو ما يسمى بالالتفات السريع، ومنه ما يكون على مساحة كبيرة تستغرق عشرة أبيات خلال المقطع الواحد، وقد يتجاوز هذا المقطع إلى مقطع آخر، ويسمى بالالتفات الممتد (الزبيدي، ٢٠٠٥م، ص ٣٩)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تكون هذه الطريقة في الالتفات على أنواع منها: المتعارف عليه الشائع وهو الانتقال من الخطاب إلى التكلم، ومنه ينتقل فيه الشاعر من الخطاب إلى

١. ظاهر اللفظ في الجملة.

٢. أن يكون ما من معنى مقدر في الذهن ولا يرد في ظاهر الكلام.

التكلم ثمَّ يعود إلى التكلم، ومن ضمير التكلم إلى ضمير الغيبة والآخر الذي ينتقل فيه الشاعر من الغيبة إلى الخطاب، فلم يكتف بالخطاب والالتفات من ضمير الغيبة إلى ضمير التكلم (الشاذلي الهرشي، ١٩٩١م، ص ١٥٠)، وقد توسَّع حسن طبل في كتابه *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية* في التحول بين أنواع الضمائر الثلاثة بصورة أخرى، وفي تقديره أن الالتفات في مجال الضمائر يتحقق في صورته المختلفة التعبيرية التالية (طبل، ١٩٩٨م، ص ١٠٣).

أ. بين الغيبة والخطاب، ب. بين التكلم والخطاب، ج. بين الإضمار والإظهار؛ واستفادت المقالة آراء كلهم في التحليل ولهذا الأمور غايات سبب في المباحث القادمة، التي قسّمناها على ما يأتي:

### المبحث الأول: الالتفات من ضمير التكلم إلى ضمير الخطاب

قد ورد هذا النوع لأغراض وغايات متعددة حسب المعنى الذي يحدده النص، وهي: العتاب واللوم، التنبيه، التصريح، النصح والإرشاد، والحث على فعل أمر ما.

وفي توظيف محمود درويش للالتفات تبدو القصيدة أشبه بحلم تناجي فيه نفسها وتحاكمها، وعند التمعق إلى جماليات الالتفات في أشعاره، وعلى سبيل المثال في المقطع "للحقيقة وجهان والثلج أسود" من ديوان "أحد عشر كوكبا"، نجد أنه يصوّر لنا الشاعر عمل ياسر عرفات مقابل توقيع إتفاقية أوسلو وهو لا يوافق بها. يصوّر فيها من خلال التكلم وبأسلوب ملؤه الحماس والانفعال عن حاله ورفضه لتلك الإتفاقيات، فهذا الأسلوب يعبر عن عمق دلالة الغضب الكامن في النفوس الثائرة بغرض العتاب واللوم، وبهذا نجد أن التفات الشاعر من التكلم الذي يعبر عن حال نفسه سرعان ما تحول إلى الخطاب المباشر الذي يستدعي استحضار المخاطب وذلك للتأثير في الجماهير آنياً، وبالغف مما يحرك فيها العواطف والحسّ بالرفض عن عمل ما، كما أنّ هذا الانتقال الذي قصده درويش يجعل المتلقي أكثر استثارة وتنبهاً، وهو ما قصده الشاعر كي يستوحي فيه أبعاد فكرته بشكلٍ دقيقٍ، وقد جاء فيه قول الشاعر في مقطع كالآتي:

لَمْ نَسْتَطِعْ أَنْ نَفُكَّ الْحِصَارِ

فَلُنَسَلِّمْ مَفَاتِيحَ فِرْدَوْسِنَا لِرَسُولِ السَّلَامِ، وَنُنْجُو...

للحقيقة وجهان، كان الشُّعَارُ الْمُقَدَّسُ سَيْفًا لَنَا (درويش، ١٩٩٢م، ص ١٨).

أثارت هذه القصيدة غضب ياسر عرفات، لأنه رأى فيها هجوماً شخصياً عليه وعلى مؤتمر السلام ثانياً (عادل الأسطة. مقالة ظاهرة الحذف والتغيير في مسيرة محمود درويش الشعرية)، إذ يبدو هذا المقطع واضحاً عن رفض الشاعر لاتفاقية (أوسلو) حيث عبّر عن رفضه ذلك الأمر بأكثر من طريقة: الانسحاب من اللجنة التنفيذية التي كان عضواً فيها، والتعبير عن عدم رضاه من توقيع عرفات على (أوسلو) عن طريق نظم الشعر. وقد استلهم فيه الشاعر تجربة خروج المسلمين من الأندلس، ورأى بعض قارئيه القصيدة ودارسيها أنها قصيدة تعبر أيضاً عن الراهن، وأن ملك الاحتضار فيها هو ياسر عرفات، فأعطاه هذه الصفة ليدل على غضبه الكامن في نفسه. لهذا أراد درويش من خلال لغة التكلم المذكور شرح حال اللجنة حين إجراء إتفاقية أوسلو، وبعد هذا الشرح اندفع درويش موجهاً خطاباً مباشراً لقائده قائلاً فيه:

وَعَلَيْنَا، فَمَاذَا فَعَلْتَ بَقَلْعَتِنَا قَبْلَ هَذَا النَّهَارِ؟

لَمْ تُقَاتِلْ لِأَنَّكَ تَحْسِي السُّهَادَةَ، لَكِنَّ عَرْشَكَ نَعُشُكَ

فحمل النَّعْشَ كَيْ تَحْفَظَ الْعَرْشَ، يَا مَلِكَ الْاِتِّتَارِ (المصدر نفسه، ١٩٩٢م، ص ١٨).

قصد من خلال هذه الأبيات تنبيه المتلقي بعمل قائده وما يترتب عليه في المستقبل، وكأن الشاعر يتيقن بما ستؤول إليه الأمور لاحقاً. إنَّ هذا الأسلوب الذي قصده الشاعر درويش يجعل المتلقي «أكثر استشارة وتنبهاً مفعماً بالمشاركة الحيوية» (هايمين، ١٩٦٠م، ج ٢، ص ١٤٧)، لتقبل النص وفهمه. ونلاحظ أن أسلوب التكلم قد استغرق خلال هذا المقطع أربعة أبيات حتى انتقل إلى أسلوب الخطاب وهذا النوع من الالتفات يسمى السريع، وهو على عكس الممتد الذي يستغرق أبياتاً كثيرة. وأيضاً مما جاء فيه قول الشاعر في قصيدته (سَنخُرُجُ) من ديوان "هي أغنية... هي أغنية"، فهو يمثّل تلك الصورة، ومن فائدته "التنبيه":

سَنخُرُجُ؛

قلنا لكم: سوف نخرج منّا قليلاً، سَنخُرُجُ منّا

إلى هامش أبيض تتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سَنخُرُجُ للتوّ. أب أبونا الذي كان فينا إلى أمه الكلمة

وقلنا:

سَنخُرُجُ؛ فلتفتحوا خطوة لدم فاض عنّا

غطى مدافعكم. أوقفوا الطائرات المغيرة خمس دقائق أخرى (درويش، ١٩٩٣م، ص ٧).

وهنا نجد محمود درويش قبل أن يلتفت بأسلوبه إلى خطاب أعدائه يصور لنا حالة المواطنين في الوطن، وهي صورة خروجهم من موطنهم، وعدل درويش عن أسلوب التكلم إلى الخطاب في القصيدة من البداية حتى نهايتها ليصور لنا حالة العدو الذي يريد من الفلسطينيين أن يخرجوا من وطنهم على رغم من حبهم وحنينهم الوافرة إلى بلادهم. وأمّا الفائدة التي أرادها الشاعر فهي أن يُعبّر عن الصراع الذي يعانیه بسبب حضور عدوه في بلده واستيطانه له، ومن خلال أبياته يستخدم صيغة التكلم تحقيقاً لهذا الأمر وتنبهاً أيضاً على أنّ العدو غاصب أوطانهم، وبهذه الأبيات نشعر أن درويش يبيّن فيها لوعته من زمانه وهو يأمل بخروجهم من وطنه. فبواسطة الالتفات من التكلم إلى الخطاب تختفى مساحة البعد وتتقلص مساحة الاغتراب بين المنفى والوطن ويتحقق الوجود في الوطن عبر أسلوب الخطاب، كما قال:

فلتفتحوا خطوة لدم فاض عنّا

غطى مدافعكم. أوقفوا الطائرات المغيرة خمس دقائق أخرى

«إنَّ الالتفات هنا يقوم بتمييز عناصر داخل السياق ليسهم في إيضاح غموض النص الذي يحتضن الشيء ونقيضه» (فكري الجزار، ٢٠٠١م، ص ١١٥).

أما الالتفات في هذا المقطع فهو من النوع السريع، وجاء ذلك وفقاً للحقيقة التي أراد الشاعر طرحها خلال هذا العدد المحدود من الأبيات، وإيصالها للمتلقي بشكل مباشر وسريع.

وفي ديوانه الآخر في قصيدته "شتاء ريتا" التفت الشاعر من ضمير التكلم إلى ضمير المخاطب وإلى ضمير الغائب بنفس الغرض، حيث يقول:

«ريتا تختسي شاي الصّباح وتُقسّر التفاحة الأولى بعشر زناقي، وتقول لي؛

لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول

والحرب ليست مهنتي. وأنا أنا. هل أنت أنت؟

أنا هو، هو من رأك غزاة ترمي لأليها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك الغدير ...

يأخذنا الرّحيل في رجه ورقاً ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائل قرئت على عجل، أتأخذني معك؟

فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني معك...» (درويش، ١٩٩٢م، ص ٧٤).

نلاحظ هنا كثرة استخدام الضمائر حيث نجد الشاعر خلال الأبيات الأولى يتحدث عن (الذات - التكلم) وإنّ غرضه ترغيب المتلقي في حياة بدون الحب، والحب هنا بمعنى الوطن وخروجه منه بمعنى الموت كما أشار درويش في مقطع من ديوانه "هي أغنية... هي أغنية": «ضاع يا ريتا الدليل والحُبُّ مثل الموت وعدّ لا يردُّ... ولا يزول»

وهنا بادر الشاعر بتشغيل ذهن المتلقي ليرقى إلى مستوى استشعار الإبداع فيترك له المجال للتقدير والتحليل خصوصاً وحالة حياة الشاعر مع ريتا، وبعدها ينتقل الشاعر من ذاته إلى خطاب حبيته، بل أراد الحديث أكثر من ذلك، وهناك من النقاد من يقول: «وأنّ كثرة الضمائر تكون السبب الأساسي في غموض المعنى» (محمد عودة، ٢٠٠٦م). ونلاحظ الضمائر هنا يتعلق بالخطاب في "معك، قلبك، لتصرعك، مصرعك"، أما إذا عمد الشاعر بذلك فهو يوحي بالقوة والشدة وهذا يتلائم مع حديث ريتا الذي يتحدث من مصدر قوة وسيطرته على الشاعر، وقد تناغمت كلماتها مع إحساسها المفعم بهذه الروح المتجبرة. وثمّ عدل الشاعر من ضمير الخطاب إلى الغيبة الذي يريد به الفلسطيني عندما يخرج من أرضه فيصبح غائباً لا وجود له. وبذلك أراد الشاعر أن يتطلع كل فرد من أفراد المتلقي على وضع مجتمعه مع حضور عدوه، لأن السكينة لا تعود مع حضور عدوهم وأما نوع الالتفات فهو من النوع السريع ذي المقطع الواحد تبعاً لفكرته التي أراد إيصالها خلال هذا النوع من الالتفات، وفائدة الالتفات هي التنبيه وتوجه الإنسان إلى حياته المتألمة مع الصهيوني.

وقد جاء في موضع آخر من هذا النوع للالتفات في ديوانه "الجدارية" وهو يقول:

«وأنا من تقول له الحروف الغامضات: أكتب تكن اقرأ تجد» (درويش، ٢٠٠٩م، ص ٢٥).

إنّ حقيقة ظاهر الكلام التي يريد الشاعر هو أن يقول: "وإن أكتب أكن وإن أقرأ أجد"، لتكون على صيغة واحدة وهي صيغة التكلم، ولكن الشاعر التفت من التكلم إلى الخطاب: "أكتب تكن اقرأ تجد" وفائدة هذا الانتقال هي تخصيص أي اختصاص اللؤم والكآبة بنفسه وهو وحيد في حياته. يقول في مفاوضاته التي تجرى معه: «الآخرون يصفقون عشر دقائق بعد أنشؤدتي فقط ولا يهتمون بحلّ قضية فلسطين».

ورد هذا النوع من الالتفات في ثلاثة مواضع أخرى في ديوانه "الجدارية" كما أشير إليها في الجدول.

### المبحث الثاني: الالتفات من ضمير التكلم إلى ضمير الغيبة

وهذا المبحث هو المبحث الآخر من مباحث الالتفات البديعة، شأنه شأن غيره من المباحث حيث تتكاثر لطائفه وتتوافر محاسنه في أشعار درويش، ونحن نبرزها حتى تتم الفائدة بها. أشار الشاعر إلى هذا النوع من الالتفات ومما جاء فيه قول الشاعر في قصيدته: كيف أكتبُ فوق السحاب، من ديوانه "أحد عشر كوكباً"، وغرض الشاعر في استخدام الالتفات هنا هو (دفع التلوّن في الحضور عند الغياب):

كيف أكتبُ فوق السحابِ وصيةً أهلي؟

وأهلي يتزكون كما يتزكون معاطفهم في البيوت، وأهلي

كلما شيدوا قلعةً هدموها لكي يرفعوا فوقها



خَيْمَةَ لِلْحَيْنِ إِلَى أَوَّلِ النَّخْلِ. لِأَهْلِي يَخُونُونَ أَهْلِي

في حُرُوبِ الدِّفَاعِ عَنِ الْمَلْحِ (درويش، ١٩٩٢م، ص ٩).

هنا وظّف الشاعر خلال الأبيات الأولى صيغة التكلم إقراراً لكلامه الموجه إلى أهله ومحاولة لإثبات ذاته تعبيراً عن نفسه خلال خونة أهله (السعدني، ١٩٨٧م، ص ١٥٣ - ١٥٤). واعترافاً منه باهتمامه بالشعر، ثمّ في هذا البيت استخدم الشاعر صيغة التكلم وبعدها انتقل الشاعر إلى صيغة الغيبة قائلاً:

وَأَهْلِي يَثْرُكُونَ كَمَا يَثْرُكُونَ مَعَاطِفَهُمْ فِي الْبَيْوتِ، وَأَهْلِي

كَلَّمَا شَيْدُوا قَلْعَةَ هَدْمُوهَا لِكَيْ يَرْفَعُوا فَوْقَهَا ...

ونجد الشاعر حين تحوّل من صيغة التكلم إلى صيغة أخرى وهي صيغة الغيبة، فهو من خلاله يمثل كرامة وتاريخاً وأرضاً رغم عدم حضوره في موطنه، وهو المشرّد الراغب في العودة إلى أرضه المستلبة بعد تحريرها من غاصبيها، ووجود ضميري "أنا" و"هم" في هذه الفقرة باعتبارهما مكملين بعضها بعضاً، يبيّن أنه لا فرق بين أن نُنزّل نحن أعلامنا أو نرفع عن أهل "هم" هذا العلم الذي هو رمز للكرامة والوطنية. والشاعر يتحدّث بصيغة المضارع المفردة "كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحَابِ وَصِيَّةَ أَهْلِي؟" ويمثل الأنا الشعرية، ويركز في أثناء السرد مونولوج داخلي يأتي عن طريق التعليقات الخارجية فينتقل به من عالم الحاضر المفرد الموجود إلى عالم الراهن الغائب.

أما الالتفات هنا فهو من النوع السريع لأن النقلة قد حدثت بعد بيت واحد ورد الضمير فيه بصيغة التكلم منتقلاً بعدها إلى صيغة الغيبة.

في مقطع آخر من ديوانه "أحد عشر كوكباً"، وظّف الشاعر أسلوب الالتفات من التكلم (المضمّر) إلى الغيبة (المظهر) من خلال قصيدته "لِي خَلَفَ السَّمَاءَ سَمَاءً ... كَمَا يَلِي:

سَأَخْرُجُ مِنْ شَجَرِ اللُّوزِ قُطْنًا عَلَى زَيْدِ الْبَحْرِ. مَرَّ الْغَرِيبِ

حَامِلًا سَبْعِمِائَةَ عَامٍ مِنَ النَّخِيلِ. مَرَّ الْغَرِيبِ

هَهُنَا، كَيْ يَمُرَّ الْغَرِيبُ هُنَا. سَأَخْرُجُ بَعْدَ قَلِيلٍ (درويش، ١٩٩٢م، ص ١٢).

عبر الشاعر أفضل صورة عن الخفة والسلاطة والتخبط معاً عن طريق ذكر (زيد البحر) الذي يحمل قطناً. ولكن يعتبر نفسه كالغريب في فلسطين عندما يريد أن يخرج ومعنى فلسطين ما جاء مباشرة بل أشار الشاعر محمود درويش بقريته وهي شجر اللوز وهذا الشجر مفعم في وطنه.

و"الغريب" الذي هو الآخر، صورة لـ"الأنا" في الماضي، انتقل الشاعر من صيغة التكلم (سأخرجُ)، في حين يدلّ ضمير "الأنا" على الشاعر في زمان الحاضر، بعدما خرج من وطنه، الوطن الذي سلب وهو منفي في داخل وخارج وطنه. وبذلك نجد الشاعر حين تحوّل من صيغة التكلم إلى صيغة الغيبة (مرّ الغريب) كان الغرض وراءها في هذا النص (تنبيه المتلقي) كأنه يجد نفسه غريباً في وطنه كما قال الشاعر في اللقاءات: «الغريب هو نفسه» (زيد السعود، ٢٠٠٩م). فينتقل من التكلم إلى الغيبة كأنه يصبح غريباً عن بلده وقد ترك أرضه حاملاً تاريخاً طويلاً، لذلك فاستخدام الشاعر من خلال هذا النوع الالتفات يعكس ثقته بنفسه ويرسم صورته في ذهن الآخرين كما يتصورها. وفائدة هذا الالتفات هي تنشيط بال المتلقي تنبيهاً حين استماعها، ففي النص روح اليأس التي تفعم بمشاعر فقدان الأمل وعدم التسلط على الوطن، وهذا ما صورّه درويش من خلال أسلوب التكلم، ويلتفت الشاعر إلى الغريب

كأنه يرى نفسه غريباً أمام وطنه ويقول عن نفسه بأسلوب الغيبة وهذا أدل على القرب الشديد. أما الالتفات فهو من النوع السريع وفائدته فيه تنبيه المتلقي.

### المبحث الثالث: الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلم

وجاء أسلوب الالتفات من الخطاب إلى التكلم وفقاً لما تتطلبه الأفكار التي طرحها الشاعر في النص بغرض إيصالها للجمهور. وقد ورد هذا النوع لغاية هي نصيحة وإرشاد للمتلقي، ومما جاء فيه قول الشاعر في الأبيات الآتية:

قُلْ الْآنَ إِنَّكَ أَخْطَأْتَ، أَوْ لَا تَقُلْ  
فَلَنْ يَسْمَعَ الْمُتَيَّمُونَ اعْتِذَارَكَ مِنْهُمْ، وَلَنْ يَقْرَأُوا...  
قُلْ إِنَّا لَمْ نُسَافِرْ لِنَرْجِعَ أَوْ لَا تَقُلْ  
فَإِنَّ الْكَلَامَ النَّهَائِيَّ قِيلَ لِأَمِّكَ، بِاسْمِكَ؛  
أَعْنَدُكَ مَا يَثْبُتُ الْآنَ أَنَّكَ أُمِّي الْوَحِيدَةُ؟

وإن كان لا بُدَّ من عَصْرِنَا، فَلْيَكُنْ مَقْبَرَةً (درويش، ١٩٩٢م، ص ٨٨).

في بداية المقطع يخاطب الشاعر مخاطبه بقوله: "قُلْ، إِنَّكَ، أَخْطَأْتَ، لَا تَقُلْ"؛ ويذكره بقوله تعالى: ﴿لَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (آل عمران: ١٦٩). فهو يوجه خطابه ناصحاً نفسه بالتمسك بهذه العقيدة. فبدأ الكلام بالخطاب، لكنه في أثناء الخطاب يغير وجهة الكلام إلى التكلم عن غائبين قائلاً "إِنَّا، لَمْ نُسَافِرْ، لِنَرْجِعَ"؛ ليحول وجهة السامعين من كونهم مخاطبين إلى كونهم ناظرين مستمعين للتمكين في نفوسهم من استقباح ما يشهدونه من فظيخ الحال وشنيع المآل، فيلمسوا قبح العمل وهم يرونه من قريب، فيكونوا هم الحاكمين على أفعالهم بالتقبيح.

### المبحث الرابع: الالتفات من ضمير الغيبة إلى ضمير الخطاب

ورد مفهوم الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في شعر محمود درويش لأغراض متعددة، لأنَّ «الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب الموضوع الذي ترد فيه» (ابن الأثير، ١٣١٢هـ، ج ٢، ص ١٨٣).

وفي المقطع التالي من قصيدته "شتاء ريتا" من ديوان "أحد عشر كوكباً" يقول الشاعر:

... ريتا تعدّ لي النهار  
حجلاً تجمع حول كعب حذائها العالي: صباح الخير يا ريتا،  
وغيماً أزرق للياسمينية تحت إبطيها:  
صباح الخير يا ريتا،  
وفاكهة لضوء الفجر:  
صباح الخير يا ريتا،  
يا ريتا! أعيديني إلى جسدي لتهدأ لحظة  
إبر الصنوبر في دمي المهجور بعدك. كلما  
عانقت برج العاج فرّت من يدي يمامتان  
قالت: سأرجع عندما تتبدّل الأيام والأحلام، يا ريتا... طويل

هذا الشتاء ، ونحن نحن ، فلا تقولي ما أقول أنا هي ،  
هي من رأتك معلقاً فوق السياج ، فأنزلتك وضممتك

وبدمعها غسلتك، وانتشرت بسوسنها عليك ... (درويش، ١٩٩٢م، ص ٧٩).

استخدم الشاعر هنا ضمير الغيبة (هي) استخداماً متميزاً إذ يبدو أنّ هناك مسافة بين الدال والمدلول وعلى المتلقي أن يستحضر مرجع الضمير وأن يستحضر مدلولاته، فهي هنا تعكس فلسطين الحبيبة التي أنقذت الشاعر من سياج ريتا، وضممت جراحه رغم سيوف الإخوة ولعنة العروبة. ثم ينتقل الشاعر إلى الخطاب مبالغاً منه في توجيه جرحه مقابل ريتا وإظهار جزعه منها. من خلال هذه الأبيات حاول الشاعر أن يُنقل أنظار المتلقي إلى الجراحة التي وصلت من ريتا (الصهيوني) إليه تنيهاً على النهوض. لهذا فإن انتقال الشاعر من الغيبة إلى الخطاب تنيبه منه في إظهار مشاعر المتلقي والسامع. وبهذا نجد أنّ انتقال الشاعر من الغيبة التي هي حكاية حال وقعت إلى الخطاب المباشر الذي يستدعي استحضار المخاطب إنّما هو للتأثير في الجماهير آنياً، وبعنف مما يحرك فيها عواطف النعمة والحسّ بالخيبة والاضطهاد، وبأنها ضحية يجب أن تثور على مضحيها، لذلك فإنّ الأسلوب الذي قصده درويش من الغيبة لحكاية الحال إلى الخطاب يستنهض المتلقي. ونلاحظ أنّ الشاعر يبدأ أسلوب الغيبة فيقول:

ريتا تعد لي النهار

حجلاً تجمع حول كعب حذائها العالي

وانتقل الشاعر إلى أسلوب الخطاب بعد أربعة أبيات، عندما يقول:

«يا ريتا! أعيديني إلى جسدي لتهدأ لحظة

إبر الصنوبر في دمي المهجور بعدك» (درويش، ١٩٩٢م، ص ٧٥).

وهذا النوع من الالتفات يسمى ممتداً وهو ما قصده الشاعر كي يستوحى فيه أبعاد فكرته بشكل دقيق وذلك تبعاً لفكرة الشاعر التي أراد إيصالها للمتلقي خلال هذا العدد المحدود من الأبيات.

### المبحث الخامس: التفات من الغيبة إلى التكلم

هذه الطريقة في الانتقال من الغيبة إلى التكلم يرد في النص الشعري الغايات والأغراض التي يحددها المعنى في السياق الشعري، والأغراض التي تناولها هي: التخصيص وتعظيم الذات والوعيد والتدرج وصولاً إلى التصريح، وهذا ما سنلاحظه لاحقاً خلال هذا المبحث.

ومن الغرض الذي أتى به الشاعر هو غرض "التدرج وصولاً إلى التصريح ذاته لا غيره" ومما جاء فيه قول الشاعر في قصيدته: (هذا هو اسمك / قالت امرأة، وغابت في المرّ اللولبيّ ...) (درويش، ٢٠٠٩م، ص ٩-١٧). في هذه القصيدة قام درويش الفصل بين شيئين متلازمين (الاسم وصاحبه) كلعبة فنية لتأكيد الذات المغيبة، من خلال تأكيد الآخر حتى يصل معنى وجوده، أو أنه أراد الانتقال بها (الذات المغيبة) إلى لعبة فنية أخرى، تتعلق بالضمائر، فبعد أن كان الخطاب يسير على ضمير المتكلم المفرد: "أنا / إني / سأصير"، وغير ذلك في بداية القصيدة، اختتم في نهاية الجملة الشعرية بضمير المتكلم الجمع: "نحن / سنكون يوماً ما يريد"، وغير ذلك.

وبهذه العبارة يختتم درويش مجازاً (عدولاً) للمقاطع التي تبدأ ب(سأصير) والصير حالة من التحول، وأما الكينونة فهي حالة التحول المتبلورة، ومحاولة من خلالها التصريح عن صفة التحول وتوضيح شخصيته باستخدام لفظة (أنا) ليثبت هذه الصفة لنفسه في

التخصيص. لهذا فإن انتقال الشاعر من صيغة الغيبة إلى صيغة التكلم تكون الغاية منه التخصيص والتأكيد على أن الحديث السابق يعود لشخص معين لا يتعداه إلى غيره.

أما الالتفات فهو من النوع الممتد، وذلك لأن الانتقال جاء بعد أكثر من ستة أبيات تبعاً للفكرة التي أراد الشاعر إيصالها من خلال هذا الالتفات إلى المتلقي.

فإذا نظرنا إلى ديوانه "الجدارية" جاء موضع الالتفات بصيغة الغيبة بعد أن كان بصيغة التكلم وذلك نحو ما ورد في المقطع التالي:

لا الرحلة ابتدأت، ولا الدرب انتهى

لَمْ يَبْلُغِ الحُكَمَاءُ غُرْبَتَهُمْ

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

ولم تعرف من الأزهار غير شقائق النعمان (درويش، ٢٠٠٠م، ص ١٦-١٧).

وجدنا الشاعر يدير مقطعه على لعبة من ناحية الضمير. يكون موضع الالتفات في قوله: "لَمْ يَبْلُغِ الحُكَمَاءُ"، بصيغة الغيبة ضمير

(هم) ثم يعاود الشاعر بصيغة التكلم إلى ضمير الحضور (نحن) "لَمْ نَعْرِفْ ولنذهب..". ولما كانت العبارة:

لَمْ يَبْلُغِ الحُكَمَاءُ غُرْبَتَهُمْ

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

إن رد الشاعر في الجملة الأخرى "فلنذهب..." يعكس دلالة الحاضر لا الماضي، عندئذ يلتقي الضميران "نحن" و"هم" والزمان "الماضي" و"الحاضر" في أمنية واحدة هي أمنية الثبات التي يمثلها في الفعل الماضي مع قرينة "لم" التي جاءت مع الفعل. وفي الماضي ثمة الإثبات والاستقرار فحين انتقل إلى الحاضر مع الفعل "لنذهب" إن هذا يعني أن الحاضر لا يمثل ثباتاً (الصاوي، ١٩٩٢م، ص ١٢٣).

بعد انطلاق الشاعر من الثبات في الماضي إلى الحاضر لغرض صعود من عالم الأرض إلى عالم الأفق الواسع للحصول على أرضه الواقع حيث يراها الشاعر أعلى الجداريات والجدارية رمز من الوطن وأرضه الفلسطيني المحتلة كما قال أنها أبعد. (أنا البعيد) فائدة هذا النوع من الالتفات تنوع في فصاحة الكلام.

وأخيراً تكشف النظرة التأملية للنصوص الشعرية عن بروز ظاهرة الالتفات بشكل لافت للنظر، إذ إن تردد أنواع الالتفات بلغ "٢٠٠ مرة" موزعة على أنواع ستة. ولا شك أن توزيعها في قصائد دواوينه الثلاثة وهي: "هي أغنية... هي أغنية" و"أحد عشر كوكباً" و"الجدارية" كان متفاوتاً، وسنقوم هنا بتحديد العبارات لهذه الدواوين مركزين على الالتفات بين الضمائر من بدايتها حتى نهايتها. وسنكتفي هنا بإيراد مواطن الالتفات بين الضمائر إحصائياً في داخل الجدول. وإليك الجدول التالي:

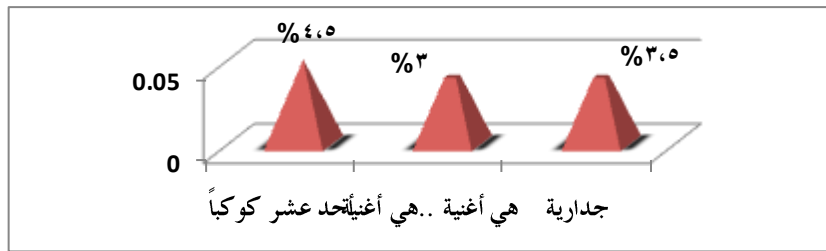
الجدول رقم (١): دراسة إحصائية لظاهرة الالتفات بين أنواع الضمائر في الدواوين الثلاثة

نوع الالتفات	في ديوان	عدد مرات	نسبة مئوية
	أحد عشر كوكباً	٩	٤.٥٪
أنواع الضمائر الستة	هي أغنية... هي أغنية	٦	٣٪
	جدارية	٧	٣.٥٪
مجموع عدد مرات	أحد عشر كوكباً وهي أغنية... هي أغنية وجدارية	٢٢	١١٪

في الجدول من خلال رصد التفاتات الضمائر والقراءة الإحصائية للدواوين الثلاثة (الجدارية وأحد عشر كوكباً وهي أغنية ... هي أغنية)، من أشعار محمود درويش، تبين فاعلية هذا النمط من الالتفات، إذ يمكننا من تقسيم وحصر أفكار الشاعر على نحو دقيق، وهذه الدواوين الثلاثة تشهد على ما نقول.

وستقوم الباحثة بتحديد عبارات هذه الدواوين مع التأكيد على الالتفات بين الضمائر من بدايتها حتى نهايتها. تبين لنا أن التفات أنواع الضمائر بلغ ٢٢ مرة كما أشار الشكل رقم (١) وقد يتردد بنسبة ١١٪ من مجموع أنواع الالتفات الأخرى التي تردت ٢٠٠ مرّة كلها. فقد كان التردد قليلاً في بعض القصائد من حيث اشتغالها على أنواع التفاتات الضمائر مثل ديوان "هي أغنية ... هي أغنية" ٦ مرّات، أي بنسبة ٣٪ وفي ديوان "أحد عشر كوكباً" قد بلغت ٩ مرّات، أي بنسبة ٤.٥٪ وفي ديوان "جدارية" تبلغ ٧ مرّات، أي بنسبة ٣.٥٪، حيث بلغت في ديوان آخر من مجموع تردد الالتفاتات في الدواوين الثلاثة، وهذا التفاوت في توزيع أنواع التفات الضمائر ناتج عن تماوج الحالة الشعورية التي تعيشها الذات، وما أصابها من ذهول وغموض لحظة الوصول إلى أرض الوطن. ويأتي ملخص الكلام في الشكل الآتي.

الشكل رقم (١): نسب تواتر التفات الضمائر في الدواوين الثلاثة



وأخيراً نخلص إلى أننا لا نستطيع فهم البيت الواحد في القصيدة دون الاعتماد على النص بكامله الذي يمنحه معناه الحقيقي، لأنّ العدول في استخدام الضمائر برنامج أسلوبية يخطط له المبدع، وليس مصادفة لغوية عفوية. وتوزيع أنواع التفات الضمائر في هذه الدواوين الثلاثة تنبع عن الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وما أصابها من الخيبة واليأس للوصول إلى أرض الوطن، علاوة على المضامين الدلالية التي تتناولها وتعبر عنها، لذلك ينبغي رصد كل التبدلات الطارئة على مسيرة الضمائر، ومعرفة قدرتها على التوصيل والتعبير، ونجاحها أو إخفاقها في الوصول إلى الأهداف المرسومة لها. أمّا أنواع التفات الضمائر في هذا البحث من النوع السريع والممتد، وكانت نسبة النوع السريع أعلى من النوع الممتد، وكان هذا تبعاً للأفكار التي رغب الشاعر في إيصالها لجمهوره (المتلقي).

## النتائج

من خلال هذه الدراسة تبين أنّ الشاعر محمود درويش شاعر مبدع، تمكّن من لغته، واستطاع ببراعته، سبر أغوارها وتوظيف قدراتها، للتأثير في جمهوره المتلقي الذي طالما كان بالنسبة إليه شاعراً وخطيباً مفعّواً ينصح تارة وينبه تارة أخرى. لعل الشاعر تحقق من خلال أسلوب الالتفات أهدافه ووجد في الالتفات أسلوباً يتيح له قدراً من المرونة في التحول والتنقل من حال إلى حالٍ أخرى، وأعطى الشاعر قدرةً للتعبير من خلالها عن مضامين طغت على شعره. بعد البحث في أشعار الشاعر الكبير العربي الحديث محمود درويش خلصنا إلى ما يلي:

١- إن الشاعر قد تمكّن من إبراز دور أسلوب الالتفات في خدمة الاتجاهات الشعرية وما تحفل به هذه الاتجاهات من جدّة وحدائث شكلاً ومضموناً. يعد أسلوب الالتفات ضرباً بارعاً من الصياغة ينطوي على قدر من التمويه الناتج عن كسر سياق التوقع لدى المتلقي، وذلك في التحول من جهة إلى أخرى، وتتخذ معه الحقائق أشكالاً لها معانٍ مختلفة، الأمر الذي دفع درويش إلى اعتماده في شعره، ليمنحه مستوىً عالياً من الإيحاء والإثارة، بعد أن وجد في السير على وتيرة واحدة عامل إحلال يفتقر إليهما، ويعتمد على استقراء ما وراء النص وإبراز الدوافع النفسية التي دفعت الشاعر إلى الالتفات في تعبيره.

٢- حقق محمود درويش باستخدامه أسلوب الالتفات جملة من الغايات أبرزها (محمد جاسم محمد عباس الحسيني، ٢٠٠٤م، ص ١٤٩):

أ. إثارة حماس المتلقي تجاه قضايا مجتمعه وقضيته، وما يجسده هو الالتفات الضمير لما يتطلبه من استخدام الخطاب للإثارة تارة والحديث بلغة الغيبة أو التكلم للتذكير أو الإقناع تارة أخرى.

ب. اهتم الشاعر من خلال هذا النوع من الأسلوب طرح الأفكار العديدة ورغب من خلالها في وضع الحلول المناسبة للمشاكل التي يعاني منها مجتمعه.

ت. هذه الدراسة تمكّنت الوقوف على أقرب المعاني التي أراد درويش إيصالها إلى المتلقي.

ث. أبرز سمة تميّزت بها هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات البلاغية القديمة هو أنها خرجت بما له صلة بمضمون الشعر الجديد كما وصلنا إليها من خلال دراسة الشعر العربي القديم.

ج. ومن أهم البواعث التي برزت في الشعر من أنواع الالتفات في الضمائر هي: المبالغة، التصريح، التخصيص، التنبيه للمتلقى.

ح. أمّا أنواع الالتفات فيه فهي السريع والممتد، وكانت نسبة النوع السريع أعلى من النوع الممتد كما تبين من خلال هذا المبحث، وكان هذا تبعاً للأفكار التي رغب الشاعر في إيصالها لجمهوره.

إنّ دوافع الالتفات قد تكون متشابهة أو متكررة بين أقسامه المختلفة إذ إنه قد يؤدي التفات الشاعر من التكلم إلى الخطاب الفائدة التي يؤديها الالتفات الشاعر نفسه أو غيره من التكلم إلى الغيبة وهكذا. فوجدت أن الدوافع لا يمكن أن تنحصر أو تحدّ بضابط معين ولكن تأتي الفائدة على حسب الموضع الذي يرد فيه الالتفات إذ إن الغرض الحاكم على هذا الالتفات هو المعنى المقصود في هذه الدواوين. وعلى هذا وجدت أنّ قسمين أو أكثر من أقسام الالتفات اشتركت في الدافع الواحد فعلى سبيل المثال - وكما هو مبين من خلال تحليل النصوص - دافع التنبيه والمبالغة، فعلى الرغم من اشتراك النصوص في هذا الدافع إلا أنني وجدت أنّ الفائدة لم تتم بهذا الاشتراك وإنما تمت من خلال توظيف الشاعر لهذا الدافع المذكور لكي يؤدي وظيفتها في خدمة المضمون الشعري الذي ورد فيه الالتفات. ولا شك في أن هذا المضمون يختلف من نص إلى آخر ومن شاعر إلى شاعر آخر، فالنصوص الملتفت فيها وإن اشتركت في الدافع إلا أنها اختلفت في المضمون الذي يؤديه هذا الدافع.



## المصادر والمراجع

## ❁ القرآن الكريم

١. ابن الأثير الجزري، ضياء الدين نصرالله بن أبي الكرم. (١٣١٢ هـ). *مثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. بيروت: المكتبة العصرية.
٢. ابن المعتز، عبدالله. (١٩٩٠م). *كتاب البديع*. بيروت: دار الجليل.
٣. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (٢٠٠٠م). *لسان العرب*. بيروت: دار الفكر العربي.
٤. التهانوي، محمد علي. (١٩٩٦م). *موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم*. بيروت: مكتبة لبنان.
٥. حسن، طبل. (١٩٩٨م). *أسلوب الالتفات البلاغية القرآنية*. القاهرة: دار الفكر العربي.
٦. الحسيني، محمد جاسم محمد عباس. (٢٠٠٤م). أسلوب الالتفات في شعر الرواد العراقيين، دراسة شاملة. <http://forum.stop55.com/356054-2.html>
٧. درويش، محمود. (١٩٩٢م). *أحد عشر كوكبا*. بيروت: دار العودة.
٨. ————. (١٩٩٣م). *هي أغنية... هي أغنية*. بيروت: دار العودة.
٩. ————. (٢٠٠٠م). *المجدارية*. رياض: الريس للكتب والنشر.
١٠. رشيد فالخ، جليل. (١٩٨٤م). «فن الالتفات في مباحث البلاغيين». مجلة *آداب المستنصرية*. العدد ٩. بغداد. ص ٨٠-٥٨.
١١. الزبيدي، شيماء محمد كاظم. (٢٠٠٥م). *أسلوب الالتفات في شعر الجواهري (١٩٢٠-١٩٦١)*، العراق، جامعة بابل.
١٢. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله. (١٩٥٧م). *البرهان في علوم القرآن*. بيروت: دار المعرفة.
١٣. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد. (١٩٩٥م). *تفسير الكشاف*. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٤. ستانلي هايمن. (د.ت). *نقد الأدبي ومدارسه الحديثة*. (ترجمه عباس حسان و محمد يوسف نجم). بيروت: دار الشؤون الثقافية.
١٥. السعدني، مصطفى. (١٩٨٧م). *البنيات الأسلوبية*. الإسكندرية: مطبعة رواج للإعلان.
١٦. السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بين علي. (١٩٨٧م). *مفتاح العلوم*. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٧. عبد الحافظ. (٢٠١٠م). *تحولات الضمائر وأثرها في الإبداع الشعري*. من الموقع الإلكتروني: شبكة الأدب العرب.
١٨. عبد المطلب، محمد. (١٩٨٤م). *البلاغة والأسلوبية*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٩. العلوي اليمني، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم. (١٩٨٣م). *الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*. بيروت: دار المكتب العلمية.
٢٠. فتح الله أحمد سليمان. (١٩٩٠م). *الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية*. القاهرة: مطبعة الفنية.
٢١. فكري الجزار، محمد. (٢٠٠١م). *الخطاب الشعري عند محمود درويش*. القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٢. الكامل الصاوي. (١٩٩٢م). *تراكمات الغياب الفلسطيني ثلاثية: الطيور. الرياح. التلاشي في شعر محمود درويش*. القاهرة: مكتبة الزهراء.
٢٣. كنوني، محمد. (١٩٩٧م). *اللغة الشعرية*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٢٤. مطلوب، أحمد. (١٩٨٠م). *أساليب بلاغية*. الكويت: وكالة المطبوعات.

٢٥. ميس خليل محمد عودة. (٢٠٠٦م). **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي** "كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً". جامعة النجاح الوطنية. [http:// www.najah.org](http://www.najah.org).
٢٦. الهريشي ، الشاذلي. (١٩٩١م). «الالتفات في القرآن». **مجلة حوليات الجامعة التونسية**. العدد ٢٣. تونس. ص ٢٤١ - ٢٥٩.