

فصلية اللسان الممين (بحوث في الأدب العربي)  
(علمية محكمة)

السنة السادسة، المسلسل الجديد، العدد الثامن عشر، شتاء ١٣٩٣، ص ٩٨-٨٠  
تحولات الأفعال في السياق الشعري في الأشعار المختارة لمحمود درويش وأثرها البلاغي في  
المتلقي\*

فاطمة لطفى گودرزی

طالبة الدكتوراه

فايبة الحاج مامينج

أستاذة بجامعة بترما ماليزيا

حميدرضا مشايخي

أستاذ مساعد بجامعة مازندران

## الملخص

يُعد الالتفات أسلوباً بلاغياً من أساليب التعبير البيانية والمعانية التي تميز بها الشعر من بين كلام البشر، ولايكاد يخلو منه أي شعر من أشعار القدامى والمحدثين بما ينطوي عليه من مرونة بارعة في التحول بجهة القول من حال إلى حال وهو من بين أساليب البلاغة العربية ظاهرة أسلوبية في الشعر العربي، قديماً وحديثاً حيث وجد الأدباء فائدة الالتفات في دلالاته والعناية بالمعنى المقصود وأما عند المحدثين فهو بمعنى الإنحراف عن المؤلف اللغوي حين أدركوا أنّ المستوى الفني لا يتحقق إلا بتجاوز النمط المؤلف. لامراء في أنّ النص الشعري فضاء مفتوح على مختلف الأساليب من بينها الالتفات بما فيه انتقال من أسلوب إلى آخر هذا وقد دفع الشعراء إلى تحرك في إطار بناء النص فمنهم محمود درويش حيث يزرع شعره بأسلوب "الالتفات" وقد تجلّت هذه الظاهرة فيه بمظاهره المختلفة منها: (الضمائر، والأفعال، والبناء النحوي، العدد، والأداة، والمعجمي)، فهذا أفضى بالباحثين هؤلاء إلى اختيار أشعاره موضوعاً للتحليل في ثلاثة دواوين أشعاره حتى يتبين كيفية خروجه عن اللغة المعيارية، أو انتهاكه للصياغة المؤلفوة في الإستعمال العادي لمعرفة القيمة الفنية للشاعر العربي المعاصر ومدى إبداعه البلاغي واستطاعة هذا الشاعر تطبيق مفهوم البلاغة الأصيل على نتاجه الأدبي، وأغراض الالتفات البلاغية في شعره. فنتائج الدراسة تشير إلى أن كثيراً من إستعماله الالتفات يظهر بشكل غير منتظم من أنواع الآخر وقد تمكن الشاعر من إبراز الالتفات في خدمة اتجاهاته الشعرية واستخدامه لإثارة السامع تجاه مجتمعه وإبراز هموم عصره ومنح الدلالة الزمنية في النص مرونة حيث انعكس دلالة في استقبال المتلقي للتغيرات الزمنية في السياق.

**الكلمات الدلالية:** المحسنات البديعية، دلالات، الفوائد البلاغية للالتفات، أغراض الشاعر

\* - تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٢/٢٦ تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٥/٢٧

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: f.1348@yahoo.com

## ١- المقدمة

إن الالتفات يعد من أساليب التعبير البيانية والمعانية بما يتميز بها الشعر من كلام البشر و يؤدي الي تنوع الكلام من أجل هذه قد عنى به البلاغيون القدماء من حيث أسلوب البيان وعبروا عنه بشجاعة العربية لأنه يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر حتى يأتي مطابقا لمقتضى حال المخاطب. ومن ثم استقر هذا المصطلح عند علماء البلاغة قديما وحديثا بسبب إنطوائه على مرونة بارعة في التحول لجهة القول من حال إلى حال. غير أن الالتفات عند المحدثين فهو بمعنى الانحراف عن المألوف اللغوي أي الانحراف عن المستوى العادي للغة لأن المستوى الفني لا يتحقق إلا بتجاوز النمط المألوف في إطار البحث عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها الشاعر من إيراد البيت الشعري على هذه الصورة غير المؤلف. لا ريب أن النص الشعري فضاء مفتوح علي مختلف الأساليب ولا يخلو أي شعر منها ولا نجد شاعرا لا يتجه إلى الأساليب البيانية والجمالية بل إنهم يتحرون فيه ويجدثون الإهتزاز في البنية النمطية المتوقعة. فمن الشعراء الذين تحركوا في هذا المجال وانصبت جهودهم علي جمالية النص في الشعر محمود درويش حيث يعتبر من الشعراء البارزين في هذا المجال بسبب غزارة إنتاجه الشعري ويزخر شعره بالأساليب البيانية والجمالية منها الالتفات وتجلت هذه الظاهرة في شعره بمظاهرها المختلفة.

بناء علي ذلك والأسباب الأمانة لجمالية شعره وما فيها من نقاط لطيفة ومناقشة الجانب الدلالي للالتفات في شعر محمود درويش واهتمامه بالجانب التأثيري لدلالات الالتفات في الملتقي في اشعاره اختير الالتفات موضوعا للبحث في شعره.

## ١-١- أسئلة البحث

علي ضوء ذلك يمكن تحديد مشكلة الدراسة في الأسئلة الآتية:

- ١- ما المعاني الثواني التي جاءت ضمناً في التفات الأفعال في أشعار محمود درويش؟
- ٢- ما هي أغراض أسلوب الالتفات وفوائدها في أشعار درويش؟

## ١-٢- منهج البحث

إن هذه الدراسة تقوم على المنهج الوصفي والتحليلي. أما المنهج التحليلي، فقد تم الإطلاع على الشواهد وخاصة ما يمس دلالاتها، ومن ثم تقوم باستنباط دلالات الالتفات التوجيهية وتحليلها لبيان الوجوه المشتركة والفروق المتباينة بين دلالة أخرى وأغراض وأهداف الشاعر من خلال شعره، وأما الشواهد التي تخضع للتحليل، فقد اقتصر في هذا الصدد علي الأبيات التي يبرز الالتفات فيها قريب المسافة بين

الأفعال وما يتركز عليه هذا الوصف في الشعر أغلبه من الالتفات الذي وقع في حينَ جملة واحدة، أو جملتين، أو ثلاث جملٍ أو عشر جملٍ على الأكثر بصرف النظر عن عدد الأبيات. بعد بيان نموذج الشعر وتحليله للالتفات الأفعال، يأتي شرح وتحليل نموذج من الأبيات من الدواوين الثلاثة (هي أغنية... هي أغنية - أحد عشر وبأ- جدارية) شرحاً وافياً.

### ٣-١-٣ - خلفية البحث

قبل الدخول في البحث، تجدر الإشارة إلى الدراسات التي تمت حول الالتفات بشكل عام، أو التفات الأفعال بصورة خاصة. فقد نال التفات عناية بارزة عند المفسرين والبلاغيين ويجعله ميداناً للتطبيق بمعنى أنه قائم على أساس وصفي لدراسة النماذج الراقية في الشعر، ودراسة النموذج القرآني بوصفه المثل الأعلى في الأداء الفني الذي يصل إلى حد الإعجاز. و تلاحظ أنّ هناك مؤلفات كثيرة عن التفات منها:

- "أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية" الحسن طبل (١٩٩٨)
- "الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية" لفتح الله أحمد سليمان (١٩٩٠)
- "أسلوب الالتفات في شعر الجواهري" لشيماء محمد كاظم الزبيدي (٢٠٠٥)

في المقالات العلمية، مثل: "تحولات الأفعال في السياق القرآني وأثرها البلاغي" لعبد الله الهتاري (٢٠٠٦)، وغيره. لقد جاء، في هذه البحوث المذكورة أعلاها وفي كثير من البحوث الأخرى، إشارات مفيدة للالتفات والتفات الأفعال خاصة واحدة منها. ولكنَّ البحث الحاضر يُعدّ جديداً، إذ إنّه أثر انصباباً وجل جهد الباحثين في هذا الموضوع في القرآن، فما جاءت انتاجاتهم في الأشعاراً قليلاً، خاصة في أشعار محمود درويش. وقد أوتر أسلوب الالتفات على أسلوب الأدباء القدامى، لأنّ الأثر الأدبي له من الخصائص النوعية ما يجعل استيعاب طاقاته التعبيرية والجمالية أمراً يستعصي على الناقد الواحد، ويحتج من دون وجهة نظر مفردة لأنّ الالتفات هوجسراً لعلاقة بين الأسلوب والخاصية التعبيرية. وأيضاً لتفحص نص شعري حديث مثل أشعار محمود درويش؛ لمعرفة القيمة الفنية للشاعر العربي المعاصر ومدى إبداعه البلاغي واستطاعة هذا الشاعر تطبيق مفهوم البلاغة الأصيل "مطابقة الكلام لمقتضي الحال" على نتاجه الأدبي، وأغراض الالتفات البلاغية في شعره.

### ٢ - الإطار النظري

#### ٢-١ - أضواء على مصطلح الالتفات لغةً واصطلاحاً:

إنّ محاولة تتبع مضامين كلمة الالتفات في لسان العرب تقود إلى استنتاج مفاده أن المادة اللغوية للالتفات مأخوذة من الفعل (ل، ف، ت) "وهو يدلُّ على اللَّيِّ وصرف الشيء عن الطريقة المستقيمة، ومنه

لفتُ الشيء لويته، ولفتُ فلانا عن رأيه صرفته، ولفت وجهه عن القوم صرفه، والتفت التفتا والتفت أثر منه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه عن القوم، والتفت عنه أعرس" (ابن منظور، ج ٢: ٥١١). ومن أقدم الإشارات التي تحدث عن معنى الالتفات في اللغة أيضاً ماجاء عند أبي عبيدة في مجاز القرآن، قال: أي لتصرفاً عنه، وتميلاً عنه، ويقال: لفت عنه، قول رؤبة: يدق صلبات العظام لفتاً وتهزياً سواء اللفت وجاء في الكتاب العزيز: ﴿وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتٌ﴾ (هود: ٨١) أمروا بترك الالتفات بوجههم لئلا يروا عظيم ما نزل بالآخرين من العذاب. وجاء في الحديث النبوي لفظ الالتفات بمعنى اللي والصرف - صرف الوجه يمنة ويسرة في الصلاة إلى جهة خارجها: سئل رسول الله (صلي الله عليه وسلم) عن الالتفات في الصلاة، فقال: (هو اختلاسٌ يختلسه الشيطان من صلاة العبد) وهذا له شاهدٌ باسناد صحيح البخاري (الزركشي، ١٣٩١هـ، ج ٥: ٣١٠). وقد لخص أبو علي محمد بركات حمدي (بركات حمدي، ١٩٩٧: ٧٢) مما جاء في لسان العرب أن المادة (ل ف ت) لها معانٍ: لفت الشيء بفتح الفاء، لواه على وجهه ومنها الصرف. وقال ابن فارس.

أما الالتفات من حيث الاصطلاح: من خلال التتبع في آراء البلاغيين ومرآحله تطوره استقرّ الالتفات على التعريف الآتي "الانتقال من أسلوب إلى آخر أو الانصراف عنه إلى آخر" (فالح، ١٩٨٤: ٦٦)، فالالتفات الاصطلاحي ذو علاقة وثيقة بمعنى الانصراف، ولعل هذا هو السبب في أنّ ابن وهب أطلق على هذه الظاهرة الأسلوبية "الصرف" وابن منقذ وابن شيث القرشي "الانصراف" (مطلوب، ١٩٨٠: ١٧٤). وعلى الرغم من تردد المصطلح كثيراً في كتب النقد والبلاغة قديماً فإن دلالاته "إنما نشأت وتحدت في إطار عربي صرف" (اسماعيل، ١٩٨٨: ٨٨٠). وسمى ضياء الدين ابن الأثير الجزري الالتفات بـ "شجاعة العربية" (ابن الأثير، ١٣١٢هـ، ج ١: ٤٠٨) ولعلّ مراد ذلك علو مكانة الشجاعة في المجتمع العربي. وعمدوا الالتفات شجاعة العربية اعترافاً بشرف مكانة الشاعر في فنّ القول. وفي الحقيقة، ليس الالتفات فناً وحيداً أطلق عليه شجاعة العربية، وإنما هنا ألوان أخرى من فنون القول تندرج تحتها، ومنها: عكس الظاهر. و"حقيقته أن تذكر كلاماً يدل ظاهره على معنى، ويراد به معنى آخر عكسه" (ابن الأثير، ١٩٨٣: ١٢٣)، ومنها ورد الشعر على سياق قول الشاعر الآتي في تأنيث المذكر:

أتمحر بيتاً في الحجاز تلفعت به الخوف والأنواء من كل جانبٍ أشهر التعريفات عند علماء اللغة التي توضح مراد البلاغيين بمصطلح الالتفات وتبيّن بعضاً من أدواره البلاغية ووظائفه الدلالية التي يؤديها في السياق هي: يرى المعتز (المعتز، ١٩٩٠: ١٥٢) بأنّ "الالتفات بمعنى "الانصراف من إحدى طرق التعبير الثلاث (المتكلم والخطاب والغيبة) إلى غيرها، أو التعبير عن معنى بإحدى الطرق الثلاثة بعد التعبير بطريق آخر". وتابع العلماء من هذا الرأي (ابن أبي الإصبع، ٢٠٠٦: ٤٥، الزركشي، ١٣٩١هـ، ج ٣: ٣١٤-٣١٥، و السبكي، دون سنة، ج ١: ٤٦٣-٤٦٤). وأما الزمخشري، فإن له في الالتفات رأي، حمله من

بعده كثير من المفسرين والبلاغيين وردوده، نورد هنا جزءاً منه، يتناسب وما نحن فيه، فإن قلت لم عدل عن لفظ الخطاب، قلت هذا يسمى الالتفات في علم البيان، وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم" (الزمخشري، ١٩٩٥: ج ١: ٦٢) فإن الالتفات تختص باللغة العربية من بين سائر اللغات.

من بين هذه التعاريف نجد شرطاً للالتفات عاماً وهو: الأول: أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى المنتقل عنه وإلا يلزم عليه أن يكون في عبارة (أنت صديقي) الالتفات (الزركشي، ١٣٩١هـ، ج ٢: ٢٣٢). والثاني: أن يكون في جملتين - أي كلامين مستقلين - حتى يمتنع بين الشرط وجوابه (الزركشي، ١٣٩١هـ، ج ٣: ٣٣١). (ولن يخالف الزركشي في الشرط الثاني وقال هذا قد وقع في القرآن الكريم و مواضع الالتفات فيه وقعت في كلام واحد وإن لم تكن بين جزئي الجملة قوله سبحانه تعالى: ﴿وَالَّذِينَ قُرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَلِقَائِهِ أُولَئِي يَسْأَلُونَ مِنْ رَحْمَتِي وَأُولَئِي لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (القران الكريم، العنكبوت، ٢٣). و﴿وَمَا أَنْ رَبُّ مُهَلِّ الْقُرَى حَتَّىٰ يَبْعَثَ فِي أُمَّهَاتِ رُسُلًا يَلْقَوْنَ عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا وَمَا نَأْمُهَلِّ الْقُرَىٰ إِلَّا وَأَهْلُهَا ظَالِمُونَ﴾ (القصص: ٥٩). التعريف الأرجح أنّ "الالتفات هو العدول عن كلام إلى غيره، أو هو الخروج عن كلام منتظم إلى غيره. وتدور التعريفات في عمومها حول محور دلالي واحد هو التحول أو الانحراف عن المؤلف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك، وهو ما يبرر إثارته في تسمية تلك الظاهرة التي نحن بصدددها والتي تتمثل في تحول أسلوبه أو انحراف عن نمط من أنماط اللغة. وهذا ما مثله الالتفات في الشعر، "فهو نفى للرتابة عن النص وخروج به من نسق إلى نسق" (المريشي، ١٩٩١: ١٦٦).

### ٣- تحليل مواد البحث

#### ٣-١- الانتقال بين صيغ الأفعال

فإنّ هناك فرقاً بين الزمن الشعري والزمن العادي، وزمن الشعر ينبثق من داخل إحساس الشاعر ومعاناته الوجدانية ومقدار إلمامه بالتجربة التي خاضها، والتي تحسب في خلال الزمن الآتي، ولهذا ومن خلال "رحلة البحث عن أزمان درويش نجد خطوطاً متنافرة متنوعة تتغير تبعاً للطرف والحالة النفسية والموقف الفكري والاجتماعي". ذلك نجد أن الشاعر قد أوجد لنصوصه الشعرية "مناخاً مبتكرة للتحول الزمني" (حياط، ١٩٧٥: ٧٣). الذي ينشده متخذاً من الالتفات وسيلته لإحداث تطورات جوهرية في البنية الزمانية للنص، لأنه أقرب إلى المنطق الواقعي من خلال الهروب من الزمن المفروض إلى الزمان النموذج (عبد الله الجادر، دون سنة: ٢٥٨)، وقد أراد الشاعر من خلال الأبيات الشعرية أن يتواصل بالجمهور المتلقي وينشط ذاكرته لاستقبال ما هو جديد، فيكون هذا النوع من الالتفات سراً للتتابع الزمني الذي أضحي أمراً معهوداً لدى المتلقي، وباعثاً للرتابة والملل. ولاشك أنّ هذه الانتقال في استعمال الأفعال إنما

يكون لفائدة بلاغية يقصدها المتكلم، لذلك فهي تقع في الكلام، لونها من أشكال ضروب البيان، وأدقها فهماً، وأغمضها طريقاً. وحينما تناولها ابن الأثير في كلامه استهله بتوجيه يحسن بنا أن نورد هنا حيث يقول: واعلم أيها المتوشح معرفة علم البيان أن العدول (اسم آخر للالتفات) عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة، الذي إطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها، ولا يتجد ذلك في كلام، فإنه من أشكال ضروب البيان، وأدقها فهماً، وأغمضها طريقاً (ابن الأثير، ١٣١٢هـ، ج ٢: ١٤٥).

فالجدير بالذكر أن الزمن الشعري لا يتحدد بالصيغة الصرفية للفعل فقط (سلام، ١٩٩٠: ١٨٦)؛ إنما زيادة على الصيغة الصرفية يخرج الفعل من حيزه الزمني المعهود إلى زمن آخر فيعطي دلالة بلاغية معينة بوجود قرائن تأتي القرائن اللفظية التي تغير من زمن الفعل (مُ و لما) التي تقلب زمن الفعل المضارع إلى ماضٍ، و(لَرْتُ والسين وسوف) التي تقلب زمن الفعل المضارع إلى المستقبل، "ليجعل الشاعر - بذلك الأسلوب الماضي - واقعاً معيشاً في الزمن الحالي وغير ذلك من الدلالات التي سنينها من خلال دراستنا وما أشار د. إبراهيم السامرائي أن "الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة، وإنما يتمحص الزمان من بناء الجملة. فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة" (السامرائي، ١٩٨٠، ٢٤). وهنا القرائن المعنوية التي ترد في السياق، وهذا يدخل في ضمن حدود نفسية الشاعر من توتر وحب وقلق وبغض وانفعال وحزن وتذكر، لذلك يعين على فهم دلالة الالتفات من زمن إلى آخر. وإنما سناخذ من آراء النقاد والبلاغيين ما نراه يخدم النص الذي سنكون بصدد تحليله غير مبتعدين عن الأساس الذي يقوم عليه هذا الفصل، والذي تفرعنا من أربعة مباحث ما يلي: المبحث الأول - الانتقال من فعل الأمر إلى الفعل الماضي و المبحث الثاني - الانتقال من الفعل المضارع إلى فعل الأمر والمبحث الثالث - الانتقال من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع المبحث الرابع - الانتقال من الفعل المضارع إلى الفعل الماضي؛ إذن يأتي هنا نماذج من الالتفات تحليلاً في أشعار محمود درويش من دواوينه الثلاثة س (ابن فارس، دون سنة: ٩٥٨): "الالتفات أن تعدل بوجهك. والتفت إلى شيء صرف وجهه إليه.

### ٣-١-١ - الانتقال من فعل الأمر و الفعل الماضي

محمود درويش من الشعراء الذين راحوا ينوعون في أساليبهم الشعرية، ويطورون في مشروعهم الشعري لتغدو القصيدة حقلاً فاعلاً ومتنوعاً لشعرية ذات حساسية عالية، ومن هذه النصوص التي وظف الشاعر فيها هذا النوع من الالتفات في القصيدة "كُنْ لجيتارتي وَتَرّاً أَيُّهَا المَاءُ":

كُنْ لجيتارتي وَتَرّاً أَيُّهَا المَاءُ، قَدْ وَصَلَ الفاتحُونَ

وَمَضَى الفاتحُونَ القُدَامَى. مَنِ الصَّعْبِ أَنْ أَتَذَكَّرَ وَجْهِي (درويش، ١٩٩٢: ٢١)

ترد طريقة الالتفات هذه عند الانتقال من صيغة فعل الأمر "كن"؛ إلى صيغة الزمن الماضي "قد وصل- ومضى"؛ وقد تتضمن غاية وهي: تحريك الهمة. ويرى أنّ دلالة السياق على الزمن النحوي لا تنفصل عن دلالة المفردة للصيغة الصرفية، فهما متعلقتان، وأن الصيغة الصرفية لا تخلو من دلالة زمنية، غير أن السياق يضيفي للدلالة الصرفية المفردة يحددها السياق نفسه، فيُجمع بين الدالتين أخرى أو تفرغها من محتواها. فمن ذلك نضرب مثلاً من خلال هذه الأبيات من تغيير في نمط كل جملة عن الجمل الأخرى من الناحية التركيبية التي تبدأ بقوله "كنْ لجيتارتي وَتَرّاً أَيْها الماء"، و"قَدْ وَصَلَ الفاتحون" وهذا التغيير في نمط الجملة على المستوى التركيبي من الجملة الأمرية (كنْ) إلى الجملة الفعلية الماضية (قَدْ وَصَلَ) يتبعه تغيير في الدلالة، وإنّ هذا التركيب يبين أثر الزمن على الحضارات الإنسانية على مرّ التاريخ، وكيفية انهيارها، ونحوض حضارات جديدة مكانها، ليدور الزمن مرّة أخرى، وفي كل دورة يغيّر ويبدل فيخفض أناساً، ويرفع آخرين، وقد جاء هذا كله مرتبطاً باستخدام الكلمات إشارات ورموز تحمل ظلالاً إيحائية، ففي قوله "قَدْ وَصَلَ الفاتحون" دلالة على الاستعمار، وفي قوله "ومضى الفاتحون"؛ دلالة على الحضارة العربية الإسلامية، ولكن الزمان دار دورته بما. فهذا التغيّر بين الفعلين وكيفية التغيّر عن الأحداث التي يمكن إدراكها يكون عن طريق الحدس الفني، أو التعبير العاطفي الوجداني الذي يسيطر على الشاعر، لذلك تغيّرت رؤية الشاعر الآن فقال: قَدْ وَصَلَ الفاتحون، ويعني بذلك الفاتحين الجدد، حيث قضى الأمر وانطوت صفحات المجد التي أن يتصف بها الفاتحون القدامى، لأنهم "مضوا" ولم يعد لهم شأن يذكر، لكن إلى أين؟ لقد مضوا إلى "ترميم أيتامهم" والغرض من ذلك تحريك همة المتلقي للعودة إلى وطنهم المفقود وهذا الغرض أي أنه أكمل العودة إلى قلب الأحداث والمشاركة فيها، بل ربما يراهن عليهم أيضاً لأنّ الزمن دائم التغيير والتبدل، وبذلك تبقى إمكانية العودة والبعث من جديد إمكانية واردة، بعد أن فقدت الأماكن وجوهها الحقيقية، فلم تعد مصر في مصر، ولا فاس في فاس، والشام تنأى. ونلاحظ أنّ أسلوب الانتقال لم يستغرق عدداً كثيراً من الأبيات بل جاء انتقال مفاجئ من أسلوب الأمر إلى أسلوب الماضي وهذا النوع من الالتفات يسمى سريعاً.

وفي موضع آخر ألقى الشاعر هذا المقطع من قصيدته "الجدارية" إحياء لذكر الموت، وقد تحدث مع نفسه بشكل واضح خلال هذه الأبيات تحدد فيه الانتقال من الزمن الماضي إلى الأمر بأسلوب الخطاب. نجد أن الشاعر خلال البيتين قد تحدث بصيغة الفعل الماضي والأمر عن الموت حين قال:

من أيّ ريحٍ جئت؟  
قولي ما اسمُ جرّحك أعرِفِ (أعرِفِي)  
الطُّرُقَ التي سنضيع فيها مرّين!  
وكلُّ نَبَضٍ فيك يُوجِعني، ويُرجِعني  
إلى زَمَنٍ خرافيٍّ. ويُوجِعني دمي

والمُلخُّ يوجعني... ويوجعني الوريد (درويش، ٢٠٠٠: ١٩)

وأنَّ الشاعر باستخدامه زمن "جئت" انتقل إلى المفردة المخاطبة "قولي، أعرفني"؛ لهذا انتقل إلى صيغة زمن الأمر ليدرك المتلقي الألم الذي كان في وجوده قائلاً: قولي ما اسم جرحك أعرفني. قد استرجع الشاعر في ذاكرته الجرح الذي يعاينه خلال نسجه الشعري، أن الشاعر يريد أن يخاطب نفسه والغرض من هذا الانتقال هو أنَّ الشاعر يريد أن يوصل رسالته للمتلقي ليشعر الجرح الذي يوجعه. ففي هذه الأبيات إشادة من الرجوع إلى الحياة بعد الموت. لذلك فإنَّ الشاعر أراد بصيغة زمن الأمر أن يتصفَّح في ذاكرة المتلقي براعة الشاعر في صياغة نسجه الشعري. أما الالتفات فهو من النوع السريع، وذلك لأنَّ الشاعر أراد إيصال فكرته إلى المتلقي خلال وقت قصير، فلا يطيل عليه الاستدراك فيكون باعثاً للملل في نفسه، فأراد إثارته من خلال النقلة السريعة إلى الأمر، بمعنى الزمن الحاضر.

### ٣- ١- ٢- الانتقال من الفعل المضارع إلى فعل الأمر

تردُّ طريقة الالتفات هذه وقد تتضمَّن عدداً من الغايات هي: تحريك الهمة، النصح، التجديد والتغيير، والتحدي وهناك يتمثَّل بعضها. ونجد الشاعر في القصيدة "في المساء الأخير على هذه الأرض"، يقول:

في المساء الأخير على هذه الأرض نَقَطَعُ أَيَّامَنَا  
عَنْ شَجَرَاتِنَا، وَنُعَدُّ الضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ لَأَحْمِلُهَا مَعَنَا  
الضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ نَتْرِكُهَا، هَهُنَا.....

فَادْخُلُوا، أَيُّهَا الْفَاتِحُونَ، مَنَازِلَنَا وَاشْرَبُوا حَمْرَنَا

مَنْ مُوشِحْنَا السَّهْلِ. فَاللَّيْلُ نُحْنُ إِذَا انْتَصَفَ اللَّيْلُ (درويش، ١٩٩٢: ٧)

هنا نجد الشاعر في هذا النص يبدأ قصيدته بالفعل المضارع "نَقَطَعُ، لَأَحْمِلُهَا، سَوْفَ نَتْرِكُهَا"؛ وينتقل بعد البيتين إلى فعل الأمر إلى صيغة المخاطبين "فَادْخُلُوا، اشْرَبُوا"؛ ويعتمد في هذه الفقرة على ضمير التكلم لتجسيد قضية قومه ومليّة أرضه، وهذا ما وجدناه في هذه الأفعال التي توحى بما ستؤول إليه أحوال الشاعر مع جمهوره المتلقي في بلده فلسطين، ما أرتمت من خلال خطها الزمني خطها في الآفاق. لذلك نجد أن الشاعر قد صوّر من خلال حركة الزمن المضارع الدالّ على الحال والاستقبال مشهداً بطولياً بأسلاً للجماهير الواعية، ودورها في صياغة مستقبلها الذي خطّ قديماً بالدم ليترجم طموحاتها ومراميتها، ودعا إلى الاستمرار في هذا الطريق، طريق الوحدة التي تجعل لعصر الظلم نهاية، ولكي يحقق الشاعر غاياته هذه وبعدها نراه في الفقرة الأخرى من القصيدة التفت بفعل الأمر إلى صيغة المخاطب (فَادْخُلُوا، اشْرَبُوا) فنجد من خلال استخدامه فعل الأمر وصيغة الخطاب الموجهة إلى الشعب



اليهودي بغرض الإشارة إلى تحريك الهمة في التوحد بين نحن والآخرى؛ ما أشار البلاغيون إلى أنّ الالتفات المتكلم من الفعل المضارع إلى فعل الأمر فيه دلالة على أن المتكلم يريد أن يرفع من شأن من أسند إليه فعل المستقبل وبالضد من ذلك فيمن أسند إليه فعل الأمر" (ابن الأثير، ١٣١٢هـ، ج ٢: ١٣). وإن فعل الأمر هنا جاء بمعنى مجازي غير حقيقي إذ يقصد به الدعاء و لا يكون الدعاء إلا من الأدنى إلى الأعلى، ومما جاء الالتفات فيه من النوع السريع.

في موضع آخر من قصيدة "شتاء ريتا" للشاعر من ديوانه "أحد عشر كوكباً" حين أنشدها وهو كان في باريس فقد قال عن الحب بطريقة تقطر سحراً وعدوية أنتج أشهى قصائده في تاريخ الشعر العربي وهي قصيدته: "شتاء ريتا"، وفيه ينعكس صورة سياسية ما تعكس العلاقة بين الشعبين الفلسطيني واليهودي وفكرة التعايش السلمى بينهما (دبس، دون سنة: ٣٧٣). و نستطيع أن نلاحظ هذه الصورة في قول الشاعر:

ريتا تُرْتَبُ لَيْلٌ غُرْفَتِنَا: قَلِيلٌ

هذا النَّبِيذُ،

وهذه الأزهارُ أكبرُ من سُريري

فافتَحْ لها الشُّبَّاكُ كي يَتَعَطَّرَ اللَّيْلُ الجَمِيلُ

ضَعْ، ههنا، قَمَرًا على الكرسيِّ. ضَعْ

فَوْقَ البُحَيْرَةِ حَوْلَ مِنْدِيلِي لِيَرْتَفِعَ النَّخِيلُ أَعْلَى وَأَعْلَى،

هَلْ لَيْسَتْ سِوَايَ؟ هَلْ سَكَنْتِكَ إِمْرَأَةٌ

لِتُجْهَشَ كُلُّمَا التَّمَّتْ على جَدْعِي فُرُوعُكَ حُلْكَ لي قَدَمِينَ ..... (درويش، ١٩٩٢: ٧١)

استخدم الشاعر صيغة الفعل المضارع "تُرْتَبُ" في بداية فقرة من قصيدته ثم التفت بصيغة الأمر "ضَعْ"؛ بعد ذلك انتقل إلى ذكر الفعل المضارع "لِتُجْهَشَ، تُخَلِّفُهُ". بدأت هذه الفقرة مليئة بالحياة والنشاط، فريتا تحاول ترتيب الغرفة لتتقضي ليلة رومانسية مليئة بالحب ومليئة بالمشاعر، وهي تبحث عن كل ما يجعل الليلة هائلة، فقامت بتحضير النبيذ، وترتيب الزهور، وفتح الشباك بحيث يتعطر الجو برائحة هذه الزهور... وهذا له على مستوى حضور النص الذي يتراءى من الألفاظ والمفردات التي توحى بهذه المفاهيم، إلا أنّ المتلقي يجب أن يصل إلى النص الغائب من خلال استكشاف ظاهرة الالتفات وربطها بالخلفية النفسية للشاعر، ومن خلال تسليط الضوء على المقطع نلاحظ أنه ابتداء باسم "ريتا" التي تشكل طرفاً من ثنائية صراعية، ونلاحظ أن مكان النص في هذا المقطع مكان رومانسي، فغرفة النوم هنا هي مكان اجتماع الشاعر مع ريتا ولعل في ذلك إشارة إلى أن الغرفة هي الوطن الذي يمكن أن يجتمع فيه الإسرائيليون مع الفلسطينيين، لكن المفارقة هنا أن ريتا هي التي ترتب وأن الغرفة لها والشاعر ضيف سيقم عندها، وأنها

صاحبة الحق في هذه الغرفة، وهذه الدرجة الصراعية توحى بحق الشعب الإسرائيلي بامتلاك الأرض، وترتيب أموره، ولكن في البداية سيتم استخدام أسلوب ودّي في التعامل ولعل الذي سيفقد الفلسطيني مجرد التفكير في أرضه هو ذلك النبيذ الذي سيغييه عند رؤية حقه ثمّ تقبله القبول للآخر.

ولعل استخدام صيغة الفعل المضارع في (تُرْتَبُ) يدل على استمرارية هذا الحدث في الوقت الحالي والمستقبل، ويلحظ أن الشاعر استخدم ضمير الجماعة (نا)، بينما ريتا تستخدم ضمير "أنا" وهذا يعكس موقف الشاعر الذي رضي بالأمر الواقع الذي يفرض عليه العيش مع الآخر.

ومن خلال متابعة الأفعال يلحظ أنّ هذا المقطع من القصيدة كان خالياً من الأفعال الماضية وذلك لأن في الفعل الماضي عودة إلى الوراء، عودة إلى الأصل الذي يذكر الفلسطيني بأصله الذي يثبت حقه في أرضه، ويلحظ غلبة الأفعال المضارعة "تُرْتَبُ، كي يَنْعَطِرُ، ليرْتَفَعُ، لِيَجْهَشَ، لنعْرِفَ"

وهذه الأفعال اقترنت بحروف التعليل باستثناء الفعل "ترتب" وهذا يعكس طبيعة تعامل ريتا التي ترتب الواقع الفلسطيني دون تعليل لهذا العمل وأنها صاحبة الحق في ذلك ولا تحتاج إلى مبرر. أما بقية المواقف التي يمكن أن تغري فيها ذلك الفلسطيني فقد استخدمت أفعالاً مضارعة مقترنة بحروف التعليل، و بعد ذكر الفعل المضارع التفت الشاعر بصيغ الأمر، والغرض الملائم هنا، غلبة استخدام فعل (الأمر) على الفعل المضارع، وهذا يدل على أسلوب ريتا في الشعر عند الحوار مع الشاعر نفسه، لأنها تنظر إلى نفسها على أنها في مرتبة أعلى من الشاعر وإنها صاحبة الأمر، وعلى الشاعر "وهو الطرف الضعيف" أن يستجيب لها، ويقبل أوامرها، ولعل الإثارة من استخدام صيغة فعل الأمر لأنه "يأتي لطلب الفعل بمعنى الإلزام، بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب منه تنفيذه" (السكاكي، ١٩٨٧: ٣١٨)، فريتا تملك السلطة القوية، ومن هذا المنطلق تأمر الشاعر بتلبية رغباتها دون نقاش، فالفعل "افتح" صيغة أمر، إذ تأمر الشاعر بفتح الشباك لتبدأ عواطفه تتحرك أمام المشاهد الطبيعية الرومانسية التي توجج العاطفة، والفعل "ضع" تأمره فيه بالدمج بين الحضارتين العربية واليهودية لتصل إلى قمة الاندماج والتلاحم في استخدامها للفعل "حك" الذي يكشف عن طبيعة أهدافها في امتلاك الشاعر، وإن كان تلاحمها مع الشاعر يعني تكوين نسب جديد فهي تعلم أن هذا النسب سينتمي إليها في النهاية لأنّ الطفل ينسب لأمه و لا ينسب لأبيه في الديانة اليهودية، فهي تهدف إلى تكثير نسلها الذي سيكون عوناً لها في فرض وجهة نظرها على الآخر؛ إنها تريد للدم الفلسطيني أن يختلط بالدم اليهودي، لثرى ماذا يمكن أن ينتج عن هذا التفاعل ذي العناصر المتضادة، فهل يمكن لهذا التفاعل أن ينجب جيلاً مدجناً يخضع لمتطلبات الاستسلام. أما الالتفات فهو من النوع السريع.

نجد الشاعر في مقطع من ديوانه "الجدارية" تعبر عن الالتفات بين الأمر في "انتظرنى، والمضارع في " يُرِينِي " كالاتي:

أيُّها الموت! انتظري خارج الأرض،  
انتظري في بلادك، ريثما أُنهي  
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقي من حياتي  
قرب خيمتك، انتظري ريثما أُنهي  
قراءة طُرْفَةَ بن العبدِ. يُريني

الوجوديون باستنزاف كلِّ هُنَيْهَةٍ حرَّةً، ..... (درويش، ٢٠٠٠: ٤٩)

هنا الشاعر يرافق بمحاورة مع الموت كما كان دائماً، خصوصاً إثر موته لدقيقة ونصف الدقيقة خلال عملية قبل مفتوح في أواخر التسعينات، فسجل مشاهداته لتلك الرحلة في هذه القصيدة بعد عودته من الموت. يلعب انتقال بين الأفعال من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر وليس الغرض هنا، وقد رحل الرجل عنّا، أن نسأله عن موقفه من هذه القضية "الحيادية" أو تلك، ولأن نبحت له عن شفاعته هنا أو هنا، قد يكون قد أصاب بها أو أخطأ، الغرض هنا إنّما تأبين رجل كان له لربما مع الموت ثأر، انتصر عليها تكراراً بالكلمة، لكنها هزمت من حيث يدرى أولم يدر. والاتلفتات فهو من النوع السريع.

### ٣-١-٣- الانتقال من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع

نجد أحياناً تركيب في اللغة تعبر عن أحداث الماضي بصيغة المضارع المجرد استحضاراً لصورة الحدث لجعله ماثلاً أمام عين المخاطب، وإذا أريد معرفة السبب في مثل هذه التعبيرات وجدنا أنّ هذه الصيغة - أي الفعل المضارع - ارتبطت بالأحداث الواقعة أمام عين المخاطب لكثرة دلالتها على الحال واستحضار هذه الصورة، وتكون في صيغة (يفعل) من دون غيرها. وقد تؤدي هذه الصيغة دلالة أخرى هي دلالة الإستمرار التجديدي غير المحدد بزمن معين، بل هو حدث يقع في زمان، ولذا فإنّ صيغة (يفعل) هي أوسع دلالة في العربية من كل صيغة أخرى. وإلى ذلك أشار النحويون. حيث قال جمال الدين ابن هشام: "أهمّ يعبرون عن الماضي والآتي حتى أنّه مشاهد حالة الأخبار" (بن هشام، ١٩٨٥، ج٢: ٦٩٠). وفسّر د. فاضل السامرائي هذا الأمر بقوله: "والمقصود بحكاية الحال الماضية أن تعبر عن الحدث الماضي بما يدل على الحاضر استحضاراً لصورته في الذهن أنّه مشاهد مرئي في وقت الاخبار" (السامرائي، ١٩٨٩، ج٣: ٣١٩ و بن هشام، ١٩٨٥، ج٢: ٦٩٠).

وتتخلّص فكرة هذا المبحث في الانتقال من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر بنوعيه الحال والاستقبال، وورد هذا الالتفات في أشعار درويش في هذه الدواوين الثلاثة لغايات وأغراض متعددة يحددها المعنى في النص الشعري. وأولى غاياته هي الإستمرارية ما جاء في قصيدة "كيف أكتب فوق السحاب؟" من ديوان "أحد عشر كوكباً" استخدم الشاعر لذلك صيغة الزمن الماضي ليدل من خلالها على

الحنين الذي ولّده الفراق بينه وبين وطنه (فلسطين)، حين تحدث الشاعر خلال أبياته بصيغة الفعل الماضي بين (مضى - سيمضي) التالي:

عَرْنَاطَةٌ لِلصُّعُودِ الكَبِيرِ إِلَى ذَاتِهَا ...

وَلَهَا أَنْ تَكُونَ مَا تَبْتَغِي أَنْ تَكُونَ: الحَنِينِ إِلَى

أَيِّ شَيْءٍ مَضَى أَوْ سَيَمُضِي: يَحْكُ جَنَاحُ سُنُونُودٍ

نَهَدَ امْرَأَةً فِي السَّرِيرِ، فَتَصْرُحُ: عَرْنَاطَةٌ جَسَدِي (درويش، ١٩٩٢: ١٠)

محيي المضارع "سيمضي"، يحك، تصرح؛ بعد الفعل الماضي في هذا الضرب من التحول يعمل فيه لدلالة على حدث يقع في الحال والاستقبال. وأنّ الشاعر باستخدامه زمن الماضي قد استرجع في ذاكرته قدرته البارعة على قول الشعر وبراعته في اظهارالديباجة والفكرة خلال نسجه الشعري، وأراد أن يوصل رسالته للمتلقي ليشعر بعظيم مكانة هذه القضية (وطنه فلسطين) وانتقال أثرها خلال الشعر للأجيال المتلاحقة، لهذا يجيء المضارع للدلالة على حدث قد مضى، وقد قرر علماء البلاغة أنّ المضارع في هذه الحالة يقصد به استحضار الصورة للحدث الماضي، وأنه أمر يقول ابن الأثير "واعلم أنّ الفعل المستقبل إذا أتى به في حالة الإخبار عن وجود الفعل، كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي، وذلك لأنّ الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة حتى أن السامع يشاهدها، وليس ذلك الفعل الماضي". لذلك عبارة "سيمضي" تدلّ على أنّ الحدث الذي سيحدث بعد ما كان في الماضي، وما زال في الحاضر، وسيستمرّ في المستقبل. والفعل المضارع هو الذي يناسب الكاتب في سرده لحنين الشاعر الذي يعتقد أن فلسطين لم تتغيّر أهميتها منذ الأزل ولن تتغيّر حتى الأبد، كما قال درويش في مقطع من ديوان أحد عشر كوكباً. بناء على ذلك؛ يرى الحاج صالح "سيطول الزمن ليغيب الخطاب المتعجل السابق، وسنلتقي بأزمان متداخلة، تحتل فيها الأفعال بصيغها الماضية والمضارعة والمستقبلية أمكان لا تسير على خط واحد، وسنفسر نحن هذا التداخل بسبب غياب الهدف الذي كان حاضراً في أيام الإرادة الثورية! كان موجوداً في الحلم، وفي المستقبل القريب" (الحاج صالح، ١٩٩٩: ١٠٨) لكن الإرادة شيء، وسير التاريخ والزمن والدنيا شيء آخر، وسيصاب محمود درويش بالصدمة التي ستظهر لاحقاً في أشعاره، في مقابلاته التي جرت عليه قال: "التاريخ أحياناً عشوائي" وأحياناً ساحراً، ولكن، ولامرأة، التاريخ يكون عادلاً ولكن صدمة الانكسار هذه ستغيب الهدف، وسيبدو الزمن في حال ذهاب عشوائي، وسيزول بصر الأنا الشعرية وهي تتابع عبث الزمن، وستنظر الأنا الشعرية حتى في المستقبل والماضي" (درويش، ١٩٩٧: دون ص) هنا الالتفات من النوع (السريع)، وذلك لأنّ الشاعر أراد إيصال فكرته إلى المتلقي خلال وقت قصير، فأراد إثارة من خلال النقلة السريعة إلى الزمن الحاضر، وهذا ما وجدناه خلال هذا النوع من الالتفات.

ومن الأغراض الأخرى للانتقال من الفعل الماضي إلى المضارع (التعظيم) ما جاء في قول الشاعر في قصيدة: "خطبة الهندي الأحمر - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل الأبيض، وفيها يقول:

إِذَا، نَحْنُ مَنْ نَحْنُ فِي الْمَسِيحِيِّ. لَنَا مَا تَبَقِيَ لَنَا مِنَ الْأَمْسِ

لَكِنَّ لَوْنَ السَّمَاءِ تَغَيَّرَ، وَالْبَحْرَ شَرْقًا

تَغَيَّرَ يَا سَيِّدَ الْبَيْضِ! يَا سَيِّدَ الْخَيْلِ، مَاذَا تَرِيدُ

كَلَامٌ يَضِيءُ..... إِذَا أَنْتَ حَدَقْتَ فِيهَا قَرَأْتَ حِكَايَتَنَا كُلَّهَا:

وُلِدْنَا هُنَا بَيْنَ مَاءٍ وَنَارٍ.... وَنَوْلِدُ ثَانِيَةً فِي الْغَيْومِ

على حافة الساحل اللانوردي بعد القيامة.... (درويش، ١٩٩٣: ٣١)

إذ إنّ النقلة التي تحدث عنها الشاعر في الزمن الماضي (وُلِدْنَا) ثمّ التفت إلى الزمن المضارع (نَوْلِدُ) بعد بيت، وفقاً للفكرة التي أرادها. والالتفات فيه من النوع السريع. وأشار درويش من خلال الأبيات الأولى إلى "مظاهر الحياة قبل الموت وبعده مع تذكّر تغيرات الطبيعة وأهمّ ما تضمنته القطعة من تلك الإشارة إلى الحياة التي سخرها الموت للإنسان والكون من الماضي إلى الزمن الحاضر. إنّ صيغة الماضي تخيّل للسامع صورة حدث وقع في لحظة من الزمان وانقطع، وعندئذٍ لا يكون هنا ما يحمله على ما ينهمك فيه؛ لأنّه انتهى، لكن الانتقال إلى صيغة الفعل المستقبل تخلق وضعاً جديداً، إذ يرى ابن الأثير "تخيّل للسامع أنه مباشر للفعل" (ضياء الدين. ١٣١٣هـ: ١٤٨) وأنّ الفعل يقع أمام ناظره في حالة حضور.

### ٣- ١- ٤ - الانتقال من الفعل المضارع إلى الفعل الماضي

ترد طريقة الالتفات في هذا المبحث على النوع الذي ينتقل فيه الشاعر من الحاضر إلى الماضي، وله غايات منها: التأكيد والتقرير التي سنبينها لاحقاً. ولو أنعمنا النظر في حقيقة هذه القصيدة "أنا واحدٌ من مَلُوكِ النَّهْيَاةِ" من ديوان "أحد عشر كوكباً" لوجدناها تقريراً مباشراً للشاعر، وذلك نستطيع أن ندرکه من خلال قوله:

أَنَا وَاحِدٌ مِنْ مُلُوكِ النَّهْيَاةِ .. أَقْفِرُ عَنْ

فَرَسِي فِي الشِّتَاءِ الْأَحِيرِ، أَنَا زَفْرَةُ الْعَرَبِيِّ الْأَخِيرَةِ

لَا أَطْلُقُ عَلَى الْآسِ فَوْقَ سَطُوحِ الْبُيُوتِ، وَلَا

أَتَطَّلُعُ حَوْلِي لَمَلًا يَرَانِي، هُنَا أَحَدٌ كَانَ يَعْرِفُنِي

كَانَ يَعْرِفُ أَنِّي صَقَلْتُ رُحَامَ الْكَلَامِ لِتَغْيِيرِ أَمْرَاتِي

بُقَعَ الصَّوُّ حَافِيَةً..... (درويش، ١٩٩٢: ١٣-١٤)

انتقل الشاعر من الفعل المضارع (أَقْفُرُ - لِأَطْلُ - لِأَتَطَّلُعُ) إلى الماضي (كَانَ يَعْرِفُنِي كَانَ يَعْرِفُ - صَقَلْتُ). وهنا التفت الشاعر بغلبة الأفعال المضارعة في القصيدة على الأفعال الماضية، وهذه الأفعال تتعلق بأزمان التشتت، والضياع، وانعدام وعي الذات. أما الأفعال المضارعة وما في حكمها فتتعلق بمعرفة (المملوك) وستبقى صيغة المضارعة قائمة حتى بعد أن تموت (إمرأة الشاعر). والزمن في القصيدة ليس زمناً مستقيماً خطياً ذاهباً من الماضي نحو المستقبل، فإننا سنلاحظ أفعالاً ماضيةً تندس في زمن متقدم، لكنها أبداً تظل على صلة مع ما ذهب في الماضي من تاريخ، أو أساطير، أو ماضٍ من حياة صوت الشاعر أو من سيرة الجماعة الذين يمثلون شخصية شعب في القصيدة. ويكون الالتفات من النوع السريع. وأما إذا نظرنا إلى ديوان الشاعر محمود درويش: هي أغنية... هي أغنية، يقول:

سَنَسَى بَقَايَا كَلَامٍ عَلَى مَقْعَدَيْنِ، سَنَسَى سَحَائِرُنَا، ثُمَّ سَيَأْتِي سِوَانَا لِئُكْمَلَ سَهْرَتُنَا وَالذُّخَانَ. سَنَسَى قَلِيلاً مِنَ النَّوْمِ فَوْقَ الْوَسَادَةِ. يَأْتِي سِوَانَا وَيَرْتُدُّ فِي نَوْمِنَا...

كيف كُنَّا نصدِّق أجسادنا في الفنادق؟ كيف نُصدِّقُ أسرارنا في الفنادق؟ (درويش، ١٩٩٣: ٣٧)

يبدأ الكلام على صيغ المضارع "سَنَسَى، سَيَأْتِي، يَرْتُدُّ"، نجد غلبة الصيغ المضارعة بشكل كبير في النص التي تشير إلى راهنية الإشكال وحضور الحدث، عن المنح من الذكريات والذي يستدعي الأفعال الماضية "كُنَّا نصدِّقُ"، هذه الغلبة للفعل المضارع أتت لأن الحدث حارٌّ ولأنَّ الجرح حيٌّ. يعيد النص في المقطع الأخير إلى جو الصمت الرهيب، ذلك الصمت الثقيل الخانق مثل فضاء من زنبق، الصمت المحمّل بالكبت وخلجات الأنفس المقهورة، ولنكتشف أن كل هذه العبارات وكل هذه الصور ما كانت إلا كلاماً في الذهن. لم يقله لسان أيٍّ من أهل الكوخ، إذن هم لم يتلموا ولم يقولوا إنما في ذهنهم لو تلموا أو قالوا، أما هذا الغريب، هذا العدو فان يفهم تماماً ما يدور في أذهانهم، إن يقرأ في عيونهم وفي صمتهم، "كان يسمع جيداً جيداً، ويخبئه في سعالٍ سريع".

ومن مواطن الالتفات من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي هو قول الشاعر التي وردت في مقطع آخر من ديوانه "جدارية"، حيث جاء فيه الشاعر من النوع السريع، كما يقول:

سَأخْلُمُ، لَا لِأُصْلِحَ أَيِّ مَعْنَى خَارِجِي.

بَلْ كِي أُرْمَمَ دَاخِلِي مِنْ أَثَرِ

الْجِنَافِ الْعَاطِفِيِّ. حَفِظْتُ قَلْبِي كُلَّهُ

عَنْ ظَهْرِ قَلْبٍ: لَمْ يَعْذُ مُتَطَقِّلاً

وَمُدَلِّلاً (درويش، ٢٠٠٠: ٧٨)

انتقل الشاعر من خلال أبياته من المضارع بمعنى المستقبل (سَأخْلُمُ، كِي أُرْمَمَ) إلى الماضي (حَفِظْتُ) مباشرة مرة وغير مباشرة مستخدماً حرف "لم". عبّر درويش من خلالها عن حقيقة مشاعره تجاه

الموت مستخدماً صيغة الزمن الحاضر الآتي رغباً في جعل المتلقي يستشعر عوامله الداخلي وشعره عن الحياة، وهذا ما أشار إليه قائلاً: سأحلم، لا لأصلح أيّ معنى خارجي. "بل كي أرّمّ داخلي من أثر الجفاف العاطفي".

أنشد الشاعر قصيدته "جدارية" بعد نوبة قلبية و قد كان بين الموت والحياة ومن خلالها عبّر عن حقيقة مشاعره تجاه الحياة الحلمية والواقعية مستخدماً لهذا الغرض صيغة الزمن الآتي رغباً أن يجعل المتلقي يدركه ويشاركة في الموقف، لذا نجد كلمات الشاعر في موضع من قصيدة "الجدارية" تبتدئ الأفعال (الحاضر) وهي بالتتابع: أرى - يحملني - وانتقل إلى الفعل الماضي بلم أحلم - كنت أعلم وبعدها التفت إلى الفعل المضارع - ألقى - أطيّر - سوف أكون - سأصير:

أرى السّماء هُنَاكَ في متناول الأيدي      وَلَمْ أَحْلُمُ بِأَيِّ كُنْتُ أَحْلُمُ

فالشاعر يقرر حالته لتسجيل لحظة صدق تتمزج بصمتها وتترك المتلقي واقفا منتظراً الآتي كما هوشأن الشعراء الكبار. ونستنتج من فعل (أرى) في المقطع المذكور بأن هذه الرؤيا أو الرؤية ممتزجة بالذاكرة ومحيلة إلى الفعل المضارع، يتوجه عادة للذات الشاعرة وكل ما يتعلق بهذه الشعور.

تتلخص فكرة هذا المبحث في الانتقال من الزمن المضارع إلى الزمن الماضي الذي يرد فيه الالتفات لغايات وأغراض متعددة على وفق الحال الذي يحدده المعنى في النص الشعري. وهذه لأغراض هي: تحريك همة المتلقي، وثبوت الشرع وتحقق وقوعه (التأكيد)، والتقرير. عند التعمق في البحث من أشعار درويش نجد كل الالتفاتات الواردة من النوع السريع.

تبيّن لنا أنّ الالتفات بين أنواع الأفعال بلغ ٣٩ مرة وستقوم الباحثة هنا بإيراد مواضع الالتفات بين الأفعال إحصائياً في داخل الجدول.

### النتيجة :

من خلال الدراسة لأسلوب الالتفات تمكنت الدراسة من الوقوف على أقرب المعاني التي أراد الشاعر لإيصالها إلى المتلقي وظهر أن الدواوين الثلاثة قد شملت أنواع التفات الأفعال مع تواتر قلّة أوثرة، وهذا يعني أن أقسام الالتفات ترد ضمن النص الحديث عند الشعراء المعاصرين ولا يتعلق بالقدماء. وقد أشيرت إليها في مواضع من البحث في الجداول احصائياً. ونتائج الدراسة الإحصائية أعطتنا فكرة عامة وشاملة عن المدونة المكتوبة، حيث تبين لنا في جانب الالتفات أن كثيراً من الاستعمال يظهر بشكل غير منتظم من أنواع لآخر، لعل هذا راجع إلى جملة من الأسباب، نذر أهمها في النقاط التالية. لأنّ الشاعر قد تمكن من

إبراز دور أسلوب الالتفات في خدمة اتجاهاته الشعرية و أغراضه وغاياته؛ وحقق محمود درويش باستخدامه أسلوب الالتفات جملة من الغايات أبرزها:

- أ. إثارة حماس المتلقي تجاه قضايا مجتمعه وعصره، وخير ما يجسده الالتفات الأفعال.
  - ب. استطاع الشاعر من خلال هذا النوع بأساليبه المتعددة أن يبين هموم عصره، لأن هذه الأساليب عناصر زادت النص حيوية وحدائه مكنته من استيعاب العديد من الأفكار التي طرحها الشاعر، ورغب من خلالها في وضع الحلول المناسبة للمشاكل التي يعاني منها مجتمعه.
  - ج. منح الشاعر الدلالة الزمنية في النص مرونة أثر من خلال (اسلوب الالتفات الزمني)، وانعكس ذلك في استقبال المتلقي للتغيرات والتحوّلات الزمنية التي تحدث في السياق. وقد أوحى هذه التحوّلات بدلالات متعددة أحدثت تطورات جوهرية في زمن النص الشعري.
- تتخلص فكرة هذا المبحث في الانتقال من الزمن المضارع إلى الزمن الماضي الذي يرد فيه الالتفات لغايات وأغراض متعددة على وفق الحال الذي يحدده المعنى في النص الشعري. وهذه الأغراض هي: تحريك هممة المتلقي، وثبوت الشرع وتحقيق وقوعه (التأكيد)، والتخصيص عند التعمق في البحث من أشعار درويش التي نجد كل الالتفاتات الواردة من النوع السريع.

### المصادر والمراجع

١. ابن فارس، أحمد. (دون سنة). **فقه اللغة؛** بيروت: دار الكتب العلمية.
٢. ابن الأثير الجزري، ضياء الدين نصرالله بن أبي الكرم. (١٣١٢هـ). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر؛ القاهرة:** طبعة البهية.
٣. ابن أبي الإصبع، المصري. (١٩٥٧). **بديع القرآن؛** القاهرة: مكتبة نهضة بمصر.
٤. ابن المعتز، عبد الله. (١٩٩٠). **كتاب البديع؛** محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجليل.
٥. جمال الدين بن هشام. (١٩٩٨). تحقيق د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، **معني اللبيب عن كتب الأعاريب،** ط٦، بيروت: دار الفكر.
٦. الحاج صالح، محمد ابراهيم. (١٩٩٩). **محمود درويش بين الزعتر والصبّار: دراسة نقدية؛** دمشق: وزارة الثقافة.
٧. خياط، جلال. (١٩٧٥). **الشعر و الزمن؛** العراق: دار الحرية للطباعة.
٨. دبس، هاشم. (٢٠٠٩). « **هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكري رحيله؛** مجلة المستقبل العربي، عدد الثاني، ٣٧٣.



٩. درويش، محمود. (٢٠٠٩). *الجدارية*؛ رياض: الريس للكتب والنشر.
١٠. درويش، محمود. (١٩٩٣). *هي أغنية... هي أغنية*؛ بيروت: دار العودة.
١١. درويش، محمود. (١٩٩٢). *أحد عشر كوكبا*؛ بيروت: دار العودة.
١٢. درويش، محمود. (١٩٩٧). *جريدة الحياة، المقابلة*.
١٣. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله. (١٣٩١هـ). *الإتقان في علوم القرآن*؛ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: دار المعرفة.
١٤. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله. (١٩٥٧). *البرهان في علوم القرآن*، بيروت: مكتبة دار النهضة.
١٥. الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود. (١٩٩٥). *تفسير الكشاف*؛ بيروت: دار الكتب العلمية.
١٦. السامرائي، إبراهيم. (١٩٨٠). *الفاعل زمانه وأبنيته*؛ بيروت: مؤسسة الرسالة.
١٧. السامرائي، فاضل. (١٩٨٩). *معاني النحو*؛ الموصل: دار الطبعة.
١٨. السبكي، بهاء الدين. (دون سنة). *عروس الأفراح*؛ ضمن شروح التلخيص، مصر مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده:.
١٩. السعدي، مصطفى. (١٩٨٧). *البنيات الأسلوبية*؛ الإسكندرية: مطبعة روي للإعلان.
٢٠. السكاكي، يوسف بن أبي بر محمد. (١٩٨٧). *مفتاح العلوم*؛ بيروت: دارالكتب العلمية.
٢١. سلام، كاظم. (١٩٩٠). *الزمن في شعر الرواد*، رسالة ماجستير غير منشورة، العراق: جامعة بغداد، كلية التربية، ابن رشد.
٢٢. سليمان، قاسم فتحي. (١٩٨٨). *فن الالتفات في البلاغة العربية*، رسالة ماجستير غير منشورة. العراق: جامعة الموصل، الموصل.
٢٣. طبل، حسن. (١٩٩٨). *أسلوب الالتفات البلاغية القرآنية*؛ القاهرة: دار الفكر العربي.
٢٤. عبد الله الجادر. محمود. (دون سنة). *دراسات نقدية في الأدب العربي*؛ بغداد: بيت الحكمة.
٢٥. العلاق، علي جعفر. (٢٠٠٣). *في حادثة النصّ الشعري، دراسة نقدية*، ط ١، رام الله: للنشر والتوزيع دار الشروق.
٢٦. فالخ، جليل رشيد. (١٩٨٤). « فن الالتفات في مباحث البلاغيين »؛ مجلة آداب المستنصرية، العدد التاسع، بغداد: ٦٨-٧٩. موقع:

٢٧. قطوس، بسام. (١٩٩٦). «علائق الحضور والغياب في قصيدة "شتاء ريتا"»؛ مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ٢، رقم ٢٣.
٢٨. محمد بركات حمدي. (١٩٩٧). اتجاهات البلاغة في العصر الحاضر؛ عمان: دار الفكر.
٢٩. المطلوب، أحمد. (١٩٨٠). أساليب بلاغية؛ الكويت: وكالة المطبوعات.
٣٠. الهريشي، الشاذلي. (١٩٩١). «الالتفات في القرآن»؛ مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد ٣٢.

## فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال ششم، دورهٔ جدید، شمارهٔ هجدهم، زمستان ۱۳۹۳

تحولات افعال در گزیده‌هایی از دیوان شعری محمود درویش و تاثیر بلاغی آن روی خواننده\*

فاطمه لطفی گودرزی

دانشجوی دکتری

فایهٔ حاج مامینج

استاد دانشگاه بترای مالزی

حمیدرضا مشایخی

استادبار دانشگاه مازندران

### چکیده

التفات یکی از سبکهای بلاغی بیان و معانی به شمار می‌آید که شعر بدان از کلام بشری متمایز می‌گردد و همواره هیچیک از اشعار پیشینیان و معاصران از آن خالی نبود زیرا دارای انعطافی زیباست در تغییر سخن از حالتی به حالت دیگر. و آن از میان سبکهای بلاغت عربی در گذشته و حال به عنوان پدیده سبکی بشمار می‌آید به گونه‌ای که ادیبان فایده التفات را در دلالت آن و عنایت به معنای مقصود یافتند. التفات از نظر معاصران به معنای اعراض از زبان رائج است زیرا سطح فنی و هنری جز با عبور از روش رائج تحقق نمی‌یابد. بی‌شک شعر فضای بازی است برای انواع سبکها از جمله التفات چون انتقال از حالت به حالت دیگر است و همین شاعران را به تحرک در چارچوب ساختار متن وا داشت. یکی از این شاعران محمود درویش است، اشعار او پر از التفات می‌باشد که به شکلهایی چون ضمیرها، فعلها، ساختار نحوی عدد، ادات و واژگان نمود یافته است. همین امر این محققان را بر آن داشت تا اشعارش را به عنوان موضوع برای تحلیل در سه دیوان وی برگزینند تا روشن شود چگونه از زبان هنجار خارج گردید و از قالب رائج و معمول به دلیل شناختن نسبت به ارزش فنی عدول کرد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد وی التفات را در مقایسه با سایر اشکال به شکل نامنظم بکار برده است و توانست از آن برای رویکرد شاعرانه اش و برنگیختن شونده در برابر جامعه و دغدغه او نسبت به زمانه بهره‌برد و به دلالت زمانی انعطافی ببخشد که به شکل پذیرش آن توسط خواننده در بافت متن انعکاس یابد.

کلمات کلیدی: آرایه‌های بدیعی، دلالتها، فوائد بلاغی التفات، اهداف شاعر

---

\* تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶ - تاریخ پذیرش نهائی: ۱۳۹۳/۰۵/۲۷