الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

مستويات تحليل الخطاب في شعر محمود درويش

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات وتحليل الخطاب

إعداد الباحثة:
بن سعيد ايمان

إشراف الأستاذ الدكتور:
أ.د صبار نور الدين

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د صبار نور الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د أمينة طيبي	أستاذة التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د صدار نور الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
أ.د منقور عبد الجليل	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي– عين تموشنت	عضوا مناقشا
أ.د بلقاسم هواري	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018 – 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــــــــــــــداء

إلى من تجرع مرارة الكأس ليسقيني قطرة حب ...

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة ...

إلى من حصد الأشواق عن دربي ليمهد لي طريق العلم ...

إلى ... **والدي العزيز**...

إلى من أرضعتني الحب والحنان ...

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء ...

إلى القلب الناصع بالبياض والأقحوان ...

إلى ... **والدتي العزيزة** ...

إلى القلوب الظاهرة الرفيقة، والنفوس البريئة ...

إلى رياحين حياتي ...

زوجي ...

إبنتي ...

أخواتي ...

إلى كل هؤلاء ... أهدي هذا العمل المتواضع.

الباحثة: بن سعيد ايمان

شكـــــــــــر وتقديـــــر

بعناية الله وتوفيقه وإرادته، قد إنتهى هذا البحث العلمي الذي يكون شرطا من الشروط للحصول على شهادة الدكتوراه في كلية الآداب واللغات والفنون بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس

وبهذه المناسبة قدمت الباحثة غاية الشكر والتقدير إلى كل من أرشدها بالتوجيهات والتشجيعات والنصائح العلمية النافعة في تختيم هذه الأطروحة، فمن هؤلاء:

- المشرف الأستاذ الدكتور صبار نور الدين الذي وسع الفرصة لإشراف وتوجيه وعلم في كتابة هذا البحث.

- الأستاذة الدكتورة طيبي أمينة على توجيهاتها ومساعدتها واقتراحاتها الخالصة باتمام هذا البحث.

- الذين أعطوا فرصة ثمينة لقراءة الكتب وأطروحات الدكتوراه التي احتجت إليها في كتابة هذا البحث.

وأخيرا، جزاهم الله جزاء الخير وسهل أمورهم.

وعسى هذا البحث علما نافعا وعملا صالحا للباحثة ولمن يقرأ.

الباحثة: بن سعيد ايمان

قائمة الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
شكل رقم 1 – 1	الهندسة الشكلية: (لا أنا، لا أحد، لا الآخر)	57
شكل رقم 1 – 2	الجمل المتتابعة والمعطوفة بالواو	59
شكل رقم 1 – 3	التمثيل الصوري للمركب العطفي (أنت والحب والموت)	60
شكل رقم 1 – 4	أداة الوصل لكن من المنظور التداولي	64
شكل رقم 1 – 5	العلاقة السببية على الربط بين البنيات الصغرى	70
شكل رقم 1 – 6	تشتت آليات الوصل بين أوصال المنجز الشعري	76
شكل رقم 1 – 7	ثورة المتلقي / المرحلة الأولى	83
شكل رقم 1 – 8	تغيرات الظاهرة الدلالية للنص الشعري الدرويشي	87
شكل رقم 1 – 9	مرجعية الحذف في البنية اللسانية	92
شكل رقم 1 – 10	صفة التباين على الكلام الشعري	93
شكل رقم 1 – 11	توليد الإيحاء و توسيع الظاهرة الدلالية في شعر محمود درويش	99
شكل رقم 1 – 12	النقلات المترتبة عن لغة الحذف في شعر محمود درويش	103
شكل رقم 1 – 13	سلمية التكرار	118
شكل رقم 1 – 14	دلالة الكلمة (قبل) المستخدمة في بداية المقاطع	121
شكل رقم 1 – 15	المزج بين الفضاءين الداخلي والخارجي	123
شكل رقم 1 – 16	التبسيط الدلالي للقيمة اللسانية للجزء الأخير من مقطع رسالة من المنفى	126

شكل رقم 1 – 17	اشتقاق النتيجة انطلاقا من قواعد إعادة صياغة العبارات اللسانية السابقة المكررة	127
شكل رقم 1 – 18	عملية تكرار الكلمات في مقطع قصيدة طوبى لشيء لم يصل	132
شكل رقم 1 – 19	مجموع استنتاجات التي يمكن أن نستخرجها بالمنطق الرياضي	133
شكل رقم 1 – 20	معادلة نفسية للشاعر محمود درويش مع وطنه	135
شكل رقم 1 – 21	مشاهد التكرار في قصيدة سرحان يشرب القهوة	138
شكل رقم 1 – 22	إيقونة تتخذ من المقاطع دلالة إيقاعية	141
شكل رقم 1 – 23	توزيع التكرار كما يجليه المقطع الشعري	143
شكل رقم 1 – 24	تقسيم الدلالة اللسانية عبر المقطع المعبر عنه سابقا	144
شكل رقم 1 – 25	دلالة السياق و تكثيف المعنى العام للنص الشعري	149
شكل رقم 2 – 1	دراسة شربل داغر للقافية في شعر التفعيلة	170
شكل رقم 2 – 2	القياس الحاسوبي للحزمة الصوتية من قصيدة جدارية	184
شكل رقم 2 – 3	التحليل الصوتي لقصيدة جدارية عن طريق البرنامج (Speech Analyze 31)	184
شكل رقم 2 – 4	دراسة حاسوبية لقياس النبر باستخدام تطبيق (Spectroid)	194
شكل رقم 2 – 5	أشكال التوازي الظاهر	198
شكل رقم 2 – 6	إعادة تنظيم فضاء قصيدة جبين وغضب لمحمود درويش	201
شكل رقم 2 – 7	إفراد لكل مقطع تمثيلا تخطيطيا يماثله بحسب التوزيع	205
شكل رقم 2 – 8	الحزمة الصوتية للمد (الواو) من اللفظة يولدون	244

شكل رقم 2- 9	نموذجا لقيم الصوامت	253
شكل رقم 3 - 1	مستويات الدلالة (المعاني – المعجم- الصوت / الكتابة)	282
شكل رقم 3 - 2	المعاجة الآلية للأفعال المترادفة المستخدمة في المقطع الشعري لمحمود درويش	325
شكل رقم 3 - 3	التنافر الانزياح في الثنائيات الضدية	329
شكل رقم 3 - 4	مقاطع التشاكل الدلالي	346
شكل رقم 3 - 5	الشبكات الدلالية في شعر محمود درويش	349
شكل رقم 3 - 6	ظاهرة الانجرار	350

قائمة الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
جدول رقم 1 – 1	أداة الربط الواو و أوصالها	58
جدول رقم 1 – 2	مواضع رابط التمثيل	61
جدول رقم 1 – 3	أمثلة عن ورود حرف (لكن) في شعر محمود درويش	63
جدول رقم 1 – 4	أمثلة عن ورود حرف (حتى) في شعر محمود درويش	66
جدول رقم 1 – 5	أدوات الوصل في أنواع مختارة من شعر محمود درويش	75
جدول رقم 1 – 6	أنواع الحذف الإسمي في شعر محمود درويش/ المرحلة الأولى	89
جدول رقم 1 – 7	مواضع الحذف الحرفي/ المرحلة الأولى	94
جدول رقم 1 – 8	أنواع الحذف الفعلي في شعر محمود درويش/ المرحلة الثانية	97
جدول رقم 1 – 9	أنواع الحذف الحرفي/ المرحلة الثانية	100
جدول رقم 1 – 10	مواضع حذف الحركة	105
جدول رقم 2 – 1	نسبة حضور كلّ نمط من أنماط القافوية في المدونة الشعرية لدرويش	159
جدول رقم 2 – 2	أنماط القوافي بنسبها في الدواوين المدروسة	178
جدول رقم 2 – 3	تردد الصوائت الطويلة في شعر محمود درويش	240
جدول رقم 2 – 4	إحصاء مختلف الفونيمات الممدودة بالياء اللينة في قصيدة الأرض	241

جدول رقم 2 – 5	نتائج عملية رصد الأصوات المكونة لعتبة المتن الشعري في قصيدة لي حكمة المحكوم بالإعدام	246
جدول رقم 2 – 6	رصد الأصوات المكونة للعتبة في مقطع لي حكمة المحكوم بالإعدام	247
جدول رقم 2 – 7	دراسة ترددات الأصوات المهموسة و المجهورة في مقطع أحمد زعتر	251
جدول رقم 3 – 1	أهّم الشخصيات النبوية في الخطاب الشعري لدى محمود درويش	298
جدول رقم 3 – 2	التناص الديني	302
جدول رقم 3 – 3	الحقلين الدلالين الذين تتأسس عليهما نظرية أثر الفراشة	334

مقدمة عامة:

شهدت الدراسات الأدبية واللغوية في الفترة الأخيرة تطورا ملحوظا، شأنها في ذلك شأن التغيرات في مجالات الإقتصاد والإجتماع وغيرها من المجالات الأخرى، بل تعدتها لكونها تحتاج إلى اللغة التي تعبر بها عن كثير من إصطلاحاتها، ومن ثم يمكن إعتبار اللغة ظاهرة إنسانية. ونظرا لخطورة الجانب اللغوي في تعميق المفاهيم وإحداث التواصل، عكف كثير من العلماء على دراستها بالبحث والكشف عن غوامضها، ومن ثمّ الإحاطة بالنص وإيجاد نظرية قابلة للتطبيق على مستوى ما فوق الجملة.

إن التطور الحاصل في ميدان اللّسانيات، وانفتاحها على كثير من المباحث والمعارف المختلفة، أتاح لها إكتساب العمق في التحليل، حيث شهد النصف الثاني من القرن العشرين ثورة لسانية متميزة تمثلت في ظهور لسانيات النص، والتي بدورها مكنت من الإستفادة من معطياتها المعرفية وجهازها المصطلحي، سعيا إلى بناء نظرية لسانية تدرج في التحليل مجموعة أجزاء مكونة للنظام اللساني، والتي تسهم بتناسقها وإنسجامها في بناء المعنى وإنتاجه.

لا فائدة كبيرة من الاستعراض المفصل لجهود العرب القدامى في مجال الأسلوب والبلاغة، ويكفي أنهم أداروا كلامهم في الأسلوب والبلاغة حول (إعجاز القرآن)، وهو أعظم نصٍ خطابي أدبي عَرفته البشرية. ثم تناولوا قضية الشعريةِ وتَوَصّلوا إلى ما عُرِف بعمودِ الشعر، ولم يكن هذا كُلَّه بعيدا عن نظرية الأنواعِ الأدبية التي تُعدُ من جوهرِ الشعرية أيضا، وبهذا فإنَّ نظريات الأسلوب و مظاهرها البلاغيةِ نشأت في حُضنِ البحثِ عن أدبية النص ومجالات اللُّغة، ولم تكن كما هي عند الغرب التي ارتبطت بميادين عملية بعيدة عن الجوانبِ الفنيةِ للأسلوبِ الأدبي. وهي تعد من أحدث ما تمخضت عنه العلوم اللغوية في العصر الحديث، وهي التي تعنى بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة الصياغة من أجل استخراج أهم الخصائص التي تميزه بصفة خاصة، والعصر الذي تنتمي إليه بصفة عامة.

ويعود مصطلح تحليل الخطاب إلى عدّة مفاهيم، تشمل مجالات واسعة ومتباينة، بالإضافة إلى أنّه حاز على اهتمام العديد من النّقاد، وصار محور التقاء دراسات مختلفة، مثل اللّسانيات الاجتماعية، واللّسانيات النّفسية، واللّسانيات الفلسفية واللّسانيات الإحصائية. وهي تغطي مجالات مختلفة من الأنشطة الإنسانية، هذه الأنشطة هي نقاط تماس بين علم اللّغة الاجتماعي، الذي يهتم ببيئة التفاعل الاجتماعي. وعلم اللّغة النّفسي الذي يركز على قضايا اللّغة والإدراك، وعلم اللّغة الفلسفي الذي يهتم بالعلاقات الدّلالية القائمة بين وحدات الكلام، وعلم اللّغة الإحصائي الذي يبحث في الجانب اللّغوي، عن طريق عمليات إحصائية بغية الوصول إلى جوانب عديدة في المعنى.

إن القراءة تغدو لأن تكون أحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها التأويل، فإن أي نص لا تكتمل ولادته ولا يتم تكوينه وخلقه إلا عن طريق القراءة التي تعطيه حياة جديدة، بوصفها مغامرة مفتوحة لتحقيق المتعة والقبض على الدلالة التي تعتبر بدورها حافزا يحقق التفاعل بين القارئ والنص، فالنص موات والقراءة تبعث فيه الحياة وتنقله من مجرد نص مكتوب إلى نص ذي دلالات ومعان متنوعة ومخفية تستشير المتلقي لمجابهته ومواجهته من أجل التمكن منه، وهو بدوره يحاول تسلق معانيه ومعانقته للوصول إلى جمالياته.

استطاع الدرس النقدي أن يتجاوز – من خلال منهجية نقدية مقصودة أو متبناة– الدراسات النقدية التقليدية القائمة على المتابعات التاريخية لأدب كاتب أو شاعر، أو تناول نصه ضمن منطق لغوي بلاغي محض يتكئ على العبارة الشعرية وفق معيارية الدرس النقدي القديم. وأصبحت مجالات الدرس النقدي تطال جملة من المعطيات الفنية التي لم تكن من معايير النقد للنص الشعري، كالسردية الشعرية، والبنية الحوارية، والبنية الدرامية، والتناص، والرؤية والتشكيل والمؤلف والراوي، وتعدد الضمائر والأصوات وما سوى ذلك من تقنيات ومصطلحات استعارتها القراءة النقدية الحديثة للشعر من حقول عديدة، وما سوى ذلك من فنون كانت وفق الرؤية الكلاسيكية منفصلة عن بعضها البعض. فجاءت الدراسات الحديثة لتمزج الأنواع مزجا، وتطلق على المنتج المتناول عبارة نص دون تفريق بين شعر ونثر.

وقد شكلت القصيدة الحديثة والمعاصرة تميزا وتفردا وتفننا في بلورة ذاتها من أجل أخذ مكانتها وإيصال رسالتها، فاتخذت من التجديد سواء على مستوى المضمون أم الشكل أم الأسلوب منهجا تسير عليه، لتحّقق بذلك التواصل والتفاعل بين القارئ والنص. وقد ساهم ذلك في إعطاء الدراسة الأدبية أبعادا جمالية أكثر عمقا وفهما من خلال البحث عن مكامن الجمال في العمل الفني، تلك الوظيفة المشتركة بين كل من المبدع والقارئ من أجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات ومعان عديدة ومولّدة.

إن مجال الشعر هو الشعور، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيه عن جانب من جوانب النفس، أم نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره و إحساسه. ومن بين القضايا التي عالجها شعراؤنا قضية فلسطين التي احتلت مكانة مميزة في قلوب الملايين من العرب والمسلمين وأحرار العالم، ومن بينهم الشاعر محمود درويش، وهو ابن فلسطين الذي عايش القضية الفلسطينية واكتوى بعذابها. و يمثّل شعره الصراع السياسي والطبقي والاجتماعي أحسن تمثيل.

ويحتل الشعر الفلسطيني مكانة هامة في مسيرة الشعر العربي المعاصر عموماً، والمقاوم منه على وجه الخصوص، ولعل من أبرز عوامل الإبداع لدى شعر محمود درويش تعود إلى المأساة التي تعيشها فلسطين، حيث شكّلت ولا تزال تشكل المادة التي يستوحي منها الشعراء مواضيعهم الشعرية.

ومن أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين ظهروا في السبعينيات محمود درويش، فلقد وقع اختياري عليه، لما يتميز به من شهرة إبداعية وصلت في السبعينيات إلى كمال نضجها، ولأنه عايش كثيرا من المآسي الفلسطينية وشاهد بنفسه معظم أصدقائه يسقطون في رحاب الحرية. ولعل من أهم التجارب الشعرية الفريدة التي لاقت اهتماما وشهرة واسعة في الشعر العربي المعاصر هي التجربة الشعرية لمحمود درويش. ولما لشاعرنا من قدرة على توظيف الأساليب الشعرية التي تستحق الدراسة.

ومما سبق، وبعد الاطّلاع على ما توفّر من دراسات سابقة في مجالات القراءة والتأويل، وكذلك بعض الدراسات التي تناولت شعر محمود درويش، وتلك التي عنت بالعتبات وتحليل الخطاب الشعري. انطلقت إشكالية الدراسة على الشكل التالي: **كيف تكون مقاربة القارئ في ضوء مقولات التلقي لهذا النص الشعري الممتنع، وما هي الأدوات الإجرائية لمواجهته ؟** وتفرعت إلى تساؤلات، لعل أهمها:

- ما هي أهم التقنيات الجمالية التي وظفها محمود درويش ؟
- ما هي أهم التحولات الفنية في التجربة الشعرية لدى محمود درويش؟

بيد أن الدراسة تتناول جمالية القراءة في شعر محمود درويش. هذا الذي أُثير حوله الكثير من الجدل. يشّكل إضافة جديدة إلى حقل الدراسات النقدية المعاصرة التي عنت بموروث الشاعر الراحل، خاصة وأن جلّ قصائده لم تدرس بعد أو على الأقل لم تنل حقها من الدراسة. ولذا فإن الهدف المرجو من هذه الدراسة يكمن في التنقيب عن البنى الجمالية التي استطاعت مناهج النقد المعاصرة أن تستنطقها وفق إجراءاتها التحليلية. و عليه تهدف الدراسة إلى مايلي:

- تحليل شعر الحداثة على مستويات اللغة و السير بها في اتجاه تصاعدي لاستئناس العوامل الفاعلة فيها.
- تحديد الدلالة المركزية، ومعرفة بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها، لالتقاط رسائلها وضبط علاقتها بالمبدع والمتلقي و المجتمع عبر اللغة و تقنيات التأثير.
- فهم الشعر النموذج لفهم الشاعر شخصية وثقافته من خلال فهم سياق المفردات و قواعد تركيبها.

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، فراجع إلى:

- شغفنا المتزايد بشعر محمود درويش، و الذي بفضله تنامى تعاطفنا مع القضية الفلسطينية.
- انتماء شعره إلى شعر الحداثة المليء بالرموز والدلالات، و هذا ما يعطي للدراسة لذة التحليل.

وتبنت الدراسة إجراءات وآليات المنهج التحليلي بصفته من المناهج التي تستطيع فك الكثير من الرموز والكلمات في النص الشعري، والكشف عن مواطن الجمال اللغوية والفنية و إظهار قيمتها الأسلوبية، وبيان أثرها على المتلقي وأبعادها والغاية منها، إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي نعتقد أنه ضروري لرصد كافة الظواهر

الصوتية والصرفية والتركيبية. إذ كلها تمدّنا بالرؤية الكافية لسبر أغوار المتون الشعرية لمحمود درويش، والمعرفة بنسيجها النصي، وكل ما يتيح لنا رصد جملة الأبعاد الجمالية في إبداعه الشعري.

هذا وقد اعتمدت الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع العربية و الغربية و المترجمة، بالإضافة إلى جملة من المجلّات و الدوريات و البرامج الحاسوبية. كما استندت إلى مراجع نقدية حديثة أفاد البحث منها إفادة كبيرة. و العديد من المراجع الأخرى المختصة في التحليل اللغوي والأسلوبي، والتي كان لها عظيم الفائدة علينا.

وقد كانت هذه الدراسة محاولة اقتراب من هذا المنهج وتطبيقه وفق خطة، جاء تقسيمها إلى ثلاثة فصول سبقتها مقدمة ومدخل، ثم ختمنا بخاتمة.

تناولنا من خلال المدخل مقاربة تأصيلية في الحدود والمفاهيم، تتضمن بعض الإصطلاحات الأساسية (الجملة، النص، التناص والخطاب)، و أثر التوجّهات اللسانية الحديثة لدى الغرب، بالإضافة إلى التجربة الشعرية عند محمود درويش وأهمّ التحولات الفنية لها.

في حين جاء الفصل الأول للحديث عن المستوى التركيبي قصد تحديد السمات التي تميّز أسلوب الخطاب الشعري لدى محمود درويش، وتصنيفها حسب مستويات التحليل التركيبي، و الذي تطرقنا فيه إلى ثلاثة مباحث أساسية: تضمن المبحث الأول منه تجليات الوصل لدى محمود درويش، أما المبحث الثاني فاهتم بدراسة مظاهر الحذف وآلياته في شعره ، ثم المبحث الثالث الذي احتوى على دراسة درجات التكرار ووظائفه الدلالية.

ولما كان للبنية الإيقاعية أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري، تناول الفصل الثاني نماذج من شعر محمود درويش، لدراسة بعض جوانبه الإيقاعية بالتحليل، وفق ثلاثة مباحث أساسية إختصت بدراسة وتحليل جماليات الشكل العروضي، جماليات البنى المكمّلة، وأخيرا جماليات الإيقاع الداخلي، وهذا ما يجعل دراسة الإيقاع الشعري تساهم في البحث عن المعنى.

ولما كان علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة الذي يهتم بدراسة المعنى دراسة وصفية موضوعية، بمعنى أنه يدرس العلاقة بين الدال والمدلول، جاء الفصل الثالث بعنوان المستوى الدلالي ليختص بدراسة الجملة والنص اللغوي عن طريق تحليل معاني الكلمات والكشف عن حقيقة المعنى في اللغات الإنسانية ومعرفة القوانين اللغوية التي تساعد على معرفة العلاقات التي تربط بين أجزاء المعنى والمعاني الضمنية، أو بعبارة أخرى الكشف عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، و المدلولات الظاهرة والكامنة في الألفاظ و عن العلاقات الدلالية بين الألفاظ العربية كالترادف والاشتراك اللفظي والتضاد، بهدف البحث عن الخصائص الأخرى التي تكسب النص سمته الشعرية لمحمود درويش.

وأخيرا خاتمة عامة تتضمن أهم النتائج التي توصّل إليها في هذا البحث المتواضع.

و بما أن لكل بحث متاعب وصعوبات، وككل بحث علمي فإن هذه الدراسة باعتبارها دراسة تطبيقية، لم تخل من بعض العقبات والصعوبات، لعل من أبرزها :

– قلة المصادر والمراجع التي تطرقت بالدراسة والتحليل لشعر محمود درويش، و بخاصة ندرة بعض مجموعاته الشعرية، والتي كان لزاما على البحث الرجوع إليها والإفادة منها، ليبقى سحر البحث وسره كامنا في ذلك التعب المضني ومشاق الجهد المبذول توفيرا للمادة العلمية.

– نقص الدراسات العميقة الجادّة المهتمّة بشعر محمود درويش، و هذا ما صرحه درويش نفسه حين قال إنّ هناك غيابا نقديا يمنح نصوصه ما يمكن تسميته بالمدارس الثقافية الجادّة، و لعل وفاته ستفتح المجال واسعا لهذا الغرض.

– اتّساع الدراسة وتشعّبها واستعصاؤها على الحصر والاختصار، لذا التزمنا منطقية الطرح و ذكر الأهمّ فالمهمّ. لأن تتبّع كلّ القضايا والظواهر مسألة صعبة تتطلب من الجهد والوقت ما يقوم به فريق من الباحثين. ولعل الدراسات القادمة ستضيء الجوانب التي استعصت علينا لم نذكرها.

الباحثة/ إيمان بن سعيد

مدخل: مقاربة تأصيلية في الحدود والمفاهيم

المبحث الأول: مدخل إصطلاحي

المطلب الأول: الجملة، النص

المطلب الثاني: التناص، الخطاب

المبحث الثاني: الحركة اللسانية والخطاب الشعري عند محمود درويش

المطلب الأول: أثر التوجهات اللسانية الحديثة لدى الغرب

المطلب الثاني: التجربة الشعرية لدى محمود درويش

توطئة:

ترتهن هوية الكتابة النقدية و تستند دوما إلى قيم نظرية دالة في مسار القراءة وتجلياتها، و إذا كانت هوية الكتابة النقدية لا تتحدد إلا بحضور (النص، الخطاب)، فقد لا يكون المنهج وحده كافيا لتحقيق هذه الهوية وتفعيل خطابها في الميدان النقدي الإجرائي، وإنما تحتاج إلى نظرة ناقدة تدرك فعالية آليات المنهج في عملية الممارسة النقدية، و على هذا الأساس يرتهن الخطاب في تفعيله إلى موردين: الأول هو المنهج الذي يقدم شبكة من الآليات المعدة للعمل وفق فلسفة المنهج ورؤيته ومنطقه ومقولته، والثاني يتمثل في الشخصية الناقدة، وهي تتمظهر من شبكة من المكونات الذاتية و الموضوعية و المعرفية والثقافية، وعن طريق هذا الاندماج بين المنهج و الشخصية الناقدة يتشكل الخطاب النقدي وتتأسس هوية الكتابة الإبداعية والنقدية، وعليه ينبغي مراجعة الإشكالات المنهجية وتحليلها من أجل فهم دقيق للرؤية المنهجية التي أرستها خصوصية المناهج النقدية الحديثة بغية الارتقاء إلى مصاف النصوص التي يعاينها و يرصد جمالياتها.

غصت الدراسات التي تهتم بالنص تحت مسميات متعددة نذكر منها: علم النص، لسانيات النص، لسانيات الخطاب، نحو النص، ولكنها تتفق في الغاية وهي فهم النص وتحليل بنيته الكلية، وهي لا تختلف حول ضرورة مجاوزة الجملة في التحليل إلى فضاء أرحب وأوسع، بل وأخصب في محاورة العمل الفني هو الفضاء النصي. وفعلا تجاوزت الدراسات اللسانية النصية حدود البنية اللغوية الصغرى (الجملة) إلى بنية لغوية أكبر منها في التحليل هي النص، إذ عُدّ الصورة الكاملة والأخيرة المتماسكة التي يتم عن طريقها التواصل بين أفراد المجموعة اللغوية.

ويتضمن هذا المدخل مقاربة تأصيلية في الحدود والمفاهيم، ترتكز على مبحثين أساسيين:

- المبحث الأول: مدخل إصطلاحي (الجملة، النص، التناص، الخطاب)
- المبحث الثاني: الحركة اللسانية والخطاب الشعري عند محمود درويش

المبحث الأول: مدخل إصطلاحي

المطلب الأول: الجملة، النص

أولا: الجملة

يفيد لفظ الجملة لغة على جمع الأشياء عن تفرقها و أنها جماعة كل شيء و قد ورد في مقاييس اللغة: "الجيم والميم و اللام، أصلان: أحدهما تجمع و عظم الخلق حسن، فالأول قولك أجملت الشيء و هذه جملة الشيء"[1]. وقد تأتي بمعنى التحصيل أو إحماله، و نجد ذلك في **الصحاح**: "الجملة واحدة الجمل و أجمل الحساب رده إلى الجملة"[2]. وعليه تفيد الجملة بالمفهوم اللغوي الترتيب أو الحساب و نلمس ذلك عند **الرازي**: "الجملة واحدة الجمل و أجمل الحساب رده إلى الجملة"[3]. وتختزل معنى الكثرة والإتصال و أشير إلى ذلك في **تاج العروس**: "اعتبر معنى الكثرة فقيل لكل جماعة غير منفصلة جملة ... و منه اللغويون الجملة لمركب أسندت إحداهما للأخرى"[4].

و عرف جمهور النحاة القدامى الجملة بمركب عنصرين أساسيين أسند إحداهما إلى الآخر و يطلق عليهما المسند و المسند إليه، و يليهما عنصر ثالث سمي الفضلة مثل النعت و الصفة ... مع إثبات الإفادة أو نفيها. ورغم كثرة مصطلح الكلام فقد تباينت أقوال و تعريفات النحاة في الموازنة بين الجملة و الكلام.

ولقد تبين لابن يعيش أن تعريف الجملة في المفصل يحتاج إلى شيء من الإيضاح، فأبان في شرحه ضرورة استفلال اللفظ بنفسه و إفادته لمعنى من المعاني التي يقتضيها التركيب الإسنادي فيقول: "اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل لمعناه و يسمى جملة"[5].

فنجد من الموحدين بين مصطلحي الجملة و الكلام ابن الجني بوصفهما يتضمنان الإسناد دون شرط الإفادة ليقول: "أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد بمعناه و هو الذي يسميه النحويون الجمل"[6].

و هو ظاهر قول الزمخشري في تعريفه للجملة: "الكلام مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يأتي إلا من اسمين كقولك زيد أخوك ...أو في فعل و اسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر و يسمى الجملة"[7] و بذلك ربط بعض النحاة الكلام بماهية الجملة كونها وحدة تركيبية لغوية الشاملة للمسند و المسند إليه كعنصر تركيبي متعلق بالعناصر السياقية الذي يضيف إلى التركيب الأصلي للجملة بعدا معنويا (القرائن المعنوية)

---

[1] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة مادة (جملة) ، تحقيق عبد السلام هارون ، الطبعة الثانية، الباني الحلبي، مصر ، 1969، ص 212 .

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، مادة الجملة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، بيروت، 1984،ص 234.

[3] الرازي ، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح ضبط و تعليق: مصطفى البغا، دار الهدى للطباعة، الطبعة الرابعة، الجزء الرابع، عين مليلية، الجزائر ، 1990، ص 80.

[4] محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضي الزبيدي، تاج العروس ، تحقيق: علي ثيري، الجزء السادس، دار الفكر، بيروت، 1994، ص 102 .

[5] ابن يعيش، موفق الدين، شرح مفصل، تحقيق: عبد الحسين المبارك، إدارة الطباعة المنيرية، الطبعة الأولى، الجزء الأول ، مصر، 1988، ص20 .

[6] ابن الجني ، أبا الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص ، تحقيق: محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، الجزء الأول، القاهرة، ص 18 .

[7] الزمخشري، أبو قاسم جار الله محمود بن عمر ، المفصر في صنعة الإعراب، تحقيق : ج ، ب ، بروخ ، مطبعة الكوكب الشرقي ، الاسكندرية ، 1806 ، ص 06.

التي حصرها تمام حسان في الاسناد النسبية و التبعية والمخالفة[1]. و مما يمكننا لمسه أن هناك صلة متبينة بين الكلام والجملة لا هناك من خالف رأي المساواة بينهما فأعتبر الكلام أهم من الجملة إذ شرطه الإفادة بخلافها فكل كلام الجملة وليس العكس، لذا يقول النحاة: "جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، و كل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام"[2]. و قد نص عليه ابن هشام في المغني و احتج له، و ذلك لوجود التركيب الإسنادي المشروط في تسمية المركب جملة سواء كان لها معنى أم لا.

أما الكلام فلا يطلق إلا ما يحسن السكوت عليه كما وضح ابن هشام في قوله: "اعلم أن اللفظ المفيد يسمى كلاما و نعني بالمفيد ما يحسن السكوت عليه و إن الجملة أعم من الكلام فكل كلام جملة و لا ينعكس"[3].

ولذا نجد من النحاة من يلتمس فروقا بينهما، فاستعمل مصطلح "الكلام" للدلالة على الشكل اللغوي المفيد ومصطلح "الجملة" للدلالة على الشكل اللغوي القائم على الاسناد سواء استقل بنفسه و أقام على الافادة أو الارتبط بغيره و لم يقصد الإفادة، و هو مذهب جماهير العلماء من المتقدمين و المتأخرين[4].

و كذا كان رأي الرضي: الفرق بين الجملة و الكلام ما تضمن الإسناد الأصلي، سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا ... و الكلام ما نضمن الإسناد الأصلي، و كان مقصودا فكل كلام جملة و لا ينعكس.

و محصل الأمر أن الجملة و الكلام يشتركان في اشتراط التركيب الاسنادي في كل منهما، و يختلفان في اشتراط الإفادة في الكلام دون الجملة.

وعليه يلاحظ أن الدارسين القدامى لم يكن لديهم استخدام موحد لمصطلح الجملة، فمنهم من استعمل مصطلح (الكلام) و قصد به (الجملة) فاستعملهما معا دون التفريق بينهما، و منهم من فرق بينهما. و رأى أن كل واحد من هذين المصطلحين يختص بدلالة معينة.

يختلف مفهوم الجملة عند الدارسين المحدثين من باحث إلى آخر، و يعود ذلك إلى اختلاف مرجعياتهم الفكرية و انتماءاتهم إلى المدارس اللغوية المختلفة و قد بذلوا جهودا كبيرة في سبيل الوصول إلى تعريف يوضح الخصائص العامة لمفهوم الجملة مع وصف بنائها و تحديد أركانها على الرغم من تنويههم بجهود القدماء و الثناء عليها، فهم من يرى أن دراساتهم منطلق أحدث النظريات اللغوية العربية[5]. ومنهم من أخذ عليهم ابتعادهم عن وجهة البحث النحوي الصحيح بتركيزهم على أواخر الكلمات فضيق لذلك حدود أحكامها الواسعة و أسرار تأليف عباراتها[6].

---

[1] انظر تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها ، مطبعة النجاح الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب، 1994، ص 189.

[2] ابن هشام الأنصاري عبد الله بن يوسف مغني اللبيب، كتب الأعاريب، قدم له : حسن حمد ، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1998، ص 490.

[3] المرجع نفسه، ص 490

[4] ينظر: جلال الدين السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر ، جمع الهوامع في شرح الجوامع، تحقيق : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، الجزء الأول، بيروت، لبنان ، 1998، ص 307- 319 .

[5] ينظر: مصطفى حميدة ، نظام الارتباط و الربط في تركيب الجمل الغربية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الطبعة الأولى، القاهرة ، مصر ، 1997 ، ص 03

[6] ينظر: ابراهيم مصطفى، احياء النحو ، مطبعة لجنة التأليف و النشر، الطبعة الثانية، القاهرة ، 1992 ، ص 02 .

إن نحاتنا القدماء كانوا ينظرون إلى الجملة من ثلاثة منطلقات: منطلق وظيفي عام، و منطلق تركيبي، و منطلق موقعي أو محلي يراعي محل الجملة[1].

فجاءت جهود المحدثين لتثري ما قد سلف و تسهم في توجيه الدرس النحوي، و يرجع اهتمام الدارسين المحدثين بالجملة إلى أنها الوحدة التي تتمثل فيها أهم خصائص نظام اللغة فتعقدت مفاهيمها من باحث الى أخر لتعدد وجهات النظر[2]، ولكن اشترط كل اللغويين المحدثين المعنى الكامل المستقل الذي تحصل منه الفائدة و بحسن السكوت عليه[3]. فحددوا ماهية الجملة بالوحدة التي تتمثل فيها أهم خصائص نظام اللغة بقوانينه، حتى تستقر في نفوس المتكلمين و ملكاتهم عن طريق الكلام[4].

كونها أصغر بنية نحوية يكون المعنى مفيدا يمكن السكوت عليه، و قد اعتمدوا على العادات اللغوية في كل بيئة باعتبارها تحدد الجمل في كل لغة[5] وعليه يعرف وابراهيم أنيس الجملة بـ : "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركيب هذا القدر من الكلمة واحدة أو أكثر"[6]. فهو يجمع بين معياري الشكل والمضمون، وهي قد تتألف من كلمة واحدة فيسقط بذلك الشرط الإسنادي ليركز على حالتها السياقية للحصول على المعنى الكامل المستقل بالفهم و يكون أساس الجملة لاعتمادها على صورتها الصغرى ككلمة واحدة عند الحذف ووصولا إلى صورتها الأكثر تركيبا وهو يركز على استنباط معالم الجملة من استعمالات المتكلمين ذلك أن اللغة تتميز بالمرونة. و يعد تمام حسان من الأوائل الذين دعوا إلى إعادة وصف اللغة العربية، و قد أعطى أهمية كبرى للمعنى والإعراب في بحوثه، و سعى إلى تخليص النحو العربي من الشكلية التي مهدت لتكوين هيكل عام كعنصر البناء و الربط لعناصر التركيب داخل الجملة[7]. فاقترح تقسيم جديد للكلم، و ذلك بوصف ظواهر اللغة العربية ومستوياتها والاعتماد على المبنى و المعنى معا عكس النحاة القدامى الذين اعتمدوا على المبنى أو المعنى[8]. فهو يرى أن الجملة هي "المجموعة الكلامية"[9]، أي وحدة الكلام و رأى أن الأصل فيها هو الإفادة فإذا لم تتحقق الإفادة فليست جملة، و يكون ذلك بالقرائن في حالة اللبس لذا عكف على تطوير مفهومي الجملة و الوحدة

---

[1] ينظر: محمد ابراهيم عبادة ، الجملة العربية دراسة لغوية نحوية ، منشأ المعارف، الاسكندرية ، 1983، ص 149 .

[2] ينظر: وفق بلقاسم، في النحو العربي رؤية علمية في المنهج، الفهم، التعليم، التحليل، دار الهدى للطباعة و النشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر، 2003 ، ص 16

[3] ينظر:عاطف دكور ، علم اللغة بين التراث و المعاصرة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة ، 1987 ،ص 202 .

[4] ينظر : ابراهيم مصطفى، احياء النحو ، مرجع سبق ذكره، ص 02 .

[5] ينظر:ابراهيم أنيس ، من أسرار اللغة، المكتبة أنجلو مصرية ، الطبعة السابعة، 2011 ، ص 276

[6] المرجع نفسه، ص 276 – 277 .

[7] ينظر: سعاد كريدي كنداوي، مقال (العامل النحوي دراسة ايستمولوجية)، مجلة كلية التربية قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، العدد 09 ، 2012، ص 08

[8] ينظر: رابح بو معزة، الوحدة الاسنادية الوظيفية في القرآن الكريم ، دار و مؤسسة رسلان للطباعة و النشر و التوزيع، (د ط)، دمشق، سوريا، 2008، ص 09-10.

[9] تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها، مرجع سابق، ص 194 .

[10] ينظر: رابح بومعزة، الجملة و الوحدة الاسنادية الوظيفية في النحو العربي، مرجع سابق ، ص 33

فأطلق على التركيب الاسنادي المستقل بذاته بـ "الجملة الأصلية" و بـ "الجملة الفرعية" على التركيب الإسنادي المتعلق بغيره[1].

و اتبع منهجه حماسة عبد اللطيف[2] يقول: "الجملة كلام و الكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع، أي المفيد بحكم أصل وضعه لأن الأصل في الكلام أن يكون لفائدة"[3].

و يرى عبد الرحمن أيوب أن تعريفات القدامى للجملة تعتمد على الأحداث الواقعية لا النماذج التركيبية، وذلك بقولهم أن الكلام: "هو ما دل على أكثر من معنى مفرد و أفاد فائدة تامة"[4]. فالكلام عنده أهم من الجملة، و قد عاب على النحاة أنهم نظروا إلى هذه الأخيرة أنها مركب كلمات فالتزموا بطرفي الجملة تأثرا بالدلالة[5].

و اشترطوا الإسناد الذي يحتاج إلى طرفين: مسند و مسند إليه و يقصد بالإسناد: "ضم كلمة إلى إخرى بحيث ينعقد بينهما الإسناد المستقل و هو الذي يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنها"[6]. و هو الأمر الذي لا يرى ضرورته لدى النحاة المحدثين[7].

و باستبعاده التعليل الفلسفي و المنطقي، و لاعتماده الشكل والوظيفة أساسا في تصنيف الوحدات اللغوية، والذي بني على أساس وظائف العناصر اللغوية تناول الجملة من مختلف مكوناتها بنماذجها التركيبية جاعلا الحدث اللغوي أساس دلالة الجملة فاتصلت بعلم المعاني الذي يفسر الأحداث اللغوية، فأسقط بذلك العلاقة الاسنادية في الجملة العربية و احتج بجملة النداء لذلك[8].

أما عبد السلام المسدي يرى أن الجملة المستقلة هي أكبر وحدة نحوية في الكلام و تتميز بترابط أجزائها عضويا، فيقول: "الجملة المستقلة إذن هي أكبر وحدة نحوية في الكلام و تتميز بشيئين أولهما أن أجزاءها تترابط عضويا بحيث أن أي منها لا يؤدي وظيفته إلا بنوعية علاقاته بالأجزاء الأخرى و ثانيهما أنها لا تندرج في بناء نحوي أوسع منها، و هكذا لا تكون الجملة مستقلة بذاتها ... إلا إذا استقلت بنيويا و وظائفيا عن غيرها"[9]. فهي عنده تعتمد على وحدة بنيوية و وظائفية كما تؤدي قيما دلالية لتتميز بالاستقلالية و ترابط أجزائها .

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 32

[2] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم و الحديث، دار الفكر العربي ، د ط ، القاهرة ، د ت ، ص 20.

[3] تمام حسان، دراسة ايستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب ، د ط ، القاهرة ، 2000 ،ص 130

[4] عبد الرحمن أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، مؤسسة الصباح للنشر و التوزيع، د . ط ، الكويت ، د.ت ، ص 21.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 126 .

[6] أحمد الهاشمي ، القواعد الأساسية، مرجع سبق ذكره، ص 98

[7] ينظر: حسين منصور الشيخ، الجملة العربية دراسة في مفهومها و تقييماتها النحوية، المؤسسة العربية دراسة في مفهومها و تقسيماتها النحوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2009 ، ص 44 .

[8] ينظر: عبد الرحمن أيوب ، دراسات نقدية في النحو العربي، مرجع سابق ، ص 129 .

[9] عبد السلام المسدي، اللسانيات و أسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 153

و كذا مازن الوعر الذي اعتمد على تفسير الظاهرة اللغوية تفسيرا تركيبيا دلاليا فقد أخذ على النحاة العرب إغفالهم لبعض وجوه الدلالة[1]، فقد طبق لنظرية و التركوك[2] مع القواعد التوليدية التحويلية لتشومسكي في ضوء القواعد النحوية العربية[3]. رغم تأثرهما البالغ بالتراث العربي عن طريق ترجمة أعمال النحاة إلى لغات أجنبية كثيرة[4] .

ويعرف عباس حسن الجملة فيقول: "ليس من اللازم في التركيب المفيد أن تكون الكلمتان ظاهرتين في النطق، بل يكفي أن تكون إحداهما ظاهرة والأخرى مستترة"[5].

فهي كل ما تركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل و لا يمكننا اعتبار بذلك الجملة الخبرية التابعة لشيء آخر كجملة الشرط جمل[6].

و هو ينص على أن يكون للجملة كيان معنوي مستقل، و هذا التعريف يطابق تعريف بلومفيلد الذي يعرفها أنها الشكل اللغوي المستقل الذي لا يكون متضمنا في تركيب نحوي أو شكل لغوي أطول[7].

و يذهب مهدي المخزومي إلى أن الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد و قد عرفها بـ: "الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات ، و هي المركب الذي يبين المتكلم به أن الصورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جاء في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع"[8].

فهي حسب رأيه تعبر عن أبسط الصورة الذهنية التامة التي يصح السكوت عليها، و عليه لا تكون الجملة مفيدة إلا إذا تحققت شروط محددة، تعود إلى المنطق و متطلبات اللغة، فهو يشترط الإسناد مقوما من مقوماتها، فالتركيب الذي لا اسناد فيه هو أسلوب خاص يؤدي وظيفته بمركب لفظي.

و هذه التعريفات تشترط في أن الكلام لفظ مفيد يحسن السكوت عليه، و معنى السكوت هو سكوت المتكلم عن الأصح و الحسن عد السامع إياه حسنا[1]. فالكلام أو الجملة يشترط فيها الإفادة و التركيب الاسنادي و يلتقي ذلك مع تعريف البنيوية التوزيعية Bloomfield .

---

[1] ينظر: حليمة أحمد محمد عمايرة، الاتجاهات النحوية لدى القدماء، دراسة تحليلية في ضوء المناهج المعاصرة، دار وائل للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2000 ، ص 61

[2] المنهج الدلالي التصنيفي

Walter Cook , An introdaction to generative senantics , unpulished classroom lectures , departement of linguistics, georgetain university , Washington 1981 ; p 105 .

[3] ينظر: مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1987، ص 1

[4] ينظر: مازن الوعر، مقال (صلة التراث اللغوي العربي باللسانيات)، مجلة التراث العربي، العدد 48 ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، 1992، ص 156

[5] عباس حسن، النحو الوافي ، دار إحياء للتراث العربي ، الجزء الثالث، أونانش للطباعة و النشر و التوزيع ط1، بيروت، 2004، ص 16

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص 15

[7] L. Bloom field : Langage, p 170 ،نقلا عن: محمود أحمد نحلة، نظام الجملة في شعر المعلقات، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991 ، ص 15.

[8] مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد و توجيه دار الرائد العربي، الطبعة الثالثة، بيروت ، لبنان، 1986، ص 31.

ثانيا: النص

يشكل مفهوم النص قطب الدراسات اللسانيات المعاصرة، وقد تفرعت منه عدة دراسات متعلقة بالنص، كلسانيات النص، لسانيات الخطاب نحو النص، واحتلت مصطلحات: النص، الخطاب وغيرها موقعا مركزيا في البحوث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب ولسانيات الخطاب وغيرها[2]. ولا يوال ما هي النص قيد الجدل بالرغم من كل الدراسات التراثية العربية التي أسست للدراسات اللسانية الحديثة. ذلك لأنها بلغت مستوى علمي رفيع، ونضج فكري مستنير، حيث جمعت بين العقل والوصف فجوهر التراث هو في اعطاء قدر ممكن من الثقل الكلي الكامن في تاريخ اللغة وراء هذه الكلمات[3].

وبناء على ذلك، فالحفر في الأصل اللغوي والاصطلاحي لكلمة نص أمر صعب، ذلك لتعدد معايير هذا الأصل وتعدد الأشكال والمواقع والغايات التي تتوافر في ما نطلق عليه نص، حيث نجد دلالته مترسخة في اللغة العربية منذ عصر ما قبل الإسلام[4]، لدى طرفة بن العبد البكري من البحر المتقارب، يقول:

ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه[5].

ويعد تعريف النص مبحثا صعبا في التراث العربي ذلك، أن التراث واسع ومتنوع. فقد انتجت عدة جهود متباينة تدرج جملة من التعريفات المتقاربة والمتباعدة. وسنحاول تبيان أهم أفكار النحاة القدامى التي تحيط بالموضوع وترصده، والمتعلقة بالظاهرة اللغوية بصفة عامة.

1- النص في التراث العربي:

ارتكزت دلالة النص في رحاب الدراسات اللغوية والمعجمية والفقهية لدى القدامى على تفسير الظاهرة اللغوية، و الظواهر الإنسانية والطبيعية من أجل خدمة النص القرآني، وبمعنى أدق من أجل خدمة المنطق الفلسفي الإسلامي[6].

أ- لدى الإمام الشافعي:

---

[1] ينظر: شكر محمود عبد الله، دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم، دار دجلة ، الطبعة الأولى، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان ، 2009، ص 41 .

[2] ينظر: خلود إبراهيم، سلامة العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق (مثل سورة البقرة)، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1998، ص 132

[3] ينظر: أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، الطبعة الأولى ، بيروت، لبنان، 2001،ص 93.

[4] ينظر: عبد الخالق شاهين، أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، جامعة بغداد، 2012، ص 176.

[5] ينظر: طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد أبو عمرو، شرح الأعلم الشن تمري، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: دراية الخطيب ولطفي العقال المؤسسة العربية، دار القارئ للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ، البحرين، ص 90.

[6] ينظر: مازن الوعر، مقال(صلة التراث اللغوي باللسانيات، مجلة التراث العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 48، 1992، ص 97.

عد الإمام الشافعي فقيها منشغلا بقضايا التشريع، فتجاوز اهتمامه البحث عن البيان في وجهه البلاغي إلى الاهتمام بالمضامين التشريعية في الخطاب القرآني، وبكيفية استخلاص هذه المضامين واستنباطها. وكان بذلك أول واضع لقوانين تفسير الخطاب البياني، ومن ثم المشروع الأكبر للعقل العربي[1]. وهو أول من تطرق إلى مفهوم النص في نظريته عن البيان حيث يذكر عن النص أنه: "ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره"[2].

بذلك كان مفهوم النص عنده من مفهوم البيان، وقد تميز في دراسته لمعرفته الدقيقة باللغة العربية وعلوها، فتجاوز مستوى الملاحظات الجزئية المتعلقة بالإشباع في الكلام العربي، وأرسى الأسس النظرية المتعلقة بقوانين الخطاب/ النص. كالنظرية الأصولية البيانية التي تهتم بتحديد أصول التفكير ومنطلقاته وآلياته اهتماما بدراسة أنواع الألفاظ والعبارات من حيث دلالتها على المعاني.

ب– لدى الباقلاني: 950–1013

إن معالم النص بدأت تتشكل مع الدراسات القرآنية وعلوم الحديث ليخدم غرضا فقهيا تفسيريا، فيدخل علم الأصول ويرد النص بمعنى الدليل الشرعي، فهو المرجع الوحيد الواضح الذي تستنبط منه أدلة الأحكام، فنجد بعض الممارسات النقدية لدى الباقلاني، التي تميز فيها النص المكتوب والخطاب في القرآن الكريم برصد أثره الأدبي الخالد، باعتباره يدل على نفسه بذاته. بخلاف الكتب الأخرى التي لا تدل على نفسها، لأن نظمها ليس بمعجزة. فهو منزل بلسان العرب فقد عبر عن القرآن بنظام لغوي، وتماسكه النصي يشكل وجها من وجوه الإعجاز القرآني[3]، ذلك أن الصياغة الكلية في الكلام تزيده تميزا كلما تماسكت أجزاءه ليصل إلى درجة الإعجاز[4]. وقد عنى بتبيان التماسك والترابط في السور القرآنية "ولقد استطاع الباقلاني أن يحد النص بحدود فنية تأخذ نموذج النص المعجزة، وهو نص أحكم نظمه بعناية فائقة"[5]، ولذلك نظرا إلى القرآن الكريم على أنه خطاب مفارق لكل أنماط كلام البشر، لأن هذا الأخير يحاول أن يتقرب من المتلقي، في حين الخطاب القرآني على المتلقي أن يقترب منه ويندمج فيه ليفهمه. لذلك "لجأ الباقلاني إلى سور القرآن يبحث عن السور جملة عن الوحدة الموضوعية الفنية فيها، مؤكدا هذه الوحدة التي تربط بين آلياته في نظام جميل دقيق"[6]، فهو خارج عن أصناف كلام العرب وأساليب خطبهم.

---

[1] ينظر: محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ،دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ،مركز دراسات الوحدة العربية ،ط5، بيروت، 1996، ص 22

[2] محمد بن ادريس الشافعي، الرسالة، تحقيق: رفعت فوزي عبد المطلب، باب البيان الخاص، ص 12

[3] ينظر: عبد الرؤوف مخلوف، البقلاني وكتابه إعجاز القرآن، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1973، ص 523.

[4] ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة الرابعة ، القاهرة، مصر، 1962، ص 30.

[5] محمد تحريشي، النقد الأدبي في دراسات الأعجاز القرآني، مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، 2000 ، ص 177.

[6] أحمد سيد محمد عمار، نظرية الأعجاز القرآني وأثرها في النقد القديم، دار الفكر، الطبعة الأولى ، دمشق، 1998، ص 218.

كما درس الباقلاني مقبولية أو قصدية النص التي تعتبر شرط من الشروط الأساسية لتحقيق نصية النص[1]، بقوله: "إنما يعد الشعر شعرا إذا قصده صاحبه، وتأتي له ولم يمتنع عليه. إن الشعر إنما يطلق متى قصد إليه على الطريق الذي يعتمد ويسلك[2].

ج- لدى عبد القاهر الجرجاني : 400هـ-471هـ ، 1009م-1078م:

إن البحث في مسألة إعجاز النص القرآني الحاصلة من الأسلوب في النظم، تستوعب الظواهر الصوتية في المستوى التركيبي. وأبحاث الجرجاني جديرة بالاهتمام والتأمل فهي تمثل: "الفهم العربي لنوعية العلاقة بين القارئ والنصوص الأدبية الإبداعية والدينية على الخصوص"[3].

وقد دعا عبد القاهر الجرجاني إلى النظرة الشمولية، التي تمكن القارئ من الوقوف على جماليات النص الأدبي وأسرار النص بدراسة القطعة الأدبية كاملة. "النص عبد القاهر الجرجاني ... بين المبدع والمتلقي كلما أوغل الأول فيها كان الآخر أمكن في فكها وفهمها"[4].

فمفهوم النص عنده من مفهوم النظم، وذلك بالمفاضلة بين اللفظ والمعنى. فالحركة الإبداعية تتجه في صناعة النص من اللفظة حتى تبلغ به النظم البليغ بتلاحم المعاني والألفاظ، ليتعامل المتلقي معه (النص) دون الانشغال بالألفاظ ولا موضعها، بل إلى تعاليقها. وأكد الجرجاني على مسالة "أسبقية المعاني في النظم بجميع صوره، فالمتكلم لا ينظم ألفاظا ليعبر بها عن معانيه، بل يتصور المعاني لتجد نفسها ألفاظا تتمظهر"[5]، ويكون بذلك أول من بحث حسب محمد خالف الله أحمد[6] في مسالة إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلا.

ونظرية النظم تبرز قيمتها النصية في أنها جمعت بين علوم كثيرة كالنحو والبلاغة والتفسير لتخدم النص القرآني بنظرة شمولية، تمكن القارئ من الوقوف على جماليته. وقد وفق جهدا الجرجاني في التأليف بين قواعد النحو العربي في الجملة والأسلوب حسب رأي طه حسين[7]. فقدم إسهامات علمية في مجال التنظير والتطبيق النصي وإنتاج الكلام بما أطلق عليه الخبر: "وجملة الأمر إن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في

---

[1] ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى ، القاهرة، 1997، ص 146.

[2] ينظر: أحمد يوسف، قراءة النص دراسة في الموروث النقدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 255.

[3] عبد القادر شرشار، مقال(نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي)، مجلة الموفق الأدبي، اتحاد العرب دمشق، سوريا، العدد 367، 2001، ص 165

[4] ماجد بن محمد الماجد، مقال (المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني)، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، مركز تحقيقات كايتور وعلوم الإسلامي، عدد 68، 2005، ص 107.

[5] لحميداني لحميد، مقال(المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني)، مجلة جذور، عدد 02، ج 2، السعودية، 1999، ص 210.

[6] ينظر: محمد خلف الله أحمد: في الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، الطبعة الثانية، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، جامعة فاروق الأول، القاهرة، 1970، ص 135.

[7] ينظر: علي توفيق الحمد، مقال(جهود عبد القاهر الجرجاني في الدراسات التصريفية)، مجلة مجمع اللغة العربية الأدبي، عدد 28، جامعة اليرموك ، 1985، ص 09.

فكره"[1]. فيكون بذلك للكلام نظما وأن رعاية هذا النظم واتباع قوانينه هي السبيل إلى الفهم، وكل هذه المفاهيم كالقول والكلام والنظم والتبليغ أساسية في النظرية المكونة للنص. ليعد مذهبه أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة[2].

2- دلالة النص في رحاب الدراسات اللغوية والمعجمية والفقهية

لم يخرج القدامى في دراستهم لمعنى النص عن الرفع والظهور والاستناد. فقد أخرج ابن منظور نص الشيء رفعه وأظهره، فلان أي استقضى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده. ونص الحديث ينصه نصا، إذا رفعه ونص كل شيء منتهاه"[3].

ونفس التخريج المعجمي نلفيه لدى **الفيروز آبادي** في مادة (نصص) يقول: (نص) الحديث رفعه وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه ومنه فلان نص انفه غضبا وهو نصاص الأنف والمتاع: جعل بعضه فوق بعض، وفلانا استقضى مسألته عن الشيء والعروس أقعدها على المنصة بالكسر..."[4].

فالنص مصدره وأصله أقصي الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، نص المتاع جعل بعضه فوق بعض"[5]، وقد يكون معنى النص دال على رفع الكلام بصيغته الأصلية، هو ما دل على معنى سياق الكلام لأجله دلالة تحمل التأويل أو التخصيص أو النسخ"[6]. ونجد ذلك لدى **الرازي** في حديث علي رضي الله عنه: إذا بلغ النساء نص الحقائق يعني منتهى بلوغ العقل و (نصص) الشيء: حركة.

وكذا في معجم الجوهري في مادة (نصص) الذي أشار إلى زيادة لكلام ليفيد الإظهار والبيان: "نصصت الشيء: رفعته ...، ونصصت الحديث إلى فلان، أي رفعته إلى ...، ونصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده"[7].

أما أبجديات النص في الأصل اللاتيني نجد texte التي تستمد جذورها من الفعل اللاتيني texere والمأخوذة عن اليونانية من اللفظ Textus بمعنى نسخ، والتي تعني Tissue أو Style of literary work وترتبط بـ Textile. والنص (Textus) هو النسيج أي الكتابة الأصلية الصحيحة المنسوجة على منوالها الفريد، والنص كل

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرمان الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 230.

[2] ينظر : محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين: لا نسون وما بيه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر التوزيع،ط 1، القاهرة، مصر ، 1996، ص 333.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تحقيق : ياسر سليمان أبو شادي و آخرون، المكتبة التوفيقية ، الطبعة الأولى ، الجزء السابع، مصر، 1999، ص 42-44.

[4] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 3، دار إحياء التراث العربي ، بيروت،1997، ص 858.

[5] أحمد رضا، معجم متن اللغة، ج 5، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960، ص 472.

[6] محمود توفيق، محمد سعد، دلالة الألفاظ عند الأصوليين، مطبعة الأمانة، الطبعة الأولى ، مصر، القاهرة، 1987، ص 367.

[7] اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطا، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، الجزء السادس، بيروت، 1984 ، ص 1058،1059.

مدونة مخطوطة أو مطبوعة، ومنه النص المشترك Co – texte وسياق النص، مساقة أجزاء من النص تسبق استشهاد (Citation) التساوق (Contexture) هو التوالف بين أجزاء الكل: تناسق القصيدة، تساوق الكلام[1]. وقد ورد في معنى لفظ (Texte) هو "الجمل والكلمات المكتوبة والبنية التي تشكلها الكلمات وفق ترتيبها... في فن النسيج، وهو إنتاج نسيج محبوك له المظهر أو التكوين النسيجي، تركيب أو بنية مادة أي شيء مع مراعاة عناصره التشكيلية المكونة أو الخصائص الفيزيائية"[2].

ويعني كل هذا أنه تصرف لغوي معروف سواء أكانت مكتوبة أم ملفوظة[3]، فتنسجم الكلمات وتتسق فيما بينما فهو: (quelque chose de tisse qui forme un tout coherent)، ولعل هذا المعنى يحيل إلى عملية النسج بترابط الخيوط وتناغم معانيها[4]. وذلك عن طريق الفعل أو القصد، فالنسيج هو عملية ضم الخيوط إلى بعضها البعض. وعليه فإن معنى النص في المعين اللاتيني الإحكام والربط والجمع.

وقد دخلت اشتقاقات (TEXTE) اللغة العربية في السنوات الأخيرة، وكان لها حضور بارز في اللغة والنقد[5] فاستعمل الدارسون: التناص (intertexte) والتناصية (intertextualité)[6].

أخذت الثقافة النقدية العربية المعاصرة تتدرج في فهم الأبعاد الأخرى للنص بعيدا عن الصور البلاغية والبديعية للنقد القديم، وذلك جراء اطلاعنا على الثقافات الأجنبية وقراءة كتابات بعض النقاد الغربيين، ليكتسي نقد النصوص حلة عملية جديدة ونظرة عميقة، وعلى رأس هذه المحاولات جهود عبد الملك مرتاض[7]. ويوافق عبد الملك مرتاض على ان يكون المقابل العربي لـ (Texte) الترابط.

نهج **عبد المالك مرتاض** قائم على التساؤل بحيث يقدم جميع الآراء و التعاريف الممكنة لقضية أو موضوع معين دون الفصل، وهو صرح بدوره عن ذلك، لقول: "وما تراه من جهد، بدلناه مضن في هذه الفصول ليس إلا محاولة لإثارة الأسئلة وتحفيز القلق المعرفي، والحمل على مسألة أكثر من الطمع في الإجابة والتطلع إلى القول الفاصل...فأيهما الأمثل إذن: إجابة ساذجة أم مساءلة محيرة"[8].

---

[1] ينظر: خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى ، بيروت، 1995، ص 136، 137.

[2] Merrian Webster INC, webster third new international, dctionary of the english dangage unbraided, pubishers sprinq fieid, massachusetts, usa, 2011, p 2365

[3] Simon Battestini, ecriture et texte, contribution africaine, les presses de l universite laval presence africaine, 1997, p 434

[4] ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1997، ص 12.

[5] ينظر: عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، دار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 162.

[6] ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، الطبعة الأولى، جدة ، 1985، ص 32.

[7] يرى عبد المالك مرتاض أن الباحثين العرب عرفوا النص مفهوما وشكلا وممارسة، ولكن هذه المعرفة لا تعني وجود نظرية النص عند العرب.

[8] عبد مالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار الهومة، الطبعة الأولى ، الجزائر ،2010 ، ص 09.

لذلك نجده يقدم مجموعة من التعاريف للنص الأدبي في كتابة نظرية النص الأدبي "ليصل إلى طرح السؤال: "وإذن فهل اللغة هي النص، أو النص هو اللغة أم لا اللغة نص ولا نص لغة ؟...فهل اللغة إذن هي أم النص، أو النص هو أبو اللغة، أم لا واحد فيهما أب للآخر ولا أحد منهما ابن له؟[1].

فهو يقرأ بأن البحث في نص أدبي ما، هو إلا اشتغال على لغته التي كتب بها، وليس الموضوع الذي يعالجه النص، ليستقل عن شروطه ومرجعياته مهما ادعت تأثيرها عليه، ليفرض شروطه الخاصة بإجراءاته الكائنة فيه[2].

ويقول: "النص لعب باللغة، فاللغة ملاعبة مع نفسها بألفاظها، وهي تعبر عن أدق الدقائق وأنبل العواطف... لو ما النص الذي هو ثمرة عطاء اللغة لما تعارف الناس وتفاهموا... اللغة مجرد ألفاظ طائرة لا تتخذ دلالتها إلا فيه"[3].

باعتبار النص حقيقة إبداعية باعتماده على اللغة التي تنسج بها، تعامل عبد الملك مرتاض مع قضية النص الأدبي كونه عالم منفتح الإجراء لا يصلح أن نفرض عليه منهجا معينا[4]. فهو الذي تجسده اللغة وهو الذي يمدنا بالمعرفة وتحقق الشعرية والجمال، جاعلا إياه هو الكل، يقول: "هذا الكلام المتجدد، هذا النسيج اللفظي العجائبي، هذا الماثل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنا وهو ماثل، وهو فرق من يكتبه يسمو عليه ويتعالى، وعبثا يحاول محاولة التحكم في كتابته أو قراءته تظل نسبية ومفتوحة ،النص هو ما نكتب وهو مالا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النص، وهو ما يشخص بين الأسطر..."[5].

فيكون بذلك شبكة من المعطيات اللسانية المتلاحمة لتكون خطابا دون أن يقدم إجابة جاهزة حول الموضوع الذي يدرسه، لأن كل قارئ ينتج نصا جديدا فهو قائم على التجديدية[6].

وبعيدا عن المعاجم اللسانية، بل نحو المقاربات النقدية لدى الشكلانيين الروس الذين أحدثوا نقلة نوعية في نظرية الأدب، حيث عنوا بمجموعة من القضايا الأدبية التي تتصل بالتركيب اللغوي والخيال الشعري، إلى غير ذلك من القضايا التي تمس جوهر الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة لغوية، فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 5-6.

[2] ينظر: مصطفي دراويش، مقال (شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية)، مجلة مخبر تحليل الخطاب الخطاب، العدد 2، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007، ص 73

[3] عبد مالك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص 4-5.

[4] ينظر: عبد المالك مرتاض، مقال(قراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي)، مجلة تجليات الحداثة، العدد الرابع، جامعة السانية، وهران، 1996، ص 13.

[5] عبد مالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 03.

[6] ينظر: عبد المالك مرتاض، دراسة سينمائية وتفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص 55.

النظرة النقدية التقليدية من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين، هما الشكل والمضمون. وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله[1].

حيث ظهرت الشكلانية بمظهر النظرية الجمالية والنظام العلمي للأدب بالبحث في الخصائص المميزة له وسماته الفنية. وتمييز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى، بتحليل الأدوات الخاصة به. فهو وحدة متكاملة ينظر فيها المضمون في قالب الشكل بتحريره من قيود الأطروحات الخارجية، حيث ركزت الشكلانية على البحث الروحي المنغلق على الذات وكان شعارها الكلمة المكتفية بذاتها[2]. وقد تعاملوا مع النص بوصفه بنية لغوية مستقلة، فدارس النص برؤية شكلية يصب كل اهتمامه على "وصف النظم الأدبية وتحليل عناصرها الأساسية وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، فهذا عندهم هو الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح الفرص لإقامة العلاقات بين عناصره"[3]، وذلك بإعادة الاعتبار للنص وصياغة نظرية، انطلاقا من بنائه الداخلي بجعل الآثار الأدبية محور دارستهم ومركز اهتمامهم النقدي. إذ كان من مسلماته أن النسق معطى جاهزا داخل الأثر الأدبي بدراسة الشكل قصد فهم الموضوع، وقد كانت اللغة الشعرية أساس دراساتهم باستكشاف تفاعل البني النصية والإيقاعية في النص[4].

تكمن ممارسة النص في الوقوف على ذاتية النص بتعبيره: "فذاتية النص تجليها قراءة للمكتوب، تجعل النص كلاما يقوم بنفسه إزاء كلام آخر يظهر عبر انجاز لغوي مختلف"[5]. لذا نجده رفض فكرة وجود ارتباطا بين الدال والمدلول، وعليه قد يكون للكلمة عدة مدلولات مركبة الأمر الذي: "حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون إشارة حرة، وهي تمثل حالة حضور في حين يمثل المدلول حالة غياب لأنه يعتمد على دنيا المتلقي"[6]. فتحررت الكلمة من مدلولاتها الثابتة لتصل إلى درجة اللامعنى، فهي قادرة بذلك أن تعني كل شيء. فأبعد هيمنة المؤلف على النص "ولذلك لا يفصل علم التأويل بين القارئ وموضوع القراءة (النص)، فهناك حوار مستمر فيما بينهما"[7].

ويميز **رولان بارت** النص عن الأثر الأدبي نسيج من العلامات[8] لأن الأثر الأدبي ينحصر في المدلول. وعد النص نسيجا. "ولكن طالما تم اعتبار هذا النسيج على أنه منتج وحجاب جاهز يكون وراءه المعنى الحقيقي

---

[1] ينظر: بشير تاوريتي، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، مكتبة اقرأ، الطبعة الأولى، قسنطينة، الجزائر، 2006،ص 33.

[2] ينظر: وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا- دار العلم والإيمان، دط، دت، ص 36.

[3] عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية المعاصرة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص 201.

[4] ينظر: بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم خطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص 3036.

[5] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى ، دمشق، 1990، ص 208، عن رولان بارت، نظرية النص: تحقيق محمد خير اليقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، بيروت،1988 .

[6] بسام قطوس، استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1998، ص 58-57.

[7] خليل موسى، قراءة الخطاب الشعري المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، مج 29، 2001، ص 216.

[8] ينظر: رولات بارت، درس السيميوولجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العلي، تقديم عبد الفاتح كليليو، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ، المغرب، 1978، ص 38.

مختلفا... إن النص يتكون ويصنع من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نضيف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت"[1]. فالنص حسبه منتج لعملية التشابك المستمر والانسحاب التي يقيمها المؤلف.

النص كما يقول **بارت** نظاما لا ينتمي للنظام اللغوي، ولكن على علاقة وشيجة معه، علاقة تماس وتشابه[2].

ظهرت العلاقة بين النص وغيرة من الإنتاج الأدبي في تعريف رولان بارت: "النص نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة، بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، يشاطر النص الأثر الأدبي هالته لروحية وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة، ربما لأن رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطا، فهو إحياء بالكلام وبتشابك الحروف"[3].

النص هو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب، جامعا وظائف صيانته والاستقرار، استمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف وعدم دقتها هذا جانب، ومن جانب آخر شرعية الحرف الذي هو أثر يتعدر الاعتراض عليه فالنص سلاح في وجه الزمان فمفهوم النص إذا مرتبط تاريخيا بعالم بأكمله[4].

إن معنى النص يمنحه صفة العلاقة الدالة على عملية انجازه والمثبتة لظاهرة الكلام، وهذا ما يكسب النص في صيغته الكتابية وظيفية "طبع اللغة خاصية ذات قيمة لا تقدر ولا تمتلكها في ماهيتها وهي خاصية الأمن"[5].

نسيج الكلمات حسب **رولان بارت** يعني تركيب النص ومجموعة نغمية من الكلمات[6]، وعليه فهو نسيج لفظي موجه إلى المتلقي قابل للتحليل والتفكيك.

إذا أردنا تعريف النصية في المتصورات السيميائية فهي: "طرق تستحضر لتكوين نحو نصي واستمرارية خطابية، وتأخذ النصية شكل تمثيلية سيميائية للخطاب"[7]. فهو سلسلة من العلامات المنتظمة في نسق معين لتنتج معنى كليا بمراعاة جميع تفاصيل الترتيب والتوزيع والروابط المعنوية[8].

تنظر **كريستيفا** إلى النص على أنه: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع النظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتوازية معه. فالنص إذن إنتاجية"[1].

---

[1] رولان بارت، لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 10، 1990،ص 35.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الأولى ، 1992، ص 238.

[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص 130-131.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 130-131.

[5] Roland Barthes ;theorie du txte in Encyclopaedia universalis, corpus 17 sourtine tirso, France ; 1985, p 997

[6] ينظر: حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر مقارنة سيميائية، رسالة الدكتوراه، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1996، ص 44.

[7] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى ، بيروت، 1985، ص 214.

[8] ينظر: خلود إبراهيم سلامة العموش، الخطاب القرآني دارسة في العلاقة بين النص والسياق، أطروحة الدكتوراه، الجماعة الأردنية، 1998، ص 08.

ويعلق **صلاح فضل** على هذا الطرح يقول "فهي ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيويولوجية التي يعتمد بها أساس أي ظاهرة عبر لغوية، بمعنى إنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للاختصار في مقولاتها"[2].

وتعريف **كريستيفا** يحدد النص كإنتاجية ... له علاقة باللسان، بحيث تكون العلاقة بينهما توزيعية، أي علاقة هدم وبناء. كما أنه مجموعة نصوص متبادلة أو متناصة، إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي. وإنتاجية النص عند كريستيفا تتخذ من اللغة مجالا للنشاط يؤول إلى ما لا نهاية محدثا بعدا بين لغة الاستعمال الطبيعية، وهي لغة التفاهم بين الناس[3]. فهو فضاء تتقاطع فيه نصوص عديدة، إنه: "ينبني مثل فسيفساء من الاستشهاد، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[4]، فهو ترحال للنصوص وتداخل فهي ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى في ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى. إذن هو عملية استبدال وتداخل نصي أو تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة. فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل. وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في تكوينه، فالنص الأدبي عندما أصبح تناصا، أي حضورا للنصوص الأخرى. معرفة إياه كونه "هو التفاعل النصي داخل النص الواحد، وهو دليل على الكينونة التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه"[5]. وهي بذلك أقرت أن التفاعل النصي هو أحداث مميزات النص الأساسية، والتي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له، كونه "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها"[6].

يكون بذلك أساس النص الأدبي هي أعمال فنية سابقة، مما يجعل لغة التناص تشكل من مجموع استدعاء ات لنصوص خارجة مدمجة بشروط بنيوية، إنه ليس كل نص ممتص تماما من النصوص الأخرى، لأن هذا سيوقعها في معنى النسخ والسرقة وعليه لكل نص خصوصيته وتميزه.

من خلال هذا التحديد ترى **كريستيفا** أن للنص علامة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي والسيمائي[7]. "والملاحظ ارتباط مصطلح عند **كريستيفا** بإعادة توزيع اللغة التي يقوم بها النص، وهذا يعني أن مجال النص هو الكلام الملموس، وليس اللغة المجردة. وأن إعادة توزيع اللغة عبر الإنتاجية النصية تعني أن النص يستخدم لغة الاتصال.... وعلى هذا فالإنتاجية النصية ترجع إلى البنية التحتية للغة، أي إلى الاستخدام الشائع للكلام"[8].

---

[1] Julai kristera, Semiotike, recherches pour une semanlyse, ed seuil , paris, 1969, p 52

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى ، 1996، ص 594.

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، مرجع سابق، ص 55.

[4] Julai kristera ; Ibid, p 11

[5] تأدية جان، النقد الأدبي في القرن العشرين، الطبعة الأولى ، ترجمة : قاسم مقداد، ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 318.

[6] عثماني الميلود، شعرية تودوروف، دار عيون للدار البيضاء، 1990، ص 8-9.

[7] ينظر: سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات الشركة المصرية العالمية للنشر لونجهان، الطبعة الأولى ، القاهرة، 1997، ص 108.

[8] فاطمة قنديل، مقال (التناص في شعر السبعينيات)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مجلةكتابات نقدية، عدد 86، 1999، ص 52.53.

وبناءا على هذا التصور، سعت **كريستيفا** إلى تجاوز مفهوم البنية التي تجزئ النص ويهدمه دون أن يحقق معرفة شعورية إبداعية بالنص[1]. وهذا بمحاولتها لتغيير فكرة عزل بنية النص عن مقوماته الأخرى، وإخراجه من مأزق "موت المؤلف" وإشكالية التعامل معه على أنه وحدة مغلقة.

تنتهي كريستيفا في أثناء مقاربتها النقدية وتحليلها للنص الأدبي إلى التميز بين عنصرين أساسيين حول ظاهرة النص، وهما النص الظاهر الذي يطابق مفهوم الكفاءة في النحو التوليدي، والنص المولد الذي يتشاكل مع مفهوم الانجاز... وتعرفه بـ: "مستوى مجرد للاشتغال اللساني الذي يضع دراسة مسبقة لبنيات الجملة ... و لا يمكن أن يختزل إلى الكلام المنتظر داخل التواصل العادي"[2]. لذا فهو ذلك المجال المتعلق بتوليد الدلالة كونه الدال اللانهائي[3]. أو البنية العميقة لدى **تشو مسكي** في النحو التوليدي لآليات الجملة. إلا أن النموذج التشو مسكي يعطى مسبقا داخل عدد محدد من القواعد داخل البنية اللغوية لدى النحو التوليدي بين البنية العميقة والبنية السطحية، فترى **كريستيفا** أن البنية السطحية لا تعمل إلا على مبدأ التوليد، أما البنية العميقة فلا تمثل إلا انعكاسا للإنجاز. وعليه فإن: "النموذج التوليدي يخلط إذن البنيات العميقة بالبنيات السطحية"[4].

يوفر النموذج المولد بطريقة رياضية[5]، فهو مستسقى من المنطق الرياضي الذي يقوم على علاقات ثنائية. أو بتحديد آخر يشتغل النص المولد على الدراسة الدقيقة للعلاقات الداخلية للنص اعتمادا على مبدأ التوليد المعنى من ذات النص مع الحفاظ على خصائص النص[6]. فعلى مستوى البنية يتجاوز النص المولد الوحدة ويضع تعدد للدوال، إذن يتجاوز الوضعية البنيوية: فهو رمزي ⟸ رياضي ≠ دال = جمع دوال.

إذن يمكننا القول إن النص المولد هو تلك البنية الكامنة والدعامة الأساسية لتحقيق النص الظاهر، وهو تلك العملية المعقدة التي تصاحب ولادة النص الظاهر[7]. بينما النص الظاهر هو النص الذي نوظفه ونستعين به في التواصل، ونهتم فيه بالملحوظات، حيث يبحث عن ذاته خرج حدود الألفاظ الشكلية المشكلة للنص، فهي تربطه بالواقع الخارجي فهو: "بنية تخضع لقوانين التواصل وتفرض ذات للتلفظ ومرسلا إليه"[8]. وهو ظاهرة عملية في بنية الملفوظ[9]، وهو الذي يتمظهر على الورق وتحكمه قوانين تركيبية وصوتية وبنيوية، وهو ما يناسب البنية السطحية

---

[1] ينظر: جودت ألركابي، مقال (الحداثة والبنيوية في معرفة النص الأدبي)، مجلة آفاق الماجد للثقافة والثرات، عدد 10، اليمن، 1995، ص 18.

[2] Julai kristera ; Ibid, p 221

[3] I dem

[4] Julai kristera, le texte du roman, mouton publihers the hage, paris, 1970, p 39

[5] I dem, p 41

[6] ينظر: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ، ناشرون، الطبعة الأولى ،2007، ص 245.

[7] ينظر: محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ، القاهرة، 1998، ص 41-42.

[8] Julai kristera, la revolution du langage poetique, edition du seuil, paris,1974, p 183

[9] ينظر: محمد خير لبقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مرجع سابق، ص 41

لدراسة اللغة، لذا يتم معاينة النص وتقصيه من المنظور الشكلي الذي يتمظهر في بنية الملفوظ عبر المستويات اللسانية والتركيبية والمنطقية.

هذا الطرح نجد جذوره في التراث العربي، ويتجلى ذلك بالمنهج الحزمي نسبة إلى عميد هذه المدرسة الإمام أبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي (384هـ-465هـ). الذي يعتمد على القراءة الظاهرية في تفسير النصوص للخروج بمنهج يمثل أدوات وآلات الفهم و الاستنباط والتوجيه الظاهري، ولا تحتاج إلى الاستخراج أو التأويل[1]. فالمعنى لا يحتاج إلا صيغة يعبر بها، كون اللفظ لا يقوى إلا على حمل معنى واحد. ويعتمد المنهج الحزمي المتكامل في دراسة النصوص على أدوات لغوية تتصل ببنية النص وأخرى غير لغوية تتعلق بما هو خارج عن اللغة النص لتستوعب العقل والحس والمعارف العامة.

ومن خلال ما تقدم تخضع **كريستيفا** النص للوظائف السياقية انطلاقا من البناء المزدوج: النص الظاهر/ النص المولد هو ما يفترض عملية تفكيكية للمفاهيم والعمليات التي تمثل الدلالة.

3- النص من المنظور الثقافي:

تتأسس سيميوطيقا الفضاء الكوني عند **لوتمان** على مجموعة من الثنائيات البنيوية المتعارضة و المتقابلة، لذلك نجد نسق الثقافة هو عبارة عن علامات سيسيولوجية تكتسب دلالاتها عبر ثقافة ما، فوجود الثقافة يتضمن وجود بنية للنسق وبعض القواعد لتحويل التجربة مباشرة إلى نص[2]، بمعنى أنه لا يمكن تقديم تعريف للنص إلا من خلال نقيضه اللانص داخل ثقافة معينة. فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى[3].

ثقافة # لا ثقافة

نظام # لا نظام

نص # لا نص

لأن كل ثقافة في المجتمع مختلفة عن أخرى، كونها عبارة عن نص متعدد ومركب ومعقد، تتداخل فيه النصوص والخطابات تناصا وتفاعلا، إذ يجب على كل نص أن يعترف بشرعيته داخل ثقافة محددة، كونه يتشكل وينبني داخل هذا الفضاء الثقافي، يصيره جزءا من البنية الاجتماعية لينتج دلالة ثقافية بالتقاء الإنتاج مع التلقي والتأويل،

---

[1] ينظر: على حرب، مقال (قراءة ما لم يقرأ)، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60، بيروت،1989، ص 42.

[2] ينظر: سمير الخليل، مراجعة: سمير الشيخ، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص 196

[3] ينظر: وجيه قانصو، النص الأدبي في الإسلام من التفسير إلى التلقي، دار الغازابي، الطبعة الأولى، 2011، ص 282.

لأن «الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة»[1].

وعليه لا يكون للنص حياة أو انتشار أو مقبولية إلا بتقبله من قبل القارئ الافتراضي لإعادة بناء النص من جديد ضمن ما يسمى بالانجاز التأليفي أو التركيبي، ويكون ذلك بتحليل الشكل أو استخدامه للغة[2]. إلا أنه يتمتع بخاصيات إضافية تعزله عن اللانص، وهذا لا يعني أن هذا الأخير ليس له تنظيم، ولكن يتأسس النص كبنية متماسكة تتكون من علاقات محددة مختلفة عن الأبنية القائمة خارج النص، قد يكون بعدا سيميائيا وثقافيا قائما على الحوارية، وتداخل النصوص أساسه التفاعل، فيقول لوتمان: «يتم انتقال اتلنصوص في الواقع في كل الاتجاهات تيارات كبيرة وصغيرة، تتقاطع وتترك آثارها الخاصة بشكل متزامن، تجد النصوص نفسها موصولة ليس بواسطة واحد، ولكن بواسطة عدد كبير من مراكز سيمياء الكون»[3].

إضافة إلى اعتماده على التعبير أي الجانب اللغوي، والتحديد يعني أن النص لا يقبل التجزئة، «فهو يحقق دلالة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة»[4]. والخاصية البنيوية وهي البنية المنظمة له، وهي أساس تنظيمه الداخلي.

إضافة إلى المتصورات الثقافية للنص يتوجه ذكر ماهية النص داخل المجال السوسيولوجي الذي رفض ما جاءت به نظرية الانعكاس من حصر لدور النص في تصوير حالة المجتمع واعتباره نتاجا ماديا، والاقتصار في دراسة الأدب على المضامين دون الأشكال. فالدلالة تتحدد انطلاقا من الشكل وليس فقط من خلال المضامين والدلالات الاجتماعية التي تحملها. وهذا يعني أن دراسة النص في الحقل السوسيولوجي ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته[5] بالتركيز على الوضعية السوسيولوجية. وعليه فإن النص الأدبي هو مجموعة من اللغات المتحاورة، والتي تختلف تمظهراتها تبعا للفئات الاجتماعية الممثلة داخل النص بمعجمها وبلاغتها و ايديولوجيتها للتعبير عن مصالحها، فيصبح النص الأدبي بذلك فضاءا خطابيا ذا قيمة مرجعية. مرتكزا على اللغة كقوالب جاهزة لتعبر عن مصالح اجتماعية. «فالكلمة معبأة دائما بمعنى ايديولوجي وواقعي»[6]، كونها تنتمي إلى نظام اجتماعي ديناميكي متغير لا يؤمن بالثبات، فتتغير بذلك محمولاتها الايديولوجية. «فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى

---

[1] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 260

[2] ينظر: دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2010، ص 29

[3] يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2014، ص 80

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، 1992 ، ص 216

[5] ينظر: عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 69

[6] عمار بلحسن، مرجع سبق ذكره، ص 89

إيديولوجي أو واقعي على هذه الشاكلة تفهمها ولا تستجيب إلا الكلمات التي توقظ فينا قصدا إيديولوجيا أو لها علاقة بالحياة»[1]. ومن هذا غدت اللغة أصوات متصارعة داخل تركيب حواري على حد قول **باختين**.

في السياق نفسه نجد **بيير زيما** الذي يرى النص كقيمة إجرائية ذو طابع مزدوج، فهو بالإضافة إلى كونه بنية مستقلة، فهو بنية تواصلية وموضوع جمالي متجدر في الوعي، ومنه فإن النص إضافة إلى كونه مجسدا في نظام من القيم فإنه يعبر عن معايير إجتماعية[2]، ويصر على الجانب اللغوي الذي يعتبره ركنا ركينا في محاولة فهم العلاقة التي تجمع النص والسياق الإجتماعي.

يقول: «إن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يمكن وصفها إلا على المستوى اللغوي»[3]. لذا نجده يقدم مفهوما مختلفا للنص، لا باعتباره بنية لغوية مغلقة ينبغي البحث عن تجريدها المثالي، وإنما ككيان حي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة التي تحمل خصائص الحياة الإجتماعية، ولا يمكننا فصلها عن بنية النص اللغوية، ويؤكد أن للنص توجهان: الأول يتجلى في كونه يميل نحو النسق الدال الذي ينتج فيه اللسان واللغة، ويتجلى الثاني في ميله نحو المسار الإجتماعي الذي يساهم فيه باعتباره خطابا، فهو «بنية دلالية تنتجها ضمن بنية نصية في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وتقافية»[4].

ينتج النص الأدبي فنا موجها لمجموعة قراء بتحكم عامين، هما: القارئ والنص، اللذان يشتركان في صنع الأدبية ليعرف النص داخل المجال السوسيوقي بنظام من العلامات الدالة أو نسق من الدوال السيميائية ببنيته المعقدة والمركبة، المتعددة الدلالات والمعاني، فهو بنية جمالية أو مجموعة من العناصر البنيوية والنسقية التي تتحكم في كلية النص المستقل عن مجال القراءة وتاريخ الأدب. وقد رفض موكاروفسكي في تحليل النصوص الأدبية اعتبار الأدب صورة عاكسة للمؤلف[5]، وعليه تختلف دلالات النص من قارئ إلى آخر، فهو الوحيد الذي يتولى تفكيك شفرة النص اللسانية بتأويلها وإعادة بناء عوالم النص.

والنص الأدبي حسب **موكاروفسكي** عبارة عن سيرورة تناصية لا تتحقق فعاليته إلا بتفاعل التلقي مع الإنتاج، فدور المتلقي ايجابي هادف.

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص 93

[2] ينظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات الكتاب العرب، دظ، 2001، ص 23

[3] بيير زيما، النقد الإجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1991، ص 184

[4] محمد عزام، النص الغائب، مرجع سابق، ص 14

[5] Theori de la littérature, textes de firmalistes russes, ranis traduit par T . todorov,Jakobson collection ;seuii, 1965 ; p 134

كل تعريفات النص في رحاب **لسانيات النص** تركزت إلى إظهار حالة منسجمة من النظام و التشاكل والتماثل بين مختلف المستويات التركيبية والصرفية والصوتية والدلالية للنص[1]. لذا نجده يشكل إشكالية معقدة لتداخله مع شبكة واسعة من المصطلحات المجاورة له.

تعددت تعريفات النص بتعدد المناهج والاتجاهات مما جعل ضبطه معقا أحيانا. فأنتجت عدة جهود متباينة، وإذا تقصينا مفهوم النص وفق علم الدلالة نجده يعتمد على ظهور المعنى فهو ما يظهر به المعنى[2] في ثنايا صيغة الكلام الواردة من طرف المؤلف، أي كتابة شخصية ترتكز على عنصرين رئيسيين متكاملين هما الشكل والمضمون[3] في المفردة التي تحمل معناها، اضافة إلى امتداداتها في التاريخ والدين والأدب، وقد تمنح لها حياة جديدة منتجة بنسيج الألفاظ وجمالية الانزياح مكونة بنية دلالية. وبذلك يعتمد النص على الجانب الموضوعي وهو اللغة، والجانب الذاتي وهو هدف المؤلف[4].

والنص بهذا الطرح: «مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعن الذي يتحول إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ، بفعل الأدلة واندراجها في علاقات تتابع وتجاوز، تفضي إلى ظهور معن يتصل بالقراءة واجراءاتها، وبالقارئ وإمكانياته»[5].

لا يحصر (**هاليداي وحسن**) مفهوم النص في الكم والحجم كونه لا يخضع لقياسات الحجم، فقد يكون كلمة أو تركيب مصغر أو مجموعة تراكيب[6] هو ملفوظ جد واسع، فكلمة (**قف**) هي مثلها مثل الرواية الطويلة لأنه كل مادة لسانية قابلة للدراسة[7] لذا نجد «النص يرتبط بالجملة بالطريقة التي ترتبط بها الجملة، والنص إعتباره لا شك أنه يختلف عن الجملة في النوع، وأفضل نظرة إلى النص اعتباره وحدة دلالية. لذلك فإن النص الممثل بالعبارة أو الجملة، إنما يتصلبالإدراك (الفهم) لا بالحجم»[8]. وعليه ينفيان كونه سلسلة قياسية من الوحدة النحوية، بل وحتى التراكيب النحوية مثل التحديرات، العناوين والإعلانات هي نصوص ينتحقق بواسطتها المعنى ومشفرة فيها[9] موجهة من المرسل إلى المخاطب، وهذا أثرى الوظيفة التواصلية.

---

[1] ينظر: فاضل تامر، اللغة الثنائية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1994، ص 45

[2] ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1997، ص 12

[3] ينظر: محمد التوبي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، الجزء الثاني ، بيروت، لبنان، ، 1999، ص 860

[4] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة ، الدار البيضاء، المغرب ، 2001، ص 21

[5] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ، بيروت، لبنان، 1999، ص 116

[6] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان ، 2011 ص 142

[7] Duboit et autres , Didinnaire de dinguistique (discoure – texte), la rousse, paris,1973, p 446

[8] Halliolay MAK, Ruquaha Hassan, cohesion englich, longman, london, 1976 , p 1-2

[9] Ibid, p 12

اهتم **زيغفريد شميت** بالنص من هذه الوجهة التواصلية بوصفه عامل مهم يقوم على تحويل: « اللغة من نظام إشاري عام إلى فعل إجتماعي هادف، وتوظيفها لوضعيات تواصلية ملموسة»[1]. والفعل التواصلي يربط بين خصائص النص و المتلقي، وذلك حتى تحقق فاعلية النص باجتماع عدة معايير كالتماسك والقصدية ... الخ.

وأبعد من ذلك لتتحقق عملية التواصل يجب استدعاء الحركات وتعبيرات الوجه[2] للتأثير في المخاطب، لذا ينظر شميث إلى أنه إنجاز مادي يعتمد على عوامل موضوعاتية وسياقية.

المطلب الثاني: التناص – الخطاب

أولا: التناص:

بدأ مصطلح التناص يشق طريقه إلى أدبيات المقولة بعد محاولات مخائيل باختين، إذ يعد أول القائلين بالتناص، إذ يقول غريماس: "كان الباحث السيميولوجي الروسي باختين أول من إستعمل مفهوم التناص، فأثار إهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه، والتي يمكن أن تمثل تحولا منهجيا في نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه"[3].

إذ تحدث باختين عن تداخل السياقات تحت إسم الحوارية (Dialogisme) في كتابه (شعرية دوستويفسكي) عن طريق إجراء مقارنة بين روايات تولستوي وروايات دوستويفسكي. ولا تعني الحوارية مجرد حضور أصوات الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف، وإنما تعني أن كل صوت يتضمن وعيا لا يكتفي بنفسه أبدا، حيث يقول: "إن كل كتابة أو نقش إمتداد لسابقاتها تثير سجالا معها وتنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم تتجاوزها وتستبقها"[4]. وقدم تمثيلا رائعا لحالة النص الأدبي باعتبارها شبيهة بحالة المهرجان الإحتفالي الذي اختلط فيه الثقافة العليا والدنيا. كما وقف على حقيقة التفاعل في النصوص بمحاكاتها لأجزاء من نصوص سابقة عليها[5].

ثم استثمر هذه الجهود كل من **جوليا كريستيفا** و**ميشال ريفاتير** و **لورانت وزادت** من مهاده النظري وصولا إلى مايمكن أن نسميه تمرد على البنيوية، بالسعي إلى: "تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام". على أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا[6]. ثم بدأ المصطلح واسع الإنتشار –رغم حداثته- لدى عدد من النقاد الأوروبيين، ولكن اتضحت معالمه مع جيرار جنبت في مؤلفه الأطراس (Palimbsestes)، حيث يقول: "وفي الواقع لا يهمني النص حاليا، إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع

---

[1] نزار التجديتي، إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميت، مجلة علامات، الجزء الواحد والأربعون، عدد 112، 2001، ص 377

[2] ينظر: ديتر وفوافاجانج، مدخل إلى علم اللغة النصي، مرجع سابق، ص 169

[3] صلاح فضل، طراز التوشيح بيت الإنحراف والتناص، مجلة فصول، المجلد 8، عدد 5، القاهرة، 1989، ص 76

[4] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء، 1986، ص 96

[5] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنيلته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر، الجزء الثالث، الطبعة الأولى ، المغرب، 1990، ص 183-185

[6] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 182

غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي بالمعنى الدقيق و (الكلاسيكي) منذ جوليا كرستيفا، وأقصد بالتداخل النصي -سواء أكان تسبيا أم كاملا أم ناقصا- لنص في نص آخر"[1].

يعد التناص امتداد لمفهوم الحوارية الذي يرجع كل إنتاج لغوي إلى العبارات المستعملة، فالمبدع يتحرك ضمن فضاء النصوص، ويتحدد هذا النشاط من خلال مبدأ التفاعل الكلامي أو التحاور، إذ تعدل الكتابة عن مستوياتها التركيبية والدلالية إلى مجموعة من العلاقات الدالة.

فالتناص هو تبادل وحوار وتفاعل وتصارع بين النصوص، ويكسبه شكلا مضمونا. إذ يصبح بحق النص: "مجموعة الغقتباسات المجهولة والمقروءة و الإستشهادات اللاشعورية و اللا إستنساخية"[2]. لذا نلمس تقارب في تحديد مفهوم الحوارية لدى **تدوروق** و **باختين** على أنه تناص بين ملفوضين، حيث تتداخل بينهما علاقات دلالية خاصة تعرف بالعلاقات الحوارية[3]. غير أن دخول النص في علاقات تفاعلية مع نصوص أخرى، لا يعني ذلك دخول النص في علاقات حوارية مع خطابات يتفاعل معها، بمعنى أن إنفتاح النصوص على بعضها البعض يجعل من النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ويكون مفهوم التناص دالا على وجود نص أصلي مارس تأثيره على النصوص الأحدث نشأة منه، واستدعاء النصوص "بأشكالها المتعددة الدينية والشعرية والتاريخية على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر"[4].

أما مفهوم التناص في المقاربات العربية البلاغية، قد تشكل في مفاهيم كثيرة تباين بعضها بين مصطلحات الإقتباس، التضمين، السرقة، المعارضة، المناقضة و الإنتحال. وليست هذه المصطلحات إلا شكلا من أشكال التناص والقاسم المشترك بينهما وبين التناص هو فكرة إنتقال المعنى أو اللفظ أو كليهما، أو جزء منهما من نص إلى آخر، ومن عمل أدبي إلى آخر، مع إختلاف المقصد والغاية.

ويؤكد عدة دارسين قصب السبق للبلاغة العربية في إحتواء مصطلح التناص، من ذلك **محمد العمري** الذي لا يجد إشكالا في أن يضارع التناص بمفهوم تداول المعاني مثلما هو لدى **أبي هلال العسكري**، يقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قولب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخدوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزها معارض من عندهم ويريدوها في غير حياتها الأولى، ويزيدها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"[5].

ومن خلال التقديم، نلاحظ أن جدور التناص متواجدة لدى النحاة القدامى، ونخلص من هذا كله إلى القول أن الإقتباس بمفهومه العربي القديم يقابل بشكل واضح مصطلح التناص في النقد المعاصر. وأما التضمين فليس إلا

[1] جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الحميد أيوب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، 1976، ص 90

[2] عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق للنشر، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 31.

[3] T. todorov et M. Bakhtime, le principe dialogique, ed du seuil, paris, 1981, p 95

[4] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتدادها، الطبعة الأولى ، 1997، ص 310

[5] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، حققه وضبطه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011، ص 215

صورة من صور الإقتباس، يعرفه **ابن رشيق**: "فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[1].

لقد كان للبلاغيين حضورا قويا واهتماما كبيرا حول تقصيهم لظاهرة التناص في صوره المختلفة، حيث: "قاربت دلالة التناص ومفهومه من قريب ومن بعيد، وتحديد دلالاتها. كما وردت في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولقد أحصيتا ثمانية وعشرين مصطلحا عربيا قارب مفهوم التناص"[2]. وكل هذه المصطلحات التناصية لم تخرج مواصفات النظم والكتابة. كما أن المعارضة والمناقضة تحققان مفهوم التناص من خلال الشكل الخارجي، ومن خلال البناء الهيكلي لهما، الذي يستوحي النص المعارض أو المناقض. وذلك إما بالإعتماد على الجانب الإيقاعي أو الصوتي، كالقافية والرووي. ويمكن أن يصنفها في النقد المعاصر ضمن ما أسميناه بالتناص الأسلوبي[3]. ولكن دراسات **أبي هلال العسكري** حول مصطلح السرقات كانت أعمق نظرا كالإصطراف والإجتلاب والإنتحال وغيرها[4].

وقد أورد **حازم القرطاجني** مفهوم التناص في سياق معالجته طرق العلم التي من شأنها أن تزيل الغموض والإشكال العارضين في المعاني، واعتبره وجها من وجوه الإغماض في المعاني. فهو: "أن يكون المعنى مرتبا على معنى آخر، لايمكنه فهمه إلا به، فقد يكون المعنى المبني عليه داخل الكلام وخارجه"[5].

إن النص الحاضر المتناص يتناسب معناه على معنى النص الغائب المتناص معه، بحيث لا يتأتى فهم معنى الأول إلا بواسطة إدراك معنى الثاني. وقد ذكر **حازم طريق** التناص الداخلي والخارجي، حيث قال: "ولإقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه زائد على الخيال والفكر"[6].

إن نظرة النقاد القدامى للتناص، وإن كانت تفتقر للرؤية العلمية المتبصرة، فإن الجانب المنهجي كان له حضورا قويا، إضافة إلى فطنتهم المبكرة في توظيفه كإجراء نقدي وبلاغي.

يرى **ريفاتير** أن: "الكلمة تصبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا، وإذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي سيتم به تركيبها في تلك الأسرة"[7]. وهذا الفضاء الذي تطلق عليه **جوليا كريستيفا** اسم التناص (تداخل النصوص)، حيث دعت إلى التسليم بمبدأ الإنفتاح الروائي الذي يقحم التحولات الإديولوجية والتفاعلات اللغوية والأنواع الأدبية. فهي تعتمد على البنيوية في تحليلها للنص الأدبي، حيث تتخطاه

---

[1] أبو هلال الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، الجزء الأول الثالث، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، 1960، ص 377.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء الثاني، دار الهومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 117.

[3] ينظر: أحمد طعمة حلبي، جذور التناص في النقد العربي القديم، مجلة البيان، العدد 395، الكويت، 2003، ص 16

[4] ينظر: أبو هلال الحسن ابن رشيق القيرواني، مرجع سبق ذكره، ص 280

[5] حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 48

[6] المرجع نفسه، ص 38

[7] محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة، 1997، ص 178

إلى إطار أعمق مكون من الإشارات والعلامات التي تفككها لتعيد بناءها من جديد، فتوغلت فيه حيث أصبح النص بالنسبة لها ينهج منهجا سيميائيا، فهو "تفاعل نصي في نص بعينه"[1]. وهنا يبدو التناص تجديدا وتمردا، إذ يدخل النص المعاصر في علاقة مع النص القديم أو الجديد، وحين تتداخل هذه النصوص، فإن النص الحاضر قد يمنح النصوص القديمة تأويلات جديدة أو العكس. وهذه العلاقة تختلف في وجوهها من التوليد والمعارضة والتخالف والتضاد، وهو يفضي إلى إبداع نص فوق نص[2].

إن توصل **كريستيفا** إلى إبتكار صياغة مناسبة ووصف دقيق لمختلف التفاعلات النصية، راجع إلى التراكم النظري الذي تشكل قبلها من خلال أعمال **دوسوسير** تم الدراسات البنيوية، وأخيرا **ميخائيل باختين** التي تعترف **كريستيفا** بصراحة وفي أكثر من مناسبة باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد.

والجدير بالذكر أن تعريفات **جوليا كريستيفا** للتناص لا تخاو من قصور، وعدم تحديد دقيق للمصطلح بأبعاده وملامحه التي استقر عليها فيما بعد، فقد لجأ **رولان بارت** "إلى إعطاء المصطلح حصرية أكثر وتقييده بالتحولات المتبادلة بين نصوص عائدة على نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناص شعري وآخر روائي"[3].

وبتناول بارت مفهوم التناص، فقد ركز على على الفرد الذي يمارس التداخل النصي، وهو مايكشف عن أثر الفرد في النصوص المتداخلة، لأن التأويل والتحليل لهذه النصوص يعتمد على قدرة الفرد وعلى مخزونه من التناصات السابقة بالنص الذي يحلله، وعليه ارتبط مصطلح التناص بالكثير من المعارف الإنسانية، كونه يعتبر: "دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز، حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[4]. وبذلك يختلط علم الدلالة بوصفه فرعا من علم اللغة بعلم الرموز والإشارات والمكون الرئيسي للتناص.

تعد المثاقفة مصطلحا حديثا نسبيا، حيث يتداخل الادب المقارن مع ميدان التناص، "فنحن نعرف أن المثاقفة لفظ اصطلاحي جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان، ويشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد في صورة متكافئة أو مختلفة"[5]. وبهذا مجالات المثاقفة لتستوعب ما أنتجته الحضارات الحديثة.

وبهذا يقارب النص اللامحدودية، من حيث المعاني والدلالات. وهذا ما أكده **هارولد بلوم** الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير الهوس الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال

---

[1] شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، القاهرة، 2012، ص 127

[2] ينظر: محمد وهابي،مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات في النقد، عدد 54، 2004، ص 381

[3] كاظم جهاد، أندونيس منتحلا، دراسة في الإستحواد الأدبي وإرتحالية، مكتبة مدبولي، الطبعة الثانية ، القاهرة، 1993، ص 36

[4] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، الطبعة الثانية ، القاهرة، 1988، ص 11.

[5] ف.ر. بالمر، علم الدلالة (إطار جديد)، ترجمة: صبري ابراهيم السيد، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص 11

النص السابق أو التمرد عليه[1]. فهو تبادل بين النصوص، بحيث أن عدة روايات عالمية تنتظر مناقشة الدارسون بالمعنى الإنفتاحي النصي على التناص وعلى الذاتية المتداخلة في نفس اللحظة[2]، مما يعزز الترابط النصي وهو أساس المفهوم الذي ينبني عليه النص والغاية من كل إنجاز نصي.

ثانيا: الخطاب

إذا حاولنا تأصيل مفهوم الخطاب، فإننا سنعود إلى ما أنتجه تراثنا، بدءا بالمعاجم الأساسية، إذ نجد (**لسان العرب**) في تعريفه اللغوي يورد أن الخطاب هو الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، سواء صغر الأمر أو عظيمه، فيقال: خطب، خطوب، خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الإشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن[3]، وقد يكون المواجهة بالكلام[4]، أو مراجعة الكلام[5]. و "المخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة". ومما ورد لدى **أبو جعفر النحاس**: "الخطب في مجامع الحكم ما تفاخرت العرب في مشاهدهم، وبما نطق الخلفاء والأمراء على منابرهم وعلى منوال الخطابة نسجت الكتابة"[6].

ومن خلال قراءتنا لهذه النصوص الواردة في كتب الأصول، حاولنا استخلاص جوهر الدلالة للمادة، فضبطناه في تعريف **أبو هلال العسكري**، يقول: "الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطب تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، قال: والفرق بينهما أن الخطبة يشابه بها بخلاف الرسالة، والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة"[7].

ويرتبط الخطاب بالخطابة في النصوص التراثية، فالخطابة في ميدان النثر هي الإطار المثالي الذي تتجلى فيه البلاغة النثرية، ومن ثم فإن الجاحظ إذا تكلم في بعض النصوص عن الخطابة فهو يقصد البلاغة، "ولم يذكروا بالخطابة ولا بهذا الجنس من البلاغة"[8]. وهذا ليس معناه أنه لا يفرق بينهما.

وبناءا على ماتقدم، تحمل مادة (خ.ط.ب) معنى جوهريا هو الكلام الحامل لرسالة ما، والمعتمد على سلطة ما، لتبليغها وتحقيقها. ولذلك يبدو المشتق العربي (خطاب) قادرا على حمل المضمون المعرفي، والمحتوى النقدي لمصطلح (Discours) الغربي، بل ربما يفوقه في ذلك.

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي نقلا عن محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان الكويتية، العدد 364، 2000، ص 09

[2] ينظر: روبرت دي بوجراند، ماهية النصوص، ترجمة: محمد شاهين، مجلة الآداب الأجنبية، عدد 83، 1995، ص 16.

[3] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطب)، الجزء الأول، دار صار، 1994، ص 360.

[4] ينظر: محمود الزمخشري، أساس البلاغة، حققه: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة ناشرون، الطبعة الأولى ، بيروت، لبنان، 1999، ص 187

[5] ينظر: محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (خطب)، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ، بيروت، لبنان، 1995، ص 83.

[6] أبي العباس، أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، الجزء الأول، المؤسسة المصرية العامة للنشر، مطابع كوستا تسوماس، القاهرة، 2001، ص 210.

[7] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، مرجع سابق، ص 154.

[8] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة الثالثة ، الجزء الثالث، 1998، ص 28

ينطلق "**دومنيك مانغونو**" في إشتغاله على الخطاب من خلفية تداولية باعتباره صلوان للكلام، كون أن الجملة لاتنتمي إلى حيز اللسان، وإنما تنتمي إلى الكلام بوصفها وحدة خطابية. غير أن ما يمكن أن نلفيه لدى (**دومنيك مانغونو**) هو تعميقه العلاقة بين الخطاب والظروف التي أنتجته. وذلك بالعودة إلى أدبيات السياق، وبالعودة كذلك إلى إستعمال كلمة خطاب في اللسانيات. ومن مقاربات تحليل الخطاب يتضح مايلي: "يؤكد **راستيي** على وجوب وصل وجود النص بوجود الملفوظ، إذ لا يمكن تصور أن يكون النص سابقا من حيث الوجود على الملفوظ، ويؤكد على أن السياق هو النص كله، لكونه محددا له. فهو مكون من مكوناته، سواء تعلق الأمر بالمضمون أو التعبير"[1]. مما يجعل ماهية النص تقترب من مفهوم الخطاب، باعتمادهما على السياق التواصلي، فالخلاف بينهما لا يقف على عند مستوى صيغة التعبير، وإنما يختلفان في أنماط الساقات اللغوية والإجتماعية التي تأسس الدلالة في إطارها. إلا أن الخطاب يتجلى في قالب شفوي وكتابي، والخطاب ينتجه الفرد بغية إيصال رسالة مؤثرة في المتلقي. ويشترط في متلقي الخطاب أن يكون واعيا بفحوى الرسالة، ليتمكن من فن شفراتها.

فالخطاب هو: "تلك الصياغة لفكرة مقصودة، في تتابع لغوي وفق ما تقتضيه القواعد اللغوية للغة معينة، ومن الضروري هنا ضبط الصحة والسلامة في التأليف اللغوي، لأن سوء التأليف قد يؤدي إلى الاضطراب في العملية الإبلاغية، ليتم بعد ذلك إرسال الخطاب في الهواء إلى المتلقي، إذا كانت الرسالة منطوقة أو مدونة كتابية"[2].

والخطاب مرادف للكلام، أي الإنجاز الفعلي للغة، بمعنى: "اللغة في طور العمل أو اللسان التي تنجزه ذات معينة، كما أنه يتكون من متتالية تشكل مراسلة لها بداية ونهاية"[3]. وهو مصطلح نقدي ما بعد حداثي في بعده الفلسفي العام، وما بعد بنيوي في بعده النقدي، ومنهجي. وهو نسق من العلامات الدالة الخاصة بالأفراد أو المجموعات، أو حتى الموضوعات. وكل نسق من الأنساق الخطابية له سمات خلافية تجبره عن غيره من الأنساق، وهذه السمات. ويعرف **ميشال فوكو** الخطاب بـ: "نسمي خطابا مجموعة من الملفوظات التي تنتمي إلى نفس التشكيلة الخطابية"[4]. فهو الموضوع المجسد كفعل، أما النص فهو الموضوع المفترض، وهو نتاج للغتنا العلمية باعتباره نتاج لعملية الكلام، يتشكل من الدوال والمدلولات التي تخضع لنظام محدد من المفاهيم والقوانين.

ميز **غريماس** بين النص والخطاب، إنطلاقا من صيغة التعبير. النص مضمون أو ملفوظ قابل لأن يتجسد في خطاب[5]. ويعرف **غريماس و كورتيس** النص بمقابلته مع الخطاب، "بوصفه ملفوظا يتقابل مع الخطاب وفقا لمادة التعبير (كتابية أو صوتية) المستعملة لأجل إبراز الفعل اللساني"[6]. ويشترك النص مع الخطاب بوصفهما ملفوظا،

---

[1] ربيعة العربي،الحد بين النص والخطاب، مجلة علامات، العدد 33، كلية الآداب، أكادير، المغرب، 2010، ص 42

[2] بن عيسى عبد الحليم، الإتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مجلة اللغة والإتصال، العدد الأول، جامعة وهران، 2005، ص 23

[3] سعين يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ، الدار البيضاء، 1997، ص 27.

[4] M Faucault, l archeologie du savoir, paris, gallimard ; p 153

[5] ينظر: ربيعة العربي، الحد بين النص والخطاب، مرجع سابق، ص 41.

[6] Josph Courtes et Algirdas julien greimas, semiotique,dictiomaire raisonne de la theorie du lanqage classique hachette, paris, 1986, p 389

ويختلفان في كون النص مكتوب والخطاب منطوق. و "يمكن أن نسمي نصا كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف فإن التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته"[1].

[1] Paul Ricoeur, du texte a l action,edition du seuil, paris, 1986, p 154

المبحث الثاني: الحركة اللسانية والخطاب الشعري عند محمود درويش

المطلب الأول: أثر التوجهات اللسانية الحديثة لدى الغرب

تقتضي طبيعة هذا البحث الوقوف قليلا عند البدايات الأولى لظهور لسانيات النص في الغرب، إذ يعد علم لغة النص من أحدث فروع علوم اللغة الحديثة. وقد نشأ هذا في الغرب كنهاية طبيعية لوجوب تعدي الدراسات من الجملة إلى النص.

عزل **دوسوسبير** الوقائع الكلامية، فاللسان ليس إلا نسق من العلامات المتعارضة بمنطقة الكلام، الذي يعدل المكونات الصوتية والتركيبية. وعليه فاللسان من خلال خصوصيته الثابتة يكون أثرا إجتماعيا، يبرز وجوده وفاعليته. ومن هذا المنطلق يقول **دوسوسبير**: "اللسان هو اللغة منقوصا منها الكلام، وهذا يعني أن الكلام يتمظهر للغة عن طريق اللسان"[1].

ويذكر **Malcon Coulthard** تحث عنوان المحاولات المبكرة لتحليل الخطاب: "في الفترة الممتدة في أواخر الستينيات، كانت هناك محاولتان منفردتان لدراسة تراكيب ما فوق الجملة: إحداهما قام بها هاريس (1952م)، والأخرى قام بها ميتشل (1957م). وعلى الرغم من عنوان مقالة هاريس الواعد (تحليل الخطاب) إلا أنها كانت مخيبة للآمال، لأن العمل وفقا لتقاليد البولومفيدية أنتج طرقا شكلية لتحليل الحديث أو الكتابة"[2].

لا يمكن لنا القول أن لسانيات القرن العشرين إختراع جديد لا صلة له بالماضي، بل بالعكس تماما. فالعالم **تشومسكي** هو أكثر اللسانيين المحدثين تجديدا في كثير من النواحي[3]. ولقد كان التحول الذي حدث في تلك الآونة إنتقالا من اللسانيات التاريخية إلى ما يسمى باللسانيات التزامنية. وتعرف اللسانيات التاريخية أيضا باللسانيات التعاقبية أو فقه اللغة، وقد هيمن هذا النوع من اللسانيات على البحث اللغوي في القرن التاسع عشر، متمثلا في البحث في تاريخ اللغات، واكتشاف العلاقة بينهما[4]. أما اللسانيات التزامنية فتعمد على تحليل اللغات باعتبارها نظم تواصل.

يقول جفري سامسون: "إننا نعتبر اليوم دوسوسير أولا وقبل كل شيء العالم الذي عرف مفهوم اللسانيات التزامنية، وهي دراسة اللغات كنظم موجودة في نقطة معينة من الزمن"[5].

---

[1] ينظر: فريدينان دوسوسير، دروس في الألسنة العامة، ترجمة: صالح القرمادي ومحمد الشاوش، ومحمدعجينة، الدار العربية للكتاب، 1985، ص 34

[2] Malcon Coulthard, an introduction discoure anaigsis, longman, london et new york, 1985, p 03

[3] اللسانيات التي نشأت في نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا، والتي تعرف بالحركة الرومنسية (رفض التقليد) مثل هردر في كتابه رسالة في أصل اللغة.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 01

[5] المرجع نفسه، ص 29

تقاس لسانيات **دوسوسير** على النظرية الغنائية، فقد حاول أن يجلي ثلاث مصطلحات كان لها نصيبا وافرا من الدراسة (اللغة، اللسان، الكلام)[1].

- اللغة: وهي الملكية اللسانية المتمظهرة في تلك القدرات الفطرية التي يمتلكها الإنسان.
- اللسان: هو نسق تواصلي يمتلكه كل فرد (متكلم/ مستمع) للغته
- الكلام: هو ذلك الإنجاز الفعلي، وهو فعل التلفظ للإفصاح عما في ضميره.

تمسك **دوسوسير** بمصطلحين هما: اللسان والكلام، حيث رأى أن اللسان موجود في فكر مستعمليه.

ومن أبرز الداعين إلى إقامة نحو النص وأسس اللسانيات النصية **Vandijk** الذي سعى في جل دراساته إلى إقامة تصور متكامل حول نحو النص بالتداخل مع العلوم الأخرى، ليصبح علم النص علما مبني على أسس علمية، علما أنه: "مايوجد في الإتجاه الواحد في علم اللغة النصي تأثيرات لمدارس ونظريات مختلفة، فتجتمع أحيانا التأثيرات الدلالية والتداولية، مع بعض مقولات النحو التحويلي عند تشومسكي التي استثمرت على المستوى النصي"[2].

اهتم الباحثان **هاليداي** و **رقية حسن** بفكرة الإتساق في اللغة من خلال دراسة التماسك بين الأجزاء المشكلة لنص/ الخطاب ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (التشكيلية) التي تصل بين العناصر المكونة للنص.

يعتبر تحليل الخطاب الشعري إحدى الإشكاليات المعرفية المعقدة التي واجهت المتلقي، لا سيما إذا كان الأمر يتعلق بالوقوف على تلك الممارسات النقدية لإبراز الطابع الإشكالي الذي رافق مسيرة القراءة والتراث. وسنحاول الوقوف على معالم المقاربات الشعرية التي تنشد الثبات والأخرى التي تبتغي الإختلاف. وقد كانت الدراسة النسقية ردا على القراءة السياقية بإعطاء النص الشعري سلطة ثبات.

كان الإتجاه التقليدي في تحليل التراث الشعري قاصرا عن تعميق فهمنا للقصيدة القديمة، لأنه يقوم على منهج فقه لغوي فيلولوجي[3]. ولقد كان اهتمام النقاد منصبا على وحدة البيت، ونظروا في المعاني البعيدة والنادرة. ومن هنا حاول بعض النقاد البحث عن مفهوم جديد للقراءة في محاولة لتجاوز هذا المفهوم، وانطلقوا من الإعتماد على النص بصياغته التركيبية والجمالية دون اللجوء إلى العوامل الخارجية.

[1] ينظر: فريدينان دوسوسير، دروس في الألسنة العامة، مرجع سابق، 29

[2] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والإتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص 76

[3] ينظر: كمال أبو ديب، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة، عدد 195، 1978، ص 29-28

المطلب الثاني: التجربة الشعرية لدى محمود درويش

يمثل محمود درويش قوة تجديد للشعر الذي يتجاوز النظم من جهة والذي يطور الحداثة من جهة أخرى[1]، بل ويدخل مرحلة جديدة من البحث الواعي والتأمل العميق.

ومن جانب آخر، كانت سيرورة نضج التجربة الشعرية عند درويش قد تأثرت بمصادر عربية كلاسيكية وتراثية (المعلقات، المتنبي)، وكلاسيكية رومانتيكية (علي محمود طه، إبراهيم ناجي)، وحداثية بمختلف تياراتها (نزار قباني، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي). كذلك تبلورت تجربته في إطار إطلاعه المعمّق على الشعر العبري (يهودا عميحاي، بصفة خاصة)، والآسيوي (طاغور، ناظم حكمت)، والإسباني (فدريكو غارثيا لوركا، بابلو نيرودا) والروسي (فلاديمير مایاكوفسكي، سيرغي يسينين)، والفرنسي (لوي أراغون وبول إيلوار، وصولاً إلى سان جون بيرس ورينيه شار)، والأنغلو . ساكسوني (الأسماء كثيرة هنا، أبرزها والت ويتمان، و. ب. ييتس، إزرا باوند، ديريك ولكوت...)، والإيطالي (أوجينو مونتالي، في المقدّمة)، وتجارب الشعر في أوروبا الشرقية عموماً.

أولا: تقسيم التجارب الشعرية

يُعد محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية، ومر شعره بعدة مراحل، حيث قسم النقاد مراحل شعر درويش إلى عدة أقسام، يجمع بينها علاقة الشاعر بوطنه وبقضيته "القضية الفلسطينية" و بالمنفى وترك الديار وكل ذلك في ظل علاقته بالذات.

وقد قسم الناقد محمد فكري الجزار شعر درويش إلى ثلاثة أقسام[2]: المرحلة الأولى وهي مرحلة تواجده في الوطن، التي تشمل بدايات تكوين الشاعر ووعيه بقضية وطنه وتشكيل الانتماء لهذا الوطن في ظل الاحتلال. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الوعي الثوري والتي امتدت إلى عام 1982، حيث الخروج من بيروت وفيها تم تنظيم مشاعر الشاعر التي كانت قد تكونت لديه في المرحلة الأولى. اما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني.

بينما قسم الناقد حسين حمزة[3] شعر درويش إلى ثلاث مراحل انطلاقًا من علاقة الشاعر بنصه الشعري فنيًا، وبخارج نصه أيدولوجيا، أي كيف انتقل درويش من ماركسية في المرحلة الأولى إلى قومية عربية في المرحلة الثانية، وإلى الفكر الكوني الانساني في المرحلة الثالثة دون إغفال فلسطينيته.

أما من حيث مسيرته الشعرية فيمكن تقسيمها وفق ما جاء عند الناقد حسين حمزة إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى (190-1970) ويسميها حسين حمزة بمرحلة الاتصال، حيث انتمى الشاعر وفق حسين حمزة في هذه

[1] ينظر: مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي، مرجع سابق ، ص.681.

[2] ينظر: الجزار، محمد فكري، مرجع سابق، ص 97

[3] ينظر: حمزة، حسين، محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام. موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، اعداد وتحرير ياسين كتاني. الطبعة الأولى، الجزء الأول. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، 2011. ص423-445.

المرحلة إلى التيار الرومانسي في الشعر العربي المعاصر، وقد احتدى بشعراء، أمثال: بدر شاكر السياب (1926-1964) ونزار قباني (1998-1932). وهنا نلاحظ سيطرة الخطاب المباشر على نصه الشعري مع استخدام الشاعر لتقنيات أسلوبية مثل تناص والقناع وغيرها. أما المرحلة الثانية (1970-1983) وهي مرحلة أطلق عليها حسين حمزة بمرحلة" الانتصال "وهي مرحلة بينية تكمن فيها بعض مميزات المرحلة الأولى وقد طور الشاعر في هذه المرحلة أسلوبه وتطورت دلالات شعره منفتحة على دلالات أوسع من تلك الحاضرة في البعد الأيدولوجي، كما اكتسبت إحالات الشاعر إلى التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة زخما أكبر، حيث أصبح نصه الشعر مليئًا بالإشارات الأسلوبية والتناصية. أما المرحلة الثالثة والأخيرة (1983-2008) فقد أسماها الناقد حسين حمزة بمرحلة" الانفصال"، بمعنى أن الشاعر انفصل تدريجيا وبشكل واع عن خطابه الأيدولوجي المباشر في شعره، وقد يكون الخروج من بيروت عام 1982 سببًا في خيبة أمل الشاعر في قومية عربية التي آمن بها الشاعر وتجلت بالمرحلة الثانية. في هذه المرحلة انفصل الشاعر عن الضمير "نحن" وعاد إلى الضمير "أنا" أي الالتفات إلى الذاتية.

رغم أنّ تقسيم التجارب الشعرية الكبرى إلى أطوار أو مراحل أو احقاب يظلّ خياراً محفوفاً بالمزالق، إلا أنه رياضة مستحبة منهجياً، من جانب آخر، يحتاج إليها المؤرّخ الأدبي، كما أنها تخدم دارس الشعر مثل قارئه العريض. في ضوء هذه المعادلة، يمكن اقتراح التقسيم التالي للمحطات الفارقة التي عرفتها تجربة درويش:

- ❖ مرحلة النفي داخل الوطن (المرحلة الثورية): وقد شملت بداياته الشعرية الأولى وتركزت في مرحلة الستينات.
- ❖ مرحلة البحث الجمالي: وقد مثلت مرحلة السبعينات من حياته.
- ❖ المرحلة الملحمية.
- ❖ المرحلة الملحمية – الغنائية.
- ❖ المرحلة الأخيرة في شعر محمود درويش: مرحلة الوجودية والفلسفية: وقد مثلت انتاجه الشعري مع بداية الثمانينات، واستمرت إلى نهاية حياته[1]. وهذه الفترة تمثل فترة ما بعد الحداثة في الخطاب الشعري الدرويشي.

1- مرحلة النفي داخل الوطن (المرحلة الثورية)

كان درويش لتوّه أحد أبرز أفراد شعراء المقاومة، وكان شعره يتطوّر ضمن المنطق ذاته والموضوعات إياها؛ ولكنه امتاز عن أقرانه في خصائص عديدة، بينها غزارة إنتاجه، والأفق الإنساني الأعرض لموضوعات قصائده، وحسن توظيفه للأسطورة والرموز الحضارية الشرق أوسطية والهيلينية، وبراعته في أسطَرة الحدث اليومي والارتقاء به

[1] ينظر: محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، الطبعة الأولى ، 1998 ،ص14

إلى مستوى ملحمي في الآن ذاته، ورهافة ترميزه للمرأة بالأرض، ومزجه بين الرومانتيكية الغنائية والتبشير الثوري، وسلاسة خياراته الموسيقية والإيقاعية، وحرارة قاموسه اللغوي، وميله إجمالاً إلى الصورة الحسية بدل الذهنية .

بالمعاني السياسية الإيديولوجية وكذلك الجمالية الفنّية، وتمثّلها مجموعته **أوراق الزيتون** (1964)، حين انتقل درويش من الهمّ الذاتي إلى الهواجس الجماعية، والحلم الثوري، والتغنّي بالوطن، وحسّ الإلتزام الثوري، والتضامن الإنساني والأممي (كما في قصائده **عن إنسان**، و **عن الأمنيات ولوركا**). غير أنّ الهمّ المركزي الأبرز كان موضوعة تثبيت الهويّة، كما في قصيدته الشهيرة **بطاقة هوية**، التي سوف تشتهر باسم آخر هو السطر الإستهلالي فيها: **سجّل أنا عربي**.

ثم لاح وكأنّ النزعة الثورية الشخصية قد اندمجت في تيّار عريض أوسع، فصارت جزءاً من حركة وطنية فلسطينية شاملة، تخصّ البقاء والمقاومة، إنسانياً وأدبياً أيضاً. حيث صدرت مجموعات عاشق من فلسطين (1966)، وآخر الليل (1967)، و العصافير تموت في الجليل (1969)، وحبيبتي تنهض من نومها (1970).

2– مرحلة البحث الجمالي:

وهي التي تبدأ مع خروج درويش إلى العالم العربي، وانتقاله من القاهرة إلى بيروت. لقد أراد البرهنة على أنّه شاعر صاحب مشروع جمالي منذ البداية وقبل أيّ تصنيف آخر، وأنّ اقتران تجربته بشعر المقاومة لا يعني أنه لم يكن يسعى إلى تطوير موضوعاته وأدواته ولغته الشعرية على نحو يتفاعل مباشرة مع حركة الحداثة الشعرية العربية ويغني تيّاراتها.

ومنذ سنة 1972، حين صدرت مجموعته **أحبّك أو لا أحبّك**، وهي الأولى له خارج فلسطين، واصل درويش تطوير مشروعه الشعري على نحو منتظم وعنيد، بحيث كانت كلّ مجموعة جديدة تشكّل نقلة أسلوبية عن المجموعة التي سبقتها **محاولة رقم 7** (1973)، تضمنت مزجاً بين الموضوع الغنائي والاستعادة التاريخية . الأسطورية للمكان الفلسطيني . الكنعاني (كما في قصائد **النزول من الكرمل**، و **الخروج من ساحل المتوسط**، و **طريق دمشق**)، مجموعة **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** (1975)، مثّلت نقلة أكثر وضوحاً نحو القصيدة الطويلة التي تمزج بين التأمّل الغنائي والسرد الملحمي؛ ومجموعة **أعراس** (1977)، تعود إلى الموضوع الوطني ولكن ضمن صياغات إنسانية ملحمية أوسع، وأخرى تسجيلية ذات ارتباط بوقائع محدّدة في الزمان الفلسطيني (كما في قصائد **كان ما سوف يكون**، **أحمد الزعتر**، و **قصيدة الأرض**).

من جانب آخر، كانت القصيدة الطويلة **مزامير**، في مجموعة **أحبّك أو لا أحبّك**، قد تضمنت 12 قصيدة فرعية مرقّمة، كانت في عدادها ستّ قصائد كتبها دروبش نثراً خالصاً، إذا جاز القول، ومثّلت أوّل اقتراب واضح له من أشكال قصيدة النثر العربية كما كانت شائعة في تلك الأيام، مطلع السبعينيات. وكان ذاك آخر اقتراب في الواقع، حتى صدور **في حضرة الغياب** (2006)، و **أثر الفراشة** (2008)، حين سيكتب درويش سلسلة قصائد ونصوص تجهد إلى/ وتنجح كثيراً في جسر الهوّة بين التفعيلة والنثر .

3- المرحلة الملحمية:

وهي مرحلة استكشاف مسائل الشكل والبنية الموسيقية للقصيدة، إذْ كتب درويش الرباعيات، وحاول محاكاة إيقاع العزف المنفرد في الموسيقى، وكتب القصيدة المعتمدة على الفقرة الشعرية المتصلة بدل السطور، أو القصيدة الطويلة المعتمدة على قصائد قصيرة من عشرة سطور. ولعلّ هذه الفترة هي أكثر مراحل تجربة درويش قلقاً وتجريباً وتطويراً وخصوبة. وهي التي تعقب الاجتياح الإسرائيلي لبيروت سنة 1982، وخروج الفلسطينيين من لبنان إلى بحر جديد، وتيه جديد. وفي هذه المرحلة كتب درويش قصيدته الطويلة الشهيرة **مديح الظلّ العالي** (1983)، التي صنّفها في ما بعد تحت تسمية «قصيدة تسجيلية» لأنها تصف أجواء مقاومة الاجتياح، ومعنى مدينة بيروت، ومجزرة صبرا وشاتيلا، وأسئلة الوجود الفلسطيني بعد الخروج إلى أوديسة جديدة. وإلى هذه المرحلة تنتمي أيضاً مجموعة **حصار لمدائح البحر** (1984)، التي احتوت على **قصيدة بيروت** بوصفها العمل الشعري الطويل الثاني الذي يكمل ملحمة الخروج الفلسطيني من لبنان.

لكنّ المجموعة هذه تضمنت، أيضاً، اثنتين من أصفى وأجمل المراثي التي كتبها درويش على ذمّة شهداء الحركة الوطنية الفلسطينية (**الحوار الأخير في باريس**)، في ذكرى عزّ الدين قلق، ممثّل منظمة التحرير الفلسطينية الأسبق في باريس، و**اللقاء الأخير في روما**، التي ترثي ماجد أبو شرار، المفوّض السياسي العام الأسبق في حركة فتح.

وقد سبق لدرويش أن كتب مرثية فريدة مطوّلة بعنوان **كان ما سوف يكون**، نُشرت في مجموعته **أعراس** تخليداً لذكرى صديقه الشاعر الفلسطيني راشد حسين، الذي توفي في نيويورك سنة 1977 إثر حريق شبّ في بيته.

وتشمل القصائد التي كتبها درويش في هذه المرحلة بباريس، وظهرت بعدئذ في مجموعتَيه **هي أغنية، هي أغنية** (1986)، و **وردٌ أقلّ** (1986). وفي هذه القصائد استمرّ البحث الجمالي الذي بدأ في بيروت وانقطع فجأة مع الاجتياح الإسرائيلي وخروج الفلسطينيين من لبنان، وبدا أنّ درويش تفرّغ أكثر من ذي قبل لهواجس الذات والتأمّل الميتافيزيقي، والمحاورة الغنائية بين الشاعر والعالم.

4 – المرحلة الملحمية – الغنائية (مرحلة البعد عن الوطن)

وهذه هي المرحلة التي شهدت عودة محمود درويش إلى القصائد الطويلة، وإلى المشهد الملحمي العريض الذي لا يقهر النبرة الغنائية حتى وهو يستعيد الموضوع التاريخي، والذي ينفتح على تجارب إنسانية تراجيدية كبرى، ويبحث للفلسطيني عن موقع فيها، للفلسطيني ذاته أوّلاً ثمّ للإنسانية بعدئذ. وتمثلها قصائد مجموعتَيه **أرى ما أريد** (1990)، **أحد عشر كوكباً** (1992)، وأخرى مستقلة تشمل مجموعتَي **لماذا تركتَ الحصان وحيداً** (1995)، التي تدور حول موضوعة السيرة الذاتية للشاعر، ومجموعة **سرير الغريبة** (1999)، التي تدور حول موضوعة قصيدة الحبّ إجمالاً.

وضمن مرحلة الموضوعات المستقلة هذه يمكن احتساب مجموعتين صدرتا ضمن سياقات خاصة، شخصية ذاتية تخصّ الشاعر، وأخرى وطنية عامة تخصّ الأوضاع في فلسطين. وهكذا صدرت **جدارية** (2000)، وهي قصيدة طويلة تقارب الألف سطر[1]، لكي تسجّل سلسلة تأملات ملحمية كثيفة في موضوعة الموت على خلفية رمزية وأسطورية وتاريخية محتلشة بتوتر الوجود ومقاومة العدم وموقع الشعر والفنون في هذا الخضمّ كلّه، وذلك من وحي تجربة شخصية عاشها الشاعر حين خضع لعملية جراحية دقيقة في القلب سنة 1998. كما صدرت **حالة حصار** (2000)، لتدوّن يوميات الفلسطيني في سنوات استشراس آلة الاحتلال العسكرية والأمنية الإسرائيلية.

في هذه المرحلة كان درويش يستكمل الفصل الأنضج من تجربته في مصالحة الموضوع الملحمي مع الموضوع الغنائي، وكان يقدّم صياغة فذّة لمراوحة الفلسطيني بين صورة البطل الملحمي الملتَقط على هيئة ضحية، وصورة الفلسطيني العادي الواقف أمام منعطف السلام واستحقاقات اتفاقية أوسلو.

5 – المرحلة الأخيرة في شعر محمود درويش:

هي مرحلة كانت تستأنف برنامج البحث الجمالي والفنّي الذي بدأه الشاعر في بيروت، ولكن في نطاق محدد أكثر هذه المرّة، هو تطوير شكل القصيدة العربية المعاصرة. والتي انقطعت برحيله. ولأنّ درويش آمن بثراء البنية الإيقاعية للشعر العربي، وأنها لا تزال خصبة وقابلة للكثير من التجريب، فإنّ هاجس المجموعات اللاحقة انصبّ على التطوير المرن للتفعيلة، ضمن تشكيلات موسيقية سلسة الوقع وخافتة الصوت، تكفل تقريب المسافة بين الوزن والنثر. هذه هي السمة الكبرى في مجموعتَي **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004)، و**كزهر اللوز أو أبعد** (2005)، لكنها بلغت ذروة عظمى في عمل درويش الأخير **في حضرة الغياب** (2006)، الذي شاء الشاعر أن يطلق عليه صفة «نصّ»، لأنه في الواقع يستكشف أرحب آفاق شعرية النثر، وينجز صيغة فريدة وفذّة من امتزاج الشعر والنثر. وأمّا عمله الشعري الأخير **أثر الفراشة** (2008)، الذي يجمع بين التفعيلة والنصوص النثرية، فقد كان أكثر أعمال درويش اقتراباً من قصيدة النثر، خصوصاً وأنّ الشاعر تعمّد إنصاف الوزن حين أعاد إنتاج تشكيلات إيقاعية عالية تذكّر بتقنيات قصيدته في أواسط السبعينيات، كما أنصف النثر حين تلمّس شعريته على نحو جمالي ولغوي غير مسبوق في نتاجه .

هذه المراحل التي مرت بها تجربته الشعرية تأكد التطور الذي كان نتيجة حتمية لمسايرة العصر من خلال طاقاته الإبداعية، وفي هذا السياق يقول درويش في إحدى اجاباته الذكية على سؤال وجه له، يقول: أنني أقوم بتنمية طاقتي الابداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، وتمرد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتآكل وبتعميق جوهره الباقي، والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين (الآن) و (قبل قليل) إ نها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة

[1] ينظر: محمود درويش،جدارية، رياض الريس للكتب والطباعة والنشر ، الطبعة الأولى، بيروت، 2001، ص:86

الهوية الفنية عند أي شاعر لا أدعي أنني أقفز، انني أنمو ببطء ولم اكتمل حتى[1] الآن بشكل فني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا .

من خلال هذا التصريح للشاعر محمود درويش نجد أنه اعتمد في تطوير تجربته الشعرية على المراجعة والتجاوز، فهذا هو لب الحداثة وما بعد الحداثة الشعرية، في ثالثة مواصفات[2]، وهي: الثورة العروضية، الثورة اللغوية والثورة الفكرية. فالثورة العروضية تتمثل في كسر النموذج الخليلي التقليدي من خلال الحركة الشعرية التجديدية التي قام بها الشعراء الرواد. أما الثورة اللغوية فتتمثل في كسر قيود اللغة من خلال اخراجها من المألوف إلى غير المألوف، أي ما يعرف بلغة التجاوز والإختلاف، وبعبارة أدق ما يعرف بظاهرة الانزياح .

ثانيا: تحولات التجربة الشعرية لدى محمود درويش:

أجمع أغلب النقاد والدارسين لتجربة الشاعر الفلسطيني محمود درويش على أن هذه المرحلة التي أعقبت توقيع اتفاقية أوسلو 1994، أهم مراحل تجربته الشعرية على الإطلاق ، وأكثرها نماء، وأقربها إلى روح الشاعر الذي بلغ درجة عالمية النص بعد انفتاحه على التجارب العالمية المختلفة، وبعد أن طوّف بمدن وعواصم ومنابر أدبية كبرى، فكان طبيعيا أن ينزاح محموله الشعري انزياحا متساميا ينبثق منه تاركا عباءة الانكفاء على قضية أو إيديولوجيا معينة تحدُ من ممارساته النصانية كشاعر منطلق، وعليه فقد خرج من كونه شاعر القضية الفلسطينية ليكتشف الآخر/النص، الآخر بكل تأثيثاته وحيثياته، ويصبح شاعر الإنسانية ككل، وعرف بذلك تحولا لافتا خصوصا على صعيد البنية الإيقاعية.

وإذا تأملنا اللغة الشعرية عند محمود درويش نجدها لغة متميزة اكتسبت قراءتها من خلال امتلاكه لناصيتها فوظفها توظيفا ايحائيا مما يعطيها تعبيرا أغنى وأكثر تحرر، فلغة درويش تأبى أن تنصاع لقاعدة أو تلتزم بقيد، وهذه ميزة الشاعر مع لغته، وهي لغة تحمل دائما بين طياتها الجديد، تكسر الرقابة وتجيب أفق توقع القارئ، وفي هذا المقام يصف الشاعر حمدي بحري الشاعر بقوله: "إن الشاعر انسان جوال بين اللغة، بحيث يعود إلينا بين الحين والآخر[3] بأزهار لم نراها من قبل، ويحكي لنا عن عالم لم نره من قبل أيضا. فاللغة الشعرية احساس ووعي مقصود لذاته، ألنها تفرض نفسها باعتبار ها "أداة فوق الرسالة التي تنظمها، وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكل سافر كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية"[4]، لتتحول اللغة الشعرية إلى وسيلة إنارة الوجود، أي التفكير في وجود الإنسان من خلال الانارة، وهذه الأخيرة هي التي ستمكننا من النظر في ماهية الإنسان، هذه الماهية التي تقع بين اللغة وبين الشعر ليتحول الشاعر نفسه إلى ذلك المزيج الناتج عن تفاعلهما.

---

[1] ينظر: صالح فضل: محمود درويش حالة شعرية، مرجع سابق، ص 9

[2] ينظر: أحمد يوسف :يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، تأمالت في الشعر الجزائري، منشورات الإختلاغ الجزائر، الطبعة الأولى ،2002 ، ص272.

[3] ينظر: حمدي بحري: المجاهد، مارس 1989 ، نقلا عن عبد الله العشي، الأمثلة الشعرية، ص66

[4] علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996 ص 144.

قال محمود درويش:

من أنا؟ هذا سؤال الخرين،
والجواب له أنا لغتي أنا...
أنا ما قالت الكلمات
كن جسدي فكنت لنبرها جسدا"[1].

فوجود الشعر/ اللغة متعلق بوجود الشاعر/ الإنسان، وهذا الأخير يدين للغة بوجوده، وتكامل هذه الأطراف هو ما يوصل إلى تحقيق الكينونة الكبرى لمفهوم الوجود، و إذا كان الآخرون يتساءلون عن كينونة الشاعر دون أن يجدوا لسؤالهم جوابا فإن الشاعر يعي نفسه، ويعي سبب وجوده، فقد تحول من صفته البشرية إلى اللغة وأصبحت الكلمات هي جسده الحقيقي[2]، وبالتالي عالمة وجوده.

إذا تأملنا هذه الأبيات لمحمود درويش نجد أنها تحيلنا بطريقة أو بأخرى لمقولة بوفون (الأسلوب هو الرجل) على أساس أن اللغة هي صانعة الأسلوب وهي عموده الفقري، فعالقة محمود درويش بلغته هي عالقة الجسد بالروح، عالقة اتصال، عالقة نمو وتطور، فهو يحافظ على المعالم الكبرى للغته ويجدد ما يراه يستحق التجديد فثراء النص الدرويشي من ثراء الحياة فهو دائم البحث عن الأشكال الفنية الرامية إلى التطوير والتفرد والتميز، وهذا ما جعل يحي خلف يقول فيه: "درويش في نظري قوة التجديد للشعر الفلسطيني بشكل خاص وللشعر العربي بشكل عام، يمثل قوة التجديد للشعر الذي يتجاوز النظم من جهة والذي يطور الحداثة من جهة أخرى"[3]، بل ويدخل مرحلة جديدة من البحث الواعي والتأمل العميق. "فالمتأمل للغة الشعرية الدرويشية لا يجد فيها مظهرا من مظاهر العجز والمأزقية، فرغم طول تجربته الشعرية (1961-2008) إلا أن لغته لم تصل مرحلة الشيخوخة إن صح التعبير نظرا لتجددها المستمر، وهذا راجع لتمكنه من ناصية اللغة فهو يحورها ويشكلها كيفما شاء لروح حداثية متفلته، فالعجم الشعري القديم لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحديثة و المعاصرة، وهذا ما أدى إلى انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع التغيرات الجادة. وقد بادر الشعراء المعاصرون في اختيار مفردات معجمهم الجديد مع الغاء أي قانون تقليدي في هذا الإختيار، وهذا كان سبب في تفجير قضية المعجم الشعري، قضية الحداثة والتقليد، فأصبح هم كثير من الشعراء القدرة على النحت اللغوي، أي الوصول إلى معجم جديد مضاد للمعجم الشعري التقليدي[4] .

---

[1] محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995، ص 115

[2] ينظر: حسين تروش: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة موضوعاتيه ، مخطوط دكتوراه العلوم، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2015 ، ص 90

[3] محمود درويش المختلف الحقيقي، مرجع سابق، ص. 315

[4] ينظر: حنان بومالي، الانزياح والتحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 15، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014 ، ص 104 - 206

لعل ما يستوقفنا من متحولات أسلوبية محمود درويش رغم حفاظه على كثير من الخصوصيات المشهودة في المراحل السابقة، ذلك الحراك الذي أصبح يميز عناوين مجموعاته ونصوصه الشعرية، خاصة وأن العنوان مفتاح إجرائي محوري في الدراسات الأسلوبية و السيميائية، باعتباره عتبة رئيسية، أو مجموعة من العلامات اللسانية، كلمات أو جمل أو حتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه، ولتجذب جمهوره المستهدف[1].

لقد كان لصدور مجموعته الشعرية **لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟** صدى واسع نظير التحول البارز في شكل الخطاب الشعري لمحمود درويش انطلاقا من عنوان المجموعة، والذي جاء استفهاما مفتوحا ينقل حالة تعبيرية أخرى غير التي اعتدناها في مجموعاته السابقة، مع طغيان الأسلوب الخطابي المباشر، ولعل أهم تحول هو استعماله لمقطع شعري كعنوان، على غرار مجموعته الشعرية **لا تعتذر عما فعلت**، حيث يهزنا العنوان هزًا غير مسبوق بصيغة النهي المشفوع بالأمر، وبخطاب مباشر يحمل شدة واقتضابا، وتتحرك صيغته بين ضميريْ المتكلم المفرد وضمير المخاطب الغائب المجهول بحكم الفعل، ولا يتكشف إلا بعد الغوص في تفاصيل النصوص المشكلة للمجموعة، وإن كانت تعطي انطباعا بالرفض وعدم الانصياع، وتحمل دعوة إلى الصمود ورفع التحدي، رغم أن العنوان الرئيسي الداخلي للمجموعة هو **شهوة الإيقاع**. وكمثال آخر نصه /المجموعة **أنت منذ الآن غيرك**، حيث حمل خطابا مباشرا ، صريحا و قصديا بكثير من المرارة والشدة.

والجديد المتميز على صعيد المعجم الشعري لمحمود درويش هو ذاك التمرد وتلك الجرأة في مفردات معجمه والإهتمام بقدراتها التعبيرية في المقام الأول وتجلي ظاهرة الإنزياح وخرق الأنظمة اللغوية التي لا تخلو اشعاره منها، اذ يتفنن في اراد علاقتها، ويصور شيء في خطابه يمنحه طريقة مميزة في القول الشعري، وفي انتاج الدلالة، "لأن وعي درويش بقضية اللغة الشعرية لا يقتصر على النحت اللغوي فحسب، بل في النحت الدلالي أيضا، أي أن قمة التحدي هي في تحويل المفردات المألوفة الى دلالات جديدة غير مألوفة، حيث يصبح الإدهاش في التعبير متولدا من جهد شعري[2]، وصدق شعوري وليس متولدا من مجرد كلمات "فاللفظة الشعرية عموما وظاهرة الإنزياح خصوصا تضمن للنص الشعري الدرويشي التماسك الداخلي و الإنسجام الجمالي بكل ما يحفل به هذا النص من صور تناقض الواقع الملموس ويتجاوز منطق اللغة المألوف لتستشير كوامن الذات الشاعرة المعبرة عن القضايا الإنسانية المعاصرة، ومن بين هذه القضايا قضية الفقد عموما بكل أنواعه: فقد الوطن، فقد الحياة "الموت"، فقد الهوية، فقد الإنتماء ...الخ، والموت كونه السؤال الوجودي المحير والمتفلت الذي شغل المفكرين المعاصرين، الذي

[1] Leo, Hoek, la marque du titre , dispositifes semiotique d une pratique textuelle .la hage.mouton. paris.1981 ;p:28

[2] ينظر: حنان بومالي، مرجع سابق، ص 308.

يضل قيمة مهنية في الخطاب الشعري الدرويشي، حيث يرد في كل مرة بصورة مختلفة نظرا للطابع الإنزياحي والزئبقي الذي يصيغها بها الشاعر[1]:

وغابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح

ماذا انجبناه نحن يا أماه ؟.

حين نموت مرتين.

فمرة نموت في الحياة

ومرة نموت عند الموت.

فالشاعر أورد انزياحا في البيت الرابع وهو انزياح يربط بين الحياة والموت في مفارقة واضحة[2]. ومثل هذه الرؤى الفلسفية الوجودية أخذت حيزا واسعا من انتاجه في نهاية تجربته الشعرية التي اتسمت بالنزعة الوجودية والبحث عن الخلفيات الكينونة وتمفصلات الذات وأسئلة الهوية.

إلا أن هذه الرؤيا شهدت تحولا كبيرا في المرحلة الأخيرة، حتى وإن بقي محافظا على علاقته بالإيقاع الذي يمثل خاصية ثابتة ومتواصلة مع كافة مراحل تجربته الشعرية، و لتقصِي حيثيات هذه العلاقة، نختار هذا المقطع من قصيدته **شهوة الإيقاع**، حيث يقول:

"يختارني الإيقاع

يُشْرقُ بي

أنا رجع الكمان ولست عازفهُ

أنا في حضرة الذكرى

أنا في حضرة الذكر

صدى الأشياء تنطق بي

فأنطقُ...."[3].

يحاول درويش أن يتناول هامشا يتعلق بعلاقته كشاعر مع الإيقاع/ القصيدة، ودوره في ممارسة الفعل الشعري على النص. إنَ التعمق في قراءة هذا المقطع، يبرز ذلك التحول في علاقة الشاعر بالنص، فإنْ كانت في المرحلة الأولى

[1] ينظر: محمود درويش، أوراق الزيتون رسالة من المنفى، دار العودة بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ،1964 ، ص 32

[2] ينظر: حنان بومالي، الإنزياح وتحولات الخطاب الشعري، محمود درويش، مرجع سابق، ص 304

[3] محمود درويش،لا تعتذر عما فعلت، دار الريس للنشر، الطبعة الأولى، لبنان، 2004 ، ص15

قائمة على أبوة الشاعر من جهة ومدى تلقي الناس للنص من جهة أخرى، فالأمر مختلف الآن، فالنص هو الأب، والمحرك و الفاعل وليس العكس، والشاعر هنا صدى النص وليس صوته

وكلما تقدم الزمان تتخذ قصائده بعدا مختلفا تصبح فيه الواقعية اكتشافا للواقع وليست محاكاة له[1] كتحول على صعيد الفكرة، ويصبح خطاب الحياة/الموت مقابل الحضور/الغياب شاخصا في متن النص. أن الموت الذي تردد في معظم أعمال درويش الشعرية بأنساق وصيغ مختلفة، إفراداً وتركيباً، سيتخذ بعداً مناقضاً لمفهومه العادي باعتباره نهاية الحياة ودخول عالم الأبدية. وتأسيساً على ذلك، فإن الموت سيغدو استراتيجية أساسية لاسترجاع الكيان الروحي والمادي الذي تستحق به الحياة أن تُعاش[2]، ليواصل متنه المتراتب في حركية يشوبها شيء من الحزن لكنه وهو ما تجسده قصيدته **سقط الحصان عن القصيدة**:

"كرٌ وفرُ، كالكمنجة في الرباعيات

أنأى عن زماني حين أدنو

من تضاريس المكان

سقط الحصان مضرَجا/

بقصيدتي

وأنا سقطت مضرجا

بدم الحصان..."[3].

ولا يغادر الشاعر هذه الثنائية، فهي محور اشتغال شبه طاغ على أغلب نصوص المجموعة التي غلب عليها هذا التحول:

"سيري ببطء، يا حياةُ،

لكي أراك بكامل النُقصان حولي،

كم نسيتكِ في خضمِك باحثا

عنِي وعنكْ.

وكلَما أدركت سرا منك قلت بقسوة:

[1] ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ، ص186

[2] ينظر: عبد السلام المساوي ، جماليات الموت في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 60

[3] محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، مرجع سابق، ص38

ما أجهلكْ!

قلْ للغياب: نقصتني

وأنا حضرتُ لأكملكْ.."[1] .

رغم أن الشاعر لم يستطع التخلص من ثنائية الحضور والغياب إلا أنها تبدو أكثر دقة وتأثيرا في المشهد النصي، فالغياب عنصر تشكيلي محفور في النصوص الأخيرة، ويمثل نسبة أعلى في تمفصلها، وكأن ثمة شعورا خفيا ينهش الشاعر في داخله، وينطبع على المتن الشعري فيما بعد، أو لنقل أنها حالة غياب بعد حضور، هي مرحلة جديدة وأخيرة في نفس الوقت تجعلنا نضطلع بشكل تعبيري مختلف وهادئ بعيدا تنعكس على الإيقاع الذي لم يعد عسكريا ضاجًا، فهناك انخفاض في وتيرة الشد الإيقاعي تعكس بوضوح نفسية الشاعر في مرحلة دقيقة من حياته.

ولا يتنازل الشاعر (كما في جل أعمال هذه المرحلة والمرحلة السابقة) عن السرد والحوار، وتعديد المشاهد في توظيف للدراما ومسرحة للنص من خلال تعدد الأصوات و تنوع الرواة، موظفا الأسطورة تارة، وأخرى موظفا طاقات تعبيرية أخرى كالرموز والألوان والأمكنة.

في مجموعته الشعرية **أثر الفراشة**[2]، ينتحي الشاعر في قصيدته منحى مختلفا، منحى يحرك الكامن الواغل في الذات المغتربة، ليعزف للفراشة الفقيدة بعضا من مقطوعاته في صياغة جمالية أكبر من المعنى، أغرب منه:

"أثرُ الفراشة لا يُرى
أثر الفراشة لا يزولُ
هو جاذبيةُ غامضٍ
يستدرج المعنى، ويرحلُ
حين يتَضحُ السبيلُ
هو مثل أُغنية تحاولُ
أن تقول، وتكتفي
بالاقتباس من الظلالِ
ولا تقولُ... "[3].

[1] محمود درويش ،كزهر اللوز أو أبعد ، دار الريس للنشر، الطبعة الأولى، لبنان، 2005، ص 187

[2] ينظر: محمود درويش، أثر الفراشة، دار الريس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان ، 2008، ص131

[3] المرجع نفسه، ص 132

في هذه القصيدة، يحلق في رحاب نظرية **تأثير جناحي الفراشة** فيوظفها توظيفا جماليا بعيدا عن تحولات الفيزياء والتأثيرات الجانبية[1]، والشاعر هنا يقف ملامسا حريريتها في توليف جمالي يصف فيه حدث الكتابة، فراشة النص التي ترتبط بلحظة مسحورة لتولِد نصا عابرا للآفاق يحدث ارتجاجا من نوع آخر مختلف، لا يعرف الحدود ولا الفرضيات.

إن الشاعر في هذا النص، ونصوص أخرى من **أثر الفراشة** يعيد قراءة الأمكنة من جديد كأنما ينفخ فيها من روحه بعد ما لحقها من اهتراء في عملية شبيهة بالتشكيل والألوان في عالم الأطفال نظرا لأنَ أغلبها مرتبط بطفولته، «فالمكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب،بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية، وإنما بكل ما للخيال من تحيُزات..»[2].

كما حاول الكتابة بأشكال أخرى كالعمودي مثلا كما في قصيدته **طريق السَاحل** مستعملا أسلوب تكرار كلمة البداية في الشطر الأول ليكون الشطر الثاني تعليقا على فكرة الشطر الأول أو تأكيدا عليها:

« طريق يؤدي إلى مصر والشام

(قلبي يرنُ من الجهتينْ) طريق المسافر من ... وإلى نفسه

(جسدي ريشة والمدى طائر) طريق الصواب ... طريق الخطأْ

(لعلي أخطأت، لكنها التجربةْ)»[3].

غير أنه لم يتقيد بنظام القافية المتعارف عليه في الشعر العمودي، وإنما هو يجعلها مفتوحة غير محددة بروي موحد، مع التقيد بالجانب الشكلي لنظام الشطرين.

في موقف صريح ومفاجئ، كتب الشاعر نصَه /المجموعة **أنت منذ الآن غيرك**، فجاء هذا النَص/ الموقف فاصلا أو وقتا مستقطعا في عملية استقطاب استثنائية، حيث وجد الشاعر أنَ به حاجة ليعود إلى واقع فلسطيني مشتت بعد أن اعتقدنا أنه تجاوز تلك المرحلة، وحلَق عاليا فوق القضية/ الإيديولوجيا و المساحات الضيَقة، فيقول:

"هل كان علينا أن نسقط من عُلُو شاهق، ونرى دمنا على أيدينا...
لنُدْرك أننا لسنا ملائكة.. كما كنا نظنُ؟

[1] هذه النظرية الفيزيائية أساسا، و التي ابتكرها « إدوارد لورينتز» سنة 1963 ، تحاول إيجاد علاقة ما بين حدث بسيط وأحداث كبرى قد تكون على علاقة بها في شكل ردود أفعال، حيث قدم مكتشف هذه النظرية تمثيلا يبدو ساذجا للوهلة الأولى، حيث يمكن أن يُحدث رفيف جناحي فراشة في منطقة ما من الكون بركانا وأعاصير وارتدادات في مناطق أخرى بعيدة من العالم، وهو ما يجعل من هذا العنصر تخييلا علميا أكثر منه واقعا.

[2] سيزا قاسم،بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ، القاهرة، 1984، ص 76

[3] محمود درويش ،كزهر اللوز أو أبعد ، مرجع سابق، ص 175

وهل كان علينا أيضاً أن نكشف عن عوراتنا أمام الملأ،
كي لا تبقى حقيقتنا عذراءْ؟
كم كَذَبنا حين قلنا: نحن استثناء!
أن تصدِق نفسك أسوأُ من أن تكذب على غيركْ!
أن نكون ودودين مع مَنْ يكرهوننا،
وقساةً مع مَنْ يحبونَنا
تلك هي دُونية المتعالي، وغطرسة الوضيعْ!".

عاد الشاعر من خلل هذه القصيدة إلى استقطاب أدواته الشعرية الأولى، وارتداء عباءة القضية التي ميزت مرحلة البدايات.

كما اشتغل على رصيد لا ينتهي من المجاز والممكنات اللغوية والتعبيرية التي يبرع في توليدها، فيتلاعب بها باحترافية عالية ويتجاوز بها حدود الانزياح إلى ما بعد الانزياح، إلى المدهش الفوق/فكري، يحلق حيث الفتح الآخر للمعنى، فيصير الصيف خريفيا، أو قصيدة نثرية، وتصير الأفعال هامشا بلاغيا ماكرا في تحريك لعبة المعنى التي يراوغها ما شاء، وبكل الطرق المشتهاة، فيلامس الضِدُ / الضِدَ بعد أن يجمع بينهما، ويحنو كل طرف على الآخر في علاقة حريرية متجددة.

وتستوقفنا هنا قصيدته **قرطبة**، حيث للمكان قداسته ورائحته المعتقة و دلالته الضاربة كبارق في الشعور الجمعي العربي، فيستجمع بعضا من بقاياه، ويفتتح إنشاده:

«أبواب قرطبةَ الخشبية
لا تدعوني إلى الدخول
لإلقاء تحية دمشقية على نافورة وياسمينة.
أمشي في الأزقة الضيقة
في نهار مشمس سلس
أمشي خفيفاً كأنني ضيف
على ذاتي وذكرياتي،
كأني لست قطعة أثرية يتداولها السياح..»[1].

كما يتجه محمود درويش نحو توثيق علاقة الشعر بالنثر، أو تشعير النثر باستعمال أدوات تجريبة مختلفة كعناوين النصوص مثلا، على غرار «كقصيدة نثرية» التي يقول فيها:

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، مرجع سابق، ص192

"صيف خريفي على التلال كقصيدة نثرية.

النسيم إيقاع خفيف أحسُ به

ولا أسمعه في تواضع الشجر.

العشب المائل إلى الاصفرار صور تتقشفن

وتغري البلاغة بالتشبه بأفعالها الماكرة.

لا احتفاء على هذه الشعاب إلا بالمتاح

من نشاط الدوري،

نشاط يراوح بين معنى وعبث"[1].

هي شكل تجريبي بديع قد يكون هامشا إضافيا يركن إليه الشاعر بما يتيحه من فضاء هو بحاجة إليه، أو هو حالة للتنفيس شكلت فاصلا إبداعيا في آخر أيامه.

بقي محمود درويش وفيا لأهم خاصية شعرية وهي التجديد على مستوى البنية الإيقاعية فقد كان شاعرا إيقاعيا بامتياز، إضافة إلى كونه استغلَ ما أمكن من التقنيات التعبيرية دون الخروج عن خاصيته الشعرية، وأهم فتح في هذا المجال قصيدة السرَد، حيث أوجد للسرد متنا شعريا يناسبه وينقله من حالته الرتيبة إلى حالة مرنة قابلة للتشكيل الجمالي. واستمرَ يسعى لأنْ يضيف لها جديدا في كل مرة، وهو ما تجسد أثناء المرحلة الأخيرة في متنه الشعري، لمّا انفتح على مختلف التجارب، وخرج من عباءة شاعر القضية إلى العالمية، لينطلق محلِقا في فضاءاتها، مبدعا بشكل مغاير تماما، فلم يكن شاعرا فحسب، بل كان لاعبا محترفا في ممارسة غواية النَص/لعبة المعنى، ببساطة لأنَ الإيقاع يختاره (كما كان يقول دائما) وليس له بد من الاستجابة، إنه حالة شعرية مختلفة، كما يقول صلاح فضل[2].

[1] المرجع نفسه، ص 21

[2] ينظر: صلاح فضل،محمود درويش حالة شعرية، مرجع سابق، 2009.

الفصل الأول: المستوى التركيبي

المبحث الأول: تجليات الوصل لدى محمود درويش

المطلب الأول: المظاهر البلاغية واللسانية للوصل

المطلب الثاني: أنواع الوصل اللساني

المطلب الثالث: أنساق الوصل وأبعاده الترابطية لدى محمود درويش

المطلب الرابع: الإحصاء الوصفي لظاهرة الوصل في المنجز الشعري

المبحث الثاني: مظاهر الحذف و آلياته في شعر محمود درويش

المطلب الأول: مفهوم الحذف وآلياته

المطلب الثاني: مظاهر الحذف ودلالاته في شعر محمود درويش

المبحث الثالث: درجات التكرار ووظائفه الدلالية

المطلب الأول: التكرار في الدراسات اللسانية النصية

المطلب الثاني: درجات التكرار في لغة الشعر العربي المعاصر

المطلب الثالث: مستويات التكرار ووظائفه اللسانية

تـــوطئـــــــة الفصل الأول:

من المعلوم أنه يقصد بالمستوى النحوي الجانب التركيبي لوحدات الجملة التي تشكل بدخولها في هذا التجانس نسقا اعتدنا على تسميته الوظائف النحوية. ولقد استوفت الدراسات اللغوية العربية الجملة حقها من هذه الناحية، وتمكنت من خلال النحو من ضبط قواعد ومعايير غاية في الدقة، تمكنت من خلالها من تفصيل الأدوار الوظيفية للكلمات. غير أنه وعلى مستوى النص، لم يكتب لهذه الدراسة تقف عليه، مما حذا بالدراسات المعاصرة إلى التنويه بضرورة الاهتمام بنحو النص، خاصة بعد ظهور جهود هاريس الذي قدم من خلال تحليل الخطاب "نماذج تجاوزت نحو الجملة."

يمكن تحديد نحو النص من وجهة نظر لسانيات النص على أساس أنه نقل لمستوى نحو الجملة إلى نحو النص، وليس يعني بالضرورة قولنا (نحو النص) ظاهرة الإعراب وما يترتب عنها من توابع، ولكن يقصد من ذلك الجانب التركيبي الجمل في تعانقها وتشكيلها للمعنى، وهنا نذكر بفرضية البنية الكبرى (Macro Structure) التي ترى باحتواء كل نص جوهرا ظاهرا يمكن الوصول إليه، وتثبيته بعد ذلك من خلال البنيات الثانوية التي تتوزع عبر أنحائه.

إذا كان المستوى التركيبي يعني التركيب النحوي والتركيب البلاغي، فإن الوقوف عند الأول منهما سيكون سريعا، لأن الملاحظ على المستوى النحوي أنه بعيد عن التعقيد والإنزياح. وقد ظلت الجملة تتحرك ضمن خصائص الجملة العربية المألوفة، جارية على مجراها، بسيطة، قليلة الحذف، لاتعقيد ولا إلتواء فيها. أما التركيب البلاغي، فهو تحولي إستبدالي، فالدلالات تتحرك من الصور الأمامية إلى الخلفية لتتناغم مع السياق في وظيفته الكلية.

ما ينبغي، القيام بسلسلة من القراءات لإستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة، لخفائها ولغفلة الذهن عنها. كما لا بد أيضا من تحديد السمات التي تميز أسلوب الخطاب الشعري لدى محمود درويش، وتصنيفها حسب مستويات التحليل التركيبي.

وتتناول الدراسة في هذا الفصل، ثلاثة مباحث أساسية، هي كالآتي:

- ✓ المبحث الأول: تجليات الوصل لدى محمود درويش.
- ✓ المبحث الثاني: مظاهر الحذف و آلياته في شعر محمود درويش.
- ✓ المبحث الثالث: درجات التكرار ووظائفه الدلالية.

المبحث الأول: تجليات الوصل لدى محمود درويش

المطلب الأول: المظاهر البلاغية واللسانية للوصل

أولا: المظاهر البلاغية للوصل

يعد الوصل من أهم مباحث البلاغة السابقة لعلم النص[1]، وقد أفرغت له المباحث البلاغية العربية إفراغا كبيرا، لدرجة جعله حدا للبلاغة فقد ورد في كتاب البيان والتبيين للجاحظ (255هـ) أنه: " قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل والوصل"[2]. ويمكن أن نعرف الوصل على أنه علاقة بين أجزاء الجملة أو بين الجمل وهذه العلاقة تكون بواسطة لفظية وبدون واسطة[3].

ويعتبر الجرجاني معرفة الفصل والوصل سبيلا لمعرفة البلاغة وسر من أسرارها في باب الفصل والوصل ومزيته يقول: "واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفي غامض، دقيق صعب، إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب: وقد قنع الناس فيه بأن يقولوا إذا رأوا جملة قد ترك فيها العطف: إن الكلام قد استؤنف وقطع عما قبله"[4].

وهذا يعني أن الناظم يتتبع ضوابط النحو بوصفها ممارسة من الممارسات اللسانية التي تهتم بتماسك النص وتلاحم أجزائه لذا يبين أهمية هذه الثنائية التركيبية موضحا أثرها في بناء النص، دارسا إياها دراسة علمية دقيقة قائمة على الفهم الدقيق المبني على الإدراك العميق، لما يمكن أن تؤديه علاقات التلاحم والترابط بين الوحدات اللغوية من أثر في تحقيق عملية التواصل اللغوي مما جعل بحثه قانون يحكم العلاقات السياقية النحوية بين الجمل في النص.

تعتبر آلية الوصل من أهم الآليات التي تؤكد اتساق النص في الدراسات البلاغية وعلم المعاني. والوصل هو عطف جملة على غيرها[5]. وهو: "كمال الإتصال وكمال الإنقطاع وشبه كمال الإتصال وشبه كمال الإنقطاع والتوسط بين الكمالين"[6]. فهو يقوم على تحديد الطريقة التي يترابط فيها اللاحق مع السابق، ويشترط في الوصل أن يكون مقبولا في الجملة، لذلك عيب على أبي تمام قوله:

لا والذي هو عالم أن النوى *** صبر وأن أبا الحسين كريم[7]

---

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص234

[2] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، المجلد الأول، بيروت، لبنان، 2003 ، ص68.

[3] جمعة عوض الخباص، نظام الربط في النص العربي، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2008، ص20

[4] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، ص231.

[5] ينظر: مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية ، 1984، ص 274

[6] إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ، بيروت، لبنان، 1992، ص 274 .

[7] ينظر: أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة، الطبعة الأولى ، 2012، ص 61

"إذ لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلق لأحدهما بالآخر، وإن لم يقصد ذلك ترك عطفها عليها"[1]. كقوله تعالى: ((وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ، الله يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ))[2]. ولم يعطف بـ (الله يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ).

وانطلق السكاكي في تحديده لوظيفة الوصل ودوره في انتظام الخطاب، انطلاقا من قوله: "مركوز في نهيك لا تجد لرده مقالا، ولا لإرتكاب جحده مجالا أن ليس يمتنع بين مفهومي جملتين اتحاد بحكم التآخي، وارتباط لأحدهما بالآخر مستحكم الأواخي"[3]. وهذه المسلمة تقضي بفرض شروط محكومة يقود دلالية وتركيبية للربط بين الجمل، وعليه عد الوصل من المواضيع التي تمثل جانبا مهما من البحث البلاغي لتركيب الجمل لإمكانياته الأسلوبية المتميزة التي تمدها الطبيعة التركيبة.

حيث يقول مصطفى حميدة: "هو القانون الذي يحكم بناء الجملة العربية في كل أحوالها وفي كل أبواب النحو (...) بل ذهب أيضا إلى أن ذلك القانون يحكم العلاقات السياقية النحوية بين المعاني داخل الجملة الواحدة"[4].

ثانيا: المظاهر اللسانية للوصل

ولم تقتصر دراسة هذه الظاهرة وبيان أهميتها على دراسات القدماء، فقد أولتها الدراسات اللسانية الحديثة عناية فائقة، وخاصة بانتقال لسانيات النص في تحليلاتها اللغوية من الجملة إلى النص كونه البنية اللغوية الكبرى، ذلك لأن تحليل الجملة يعد قصورا في الدراسة اللغوية ولا يمكن دراستها منفصلة[5] عن سياقها اللغوي، ولكن هذا لا يعني طرح الجملة، فهي جزء من النسيج العام في بنية النص الكلية. ولهذا تعتمد دراسة النصوص على دراسة التماسك النصي بأنواعه وتناسب حروف الكلمة الواحدة، وكلمات الجملة الواحدة ونحو الجملة، لأنها بنية غير مكتفية بنفسها فهي بنية افتقار تحتاج غيرها لتكتمل دلالتها[6].

غير أن هذا الترابط يصل وصلا مباشرة بين جملتين أو مقطعين في النص، كونه قرينة لفظية على اتصال أحد المترابطين بآخر[7]، ودوره يكمن في تحديد نوع طبيعة العلاقات بين الجمل أو المتتاليات النصية. كما يسمح للكتاب أن يكون مقتصدا، بالإضافة إلى كونه يحقق استمرارية الوقائع في النص، مما يساعد القارئ في متابعة

---

[1] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب البناني، الطبعة الخامسة، الجزء الأول 1980، ص 246

[2] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآيتين 14 – 15 .

[3] السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 2000، ص 357

[4] مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجمل الغربية، مرجع سابق، ص145

[5] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، الطبعة الأولى، الجزء الأول، القاهرة ، مصر، 2000، ص36

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص36

[7] ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، مرجع سابق، ص213.

خيوط الترابط المتحركة عبر النص[1]. بالإضافة إلى "إنعاش الذاكرة لاستعادة مذكور سابق بواسطة إحدى الوسائل اللفظية التي تعين إلى الوصول إلى هذه الغاية "[2].

المطلب الثاني: أنواع الوصل اللساني

ولما كان للوصل دور كبير في بيان أوجه الترابط بين أجزاء النص، وذلك باختلاف وظيفته بين المتواليات المشكلة للنص. فقد يعني تارة معلومات مضافة إلى معلومات سابقة، أو معلومات مغايرة للسابقة، أو أخرى نتيجة سابقتها، إلى غير ذلك من المعاني[3]. كل ذلك تفوضه أداة الربط المشروطة بالخلاف بين الجملتين المتصلتين أو المتباعدتين. و قد قسمه الباحثان **هاليداي و رقية حسن** إلى أربعة أنواع[4]: الوصل الإضافي، الوصل العكسي، الوصل السببي والوصل الزمني.

أولا: **الوصل الإضافي (additive conjonction)**

يتم بواسطة الأداتين (**الواو ، أو**) إضافة إلى علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي للربط بين الجمل بواسطة علاقة التمثيل المتجسدة ب:بالمثل، علاقة الشرح والتفسير ويتم بالتعابير التالية: يعني، بتعبير آخر، مثلا، نحو.

ثانيا: الوصل العكسي (Adversal conjuction)

هو الذي يعني عكس ما هو متوقع ويتم بواسطة أدوات مثل: (لكن=but، حتى=yet، مع ذلك= never the less) أو بتعابير مثل: (بينما، على الأقل)[5].

ثالثا: الوصل السببي (Causal conjuction)

هو الوصل الذي يستخدم فيه إحدى أدوات التعليل أو السببية مثل (لعل)، وذلك لإدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر وتمثله اللفظة (SO)، والتي يمكن أن نقابلها باللغة العربية بـ (هكذا)، بالتالي= thus، ومنه=hence، لأجل ذلك = therefore .

تندرج ضمن علاقات النتيجة والشرط والسبب، وتتعدد في اللغة العربية مثل (لأن، إذا، إن، إذن، عليه...)[6]، أو بتعابير مثل: (نتيجة ذلك، بناءا على هذا ...).

---

[1] ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، تقديم: سليمان عطار، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر، 2009، ص 99 .

[2] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، مصر، 1993 ، ص 109.

[3] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1999 ، ص3.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص23

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص23

[6] ينظر: المرجع نفسه ، ص23

رابعا: الوصل الزمني (temporal conjuction)

من أنواع الوصل الذي يشير إلى علاقة التدرج أو التعاقب الزمني بين أجزاء النص، فهو يجسد علاقة بين أطروحتي جملتين متباعدتين زمنيا يعبر عنه بـ (ثم= then)، قبل ذلك، عندما، على حين، بعد ذلك، إثر ذلك)[1]. وهناك بعض الدراسات، حاولت تصنيف أدوات الربط اعتمادا على أبعادها الدلالية مثل: دراسة الأزهر الزناد الذي اشترط الخلاف بين الجملتين المتصلتين أو المتباعدتين المربوطتين بأداة الربط، وهذا الخلاف يجمع عدد من الوجوه[2]:

- ❖ تعاقب يفيد الإضافة مثل: الواو، أو ...
- ❖ تعاقب يفيد السببية: النتيجة تعقب السبب مثل: إذا، وعليه، نتيجة ذلك...
- ❖ تعاقب يفيد التعداد مثل: أولا، أخيرا، في النهاية ...
- ❖ تعاقب يفيد الشرح: بمعنى، بعبارة أخرى
- ❖ تعاقب يفيد التوضيح: مثلا، خاصة ... وهي في الجمل الاعتراضية
- ❖ تعاقب يفيد التمثيل: على غرار، نحو ...
- ❖ تعاقب يفيد الربط لعكسي: لكن، غير أن، عكس ذلك.
- ❖ تعاقب يفيد الاختصار: بإيجاز، باختصار...
- ❖ تعاقب يفيد الزمن: ثم، قبل ذلك، بعد ذلك ...

وكل هذا التصنيف تقريبي، وليس مستقل بذاته، بل إنها متداخلة فيما بينها.

كما نشير إلى أدوات الوصل والربط في اللسانيات النصية العربية لا تتمثل فقط بالأحرف والأدوات، بل بالعبارات والكلمات، مما يزيد ذلك غنى وثراء.

المطلب الثالث: أنساق الوصل وأبعاده الترابطية لدى محمود درويش

شهدت القصيدة العربية تحولا نوعيا في نهاية الخمسينات من القرن الماضي نتيجة انفتاح شعرائها ومحاولات التجديد والتعديل. فظهرت القصيدة المعاصرة بشكلها الجريء متخلية عن شكل القصيدة العربية القديمة ومقوماتها الفنية، حاملة أفكار التجديد والتمرد. يرتب الشاعر فيها كلامه ترتيبا جديدا من حيث الكلمات والتراكيب والصور بدقة اللفظ، وإفادة المعنى. ليحرث اللغة بآلات حديثة، فيحرك الساكن لتتبلور تقنيات وأشكال جديدة.

[1] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، مرجع سابق، ص24

[2] ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، مرجع سابق ، ص56

و لما كان للغة في الشعر الحديث أهمية بالغة في تغيير الواقع، كان من الضروري أن تتغير، وبالتالي تحولت القصيدة إلى قصيدة عربية مغايرة[1]. تقدم اللغة في سياق خاص بها وتوظفها على نحو متميز، مما جعلها فضاء رحبا للدراسات اللسانية، لترصد الملامح المجسدة للشعرية فيها.

وتعتبر تجربة محمود درويش مادة خصبة أغرت الكثير من النقاد، ونجد أنفسنا نلج هذا العالم الشعري الخصب والثري بأفكارنا وإيديولوجيته، حيث كان شعره بؤرة إبداع وقوة وتشويق.

وسنخصص في هذا الجزء من البحث دراسة للبنى التركيبية، وذلك من خلال الكشف عن الكيفية التي بنى بها محمود درويش نصوصه الشعرية التي تعد حالة شعرية متفردة ومتميزة بأساليبها المترابطة. والتي تحقق للخطاب الشعر بالتماسك والانسجام، بفضل إجراءات أسلوبية متنوعة. ومن جملة هذه الإجراءات، الوصل الذي يعد إحدى الظواهر النصية، ومظهر من مظاهر البلاغة. والذي سنكشف عن طبيعته في عدد من المقاطع الشعرية، كونه الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق في التحديد اللساني النصي. لكون "النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص. ولما كانت وسائل الربط في إطار الوصل متنوعة فقد فرع الباحثان هذا المظهر إلى إضافي وعكسي وسببي وزمني".[2]

أولا: الوصل الإضافي وبعده الترابطي (أو، الواو، مثلا):

هو أحد أنواع الربط بين المتواليات المشكّلة للنص لاختلاف المعاني داخله من خلال جملة من الأدوات المنطقية والدّلالية لتقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات متماسكة، وهذه الأدوات تختلف معانيها باختلاف مواقعها داخل النصوص، كما أنها تستجيب أيضا لمواصفات التّتابع الخطّي للنّص، بوصفها محققة للسّمة الأسلوبية في شعر محمود درويش، ذلك أن الدّلالة العامّة تكرّسها أدوات الرّبط.

1- أو:

تعد من حروف العطف، ويقصد بالعطف في اللغة بالإمالة، قال الخليل: "عطفت الشيء، أملته وانعطف الشيء انعاج"[3]. أما في الاصطلاح فهو تابع يتوسط متبوعة أحد حروف العطف[4]. وذهب أغلب النحويين أن حروف العطف عشرة، منها (أو) التي تعتبر من الأحرف الثنائية[5].

استنبط اللغويون اثني عشر معنى لحرف العطف **أو** (الشك، الإبهام، التخيير، الإباحة، الجمع المطلق، الإطراب، التقسيم، وبمعنى إلى، والتقريب والشرط والتبعيض)[6].

---

[1] ينظر: بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، مرجع سابق ، ص14

[2] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص23

[3] الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، وزارة الأوقاف والأعلام، دار الرشيد، الجزء الثاني، بغداد، 1981، ص 17

[4] ينظر: الجرجاني، المقتصد في شرح الايضاح، تحقيق: كاظم بحر المرجان، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982، ص 195

[5] ينظر: ابن يعيش موفق الدين أبو البقاء النحوي، شرح المفصل ،تحقيق : عبد الحسين المبارك ، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ط1، 1988 ، ص 89

[6] ينظر: حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2000، ص35

- **التخيير**: يعني الانتقاء والانتخاب، أي تفويض للسامع بالخيار ولا يجوز الجمع بينهما[1]. يقول تعالى: ((وَإِذَا حُيِّيتُم بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَىٰ كُلِ شَيءٍ حَسِيبًا))[2]. صدق الله العظيم.
- **الإباحة**: ويكون المخاطب حرا في اختيار أحد المتعاطفين أو اختيارهما معا أو الجمع بينهما[3].
- **الشك**: يمثل الحيرة[4]، لقوله تعالى: ((قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ فَاسْأَلِ الْعَادِّينَ))[5]. صدق الله العظيم
- **الإبهام**: ويقصد به الغموض من جهة السامع، وهو بخلاف الشك نحو قوله تعالى: (وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ)[6]
- **التقسيم**: مثل: الكلمة: إسم أو فعل أو حرف[7].

إن القاعدة النحوية تقتضي على السياق العطفي على اشتراك الجانبين: المعطوف والمعطوف عليه في صفتي التلازم المعنوي، بحيث يقوي الثاني الأول، مع مراعاة التفاوت الوظيفي بين حروف العطف (التعدادي، الترتيبي، التخييري ... إلخ). غير أن الشاعر محمود درويش بتعمقه الإيقاع الدلالي للتراكيب اللغوية يجد نفسه مضطرا إلى عدم مراعاة الوظيفة النحوية لدلالة اللفظة، قد يكسر الوظيفة المنطقية لآداة العطف لإعطاء البعد الإنحرافي للسياق اللغوي، حيث تؤدي البنيات الأسلوبية إلى إحداث صفة الإدهاش الشعري الذي يقوي المعنى في النص الشعري.

- **الإباحة**: ومن ذلك قوله:

"وفجأة، رأيتها
كما رأى الحانوت... والشارع... والجرائد
سألته: تحبها
أجاب: حبي نزهة صغيرة
أو كأس خمر... أومغامرة
من أجلها تموت؟"[8]

إن كل رابط في النص له خصوصية من حيث المعنى، ويؤدي دلالة محددة في سياقه الخاص لربط أوصال النص ذلك أن: "علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه

---

[1] ينظر: أبو الحسن الرماني ، معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ، دار الشروق، الطبعة الثانية، جدة، 1984، ص77.

[2] سورة النساء، الآية 86

[3] ينظر: حسن عباس، النحو الوافي، دار إحياء للثراث العربي، أوننانش للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزء الثالث، بيروت، 2004، ص 487

[4] ينظر: ابن هشام، مغنى اللبيب، مصدر سابق، ص61

[5] سورة المؤمنين، الآية 113

[6] سورة سبأ، الآية 24 والآية كاملة : (قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ قُلِ اللَّهُ وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِيضَلالٍ مُبِينٍ)

[7] ينظر: حسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق :طه محسن، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، 1976، ص245

[8] محمود درويش، ديوان آخر الليل ، قصيدة جندي يحلم بالزنابق البيضاء، مصدر سابق، ص 132

النص، ويرتبط استعمالها بطبيعة النص من حيث موضوعه وأشكاله"[1]. وتعاقب آلية الوصل (**أو**) في المقطع الشعري ساعد في ضبط حركة النص الاتساقية، فأباح الشاعر بذلك أن يكون كأس الخمر نخبه لنزهة قصيرة أو مغامرة، فأخضع المنجز الشعري لمجموعة من العوالم المرتبة إذ أن النص مثل "العالم الذي ينقله، أو يصوره يتكون من عناصر تربط بينها علاقات، هذه العلاقات تؤدي بأدوات الربط"[2].

لذا نجد هذا الحرف قد شكل دلالة واضحة بين عنصرين أو أكثر.

التخيير:

التخيير لا يكون إلا بتعدد الإمكانات التنويعية أمام الذات الشاعرة وقد وردت أداة العطف (**أو**) بمعنى التخيير في شعر محمود درويش قليلة بالنسبة للمعاني الأخرى، ومن ذلك نجد:

"يا أبي هل غاية الزّيتون تحمينا إذا جاء المطر

وهل الأشجار تغنينا عن النار، وهل ضوء القمر

سيذيب الثلج، أو يحرق أشباح الليالي"[3].

أطلّ الشاعر في هذا المقطع من مجموعته الشعرية **آخر الليل** على القرّاء العرب بعد هزيمة الخامس من أكتوبر، وهي المرة الأولى التي تمكّن القارئ العربي من قراءة المجموعة الشعرية خارج فلسطين[4].

ويتجلّى الوصل الإضافي بأداة العطف (**أو**)، التي جعلها **كريستال** أوّل وسيلة من وسائل تماسك النصّ، حيث سعت على الرّبط بين متواليات الجمل في المقطع الشعري، وجعلها متماسكة بالتخيير بين ذوبان الثلج ونقيضه حرق أشباح الليالي:

«... وتنحل العناصر والمشاعر. لا

أرى جسدي هناك، ولا أحس

بعنفوان الموت، أو بحياتي الأولى»[5].

❖ **الشك:**

سنقف على إحدى النماذج الدالة على الخبر المشكوك فيه من قصيدته **وعاد... في كفن**، يقول:

"يا أمه !

لا تقلعي الدّموع من جذورهـا

خلّي ببئر القلب دمعتـــين!

---

[1] الأزهر الزنّاد، نسيج النص، مرجع سابق، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص43

[3] محمود درويش، ديوان آخر الليل ، قصيدة أغنية ساذجة عن الطيب الأحمر، مصدر سابق، ص 87.

[4] ينظر: راسم المدهون، مقال (محمود درويش رجل تاركا قصيدته الجديدة مفتوحة)، مجلة نزوى، عدد 59 ، 2009، ص122

[5] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، الجزء الأول، مرجع سابق، ص253

فقد يموت في غد أبوه ... أو أخوه

أو صديقه أنا"[1].

رغم اعتماد المنجز الدّرويشي على تتالي الجمل الدّلالية دون أدوات الربط إلا أنه طبع عليه بصمة الاتّساق بأدوات الوصل بل تجاوز البعد الاتّساقي إلى عنصر بناء الانسجام وهذا ما نلمسه في هذا المقطع الشّعري الذي رثا فيه موتى الحروب ومدى معاناة الشعوب المضطهدة ومعايشتها للقتل فهو يرصد لنا حالة الموت التي قد تضرب إمّا الأب أو ربما الأخ وقد يكون الصديق ...إلخ .

لذا ساهمت حرف العطف بتكثيف الخطاب إذ "إن الاتّساق يتضمّن بشكل مستمر مبدأ الاختزال الذي بواسطته تسمح لنا اللّغة بتكثيف رسائلنا متّقين بذلك التعبير المكرّر عن الأفكار المعادة"[2].

لما كان الواقع محدودا أمام الذات الشاعرة تبعتها الحال النضالية فقد انعكس ذلك على الدّلالة التّشكيلية للسيّاق الشعري، فكأنّ التّوافق الانغلاقي بين المستويين اللغوي والواقعي يجد مبرّراته في أداة العطف التي ألفيناها أن تكون تخييرية، يقول:

" لم يشهد الفصل الأخير من المدينة

كل شيء واضح منذ البدايـــة،

واضـح

أو واضح

أو واضح

وخليل حاوي لا يريد الموت رغما عنه"[3].

إن في تعديد صفة الوضوح بتكرار لفظها إشارة إلى تشكيك في قيمة هذا الوضوح المتعطش إليه الشاعر، وبهذا يدل هذا الضرب من التشكيل اللغوي على مذهب تحذير الصورة والتأكيد عليها بعدم الوضوح.

ويقول الشاعر في مقطع آخر من **قصيدة الجدارية:**

" النسيان لي. لا شعب أصغر من قصيدته ولكن السلاح

يوسّع الكلمات للموتى للأحياء فيها، والحروف تلمّع

السّيف المعلّق في حزام الفجر، والصحراء تنقــص

بالأغاني أو تزيد ... "[4] .

---

[1] محمود درويش، ديوان آخر الليل (قصيدة وعاد ... في كفن)، مصدر سابق، ص 98

[2] محمد خطابي، لسانيات النص، مرجع سابق ، ص 288

[3] محمود درويش، مديح الظلّ العالي ، مصدر سابق، ص 342

[4] محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الجدارية، مصدر سابق، ص 340

استعمل هذا الأسلوب بغرض تأدية معنى الشك الذي يفرض نفسه في هذا النّسق ليعبّر عن احتمال زيادة الأغاني في الصحراء فتؤدي أداة العطف (**أو**) وظيفتها الاتّساقية المنتظرة .

❖ **الإبهام:**

وهو أن تخبر عن شيء تعرفه بعينه، ولكنّك تذكر معه شيئا آخر تقصد به أن تبهم الأمر على المخاطب[1]. وقد وردت أداة العطف (**أو**) بمعنى الإبهام بشكل كبير لدى محمود درويش نحو:

" لست أعمى

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدّي

إلى عدم ... أو جنون"[2] .

"لم يبق لي إلا التأمّل في تجاعيد البحيرة. خذ غدي

وهات الأمس، واتركنا معا

لا شيء بعدك سوف يرحل

أو يعود"[3].

"كسل خفيف الوزن يطهو قهوتـي

والهال يصهل في الهواء وفي الجسد

وكأني وحدي أنا هو **أو** أنا الثانـي

رآني واطمأنّ على نهاري وابتعد"[4].

إن المناخ التعبيري الذي يوظّفه الشاعر يتعمد فيه الإبهام والغموض حول الذات الشاعرة فيستعمل الأدوات اللّغوية التي تؤكّد التّغييب أو التّقسيم للذّات الشّاعرة ليوافق حال التأزّم الواقعية التي يكابدها، ولذلك نراه يوظّف اللّفظة الدّالة على اللاّيقينية لذاته (أنا هو **أو** أنا الثاني)، لتكون هذه الظاهرة الجمالية خاصّة بسيّاق تنكير النّفس، قد استثمرها محمود درويش بفطنة فنّية جمالية لتعميق دلالة تشرّد النّفس الفلسطينية التي تبقى دائما محلّ تساؤل الشاعر .

---

[1] ابن يعيش موفق الدين أبو البقاء النحوي ، شرح المفصّل للزمخشري، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، الجزء الثامن، بيروت، 2001، ص 99

[2] محمود درويش، مصدر سابق ، ص 343

[3] المصدر نفسه، ص 343

[4] محمود درويش ، ديوان محمود درويش، (كزهر اللّوز أو أبعد)، مصدر سابق، ص 104

"في البيت أجلس، لا حزينا لا سعيدا

لا أنا، **أو** لا أحد

صحف مبعثرة وورد المزهرية لا يذكرني

بمن قطفه لي ... فاليوم عطلتنا عن الذكرى"[1] .

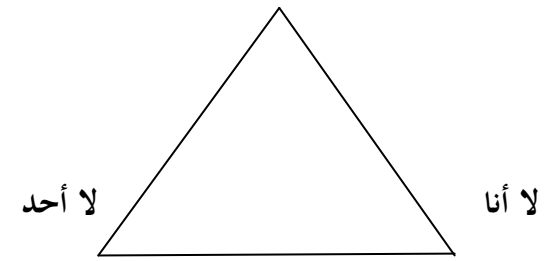
إنّ توظيف الرموز هو نوع من بلاغة التكثيف في إنتاج المعاني وتنويعها ، وفي أحايين أخرى هو تحليق في جوف السماء حتى لا ترى دلالات ألفاظه إلاّ بالقفز على الغيوم في سماء صافية و "لقد استطاع محمود درويش أن يبث رموزه ويطلق إشاراته ويخطّط هندسته للقصيدة مجدّدا في نسيجها وتقنياتها ودرجة كثافتها في كل مرة يمارس فيها مغامرة الكتابة كأنه يولد من جديد...و الانبهار بقدرته على التنقّل الرّشيق ما بين أشدّ الإشارات ببساطة ومباشرة وأكثرها خصوبة ورمزية وشفافية دلالية"[2].

إنّنا نلمح في هذا المقطع من هذه القصيدة انفصالا بين الشاعر وذاته فكأنّ الخطاب الشّعري يطرح قضية الذات بشكل إشكالي لمحمود درويش فيقدّم مسافة شعرية وفلسفية بينه (**لا أنا**) وبين ذاته (**لا أحد**)، وكأنّنا نعود إلى السؤال عن ماهية شخصية الإنسان، كما هو مبيّن في الشكل رقم 1-1 .

[1] المرجع نفسه، ص 104

[2] صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، مرجع سابق، ص 17

شكل رقم 1-1 : الهندسة الشكلية: (لا أنا، لا أحد، لا الآخر)



المصدر: من إعداد الباحثة

2- **الواو:**

إن أسلوب العطف في اللغة العربية يعد جزءا مهما من نظام الوصل ذلك، أن الأدوات التي تعتبر أساسه تأتي للوصل بين مفردتين أو جملتين أو أكثر، وبهذا يصبح المقصود من الوصل "تأليف الكلام الأدبي، تأليفا فنيا سليما"، تظل فيه الألفاظ والمعاني في منأى عن النقص.

وللواو منزلة خاصة بين أدوات الوصل فهي وسيلة من وسائل الاشتراك في الحكم الذي يقتضيه الإعراب على حسب الجرجاني، إضافة إلى ذلك فهي تساعد على الوصل بين الأشباه والنضائر. "اعلم أن هذه الواو إذا كانت عاطفة، فإنها دالة على شيئين: أحدهما الجمع والآخر العطف، إلا أن دلالتها على الجمع أعم فيها من دلالتها على العطف"[1].

ذهب ابن هشام إلى أن الواو تفيد الترتيب، يقول: "وتجوز أن يكون بين متعاطفيها تقارب وتراخ نحو: ((إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ))[2]، فإن الرد بعد إلقائه في اليم"[3]، كما يمكن أن تعبر عن الجهة الجامعة بين المعطوف والمعطوف عليه.

تعد واو العاطفة من أكثر أدوات الربط حضورا في المنجز الشعري الدرويشي، حيث استغلها الشاعر لربط كثير من أوصال نصه. وكما يلخصه الجدول رقم 1- 1.

[1] ابن الجني، سر صناعة الأعراب، مصدر سابق، ص 693

[2] القرآن الكريم، سورة القصص، الآية 07.

[3] ابن هشام عبد الله بن يوسف الأنصاري، معنى اللبيب عن كتب الأعاريب، مصدر سابق، ص 354.

الجدول رقم 1– 1: أداة الربط الواو وأوصالها

	عطف المفردة على المفردة	عطف الجملة على الجملة
حرف الواو	"إن ثلاثة أشياء لا تنتهي أنت والحب والموت أن تقتلني"[2]	" ومن عادتي أن أموت كثيرا وأكتب عنك بلادا ويحتلها الآخرون وأرسم فيك جوادا ويسرقه الآخرون وأكتب"[1]

المصدر: من إعداد الباحثة

تعتبر الواو إحدى التجليات العميقة لاتساق النص وفق أساس نحوي "إذا كانت الجملة واقعة موقع المفرد كان عطف الثانية عليها جاريا مجرى عطف المفرد وكان وجه الحاجة على الواو ظاهرا والاشتراك بها في الحكم موجودا"[3].

إن هذا النص الفرعي من المنجز الشعري متسق أشد اتساق مكونا حلقة بين الجمل جاعلا النص ذا "وحدة لغوية نحوية لها انسجامها الدلالي وتناسقها في نظام صوتي تظهر قيمته من خلال ما تحتله كل عنصر في ذلك النظام والترتيب الكلامي"[4] الذي سيطر على النص وسهل عملية فهمه.

لذا نجد تكرار (**الواو**) خمس مرات في المثال لعطف الجملة على الجملة، وابتداء أبيات متتالية بحرف العطف ظاهرة منتشرة في شعر محمود درويش تفسره بنية كلام سابق عطف عليه الشاعر، وهي تكثر في دواوينه **أحبك أو لا أحبك** و **محاولة رقم 7** و **تلك صورتها وهذا انتحار عاشق** تمثل مرحلة بدء الخروج من الوطن، ولم يكن هذا الاستعمال بدعا في المنجز الدرويشي، بل منتشرة في الشعر المعاصر. "والابتداء بحرف العطف (**الواو**) يعني بنية الزمن الحضورية معطوفة على بنية زمنية غائبة، تشكل حسبما أرى بنية الزمن الفيزيائي للألم الناتج عن المرض، مضافا إليها أزلية فكرة الألم وعلاقاتها الوجودية بالإنسان، واقتران (**الواو**) بالفعل كان استثمارا للطاقة الزمنية"[5].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، قصيدة تأملات في لوحة غائبة، مصدر سابق، ص 267

[2] المصدر نفسه، ص 288

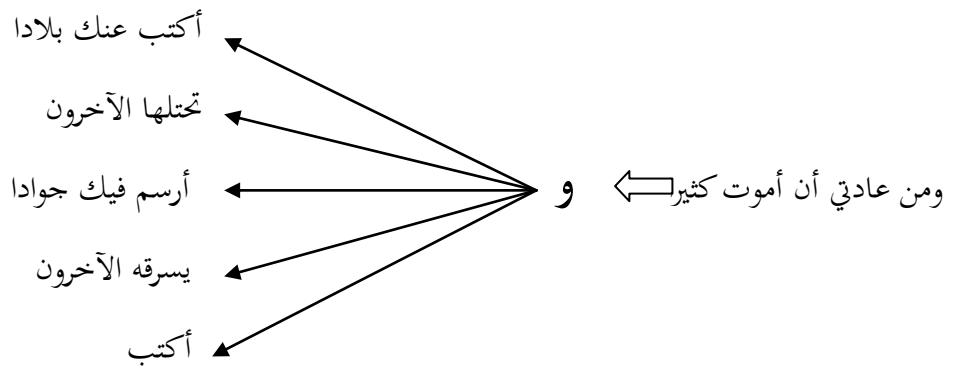
[3] الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 157

[4] المنصف عاشور، ظاهرة الإسم في التفكير النحوي العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة تونس الأولى، كلية الآداب بمنوبة، 1997، ص 29

[5] مجلة الأقلام، العدد 1، 1988، ص 89 نقلا عن ظاهر محسن كاظم ، مقال (ظواهر في أسلوب العطف عند السياب) ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوي و الإنسانية ، العدد 20 ، أفريل 2015، ص 515.

من ذلك كان الشاعر يهدف إلى شرح حالة الأنا من الموت، فأصبح التسلسل المنطقي سمة ضرورية لصحة نسق الكلام وتلاؤمه، لأنه كلما كان الامتزاج بين الجملتين أشد تلائما، كانت الواو أكثر تمكنا وأحكم إصابة. فقد ساهمت في تنشيط الاستقرار لدى المتلقي، كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الجمل المتتابعة والمعطوفة بالواو قامت بشرح الجملة الأولى، لأن البيت الأول ركيزا (ومن عادتي أن أموت قليلا)، في حين الأبيات المتتالية له جاءت تفصيلا للبيت الأول والذي نلخصها في الشكل رقم 1-2 :

الشكل رقم 1-2 : الجمل المتتابعة والمعطوفة بالواو (ومن عادتي أن أموت كثيرا و ...)



المصدر: من إعداد الباحثة

يحافظ الترابط اللغوي هنا على معنى التكثيف عن طريق الاختزال خوفا من انحلال النص، وضمان الاتصال بين دلالة العبارات المعطوفة بربط أجزاء النص وجعلها متحدة تجتمع في معنى الموت، أما إذا أردنا تحليل مثال عطف المفردة على المفردة بنظرية تشومسكي (X - BAR)[1] المقترحة في إطار استراتيجية الاختزال لتجاوز التعقيدات المعتمدة على الكفاية اللغوية (Competence)، وإنتاج الجمل ومن ثم صوغ قواعد على إنتاج اللغة وتمثل هذه النظرية إعادة صياغة لجملة القوانين المنتجة لبنية العبارة في النماذج التوليدية السابقة.

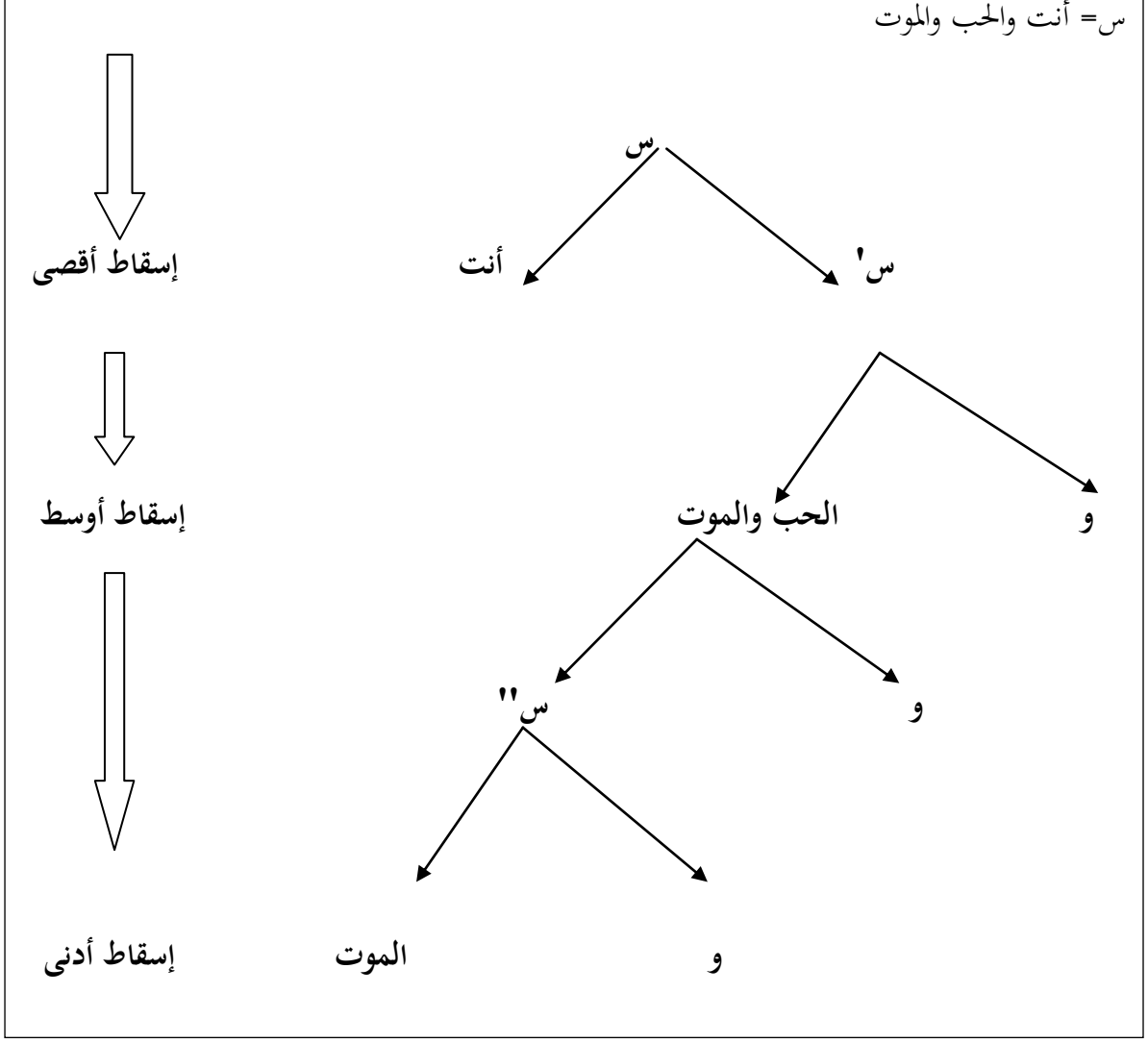
تتألف هذه البنية من مقولة معجمية وتكميلاتها والمقولات المعجمية (lexical category)يرمز لها بـ (**س**) وتعتبر (**س'**) إسقاطا لـ (**س**)[2]. وعليه تقوم على فكرة تحليل الجملة إلى عناصرها الأساسية، أي المباشرة بواسطة

[1] ينظر: جيفري بول، النظرية النحوية، ترجمة مرتضى جواد باقر، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، لبنان، 2009، ص 120- 179

[2] ينظر: عبد السلام شقرون، مقال (نظرية X – BAR وأثرها في إعادة صياغة البنية الشكلية للنحو التوليدي التحويلي)، مجلة التواصل في اللغات والآداب، عدد 43 ، جامعة باجي مختار باتنة، 2015، ص 225

مخطط الخانات بالاستفادة من مناهج المنطق والرياضيات، وعليه نطرح هذا التمثيل الصوري للمركب العطفي كما يوضحه الشكل رقم 1- 3.

الشكل رقم 1- 3: التمثيل الصوري للمركب العطفي (أنت والحب والموت)



تشير هذه البنية المجردة إلى الشكل التي يقيد المركب العطفي عبر "مبدأ الإسقاط، الذي يؤطر عملية استناد الأدوار. فمن المنطقي حينئذ أن يطرح علينا هذا المبدأ فرضية أن يكون هذا الدور الدلالي المستقر عائدا إلى دلالة الربط المتحققة في فاء السببية أو واو الحال أو واو المعية في المركبات المشتملة على رابط"[1]. وبذلك يتم فهم دور العطف في هذا المثال بالإدراك.

[1] منجي العمري، القيد التركيبي في الجملة العربية، دراسة دلالية لنماذج من الروابط بين النحو العربي والنحو التوليدي، الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2015، ص 208

3- **مثلا:**

يندرج ضمن التماثل الدلالي المتحقق بالربط بين الجمل لتأكيد النقطة الجديدة، أو استخدام المقارنة المنفية عندما يكون المعنى غير متشابه وهو ما يعبر عنه من خلال المقاطع الشعرية التالية، الموضحة بالجدول رقم 1 -2.

جدول رقم 1 -2 : مواضع رابط التمثيل

الديوان	ديوان آخر الليل	ديوان سرير الغريبة	ديوان لماذا تركت الحصاو وحيدا ؟
المقطع الشعري	"وأصطاد على كل السطوح النائمة خطوات الأهل والأحباب... أصطاد نجومي القاتمة إنني أمشي على مهلي وقلبي **مثل** نصف البرتقالة وأنا أعجب للقلب الذي يحمل حارة"[1].	"نلعب قصة روميو وجولييت كي نتعلم معجم شكسبير طار الفراش من النوم **مثل** سراب سلام سريع يكللنا نجمتين"[2].	"والطواويس تنشر مروحة اللون حول رسالة عن المفردات التي اهتزت **مثلا:** وصف حرية لم تجد خبزها وصف خبز بلا ملح حرية أو مديح حمام يطير بعيدا عن السوق..."[3].
تكرار الرابط	08 مرات	23 مرة	24 مرة

يلاحظ من خلال الجدول السابق، العلاقة بين العناصر داخل الجملة الشعرية يطرح العديد من الرؤى الدلالية التي يصعب حصرها والتفصيل فيها. ولهذا استعمل الشاعر سياق التمثيل بين أجزاء المركب الشعري لتوضيح علاقة الاختلاف الغير لغوية بينه وبين الشاعر الجاهلي **امرئ القيس** الذي رأى فيه مثالا للعربي الذي يطلب النجدة من الأجانب بلاد فارس عند كسرى، بعد رفض العرب مساعدته لطرد الأحباش بمساعد اليهودي السموأل في المثال الثالث من ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدا** ؟ مبينا في هذه القصيدة براعته في صنعته الشعرية.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، قصيدة خارج من الأسطورة، مصدر سابق، ص 232

[2] محمود درويش، ديوان سرير الغريبة، قصيدة كان ينقصنا حاضرا، مصدر سابق، ص 104

[3] محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، قصيدة خلاف لغوي مع أمرئ القيس، مصدر سابق، ص 143

ثانيا: الوصل العكسي وبعده الترابطي:

حمل المنجز الشعري الدرويشي أفكارا إبداعية رتبها في كلام اعتمد فيه على كلمات و تراكيب وصور رنانة ودقة لفظية بإفادة المعنى، فأبدع صورا جديدة بكلمات عادية و مألوفة مشكلة تشكيلا محكما جعلت من النص يدخل ضمن فلسفة النص المثالي حسب تصور بيلار (I.Belleit) باعتباره " سلسلة جمل (S_1-S_2...S_N) كما يراها التفسير الدلالي لكل جملة (S_i) من أجل $2<i<n$ مرتبطة بتفسير السلسلة بمعنى أكثر وضوحا، إن التفسير السليم لجملة من الخطاب يرتبط بالسياق السابق"[1] المتكاثف بآليات الوصل التي تحدد ترابط السابق مع اللاحق بشكل منظم و لما كان الشاعر في حالة رفض وتمرد على الواقع المر الذي يعاصره استعمل آليات الوصل العكسي ليفجر المضمون و يحرك الساكن و الرتيب كونه يعني عكس ما هو متوقع إذ أن أدوات الوصل العكسي تعبر عن نمط من العلاقات فتربط ما يقال الآن بما يقال آنفا [2]. و يعترف **هاليدي ورقية حسن** أن قوة الترابط هي التي تمتلك العلاقة المعنوية الضمنية تولد الأداة النحوية مما يولد اتساقه شكلا و ضمنيا.

و نستعرض في ضوء هذه المعارف بعض النماذج الحاضرة في المنجز الشعري الدرويشي عبر أربع دواوين مختارة لكل مرحلة من مراحل الشعر التي مر بها:

أ- لكن:

من الحروف المشبهة بالفعل باعتباره قسما من أقسام الكلمة تختص بوظيفة الربط[3]، و هي مشددة النون ثابتة الألف بعد اللام نطقا لذا تعتبر مما يزيد عن الخماسية [4]، و هي في المحيط لمعنيين اثنين:

- ❖ تقع بين جملتين: مخففة من الثقيلة، لا عمل لها و تفيد الاشتراك[5].
- ❖ تقع بين مفردتين: يعطف المفرد على المفرد "تفيد الاستدراك و إذا اقترنت بالواو كان العطف للواو و تصبح (لكن) لا عمل لها"[6].

---

[1] أحمد يوسف ،مقال(بين النص و الخطاب ، مجلة العربية و آدابها)، العدد 1، وهران، 1992، ص51

[2] ينظر: براون ويول ، تحليل الخطاب ، ص300، نقلا عن نهلة الشرقان، خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري ، دار أزمنة للنشر و التوزيع ، الطبعة الثانية 2016، ص116

[3] ينظر:مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، الجزء الثالث ، بيروت ، 2003، ص191

[4] ينظر:عباس حسن ، النحو الوافي ، مرجع سابق ، ص555

[5] ينظر:أبو بكر محمد بن السري بن سراج ، الأصول في النحو ، تحقيق : عبد الحسين الفتلي و مؤسسةالرسالة، مطبعة نعمان، الجزء الأول ، بيروت ، 1973، ص295

[6] عباس حسن، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة ، مرجع سابق، ص 44

وقد وردت (لكن) حرف ابتداء كثيرا في شعر درويش، وهذا ما يوضحه الجدول رقم 1-3:

جدول رقم 1-3:أمثلة عن ورود حرف (لكن) في شعر محمود درويش

مرحلة النفي داخل الوطن	مرحلة بدء الخروج من الوطن	مرحلة الحصار في بيروت	مرحلة البعد عن الوطن
-(∝)-	-(B)-	-(لا)-	-(س)-
« الـــريح منزلنـــا ، وصـوت حبيبـتي قبـل و كنت الموعدا لكـــنهم جـــاؤوا مـــن المـــدن القديمـــة مـــن أقاليم الدخان ».[1]	« لسـت حزينـا إلى هـذا الحـد و لكـن ، لا تحجـب العصـافير مـن لا يعـرف الشـجر ، مـن اعتـاد الأكذوبة لســت حزينــا إلى هــذا الحــد و لكـن ، لا يعـرف الكـذب مـن لم يعـــرف الخـــوف أنـــا لســـت منكمشـا إلى هـذا الحـد و لكـن الأشجار هي العالية».[2]	« لم يبـق لي غـير النـزول مـن البداية – للبداية و السير داخـل خـارجي لكـن سدى وسدى تطول المسرحية ».[3]	«إني عجبـت لمـن يعـرف الحب كيف تحب ! فقـد يتعـب الحـب فينـا مـن الانتظـار و يمـرض لكنـه لا يقـــول لـــدى غـــدنا مـــن سيكفي من الوقت ،»[4]
3 مرات	27 مرة	24 مرة	09 مرات

إن الأدوات الـتي وظفهـا الشـاعر أدت دورا كبـيرا في ربـط أجـزاء الـنص الشـعري حيـث تجسـدت أداة الوصـل العكسـي كحـرف ابتـداء في المقطـع (∝) مـن قصـيدة **السـجين و القمـر** الـتي عـبر فيهـا الشـاعر عـن دفقـة مـن الأحاسـيس الرقيقـة ، العذبـة ، و الطاغيـة عليهـا مسـحة الحـزن ممـا جعـل المنجـز الشـعري سلسـلة مـن الأحـداث المتلاحمـة مـبرزا فيهـا أن السـجن بـؤرة إشـعاع لتكـون بـذلك عمليـة الاعتقـال مغـايرة كليـا لمـا يريـده طمـوح السـجان، فعكسـت الأداة (**لكـن**) تسلسـل الأحـداث السـابقة الموحيـة بـالألم، كونهـا ترد معنى عكس ما هو متوقع منحت الأسلوب الانسياب و التدفق.

[1] محمود درويش، ديوان آخر الليل ، قصيدة السجين و القمر، مصدر سابق، ص 198

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش ، قصيدة مزامير ، مصدر سابق، ص 35

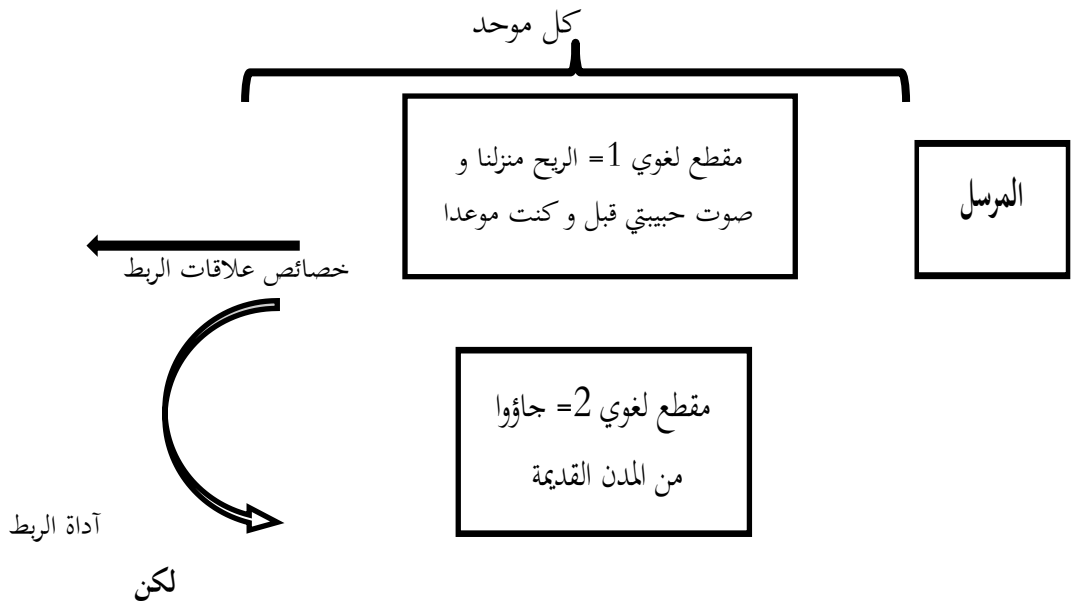
[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش ، قصيدة محاولة انتحار مصدر سابق، ص 231

[4] محمود درويش، ديوان سير الغريبة ، مصدر سابق، ص104

❖ **أداة الوصل (لكن) من المنظور التداولي:**

يستند على التماثل بين تحليل الخطاب و علم التركيب الذي يعتبر الربط و أدواته من أهم القضايا العاملة على انسجام الخطاب. ما يمكن توضيحه من خلال الشكل رقم 1- 4:

الشكل رقم 1– 4: أداة الوصل لكن من المنظور التداولي



المصدر: من إعداد الباحثة

اقترنت أداة الوصل العكسي **لكن** في المقطع (B) من **قصيدة مزامير** بواو فكان العطف للواو، لذا جاء الاستدراك فرعا لا أصلا فعطفت الجملة اللاحقة بواو العطف و تجسدت (لكن) كحرف ابتداء مما فسر آليتها المعتمدة بغرض ارتباط الوثيق بين المحتوى الإجرائي للرباط، و محتوى القضايا المترابطة والسياق المدرك، كون الأداة قد ساهمت بكل فعالية في العمليات الاستدلالية داخل المنجز الشعري.

ووردت (**لكن**) عاطفة في موضع واحد من ديوان **هي أغنية** تمثل في المقطع (لا) من قصيدة مزامير رغم تكرارها 24 مرة، إلا أنها عطفت في هذا المثال مفرد على مفرد (لكن سدى).

ب– حتى:

حرف رباعي يدخل على الاسم المفرد، و يدخل على الجملة الاسمية و الفعل الماضي و المضارع، لذلك تعددت أحكامه و دقت معانيه و كثرت صوره.

ويشترط في معطوف **حتى**، أربعة شروط، وهي:[1]

- ❖ أن يكون المعطوف بعضا مما قبله نحو "قدم الحجاج حتى المشاة"، أو جزء مما قبله نحو "قرأت الكتاب حتى فهرسه".
- ❖ أن يكون المعطوف ظاهرا لا مضمرا فلا يقال "تعجبني الأوان حتاه".
- ❖ أن يكون مفردا لا جملة نحو :رفعت الأقلام حتى الأحمر أي أني رفعت الأقلام و القم الأحمر معا.
- ❖ أن يكون غاية لما قبلها بما يتوافق مع خصائص الألف المقصورة في الامتداد إما في التعظيم أو التحقير.

«إن شمول ما قبل (**حتى**) و ما بعدها بذات الحكم يعود إلى عدم أي حاجز صوتي في أحرف (**حتى**) يفصل بين المعطوف عليه و المعطوف ، فالألف المقصورة هي هنا للامتداد في الزمان و المكان و ليست للفصل »[2]. أما إذا عطفت على المجرور نحو: مررت بالقوم بزيد فإنها تعيد الحافظ فرقا بينها وبين الجارة[3].

وقد وردت حرف (**حتى**) في شعر محمود درويش بقدر. و كان أغلب استعمالها على وجه الابتداء ثم الجر ثم العطف. و تجسدت (**حتى**) العاطفة في أكثر من موضع و من أمثلة ذلك، نلخصه في الجدول رقم 1-4.

---

[1] ينظر: حسن عباس ، حرو ف المعاني بين الأصالة و الحداثة، مرجع سابق، ص43

[2] المرجع نفسه،ص43

[3] ينظر :ابن هشام ، مغني اللبيب، مصدر سابق، ص127

الجدول رقم 1-4 : أمثلة عن ورود حرف (حتى) في شعر محمود درويش

ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"	ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا"	ديوان " أثر الفراشة "
-(∝)-	-(B)-	-(لا)-
«ولم يشعر بحاجته إلى أمل ليؤنسه كأن يخضوضر المجهول في الصحراء أو يشتاق ذئب ما إلى غيتارة ، لم ينتظر شيئا ،و لا حتى مفاجأة»[1].	«عالما تغير كله ، فتغيرت أصواتنا حتى التحية بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل »[2].	«لا أسمع صوتي في الغابة، حتى لو خلت الغابة من جوع الوحش ... ... ((هذا صوتك)) ...لا أسمعه لا أسمع صوتي في الغابة حتى لو وقف الذئب على قدمين وصفق لي»[3].
5 مرات	مرتان	6 مرات

تجسدت أداة الوصل العكسي (**حتى**) في هذا النظم الشعري من ديوان **كزهر اللوز أو أبعد** خمس مرات حيث قام الشاعر بتوظيف الحرف للإيصال إلى الجملة السابقة لتشرك المعطوف مع المعطوف عليه لفظا و حكما لإفادة الغاية و الانتهاء. و ذلك بإحاطة المعنى حيث ساهمت بصورة أساسية في توجيه العمليات التأويلية للترابط الكلي المرتبط بأدوات الوصل المختلفة (**و لم يشعر**)، (**إلى أمل**)، (**في الصحراء**)، (**أو يشتاق**). حيث نوع بمختلف أدوات الوصل في هذا المقطع الشعري لتشكل كلا متصل اتصالا تاما ليصل إلى قيد العلاقة العكسية (**حتى**) لترطب المعطوف (مفاجأة) مع كل السياق اللغوي السابق، و قد بين الشاعر الاستمرارية بالتعب و الوني.

و تكررت عاطفة في ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدا** مرتين فقط لتحقيق الربط السياقي ممثلة البنية العميقة للمنجز الشعري و شكلت المفردة (التحية) معطوفة بالأداة، عكس التصورات الناجمة عن العناصر اللغوية المستخدمة.

[1] محمود درويش، ديوان كزهر اللوز أو أبعد قصيدة لم ينتظر أحدا، مصدر سابق، ص 106

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق ، ص31

[3] المصدر نفسه، ص198

أما في المقطع لديوان **أثر الفراشة** اقترن الحرف (**حتى**) بأداة الشرطية (**لو**) التي دخلت بدورها على المركب الفعلي (**خلت**)، و هي جملة جواب الشرط للسياق اللغوي السابق.

ج- بل:

حرف عطف ثنائي يفيد معنيين[1]:

- ✓ الأول: حرف عطف و إضراب: وذلك إذا تلاها مفرد نحو (جاء زيد بل محمود) أو تقدمها فعل أمر نحو (أكتب نصا بل شعرا) و يكون الحكم لما بعد الحرف أي على المعطوف[2]. و هذا ما أكده النحو الوظيفي.
- ❖ الثاني: حرف إضراب و استئناف و ذلك إذا تلتها جملة، و لها معنيان اثنان:
  - إضراب إبطالي يلغي الحكم لما قبلها و إثباته لما بعدها.
  - الإضراب الانتقالي يعني التقرير و الانتقال من حكم إلى آخر[3].

وقد تزاد قبلها (**لا**) لتفيد إثباتا أو نفيا «و هذه القلة في معاني (**بل**) تعود أيضا إلى تناقض خصائص حرفيها و معانيهما»[4].

ولم يشكل استعمال الأداة اللغوية للوصل العكسي (**بل**) انتشارا في المنجز الشعري لدى محمود درويش، تجسدت في بعض النماذج الحاضرة على غرار أداة الوصل الإضافي (**الواو**) التي تكاثف حضورها، و من ذلك:

« يا أصدقاء الراحل البعيد

لا تسألوا: متى يعود

لا تسألوا كثيرا

بل اسألوا: متى »[5].

و ذكرت مرة واحدة في ديوان **سرير الغريبة**، يقول:

«لا أعود من الشام حيا

---

[1] ينظر: ابن هشام ، مغني اللبيب ، مصدر سابق، ص112

[2] ينظر: ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، مكتبة بيروت ، الطبعة الأولى، 1993، ص125

[3] ينظر: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني،، الحدود في النحو ضمن(كتاب رسائل في النحو واللغة) ، تحقيق : مصطفى جواد و يوسف مسكوني ، طبعة وزارة الإعلام العراقية ، 1969 ، ص94.

[4] حسن عباس ، حورف المعاني بين الأصالة و الحداثة، مرجع سابق، ص38

[5] محود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص38

ولا ميتا

بل سحابا

يخفف عبء الفراشة»[1].

أما في ديوان **كزهر اللوز أو أبعد**، فقد تجسدت حرف العطف (**بل**) خمس مرات بحرف المعطوف عليه التي تدل عليه، أما الجملة الاسمية أو الفعلية السابقة أو الجملة مقولة القول الاستفهامية في بداية المقطع الذي سنرده و التقدير: هل ستبقى صاحيا ؟ و هي جملة استفهامية محذوفة دل عليها سياق الشعر يقول من قصيدة **لا أنام لحلم**:

«لا أنام لأحلم – قالت له

بل أنام لأنساك ...ما أطيب النوم وحدي »[2].

ثالثا: الوصل السببي وبعده الترابطي (إذن، إذا)

يساعد الوصل السببي على الربط بين حدثين يكون إحداهما ناتجا عن الآخر، و هي: «إحدى علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني ...كما أنها تربط النص بالسياق»[3]. ورغم إمكانية رصد مجموعة من المتتاليات الجملية مترابطة سببيا دون حضور لإحدى هذه الأدوات و هو ما يجعل «سلسلة سببية تسلم كل حلقة إلى أختها عن طريق الإفضاء المتبادل »[4]، ليكون الاعتماد فيها على ذهنية المتلقي.

إلا أن بروز أدوات الوصل السببي كان واضحا في أعمال محمود درويش حيث خلق دينامية للمنجز الشعري، خاصة باستحضار الشاعر للظروف الاجتماعية القاسية التي عاصرها مع كل الشعب الفلسطيني و الشعوب المضطهدة على وجه العموم، مما فرضت على الأسلوب الشعري منطق التعليل لربط المقدمة بالنتيجة لإبلاغ المتلقي و إقناعه بالحجة بهذه الآليات السببية التي «تعمل على تقوية الحجج بعضها ببعض لتحقيق النتيجة المرجوة و هي الروابط الحجاجية المدعمة للحجج المتساوقة»[5].

[1] محمود درويش، ديوان سرير الغريبة (قصيدة طوق الحمامة الدمشقي)، مصدر سابق، ص 132

[2] محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد (قصيدة لا أنام لأحلم)، مصدر سابق، ص 104

[3] عادل مناع ، نحو النص ، مصر العربية للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى، 2011 ، ص255

[4] محمد مفتاح ،الخطاب الشعري و استراتيجية التناص ،المركز الثقافي العربي ، ط3، الدار البيضاء المغرب، 1993 ، ص116

[5] عيسى تومي ، الأبعاد التوالية في الخطاب القرآني ، رسالة ماجستير ، قسم الأدب و اللغة العربية ، جماعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، 2015، ص148

أ- إذن:

حرف جواب و جزاء و نصب و استقبال و ينصب الفعل المضارع إذا تحققت الشروط الثلاث:[1]

- ❖ إذا تصدرت الإجابة أي يقع في صدر جملتها فلا ترتبط الجملة التي بعدها بالجملة التي قبلها في الإعراب على الرغم من الارتباط الفعلي بين الجملتين في المعنى.
- ❖ أن يليها المضارع الذي معناه الاستقبال[2]، أي يكون الفعل بعدها مضارعا يدل على المستقبل.
- ❖ ألا يفصل بينها و بين الفعل المضارع فاصل، إلا أن يكون ظرفا أو مجرورا أو قسما أو حرف لا أو منادى[3].

و سنعرض في ضوء هذه المعارف بعض النماذج الحاضرة في المنجز الشعري من قصيدته **نسر على ارتفاع منخفض** من ديوان **أثر الفراشة** الذي تكاثفت فيه آليات الوصل المختلفة عموما، ومن ذلك الوصل السببي كما يبدو في هذه الأسطر الشعرية:

«أأراك ثانية ؟

نعم في قمتي جبلين بينهما

صدى عال و هاوية ...أراك

و كيف تقفز فوق هاوية

ولسنا طائرين ؟

إذن نغني»[4].

ترابطته أسطر المقطع الشعري و تلاحمت أبياته فكل جملة شعرية تسلمنا للأخرى، بل كل سطر ينقلنا إلى آخر. و ساعدت العلاقة السببية على الربط بين البنيات الصغرى أضفى على النص انسجاما و تشكلت العلاقة بين السبب و النتيجة كما يوضحه الشكل رقم 1- 5.

---

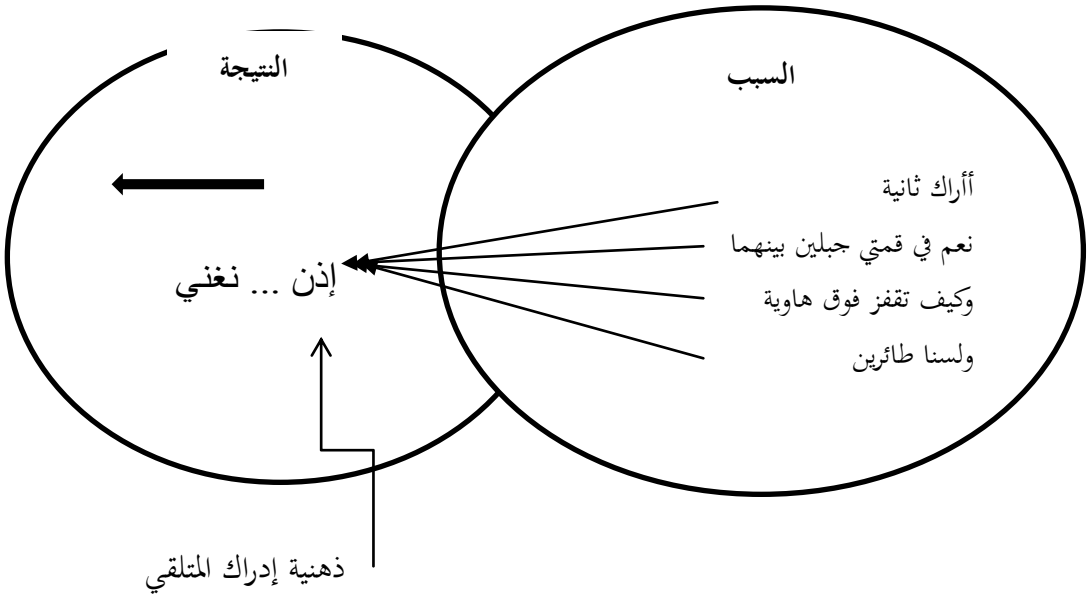
[1] ينظر: عباس حسن، حروف المعاني بين الأصالة و الحداثة، مرجع سابق ، ص93

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص93

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص93

[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش (أثر الفراشة)، مصدر سابق، ص42

الشكل رقم 1– 5: العلاقة السببية على الربط بين البنيات الصغرى



المصدر: من إعداد الباحثة

تم ربط حالات الذعر و الخوف اللاطمئنان كأحداث سببية لنتيجة حتمية لا مفر منها، ألا وهي الغناء. شكل هذا انزعاجا في ذهنية إدراك المتلقي فرضه الإحساس بالغربة و الصراع النفسي أدى إلى فقدان الأمل.

ب – إذا:

أداة شرط غير جازمة، وهي للدلالة على الظرف الزماني المستقبلي مبني على السكون (تهميش)، مثل: إذا أقبلت الدنيا على المرء أعارته محاسن غيره و إذا أدبرت عنه سلبته محاسن نفسه.

ويقول الشاعر من ديوان **أثر الفراشة** قصيدة **بقية حياة:**

«**إذا** قيل لي: ستموت هنا في المساء
فماذا ستفعل في ما تبقى من الوقت
أنظر في ساعة اليد
أشرب كأس عصير
وأقضم تفاحة
وأطيل التأمل في نملة وجدت رزقها...»[1].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش (أثر الفراشة)، مصدر سابق ، ص47.

تجدر الإشارة إلى أن بناء القصيدة على الحوار إلى جانب السرد، إلا أن الحوار يتراوح بين الشاعر ونفسه بتقريب الكلام الشعري إلى الكلام البسيط بالرغم من بساطته، فقد بلغت مضامينه سمع العدو و ذلك لثقل المنجز الشعري الدلالية ،كونه: «وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر، وهذه الفورة قابلة للخمود، لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها، فهي أشبه حلم سرعان ما يفيق منه النائم. ومزية هذه الفورة أن الشاعر حين ينقلها إلينا كما يحس بها يضمن شرطا أساسيا من شروط نجاح قصيدة هو الصدق»[1].

هذا ما نلمسه في هذا المقطع الشعري بتعبير الصور التشخيصية عن ذوق العصر الأدبي في فلسطين.

رابعا: الوصل الزمني وبعده الترابطي (ثم)

يتجسد الوصل الزمني في «العلاقة بين أطروحتين جميلتين متتابعتين زمنيا»[2]. فيساعد على اتساق النص لتجعل منه شكلا منظما يرتبط فيه الأول بالثاني، و من ذلك أداة الوصل الزمني (**ثم**) التي تربط الجملة السابقة باللاحقة ربطا محكما متتابعا لأنها تجعل الجمل متعاقبة و منتظمة في كل المواضيع التي ترد فيها.

أ- **ثم:**

حرف عطف ثلاثي يفيد الترتيب و التشريك و يدل على التراخي و المهلة[3]، و هي لدى ابن هشام في (معنى اللبيب) يقتضي التشريك في الحكم و الترتيب و المهلة[4].

لم يظهر تجسيد لأداة الوصل الزمني (**ثم**) طاغيا، بل على العكس اعتبرت من الأدوات القليل استخدامها في المنجز الشعري، «إن الملحوظ في نص درويش قيام الجمل على التتالي مع غياب أداوت الربط ، فالجمل منعزل بعضها عن بعضها الآخر، كما في قصيدته **شتاء ريتا الطويل** التي يفتقر النص فيها إلى أدوات ربطة تشد أواصرها وتسهم في تحققه لسانيا»[5]. و ذلك لأن العبارات متسلسلة ومتلاحمة ضمنيا معتمدا على التأويل، فتتواصل الأسطر الشعرية في لغة تعبيرية مفتقرة الروابط اللغوية الزمنية ظاهريا، و رغم هذا نلمس تجسيد لبعض الأمثلة بالرابط الزمني (**ثم**) من ذلك قوله:

---

[1] محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر ، دار وهران للدراسات و النشر ، الجزء الأول، 1985، ص22

[2] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق ، ص23

[3] ينظر: ابن يعيش، شرح مفصل ، مرجع سابق، ص99

[4] ينظر: حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة و الحداثة، مرجع سابق ، ص34

[5] فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام في ديوان احدى عشر كوكبا لمحمود درويش ، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها ، جامعة مؤتة ، 2005، ص 65

– معنى الترتيب مع التراخي:

يكون المعطوف لاحقا للمعطوف عليه في حكمه متراخيا عنه بالزمان[1] نحو :

«لو يكبر الحمام ...!

...دخن ، **ثم** قال لي

كأنه يهرب من مستنقع البيضاء »[2].

يحاور الشاعر في هذه القصيدة جندي إسرائيلي يحلم بالعودة إلى الديار، و أفادت أداة الوصل الزمني (**ثم**) في هذا المقطع التراخي و المهلة، أظهرتها التراكيب المعجمية المختارة، حيث يقول الشاعر (دخن)، و كأنه هناك فاصل زمني بين الإجراء الفعلي لعملية التدخين، ثم الإجراء الفعلي بدخول الجندي مع الشاعر في الحوار (قال)، مما شكل بعد زمني بينهما.

❖ **معنى الترتيب بلا مهملة:**

وهي بهذا تكون نائبة عن (الفاء)، وهي تفيد الترتيب و التعقيب نحو:

«من يرانا لا نراه

من تراه لا يرانا

لا نغني

ثم ماذا؟

ثم تسألني و أسأل

كم تبقى من طريقك ؟»[3].

أفادت أداة الوصل (**ثم**) في هذا الشاهد الشعري الترتيب و التعقيب، حيث جاءت بدلا من (الفاء)، مما أضفت على الخطاب انسجاما يشد انتباه المتلقي، مما يجعله مندمجا في سياق الخطاب.

---

[1] ينظر: ابن الناظم أبو عبد الله بدر الدين محمد ابن الإمام ابن مالك ، شرح ألفية ابن مالك ، تحقيق: محمد سليم اللبابيدي، مطبعة القديس جاور جيوس، بيروت، 1984، ص524

[2] محمود درويش، ديوان آخر الليل (قصيدة جندي يحلم بالزنابق البيضاء)، مصدر سابق ، ص 132

[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش (أثر الفراشة)، مصدر سابق، ص42

❖ **ثم بمعنى الواو:**

قد تأتي حرف العطف (**ثم**) بمعنى الواو[1]، فقد «تخرج عن الترتيب و المهلة و تصير كالواو، لأنه إنما يتم على أنها تقتضي الترتيب الزماني»[2].

وقد تجسدت حرف العطف (**ثم**) بمعنى (**الواو**) في المنجز الشعري نحو:

«علمتني ضربة الجلاد أن امشي على جرحي

و أمشي...

ثم أمشي

و أقاوم!»[3].

يعبر الشاعر في الشاهد الشعري على ضرورة الاستمرار و مقاومة العدو، فكأن الأصل في القول (أمشي و أمشي و أقاوم)، فعوضت (**الواو**) بـ(**ثم**) تجنبا للتكرار الممل ليقول (أمشي **ثم** أمشي)، مما أضفى على المقطوعة الشعرية انزياحا ظاهرا و بنية لغوية عميقة، خدمت في هذه الحالة الوصل الإضافي ببنيتها العميقة الدالة على حرف الواو.

❖ **الواو بمعنى ثم:**

قد تتجسد (**الواو**) بمعنى (**ثم**) لتخدم في هذه الحالة الوصل الزمني، فتصبح تفيد الترتيب، و يصح تعويضها بالحرف (**ثم**) «لما كان المعطوف بالواو يحتمل أن يكون متأخرا عن المعطوف عليه أو معه أو قبله فإنه في حالة تأخره أي: في حال العطف بالواو و المعطوف متأخر عن معطوفه ، فإن ذلك يقرب في هذا الترتيب معنى الواو معنى (**ثم**)»[4]. وقد وردت في هذا السياق في المنجز الشعري نحو:

«كانوا يقلعون أظافري

ويقشرون أناملي

ويبعثرون مفاصلي

ويفتشون اللحم عن أسرار مصر ...

---

[1] ينظر: أبو زكريا يحيى زياد الفراء ، معاني القرآن، تحقيق : أحمد يوسف نجاتي و آخرين، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، الجزء الثاني،، بيروت، 1983، ص321

[2] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة ، دت ، دط، ص 1088 -1089

[3] محمود درويش ،ديوان آخر الليل ، قصيدة أزهار الدم، مصدر سابق، ص 67

[4] عيسى شحاتة عيسى، دلالات الواو في النص القرآني، دار الآفاق العربية ، الطبعة الأولى، 2012، ص455

و تدفقت مصر البعيدة من جراحي»[1].

فالواو هنا تفيد الترتيب و التراخي، لأن الشاعر في حالة سرد لوقائع و مراحل تعذيبه لعدم اتخاذ مصر موقف حيال القضية الفلسطينية[2]. فهو يصف لنا بتقنية سردية فأجاز أن تعوض (**الواو**) بأداة الوصل الزمني (**ثم**) ليصبح :

(كانوا يقلعون أظافري

ثم يقشرون أناملي

ثم يبعثرون مفاصلي

ثم يفتشون اللحم عن أسرار مصر ...).

لوجود مدة زمنية بين كل دلالة بيت شعري، و إذا تأملنا هذه العملية الوصفية، نجد الشاعر يتجه باتجاه تدريجي من المظهر الخارجي (أناملي) بعملية التغلغل إلى أعماق الأنا (أسرار).

المطلب الرابع: الإحصاء الوصفي لظاهرة الوصل في المنجز الشعري

يعتمد هذا الأسلوب على الإحصاء لتحديد الظاهرة الأسلوبية المهيمنة في النص، و من ثم دراساتها بهدف الوقوف على نسج الكلمة العربية و سن قوانين علم الألفاظ المفردة و المركبة[3]. ونجد أن الفارابي كان على وعي عميق بأهمية هذه التقنية بوصفها آلية مهمة لاستكشاف القوانين العلمية التي تتحكم في بنية الظاهرة اللغوية[4]. واكتشاف جمالية النص الكامنة في نسيجه الفني.

«و ترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، و بين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا»[5]. فالانحراف ضرورة فنية في كل عمل فني و إحصاء هذه الانحرافات و دراستها توضح توجهات الكاتب، و من مثال ذلك ما نلاحظه في أسلوب طه حسين بتكراره لعبارة (**أوقل**) و بالالتجاء إلى المنهج الإحصائي تستطيع توضيح هذه الظاهرة [6].

---

[1] محمود درويش ، ديوان محمود درويش (قصيدة عودة الأسير)، مصدر سابق، ص338،

[2] ظل محمود درويش ممنوعا من دخول مصر بعد إلقائه لهذه القصيدة التي عدت هجاء لها لمدة سبع سنوات ، وذلك بعد كامب ديفيد سنة 1984 .

[3] ينظر:بن سيعد إيمان، اللسانيات الحاسوبية، التحليل الصرفي آليا، مذكرة ليسانس، جامعة السانيا، وهران ، 2011، ص30

[4] ينظر:الفارابي ، إحصاء العلوم ، ص15، نقلا عن أحمد حساني ، مباحث في اللسانيات، سلسلة الكتاب الجامعي، الطبعة الثانية، 2013، ص22

[5] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، القاهرة ، 1992، ص51

[6] ينظر:عطية سليمان أحمد، نظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجا)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، دت ، ص 31

كما ترجع أهميته في مجال الأسلوبية "بوصفه نموذجا للدقة العلمية، التي لا تترك مجالا لذاتية الدارس لكي تتعامل مع الخطاب الأدبي"[1]. و لكون البعد الإحصائي من المعايير الموضوعية الأساسية، فقد حرصنا على ألا يكون غاية مقصودة لذاتها، و إنما وسيلة تعمل لحساب المنجز الشعري للتقريب من دلالاته بدقة و موضوعية بالوصف و التحليل. "و علم الأسلوب من المنظور اللغوي، هو المرجو لآداء مهمة الوصف و التحليل"[2].

و لكون اللغة حمالة الدلالات لا تتأتى صناعتها إلا بأدوات و آليات خاصة، ينبغي للدارس استوضاحها كون: "العمل الأدبي رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما"[3].

قد تنوعت أدوات الوصل بأنواعها في المنجز الشعري، و تباين حجمها و تمايزت كيفيات استعمالها و اختلفت ضروراتها، فمنها ما طغى على النص، و منها ما افتقر إذا ما قيست بالمعطيات الكلية.

ويبين الجدول رقم 1-5 مدى حضور هذه الأدوات في ثلاث دواوين مختارة من كل مرحلة من مراحل شعر درويش:

الجدول رقم 1-5: أدوات الوصل في أنواع مختارة من شعر محمود درويش

أنواع الوصل	الدواوين / أدوات الوصل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المرحلة الرابعة	النسبة المئوية
		أوراق الزيتون	أحبك أو لا أحبك	لماذا تركت الحصان وحيدا	أحد عشر كوكبا	
الوصل الإضافي	الواو	341	451	477	512	%87
	أو	8	56	14	5	
الوصل العكسي	لكن	11	25	13	21	%3
	حتى	3	26	5	/	
الوصل السببي	لأن	4	87	13	3	%8
	كي	2	35	16	47	
الوصل الزمني	ثم	1	35	11	1	%2
	الفاء	46	21	134	08	

[1] محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، دط ، 1990، ص26

[2] سعد مصلوح ، مرجع سبق ذكره ، ص33

[3] المرجع نفسه، ص37

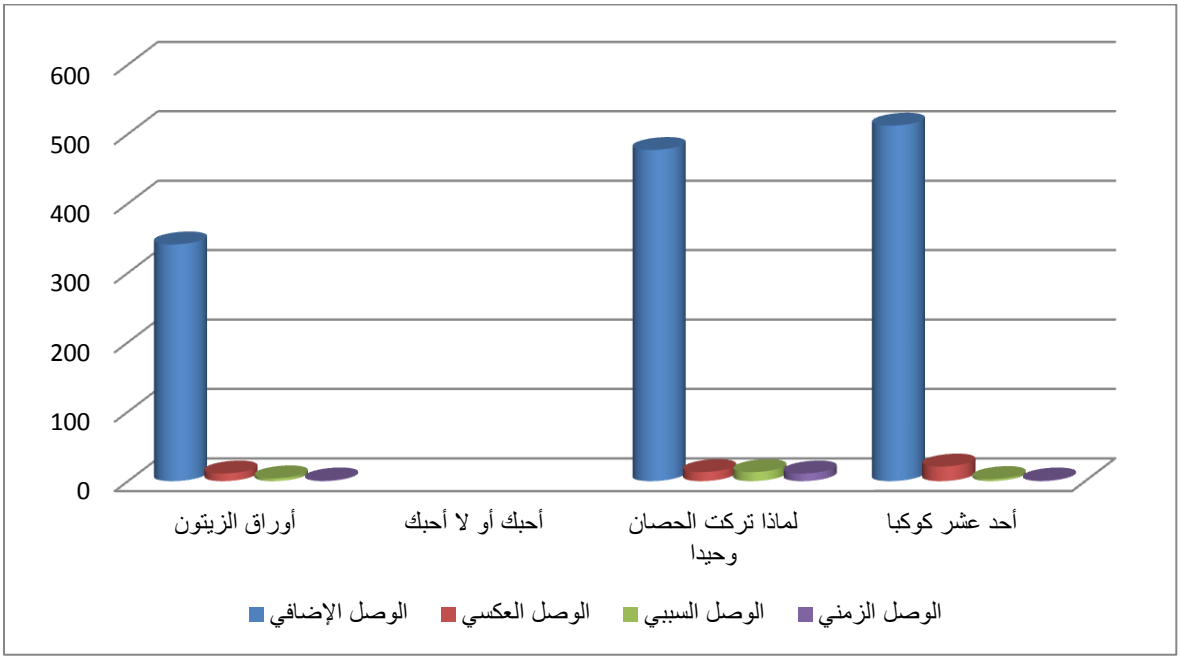
نلمس عبر الجدول السابق تكاثف لآلية الوصل الإضافي بـ 87% مقارنة بالأنواع الأخرى، وخاصة حرف الواو الذي جمع بين الجمل المتعاقبة لأن :" الاتساق بالواو وغيره ينبغي أن ينظر إليه من زاوية المقابلة أي الاختزال ... الذي بواسطته تسمح لنا اللغة بتكثيف رسائلنا متقين بذلك التعبير المكرر عن الأفكار المعادة"[1]. و ذلك باتساع المعاني. بالإضافة إلى منح الأبيات مزيدا من الإيقاع الموسيقي المتوازي، و لذا نجد الاستعمال الطاغي لهذا الحرف في الشعر العربي المعاصر عموما والدرويشي على وجه الخصوص، بل تعدى ولع الشاعر لهذا الحرف إلى أبعاده الدلالية، فيقول من قصيدة **موعد مع إميل حبيبي**:

« فقلت: لعل المسافة **كالواو**

بين هنا و هناك ...»[2] .

وعليه يمكن رسم المنحنى البياني لتشتت آليات الوصل بين أوصال المنجز الشعري، ذلك وفق الشكل رقم 1- 6.

الشكل رقم 1– 6 : تشتت آليات الوصل بين أوصال المنجز الشعري



المصدر: من إعداد الباحثة

إن دراسة الرسم البياني السابق، تقود إلى مجموعة من النتائج المستوحاة على النحو:

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، مرجع سابق، ص228

[2] أوس داوود يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية ، دار صفحات للدراسات و النشر ، 2010، ص339

نلاحظ تفاوت في استخدام آليات الوصل في المنجز الشعري طبقا لأهميتها في تكوين علاقات الاتساق داخله، مضيفا نوعا من العلاقات الدلالية داخل بنية النص. و عليه نستنتج أن: درجة نجاح الفهم هي في تناسي مع عدد عناصر السياق التي ينجح الدارس في الوصول إليها، فكلما زادت العناصر زاد النجاح (أو تحديد زادت فرصة) و كلما نقصت نقص[1].

[1] ينظر عبد المجيد الزروقي، المنهجية أو البلاغة القانونية (التعبير عن التكفير) ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، 2010، ص227

المبحث الثاني: مظاهر الحذف و آلياته في شعر محمود درويش

المطلب الأول: مفهوم الحذف وآلياته

يختلف الحذف باختلاف النصوص، فالنص الشعري يعتمد على الرمز و تكثيف العبارات فضلا عن الأساليب البلاغية التي تعدّ قوام اللغة الشعرية، مما يخلق علاقات حوارية بين النص والمتلقي، و يعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص لكي يعاد تشكيل المعنى عن طريق التأويل في كل قراءة، بهدف سد الفجوات التي يكتشفها القارئ أثناء محاورة بُنى النص الشعري، لتتحول القراءة إلى نشاط ذاتي ينتج عنه المعنى عن طريق الفهم والإدراك. و عليه فلا معنى نهائي للنص، لأنه يتضمن العديد من الفجوات التي على القارئ ملأها عن طريق بناء التفاعل بين بُنى النص و بُنى الإدراك.

و"مما لا شك فيه أن تاريخ النقد ظل يقف إلى جانب القراءات السياقية، و يهمل المعالم النصية إلا قليلا. ولكن هذا الوضع ما لبث أن تغير مع الثورة اللسانية الحديثة التي أحدثت تحولات منهجية في طريق التعامل مع النص، و أصبحنا ندرك أن فعل القراءة متعلق بفاعلية النص، ولما تطرقت المقاربات المحايدة في تمجيد الداخل على الخارج تمجيدا لم يدع مكانا للقارئ بوصفه القطب الثالث في نظرية القراءة"[1].

و عليه من الممكن عدّ إحداث الفجوات في النصوص من قبيل الحذف[2]، لمساهمة النص المضمر في عملية تماسك النص.

استفاد كمال أبوديب من معطيات النقد الحديث، بمختلف مدارسه واتجاهاته في رصد نظرية للشعرية ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص. "الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة و باكتناه أبعادها العلائقية"[3]، ويقر في البداية بأن منطلقه سيكون اللسانيات، فدراسته تطمح إلى "رصد الشعرية في تجسداتها في النص، منطلقة من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية و التركيبية و الصوتية و الإيقاعية وعلى محوري والنص : المنسقي paradigmatic و التراصفي syntagmatic "[4].

ولعل من أبرز المبادئ اللسانية التي يستند إليها كمال أبو ديب، و التي تربط تصوره بشعريات رومان ياكبسون و جون كوهين، ذات الاتجاه اللساني هي شعرية الفجوة: مسافة التوتر و ذلك باستثمار معطى لساني آخر من النحو التوليدي و التحويلي. الذي أقام على أساسه تشومسكي نظريته.

---

[1] أحمد يوسف ، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزء الأول، الجزائر، 2003، ص 26.

[2] ينظر: أبو جرابد ، النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق ، ص 342.

[3] كمال أبو ديب، مقال(في الشعرية)، مجلة فصول، عدد 7، 2011 ، ص 12 .

[4] المرجع نفسه، ص 18 – 19 .

قد تعرّض **كمال أبو ديب** لفكرة الفجوة من خلال تعرضه للانزياح مقرا بأن الشعرية هي إحدى وظائف الفجوة التي تلتقي مع مفهوم الانزياح لدى جون كوهين في الكثير من النقاط رغم نقده له، و إذا كان كوهين يقابل في الانزياح بين الشعر و النثر فإن أبا ديب يقابل بين الشعر و اللاشعر، أما الانزياح بالنسبة له فإنه أقرب من مفهوم اللانحوية عند ريفاتير[1].

لا يخرج أبو ديب عن الإطار الذي حدده رواد الشعرية في بحثهم عن شعرية الخطاب الأدبي، وهو تركيز النظر على لغة النص و البحث عن قوانينه الداخلية التي تحكمه، و التي نستطيع تعميمها على الأدب بدأ بالشكلانيين الذين اعترضوا على نظرة المناهج الخارجية للأدب، و رأوا: "خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه و ليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ "[2].

يفيد أبو ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر من مبدأين: العلائقية و الكلية، إذ يوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية و مفهوم الكلية بأنه ضروري لتحقيق الشعرية إلى سياقات أخرى لا علاقة لها بالبنية اللغوية، ولذلك تتعددت عنده أنماط الفجوة: مسافة التوتر و تنتقل من داخل النص إلى خارجه فهي إيقاعية، تركيبية ودلالية وتصورية ، و يقول في هذا الصدد: "وصفت الشعرية بأنها يمكن أن تتجلى في إطار الفجوة: مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية الرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري"[3].

يظهر من ذلك أن الفجوة فضاء تصويري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط العناصر المتناقضة و غير المتجانسة، بما يضفي عليها صفة التجانس داخل النص الشعري: "هي علاقة بين المتجانس و اللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي على مستوى اللغة الورائية Metalangage، وبين ما نعبر عنه الآن"[4]، لتمتلك هذه الفجوة قدرة الانتقال من مستوى تصويري إلى آخر، فهي فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع لتكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ، يقول أبوديب: "تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية و علاقتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا، أي لا من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا"[5]. فهي علاقات غير متجانسة لكنها تطرح في صيغة المتجانس في السياق.

---

[1] ينظر: العجال عبد السلام، مقال (الشعرية الحداثية، مساءلة نصية و مسألة نقدية بين المفهوم و الإشكالية)، مجلة الأثر ، العدد 24 ، جامعة الوادي، الجزائر، 2016، ص13

[2] ايرليخ فيكتور، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ، 2000، ص 58

[3] كمال أبوديب، في الشعرية، مرجع سابق،ص 43.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

[5] المرجع نفسه ،ص 18

وقد اتسع مفهوم الفجوة: مسافة التوتر لتشمل ما قبل النص و النص و ما بعده، و تكون جزءا من تاريخ الأدب، و خاصية نصية و طريقة لاستقبال النص في النظام الذهني لدى القارئ.

تشمل شعرية الفجوة، مسافة التوتر عند كمال أبوديب على مستويين:

- المستوى البصري الذي يتناول البنيات الشعورية التصويرية.
- المستوى اللساني الصرف التي يتناول البنيات اللغوية.

لتحول الفجوة: مسافة التوتر من مستوى البحث عن مقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي، الذي يبحث عن التوجهات الفكرية لشعرية العالم. "يلاحظ أن أبوديب يوسع مفهومي البنيتين السطحية و العميقة من المستوى اللغوي إلى المستوى الدلالي و الإيقاعي والتصوري والموقفي"[1]. لتتسع الشعرية إلى كل ما يقوم على بنية التضاد لتثير علاقات فكرية ميتافيزيقية.

يعتبر كمال أبوديب الموقف الثوري "أحد الطاقات الأكثر عنى لتفجير الشعرية"[2]. أما ما يخلق الشعرية ضمن هذا الموقف فهو ليس "العنصر الفكري المجرد، بل العلاقات المؤسسة بين موقفين بين عالمين، و تفجير الفجوة و خلق مسافة التوتر بينهما"[3].

يميز هنا بين موقفين: موقف المصالحة و القبول، و موقف الرفض و الهجس بالتغيير، الموقف الأول لا تخلق فجوة، أما الموقف الثاني فيجسد فجوة بين عالمين: العالم القائم و العالم الخفي لتتشكل الشعرية بتغيير و رفض وخلق عالم مضاد للواقع.

المطلب الثاني: مظاهر الحذف ودلالاته في شعر محمود درويش:

ظهر مصطلح "الشعر المنسرح" لإظهار ما تتمتع به القصيدة من الإنطلاق و التحرر بالخروج عن المألوف في عنصري الوزن والقافية[4]، ولعدم قدرة الألفاظ القديمة التعبير عن الحياة الجديدة وضع الشاعر قواعد جديدة انطلاقا من عصره بداية من كسر القافية الموحدة التي"خنقت أحاسيس كثيرة و وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها"[5].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1994، ص 87

[2] كمال أبوديب، في الشعرية، مرجع سابق ،ص 69

[3] المرجع نفسه، ص 69

[4] ينظر: ميخائيل نعيمة، في الغربال الجديد، مؤسسة نوفل، بيروت ، 1972،ص 62-63.

[5] نازك الملائكة، الديوان، مج 2، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، 1979، ص 08.

لذلك نجد محمود درويش كثير ما أجرى الحذف في شعره و سنسعى إلى الكشف عن الشعرية الناشئة عن هذا الحذف. وتناول ظاهرة الحذف و دورها في تماسك النص و دلالته في شعر محمود درويش تسلط الدراسة الضوء على صور الحذف بأشكاله اللسانية و الشعرية عن طريق كشف درجة شيوع أنماطه.

أولا: المرحلة الأولى

1- الحذف على المستوى البصري

يقول محمود درويش في قصيدة "**العصافير تموت في الجليل**":

" وطني حبل غسيل

لمناديل الدم المسفوك

في كل دقيقة و تمتد على الشاطئ

رملا ... و نخيل

هي لا تعرف

يا ريتا ؟ و هناك أنا و الموت"[1].

يظهر المقطع الشعري الذي تقع عليه الاختيارات المدرجة طبيعة الفجوة: مسافة التوتر التي يستقي النص شعريته منها، حيث يتشكل المعنى عبر الانكسارات اللغوية التي تحدث على مستوى التركيب فهو "يخلق مناخا حركيا يستعجل صورة الفعل الدرامي في النص"[2] بأسلوب خبري يجوز فيه التصديق. فالواقع يثبت ذلك ليرصد أدق التموجات والتغيرات ضمن بنية المقطع الشعري و على مستويات متعددة، باستعمال كلمات تولج الأشخاص المحيطين بعالم الشاعر في حياته الخاصة لتصبح ملكه: "وطني" لتندلع شحنة أحاسيس الحزن و الأسى (مناديل، دم مسفوك...)، ثم تليها علامات الترقيم تحاول مساعدة المتلقي تصور البينة الكلية للمقطوعة ليحدد مرحلة انتقالية رابطة بين الصور الجزئية للوطن الذي سفك دمه. لينقل خيال القارئ عبر تجاوز الزمن بقوله (هي لا تعرف) مركزا على البعد الماورائي ليبلغ به خيال المتلقي، لأنه "تخطى زمن العافية وانسجام و شرع بتمزيق أقنعة المنطق و المتعارف عليه، طامحا لأن يثقب جدران المعقول"[3]. نجد أن الشاعر أضمر في البيت نصا لا محدودا اقتضاه تشبيه (حبل الغسيل)، فالقارئ يحتاج إلى المعرفة بهذه الشخصية (**ريتا**) لكي يملأ الفجوة التي تركها الشاعر ليكون المتلقي مشاركا فاعلا في عملية الاتصال.

---

[1] محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، مرجع سابق، ص 132 .

[2] محمد صابر عبيد ، جماليات القصيدة العربية الحديثة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، الطبعة الأولى، 2005 ، ص 31.

[3] خالدة سعيد، الموقف والتعبير النص المترجم، ص 103 ; Kheir Beck Kamel

و في مثال آخر يقول درويش من قصيدة "**بطاقة الهوية**" من ديوان **أوراق الزيتون**:

" أنا من قرية ... منسية

شوارعها بلا أسماء

و كل رجالها ... في الحقل والمحجر"[1].

طغت الطبيعة الإنحرافية على المنجز الشعري "بتحليل السياق اللغوي الشطري بنقاط تنوب عن الكلام المحذوف"[2]، الذي حمّل السياق بأنواع متعددة الاسنادات والانقطاعات الدلالية، مما خلخل البنية النسقية للفضاء الهندسي أتاحه التحفز اللغوي الانفعالي.

إن القراءة المتأنية للقصيدة تبين لنا بوضوح قصد الشاعر إلى محاورة النص بنشر الغموض في التصورات والمواقف الفكرية، مستعملا عدّة وسائل لاختزال البنية اللسانية مثل علامات الرقيم أو Place holders، كما يعبر عنه **دي بوجراند**، حيث يقول: "يصبح الاستشفاف سهلا باشتمال التركيب السابق على شواغل المواقع Place holder ... حتى إن القارئ ليتوقع أن يضيف معلومات جديدة بناء على شاغل الموقع. إن التركيب ... يمكن أن يمدنا بكميات متفاوتة من المادة التي تملأ الفجوة"[3]، مما يعبر عن انفتاح الكون الدلالي لكثير من الدلالات المسكوت عنها، والمعنى لا يكتمل إلا في ضوء السياق، مما يضفي للمقطع جمالية شعرية مرتبطة بجماليات التنافر واللاتناسق واللاتكامل و اللانمو و القبح و الانقطاع.

" أي أن اللانمو و اللا تماسك واللاتكامل قد تكون في بنية ما أشد التصاقا بطبيعة الرؤيا التي تتجسد في هذه البنية و أعمق دلالة و غنى و شعرية"[4].

و تبدأ قصيدة محمود درويش بسلسلة من عبارات النفي تترصف في حركات متناوبة مع جمل متقطعة تخلو من الروابط التركيبية، يقول قبل هذا المقطع: (لا من سادة نجب)، (بلا حسب ولا نسب)، (أنا اسم بلا لقب). أما بالنسبة للمقطع الشعري المدرج يقول: (أنا من قرية ... منسية) لينقطع المكان والنسبة إلى الذات بشكل مباشر وتعمق هذه الخصائص جميعا حس اللاتجذر واللاهوية واللا انتماء، حس الطفو في الفضاء الكوني والفضاء الزمني، ثم يردف في البيت الموالي (شوارعها بلا أسماء) التي تضفي الغموض المكاني للصورة و إلى تعميق الحس باللامكانية واللاتحديد، لتفتح آفاق لا نهائية التأويل بامكانية أي مكان و أي زمان أي أنه لا يمتلك إحداثيات رياضية محددة.

---

[1] محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون، مصدر سابق، ص 165 .

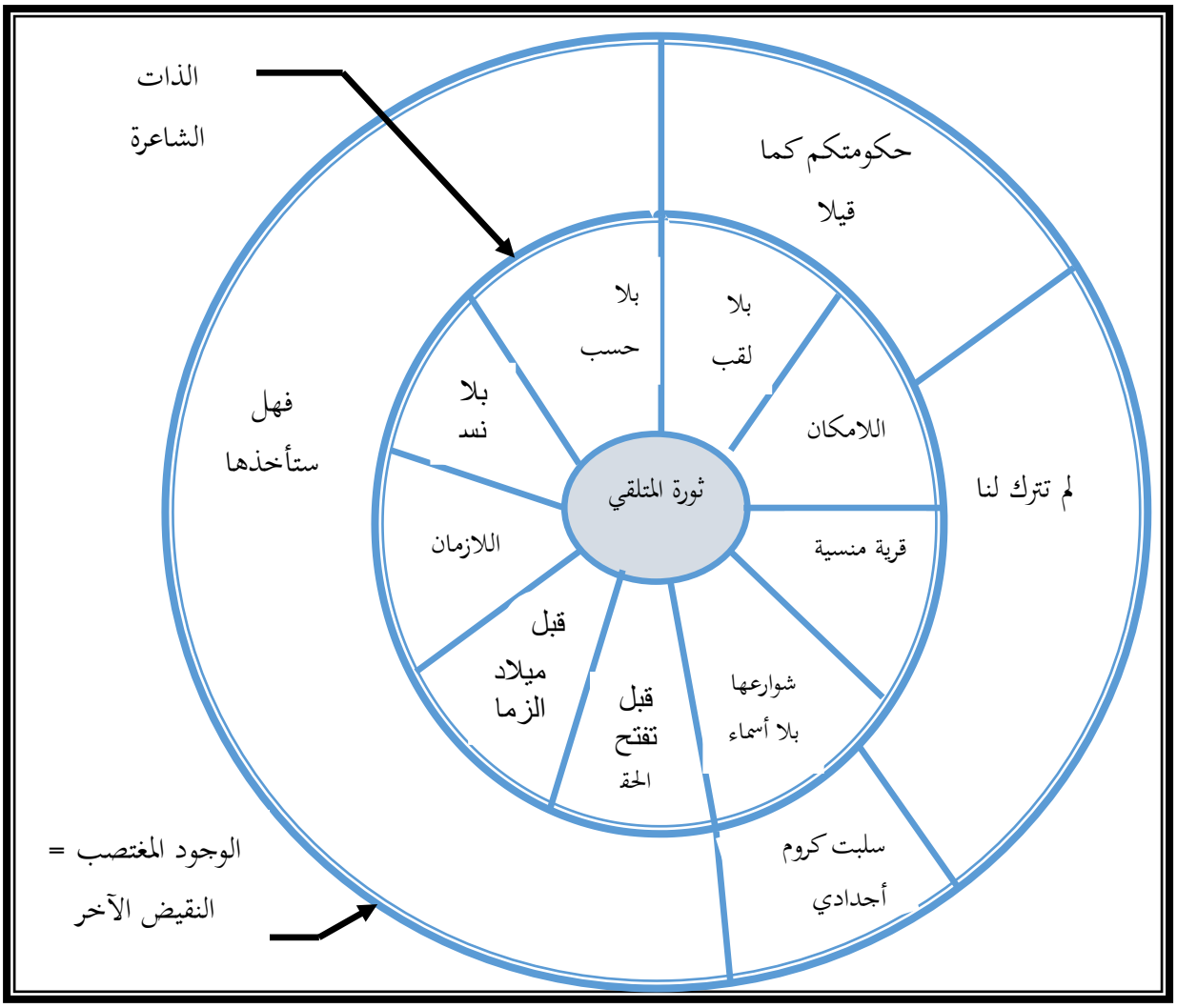
[2] عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ،1991 ،ص 239.

[3] دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، ترجمة : تمام حسان ، عالم الكتب، الطبعة الأولى ، القاهرة ، مصر ، 1988، ص 342.

[4] كمال أبوديب ، مقال (دراسات في بنية القصيدة الحديثة) ، مجلة تجليات الحداثة ، العدد 4 ، وهران ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1996 ، ص 70 .

ويستمر النص مدخلا صورة الآخر بوصفها صورة النقيض (سلبت كروم أجدادي)، (فهل ستأخذها) ... إلخ لتتحرك القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية هي الذات الفردية / الوجود الجماعي، الأولى دون تاريخ أو هوية أو انتماء إلى مكان، و الثاني مادي غاصب. و مع اكتمال هذه الثنائية يمكن للمتلقي لمح اللامكان في خضم الغموض. وفيما يلي الشكل المدرج يوضح ذلك.

شكل رقم 1– 7: ثورة المتلقي / المرحلة الأولى



المصدر: من إعداد الباحثة

يمكن القول الفجوة: مسافة التوتر

في النص الشعري تهدف إلى إثبات الغموض حول المكانية و الزمانية، ففي ضوء هذا التصور ننظر إلى الأفكار المضمرة باعتبارها بؤرة و مركز تدور المعاني المتعارضة حوله بتكثيف الإشارات المكانية دون تحديدها لتؤنس علاقة ارتباط و انتماء بين الذات الشاعرة و بين المكان في فضاء اللانتماء، لتكون كُلا متماسكا مرتبط الأجزاء بشكل

متواصل و متسلسل في الأبنية الكلية و الجزئية. فساعدت التقنيات اللسانية المستخدمة لذلك، كما تبرز المعطيات اللغوية كالحذف قوة محمود درويش في الإبداع الفكري، لذا نجد نص قصيدة (**بطاقة هوية**) ارتبطت قوالبها بعضها ببعض، و شكلت كُلا متماسكا رغم محاولة الشاعر لاسترداده لها، بحيث يقول:" أنا لا أعتبر أن قصائدي كلها أولادي، هذا قول شائع، و كل الناس تتعارف على القول إن القصائد هي أولاد الشاعر ... ولكني لا أحب كل أولادي... بدليل أن كثيرا من القصائد لا أريدها، و لكنها دخلت في وجدان الناس على نحو لا يمكنني معه أن أحاول استردادها، لأنها لم تعد ملكي. ومن قصائدي المشهورة في هذا المعنى قصيدة "سجل أنا عربي"، هذه القصيدة حاولت أن ألغيها من دواويني، و لكنها استقرت في قلوب الناس لدرجة أنني لم أستطع مقاومتها فاستسلمت لها"[1].

يقول محمود درويش من قصيدة " **أزهار الدم**" في ديوان "**آخر الليل**":

" كفر قاسم ...

قرية تحلم بالقمح، و أزهار البنفسج

و بأعراس الحمائم

...

أحصدوهم دفعة واحدة

أحصدوهم

...

.... حصدوهم ....

...

آه يا سنبلة القمح على صدر الحقول ".

يورد الشاعر في هذه القصيدة تفاصيل مذبحة كفر قاسم بلغة إبداعية، حيث يقول عن مذبحة القرية: " لم تكن كفر قاسم قرية ذات شأن في تاريخ فلسطين و لا تستطيع الرؤية الشعرية أن تستخرج منها لوحة جميلة، و لكن ذلك الغروب الواقف على حافة الدم جعل كفر قاسم المجهولة ملحمة شعب صابر، وحين وقفنا على مدخلها، ذات مساء أحسسنا بضرواة الفرح المكبوت فينا ... فجلسنا عليها نغّني للوطن"[2].

[1] جهاد فاضل، مقال (الجواهري و درويش و استرداد القصائد) ، مجلة العربي ، مطبعة حكومة الكويت ، العدد 701 ، 2012 ، ص 81.

[2] محمود درويش، يوميات الحزن العادي، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، والمؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1973، ص 115 .

فشكلت أحداث الاغتيالات في هذه القرية خلفية محفزة لصياغة النص الشعري في سياق تاريخي عبر لغة بصرية، حاولت أن: "تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا تخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب"[1].

و في الفضاء التصوري الدلالي تتم حركة الموت في قرية تحلم بالقمح و أزهار البنفسج، و هي حركة تراكمية تكرارية يتخللها حذف لعدة مشاهد الموت عبر الفضاء الجغرافي "كفر قاسم".

يستهل الشاعر المقطع الشعري بإنشاء روابط لغوية بين مفردات تبعث الاستقرار و الطمأنينة في نفسية المتلقي (**القمح، أزهار البنفسج، أعراس الحمائم**) متبوعة مباشرة في السطر الموالي (السطر رقم4) دون أن يدوّن حرفا عليه، كونها الدال البديل الذي يشير إلى الكلام المحذوف من النص الشعري، بحيث أن "التقاط المتتابعة تلعب دورا أساسيا فيها، بل تستحيل لديه أساسا من أسس القصيدة، ذلك أنها تمثل تلك الفسحة الفاصلة بين العادي والمدهش، بين الحالة و المتعارف عليها و المفاجأة المولدة لخيبة الانتظار، و هي تحل رؤية الشاعر المنحرفة عن الأفق المعروف بما يحمل الومضة بعدا فكريا عميقا"[2].

عبّر عنها أبوديب بالفجوة: مسافة التوتر التي يستقصي النص شعريته منها، بحيث ينقلها من وجودها الثابت المادي إلى عالم الحركة في ذهن المتلقي ليتفاعل مع هذا النوع من الحذف المتجسد في الفراغات والبياض، ليضيف قراءة جديدة منبثقة من النص الشعري. و من ما قدمه لنا الشاعر قبل ذلك كمرجعية قبلية يعتمد عليها القارئ و على امكاناته "مؤرخا أن النقد فعل مثقف، علمي، فني، و رؤيوي، قادر على أن يكشف عن فراغات النص وأحواله اللامعلومة"[3].

إن الفضاء الذي ينتجه فعل الأمر (**أحصدوهم**) يتعدى الإطارات المعجمية للفعل الذي يدور حوله: حصد الزرع = قطعه بالمنجل، "لأننا لا نتعامل مع الفعل بمعزل عن النظم الذي سيق فيه، و إنما نتعامل معه باستحضار"[4] العبارة (دفعة واحدة) لينشر للمتلقي صورة الخراب و الدمار، يعبر فيها عن الواقع بكل تجلياته المؤلمة بقوة دلالات فعل الأمر ليصور لنا مدى بشاعة المستدمر الغاصب. و المتكرر عموديا (**احصدوهم دفعة واحدة**) يجسد علاقة الأنا بالآخر، بحيث ينشر لنا "فعل الأمر صورة متنامية و مشاهد متصاعدة لا يمكن حصرها"[5].

---

[1] محمد ماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي،، الطبعة الأولى بيروت، 1991 ، ص 213

[2] عبد العزيز شبيل، قراءات في الشعر التونسي المعاصر، دار المعارف، الطبعة الأولى ، تونس، 1998 ، ص 70 .

[3] صلاح بوشريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012 ، ص 188-189.

[4] صبار نور الدين، مقال (لسانيات النص الأدبي، قراءة في المستوى التركيبي لنص قديم)، مجلة النقد و الدراسات الأدبية واللغوية ، العدد2 ، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2005 ، ص 241

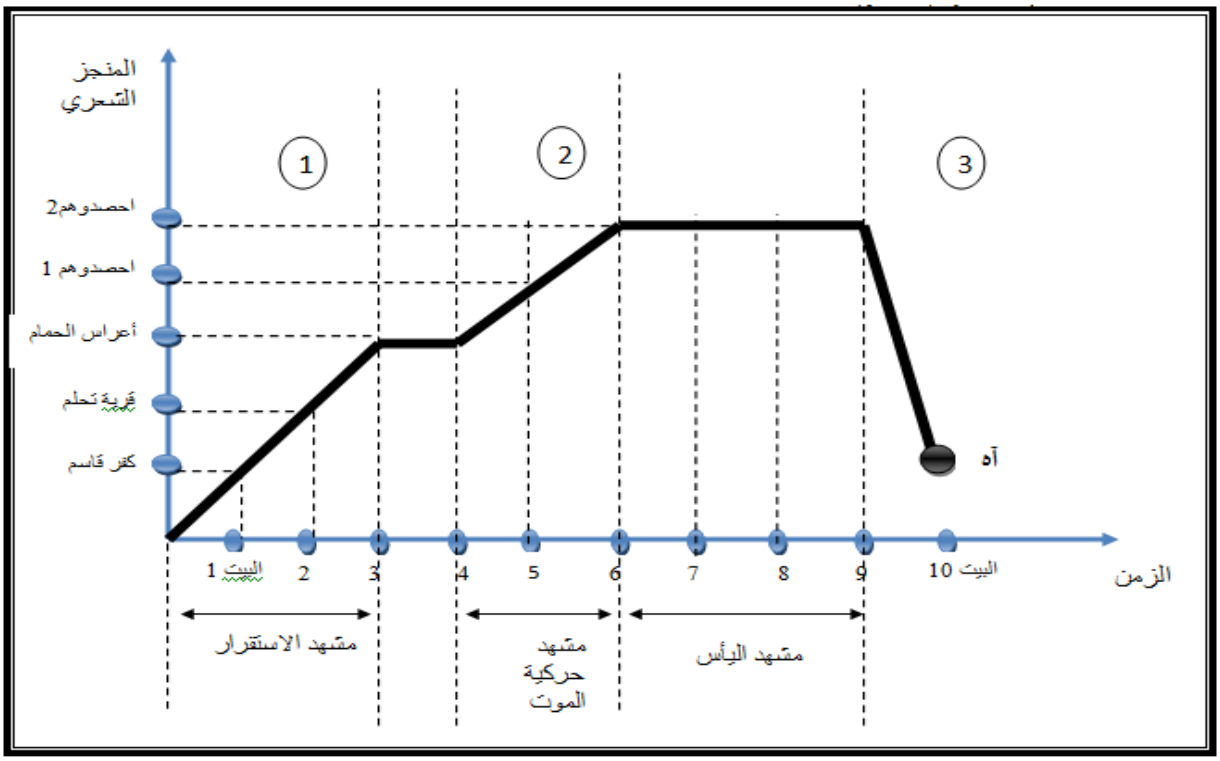
[5] المرجع نفسه، ص 242.

ثم يوزع محمود درويش تحولات الزمن لنفس الفعل من الأمر إلى الماضي، تتخللها سوى نقاط الترقيم لرسم المشاهد في ذهن المتلقي، ليجعله على علاقة مباشرة بضحية المشهد، كما ترصد التحول الموجع الذي مارسه الزمن في الواقع، و موضع (**حصدوهم**) التركيبي في بنية البيت الثامن من المقطع الشعري يكشف سلفا عبثية ما يتلوها لغويا و هو الحسرة، كما يكشف الحذف القبلي و البعدي للكلمة في نفس البيت (... **حصدوهم**...) على فراغ استجابة الآخر لانقاذ الذات، والتي تعمق حس الفراغ و اليأس، كونها محشورة بين العناصر التكرارية المجسدة للموت بلا رجاء، ليردف بعد هذا السواد كله في البيت التاسع سوى نقاط الترقيم لكون البياض فضاء للممارسة الكتابية أو النصية بإظهار أشكال بصرية "تلوذ بالصمت لأنها لا تجد فيها تنقل من جديد تفرح به و له إنها تترك لفراغها طاقة التعبير بما يشاء نيابة عنها"[1]. ليضبط هذا الحذف المعنى الكلي بالمعايير الفنية المفصلة في الصورة الذهنية لدى المتلقي المتأسسة على أساس البنية الخارجية للنص الشعري، حسب أبوديب الذي قدم "لنا طرقا مجردة لكيفية حدوث المعنى في النص الأدبي من خلال النظام الذي يجمع بين البنى النصية للنص الأدبي و إلى الذهنية للمتلقي في سياق مشترك"[2]. وفيما يلي يمثل الشكل منحنى بياني لتغيرات الظاهرة الدلالية للنص الشعري.

[1] مونسي حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، وهران ، 2003 ، ص 123.

[2] أحمد يوسف، قراءة النص و شؤوال الثقافة – استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، الأردن، 2009، ص 57.

شكل رقم 1– 8: تغيرات الظاهرة الدلالية للنص الشعري الدرويشي



المصدر: من إعداد الباحثة.

يمثل المنحنى البياني تغيرات الظاهرة الدلالية للنص الشعري عبر الزمن، بحيث ينقسم إلى ثلاث مراحل حركية تتخللها منحنيين ثابتين يعبران عن النقاط المتوالية على السطر التي تشير إلى استمرارية الحدث، مما يجعل من النص الشعري مؤولا لا نهائيا منفتحا على الكون الدلالي "فالقراءة الواعية هي وحدها القادرة على نقل الخطاب النقدي من المستوى الذي يحتكم إلى المعيارية النقدية إلى المستوى العمودي الذي يحتكم في إطاره المرجعي إلى منطق السؤال، ويخضع لمبدأ الاحتمال و التنوع الذي ينفي كل ما هو أحادي و يثبت كل ما هو متعدد"[1].

المنحنيان المتزايدان 1 و 2 يمثلان التمظهرات السياقية للعملية التشكيلية للمنجز الشعري بتكثيف أزمة الذات في البنية التكرارية للمنحنى 2 (احصدوهم) التي جمدت الزمن الحاضر و جعلت وجود الذات غير قابلة للتطور أو النمو إلا في خضم اليأس، لتنتقل القصيدة فجأة إلى حركة نفي للمستقبل (المنحنى 3) من حيث الحيوية عبر دالة متناقصة.

[1] محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس و الآليات)، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى ، وهران ، 2002 ، ص 05.

2- الحذف على المستوى اللساني (الصرف):

هو نمط من أنماط الخروج أو الانحراف عن النظام اللغوي يستمد أهميته من عمل اللامتوقع في ذهن القارئ، تجعله يحاول أن يتخيل ما هو المقصود من الجزء المضمر ويحدده (**ريفاتير**) بالخروج عن النمط التعبيري المتعارف عليه[1]، بوصفه نموذجا لسانيا مقطوع بعنصر غير متوقع بفعل خرق القواعد "داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية"[2] أساس شعرية النص بوصفه بؤرة إنتاج المعنى تفسح المجال رحبا للمتلقي لاستكمال تشكيل النص، عبر التأويل وتخيل صور واحتمال دلالات عديدة، على غرار ذكر المحذوف الذي يثبت الدلالة ويحدد أبعادها ويحصر عنائها وثراها.

أ- الحذف الاسمي:

يعتري التراكيب الإسنادية، حيث يكون العنصر المحذوف اسما يستغنى عنه بالقرينة الدالة عليه وبشروط مخصوصة. عند النظر في الإنتاج الشعري لدرويش ومحاولة إستكانة مظاهر التعبير عنده يتبين أنه من حيث توزع هذا الإنتاج بين الاسمية والفعلية، "حيث الجمل الفعلية بنسبة تقترب من النصف أكثر من 40 بالمئة، مما يسمح بالتعميم والزعم بأن النص الشعري لديه يتجه إلى الحركة مرتبطا بالبعد الدرامي، والذي أنتج ميلا إلى كتابة القصيدة الطويلة... تأخذ في اعتبارها التداخل الحاصل بين و الذي يتمثل في مظهرين: الأول الجملة الاسمية تبلغ نحو 38 بالمائة.... و الثاني جملة كان التي تعدل تحولا ظاهرا.... عبر الأصل الاسمي الداخل عليه فعل ناسخ وتمثل 13 بالمئة من مجموع الجمل الفعلية، أي أن هناك نحو من 50 بالمائة من الأفعال يتجه نحو الاسمية"[3]، وقد ساهم في تكوين الفضاء الشعري المفارق وتوسيع دائرته عبر التضمين التركيبي الذي يقتضي استدعاء مكتملا لعناصر التركيب النحوي[4]. ويوضح الجدول الموالي أنواع الحدف الإسمي.

---

[1] ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص102

[2] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص21.

[3] صلاح فاروق، مقال (الجملة في شعر محمود درويش)، مرجع سابق، ص55

[4] ينظر: نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر: دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، شركة الأكاديميون للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، الأردن، 2016 ، ص 90.

جدول رقم 1– 6 : أنواع الحذف الإسمي في شعر محمود درويش

أنواع الحذف الاسمي			
حذف المبتدأ	حذف الفاعل	حذف اسم أو خبر النواسخ	حذف الجملة المنسوخة
-(α)-	-(β)-	-(γ)،-(γ)-	-(δ)-
"هذا عذابي ضربة في الرمل طائشة و (X) أخرى في السَحِب"[1]	" يا قارئي لا ترج(X) مني الهمس ! لا ترج (X) الطّرب"[2]	" لو كان(X) لي... حتى صليبي ليس لي"[3] "كان اسمه(X)... لا تذكروا اسمه !"[4]	"جذوري (X) قبل ميلاد الزمان و(X) قبل تفتح الحقب و(X) قبل ترعرع العشب"[5]

المصدر : من إعداد الباحثة

(α): إن الحذف في هذه الأبيات تم على مستوى البيت الثالث حيث حذف بمبتدأ (**ضربة**) قبل كلمة (**أخرى**) فأصل الجملة: وضربةٌ أخرى في السّحب، إلا أن الشاعر تعمد الحذف ليعطي المعنى بعدا جماليا وتجنبا للتكرار، إضافة إلى وجود قرينة تدل على وجوده مما يرد في اللغة معتمدا على عنصر واحد هو الخبر يقدر فيه المبتدأ محذوف، ذلك أننا نفكر بجمل، ولا يمكن للعنصر الواحد أن يكون مفيدا بمفرده،" فلا بد من تقدير اعتماده وإسناده إلى عنصر آخر معنوى ذهنا، حتى تتكون منها الجملة المقدرة المرتبطة بالمعنى هي ما يسميه التحويليون البنية العميقة أو بالتركيب الباطن، أما ما ينطلق لفظا فهو البنية السطحية بعد أن حذف من العناصر ما دلت عليه القرائن"[6].

[1] محمود درويش، أوراق الزيتون، قصيدة إلى القارئ، مصدر سابق، ص 187

[2] المصدر نفسه، 189

[3] محمود درويش، عاشق من فلسطين، قصيدة صوت وسوط، مصدر سابق، ص 197

[4] محمود درويش، أوراق الزيتون، قصيدة وعاد... في كفن، مصدر سابق، ص 321

[5] محمود درويش، أوراق الزيتون ، قصيدة بطاقة هوية، مصدر سابق، ص 147

[6] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1999، ص200

أتاح هذا النوع من الحذف على مستوى التركيب تماسك نصي بشقيه: الشكلي والدلالي، أما فيما يخص الشكلي فالمبتدأ المحذوف متعلق بالضرورة بالجملة السابقة فيما يطلق: بعلاقة قبلية[1]:

س ⟵ ص = علاقة قبلية

و يمكن تمثيل المقطع الشعري حسب محمد خطابي، كالتالي:

هذا عذابي

مرجعية قبلية سابقة ⟵ : ضربة في الرمل طائشة

(X) = ضربة ⟵ : و (X) أخرى في السحب

المرجعية قبلية دل عليها سياق الكلام، والمبتدأ المحذوف يدل على التماس الداخلي بين الجملتين.

أما بالنسبة للمقاربة الرياضية للمقطع الشعري "بتقريب الكفاءة الرياضية، تقنية النشر والتوزيع الرياضية الشهيرة.... أنّ : أ(ب+ج)= أب+ أج، وهو المسمى بالنشر.... المبتدأ 1+ (المبتدأ 2 + الخبر 2)، نحو : زيدٌ+ (أبوه + كريم)"[2]، وبالتالي:

مبتدأ + خبر

↓ ↓

ضربةٌ = مضمر + مذكور

(β): وعودة إلى المقطع الثاني من قصيدة (**إلى القارئ**) الذي يحمل رموزا تختزن كل منها نصوصا فرضت مبدأ التوقع للمتلقي لسد الفراغ المتعمد، وبالتالي تجعل تواصله أصل فاعليته لتشاركه في عملية صناعة النص الشعري. وقد حُذف الفاعل في هذه الحالة إيجازا نتيجة عن "رغبة المتكلم في الإيجاز والاختصار، ذلك أن الإيجاز فضلا عما فيه من تخفيف يكسب العبارة قوة ويجنبها ثقل الإستطالة وترهلها"[3].

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص200

[2] مغني صنديد محمد نجيب، مقال(خدمة لغة الرياضيات في تفعيل التواصل اللغوي)، مرجع سابق، ص 185.

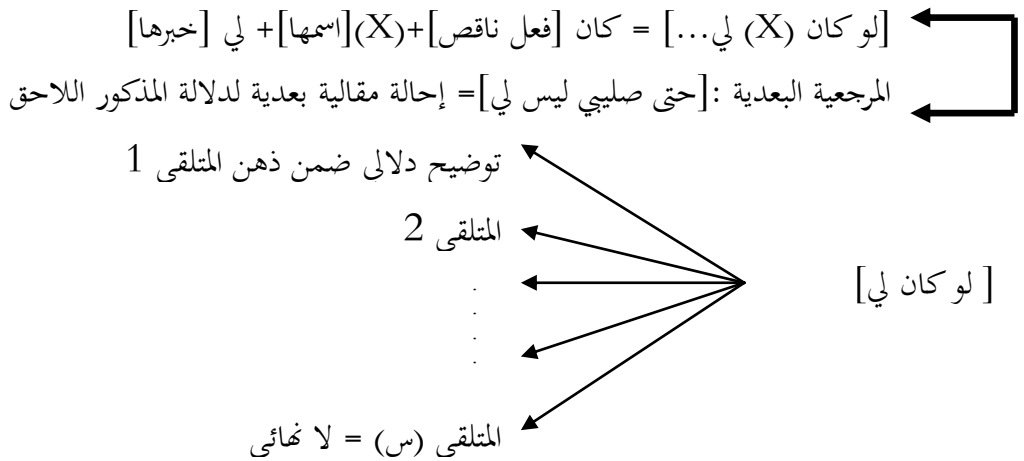
[3] طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص 100.

والشاعر في محاكاته للأنا الآخر وما يشعر به فهو يستشعر أناه (**يا قارئي**)، ثم ينتقل مباشرة وبصفة مفاجئة لاستحضار الآخر (**لاترج**) ليساوي بينه وبين المتلقي وبين الغضب، سائلا القارئ ألا يرجو منه الهمس ولا ينتظر الطرب: غضب يدي.... غضب فمي... ودماء أوردتي عصير من غضب كما يواصل.

ولما كانت هذه القصيدة من النوع التحريفي، أصيغت الجمل بسيطة تخللتها جمالية حذف الفاعل تقديره (**أنت**) في هذا المقطع تاركا قرينة دالة، وهي تركيب عتبة القصيدة. وهذا ما وصفه القدامى بالدلالة المقالية [1]، لأن إبقاءه على القرنية الدالة يشير إلى المحذوف يحقق لخطابه تماسكا وانسجاما لا يوفر له الذكر.

(γ) : تنمو قصيدة (**صوت وسوط**) في سياق طبيعي من وجود حسي اقترن بالمد الثوري للشعب الفلسطيني، حيث تتسع مساحة الفقدان إلى حدودها العليا وسط الرعب والموت والذكريات ممزوجا بنبرة ملحمية مخففة بداية بالتمني (لو كان لي...) إلى الانفعال الغنائي في أواخر القصيدة، مشددا في الغالب على صور العذاب الدائم باستحضار المفردات المرتبطة بمفهوم التضحية والفداء (**حتى صليبي ليس لي**).

هنا الشاعر يمارس عملية المحو بوصفها آلية من آليات الكتابة في مقابل المحو اليومي، الذي يلقاه الإنسان العربي، فيعتمد على بنية الحذف التي تجعل القارئ يكمل ما حذف الشاعر، ويخلق لديه نصية مختلفة عن الدلالة المتداولة للغة، "**مما يجعل لكلماته حضورا خاصا، تنتقل في شفافية إلى مناطق خفية من الإنسان، وتكاد تتوحد بالموسيقى إلى تحرك المشاعر ولا تستنطق الجاهز**"[2].



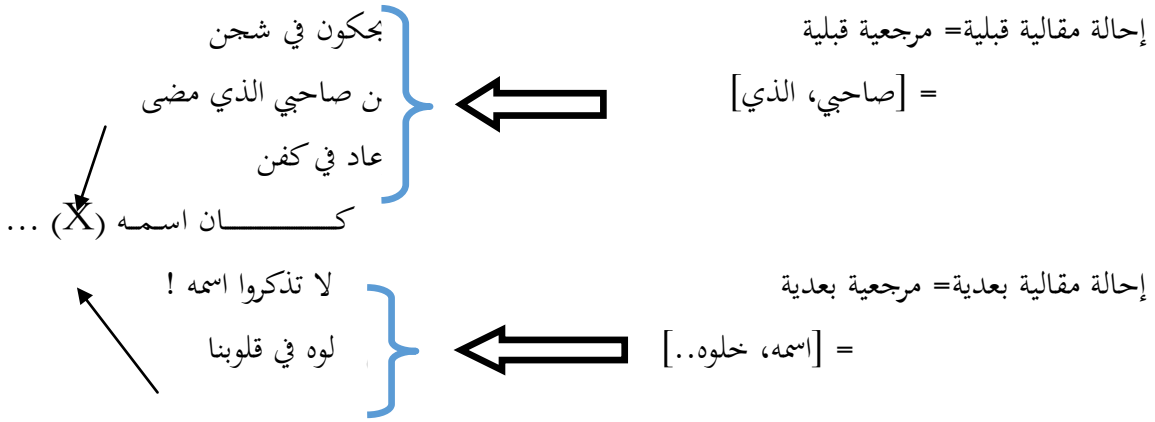
(γ): ووفّر حذف الخبر للناسخ (**كان**) السبب الخفيف آخر التفعيلة الأولى المطوية (مستفعلن)، كما أتاح الوتد المجموع الأول في التفعيلة الموالية المخبونة (**متفعلن**)، مما حمى بحر الرجز من الاختلال.

[1] ينظر : أبو محمد محمود بن أحمد العيني، البناية في شرح الهداية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، الجزء السابع، بيروت، لبنان، 1990، ص13

[2] رمضان بسطاويس محمد، الحداثة في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 76

وحقق الحذف بعدا جماليا تمثل في تأدية النبرات الصوتية في نطق جملة (كان اسمه) وظيفة تركيبية فقد أعفت نبرات الغموض حول اسم الشخصية من مهمته الاستفسارية فلو ذكر الشاعر اسم الشخصية المعبر عنها لتلاشت شعرية النص الشعري وبفضل الحذف صار للتنغيم وظيفته المميزة له مما أتاح بلاغة وانزياح تركيبي. فقد انزاح الشاعر عن معيار الذكر، وفضل الحذف بمصادرة المحذوف بغرض رثاء جميع موتى الحروب للكشف عن صورة الشهداء باعتبارها صورة إنسانية عاينها الشاعر ورصد أبعادها مبينا دور الشهداء في دفع مسيرة النضال وبناء الذات الفلسطينية.

شكل رقم 1– 9 : مرجعية الحذف في البنية اللسانية



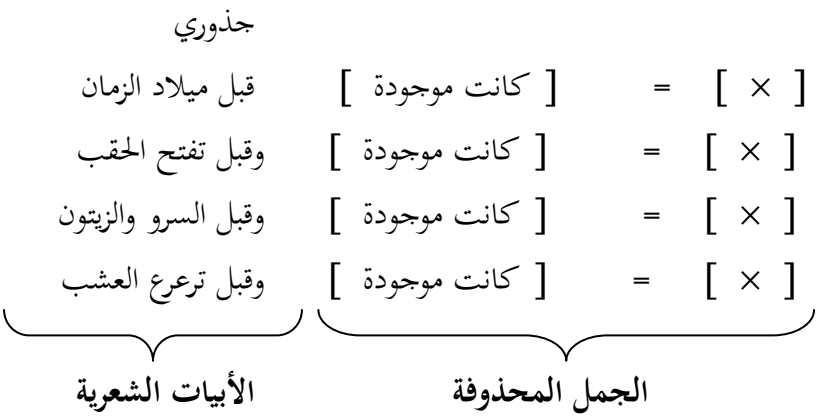
،

الأبيات الشعرية لدلالة المحذوف سابقا ولاحقا لتقوية الربط و خلالها من فهم ما أراد الشاعر رسمه لذهن المتلقي، لأن البنية الكلية للأبيات الشعرية هي متتالية جملية وليست شيئا معطى، وإنما يحتاج إلى وسيلة ملموسة توضحه وتجليه حسب رأي **فان دايك**[1].

(δ): تم الحذف في هذا المقطع الشعري – المذكور سابقا – على مستوى الجملة، حيث حذفت الجملة المنسوخة (كانت موجودة) قبل كل شطر وأصل الأبيات الشعرية، إلاّ أن الشاعر تعمد الحذف ليعطي المعنى بعدا جماليا ويحقق الترابط والانسجام بين مقاطع الأبيات، وأعطى المتلقي مساحة بخلق أفق جديد ومعنى أكثر اتساعا، فيستطيع المتلقي أن يخلق معنى آخر في خضم هذا الحذف بإلغاء بعض عناصر الجملة مع إبقاء عملها ، تلك هي أوليات اشتغال أنساق الانزياح التركيبي، و بالرغم من اختلاف مقامها فهي تلتقي في إضفاء صفة التباين على الكلام الشعري. ويمكن توضيح ذالك بالشكل الآتي:

[1] ينظر: فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الحطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، د ط ، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 143.

شكل رقم 1– 10 : صفة التباين على الكلام الشعري



المصدر: من إعداد الباحثة

ب– الحذف الحرفي:

تتنوع أشكال الحذف رغم قلته مقارنة بالظواهر اللسانية الأخرى، حيث أنه لم يهيمن الحذف كثيرا في شعر محمود درويش خلال المرحلة الشعرية الأولى[1].

و نقصد حذف الحروف ما هو قسيم للأسماء و الأفعال في القسمة الثلاثية المشهورة للكلمة، فكل حرف له دلالة معينة. و يذهب ابن الجني مع أستاذه أبي على الفارسي إلى أن حذف الحروف ليس بالقياس، و ذلك "أن الحروف إنما دخلت الكلام لضرب من الاختصار، فلو ذهبت تحذفها لكنت مختصرا لها هي أيضا و اختصار المختصر إجحاف به"[2]، وفيما يلي جدول يوضح مواضع الحذف الحرفي.

[1] ينظر الحسن بواجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية، الناية للدراسات و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، بيروت ، لبنان، 2014، ص 137.

[2] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص 265.

جدول رقم 1– 7 : مواضع الحذف الحرفي	
-(α)،(α)-	-(β)-
لام النافية	**حذف قد**
" وزعت أزهاري في تربة صماء عارية بلا غيم...و أمطار"[1]	" فقد وزعت ورداتي على البؤساء مند الصبح ... ورداتي "[2]

المصدر: من إعداد الباحثة

(α): إن إضمار لام النافية في المقطع الشعري يدخل ضمن الحذف الإيجازي ضمن البنية الاختزالية التي اتخذها الشاعر شكلا من أشكال المفارقة اللفظية. "فالحذف في المراحل الشعرية الأولى يقع بعضه في التضمين التركيبي (embedding) الذي يقتضي استدعاء مكتملا لعناصر التركيب النحوي"[3]. لتحقيق التماسك على مستوى البيت الواحد. حيث أنه ضرب على المستوى الأفقي للقصيدة اعتمادا على مرجعية ذاتية دون الإختلال بالمعنى العام للبيت ككل. و هذا النوع من الحذف التراثي الصرف و التقليدي دليل على أن الشاعر منشد بالقوة إلى ماضيه فيما يردلنا من النحاة القدامى "فيما حكاه الأخفس من قولهم: (لا رجل و إمرأة) بالفتح في المعطوف دون تنوين، أي ببنائه على تقدير تكرار (**لا**)" [4]، فكأنه قال: لا رجل ولا امرأة ثم حذف (**لا**). وهذا ما يعكس استيعاب الشاعر محمود درويش للثقافة الشعرية التراثية و إعجابه بها[5].

(α): يجد المتتبع لهذه الظاهرة تفاوت بمواضيع الحذف لدى محمود درويش و ذلك لمقدرة المتلقي على استكمالها و لقد حُذفت "**قد**" من نفس المقطع المذكور والأصل في ذلك:

وزعت أزهاري

=

الكتابة الظاهرة

و**قد** وزعت أزهاري

=

الكتابة الأصلية

[1] محمود درويش ، أوراق الزيتون ، قصيدة مرثية، مصدر سابق. 176

[2] المصدر نفسه، ص 198 .

[3] سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى، الأردن، 2001 ، ص 156

[4] ينظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللساني اللغوي، مرجع سابق، ص 282.

[5] ينظر: محمد شعير، أثر الشاعر لا يزول ، 2017/11/17 ، عبر الموقع : https ://manshoor.com/people/mahmoud-darwish-libary

و تحذف **قد** فإذا ورد غير مقرون لـ (**قد**) قدروا فيه حذفا، كما في قوله تعالى: ((قَالُوا أَنُؤْمِنُ لَكَ وَاتَّبَعَكَ الْأَرْذَلُونَ)) التقدير عند البصريين: و قد اتبعك[1].

و نفس المنطق نلمسه لدى المقطع (β) ولكن مع تغير طفيف، ألا و هو حذف اللام المقترنة بـ (**قد**) و من ذلك قول الشاعر (فقد وزعت ورداتي).

ثانيا: المرحلة الثانية

1- الحذف على المستوى البصري

يقول محمود درويش في قصيدة **'تلك صورتها و هذا انتحار العاشق**):

"والدم نطفة أو بذرة
لا لون لي
لا شكل لي
لا أمس لي"[2].

حققت هذه القصيدة شهرة معتبرة، بحيث جلبت جمهورا غفيرا متعطشا إلى الاستماع إلى أخبار الثورة الفلسطينية، حيث غنى الشاعر: "تجربة الأمة العربية، ولكن موجة من الحماسة العارمة تمنحه إيقاعا عاطفيا يملك كل شيء و ينزعه من صور الواقع الحية إلى إشارات ورموز تجعل القصيدة أهازيج إنشاء، تتموج فوق الواقع الملموس في صور إيثارية غامضة تغذيها آهات الخيال أكثر مما تصنعها قوة الواقع"[3].

لذلك استعمل الشاعر أساليب لغوية متميزة، تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الدائرة الدلالية. و يعتبر الحذف على المستوى البصري عطاء تعبيري متعدد الزوايا يختلف باختلاف المتلقي، و ما يحمله من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة.

يظهر المقطع الشعري الذي تقع عليه الاختبارات طبيعة الفجوة: مسافة التوتر عبر بنية لغوية تنشأ بين الانتماء و اللانتماء "يكمن أن نرى كيف تنعدم الفجوة (والشعرية) إذا حدثت الإختيارات التالية:

"من طرابلس
لا قصر، لا أكيان من طرابلس
أتيت".

[1] ينظر طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص 283.
[2] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية و نثرية ، مرجع سابق ،ص 124
[3] صديقي اسماعيل ، تقديمة للأوراس، مرجع سابق، ص 07

من الجلي أن انعدام الشعرية هنا لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللغة و التصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس"[1]. وعليه يهدف الحذف في المقطع الشعري إلى اثبات الغموض حول مكان انتماء الشاعر لتصبح قناعا يثير "غموض الخوف و غموض المأساوي الهزلي بالتوغل في محور هذا الغموض ستكتشف ديناميكية الموت والحياة، يضع الموت قناعا على وجه حي، والموت هو القناع المطلق"[2]. و هذا ما تطرق له Gaston Bacholard في رؤية للقراءة النقدية للشعر، حيث اعتمد على فكرة الدهشة لصدم المتلقي التي توقظ ذهن المتلقي.

2- الحذف على المستوى اللساني الصرفي:

أ- الحذف الفعلي:

يعتبر من آيات الفصاحة و مؤشر لجمال الأسلوب و قوة المعنى، فهو "كل منصوب دل عليه الفعل لفظا أو معنى أو تقدير كما يقول صاحب البرهان ... في قوله العزيز الحكيم ﴿بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ﴾. و التقدير هنا يستفاد من المعنى : أي ابدأ أو اقرأ بسم الله ..."[3].

و تجلية بالنسبة للفعل يساعد على تحديد البنية، يقول أحمد المتوكل: "ترتبط البنية اللغوية بوظيفتها التواصلية ارتباطا يجعل البنية انعكاسا للوظيفة"[4].

هذا الخفاء الناجم عن الحذف يضفي نوعا من الغموض الذي يجعل الإرشادات اللغوية غير مفهومه لدى المتلقي، وبالتالي يؤدي إلى انغلاق النص على نفسه و عدم وضوح الدلالة، إلا أن مواضع حذف الأسماء أكثر من مواضع حذف الأفعال. و يمكن تفسير قلة حذف الأفعال بأن الشعر بطبيعته يتسم بالحركة والفعل هو الدال عليها، أي التركيز على الحذث المستفاد من الفعل، و لذلك كان حذف الفاعل و المفعول و نقل الفعل[5].

وفيما يلي جدول يوضح أنواع الحذف الفعلي:

---

[1] كمال أبوديب ، مقال (في الشعرية)، مرجع سابق، ص 18

[2] Bachelard ; preface à ; phenomenologie du masque , page 14.

[3] أحمد محمد سليمان أبو رعد، مقال (ظاهرة الحذف في النحو)، مجلة البيان ، العدد 264، الكويت، 1988 ، ص 44.

[4] أحمد المتوكل ، الوظيفة والبنية : مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية ، منشورات عكاظ ، 1993 ، ص 10.

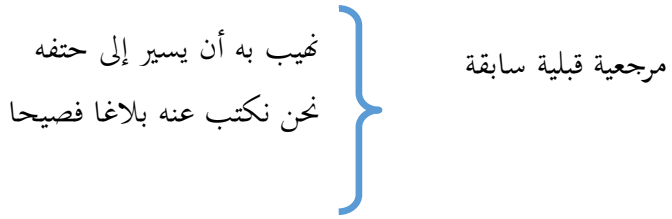
[5] ينظر فايز صبحي عبد السلام تركي، الحذف التركيبي و علاقته بالنظم والدلالة بين النظرية و التطبيق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2013، ص 135.

جدول رقم 1– 8: أنواع الحذف الفعلي			
العام		الخاص	
-(α)-	-(β)-	-(γ)-	-(δ)-
" ونحن بعيدون عنه نهيب به أن يسير إلى حتفه.. نحن نكتب عنه بلاغا فصيحا و شعرا حديثا" [1]	"القط قبل روحي كل أرقام النخيل و كل أسماء الشوارع و الأزقة سابقا أولاحقا"[2]	"لترتفع الآن أذرعة اللاجئين رياحا...رياحا لتنتشر الآن أسماؤهم جراحا...جراحا"[3]	"و طفولتي طروادة العرب تمضي ...ولا تأتي كل الخناجر فيك"[4]

المصدر: من إعداد الباحثة

(α): يمثل المقطع الشعري إشارة قوية إلى نص آخر هو القرآن الكريم مع التعرض إلى التغيير والاختزال و الحذف. فإذا كانت الآية الكريمة تشير إلى تعظيم الله من قوله تعالى: ((إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَى وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ))[5]. فقد ظهر في البيت الشعري غير ذلك، فالكتابة مرتبطة بكتابة الشعر الحديث على حد قوله (و شعرا حديثا)، و هذا يحفز المتلقي إلى عملية الفهم و الافهام و التوقع، خاصة كون حذف الفعل يضفي نوعا من تواصل المعنى و استمراريته و رقيه بالنسبة للمتلقي، وخلق تناغما و اتساقا وانسجاما في مبنى الأبيات حيث حذف الفعل (**نكتب**) استطاع أن يخلق أفق جديد خارجا عن مجال رؤيا الشاعر.

[1] محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، ص 79.
[2] المصدر نفسه، ص 80
[3] المصدر نفسه، ص 110
[4] المصدر نفسه، ص 83
[5] سرة يس، الآية 12



منح حذف الفعل هامشا من عدم التعرية و الكشف المفضوح إضافة إلى كونه ضربا من الاختصار بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي، ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد[1] مؤديا إلى تنشيط خيال المتلقي بتعدد مرجعياته. ومن هنا تكون الدلالات غير غير نهائية و مفتوحة على أفق واسع من التوقعات، و"بذلك فالقارئ حضوره مبرر بوجوده الافتراضي و المتصور في مخيال المؤلف الذي يعرف سلفا طبيعة استجابته، و متى يحق له الانتقال من غرض لآخر حين يلتمس تأثره به، ولا شك أن ذلك ضرب من الوهم فلا مقياس يحضر القارئ أو يغيبه"[2]. أما بالنسبة للمقطع الشعري (β) نلفي محمود درويش في اختزاله للبنية اللسانية لهذا المقطع تجنبا للتكرار.

(γ): لتوليد الإيحاء و توسيع الظاهرة الدلالية يستعمل محمود درويش الحذف للفعل (**يصلون**) قبل البيت (**رياحا ... رياحا**) و البيت (**جراحا ... جراحا**) معبرا في المنجز الشعر عن حالة المزرية للاجئين الفلسطينين، وقد ساهم هذا الحذف في تناسق النص وتماسكه اعتمادا على مرجعية نصية خارجية، لذا ترك الفعل المحذوف قبل البيتين فجوة، مما يثير المتلقي[3] و يدفعه إلى التمعن و التدبر بغية سد الفجوة و ملئها و تحديد العناصر غير المحددة. وعليه فإن هدف الحذف – فضلا على التماسك– يكمن في التأكيد على الدراما الناتجة عن المنجز الشعري، و الحذف عند **هاليداي و رقية حسن** يرتبط بمرجعية داخلية أو خارجية سابقة أو لاحقة توضحه في قولها: "إن الحذف بطبيعته علاقة مرجعية لما سبق (Anaphorique) ... و أحيانا يكون الحذف مرجعيته خارجية (Exophorique) و الأخيرة تعتمد على سياق الحال الذي يمدنا بالمعلومات التي تسهم في المثال"[4].

و يمكن توضيح فجوة هذا الكلام بالشكل الموالي:

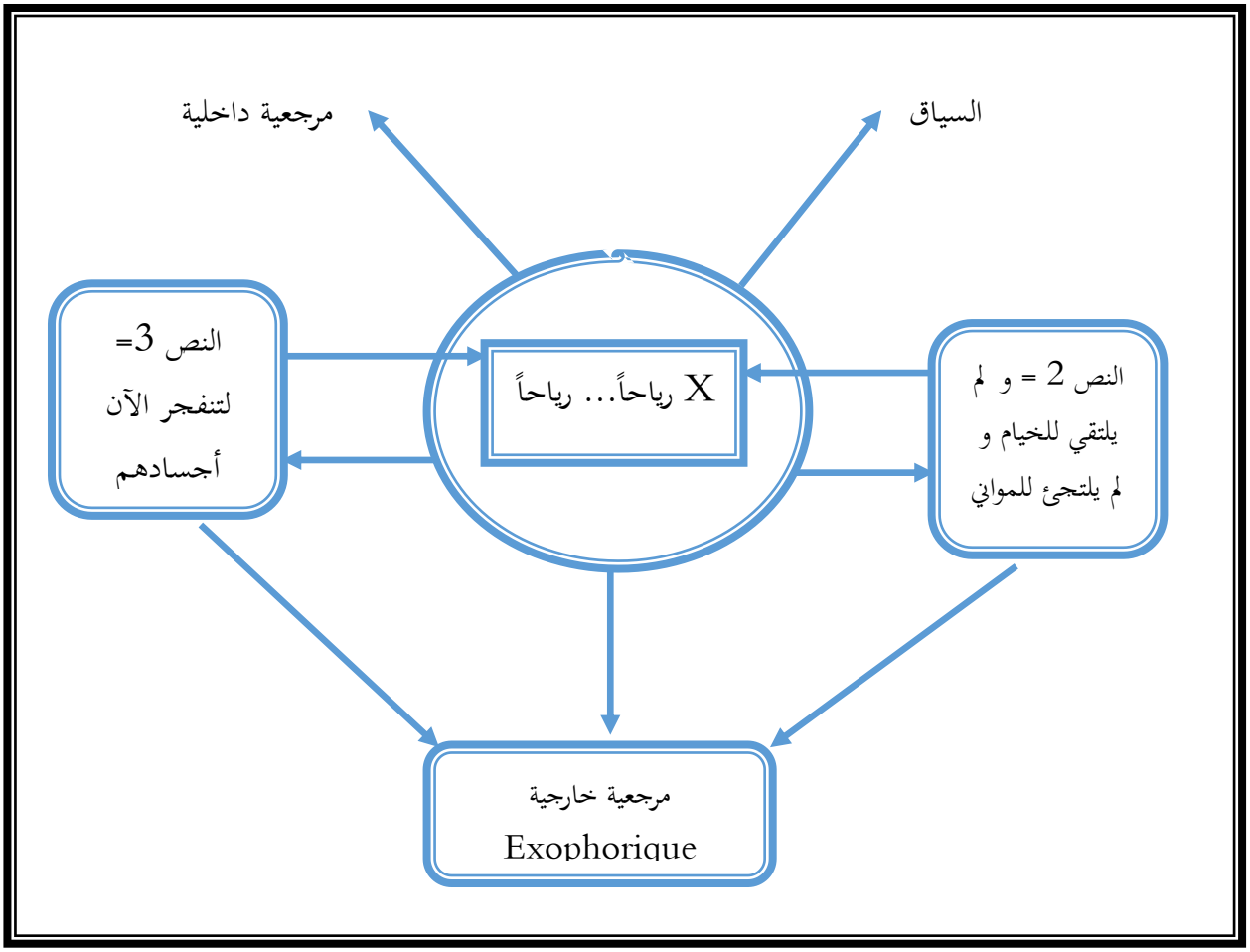
[1] ينظر عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، دار الثقافة،الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 75.

[2] منصور عبد الوهاب، مقال (القراءة من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ) ، مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية ، العدد الأول ، سيدي بلعباس ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، 2005 ، ص 73.

[3] يبدع الشاعر بالمعادلة القائمة بين النص و القارئ فإذا كان النص إبداعي يبتكر قارئا مبدعا ليكون الإبداع فعلا كاملا و تاما ، أما القارئ المستهلك للسطوح فالإبداع يتحول إلى جنيبي و يجهض الابداع إذا كان النص مكشوف الدلالة و القارئ مستهلك للموضوع فهي معادلة تطرحها الكتابة الجديدة التي تجعل من القارئ مركز ثقل الإبداع.

[4] Halliday and hassan , cohesion in english , ibid, p 144.

شكل رقم 1– 11 : توليد الإيحاء و توسيع الظاهرة الدلالية في شعر محمود درويش



المصدر: من إعداد الباحثة

ينهض تماسك النص على عناصر هامة في نظر الباحثين، وتتمثل حسب الرسم السابق في المرجعية الداخلية وتكون إما سابقة أو لا حقة و المرجعية الخارجية و ينضاف إليهما السياق.

ب- الحذف الحرفي :

جدول رقم 1 – 9 : أنواع الحذف الحرفي/ المرحلة الثانية			
-(ًα)،(α)-	-(β)-	-(ًγ)،(γ)-	-(ًδ)،(δ)-
أداة النداء	حروف الجر	أداة الاستفهام	حروف العطف
" إذهبي في الحلم يا جانا ! ... آه ، جانا لم تكوني مُدُني أو وطني" [1] " الواقفات على لحظة الياسمين دمشق !انتظرناك طي تخرجي منك كي نلتقي مرة خارج المعجزات"	" يسكن الشهداء أضلاعي الطليقة ثم امتشق القبور و ساحل المتوسط" [2]	"ماذا يقول النيل لو انطلقت مياه النيل ؟ يسكت مرة أخرى و ينساني ..." إن فراغك ممتلئ قمرا أحبك ، أم أتنفس ؟ أنتظر الشفتين أم الصاعقة؟"	" يا امرأة لونها الزبد العربي الحزين دمشق الندى و الدماء دمشق النداء دمشق الزمان دمشق العرب !" " و ما كان لاجئ هي الأرض لاجئة في جراحه و عاد بها" [3]

(α)،(ًα): أسلوب النداء "طلب المتكلم إقبال المخاطب ينوب مناب (**أنادي**) المنقول من خبر إلى الإنشاء"[4]، أما فيما يخص المثال المذكور فقد نزل المنادى منزله العقل الذي يسمع النداء (دمشق) و حذفت أداة النداء (الياء) في بداية البيت بالنسبة للمثال:

[يا] = [X] دمشق ! انتظرناك كي تخرجي منك.

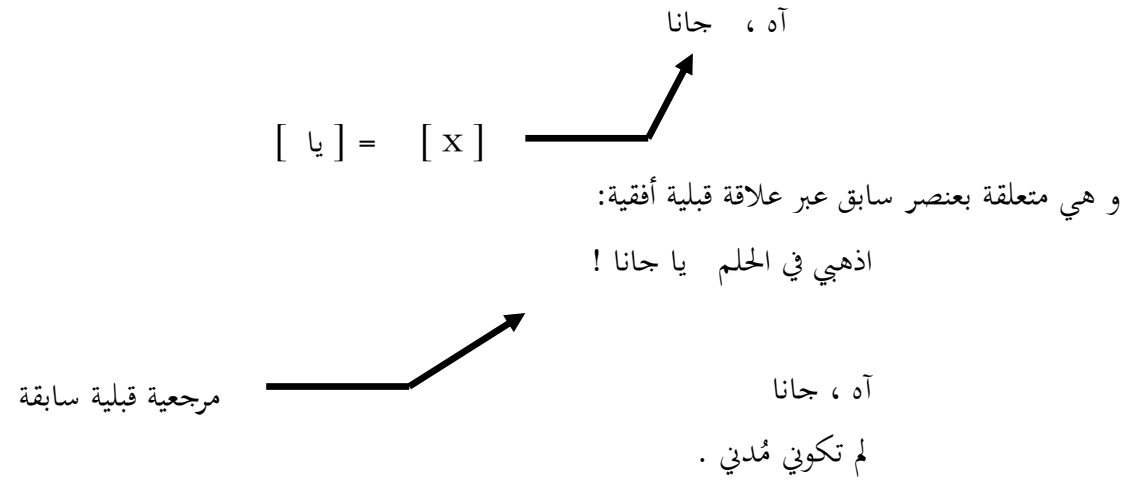
أو في مقام الاستئناف لاستفتاح الكلام في المثال:

[1] محمود درويش، أحبك أولا أحبك، مصدر سابق، ص 261

[2] المصدر نفسه، ص 250

[3] المصدر نفسه، ص 82

[4] عبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 2004، ص 42 .



أكثر درويش من استعمال أسلوب النداء بمختلف أنواعه (المذكورة بأداة النداء و المنادى و المحذوف لأداة النداء أو المنادى) لإغناء التشكيل الفني، و نلمس الأسلوب الذي حذفت فيه أداة النداء بوفرة (لافتة للانتباه) في ديوان **'أحبك أو لا أحبك'** للمرحلة الثانية، ذلك أن الشاعر كان في موقف الدفاع عن النفس، فاستخدم هذا الأسلوب بأشكاله البلاغية القديمة، إضافة إلى مناداة ماهو معنوي من خلال الصور الشعرية، أضفت عليه رونقا جديدا. و حذف الأداة يساعد في إبراز المنادى وتقوية المعنى و جعله محط أنظار القارئ[1] جاعلا المنادى أسلوب تعجبي انكاري ساخر المتمثل بـ (**دمشق !**).

"قد يكون الحذف للإيجاز إذا كان المقام مقام إيجاز لا مقام تبسط و إطالة، و قد يكون الحذف لقرب المنادى من المنادي سواء كان القرب حقيقيا ماديا أم معنويا، فكأن المنادي لقربه لا يحتاج إلى واسطة لندائه"[2].

(β): أضفي حذف حرف الجر (**في**) على التركيب شحنة من المشاعر الهامة الموجهة إلى المتلقي، فهو في حالة إقرار أن الموت يسكن أضلاعه أما (ساحل المتوسط) إحالة إلى تلك الأرض التي تشكل نقطة الخلاف الجوهرية مع الآخرين (اليهود).

(γ)، (γ ً): حذفت أداة الاستفهام في صدارة البيت (لو نطقت مياه النيل ؟) مبقيا على علامة الاستفهام فقط، و ذلك لتجنب التكرار الواقع في البيت السابق (ماذا يقول النيل)، لذا حذفت الأداة (**ماذا**) لبقاء البنية العميقة للتركيب الاستفهامي بعد حذف الأداة، كما هي بمعنى أن إسقاط أداة الاستفهام لا يغير شيء من حقيقة التركيب.

[1] ينظر: محمد صلاح زكي أوحميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، كلية الآداب ، جامعة الأزهر، مطبعة المقداد، الطبعة الأولى، غزة ، 2000، ص 244.

[2] أمل شفيق العمري، توظيف التراكيب الكلبية و بدائلها الأسلوبية في جدارية محمود درويش، دراسة دلالية في التركيب الطلبي، دراسات العلوم الانسانية و الاحتماعية، المجلد 37 ، العدد 3 ، 2010 ، ص 463.

أما بالنسبة للبيت (**أحبك، أم أتنفس ؟**) نلمس حذف لأداة الاستفهام (**هل**) عبر تحويل تركيب إخباري إلى استفسار .

(δ)، (δ ً)): ذكر ابن هشام أن حذف حروف العطف بابه الشعر[1]، و قد ورد حذف حروف العطف بأنواعها في شعر محمود درويش إذ ورد حذف واو العاطفة في قوله :

دمشق الندى و الدماء	**نقصد** :	دمشق الندى و الدماء
دمشق النداء		و دمشق النداء
دمشق الزمان		و دمشق الزمان
دمشق العرب !		و دمشق العرب!

ذلك أن: "الصفات إذا ذكرت في مقام التعداد فتارة يتوسط بينها حرف العطف لتغايرها في نفسها وللإيذان في تلازمها كالصفة الواحدة"[2].

و حذف حرف **'بل'** في صدارة البيت الثاني في قوله: و ما كان لاجئ

بل = [X] هي الأرض لاجئة في جراحه

ثالثا: المرحلة الثالثة

1- الحذف على المستوى البصري

يقول محمود درويش في قصيدة "**أبد الصبار**" من ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدا؟**:

" إلى أين تأخذني يا أبي ؟

إلى جهة الريح يا ولدي ...

و هما يخرجان من السهل، حيث

أقام جنود بونابارت تلا لرصد".

يبدأ الشاعر مطلع القصيدة بلغة غنائية التي تظهر فيه مسافة التوتر الكبير التي أحدثتها ظاهرة الحذف لمنح القصيدة هوية جديدة كون "الفجوة لا تتبع بالدرجة الأولى من الاستعارة"[3]، و إنما تكونت ضمن العلاقة بين اللغة العادية في البيت الأول (**إلى أبن تأخذني يا أبي؟**) و بين اللغة الصورية في البيت الموالي تتخللهما "البياضات أو المساحات الفارغة و نقط الحذف و الفواصل التي تتخذ وضع العنصر المحايث في الصفحة

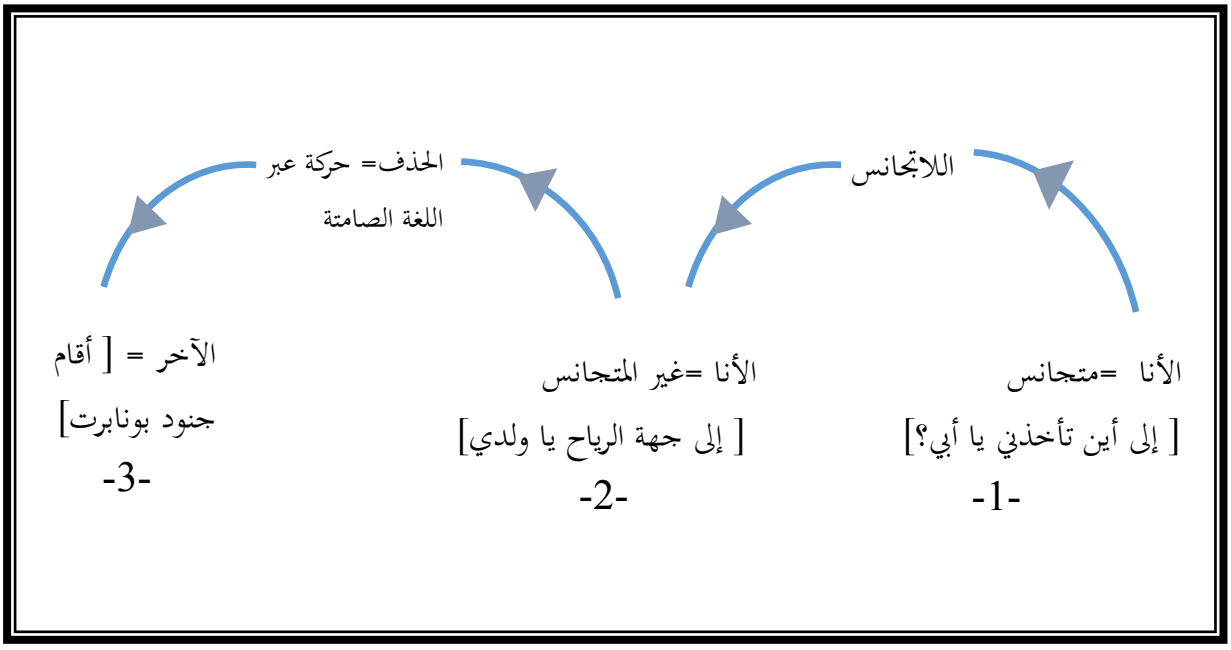
[1] ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، مصدر سابق، ص 635.

[2] ابن القيم الجوزية، بدائع الفؤاد، دار الكتاب العربي، المطبعة المنيرية، بيروت، الجزء الثالث، د ت ، ص 52 .

[3] كمال أبو ديب، مقال (في الشعرية)، مرجع سابق، ص 21.

لتضاعف من شعرية النص، ولتؤكد على منجز الكتابة graphique من جهة ثانية". و عليه تنتقل القصيدة ضمن حركة مفاجئة من لغة متجانسة عادية تكاد تفقد انتماء إلى الشعرية إلا عبر الإيقاع لتخلق فجوة قائمة على التصور الرمزي للوجود يتجسد في الطبيعة المعزولة (**إلى جهة الريح يا ولدي** ...) عبر بنية تركيبية تعتمد على بروز الذات الفردية في البيتين (**تأخذني، أبي، ولدي**) لتنشأ الفجوة: مسافة التوتر عبر حركة القصيدة من وجود الذات اللا ئنتمائي (**جهة الريح**) في سياق زمن الحاضر متجسدا في الجمل الاسمية إلى بروز الآخر في صورة (**جنود بونابارت**) الذي تتميز بتاريخ مشترك و انتماء مشترك لكم وجودهم عبثي من حيث تأثيره على الفردية، ليفصل بين الحركة الأولى و الثانية باللغة الصامتة بتجلي البياض عبر نهاية البيت الثاني و بداية البيت الثالث، حتى تساعد في التعرف على المعنى عبر البنى العقلية للمتلقي دون نفي التحليل النفسي للذات الشاعرة. و لكن ليس إلى درجة بنيات شعورية بالمعنى الفرودي للكلمة بل إن هذه الأبيات تستدرجنا إلى "معنى من المعاني بالبنيات العقلية و العصبية، التي تحدد السمة الخاصة لحركتنا وإشارتنا"[1]، ليقبل النص ببنياته اللغوية و التركيبية و بحذف عبر لغة البياض أقساط من دراما المنجز الشعري طواعية، ما يقدمه القارئ من احتمالات للمعنى ليصبح ابتكارا طباعيا لكتابة رمزية في الفضاء "تتداخل ضمنها أوصال الأشكال و أبعاد الفراغات المنزلة و المتروكة"[2]، و هي تلك التي به انحرافات مختلفة. وفيما يلي شكل يوضح مايلي:

شكل رقم 1– 12: النقلات المترتبة عن لغة الحذف في شعر محمود درويش



المصدر: من إعداد الباحثة

[1] أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، المرجع السابق، ص 57.

[2] اسطمبول ناصر، مقال (بصريات الفضاء الشعري المعاصر)، مرجع سابق، ص 19.

إن هذه النقلات المترتبة عن لغة الحدف و ما يلحقه من انعطافات و انحرافات تضفي الضبابية في ذهن المتلقي لتشغله بالمتابعة المتأنية. "هذا التنوع من التكتيك الخطابي الشعري يجد مصوغات نظامه البنيوي في مزيج ما بين ما يقوله البطل للآخر، و بين ما يقوله لنفسه و بين ما لم يقال"[1]، مما يجعل أبعاد النسق الفكري تتدخل لأن بين التعابير الثلاثة عالما كاملا من التغيير و التمايز و الانتقال بينهم هو انتقال من العادي المتجانس إلى القضاء المنفتح على الشعرية بالبنى اللغوية و البنى الصورية[2].

2- الحذف على المستوى اللساني الصرف

أ- حدف الحركة إلى سكون

إن الخلو من العلامة يمكن أن يكون علامة ذات وظيفة لا تقل أهمية عن وظائف العلامات اللفظية، وسنصب اهتمامنا إلى ما تحيل إليه العلامة اللسانية على ما تتضمنه من اختلافات تصورية و أخرى صوتية، أي أن قيمة العلامة تعتمد على العلاقات القائمة بينها و بين العلامات الأخرى.

"إننا عندما نستعمل لفظ السكونية لا نريد منه أن ما قدمه المشهد حدث ساكن ثابت، بل السكونية التي نقصدها هي أن المشهد لم يعد عرضة للنفق يجرفه في تياره الجاري، إنه في عالم الفن ينعم بقسط من التحرر و الاستقلال"[3]. وفيما يلي جدول يوضح مواضع حذف الحركة.

---

[1] ابراهيم علي، مقال (الخطاب الشعري و وعي المعنى دراسة تحليلية لنظام التخييل في الشعر الجزائري)، مجلة دراسات جزائرية ، جامعة وهران، العدد 2 ، 2005 ، ص 205 - 106

[2] ينظر: مونسي حبيب، القراءة و الحداثة مقاربة الكائن و الممكن القراءة العربية، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 1996، ص 190 .

[3] مونسي حبيب، مقال (النص و فاعلية التذوق الأدبي – مقاربة تطبيقية لكيفيات تلقي النصوص التلقي المشهدي) ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 383 ، سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 2003 ، ص 76 .

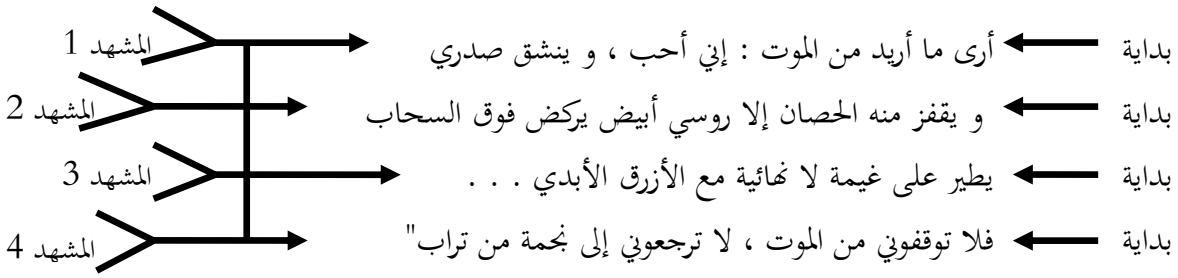
جدول رقم 1 – 10: مواضع حذف الحركة	
هو الآن تخرج منا	و البحر أزرقْ
كما تخرج الأرض من ليلة ماطرةْ	أحبك ،
و ينهمر الدم منه	و العشب أخضرْ
و ينهمر الحبر منا	أحبك – زنبقْ
وماذا نقول له ؟ تسقط الذاكرةْ	أحبك – خنجرْ [2]
على خنجر ؟	
و المساء بعيدٌ على الناصرةْ [1] !	

نلقى حذف الحركة في قول الشاعر (**ماطرةْ، الذاكرةْ، الناصرةْ**)، حيث حُذِفت تاء التأنيث من كل كلمة، فاكتسبت المقاطع الشعرية معنى زائدا و استقام الإيقاع، وتحقق بعد جمالي و تمنعه من الاضطراب فلو أبقى الشاعر على تاء التأنيث لارتبطت التفعيلات وتحققت الموازاة بين اللغة و الواقع، حيث أشار الحذف افتقار الأرض إلى السلام فهي ليالي ماطرة ملؤها الكآبة و الخوف و الموت، و خوّل الحذف انزياحا في إطار الضرورة الشعرية.

رابعا: المرحلة الرابعة

1- الحذف على المستوى البصري

يقول محمود درويش من ديوان "**أرى ما أريد**":



تتجلى ظاهرة الحذف في هذه الإضاءة الدرويشية على شكل حذف لعدة مشاهد متسلسلة تاركا قرينة دالة في البنية التركيبية لكل بيت عبر حركة تجميعية تراكمية لرباعيات وردت في سياقات متغيرة متراصة دون روابط على الإطلاق، تتجسد على الصفحة فيزيائيا على نحو مغامرة طباعية تؤديها الكتابة الشعرية دون معيارية لهندسة النص

[1] محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ، مصدر سابق، ص 80

[2] المصدر نفسه، ص 99 .

الشعري، و ذلك جراء تجليها بعبارات مستقلة محذوفة المشهد الموالي متصلة بلغة البياض ضمن فضائية الشعر "فالثابت أن النص الشعري المكتوب يصير تتابعا لعلامات بصرية على مساحة معنية، و هذه العلامات لا تخرج عن نطاق الأدلة اللغوية. و بمجرد ما يباشر القارئ تحتوي عينة النص في هيئته البصرية تلك، و في كليته التي يضبطها توزعه الفضائي"[1] لتبدأ هذه الفضاءات النصية للشكل الشعري بخلق التواصل مع المتلقي بتنظيم متراصد متداخل تعمل فيه ثنائية البياض (**الحذف**) و السواد (**القرينة الدالة**) الفعل الحسي لوقع الإثارة الموجهة في البنى الذهنية للمتلقي.

يستهل الشاعر جميع مقاطع الرباعيات بعتبة القصيدة (**أرى ما أريد**) بنمو فعلي في سياق زمن المضارع بضمير المتكلم تجسيدا للعملية التوكيدية بضمير الشاعر المتطلعة على كل شئ، إذ أن الذات الشاعرة تعلن عبر الملأ عن وجهة نظره الشخصية للموت ليردف مباشرة في نفس البيت عبر مفارقة ضدية (**أحب، ينشق صدري**). فكأنه يمر عبر الموت ليتجاوزه فينتصر عليه و بقى حيا، فتجدد على الصفحة أمامنا و من الجلي أن التجدد هنا يجسد مفارقة ضدية محدثا فجوة: مسافة التوتر حادة التي تضفي للمقطع شعريته، و يتمثل تعمق المفاهيم المشار إليها هنا على مستويات متعددة: أولها على مستوى كل مشهد، حيث ربط جميع المفاهيم التي قد تشعر بالحرية (**أحب، يطير، يقفز، لا توقفوني**) بعناصر نقيضة لها تنفي إمكانية الحرية فالحب يوقفه الموت، بالنسبة للبيت الأول و القفز و الركض فوق السحاب، أما البيت الثالث فالطيران على غيمة لا نهائية و أخيرا يرجع إلى التراب وهذه الإشارة الحركية عقيمة سرعان ما تلتحِم بالجمود.

أما على المستوى الأفقي فإن قوة الموت طاغية على الأبيات ، ليبرز في كل مرة بصورة أقوى من البيت السابق، و عليه و رغم توحدها بتيمة الموت إلا أننا نلمس حذف مشهد كاملا بعد كل بيت تاركا للمتلقي عناء توليد نصوص لا نهاية لكل مشهد مستعملا آليات الحذف بلغة البياض، كونها "تتعرى أمامنا أسرار اللامكتوب وتفعيلات اللامرئي أي روح القصيدة التي هي مرايا الأثر، حيث تتراءى لغة اللالغة. و بذلك نكون دخلنا مملكة الجماليات مدركين ما لا يرى"[2]. عبر عنها **كمال أبوديب** كما ذكرنا آنفا بالفجوة، رغم أننا نلمس في هذا السياق تقاربا بين أبي ديب و تشومسكي الذي يفرض وجود آليات ذهنية لتحليل المنجز الشعري، و الممكن الاهتداء إليها داخل الإجراء اللغوي[3].

و لا يمكننا نفي أن هذه المعالم الحداثية لأبي ديب و قبله تشومسكي لدى الغرب، نجدلها أساس لدى النحاة العرب، حيث: "يرى الرازي أن معنى اللغة يشبه القدر المشترك بين كل تقاليبها هو الإمعان في الشيء و الخوض

[1] محمد الماكري ، الشكل و الخطاب : مدخل لتحليل ظاهرتي، مرجع سابق، ص 179.

[2] غالية خوجية، أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009 ، ص 197.

[3] ينظر: أحمد يوسف، قراءة النص و سؤال الثقافة – استبداد الثقافة و وعي القارئ بتحولات المعنى، مرجع سابق، ص 59 .

التام فيه ... و بهذا هي طريقة في إنتاج المعنى ... بالخوض التام و الاستغراق في تحليل التأمل ليوفر بذلك قاعدة لتحريك المعاني"[1].

[1] عمارة ناصر، اللغة و التأويل – مقاربات في الهرمينيوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي، منشورات الإختلاف، الطبعة الأولى ، 2007، الجزائر ، ص 131.

المبحث الثالث: درجات التكرار ووظائفه الدلالية

المطلب الأول: التكرار في الدراسات اللسانية النصية

نلمس تباينا في توظيف المصطلحين **التكرار و التكرير** في الدراسات اللسانية النصية، و يرجع ذلك لإجراءات وظيفية و منهجية. فلو أبنا لدى محمد قطب في كتابه **دراسات قرآنية**، فنجده يستعمل مصطلح التكرار. ومن ذلك يقول: "من الظواهر التي تلفت النظر في القرآن ظاهرة التكرار. و قد تكون أشد وضوحا في السور المكية منها في السور المدنية. و لكن السور المدنية كذلك لا تخلو من التكرار"[1].

أما محمد خطابي في كتابه لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب يفضل استعمال مصطلح **التكرير**[2]. وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك، فقد أطلق عز الدين علي السيد اسم (التماثل) كوجه من وجوه التكرار "... فقد رأيت ظاهرة التكرير أو التماثل بالمعنى الأدق، تنتظم الحياة كلها بوصف يلفت لب اللبيب، و على نسق يجعل هذه الظاهرة قانونا لاعتدال الكون و سنة من سنن إطراده"[3] .

حيث فضل الكاتب استخدام مصطلح التماثل بدلا من التكرار. و قبل تحديد معان هذه المصطلحات في المعاجم و المتون البلاغية و الدراسات اللسانية لابد من الوقوف حول البنية الصرفية والاشتقاقية، لمصطلح التكرار كونه "مصدر ثلاثي يفيد المبالغة ك (الترداد) مصدر (رد) عند سبويه، أو مصدر مزيد أصله (التكرير) قلب الياء إلى ألف عند الكوفة "[4].

و قد ذهبت المعجمات العربية قديمها و حديثها إلى أن **التكرار** أو **التكرير** بمعنى واحد، و هو الرجوع والعطف[5]. وإن بدا تباينا بين المصطلحين على المستويين الصرفي و الاشتقاقي، و كذا البناء، فإن لهما نفس الدور الدلالي. حيث يقول التهانوي: "التكرير: بالراء ذكر الشيء مرة فصاعدا بعد الأخرى، و كذا التكرار"[6]. و جاء عند سيبويه بمعنى " التوكيد اللفظي"[7] .

و عليه يحدده ابن الأثير من حيث الإجراء: "دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه (**أسرع أسرع**) فإن المعنى المردد و اللفظ واحد"[8]. و وصفه ابن الأثير بكلام بديع فقال: "اعلم أن هذا النوع من مقاتل

---

[1] محمد قطب ، دراسات قرآنية ، دار الشروق ، الطبعة السابعة، 1993 ، ص 253 .

[2] ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص، مرجع سابق، ص 24.

[3] عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير و التأثير ، عالم الكتب ، الطبعة الثانية، 1986، ص05 .

[4] أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ، الكليات ، معجم في المصطلحات والفنون اللغوية ، تحقيق عدنان درويش و محمد المصري مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية ، 1998، ص297.

[5] ينظر :يوحنا مرزا الخامس ، موسوعة المصطلح النحوي من النشأة إلى الاستقرار ، الجزء الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ، 2009، ص 365.

[6] محمد بن علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، مرجع سابق، ص 132

[7] يوحنا مرزا الخامس، مرجع سبق ذكره، ص 365.

[8] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها العربي/ عربي ، مكتبة لبنان ، الناشرون الطبعة الثانية ، بيروت ، 1998،ص 338

علم البيان هو دقيق المأخذ و حده هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[1]. و قسمه إلى نوعين: الأول يكون في اللفظ والمعنى والثاني فلا يكون إلا بالمعنى ثم قسم كلا منهما إلى مفيد و غير مفيد، فالمفيد عند ابن الأثير هو الذي: "يأتي في الكلام، تأكيدا له و تشييدا من أمره و إنها يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو ذمه أو غير ذلك"[2]. و قسم المفيد إلى قسمين: الأول هو الذي يدل فيه اللفظ على معنى واحد لكن يقصد به غرضان مختلفان، و النوع الثاني من التكرار المفيد هو الذي يكون في اللفظ والمعنى.

ولعل خير تعريف للتكرار ما أورده أبو القاسم السلجماني بقوله: "هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع، أو بالمعنى الواحد بالعدد، أو بالنوع في القول مرتين فصاعدا"[3]. و هكذا فإن مدلولات التكرار المعجمية متقاربة أساسها الإعادة .

إن كان التكرار لدى البلاغيين القدامى أصلا من أصول البديع، فإن علماء لسانيات النص لهم تصورهم الخاص لهذه الظاهرة بوصفه مظهرا من مظاهر التماسك المعجمي الذي يؤدي إلى سبك و ربط النص. فالتفكير اللفظي نجد له مقابل في اللسانيات النصية، و هو إعادة العنصر المعجمي نفسه، و التكرير المعنوي يقابله الترادف أو شبه الترادف.

إذ يميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي، "بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة و إلى الإبانة على دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، و إن كان التكرار التراثي يهدف إيقاع خطابي موجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"[4]، و عليه فإن حسب **جميل عبد المجيد**[5] أن البلاغيين العرب جعلوا من ظاهرة التكرار إجراء لاستكشاف أدبية الكلام و شعريته على مستوى الجملة وارتبط بالوظائف التي تبرر حضوره. بينما اتخذه علماء النص منوالا لدراسة مظاهر الاتساق لنصية النص.

يعد التكرار من الظواهر النصية التي تساعد على معمارية النص من حيث هو استراتيجية نصية، و يعتبر أسلوبا من الأساليب الحديثة التي تساهم في اتساق و انسجام أجزاء النص، لما له من دلالات فنية و نفسية، "و يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا أم إيجابا، خيرا أو شرا، جميلا أم قبيحا، و يستحوذ هذا الإهتمام حواس الانسان و ملكاته، و التكرار يصور مدى المكرر و قيمته و قدرته ..."[6].

---

[1] نفس المرجع، ص 339

[2] ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، د ط ،لبنان، 1988، ص 147

[3] محمد خطابي ، لسانيات النص ، مرجع سابق، ص 134.

[4] رجاء عيد ، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، د ط ، الاسكندرية ، مصر، 2001، ص 60.

[5] ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية، الهيئة المصرة العامة للكتاب، د ط ، 1998، ص 85.

[6] عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، دار الأمة، الطبعة الأولى، بيروت ، لبنان، 1980، ص 67.

تعرض المحدثون للتكرار أثناء دراساتهم التطبيقية **للقرآن** و **الحديث النبوي الشريف** بدرجاته المختلفة، كونه أحد وسائل الإقناع المعتمد لتثبيت العقيدة و ترسيخها. "ولذا كانت أهمية التكرار أنه يعاود النفوس الغافلة ... كما يعاود النفوس الآمنة المطمئنة، بما يثبت فيها دعائم اليقين، و بين وسائل الترغيب و الترهيب"[1].

أما لدى علماء النص واللسانيات يعد ضربا من ضروب الإحالة إلى السابق، بمعنى أن الثاني يحيل إلى ما قبله ومن ثم يحدث السبك، و بالتالي ينتج عن تعانق الألفاظ ببعضها البعض[2].

الحديث عن التكرار في الدرس اللغوي يجلبنا إلى تطرق **نازك الملائكة** له، لما تميزت به دراستها من نظرة شاملة و مؤسسة لدراسات باقي النقاد المحدثين باعتمادها على الطابع المعياري[3]، حيث ترى أن: "التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه"[4]، كونه من الأساليب التعبيرية المهمة بإمكانات إبداعية وجمالية و بيانية أصلية.

ربط **محمد بنيس** التكرار بإمكانية اختبار الشاعر بهدف التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص و سقوطه[5]، و لذلك عده بنيس "تقنية معقدة من التقنيات الفنية، انطلاقا من معطياتها و تأثيراتها في القصيدة فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء : التوكيد"[6].

وممن اعتبر أيضا أن التكرار ظاهرة نصية **محمد مفتاح** حين أكد أن: "تكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الاقناعية "[7]، حيث يعده شرط من شروط الكمال، حتى تؤدي الجمل وظيفتها المعنوية و التداولية وعده (لعب لغوي)[8].

و يعتبر **صلاح فضل** من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعري، حيث يقول: "يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أن من الممكن أو يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث و الوقائع المتشابكة إلى عدد من التمفصلات الصغيرة التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"[9]. أما أشكال التكرار لديه تشمل: تكرار المفردات و تكرار الجمل على مستوى النص، و يمكن أن يتجاوز الوحدات الدلالية الصغرى داخل

---

[1] صلاح الدين محمد عبد النواب ، النقد الأدبي ،دراسات نقدية و أدبية حول اعجاز القرآن ، دار الكتاب الحديث، 2003، ص 39.

[2] ينظر : الفقهي صحبي ابراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، مرجع سابق، ص 01

[3] ينظر : أحمد يوسف ، القراءة النسقية و مقولاتها النقدية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى، لجزء الثاني ، وهران ، 2002، ص 211.

[4] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، الطبعة الأولى، بغداد ، 1965، ص 230.

[5] ينظر : عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري ، دار رند للطباعة و النشر و التوزيع ، الطبعة الثانية ، دمشق ، سوريا، 2010، ص 55.

[6] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية) ،دار العودة ، د ط ، 1989، بيروت ، ص 175 ، نقلا عن عصام شرتح ، جمالية التكرار في الشعر السوري ، ص 55

[7] محمد مفتاح ، الخطاب الشعري و استراتيجية التناص ، مرجع سابق ، ص 39 .

[8] المرجع نفسه، ص 39

[9] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، مرجع سابق، ص 264.

الكلمة إلى تكرار الكلمة في الجملة أو على مستوى أكبر تكرار الجملة في النص. و لا ينبغي اعتبار "كل أنواع التكرار من قبيل الضم التركيبي، بل لا بد من التميز بين ما هو نحوي، و ما هو دلالي في الضم. وإن كانت إضافة كلمة ما تضيف أيضا معناها، إلا أن بوسعنا أن نعتبر من قبيل التكرار الشكلي، تكرار أي فعل أو اسم بهدف تحديد دلالته"[1]. ويرى **صلاح فضل** أن استعمال ظاهر التكرار في النصوص الحديثة إنما تجلى بحثا عن نموذج جديد ليصل إلى أفق القارئ اللامتوقع.

هذا ما أكده **تمام حسان** حين عده أصل من أصول الروابط النصية بين عناصر الكلام و زيادة في "انعاش الذاكرة لاستعادة مذكور سابق بواسطة إحدى الوسائل اللفظية التي تعين على الوصول إلى هذه الغاية و الأصل في الربط أن يكون بإعادة اللفظ، لأنها أدعى للتذكر و أقوى ضمانا للوصول إليه"[2]. و هذا لإثارة التوقع لدى القارئ.

و يتجلى الدور الجمالي للتكرار بصفة خاصة في الشعر، بحيث يكون فاعلا في تشكيل الإيقاع، و في تدعيم الدلالات، و توكيد المعاني المقصودة بهدف إحداث الأثر الموسيقي للسمع[3]. وذلك بالهيمنة الملفتة للنظر في المتن الشعري، بحيث تتكرر بطريقة تجعل من القارئ يتخذها بؤرة دلالية يرتكز عليها لاستقراء ما غيبه النص الشعري من دلالات نفسية ووجدانية. "لذلك كان من واجب القراءة أن لا تهمل هذا الضرب من الحضور الصوتي المهيمن في البيت، و في النص جملة"[4].

تعد دراسة **مصطفى سعدان** للتكرار من الناحية الصوتية و اللسانية من أوائل دراسات هذه الظاهرة بدءا من تكرار الأصوات (الصوامت و الحركات والحروف)، و تكرار الكلمات. و انتهاء إلى تكرار التراكيب والصور والرموز[5]، يقول: "يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه فنيا في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع و المتلقي على السواء... و تكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، و الرمز لأسلوبه ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة"[6]. و بهذا تبدأ موسيقى القصيدة المعاصرة في التشكل، و بذلك يكون الإيقاع تابعا للنص، و لا يكون متبوعا مثلما هو في القصيدة الخليلية.

---

[1] نفس المرجع، ص 114.

[2] تمام حسان ، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني ، مرجع سابق، ص 128.

[3] ينظر: حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، 2001 ، ص 53.

[4] نفس المرجع ، ص 53

[5] ينظر : مصطفى السعداني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، مصر، 2000 ، ص 147-171 .

[6] المرجع نفسه، ص 172

المطلب الثاني: درجات التكرار في لغة الشعر العربي المعاصر:

اهتم النقاد بمبحث التكرار و عد من محسنات الإلقاء على حد قول بيير فونتاني: "يقتضي التكرار استعمال متعددا للألفاظ نفسها، أو للصيغة ذاتها. إما لمجرد زخرفة الخطاب أو من أجل تعبير أقوى و أنجع. و يمكن أن يتحقق التكرار بعدة كيفيات، وبالإمكان أن يمثل تحت عدة مظاهر متباينة"[1]، و مرتبطة ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر باختياره لصيغة لغوية دون أخرى، مما يكشف نمطه الأسلوبي باعتماده على درجات مختلفة للتكرار باختلاف أشكالها، و التي تتمثل في (تكرار الفونيم، تكرار الكلمة، تكرار العبارة ...)، و التي يجعل منها الشاعر الأداة الفاعلة داخل النص الشعري بتوظيفها توظيفا دقيقا لتحرك فضاء النص الشعري، و تنقله من السكون إلى الحركة[2].

أولا: تكرار الفونيمات

يكشف تكرار الفونيمات جماليات انكسارات القافية و تنويعها المطرد، ذلك التنويع الذي يكسر الرتابة وصفته نازك الملائكة أنه نظام إيقاعي للشعر الحر. و هذه الجمالية تتمثل في انكسار القافية، و عدم القدرة على توقعها والخيبة الناجمة عن ذلك، و هو ما سماه جاكبسون بـ Deceived expectation، والذي يعني الانتظار المكبوت[3]، مما يولد المفاجأة الأسلوبية من ما هو منتظر.

أما ريفاتير فقد استعمل هذا المصطلح "مجازا للدلالة على أن خاصية الأسلوبية هو بمثابة المادة المنحلة، والنص بمثابة السائل، فإذا تكررت السمة الأسلوبية باطراد تشبع النص فلم يعد يطيق إبرازها كعلامة مميزة"[4].

ثانيا: تكرار الحرف

لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميزه عن غيره، و هي نوعان: صامتة (consonants) وصائتة (Vowels)، و الصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار و قد تم دراسة الحرف العربي و تكراره في بنية الكلمة و العبارة والبيت و القصيدة ككل عبر موجة الحداثة التي اعتبرت: "وعي جديد لخصائص الحروف العربية و معانيها يصلح لتحديد المعاني التراثية الأصلية للكلمة العربية و أصول استعمالاتها"[5]. و ذلك بحسب موقع الحرف وبعده التكراري، فيمنحان للكلمة أو العبارة إيقاعا وأنغاما تطرب لها الأذن و تستحسنها النفس، "و لما كانت الحروف

[1] Pierre fontanier, des figures du discours, Flammarion, Paris, 1977, p 329.

[2] ينظر: بوقرط طيب ،مقال(جمالية التكرار بين البعدين البنائي و الإيقاعي في شعر أحمد مطر) ، مجلة مقاليد، العدد 11، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، 2016 ، ص 121 .

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية ، 1982، ص 128

[4] نفس المرجع، ص 170 .

[5] حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، مرجع سابق، ص 16.

التي هي مادة تركيب الكلمة محصورة في عدد محدود ... فإن هذه الحروف لا بد أن تعود ... و عودة الحرف في الكلمة الواحدة أو في الكلام أقرب للتصور من عودة الكلمة في الجملة أو في الكلام"[1].

إن تكرار الحروف يأخذ أشكالا مختلفة، فهو: "أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس"[2]. و ليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى الحرف فيكرره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النفسي و حالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه الشعري فتضفي عليه عدة مزايا منها " مزية شمعية و أخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها و الثانية إلى معناها"[3].

يتمظهر تكرار الحرف الذي يعتبر "نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث"[4]. و المعاصر بالمثال التالي:

يقول محمود درويش في قصيدة (**نشيدا ما**) في ديوان (**أوراق الزيتون**):

"الدوح مروحة و حرش السنديان

مشط صغير

للآخرين

و حرير صدرك و الندى و الاقحوان"[5].

يهيمن على هذه الأبيات صوت الحاء، و من المونيمات التي ورد ضمنها: (الدوح، مروحة، حرش، حرير، الأقحوان)، مما جعل دلالته ترتبط بالشوق إلى الأهل و بالحنين إلى الوطن و الحزن تجاه بلده، كون حرف الحاء "مهموس رخو، يحدث صوته باندفاع النفس بشيء من الشدة"[6]. فهو يتيح رقة اقتضاها مقام الشوق والحنين "أوحى صوته بالحرارة و بأصوات فيها شيء من الحدة، و بمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال"[7].

وعليه تكون القاعدة العربية: كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى، و بناء على هذا فإن تجلي هذه الظاهرة "إما أن يكون لشدة الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، و إما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"[8].

---

[1] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير ة التأثير ، مرجع سابق، ص 07.

[2] عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات قار يونس ، الطبعة الأولى، ليبيا، 2003، ص 199.

[3] عز الدين علي السيد ، مرجع سبق ذكره ، ص 12

[4] نازك الملائكة ، قضايا الشعر الربي المعاصر، مرجع سابق، ص 239.

[5] محمود درويش، أوراق الزيتون، مرجع سابق، ص 143 .

[6] عباس حسن، خصائص الحروف العربية و معانيها، مرجع سابق، ص 182.

[7] المرجع نفسه ، ص 182.

[8] منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضاري، الطبعة الأولى، سوريا، 2002 ، ص 78.

لذا نلاحظ تجلي كثافة صوتية لافتة أسستها تكرار حرف (**الحاء**) المنتشرة في كامل مفاصل المقطع، و هو لا يساعد فقط الجملة لتؤدي وظيفتها المعنوية و التداولية، و إنما شرط كمال و محسن و لعب لغوي في الخطاب الشعري.

إذا ما عدنا إلى أنواع و صور تكرار الحرف، نلاحظ أن تكرار حرف العطف (الواو) كون مفصلا رئيسيا في ديوان **أحبك أو لا أحبك** نلمس ذلك في قصيدة **عائد إلى بافا** على سبيل المثال يقول:

"و يتركنا لاجئينا !

و نام

و لم يلتجئ للخيام

و لم يلتجئ للموانئ

و لم يتكمل

و لم يتعلم"[1].

ساعد تكرار حرف العطف إلى عدد من الدلالات والمعاني منها "توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحديث الكلي للقصيدة و بشكل تدرجي تزداد التوسعة فيه اطرادا بزيادة التكرار"[2].

أراد الشاعر إخبارنا حالة اللاجئين الفلسطينيين (لا يتكلم، لا يتعلم ...)، و عليه فقد ساهم التكرار هنا في توسيع الحيز الوصفي ليطغى عليه دور تعبيري و إيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النص و ترابطها بالخروج عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار و يجلب المتلقي لتخصيب شعرية النص.

ثالثا: تكرار الكلمة

لما كان للتكرار تأثيرا في المجال الفني لاعتماده على الإيقاع بكل أشكاله و صوره[3]. استمدت القصيدة المعاصرة حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة المكررة إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاث محاور مهمة "المحور البصري، و ذلك من خلال التماثلات الخطية و المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، و المحور الصوتي و هو الأهم. و هذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركوز في الخاتمة المبدعة"[4].

---

[1] محمود درويش، ديوان أحبك أولا أحبك، مصدر سابق، ص 82

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، الأردن، 2004، ص 53.

[3] ينظر: مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مرجع سابق، ص 231.

[4] محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة ، الطبعة الأولى ، 2006، ص 301.

قد اعتبر تكرار الكلمة الأكثر شيوعا "و لعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، و إلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها و لا سبيل إلى قبولها"[1]. و قد يكون إما اسما أو فعلا تعطي النص قوة و تكثيفا.

أ- **تكرار التداعي**: وهو الذي يصدر عن مجموعة من الأفكار و تعرف استمرارية، و يتعلق بتداعي الأفكار فهو "حالة نفسية تطرأ على المرء باللاشعور و من غير استعداد، فتتوارد على خاطره أفكار تناسق إلى الذاكرة"[2].

ب- **التكرار المنتظم**: و هو التكرار الذي ينتظم ضمن شكل هندسي واحد، و هو يرتبط بالفضاء البصري للقصيدة و السمعي معا، و قد يكون إما في بدائة المقاطع الشعرية أو في أواخرها.

ت- **تكرار المجاورة**: هو التكرار الذي يعتمد فيه الشاعر إلى رصف الكلمات بعضها بجوار بعض "و طبيعة هذا النمط أنه يقوم على أساس التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية"[3] ليكون أسلوب التكرار أفقي، ثم يواصل الشاعر انسياق دفعته الشعورية، فهو ينمي امتداد القصيدة، و يكسبها تلوينا إيقاعيا يشد سمع المتلقي و بصره.

رابعا: تكرار العبارة

هو تكرار يعكس الأهمية التي يليها الكاتب لمضمون العبارة المكررة، باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه الكاتب، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي و عاطفي. و تعرفه المستشرقة **باربرا جونسون** بكونه: "وسيلة الإقناع من خلال الصياغة و إلباسها إيقاعات نغمية متكررة جميلة تهدف إلى استمالة السامع"[4].

وتعتمد العبارة المكررة على عنصرين، هما: الامتداد والاستمرارية. ويتجلى ذلك إذا تكررت في أكثر من سطر شعري، لتبرز قيمتها السمعية أكثر مما هو عليه في تكرار الحرف أو الكلمة.

و يمكن التميز بين ثلاث أشكال لتكرار العبارة:

أ- التكرار التعادلي: هو التكرار الذي يمنح العبارات وحدة تركيبية تتيح مكوناتها المتماثلة وحدة عروضية، فيحصل التعادل العروضي فهو قائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير العبارة خاضعة لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، هادفا إلى توجيه القارئ في اتجاه معين أو لتأكيد موقف ما. و تمثله العبارات التالية من قصيدة (**عابر سبيل**):

---

[1] فهد ناصر عاشور، مرجع سابق، ص 60

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب ، الطبعة الأولى، الجزء الأول، بيروت، 1993، ص 235.

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ، 2001، ص 93

[4] Barbara Johnston Koch , presentation as proof, the langage of arabic rhetoric anthropogical linguistic, vol 25, N01, 1983 , p 117 .

"ولا الانكسار
ولا يذكران
ولا ينسيان"[1].

إن ورود العبارة بشكل منتظم مثلت الدعامة الأساسية تلتف باقي أجزاء القصيدة حولها، و ذلك بخضوع المكونات التركيبية للبنية العروضية لتحقق التوازي العروضي.

ب- **التكرار الاستهلاكي**: "هو تكرار العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي"[2]، فيستهل به الشاعر أشطره ليتخذ شكلا عموديا فقط ليوجه به الشاعر دلالة السياق، و يكثف المعنى العام للنص بتوازن صوتي عمودي يتم تكثيفه في بداية الأسطر بموازاة تكثيف الدلالة العامة للقصيدة، فيتحقق التوازي التركيبي العروضي و التماثل الصوتي باختلاف الدلالة.

ت- التكرار الختامي: لقي التكرار الختامي اهتماما كبيرا لدى نقاد الحداثة والأسلوبيين، فقد نال أهمية خاصة عند كل من نازك الملائكة، محمد صابر عبيد و علاء رمضان السيد. فالتكرار الختامي عند الناقد محمد صابر عبيد يؤدي دورا مقاربا للتكرار الاستهلالي من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية، غير أنه ينحو منحى نتجيا في تكثيف إيقاع يتمركز في خاتمة القصيدة[3]، ومعنى ذلك أن التكرار الختامي يؤدي وظائف دلالية وإيقاعية داخل القصيدة. أما نازك الملائكة تؤكد على أن هذا النوع من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها، ومن ثمة فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيئ لمقطع، وهذا هو سر نجاح هذا التكرار في القصيدة[4]، بالتالي فإن التكرار الختامي لا ينجح في القصيدة المؤلفة من مقطع بل من عدة مقاطع.

ث- **تكرار اللازمة**: تعد من أهم التكرارات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون، و تحفظ دراما النشيد المتكرر لتفيض جمالية التماسك النصي للتركيب الشعري بفعل الحركة الدائرية اللولبية لتيارات الدفق الشعري لتحقق الوحدة النصية بشكل تواتري، و تتجلى إما في بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة "وتعني بالانجليزية Refreindre، و معناها بالفرنسية الصدى، و هي مأخوذة من اللاتينية Refirgere و تعني يكرر ثانية، و هي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة

[1] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق ، ص 167-168.
[2] وهبة مجدي و آخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق ، ص 118 .
[3] ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 199 -20
[4] ينظر: نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 268

منتظمة"[1]. أما إذا زاد حد التكرار إلى المقطع نتكلم في هذه الحالة على اللازمة الثابتة، وإذا كان فيها تغير خفيف فهي لازمة مائعة[2].

إن حالات التكرار في قصائد محمود درويش كثيرة و أساليبه متنوعة، فمنها ما جاء بإعادة اللفظ أو مرادفاته، أو شبه المترادفة، أو بألفاظ تتضمن معنى اللفظ المكرر أو بإعادة المقطع كليا أو جزئيا، يعكس ذلك تجربة الشاعر الانفعالية التي شكلها "فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[3]. فالتكرار عنصر فعال في تكوين قصيدة محمود درويش.

المطلب الثالث: مستويات التكرار ووظائفه اللسانية

أجمع علماء اللسانيات النصية على أن التكرار و إن كان ظاهرة إجراء بلاغي يعرف منه شعرية الكلام، فإنه من المنظور اللساني يجعل منه وسيلة من وسائل تماسك النص، و قد جعل علماء علم لغة النص التكرار تبعا

لهاليداي و رقية حسن[4] من حيث تفاوت قوة الربط سُلّم مكون من أربع مستويات من حيث تفاوت قوة الربط.

و يمكن تمثيل سلمية التكرار في الشكل التالي:

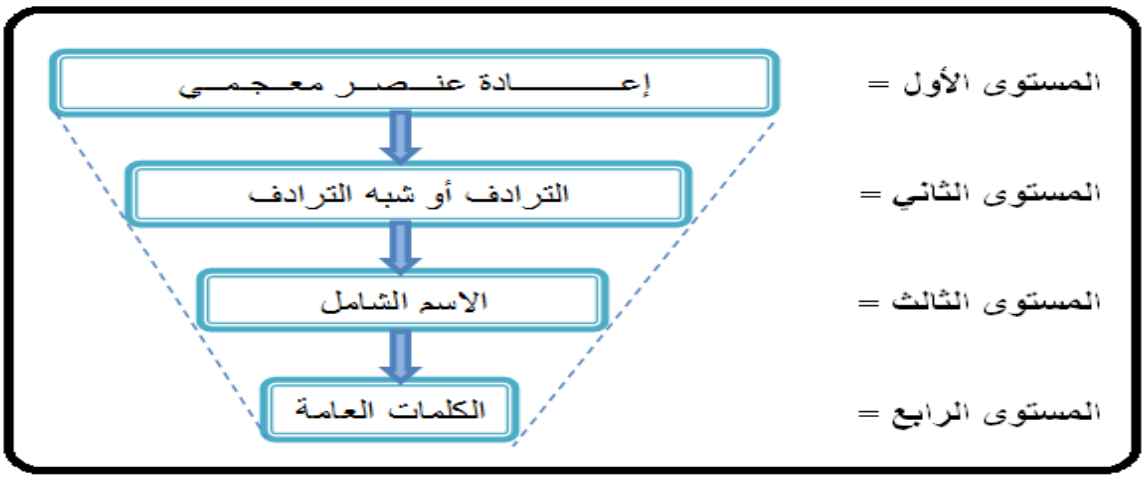
[1] زهير أحمد منصوري ، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاشم الشابي ، 2019/02/12، عن الأنترنت www.academia.edu

[2] ينظر : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،مرجع سابق ، ص 09.

[3] عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، مرجع سابق ، ص 15.

[4] ينظر: زاهر بن مرعون الداودي، الترابط النصي بين الشعرو النثر ، دار جرير ، الطبعة الأولى ، عمان ، 2010، ص 54.

شكل رقم 1– 13: سلمية التكرار



المصدر: زاهر بن مرعون الداودي، الترابط النصي بين الشعرو النثر ، دار جرير ، ط 1 ، عمان ، 2010، ص 54

حاولنا أن نلج إلى عالم محمود درويش الشعرية حتى نسهل عملية استبطان هذا العالم، و توضيح سمات الانزياح المميزة لكل مرحلة شعرية و جمالياتها الخاصة و في ضوء هذه المعادلة.

أولا: المرحلة الأولى

مثلنا لها في دراسة التكرار لدى شعر محمود درويش بديوان **أوراق الزيتون** (**1966**) كونه تماشى و الثورة الشعرية العربية المعاصرة، و التي تزامنت مع النهوض العارم للحركة القومية العربية. فكانت قصيدة **بطاقة هوية** شاهد من الشواهد على ذلك، حيث يؤرخ فيها مرحلة تكوينه من حيث علاقته بنفسه و بزمان الكتابة تندرج منها علاقات أخرى مختلفة تبين ثورة الشباب و رغبته في إيضاح موقفه من الكيان الصهيوني.

"لقد كانت وظيفة الشعر الأولى بالنسبة لجماهير فلسطين هي وظيفة خطابية تهدف إلى الإثارة العنيفة والتحريض، و الدعوة إلى اتخاذ مواقف معينة، و كذلك كانت القصيدة المؤثرة حقا هي القصيدة التي تشبه المنشور الثوري في عنفها ووضوحها وارتفاع نبرتها من الشعارات والهتافات و الخطابات،كل ذلك طبعا دون أن تفقد جمالها الخاص و صدقها الوجداني و إلا انتهت بفقدان التأثير على الناس"[1]. مما فرض على لغة الشاعر في هذه المرحلة نمطية معينة و لغة هلامية تتمثل في اختيار عبارات قوية و صور مؤثرة و دالة تشحد الهمم و تقوي العزائم.

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 9.

وقد استمد قوته الابداعية في مرحلة النفي داخل الوطن من طفولته الريفية، و تلونت الصور برؤية الريف موطنه الفكري الأول، و ترتّب أفكاره بين ماضيه وحاضره، يستعيد الشاعر نظرة الغضب الذي يفاجأ بالعالم الجديد يقول:

"أنا عربي
أنا اسم بلا لقب
صور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفوزة الغضب
جذوري
قبل ميلاد الزمان رست
و قبل تفتح الحقب
و قبل السرو والزيتون
و قبل ترعرع العشب
أبي من أسرة المحراث
لا من سادة نحب
و جدي كان فلاحا
بلا حسب و لا نسب
يعلمني شموخ الشمس **قبل** قراءة الكتاب".

أ- تكرار الكلمة:

لم يعتمد الشاعر في هذه القصيدة على العلاقات الغامضة في التصوير، بل خاطب بصورة مباشرة العدو الإسرائيلي في جو سياسي محض، حيث يطلق إرنست فيشر على هذا النوع من العلاقة التي تربط السياسة بالفن تسمية "الأساس والبنية الفوقية"، و يؤكد على أن التفاعل بينهما معقد[1]. وقد حاك خطابه الشعري في قالب "شعر المناسبات أو المهرجانات، التي كانت منبرا أساسيا في الخطاب السياسي للأقلية العربية في إسرائيل"[2].

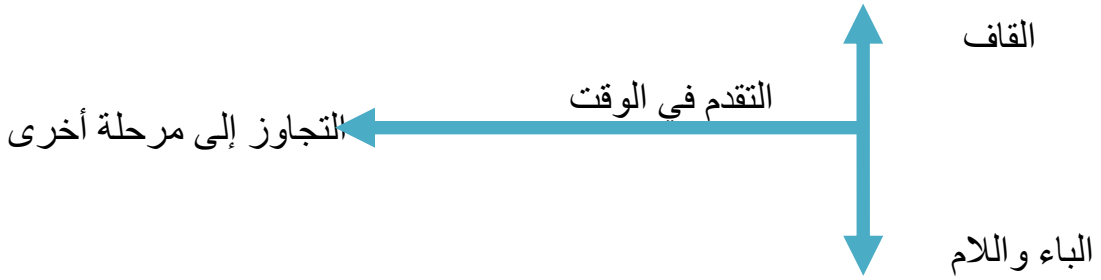
لذا نجد الشاعر في حالة فرض هوية الفلسطيني المتجذر في أرضه بـ "عبارات بسيطة .. في فتح أضيق الأبواب على أرحب الأفاق"[3] بأسلوب تحريضي و مشهد حواري مفترض يظهر فيه مخاطبا الآخر مثبتا وجوده بصورة مباشرة خطابية صارخة في وجه العدو في شكل حواري ممتزج "بالنزعة القصصية والمسرحية، حيث تتداخل

[1] ينظر : إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 176.
[2] حسين حمزة ، ضلال المعنى و حرير الكلام ، 2019/03/04 عبر الانترنيت www.qsm.ac.il.pdf ، ص 07 .
[3] عبد الرحمن ياغي، شعر الأرض المحتلة في الستينات، دراسة في المضامين ، الطبعة الثانية، الكويت، 1982 ، ص 102.

الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوص تضيف زخما للتشكيل الدرامي"[1] جاءت تمثل إنسانا فلسطينيا عاديا، ولكنه تمرد على الصهيونية و الظلم رافضا موقفهم من العرب و منددا بكل مغتصب.

وقد عمل على تكرار عدة جمل ظرفية متتالية كونه : "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"[2].

إن الكلمة المترددة الزمانية قبل تعمل على ابراز العلاقة المباشرة للإنسان العربي بالمكان و الزمان، والتي تعكس دلالة زمنية تاريخية يثبت عبرها عمق الوجود العربي بهيمنة كميتها: خمسة (5) مرات متتالية ليحرك مشاعر المتلقي بفرض صوت القاف في بداية الأسطر الذي يضفي"قوة و مقاومة و انفجار صوتي"[3].



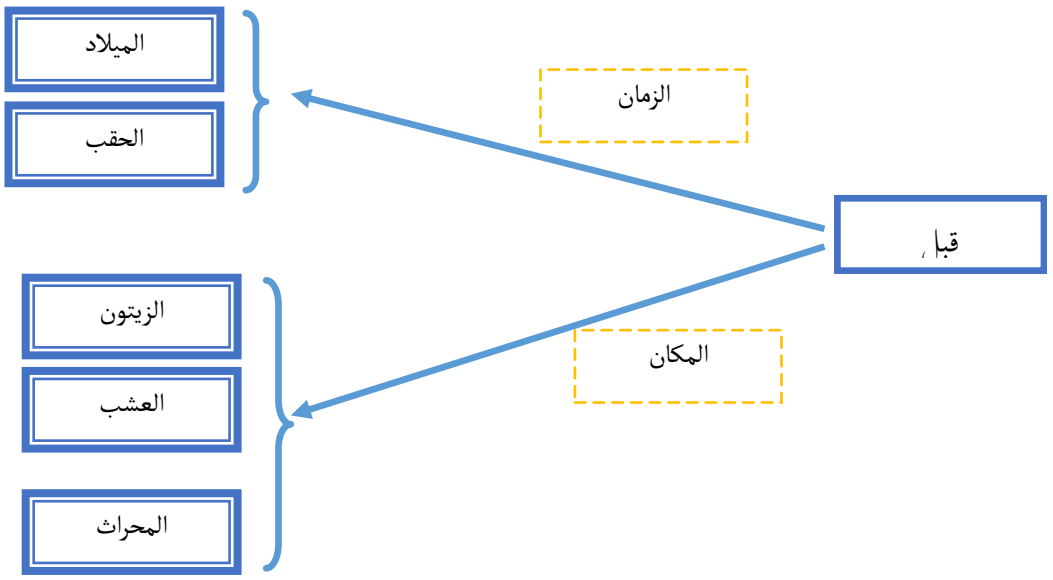
ودلالة الكلمة (**قبل**) المستخدمة في بداية المقاطع توحي أسبقية الوجود العربي ويتجلى في الكلمات (ميلاد- الزمان- الحقب- الشمس)، وهي تنتمي إلى حيز لا متناهي. ثم ينقلنا الشاعر في المقطع الموالي إلى حيز محدود من خلال (بلاد- جذوري- الزيتون- العشب- المحراث)، ويتجلى ذلك عبر الشكل البياني الموالي:

[1] رجاء عيد، مقال(الأداء الفني و القصيدة الجديدة) ، مجلة فصول ، المجلد السابع ،1987، ص 50.

[2] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،مرجع سابق، ص 242 .

[3] حسن عباس ،خصائص الحروف العربيةو معانيها، مرجع سابق، ص 241.

شكل رقم 1– 14 : دلالة الكلمة (قبل) المستخدمة في بداية المقاطع



المصدر: من إعداد الباحثة

يقول محمود درويش في قصيدة **الموعد الأول** من **ديوان أوراق الزيتون**:

"يداي بغير أمتعة ، و قلبي دونما ورده

فقد وزعت **ورادتي**

على البؤساء منذ الصبح ... **ورادتي**

و صارعت الذئاب و عدت **للبيت**

بلا رنات ضحكة حلوة **البيت**

بغير حفيف قلبها

بغير رفيف لمستها

بغير سؤالها عني، و عن أخباري مأساتي

وحيدا أصنع **القهوة**

وحيدا أشرب **القهوة**

فأخسر من حياتي ...

أخسر النشوة "

يصف لنا الشاعر المواقف التي يعيشها العربي، فهو في حالة تذكر و حنين لوطنه، إذ راح يصور مكانتها و ماذا تمثل في عيون أبنائها، معتمدا عنصر التكرار الذي كان حاضرا 14 مرة في القصيدة مما يعادل بنسبة 30 بالمئة من نسبة القصيدة الإجمالية حيث عدد أبياتها 47 بيت، و تلفت شبكتها الدلالية إلى الوحدة التي يجعلها الشاعر مفتاحا دلاليا تندرج منه عدة معاني أخرى.

كما عمل هذا الحشو المفرط لتكرار الكلمات في هذا المقطع تجانس إيقاعيا يثير سمع المتلقين يقول توماس ستيرنز إليوت Thomas Streans Eliot: "موسيقا الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى و إلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له"[1]، يستحيل بذلك على لغة الشعر أن تفقد اتصالها بالواقع اليومي.

هذا الترديد الصوتي الذي هو في نهاية الأسطر تارة، و بدايتها تارة أخرى أو كلاهما (**وحيدا** أفعل **القهوة**): مرتين، يقوم برسم صورة ثلاثية الأبعاد في ذهن المتلقي.

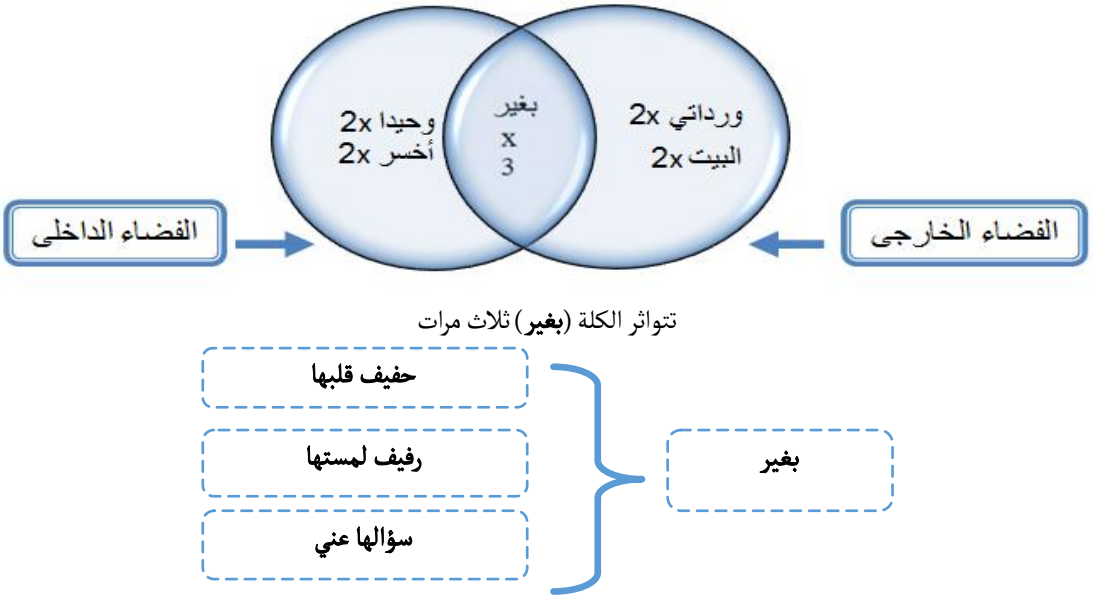
إن التكرار الحاصل في بداية المقطع هو تكرار عمودي في أواخر الأسطر لكل ما هو ملموس (**ورادتي – البيت**)، ينتقل بعد ذلك في نهاية المقطع لتكرار كلمات في بداية الأسطر عبر فضاء محسوس (**وحيدا – أخسر**).

وهذه العلاقات المتواشجة بين الفضائين ، الداخلي والخارجي يتحركان حركة ممزوجة متواصلة فالكلمات: وحيد، أخسر: معبرة عن الفراغ في الفضاء الداخلي منتجة لمعاني الوحدة أما الكلمات : ورادتي – البيت دالة عن الفضاء الخارجي: "من هنا امتدت لغة الشعر ألى المكون الداخلي الذي يسهم بفعل التجسيد للمشهد وفق تعاقب للمشاهد ... الذي يفرز هيئة مكانية و مجسما يستقل بذاته ... إضافة إلى مشهدية زمنية"[2]، ضمن مزج و خلط للفضائين اللذان يشكلان حوارا يتمثل في الصوت الخارجي للذات الشعرة فبعارضه صوت غائب و كأنه صدى الصوت الشاعر (**قلبها، لمستها، سؤالها**) يمزج هذا الحوار الغير مباشر الاتصال بين الأنا / الآخر (الوطن). وهذا ما يمكن تمثيله بالشكل الموالي:

[1] ت . إليوت ، في الشعر والشعراء، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا ، 1991، ص 29.

[2] اسطمبول ناصر ، مقال (بصريات الفضاء الشعري المعاصر)،مجلة سيميائيات، العدد 1 ، منشورات دار الأديب، وهران ، الجزائر، 2005، ص 153

شكل رقم 1– 15: المزج بين الفضاءين الداخلي والخارجي



المصدر: من إعداد الباحثة

أ– **تكرار العبارة:** يقول محمود درويش في قصيدة **رسالة من المنفى** من **ديوان أوراق الزيتون**[1]:

" **أماه** يا **أماه**

من كتبت هذه الأوراق

أي بريد ذاهب يحملها ؟

سدت طريق البر و البحر و الآفاق ..

و أنت يا **أماه**

ووالدي ، و إخوتي ، والأهل ، و الرفاق ..

لعلكم أحياء

لعلكم أموات

[1] محمود درويش ، قصيدة رسالة من المنفى ، ديوان أوراق الزيتون، مصدر سابق، ص 198

لعلكم مثلي بلا عنوان

ما قيمة الإنسان

بلا وطن

بلا علم

و دونما عنوان

ما قيمة الإنسان

ما قيمة الإنسان

بلا وطن

بلا علم

و دونما عنوان

ما قيمة الإنسان".

إن موضوع الغربة والحنين في الشعر العربي هو موضوع قديم، إلا أنه قد انبثقت عنه موضوعات جديدة ترتبط به ارتباطا وثيقا، مثل الحنين إلى المقدسات والمعارك البطولية، و الحنين إلى الكروم و البساتين و الشواطئ والإصرار على العودة وتصوير حياة اللاجئين وما يكابدونه من مشاق[1]. وقد اعتبر شعر محمود درويش رسالة عالمية وسلاح سخره الشاعر للدفاع عن وطنه والتعبير عن همومهم وقضايا شعبه بطريقة إيحائية تعبر بصدق وإخلاص عن حبه لشعبه ووطنه مستعملا اللغة الشعرية إلى: "لا تقوى إلا على النطق بكلمات متتابعة خطيا... فهي التي تقيم شبكات من فضاءات متجاورة تصب في مشهد مركب، وعندما يستعير الشعر منها التقنية، فإنه يوظفها لتكثيف لغتها وتركيب أدواته من مزج عميق بين جماليات المكان والزمان"[2].

إن الأوضاع التي يمر بها الشاعر من غربة ووحشة و ألم و حسرة تحرقه لذا نجده مفعم الانفعال في هذا المقطع حسبه أفرغه حساب الفيتاغورثيون في وجه كمي هو العدد، وآخر كيفي هو النغم. فهيمن التكرار على القصيدة مما أضفى عليها نغما يطرب الأذن و يتوافق مع عدده[3].

تردد التكرار في هذا المقطع على عدة مستويات وبصوره موسوعة، هو لا يقوم بدوره على المستوى الإيقاعي فحسب، كونه مكون رئيسي من مكونات الإيقاع الداخلي الذي يتحقق بتكرار الأصوات ومراكمتها وتكرار

[1] ينظر :أمين صالح محمود عبد ربه، الغربة والحنين للوطن في الشعر الفلسطيني، رسالة دكتوراه ، جامعه الأزهر، مصر، 1977، ص 218.

[2] صلاح فضل وآخرون ، دراسات نقدية في أعمال السياب، مرجع سابق، ص 104.

[3] ينظر: منير العكش ، أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان، 1979 ، ص 134-135.

الألفاظ و الصيغ والتراكيب وتوزيعها وتشكيلها بطريقه خاصة في بنية النص الشعري[1]، بل إن له وظيفة دلالية وإيحائية وحتى بنائية ويرتبط بالجو العام والشخصية المخاطبة "إن تكرار أسلوب النداء في هذا الديوان بلغ 74 تكرار"[2]. فهو يمثل ركيزة النص لاسيما في المقطع المذكور آنفا، يستهل الشاعر بتكرار عبارة جملة النداء **(يا أماه)** في أواخر السطور المترددة عشر مرات في القصيدة، وهي تمثل وحدة إيقاعية ودلالية ونغمية منتظمة تجذب القارئ وتنبه السامع عند ترددها رامزا للوطن بالأم، كونها تغمر الإنسان حنانا و دفئ مثلما يغمره الوطن و يحقق الأمن والسلام والطمأنينة. إن الحديث عن الأم بهذا الشكل هو الحنين إلى الوطن، وأيام الصبا الحلوة التي قضاها في ربوعه، والأم هنا رمز الصبر والعطاء والديمومة والحنان الفياض، وهي تمثل في نظر الشاعر الوطن المسلوب الجريح[3].

فهو يستغيث بتكرار أسلوب النداء من خلال الصور الشعرية و الرموز التي أضفت على أسلوب النداء رونقا جديدا مؤدية وظيفة توجيعية، خاصة بجعل المنادي **"أماه"**، و ذلك لتوسيع مساحة الألم و إيمانه بمبدأ حق الإنسان بالعيش في وطنه بكرامه.

ثم ينتقل إلى ترديد عبارة أخرى داخل النسيج الشعري **(لعلكم أموات /أحياء)** من نوع التكرار التعادلي انصاعت مكوناتهما النحوية للبنية العروضية (متفعلن مستفعلن) ليحققا التوازي العروضي التركيبي، مع التباين الدلالي مما أدى إلى الانزياح.

أما العبارة **(ما قيمه الإنسان)** المكررة بأسلوب استفهامي إنكاري ساخر وموجع، قد حملت الكثير من الدلالات ناتجة عن بعد الرؤية واتساع المعنى، حاملة آلام وآمال المبدع بين الموت المحتوم، إرادة البقاء في الحياة جامعا بين الحزن المأساوي والصلابه معا.

وهي نتيجة حتمية لثلاث عبارات متسلسلة ومترددة بتسلسل منطقي، والتي نعبر عنها بالنموذج اللساني الصوري الذي يبين كيفيه ترميز القواعد اللسانية وتمثيل العبارات اللسانية عبر الصياغة الصورية emnémoniqu[4] التي تعتمد على "الترميز الرياضي هي في الواقع صيغة رمزية بمتواليات تخضع لضوابط نظامية، وترتكز على روافد معرفية لوضع الحدود للوحدات اللغوية قبل أي حساب صوري"[5]، وعليه التبسيط الدلالي للقيمة اللسانية للجزء الأخير من مقطع القصيدة نعرضه في الشكل الموالي:

---

[1] ينظر: عبد الله شريف، في شعريه قصيده النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الثالثة ، المغرب، 2003، ص 48 .

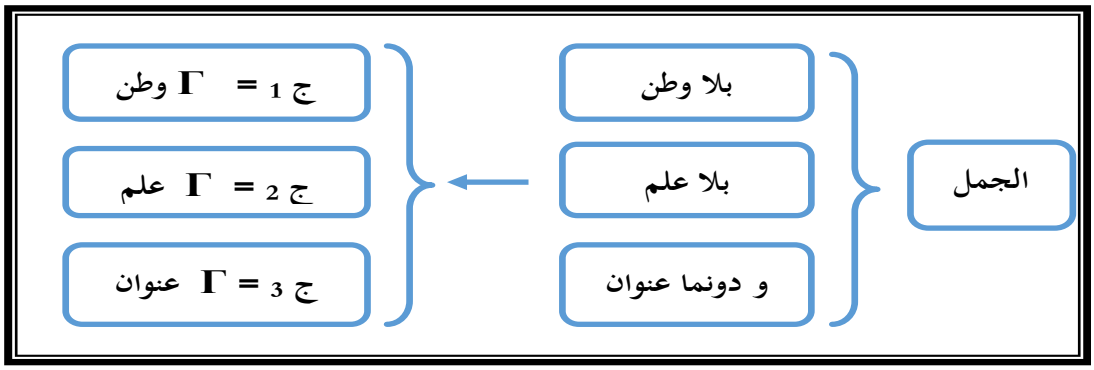
[2] محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش ، مخبر وحده التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعه محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009 ،ص06.

[3] ينظر: راشد علي بن عيسى،مقال(النداء في ديوان أوراق الزيتون لدرويش)، المجله الأردنيه في اللغه العربيه، المجلد 7 ، الأردن، 2011 ، ص 48

[4] Francis Renaud, la semantique du temps et la lanbd calcul, press univesitaire de paris ; Paris, 1996 , p 138.

[5] Cuvillier Arnand , op.cit, p 21

شكل رقم 1– 16 : التبسيط الدلالي للقيمة اللسانية للجزء الأخير من مقطع رسالة من المنفى



المصدر: من إعداد الباحثة

نتبنى طريقة كتابة Francis Renaud[1] للحساب اللامي[2] للعبارات اللسانية الدلالية:

يشار أن ج1 و ج2 و ج3 سمة التبعية (= تب) للمجموعات الإسمية، والذي يترتب عنها بعد توحيدها:

إ :: تب (ج1 ج2 ج3)

عملية التطبيق في الحساب اللامي هي ممثلة بـ "::" يعني أنها سابقة للنتيجة (Γ **إنسان**)، و عليه يتحقق اشتقاق النتيجة انطلاقا من قواعد إعادة صياغة العبارات اللسانية السابقة المكررة مرتين في المقطع، ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:

[1] غيثري محمد، مقال (النمذجة الصورية للغة العربية)، مجلة القلم ، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، العدد 4 ، جامعة تلمسان ، الجزائر، 2006، ص 92.

[2] الحساب اللامي كما ترجمه محمد أمطوش لـ Lambda calcul أو حسابات اللامدا و هي نظام شكلي (تكتب أيضا λ) هو النظام الرسمي في المنطق الرياضي للتعبير عن الحساب على أساس وظيفة التجريد و التطبيق باستخدام اسناد المتغيرات هو نموذج لمرحلة قبل الحوسبة ، قدم من طرف العالم ALONZO (CHURCH) إطار التحقيقات في أسس الرياضيات و الذي استعمل في مختلف المجالات : الفلسفة، الرياضيات ، اللسانيات...

الشكل رقم 1-17 : اشتقاق النتيجة انطلاقا من قواعد إعادة صياغة العبارات اللسانية السابقة المكررة

المصدر: من إعداد الباحثة

يبين الشكل السابق كيفية دوران تسلسل العبارات، وقد كررها الشاعر مرتين. وعليه نستنتج المركب الخوارزمي:[1]

بداية (Début) :

ج1= Γ وطن

ج2= Γ علم

ج3= Γ عنوان

س ∋ ج

ندخل (imput)

ج1، ج2، ج3 ، س= 0

إعادة (repeter)

إ :: تب (ج1 ∧ ج2 ج3)

س=س+1

إلى (jusqu'a)

[1] محمد غاليم، الهندسة المعرفية و التدبير في المصطلح المولد، منشورات معهد الدراسات و الأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 2010، ص50.

س=2

نهاية (fin)

إن الدراسة اللسانية المعتمدة على صياغة النظريات الرياضية و المنطق الرياضي تتحقق بواسطة قواعد صورية صارمة، كالنماذج الرياضية و المنطقية و يتضح هذا في مختلف الفروع اللغوية الحديثة.

ثانيا: المرحلة الثانية: ومثالنا لها بدراسة ديوان **أحبك أو لا أحبك:**

أ- تكرار الكلمة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني:

مالت كتابة هذا النص الشعري إلى التكثيف، فأنجز عن ذلك صعوبة التقاط المعنى، لأن الشاعر استعان بالكثرة اللفظية التي بدت متراصة شكلا دون الانقطاع عن التواصل الدلالي المنطقي، رغم استعماله فكرة (**الطمس الدلالي**) الذي يقوم على العبارات الشعرية التالية:

"**أحبك** أو لا **أحبك**

أذهب، وأترك خلفي عناوين قابلة للضياع

وأنتظر العائدين وهم يعرفون مواعيد موتي و يأتون.

أنت التي لا **أحبك** حين **أحبك**، أسوار بابل

ضيقة في النهار وعيناك واسعتان، ووجهك

منتشر في الشعاع.

وكأنك لم تولدي بعد . لم نفترق بعد. لم تصر عيني

و فوق سطوح الزوابع كل كلام جميل وكل **لقاء وداع**

وما بيننا غير هذا **اللقاء** و ما بيننا غير هذا **الوداع**

أحبك أولا **أحبك**"[1].

عمل الشاعر على تكرار كلمه الحب عدة مرات، وقد جاءت بصيغة الفعل المضارع (**أحب**)[2] للدلالة على استمرارية الأفكار فهي: "حالة نفسية تطرأ على المرء باللاشعور ومن غير استعداد، فتتوارد على خاطره أفكار تنساق إلى الذاكرة"[3].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 11- 12

[2] وردت الكلمة في قصيدة أحبك أو لا أحبك سبع مرات، وتنظر نماذج من ذلك في قصائد أخرى لنفس الديوان لا حصر لها

[3] محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب، مرجع سابق، ص 235

وقد أثبتت كلمة (**أحب**) روح التغيير والتأثير، لأن الإلحاح على إعادة الكلمة ليس مجرد تحقيق حضور ظاهرة التكرار في النص الشعري، و الذي يصبح في بعض الأحيان ذو وظيفة تنميقية تعمل على تزيين الكلام، بل هو أمر "يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معا"[1]. لذا كانت رغبة الشاعر تحريك ذهن القارئ نحو إدراك قيم الحب الروحية والنفسية وإيقاظ شعوره بقدره الحب على تحفيز الإنسان لرفض واقع الوطن المحتل وتغييره، والبحث على قيم الجمال والخير هو ما جعل الشاعر يوظف لفظة (**أحب**) بتقنية التكرار، ليصبح ذا وظيفة تأكيدية بصورة المفارقة حيث "ينأى باللغة تماما عن التبعية للمعني، بل قد يصل بها الأمر إلى أن تكون نقيضا مباشر له"[2].

ثم يقول الشاعر:

"**أريدك** أو لا **أريدك**

إن خرير الجداول محترق بدمي، ذات يوم أراك،
وأذهب
وحاولت أن استعيد صداقة أشياء غابت – نجحت
وحاولت أن أتباهى بعينين تتسعان لكل خريف
نجحت **وحاولت** أن أرسم إسما يلائم زيتونة
حول خاصرة فتناسل كوكب
أريدك حين أقول لا **أريدك**
وجهي تساقط. نهر بعيد يذوب جسمي. وفي السوق
باعوا دمي كالحساء المعلب
أريدك حين أقول **أريدك**
يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في
حضنها... وبساتين آسيا على كتفها... وكل
السلاسل في قلبها
أريدك أولا **أريدك**"[3].

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 284.

[2] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى ، بيروت، 2002، ص 17.

[3] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك قصيدة مزامير، مصدر سابق، ص 12-13.

يبتدئ درويش هذه الأبيات بالفعل المضارع المقترن بضمير المتكلم (**أريد**)، وعملية التمني أو عدمه يحكم فيها الشاعر بصفة عقلانية لذا نجده يكرر الكلمة التي أفادت العزم والإرادة والاستمرارية في فعل البقاء في وطنه. مدفوعا بسبب محدد بالنسبة إليه، ولكنه قد يكون غامضا بالنسبة للقارئ، وهو ما يثير دهشة القارئ.

اعتبر الشاعر كل ماهو في طبيعة الأرض وطنه (**خرير الجداول**) محترقة بدمه يظهر مدى الألم الذي يصاحب احتلال وطنه، ليكرر مرة أخرى كلمة (**حاولت**) باعتبار ذلك حق من حقوق المبدع في الإشراف على إبداعاته.

ثم يقول الشاعر في متابعة نفس القصيدة:

"**أعمل** أو لا **أعمل**

ليس هذا هو السؤال

المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع

حسب توقيت فلسطين

أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح"[1].

يبرز الشاعر مغالطة عددية لأيام الأسبوع بتقديم حجة خادعة مغايرة لما هي عليه في الواقع قصد المناورة، مستعملا الدقة في النظام المنطقي المعياري، ينفي به وجود هذه الأيام نظرا لكون الوطن محتلا، عمد الشاعر بذلك إلى طمس الحقيقة كليا بمقاربة ترميزية لحمل الدلالة، مكررا كلمة (**أعمل**) ليقرب حالة الوطن إلى القارئ ليتوصل إلى عملية الاتصال والتوصيل و التواصل مع الآخر بينية تدويرية (**أعمل أو لا أعمل**).

ويتضح من شكل العبارة والعبارات السابقة أن كل ما يتصل بضمير المتكلم المكرر يؤدي إلى تغير الكلمة الثانية الناتجة عنها إلى درجة نقيضها، ولذلك فإن هذا النوع من التكرار يضيء لنا هذه الثنائيات الضدية بخلق المفارقة الناتجة عن تجاورها، وتنفجر المفارقة التكرارية أكثر حين يجعل الشاعر إرادة الشيء أو عدمه، العمل أو عدمه سيان ليكسر بذلك توقع القارئ بكسره لبنية التكرار، و هدفه من هذا كله هو إبراز الضياع الفلسطيني لتتجاوب الحركة التدويرية بين المستوى اللغوي و المستوى الموضوعي، أعطى للشعرية خصوصية تركيبية لا يمكن تفسيرها إلا عن عمق الإحساس وصدق المعاناة.

يقول محمود درويش في صيغة إشكالة مكانية مجسدا متاهة ابتعاد الوطن والأرض مقحما بذلك لغة المحسوسات قائلا:

"السفح أكبر من سواعدهم

---

[1] المرجع نفسه، ص 18.

و لكن ...

حاولوا أن يصعدوا

والبحر أبعد من مراحلهم

و لكن ...

حاولوا أن يعبروا

و النجم أقرب من منازلهم

و لكن ...

حاولوا أن يفرحوا

و الأض أضيق من تصورهم

و لكن ...

حاولوا أن يحملوا

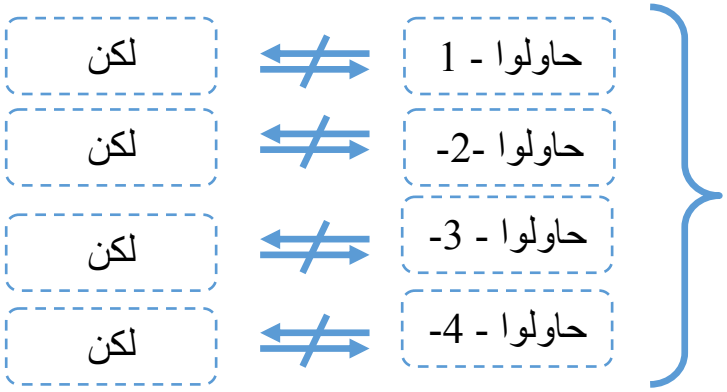
طوبى لشيء غامض

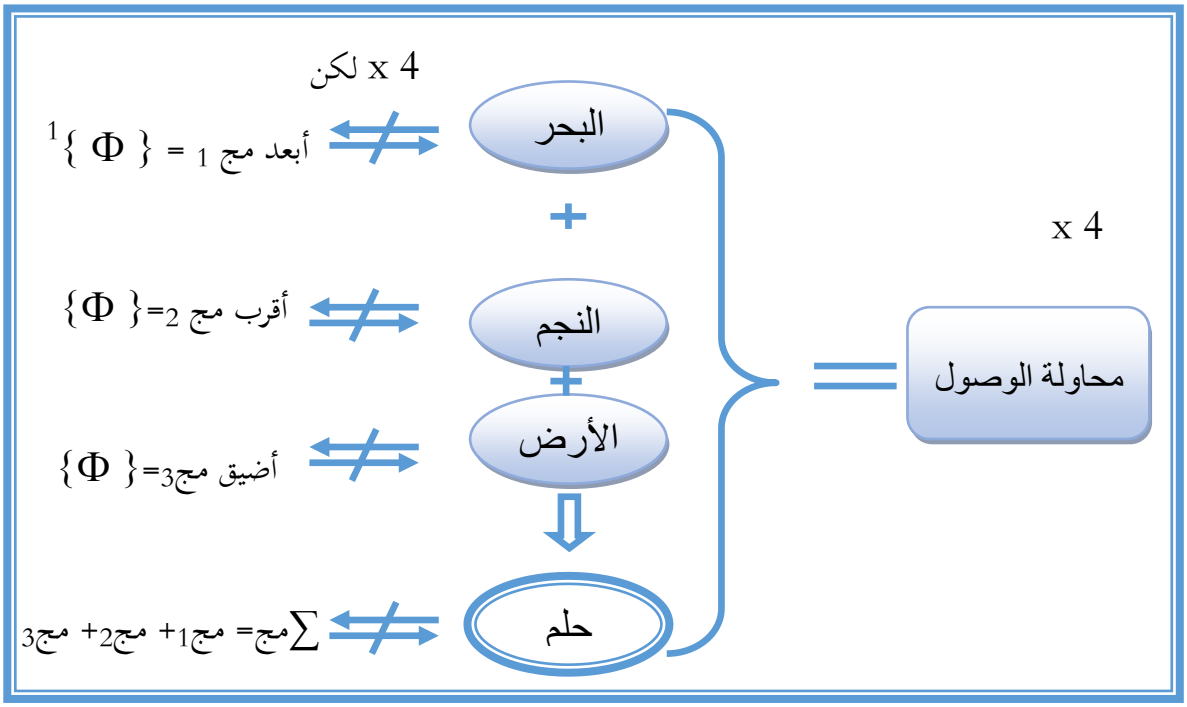
طوبى لشيء لم يصل"[1].

تأتي بنية التكرار في البداية من كل مقطع، بحيث يكون كل تكرار يحمل انطلاقة جديدة في القصيدة. و هذا التكتيك الفني في توظيف التكرار يجعل مسار النص الشعري يوازي مسار عبور الصهاينة إلى الدولة الفلسطينية، يبينها الشاعر بسمات فنية جمالية محافظا على التوازن بين الواقع والخطاب الشعري، برؤية فلسفية مباشرة الدلالة مرفوقة بصوت حماسي ميداني متتبعا المجريات الواقع تسجيلا و تحليلا من العبور بحرا ثم جوا (**النجم**) وصولا إلى فلسطين (الأرض)، ثم الانتفاضة التي منعت تحقيق حلم الصهاينة. ليختم مقاطع القصيدة بكلمة (**طوبى**) مكررة كبشرى للفلسطينيين، و أضفت تناغما و توازنا إيقاعيا وقوة و كثافة في المعنى. وفيما يلي شكل بياني يبين عملية تكرار الكلمات في مقطع قصيدة **طوبى لشيء لم يصل**.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 301 .

شكل رقم 1-18 : عملية تكرار الكلمات في مقطع قصيدة طوبى لشيء لم يصل





المصدر : من إعداد الباحثة

"نجد أن نبرر بأن إدخال المحاكاة في اللسانيات ليس بنهج تداولي/ ذراعي و لكنه محاولة لإيجاد أخيرا، الأسس التجريبية المتينة للدلالية"[2]. لذا مثلنا هذا المقطع من القصيدة المذكورة آنفا برسم تخطيطي مبينا تكرار الكلمات ليكون بذلك " المعنى= تمثيل دلالي+ استراتيجية معالجة هذه التمثيلات"[3]. وعليه يبين لنا الرسم التخطيطي كيفية كسر أداة التوكيد و الاستدراك (**لكن**) تسلسل الفعل الماضي بصيغة الجمع (**حاول**) دالا على إرادة إدراك الشيء و انجازه لتثبت حكمها المخالف.

[1] اتبعنا الرموز الرياضية و التحليل المنطقي الدلالي للصيغ اللسانية المذكورة في كتاب دلالية الزمن اللساني في اللغة لمحمد أمطوش.

[2] محمد أمطوش، دلالية الزمن اللساني في اللغة ، جدار للكتاب العالمي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2013، ص 08.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

إن الفعل (**حاولوا**) المصرح به و المكرر أربع مرات أقوى دلاليا من الجملة التي يدخل عليها الفعل، ليفيد بذلك فشل و إدراك والاستحواذ على الوطن.

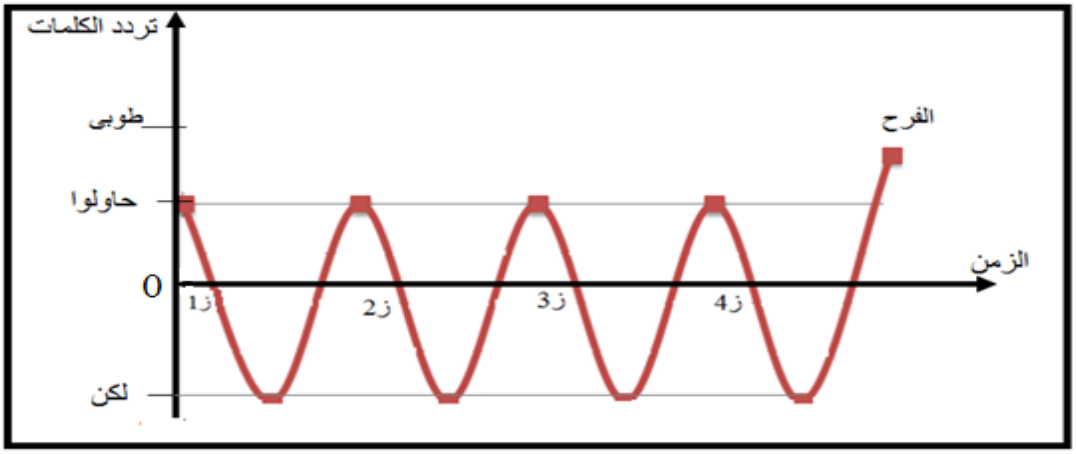
كأن الشاعر يبين مناضلة و جهاد شعبه للإحالة دون ذلك ليختم هذا التسلسل بجملتين ذات دلالة إيجابية تحتوي على مدلول الفرح ، كلمة كُررت مرتين يُشار بها إلى مرتبة الفرح و السعادة (**طوبى**).

التمثيل الدلالي بالمنحى البياني:

اعتمدنا على مقاربة لمعالجة المعلومة الرمزية بتمثيل المعنى تركيبيا ودلاليا باستعمال اللغة الوظيفية القابلة للنمذجة المعتمدة على المنطق الرياضي "و إذا ابتغينا منح قصد لهذه الرموز يجب علينا إيجاد وسيلة لإغراقها في شبكة العلاقات الدلالية – كالير (Galaire) و منكير (Minker). فالمعنى لا يمكن أن يظهر إلا من خلال حساب للتمثيلات يسمح بتنشيط بعض العلاقات، و يجب علينا إذن معارضة المعنى بالتمثيل البياني"[1].

على الصعيد التطبيقي معنى جملة أو نص سيكون مجموع استنتاجات التي يمكن أن نستخرجها بالمنطق الرياضي، ذلك وفق التمثيل الدلالي بالمنحى البياني الوضح بالشكل أسفله.

الشكل رقم 1–19 : مجموع استنتاجات التي يمكن أن نستخرجها بالمنطق الرياضي



المصدر: من إعداد الباحثة

تجلى التكرار للكلمتين (**حاولوا**) و (**لكن**) في المنحنى البياني في إطار خط دوري، أو حتى بإعادة المحاولة للإستلاء على الأرض عدة مرات (04 مرات في هذا المقطع من القصيدة)، ضمن شكل هندسي موحد منتظم ومتكرر بداية من الخط المائل متجه من الأعلى (**حاولوا**) إلى الأسفل (**و لكن**) متردد مرات عدة مثل الدوال

[1] المرجع نفسه، ص 17.

المثلثية لجيب تمام[1]. وهي دالة كثيرا ما تظهر في الرياضيات و تصف انتشار الصوت و انتقال التيار الكهربائي المتردد و معالجة الإشارات الصوتية[2]. لذا نجد هذا التكرار قد خدم الإيقاع في القصيدة، مما أدى إلى الانزياح الصوتي عبر ما وفره من تجانس صوتي.

ب- تكرار العبارة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني:

يعمد الشاعر إلى عبارة معينة مستقلة في ثنايا النص، فتكسب صبغة إيحائية و قد تستغرق حالة شعورية عند محمود درويش تجعله يتعدى إلى تكرار العبارة كاملة لتستوعب تلك الدفقة الشعورية.

و من ذلك يقول الشاعر محمود درويش في مقطع من قصيدة موت آخر ... و أجلك[3]:

"**سألتك أن ترتديني** خريفا و نهرا

سألتك أن تعبري النهر وحدي

وتنتشري في **الحقول معا**

سألتك ألا أكون و ألا تكوني

سألتك أن ترتديني

خريفا

لأذبل فيك ، و **ننمو معا**

سألتك ألا أكون و ألا تكوني

سألتك أن ترتديني

نهرا

لأفقد ذاكرتي في الخريف

و نمشي معا

وفي كل شيء ،نكون بوحدنا ما يشتتلقد جاءت عبارة (**سألتك أن ترتديني**) مشحونة بنبرة التوسل، فالشاعر يؤكد و يصر في تكراره لهذه العبارة على شرعية وطنه لأنه عاش في هذه المرحلة خاصة، أزمة نفسية إثر تشرده و

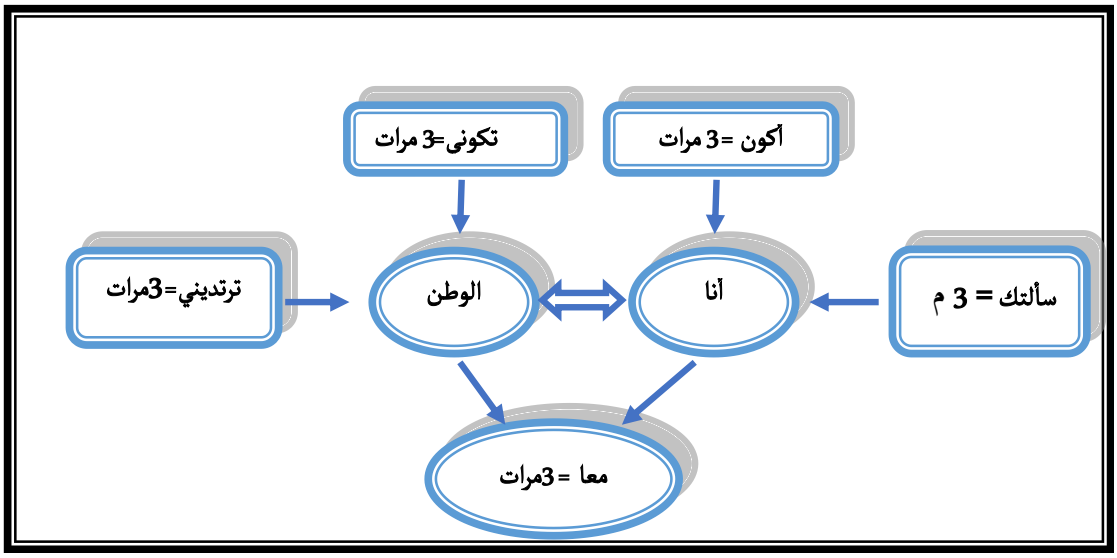
[1] ينظر: محمد سويسي، لغة الرياضيات في العربية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1989 ، ص 156.

[2] و هي تصف الدالة المتعلقة بالزمن دورية بمعنى أنها تعيد نفسها، فمثلا يزداد تردد الصوت رويدا حتى يصل إلى القمة ثم ينخفض حتى يعود إلى الصفر ثم يستمر في الانخفاض حتى يصل إلى القاع ثم يزداد الصوت حتى يصل إلى الصفر مجددا بذلك تكون الدورة قد اكتملت و يتميز وقتها "بزمن الدورة".

[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 314

نفيه من وطنه، فهو يتكلم باسم أبناء وطنه، موجها طلباته إليه. و هو ما يعني فنيا استعمال "الحوار الخارجي" بإفراط في معاودة (**سألتك**) ستة (06) مرات متتالية، وهو ما يجوّز التركيب الشعري صفة اللعب بالكلمات لمطلب إيحائي لا تستطيع المعجمية القيام به، فهو يتلذذ بذكر المكرر و مخاطبته، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم 1– 20: معادلة نفسية للشاعر محمود درويش مع وطنه



المصدر: من إعداد الباحثة

لم يقو الحشد الجملي المتسلسل على حمل الدلالة المخلصة في المعادلة النفسية (**أنا/ الوطن**)، فالمعاني كلها تصب في دلالة انصهار الذات الشاعرة في وطنه بقالب تكراري تدويري ثلاثي:

سألتك أن ترتديني ⟵ معا ⟵ لا أكون و لا تكوني.

قد لاحظ بعض الدارسين أن التكرار عند محمود درويش:" فضلا على كونه أداة إيقاعية متميزة، يحقق خاصية الانخراط الحلمي و الاستبطاني، و تكثيف الصورة في بؤرة دلالية واحدة، يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ملحة على إيحاء مقصود، مفجرة لها في دائرة إيحائية واسعة ..."[1].

لذا نجده قد وفر هذه المرتكزات البنائية للحصول على القيمة الانشادية للقصيدة، فالشاعر بعد عبوره أنهار وحقول الوطن اللذان يرمزان إلى الإنسان الفلسطيني الفلاح الذي لا عهد له إلا بفلاحة حقله أو البقاء فيه. فالنتيجة واحدة هي الإنصهار معا، كما تعبر عنه العبارة المكررة الموازية للأولى (نفعل معا : تنتشري معا – تنمو– نمشي) التي جاءت كنتيجة حتمية لتسول الشاعر (**سألتك**) لاحتضان وطنه و الحنين الدائم له.

[1] محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا و التشكيل ، ص 157: نقلا عن عميش العربي ، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 286.

ومنح هذا التكرار إجمالا بنية الإيقاع التفعيلية، وهو ما حقق موسيقى داخلية عمودية، وانزياحا شعريا عبر ما أشاعه من تجانس صوتي في بداية كل سطر.

نخلص إلى أن دراسة التكرار لم تعد دراسة أسلوبية صرفية ولا عملية حسابية تثبت علاقة المنجز الشعري بعلم العد و الحساب. ولا سيما موسيقيا يساهم في بناء الإيقاع لا غير، إنه الآن لحظة كشف و تنبؤ و إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم، المتناقض في نفس الشاعر يتجمع في بؤرة واحدة ... هكذا تنزاح الرؤية التكرارية عن الشكلية و السطحية لتدخل في صلب البناء الشعري ... فالتكرار لدى محمود درويش صار حقلا مهما اشتغل عليه لخلق المفارقة لما يتمتع به (أي التكرار) من رتابة إيقاعية تحاور القارئ بكسر أفق توقعه مرات عدة.

لتأمين حد مقبول من انسجام التجربة الشعرية لدى محمود درويش، نفترض أنه كلما تشابهت البنية اللغوية تشابهت معها البنية النفسية بهدف تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة[1]. وذلك لتأكيد انسجام الخطاب الشعري في قصيدة (**سرحان يشرب القهوة**) و الذي يتحرك من حدث الإستلاء على الوطن إلى التشرد و البؤس و الضياع.

قد تأسست ظاهرة التكرار انطلاقا من المرحلة السرحانية[2] بشكل مكثف و منطقي و مستهدف على أن قصيدة" سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا أدل قصائد درويش على هذه المرحلة، أو بالتحديد هي القصيدة التي مكنت درويش من التصاعد في خط بياني"[3].

باستحضار ذكريات طفولته المرة و ما عان من التشرد و القتل، يقص الشاعر هذه المعاناة قائلا: " ... الرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف 1984 في سماء قرية هادئة البروة لم يميز بين أحد و رأيت نفسي، و كان عمري يومها ست سنوات أعدو في اتجاه أحراش الزيتون الدوداء فالجبال الوعرة... مشيا على الأقدام حينا وزحفا على البطون حينا، و بعد ليلة دامية مليئة بالذعر و العطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان"[4].

و إذا انتقلنا إلى ما يقدمه الشاعر من تكرارات متعددة تبرز فيما يلي: يقول الشاعر في قصيدة (سرحان يشرب القهوة):

"هذا هو العرس الفلسطيني
ات يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيدا أو شريد
دمهم أمامي ..

---

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، مرجع سابق ، ص 51

[2] ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة وهران ، 1991، ص 288.

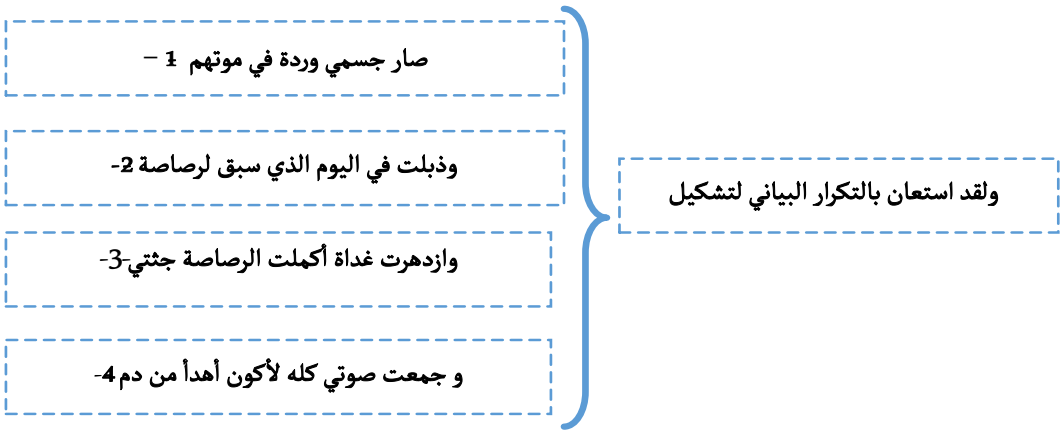
[3] حيدر توفيق بيطون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان، 1991، ص 41.

[4] المرجع نفسه، ص 96 .

يسكن اليوم المجاور
صار جسمي وردة في موتهم
وذبلتُ في اليوم الذي سبق الرصاصة
وازدهرت غداة أكملت الرصاصة جُثتي
وجمعت صوتي كله لأكون أهدأ من دم
غطى دمي ..
دمهم أمامي ..
يسكن المدن التي اقتربت
كأن جراحهم سفن الرجوع
ووحدهم لا يرجعون
دمهم أمامي ..
لا أراه
كأنه وطنب
أمامي ... لا أراه
كأنه طرقات يافا
(...)
و حاسة الدم أينعت فيهم
و قادتهم إلى عشرين عاما ضائعا
والآن ، تأخذ شكلها الآتي
حبيبتهم ...
و ترجعهم إلى شريانها
دمهم أمامي .."[1].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش .(قصيدة طوبى لشيء لم يصل)، مصدر سابق ، ص 295

الشكل رقم 1– 21: مشاهد التكرار في قصيدة سرحان يشرب القهوة



المصدر: من إعداد الباحثة

برزت تقنية تكرار العبارة الخاصة بالحرب في قصائد عدة من قصائد محمود درويش، مبرزة الشهادة و الموت في سبيل الوطن، حيث زخرت نصوصه الشعرية بهذا الغرض. و يتجلى ذلك في غرض الشهادة في عرس فلسطيني، فلقد استخدم الشاعر كلمات تدل على الموت في سبيل الوطن (ذبلت، الرصاصة، جراحهم، الدم...). و جاءت العبارة المكررة (**دمهم أمامي**...) بصيغة الجمع ليدل على كثرة عدد الشهداء فيجعلها "لازمة" أربع مرات، و هي عادة ما تدل على الفكرة التي يتمحور حولها النص للتعبير عن جراح القدس. و التي تبرز الحرب وقسوتها و حتى عدم المساعدة أو الاقتراب (**كأن جراحهم سفن الرجوع**)، وقد جمع بين الحزن الفلسطيني المأساوي (**ذبلت**) والصلابة (**جمعت صوتي**)، لذا وضع إلى جانب العبارة المكررة عبارات الدالة على التشرد. و ذلك للإثارة العاطفية التي جعلها الشاعر الجسر المباشر بينه و بين القارئ (أي الجمهور) مستعملا اللغة كونها "خلقت على هيئة الصورة الجزئية للاوعي لتعطينا تفسيرا شاعريا جذابا لذلك الإحساس بالتداخل الطبيعي"[1].

إن تكرار عبارة (**دمهم أمامي**...) في ختام كل مقطوعة من القصيدة بغرض النقطة في ختام المقطوعة مع توحيدها، لأنها تتسم بقوة التعبير و الرسوخ و الارتباط بما حولها[2]. بنقل صورة مريرة عن الواقع وما يعانيه من قتل و موت و يتم.

كما "أن درويش قد انشغل بظاهرة الموت، دليل ذلك تكرار العبارات و المفردات التي تدل عليه مثل: (الموت، الدم....). لذا تعددت صور الموت لديه، إذ كتب عنه بصورة متنوعة ولم تكن له معه تجربة داتية تجعله يفكر فيه بصورة شخصية"[1].

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية و وهم المحادثية، مرجع سابق، ص 85.

[2] ينظر: نازك الملائكة ، مقال(دلالة التكرار في الشعر) ، مجلة الآداب ، العدد 10 ، 1957 ، ص 90.

وقد قرب العبارة المكررة إلى القارئ بلفظة (**أمامي**) يصور بذلك الدماء التي نزفت و ما زالت تنزف كل يوم.

يقول الشاعر محمود درويش:

" و نافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي ... و أرجع

(حلم قديم – جديد)

شوارع أخرى أختفت من مدينته (أخبرته الأغاني وعرلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان)

ورائحة البُنّ جغرافيا

ورائحة البُنّ يدْ

ورائحة البُنّ صوت ينادي ...و يأخذ

ورائحة البُنّ صوت و مئذنة (ذات يوم تعود)

ورائحة البُنّ ناي تزغرد فيه مياه المزاريب . ينكمش الماء يوما و يبقى الصدى"[2].

يرى كثيراً من النقاد أن هذه القصيدة التي هي قصد الدراسة تمثل نقلة نوعية مهمة في لغة الشاعر[3]. عدا عن اعتراف الشاعر بذلك[4]. لذا نجده في مستهل هذا المقطع بل في بداية القصيدة يركز على البحر[5]،كونه بابا ونافذة مطلة على المخاطر (**نافدتان على البحر**) مكرِراً العبارة في القصيدة، لأنها هذا الأخير " تتصل بالصراع بين العرب و اليهود. و هو صراع بين طرف مغتصب محتل، وهو جمهرة التجمع الذي جاء من بلدان مختلفة. فسلب الأرض و طرد أهلها، فتوزعوا في الأرضين لاجئين فقراء، وطرف آخر هو صاحب القضية التي بنتمي إليها الشاعر ... وقد جعل الشاعر هذه القضية قضية الأهل المظلومين و قضية العرب الكبرى التي شعر بها العرب حيثما كانوا، أنهم مستهدفون، و أنهم يواجهون العدو و معه أنصاره من الغربيين"[6].

اللافت أن هذا التكرار الاستهلالي أفاد تبيان مجموعة دلالات و إيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية و نفسية واجتماعية لدى الشاعر[7]. حيث أن الشاعر لا يتذكر من القهوة سوى رائحتها التي مثلت تخاطبا بين الشاعر و أرضه، فاقترنت بحمولة دلالية كبيرة. ثم إنها واحدة من الرموز التي اقترنت بالعرب، وأضحت ممثلة لهم وفي كثير من السياقات[8]. و أضفت العبارة المكررة (**رائحة البن**) على البناء الداخلي وحدة موضوعية أسهم ذلك

---

[1] طارق علي أحمد الصيرفي، التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش، رسالة ماجستير في اللغة العربية ، جامعة النجاح، فلسطين ، 2011، ص 164.

[2] محمود درويش ، ديوان محمود درويش (قصيدة سرحان يشرب قهوة) ، مصدر سابق، ص 186.

[3] ينظر:عبد الإله بلقزيز و آخرون، هكذا تكلم محمود درويش، مركز الدراسات الوحدة العربية ، بيروت، 2009 ، ص 07.

[4] ينظر: منشورات بيت الشعر الفلسطيني: المختلف الحقيقي/ محمود درويش ، مجلة الشعراء، فلسطين ، بيت الشعر ، 1999، ص 23.

[5] سيطرة مفردة البحر في هذه المرحلة طبقا لحال الخروج من بلاده و التشتت في باقي البلدان العربية فلم يكن سوى البحر كمخرج

[6] ابراهيم السمرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى، الأردن، 2002 ، ص 81

[7] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية و التطبيق)، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، الطبعة الأولى ، عمان، 2007، ص 233.

[8] ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش ، مرجع سابق ، ص 53.

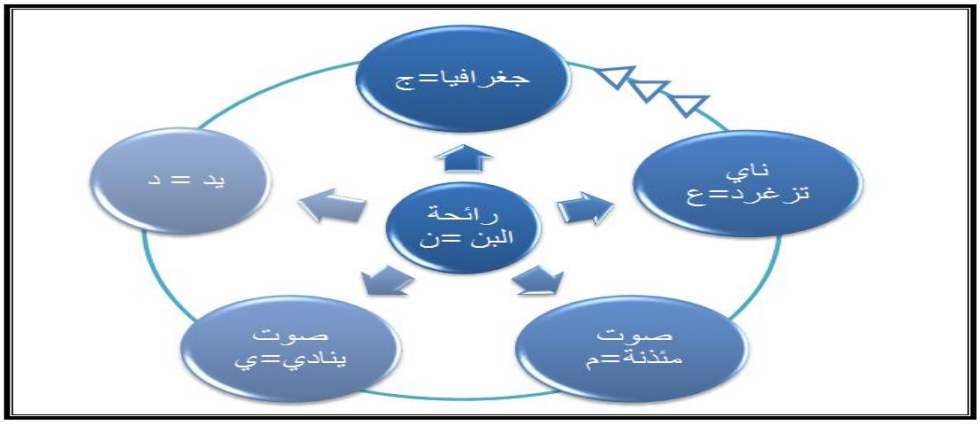
في ترابط أجزائها، لأنها تكون الفكرة الأساسية عبر إعادة هذه الإيقونة التي تتخذ" من المقاطع دلالة إيقاعية، إنه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى إلى مئات اللحظات أنه لا يضيف، يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة ... بزمن واحد لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعددة"[1].

منح توزيع العبارة تكملة بنية الإيقاع التفعيلية وبداية للموالية، وهو ما حقق موسيقى داخلية عمودية مكونا انزياحا شعريا عبر ما أشاعه من تجانس صوتي في بداية كل سطر، لذا نجد العبارة **(و رائحة البن)** قد شكلت موقعا رئيسيا في بداية أسطر القصيدة، وقد أضفت على هذه الأسطر نغما موسيقيا تناغم مع بداية الأبيات و يمكن اختزال العبارة في لفظة واحدة بالشكل الآتي: وعليه التمثيل المبسط للعبارة اللسانية حسب الدكتور محمد امطوش وفق الشكل الآتي: ن x[ج+د+ي+م+ع][2].

[1] إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، الطبعة الثانية ، بيروت، 1981 ، ص152.

[2] كل الرموز الواردة اعتباطية تعويد اللغوي العربي على قراءه الاختزالات الرمزية.علما أن كتابة البرامج تتم وفق كتابة رمزية شبيهة لهذه إلا أنها باللغة اللاتينية.

الشكل رقم 1– 22: إيقونة تتخذ من المقاطع دلالة إيقاعية



المصدر: من إعداد الباحثة

ثالثا: المرحلة الثالثة (مرحلة الحصار في بيروت)

عاش درويش التجربة اللبنانية بكل تفاصيلها من حروب الأهلية والطائفية التي مرت بها، والغزو والاعتداءات الإسرائيلية التي توجت بالحصار عام 1982، وما انعكس على مسيرة الشعب الفلسطيني. نلمس بأشعار هذه المرحلة رؤية وطنية نحو بيروت مع التكرير على الهوية البطولية الفلسطينية المتحدية، التي تحاور الأمكنة الغائبة وتفاصيلها.

أ- **تكرار الكلمة**: يقول الشاعر:

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا

ومفتاح لهذا البحر كنا نقطه التكوين

كلنا ورده السور الطويل وما تبقى من جدار

و ما تبقى منك غير قصيده الروح المحلق في دخان قيامه

وقيامه بعد قيامه؟ خذ نثاري

وانتصر في ما يمزق قلبك العاري

ويجعلك انتشارا للبذاري

قوس يلم الأرض من أطرافها

جرسا لما ينساه سكان القيامة من معانيك

انتصر

إن الصليب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار إلى

الحصار"[1].

يصر الشاعر على مهمته التي لا تحتمل المساومة والتزامه نحو الوطن، من خلال إدراك دور الكلمة وتقديسا لمسؤولياتها والتزامها بالصورة الفنية. إن شعر المقاومة لا يبدأ بالاستخفاف بقيمة الكلمة في المعركة القاسية، بل يدرك دورها ويعتبره مسؤولية جوهرية لا غنى عنها، ذات كفاءة بالقيام بدورها المقاوم الواعي ولبشاعة المجازر التي ارتكبت في حق الفلسطينيين سنه 1980 والاجتياح الاسرائيلي لبيروت. كان من الضروري لشاعر المقاومة محمود درويش أن يدافع بسلاحه بقصيدته **مديح الظل العالي**، عبر فيها عن الواقع الأليم الذي عاشته بيروت وفلسطين، كون الألم واحد والعدو واحد وهو السطو الصهيوني.

يوحد الشاعر في بداية هذا المقطع الشعري بالضمير الجمعي المحيل إلى بيروت، كونها كانت حاضنة للتناقضات والثنائيات، فحضرت الصحراء والدموع والانكسار. ولما كان للشاعر من مشاعر مفعمة للتعبير عن حال وطنه المأساوي، وحال بيروت تحت وطأة العدو نجده يستعمل التكرار بتنوعاته في هذا المقطع، الذي ينبني على رسومات مشهدية، حيث الكلمة تسهم في إنتاج الصورة المراد أن يعبر عنها، وهي في المجموع تتأسس على المفارقة المشهدية، لذا تم إفراد لكل جزء تمثيلا تخطيطيا، يماثله بحسب هذا التوزيع كما يجليه المقطع الشعري. ويمكن تبيان ذالك بالشكل الآتي:

[1] محمود درويش، الديوان ، قصيده مديح الظل العالي، مرجع سابق، ص 298.

الشكل رقم 1– 23: توزيع التكرار كما يجليه المقطع الشعري

المصدر: من إعداد الباحثة

يسير محور القصيدة على محور واحد وهو محور المقاومة شكلا ومضمونا، ولكنه فرق في المضامين الفرعية لكل مقطع. لذا اعتمد على تنقية الترابط بتكرار بعض الكلمات المفتاحية منها لفظة (**تبقى**) بتكرار التداعي ولفظة (**ما تبقى**) توحي لنا ببقايا الأرض التي منحت للفلسطينيين المجردين من المأوى بانتهاك حقوقهم واستباحة دمائهم. وقد استهل الشاعر السطر رقم **04** الحامل للكلمة المكررة بـ (**كنا**)، وليعبر عن استمرارية ما تتمتع به فلسطين من بهاء منذ الأزل واتبع ذلك بلفظة (**جدار**) دل على الحصار الذي يعيشه وطنه، ثم في السطر رقم **05** دل إلى اشتياق اللاجئ الفلسطيني إلى الحرية، فاتحدتا الكلمتان المتكررتان صوتا واختلفتا في المعنى، مما أدى إلى الانزياح.

يُصدم القارئ في السطر رقم **06** بتكرار المجاورة تمثل في لفظة (**قيامة**)، التي تحيل لنا إلى الموت التي ترددت ثلاث مرات بشكل متجاور، بما يوحي بتمسك الشاعر بموقفه بقوة نتيجة مكابدته ومواجهته لأزمات بلاده. لذلك ضاق الخناق عليه فكان الموت محققا لا محالة إما اشتياقا أو احتراقا. فمنح تكرار الكلام الشعري تجانسا صوتيا أدى إلى الانزياح.

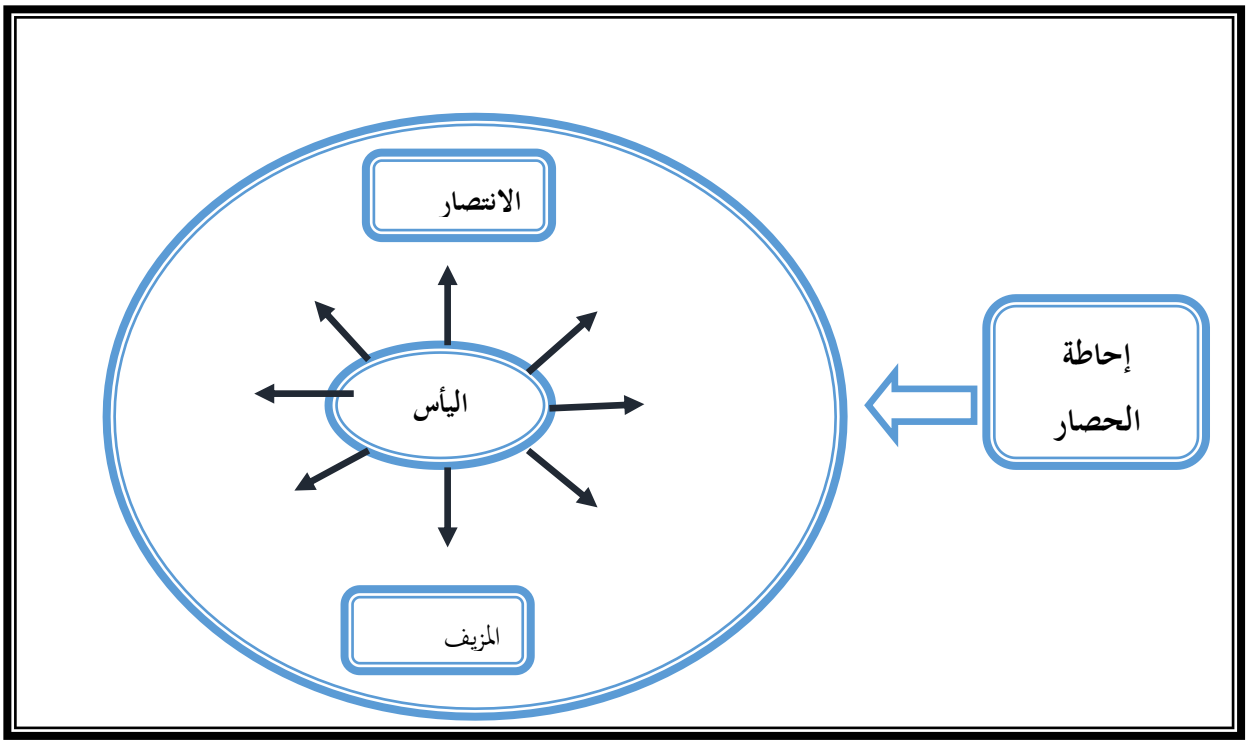
انتظم ضمن شكل هندسي واحد بترديد لفظة (**انتصر**)، تعلق ذلك بالتكرار المنتظم ضمن فضاء بصري موحد للجزء الثاني، واكتفت كلمتا التكرار بحمل نفس المعنى، لكنهما حققتا انزياحا بتماثلهما الصوتي، أتاح موسيقى داخلية عمودية وإيقاع متجانس.

إن الرسالة اللغوية التي حملها هذا الجزء بتكرار لفظة (**انتصر**) ربطت بين واقع مرير وأمل لانهائي، فهو أسير بين المكان القديم و زمان الذل والهوان والانكسار والانتصارات الوهمية المزيفة.

يتردد الفعل الأمر المقترن به ضمير المتكلم (**انتصر**)، الذي يدل على التأكيد على إرادة الفلسطينيين على الانتصار، وموقفهم الصامد في وجه الاحتلال الإسرائيلي، مهما استمر القصف العدواني الغاشم وعدم الاستسلام. لذا نجد الشاعر يستخدم بعض الصيغ الصرفية للأسماء، منها صيغ الجمع التي تليق بالسياق دون انعدام الأهمية اللغوية.

في الجزء الأخير من المقطع المذكور آنفا دخل الناسخ الحرفي (**إن**) على المبتدأ والخبر (**الصليب، مجالك**) لتوكيدهما، وتكتنز أيقونة الصليب دلالة التضحية sacrifice وهو رمز مسيحي يجسد عبره مأساة سيدنا المسيح وعذاباته التي لقيها من بني إسرائيل حال المواطن الفلسطيني، "لأنه انتبه على العلاقة بين الصليب الذي قتل اليهود المسيح (كما يرى المسيحيون)، وبين الواقع الفلسطيني الذي قتل اليهود على صليبه الفلسطينيين"[1]. وبهذا استطاع الشاعر رسم لوحة فسيفسائية، تتلخص فيها كل مظاهر الحب والتضحية والحياة بين الألم والأمل، وهذا من خلال توظيفها لتكرار المجاورة في السطرين (12، 13) في ترديد كلمة (**الحصار**) المناسبة لما أراد الشاعر أن ينقله للقارئ من حقيقة الوضع في بيروت، التي كانت تعيش تحت وطأة الحصار الإسرائيلي، وأتاح إيقاعا خارجيا تأسس على التوازن الصوتي. ويبين الشكل الآتي كيفية تقسيم الدلالة اللسانية:

شكل رقم 1– 24 : تقسيم الدلالة اللسانية عبر المقطع المعبر عنه سابقا



المصدر: من إعداد الباحثة

[1] الجزار محمد فكري ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، 1999، ص98.

و من تكرار المجاورة قول الشاعر من (تأملات سريعة في مدينة قديمة):

" وسلاما أيها **البحر** المريض

أيها **البحر** الذي **أبحر** من **صور**[1] إلى **اسبانيا**

فوق **السفن**

يا **بحر** البدايات إلى أين تعود

أيها **البحر** المحاصر

بين **اسبانيا وصور**"[2].

يصور الشاعر في هذا النص الشعري حالة نفسية بطريقة غير مباشرة، جسد من خلالها إحساسه بالعزلة التي جعلته يستحضر الحضارات العربية السابقة، التي كانت في ازدهارها. فمن الممكن أنه حاول تصوير دور الكلمة في توعية القارئ بالموروث التاريخي الوطني الذي لابد أن يعيش في أعماقه، و قد " اتفقنا على أن الشاعر لسان قومه وحافظة ديوانهم الذي يسطرون فيه تاريخهم ومفاخرهم... أمكاننا القول بأن الشاعر دوما يأخذ بأوتاره إلى شد مناقب قومه، يشيد بحسبها ونسبها ويهيج معها حين تهيج ويصبر معها في الملمات"[3].

من ثم جسد الشاعر في هذه القصيدة زمن الخيانة والغدر، فمنذ بداية النص الشعري يضع القارئ أمام مفارقة الزمن الماضي مع الحاضر بالثنائية (**صور /اسبانيا**)، محاولا أن يبين لنا كيف كان العرب وكيف صاروا، وهذا ما تبينه في قوله (**بحر البدايات**) مبينا عدم رضاه على الحالة التي وصلت إليها الأمة العربية، ليردف في السطر الموالي (**البحر المحاصر**) التي تدل الحال الآني.

قد بينت القصيدة بأكملها على صورة البحر[4] وقد تكررت هذه اللفظة **60** مرة، بالإضافة إلى افتتاحه بتكرار الكلمة، وتشبع الأبيات برائحة البحر وتقمصها جوّه في أدق التفاصيل من الأراضي الساحلية (**صور– اسبانيا**) إلى السفن، وتجلى تكرار المجاورة في كلمة (**البحر**)، وقصد الشاعر الأبيض المتوسط ونعته بأنه مريض، فاستعار النعت المنافر للبحر ليعبر عن بطش المستعمرين على مر التاريخ بدول شرق الحوض المتوسط، فهو البحر الذي شهدت دوله أعرق الحضارات الإنسانية، فدلالة البحر تغدو لأن تكون إيحائية مقدسه وصورته تعلو إلى الوطن. فاقترنت لفظة (**المريض**) يحيل بها إلى البحر الضحية أو الوطن الضحية.

---

[1] صور : مدينة ساحلية بلبنان تطل على البحر الأبيض المتوسط و هي تعتبر من أشهر حواضر العالم عبر التاريخ للدور التي لعبته في الحقبة الفينيقية بالإضافة إلى نشر الديانات العالم القديم وعبر العصور كما انشات قرطاجة التي قارعت الدولة الرومانية وهي معروفه بأنها ام المركز العالمي التجاري لعده قرون.

[2] محمود دريش ، حصار المدائح البحر، مصدر سابق، ص81 – 82

[3] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى ، وهران، 1993، ص 45.

[4] أبو حميدة محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص 464

أشاع التكرار تجانسا صوتيا في الكلام الشعري، مما حقق انزياحا صوتي فهو "يستخدم اللغة استخداما خاصا، يقوم على حضور اللغة انطولوجيا"[1]، وهذا ما يعبر عنه بالتكرار في هذه القصيدة. فتكرار في خلق عالم خاص ليكرر فيه البيت كاملا، أو يتغير فيه لفظة...، بحيث يخلق إيقاعا يمثل وحدات النص وحركيته. إن دلالة كل بيت يتكرر حين يتغير موضعها من النص.

ب– تكرار العبارة: يقول محمود درويش في قصيدته (**العزف المنفرد**) من **ديوان هي أغنية:**

"لو عدت يوما إلى ماكان، هل أجد

الشيء الذي كان و الشيء الذي سيكون

العزف المنفرد

العزف المنفرد

من ألف أغنية حاولت أن أولد

بين الرماد وبين البحر لم أجد

البحر يبتعد

والعزف منفرد

صدقت روحي لما قالت التصق".

يظهر من تأمل القصيدة، أن الرؤية الشعرية أصبحت تميل إلى الانكفاء على الذات، حيث تتعدد المشاهد التي بناها لأن لفظة (**العزف**) لم تكن ذات أبعاد جمالية ملحمية بطولية قابلة للتمجيد، وإنما أصبحت عزفا ذاتيا منفردا تميل إلى الغنائية التي تفيض على حدود الذات، ليتأملها ويغني لها النشيد الطويل الذي طالما حلم بانجازه. ومن هنا أصبح لشعره في هذه المرحلة شكل الغناء المتوحد الحزين والمكابر والممتلئ بالتجربة الإنسانية.

يرى **الدكتور سروجي** أن الشاعر دمج التركيبة الموسيقية الغنائية في الهيكل الشعري لقصيدته[2]، حيث سعى لتفجير الطاقة الكامنة للعبارة المكررة التي شوشت ذهن القارئ فكانت لفظة (**العزف**) وحدة جزئية تغذي حركة المعنى، و تحرك مشاعر المتلقي، عبر نبرة حزن تتضافر مجموعة من دلالات الأسى، منها (استسلمت، دمي، يا ليتني، صدقت حلمي، ضاقت بي اللغة، غص بالقلب...). ومن هنا ينشأ أفق توقع القارئ عندما يشرع في قراءة القصيدة.

[1] رمضان بسطاويسي، مقال (الحداثة في شعر محمود درويش)، مجلة القاهرة ، مجلة الفكر والفن المعاصر، عدد 151، 1995 ، ص 41

[2] ينظر: سروجي، في افتتاحية احتفالية محمود درويش، 2019/01/23 عن موقع الأنترنت: www.youtube.com/watch.

ينحصر التكرار التعادلي بين السطر الشعري الثالث و الرابع والسابع والثامن، حيث أحال التكرار في بداية تلك الأسطر، العبارات إلى وحدة تركيبية موحدة الشيء، الذي حقق تعادلا عروضيا. و هذا التكرار ذو أهمية موسيقية بالغة[1] نابع من حالة التوازن في النفس الحاصلة عن الصراع بين النزعتين المتضاربتين لدى الشاعر: العاطفة الجياشة غير المقيدة من ناحية، والقوة التي تحاول السيطرة على تلك العاطفة عن طريق فرض النظام عليها من جهة أخرى. وذلك بتكرار هذه الوحدة الموسيقية[2].

لا يخدم التكرار التعادلي الإيقاع فقط، وإنما بعد الدلالة العامة للقصيدة أيضا، فقد استعمل الشاعر رمزا للأغينة لتوضيح عمق الحياة.

يقول محمود درويش من قصيدة **أرى شبحي قادما من بعيد** من ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدا**:

"أطل كشرفة بيت، على ما أريد

أطل على أصدقائي، وهم يحملون البريد

المساء: نبيذا و خبزا،

وبعض الروايات والأسطوانات ...

أطل على نورس، وعلى شاحنات

تغيِّر أشجار هذا المكان.

أطل على كلب جاري المهاجر

من كندا، منذ عام ونصف ...

أطل على اسم "أبي الطيب المتنبي"،

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

أطل على الوردة الفارسية تصعد

(...) (...)(...)

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها

[1] ينظر: ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، 1965 ، ص 273

[2] ينظر: محمد مصطفى بدوي، كولزدج، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، 1988 ، ص 101.

أطل على المفردات التي انقرضت في **لسان العرب**.

لا يتردد الشاعر في فسح المجال للحوار الإنساني، بل يسعى إلى تعميق هذا الحوار، مشيرا إلى عدم عزل المجتمع، أو بمعنى آخر عدم عزل الذات عن الآخرين[1].

و الشاعر مبدع متشرب لضروب الفكر الانساني و متفتح على رؤى الكون الأسطوري، و قد تميزت هذه القصيدة بثقلها الرمزي و الأسطوري و كثافتها الإيحائية، حتى يظهر للقارئ إرثه التاريخي و الديني غير المنفصل عن هويته و تجذره الوجداني، فضرب في الجذور السحيقة لذاكرة الشعوب، التي تمتلك حرية الإبحار فيها. و إلتجاء الشاعر إلى ألفاظ (أبو الطيب المتنبي، لسان العرب...) تعبيرا عن غياب معاني هذه الرموز.

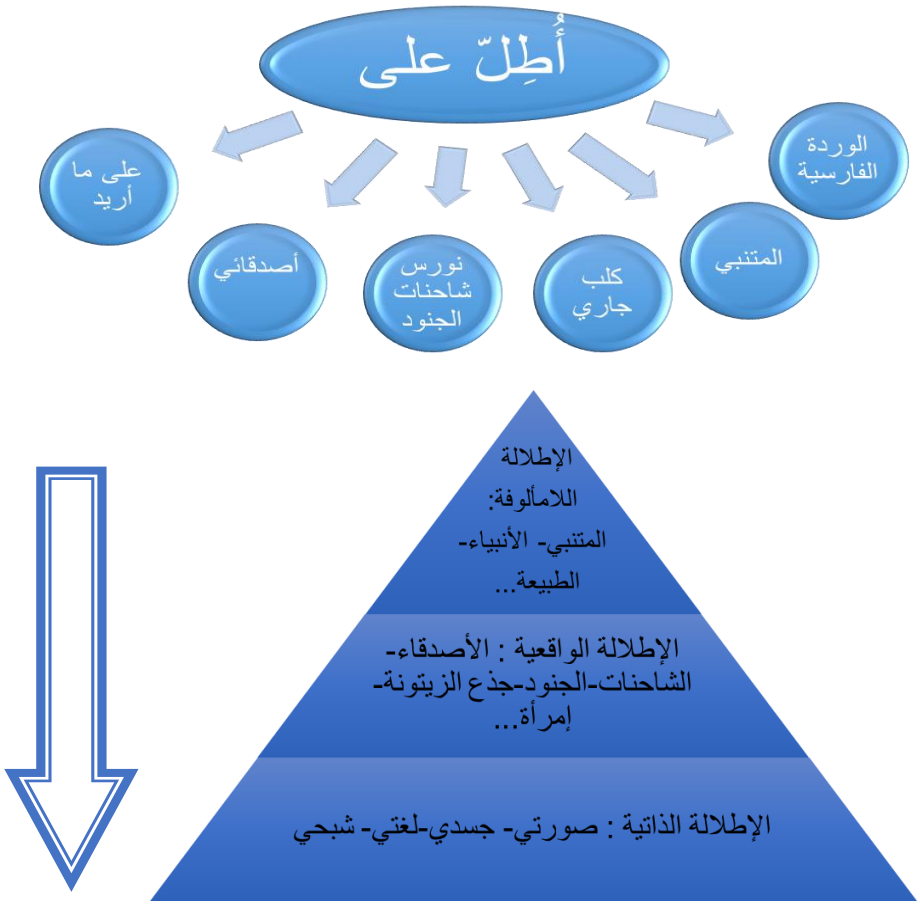
الفقدان إذن هو جزء من شعرية محمود درويش، ليصبح مشهد القصيدة فضاء للحوار الأرضي و السماوي.

أطل الشاعر في هذه القصيدة عدة إطلالات متنوعة و متداخلة، تتعقد فيما بينها لتصبح بحثا عن الذات الغائبة، إذ راجع ذاكرته التاريخية و الثقافية في ضوء واقع ممزق مترد، أوحت به دلالة التكرار الذي جاء في صدارة الأسطر الشعرية، و قد منح "امتدادا (prolongement) و تناميا (excraissance) في شكل ملحمي انفعالي متصاعد"[2]، عبر استراتيجية محكمة تتخذ شكلا لولبيا من نقطة البداية، لتتفرع إلى عدة مشاهد جزئية، مما يجعل من العبارة المكررة بؤرة ذات وظائف متعددة، بتوجيه دلالة السياق و تكثيف المعنى العام للنص الشعري. فانبثقت من مختلف الإطلالات حركة تأويلية، منحت مكونها السياقي دلالة فائضة كانت السبب للإحتمالات المشعة في النص. ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل الآتي.

[1] ينظر: خيرة حمر العين، مقال (تجليات الآخر في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا))، مجلة البيان الكويتية، العدد 459، الكويت، 2008، ص 18

[2] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة و النشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، القاهرة ، 2003، ص 211

شكل رقم 1– 25: دلالة السياق و تكثيف المعنى العام للنص الشعري



المصدر: من إعداد الباحثة

أطل الشاعر من المكان الواحد على أزمنة متعددة و متعاقبة، فرأى من مكانه حيث كان في المنفى كل ما مر ببلاده، وحاول أن يستشرف المستقبل ذلك أن الشاعر: "في هذه السيرة بعيد تأليف ماضيه و هو ماضٍ له خصوصيته، لأنه يمتد في الحاضر و يتجدد فيه"[1]، أوحى له التكرار الإستهلالي للعبارة (**أطلّ على**) التي تختصر مسافة الآتي، و ما سيحدث فهي شرفة بيت تطل على فضاء مفتوح على الطفولة البائسة أو **نورس** دلالة رمزية على الرحيل و التنقل، فهو مرتبط بمكان الإنسان ... فيختزل درويش حدسه الرؤيوي الكُلي في قصيدته (كما يتضح من خلال الشكل السابق) بؤرة الفعل (**أطّل**) = (**هو الذي رأى كل شيء**)، و هذه المعادلة مع الفعل

[1] عيسى فوزي، التحليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف ، الإسكندرية، 1997، ص 12.

الرؤيوي يشكل لب القصيدة، صور عبرها بتكراره كونه فعل جانس الحركة المستمرة بأطلال الماضي، عن طريق بثه فيها عدة مشاهد حية، مثل عدسة تصوير ترصد بدقة. و في حركة سريعة متتابعة لقطات مختلفة، فدل لفظ "**أطل**" بتتابع تلك المشاهد وترابطها في إطار علاقة متوازنة.

كما خدم التكرار الاستهلالي التركيب و الإيقاع، حيث قدم توازنا تركيبيا عروضيا، و تماثلا تركيبي في إعادة المركب للفعل **أطل** = [الفعل+ الفاعل]

رابعا: المرحلة الرابعة

لمعرفة أقسام التكرار الموظفة، قدمنا جزء لمواضيع التكرار من دواوين المرحلة الشعرية الرابعة رغم قلّته.

أ- تكرار الكلمة:

يقول محمود درويش في مقطع **كُن لجيتارتي وترا أيها الماء** من ديوان **أحد عشر كوكبا:**

"كُن لجيتارتي وترا أيها الماء، قد وصل **الفاتحون**

و مضى **الفاتحون** القدامى جنوبا شعوبا ترممُ أيامها"[1].

إن طبيعة القضية الفلسطينية تضعها مركز التفاعلات، لذا يعتبر شعر محمود درويش الناطق بلسان تلك التفاعلات و المؤرخ لها، فلا نستطيع أن نفصل بين شعره و مواقفه السياسية، فاختلط بأشعاره الخطاب السياسي سعى من خلاله إلى ترسيخ موقفه "و التأثير على المستمع و تعيير قناعاته أو وضعياته بالخطاب الموجه إليه، والذي يستهدف قبوله عقليا عوض إجباره على قبوله"[2]. و لتحقيق هذا المقصد المحدد توسع الشاعر بأسلوب غنائي للانتقال من الحاضر إلى الماضي، ليسقط تجربة الماضي على هذا الحاضر في معادلة محتشدة بالدلالات، تحتاج إلى إعمال فكر بمعزوفة الغناء، و احتشاد الصور المكونة لها، حيث يعترف الشاعر في حوار أجري معه يقول: "نعم أنا شاعر غنائي، حتى قصائدي التي تبدو صعبة لا تخرج عن سياق الغنائية، و لكن كثيرا من القراء يخلطون بين الغنائية كوسيلة تعبير و كنَفَس شعري ... و حين تدخل القصيدة الغنائية في ميدان طرح الأسئلة والتعامل مع التناقضات، يخلق الانطباع السريع بأنها خرجت عن غنائيتها، وهذا ليس صحيح، أكرِر بأني شاعر غنائي ولست شاعرا رومنسيا"[3].

تعتمد القصيدة الغنائية بشكل أساسي على آلية التكرار الذي يزيد من تأثيرها في نفسية القارئ، و قد استعمل الشاعر محمود درويش في هذا المقطع مفارقة لفظية بتكرار التداعي للفظة (**الفاتحون**) للعدو، فهو يضع

[1] محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مصدر سابق، ص 22

[2] خالد اليعقوبي، مقال (القصيدة السياسية)، مجلة البلاغة و تحليل الخطاب، عدد 7-8، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2015 ، ص 75.

[3] هيفاء زين الدين، مقال (حوار مع محمود درويش)، مجلة الثقافة ، العدد 01 ، دمشق ، سوريا ، 1976، ص 27

المتلقي في دهشة عبر نبرة سخط و أسى، ليكون أفق توقع القارئ عكس ما يبدو عليه. لأنه يطلق على المستعمر أو بالأحرى المستدمر الصهيوني بالفاتح.

فتتضارب المعاني لتجسيد سخطه على المحتل بمعان ايجابية تحمل في طياتها دلالات سلبية، حيث صاغ قضية فلسطين في قالب موازي لمأساة الأندلس، محاولا إسقاط تجارب الماضي على الحاضر بشكل غير مباشر، باستعماله أسلوب الخفاء والتجلي عبر تكرار رموز الغياب (**الفاتحون**)، لتثير جدلية حادة لتتضافر معها دلالات أخرى **كالجيتار** الذي يرمز للطرب و هنا **الماء** يحيل إلى الصفاء و الأمل. و عن طريق هذه المفارقة يفتح الشاعر ذراعيه مرحبا بالفاتحين الجدد الذين حلوا كمان القدامى.

يعلق **فتحي الخوالدة** على هذه الأبيات، فيقول: "يسيطر هاجس الخوف والضياع على القصيدة وسط ضياع الأمل و ضياع المكان"[1]. بإردافه في السطر الموالي من المقطع (**مضى الفاتحون القدامى**) ليزيد من حدة تأكيده للفظة المكررة، فتدل على مكوث العدو بالأراضي العربية، وسلبهم لحريتهم. لأن دخوله لها استدعى خروج أهلها منها و عليه تكون:

مشهدية الأندلس = (مفارقة صورة الوتر الماء للجيتارة+ الفاتحون) ⟵ الضياع – الغربة

لتصحيح الصورة القاتمة التي ارتبطت باللغة العربية حول قدرتها على استيعاب العلوم الحديثة، وسعيا للدفع باللغة إلى مواجهة العولمة اللغوية، خصوصا مسألة سيطرة اللغات النظيرة على شبكة الانترنيت، وجب تسليط الضوء على الدراسة اللسانية التي تخص حقل المقاربة الرياضية[2] مساهمة في الابتكارات المعرفية، و مواكبة للحضارة العلمية الحديثة بتوليد الأفكار و المعاني و الألفاظ في الحقول الأنثروبولوجية و العلمية الدقيقة.

"إن النظر في كيفية تلخيص رياضي لمادة اللغة العربية وفق ما أنتجته المؤلفات العربية، والتي تعد حلقة في التواصل الرياضي الافتراضي، يوقفنا على أسس عملية بالتقنيات الرياضية التعليمية و التعلمية الذاتية للعلوم برمتها واللغة العربية بخصوصها"[3]. و عليه وجب تمكين الرياضيات من احتواء الدرس اللساني بكل مستوياته، حتى يواكب تقنية اللغة أ بما يسمى **هندسة اللغة**[4]. وعليه تكون المقاربة الرياضية بقضايا المنطق الرياضي لهذا المقطع من القصيدة على النحو التالي:

---

[1] فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة، الأردن ، 2005 ، ص 30.

[2] أحمد عبد الغفور عطار، مقال (اللغة العربية و العصر)، مجلة الفيصل ، العدد 31 ، الرياض ، السعودية ، 1979، ص 53 .

[3] مغني صنديد محمد نجيب، مقال (خدمة لغة الرياضيات في تفعيل التواصل العلمي و التعليمي اللغوي)، مجلة الخطاب و التواصل، العدد الأول، سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2015، ص 179.

[4] محمد الحناش، مقال (لسانيات الجيل الرابع و مجتمع المعرفة)، مجلة التواصل اللساني، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، كلية الآداب ، المغرب ، مج 15 ، 2013، ص 92 .

المنطق الرياضي: (ق ≡ 1)، (ق ≡ 0) ، (ق ≡ 1)

نطبق على نحو (بل: إضراب ق ≡ 0)+ (نفي ق ≡ 0)[1]

الماء وتر لجيتارتي: (ق ≡ 0)

الفاتحون: (ق ≡ 0) =(ق ≡ 0) ≡ ق ≡ 1

و هو يوافق " الماء وتر لجيتارتي"

وعليه نستنتج أنها لا مفارقة لقضية للسلب، بحيث تكون مخالفة للمنطق الرياضي على افتراض اشتعال أحدهما فقط فيستحيل التكافؤ المنطقي.

(الماء وتر لجيتارتي : ق ≡ 0) V (الفاتحون : ق ≡0) Λ ق ≡ ق ≡1.

[1] مغني صنديد نجيب، مقال (خدمة لغة الرياضيات في تفعيل التواصل العلمي)، مرجع سابق ، ص 186

الفصل الثاني: المستوى الإيقاعي

المبحث الأول: جماليات الشكل العروضي

المطلب الأول: الهندسة التقفوية

المطلب الثاني: القياسات الحاسوبية لبنية التنغيم

المطلب الثالث: القراءات الحاسوبية لمدار النبر

المبحث الثاني: جماليات البنى المكملة

المطلب الأول: التوازي وأثره الهندسي

المطلب الثاني: بنية التدوير

المطلب الثالث: المزاوجة الموسيقية

المبحث الثالث: جماليات الإيقاع الداخلي

المطلب الأول: إيقاع البنية الصوتية

المطلب الثاني: إيقاع البنية البصرية

المطلب الثالث: إيقاع البنية المجازية

المطلب الرابع: إيقاع البنية الدلالية

تـــوطئـــــــة الفصل الثاني:

يعتبر الإيقاع من أهم أسرار الحياة، فلا يخلو شيء في الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، حيث أن الإيقاع يؤلف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية في النص، وهي التي يتحد عندها الشكل بالمضمون. وهذا ما يجعل دراسة الإيقاع الشعري تساهم في البحث عن المعنى ووسائل تقديمه وتشكيله. و عنصر الإيقاع يعد العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص. ومن مميزات الإيقاع الشعري أنه مصطلح غير ثابت، قد يتغير بتغير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكله في النص، فهو مفهوم مرن قابل للتمدد والانكماش، وذلك راجع إلى طبيعة النص أولا، ومدى استيعاب المتلقي للبنية الإيقاعية وتأثره بها ثانيا.

الإيقاع من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا، وإن اختلف النقاد قي تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع الوزن كمفهوم خليلي، وبالتالي لم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة، وتناسل المناهج النقدية، وبروز الأسلوبية كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات. فأصبح الإيقاع كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده. أما الإيقاع كمصطلح، فإنه تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعر، وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى كوهن أنه توارد مقطعي محدد للبيت الشعري، لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنما لتكرارها في القصيدة، للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة.

من هنا تكمن أهمية الإيقاع رغم الاختلافات المتباينة حوله، هذا لأن الإيقاع يعوض ما يكون من نقص في اللغات خاصة اللغة الشعرية، وذلك لسيطرة الإيقاع على جميع مستوياتها، وبهذا نجد أن الإيقاع هو خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية، وهذه الخطوط الأفقية هي الوزن والصور والأفكار واللغة التي تضل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع.

ولما كان للبنية الإيقاعية أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري، تناولت الدراسة نماذج من شعر محمود درويش، لدراسة بعض جوانبه الإيقاعية بالتحليل، وفق ثلاثة مباحث أساسية، هي كالآتي:

- ✓ المبحث الأول: جماليات الشكل العروضي
- ✓ المبحث الثاني: جماليات البنى المكملة
- ✓ المبحث الثالث: جماليات الإيقاع الداخلي

المبحث الأول: جماليات الشكل العروضي

ظلت القصيدة العربية منذ احتكاكها بالقصيدة الغربية على يد شعراء المهجر تبحث عن النموذج المناسب المعاصر إلى أن تحررت على جملة من الشعراء، إستطاعوا تخليصها من هيمنة النموذج التقليدي إلى نموذج متعدد الخيارات الإيقاعية.

المطلب الأول: الهندسة التقفوية وإنفتاح مساراتها لدى شعر محمود درويش

أولا: مفهوم وأنواع القوافي السائدة من حيث الإطلاق والتقييد

أ- مفهوم القافية والدور الأدائي لها

ربط حازم القرطاجنّي القافية بالبيت الخباء، فقال في هذا الشأن: «وجعلوا العرب القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن. ويمكن أن يقال أنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت»[1]. ولذا في الشعر العربي تكرار لأصوات لغوية محددّة تشمل الصوامت أو الصوائت يعزز من إحداث النغم في الأبيات الشعرية، وإعْتُبرت القافية من الثوابت التي تحدد شعرية النص الأدبي، إذ يقول ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورةً»[2]. فالوزن الشعري حركة متدفقة ومتزامنة مع المعنى في الشعر العربي، وإن أهّم سمة للقصيدة التقليدية تجسيد القافية باعتبارها مكوّنا ثابتا فيها وحاملاً للدلالة. ولذا تصبح مجرّد حليه صوتية للبيت، وقد عدّها النقاد عاملا منظما للوزن[3]. وممّا نلمسه لدى محدثين عن القافية إصطلاحاً: «مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة»[4]. فالصفة الإختتامية التي تتميز بها تشترك بشكل فاعل في تشكيل سياق المنجز الشعري ليتحقق التماسك النصي وإنسجامه عبر تكرار التفعيلات بعدد متساوي من المرات في كلّ بيت، مما يزيده سمة التسلسل المستمر، كونها أكثر ظهوراً من الوزن. حيث يرى الشاعر القافية هدفاً يتوخّاه من بداية البيت الشعري، فلذا عليه أن لا يترلّق على هذا الهدَف المنشود[5]. وهذا التكرار مسؤول عن الإيقاع الموحّد ووحدة النغم في سائر القصيدة.

أما عند الغربيين فإن مهمتها الأساسية حسب (**جان ماري جويو**) هي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، إنها أشبه بنواس خطوات الشعر بتبرير علمي[6]، ودور القافية لا يتوقف عند حدود النص، بل إن لها وقعاً في نفس

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 71.

[2] ابن لاشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، مصدر سابق ، ص 134.

[3] ينظر: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 217.

[4] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، الطبعة الخامسة، بغداد، 2011، ص 215.

[5] ينظر: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 240.

[6] ينظر: جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، دمشق، 1965، ص 211.

المتلقي: «يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي»[1]. ليصبح النص بهذا المعنى على مستوى من الإظهار بالنسبة للمتلقي لتقليص المسافة الموجودة بين ذهنية البنى السياقية واللغة، وعليه بين النص والقارئ.

و القافية بهذا الشكل تسهم في تقطيع البنى اللغوية حسب المقاطع التي يحددها الإيقاع، وبذلك ينتج «تواطؤ الفواصل وتطابق وتطابق الوزن أو الموازنة، وتكتمل الدورية وهي التي تؤثر في السامع تأثيراً أقوى من تأثير الإيقاع العددي»[2].

ولكن في عصرنا الحاضر اختُزلت القيود الملتزم بها بروي واحد في القصيدة، فلم تعد موحدّة كما كانت عليه، بل تنوّعت تبعاً لما تقتضيه التجربة الشعرية الجديدة. وهو أكدته (**نازك الملائكة**) في معرض حديثها عن حركتها التجديدية باعتبار الشعر وزني وخاضع لعروض الخليل، ويأخذ بثمانية من أوزانه، حيث اِعتبرت حركتها بأنها تناول للشكل «الموسيقي للقصيدة وتتعلق بعدد التفعيلات في السطر، وتعني بترتيب الأسطر والقوافي وأسلوب اِستعمال التدوير والزحاف والوتد، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[3].

فكانت بذلك القافية موضع الوقف في الشعر، الأمر الذي يجعلها آخر ما ينطق في المجموعة الكلامية، فتنال بذلك قدراً من التركيز والتكثيف والاهتمام[4]. لذا دعت نازك الملائكة إلى الحرية لكنها مقيدة، فالوزن الشعري لديها يعتمد إمّا على تفعيلة بحر من البحور موحدة التفعيلة أو على تفعيلتين لبحر من البحور ثنائية التفعيلية، وللشاعر أن يتقيّد بالقافية أو ينوع في عدد المقاطع العروضية لكل سطر[5].

من هنا يكمن الدور الأدائي للقافية باعتبارها «عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى»[6]. ولهذا يعزز تجسيدها النسقي المعنى ويتم السياق لتشكّل عصب الشكل الشعري، حيث يرى (**يوري لوتمان**): أن القافية تعري السياج الدلالي المحايد للكلمة في الإستعمال اللغوي العادي لتشحنها بحمولة المعنى، وهذا ما يفسر التركيز المعنوي الذي تتمتع به الكلمات الموضوعة في القافية[7]. والمتأمّل للقصيدة العربية الحديثة يلفي عناية خاصة بالقافية من طرف الشعراء. ومحمود درويش لا ينفك أن يلجأ إليها في

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1995، ص 128.

[2] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 45.

[3] المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، الجزء الأول، 1991، ص 09.

[4] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 111.

[5] ينظر: عمر فروخ، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1985، ص 285.

[6] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي وآخرون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 74.

[7] ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 140-146.

قصائده باعتبارها محور إيقاع النص الشعري، فهي: «من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعاً لعلاقاتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر وهي التوازن الصوتي»[1].

ويربط الدارسون تنوع القافية التي هي سمة من سمات القصيدة المعاصرة بالناحيتين الفكرية والشعورية، «لم يلتزم درويش كغيره من شعراء التفعيلة بنظام معين، فنجد ذلك التوزيع للقافية خاصة لحرفها الأخير الذي يعتبر بمثابة حرف الروي في القصائد العمودية»[2]. وذلك إستجابة لما يتطلبه الموقف الفكري والشعوري. وهذا التنوع في القافية الذي يمليه تغير السياقات الفكرية هو ما يميز القصيدة المعاصرة.

ب – أنواع القوافي السائدة من حيث الإطلاق والتقييد في شعر درويش

من خلال دراسة إحصائية تحليلية للمنجز الشعري الدرويشي، إرتأينا الوقوف عند أنواع القوافي السائدة من حيث الإطلاق والتقييد، معتمدين على التحديد الشهير للقافية لدى الخليل بـ «أنها الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما»[3]. وهي على خمسة أضرب[4]:

✓ **المتواترة:**

تتأسس على حرف واحد متحرك بعده ساكن ويقابله عروضياً (/0/0). وقصائد محمود درويش كثيرة التي إعتمدت على هذا النوع من التقفية التي ساعدت في إضفاء الموسيقى الداخلية الظاهرة من ذلك قصيدة «**لا مفر**» يقول محمود درويش:

وَطَنِي عُيُونُكَ أَمْ غُيُومٌ ذَوَّبَتْ	أَوْتَارُ قَلْبِي فِي جِرَاحِ إِلَهِ
0//0/0/ 0//0/// 0//0///	**0**/**0**/// 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعل
هَلْ تَأْخُذَنَّ يَدِي فَسُبْحَانَ الَّذِي	يَحْمِي غَرِيبًا مِنْ مَذَلَّةِ آهِ
0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/	**0**/**0**/// 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعل
ظِلُّ الْغَرِيبِ عَلَى الْغَرِيبِ عَبَاءةٌ	تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ الْأَسَى التَّيَّاهِ
0//0/0/ 0//0/// 0//0///	**0**/**0**// 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن مستفعل
هَلْ تُلْقِيَنَّ عَلَى عَرَاءِ تسَوُّلِي	أَسْتَارُ قَبْرٍ صَارَ بَعْضَ مَلَاهِي

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 68.

[2] داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص 144.

[3] أبو يعلي التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة الثانية، 1987، ص 67.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

0//0/// 0//0/// 0//0/0/ **0**/**0**/// 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

وظّف الشاعر في هذه القصيدة بحر الكامل، وهو بحر أحادي التفعيلة ويعتبر «من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو منزع بالموسيقى ويتّفق من الجوانب العاطفية المحترمة، يجمع بين الفخامة والرقّة»[1]. فلاءم سياق القصيدة بالإفتخار بالوطن، كما أضفت التفعيلة المتواترة موسيقى ونغمة خفيفة على المنجز الشعري.

✓ **المتراكبة:**

تتأسس على اِجتماع ثلاث حروف متحركة بعدها ساكن، وهي توافق عروضيا (/0///0) وهو ما نصادفه في مقطع من قصيدة (**جبين وغضب**)، حيث يقول الشاعر فيها:

أيُّها النَّسر الذي يرسف في الأغلال من دون سَبَبْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلن

أيُّها الموت الخرافيُّ اللّذي كان يُحِبْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

نسج الشاعر قصيدته على خيوط بحر الرمل الذي ساعده بسرعة النطق عبر تتابع تفعيلة (فاعلاتن) بإظهار العجز الفلسطيني لتحقيق أمل الحرية، فاعتُبر بذلك (النسر) رمزاً للشموخ والعزة.

✓ **المتداركة:**

تعتمد على اِجتماع متحركان بعدهما ساكن ومقابله العروضي (/0//0)، وقد وظّف محمود درويش هذا النوع من التقفية في نفس القصيدة المدرجة سابقاً يستهلّها بـ:

وطني يا أيُّها النَّسر الذي يَعْمدُ منقار اللّهَبْ

0//**0**/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن **فاعلن**

أيْنَ تَريخُ العَرَبْ

0//**0**/ 0/0//0/

فاعلاتن **فاعلن**

[1] بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي، الرياض، 1984، ص 56.

✓ **المترادفة:**

تتأسس على اِجتماع ساكنين ويوافقها عروضياً (/00)

✓ **المتكاوسة:**

ويَعتمد على اِجتماع أربعة حروف متحركة بعدها ساكن وهي توافق عروضيا مستعلتن (/0////0).

وسنحاول، فيما يلي رصد هذه الأنماط القافوية من خلال جدول يبيّن نسبة حضور كلّ نمط من هذه الأنماط في مدونتنا الشعرية، مع التركيز على القصائد الحرة، لأنها هي التي تسمح لصورة القافية بالتنوع ضمن القصيدة الواحدة.

جدول رقم 2 – 1 : نسبة حضور كلّ نمط من أنماط القافوية في المدونة الشعرية لدرويش

الديوان	القافية المتواترة	القافية المتراكبة	القافية المتداركة	القافية المترادفة	القافية المتكاوسة
أوراق الزيتون	%47.11	%15.33	%07.08	%30.48	%00
محاولة رقم 7	%38.52	%09.12	%11.34	%41.38	%00
هي أغنية	%56.08	%11.74	%12.94	%19.42	%00

بناءً على الجدول أعلاه نبدي الملاحظات الآتية:

– تتشكّل القافية وفق الصور المعروفة في العروض العربي في الدواوين الثلاثة المدرجة أعلاه بنسب مختلفة وعبر صور مختلفة، ولكن تنعدم صور التقفية المتكاوسة في الدواوين الثلاث المدروسة وتلتقي في حضور مرتفع لصورتين من القافية هي المتواترة والمترادفة.

– تمثل نسبة صور القافية المتواترة في الدواوين الثلاث النسب العليا تتجاوز المعدّل في ديوان (**هي أغنية**) بـ 56.08%، وتقاربه في ديوان (**أوراق الزيتون**) للمرحلة الشعرية الأولى لمحمود درويش. وهذا يعني أن هذه الصورة لها فعل الهيمنة. فهي بذلك تحتل المرتبة الأولى تليها صورة القافية المترادفة التي تتصدر الأنماط الباقية بـ 41.38% في ديوان (**محاولة رقم 7**)، أما بالنسبة لصور القافية المتداركة والمتراكبة نلفيها تتجسد بنسب ضعيفة مقارنة بالصور السابقة. وينعدم حضور صور القافية المتواكسة في الدواوين الأمر الذي يجعل منها عتبة دنيا.

ثانيا: الفاعلية الدلالية:

يبدع الشاعر بالمعادلة القائمة بين اللفظ والمعنى المبنيان على نسق اللغة الشعرية الحديثة المتحرّرة من كلّ القوانين الجمالية بكسر الإطار التقليدي للقصيدة، لتصاغ الرؤية بلغة متحركة وفعّالة، وتستطيع القافية الاستحواذ على

السياق وتحويره وفق رؤياتها، بوصفها: «مصبّاً للبيت أي يربط المجرى بمنبعه ربطاً وثيقا، وهو ما يجعل القافية تتجاوز إطارها الصوتي المثير إلى إطار معنوي فيه سعة ورحابة، فهي أولاً عنصر إيقاعي بحكم جرسها وتعدد أصواتها وثانيا عنصر دلالي»[1]، لتربط البنية النسقية التي تقع في حيزها بإطارها السياقي؛ وعلاقة القافية بالدلالة ليست وليدة اليوم ولا بالأمس القريب، وإنما نلمس ذلك لدى النحاة العرب القدامى مثل قدامة بن جعفر الذي أكد على أن القافية ليست سمة نسقية ملازمة للمنجز الشعري، وإنما وصفها باعتبارها دالا مدمجاً في السلسلة الدلالية للبيت، ويقول بخصوص ذلك: «ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا، إلّا أني نظرت فيها فوجدتها من جهة ما تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه، ائتلافا مع سائر البيت»[2].

أمّا في العصر الراهن أصبح العمل الإبداعي نافذة الشاعر يستشعر عبر معانيه الحرية مجسداً ذلك لغوياً في الفضاء البصري، والدارس لشعر محمود درويش يجده يزخر بهذا النوع من القوافي، وتعتبر قصيدة (**ما أنا إلّا هو**) تجربة شعرية صادقة، عبّر الشاعر من خلالها عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية، جاعلا من المكوّنات اللغوية قوة فاعلة لإيقاظ حس الانتماء. وقد ساهمت قافية القصيدة إسهاماً فاعلا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية يقول الشاعر:

« 1- بعيداً، وراء خطاه
2- ذئابٌ تعضُّ شعاعَ القمرْ
3- بعيداً، أمام خطاه
4- نجوم تضيء أعالي الشجر
5- و في القرب منه
6- دمٌ نازف من عروق الحجرْ
7- لذلك يمشي ويمشي ويمشي
8- إلى أن يذوب تماما
9- ويشربه الظل عند نهاية هذا السفرْ
10- وما أنا إلّا هو
11- و ما هو إلّا أنا
12- في اختلاف الصَّوَرْ!»[3].

[1] داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، مرجع سابق ، ص 145.
[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 218.
[3] محمود درويش، أثر الفراشة، مصدر سابق، ص 62.

تتناوب القوافي في هذا المقطع الشعري بين محوري البعد الثلاثي والبعد المهموس بالصامت (**الهاء**)، جسّد عبرها الشاعر «فرصة تفجير الطاقات الكامنة في القافية»[1] عبر المكونات اللغوية:

- ✓ القمر، الشجر، الحجر، السفر، الصور
- ✓ خطاه، منه، هُو

إن تقنية التقفية بنفس الصامت (الراء) لم يكن تنميقا بحتا بالنسبة للشاعر، وإنّما اعتبرت المكونات اللغوية المشتملة على حرف الراء تكملة للسياق اللغوي، لذا اِعتبر المكوّن الإسمي (**القمر**) المسند إلى المضاف له دور مفصلي في توجيه البنى السياقية، وغيابه يحيل إلى نقص في التركيب النسقي للمركّب اللساني (**ذئاب تعض شعاع**)، ونفس الفكرة بالنسبة للأسطر رقم 4-6-9-12. لتجسّد المكونات اللغوية الشاملة للقافية ليس تكملة الدلالة وحسب وإنما مِفصل الدلالة.

كما ساعد التوازن الصائتي شاعرية الأبيات المدرجة، وفّرتها الكلمات المرصعة ترصيع صرفي مسجوع (**خطاه، منه، هُو**) المتناوبة مع حرف الراء الذي أضفى على المنجز الشعري بتمفصل صوته «ورشاقة طرف اللسان في أدائه»[2]، صوراً صوتية دلّت معانيها على الحراك إمّا في السماء بالمكوّن (**القمر**) أو الأرض بالمكونات اللسانية (**الحجر، الشجر**) التي دلت على حركة الإنتشار في الأرض[3]، مما زاد الأسطر الشعرية تناسقا صوتيا وإيقاعية مع هذه التقفيات.

«وتعتمد الكتابة الشعرية في ديوان (**أثر الفراشة**) مجموعة من الوقائع المرتبطة بمسار الشاعر الشخصية، فهو يستحضر من خلال الذاكرة والواقع اليومي بعض المحطات السياسية... لتشكل مادة أولية يعاد تشكيلها شعرياً... فهي تخضع لرؤيا الشاعر الذي يعيد صياغتها وتقديمها في صورة متخيلة تحتشد بأدوات التخييل والإيقاع ولغة المجاز»[4]. لذا رسم لنا سطرين بقافية جديدة (**أنا– تماما**) ونلاحظ أن صفة الغنة في هذين الصورتين اِستُغلّت للاتحاد بالأنين والتوّجع بتوظيف أصوات اللين (**الألف**) التي تمتاز بقوة إسماعها[5]. مما دلّ إدارة الذات الشاعرة (أنا) بإسماع صوته.

ولا تنتهي فاعلية القافية الدلالية عند حدود السطر الشعري، بل نلمحها تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة ليتقاطع مستوى البنى النسقية للقافية مع مستوى البنى الذهنية، ليولّد كثافة تعبيرية للأثر. «والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى،

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، مرجع سابق، ص 73.

[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص 84.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 87.

[4] سعيد الفراع، مقال(جدلية اليومي والشعري في أثر الفراشة – قراءة في يوميات محمود درويش)، مجلة طنجة الأدبية، عدد 27، المغرب، 2010، ص 12-13.

[5] ينظر: ماريو باي، أسس على اللغة، مرجع سابق، ص 78.

ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلّا إذا وضعت في علاقة مع المعنى»[1]، مما يجعلها أكثر المنازل حسّاسية وأصدقها تصويراً لتعامل الشاعر مع اللغة.

ثالثا: المسارات المفتوحة للقافية في شعر محمود درويش

كتب شاعرنا الكبير في بداياته الشعر التقليدي الملتزم بالوزن والقافية، حيث نجد عدد من قصائده في ديوانه الأوّل (**عصافير بلا أجنحة**)، وكذا (**أوراق الزيتون**)، إضافة إلى (**عاشق من فلسطين**) وأخيراً ديوان (**آخر الليل**)، ثم بعد ذلك عزف عنه في قمة نضج تجربته الشعرية ولكون محمود درويش «شاعر القضية الأخطر في التاريخ العربي، وهو مع ذلك شاعر حداثي، وهذه المفارقة لافقة، لأن أبرز ملمح في شعر الحداثة هو غياب الموضوع وعدم التحديد وتشتت الدلالة، والحداثة تكمن في فتح النصوص الشعرية لمختلف القراءات دون الإمساك بالمعنى متلبسا بالعبارة»[2]. لذا اِعتمد على قصيدة التفعيلة كوسيلة وحيدة لإبداعاته المتجددة لِما تتميز به بالتمرّد على قانون التقفية المسبّق، واِنفتاحها لما لا نهائية الاِحتمالات بتعدد مساراتها ومستوياتها الأدائية دون إهمالها، بل تطويرها لتكون أكثر مواتاه للبناء[3]. فراح يتعامل معها «في إطار من الحرية التي تخلق لونا من الإنسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة»[4]. واِتسمت في معظم تجسيد لها بغنى دلالي قدّم مستويات جديدة في الآداء، تخلى عبرها الشاعر التضحية بالقيم الدلالية نتيجة الالتزام بالحفاظ على الشكل العام للقصيدة[5].

إنّ المتفحص لدواوين محمود درويش الشعرية المتعددة لا تجد التخلص من القافية ولا التخلي عنها، فبرغم تمرّده واِنزياحه إلى شعر التفعيلة، إلّا أن قواعد الشعر العمودي بقيت راسخة مترسبة في أعماقه، نلمس من ذلك وحدة الوزن كتفعيلة بحر الرجز في (**قصيدة رسالة من المنفى**)[6]، أو تفعيلة المتقارب الذي نجدها في عدّة قصائد منها (**قصيدة المستحيل**)[7] أو (**قصيدة الأرض**)[8] أو (**الحوار الأخير في باريس**)[9]. وهي التفاعيل التي يجنح لها كثيراً. وهو بذلك غير قادر على التخلي عن القافية باعتبارها «جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة»[10].

---

[1] جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، مرجع سابق، ص 102.

[2] صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، مرجع سابق، ص 84.

[3] ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948 إلى 1975، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1979، ص 240.

[4] ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع، مرجع سابق، ص 73.

[5] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، دار فيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016، ص422.

[6] محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون، مصدر سابق ، ص 38 .

[7] محمود درويش ، ديوان آخر الليل ، مصدر سابق ، ص 178

[8] محمود درويش ، ديوان أعراس ، مصدر سابق ، ص 628

[9] ينظر: محمود درويش،حصار ، مصدر سابق، ص 47- 48.

[10] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 244.

اِستطعنا أن نسّجل اِستخدام الشاعر لأنماط تقفوية مختلفة من تنوّع تعدّد، وآخر ما تناوب. ولإشتمال القافية على حرف الروي في قصائد المنجر الدرويشي، حيث أن الشاعر لم يلتزم برويا واحد في القصيدة رغم توحيد القافية.

1- نمط القافية الموحدّة:

رغم كلّ محاولات التطور والتجديد إلّا أن اِستخدام القافية ركنا هاما في المنجز الشعري، حيث ترى (**نازك الملائكة**) أنه: «مهما يكن من فكرة نبذة القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية اِحتياجاً خاصاً، ذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع»[1]. وتتسم هذه ببساطة البناء لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، ونلمس ذلك من قصيدة (**مزامير**).

«نكتب القدسَ
عاصمة الأمل الكاذب... الثائر الهارب... الكوكب
الغائب. اختلطت في أزقتها الكلمَات الغريبة
و اِنفصلت عن شفاه المغنّين والباَعة القبل
السابقهْ
قام فيها جدار جديد لسوق جديد، وطروادة
اِلتحقت بالسّبايا. ولم تقل الصخرة الناطقهْ
لفظة تثبت العكس. طوبى لمن تجهض النار في
الصاعقهْ!
و نعني القدس
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل»[2].

خوّل التماثل الصوتي في التقفية الخارجية العمودية بالهاء الساكنة المسبوقة بحرف متحرك بالكسرة تقدّمته الألف اللينة إيقاعا داخليا، وقد لجأ اِستخدام التفعيلة (فاعلاتن /0/0//0) ومشتقتها (فعلاتن- فاعلن)، حيث جَسّد هذه القوالب النسقية في نهاية عروض البيت الشعري، لتضفي القافية موسيقى عالية على التفعيلة العروضية المختارة:

لتحقت بالسّبايا ولم تقل الصخرة الناطقة

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 190.
[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة رسالة من المنفى)، مصدر سابق، ص 187

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

تن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

لفظة تثبت العكس. طوبى لمن يجهض النار في

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

الصاعقة !

0//0/

فاعلن

و على الرغم من هذا النمط من التقفية الموحدّة يعد بدائياً في القصيدة العربية الحديثة وإمتداد للقافية التقليدية، إلا أنها تساعد الشاعر على إبراز نظرة الشاعر الفلسفية بلغة شعرية خالصة. و«هذا يَعْني في صورة لازمة أن القافية ليست وقفة صوتية عروضية وإنما وقفة نحوية أيضا، يكتمل بها البيت، هذا يعني أنه كان للقافية أدوار تتعدى العروض نفسه وهي أنها تحدد منتهي أو وقفة إيقاعية ونحوية ودلالية ولكنها أدوار متداخلة ومتراكبة»[1] تدل على انفلات وتحرر من قبضة القافية الملتزمة في نهاية كلّ سطر.

و قد أحسن الشاعر إستخدام تفعيلات القافية الخارجية، مما زاد الموسيقى الخارجية إضافة إلى إعتماده على الملمح التقليدي التراثي من المكوّنات اللغوية (**السابقةْ، الناطقةْ، الصاعقةْ، بابل، السلاسل**)، وفرت الألف اللينة «التي تقع في أوساط المصادر... على إضفاء خاصية الإمتداد عليها في المكان والزمان»[2]، وإثارة الإنتباه بأبعد ما يستطيعه الصوت[3]، مما فرض نسق القافية موسيقى داخلية مبثوثة في المكوّنات اللسانية للمنجز الشعري.

ثم حافظ الشاعر على تجسيد للهاء الساكنة عبّر فيها عن الإحساس بالضياع والحيرة لدى الشاعر، وفرها صوت الهاء المسكون في نهاية المصادر «باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أوّل ما يوحي بالاضطرابات النفسية. وإذ لابد أن يكون الإنسان العربي قد إهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفوياً عن إضطراب نفسي معيّن أصابه»[4] وفرتها المونيمات (**السابقةْ، الناطقةْ، الصاعقةْ**) التي واءمت بين جرس الألفاظ ومعانيها. وهذه البراعة باستخدام القافية المتداركة التي تجمع متحركان بعدهما ساكن وكأن الحركتين تداركتا فيه ومقابله العروضي فاعلن (/0//0)، وتناولها أحمد كشك في الزاوية الصوتيّة معبّراً عنها بالقافية ثلاثية المقطع[5]، عبّرت عن المعنى

[1] شربل داغر، مقال (القافية دليلا: الخروج من النظام وإبتداء القصيدة من الشاعر)، مجلة الكرمل، العدد 76-77، 2003، ص 207.

[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص 97.

[3] ينظر: حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، مرجع سابق، ص 26.

[4] حسن عباس، خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص 192.

[5] ينظر: أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص 21.

الدلالي الدقيق. وهذا الحضور المكثف للبعد الإيقاعي موجلاً عدة أسطر متتالية بتقفية موحّدة ساعد بالتحام الانفعال بالصورة والوزن.

2- نمط القافية المتنوعة:

تضفي القافية الموحّدة نوعاً من الرتابة المملة لدى المتلقي تبعده عن عدّة نواحي ذات قيمة شعرية كبيرة، وقد صرّح محمود درويش بتغنيه بإيقاع شعره الممتد من تنوع القافية، حيث يقول: «أنا من الشعراء الذين لا يفتخرون إلّا بمدى إخلاصهم لإيقاع في الشعر العربي، ولا أستطيع أن أعبّر عن نفسي شعرياً إلّا في الكتابة الشعرية الموزونة، ولكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي... ففي داخل الوزن نستطيع أن نشق إيقاعات جديدة وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية»[1]. وإعتبر تنوع القافية في شعر محمود درويش سببا مهماً في نجاحه وتحقيقه لها الصدى الواسع، ولم يقف دَوْر القافية عند كسر الرتابة، وإنّما اِمتد دورها إلى تحقيق وظائف جوهرية أخرى باعتبارها «ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة للأصوات. ويفوق ذلك أهمية أنّ لها معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري»[2].

رابعا: التشكيل الآدائي للتنوع التقفوي في المنجز الدرويشي

يتم التشكيل الآدائي لهذا التنوع التقفوي في المنجز الدرويشي وفق أنماط متعددة، وإعتمدنا في هذا السياق على دراسة (**شربل داغر**) في دراسته للمنجز النصي في الشعرية العربية، وذلك بالعودة إلى العروض الفرنسي[3].

1. القافية المتتالية: (Continues)

القافية المتتابعة في قصيدة شعر التفعيلة هي التسمية الحديثة لتتالي اتحاد نهايات الأبيات، لأننا نادراً ما نجد قافية موحّدة في القصيدة الحديثة، وتأتي على الشكل (أأأ...) يطلق عليها (**حسن الغرفي**) باصطلاح القوافي المتراسلة. وقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التقفية لإضفاء قالب التتالي والتناغم[4].

ومن أمثلة القافية المتتابعة ما نجده لدى الشاعر محمود درويش في قصيدته (**أحن إلى خبز أمي**)، حيث يقول الشاعر:

«أحن إلى خبز أمي
و قهوة أمي...
و لمسة أمي...

[1] عاطف أبو حمادة، مقال (البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد 25، سبتمبر 2011، ص 60.
[2] إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1981، ص 116.
[3] ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، مرجع سابق، ص 47-58.
[4] ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع، مرجع سابق، ص 78.

و تكبر في الطفولة
يوماً على صدر يوم
و أعشق عمري لأني إذا مت، أخجل من دمع أمي!»[1].

نجد القافية المتتابعة الياء اللينة المسبوقة بالصوت المجهر (**الميم**) في الأبيات الثلاث الأولى المتتالية، ويقول (**العلايلي**) عن حرف الياء الذي طغى على هذه القافية المتتالية دليل (الإنفعال المؤثر في البواطن)[2]. وإذا تحرّك ما قبل الياء بالكسرة فإنه يوحي إلينا بصرياً «بصورة الحفرة العميقة والوادي السحيق» لتكشف عما في صميم الشاعر من الخصائص المتأصلة، أما الياء في مختلف وظائفها الصرفية بإلحاقها بالمكون الإسمي في حالة الجر (**أمي- أني**) لا تخرج في إتحاداتها المذكورة «من حيث استكانة هذه الأسماء في حفرها الصوتية لفعل الإعتداء»[3].

وضّف الشاعر كل هذا في تقفية متواترة بالنسق العروضي (/0/0) للتعبير عن إعتداء الوطن وعمق تأثره، لذلك أضفى حرف الميم «الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة»[4]، مما زاد للقافية من دلالات معناها، ورغم أنه يمكن للشاعر أن يخلق موسيقاه الخاصة ذات الأثر التعبيري المتصل بالدلالة بعيداً، عن عروض الشعر[5]، إلّا أن تجسيد الشاعر للتقفية المتتالية أضفى شعرية فجّرت كمّا هائلا من الطاقات الدلالية، إضافة إلى الآثار التأويلية باعتبار أن: «المعنى لا يتحوّل من نثري محدد إلى شعري مطلق، إلّا من خلال اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية وصولا إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات»[6]. لهذا إستعمل الشاعر التنوع الموسيقي المرتكز على الوزن الذي يعتمد على تفعيله (فعولن) ومشتقتها (فعول)، وهذه أيضا إضافة نوعية إلى الوزن العروضي:

أحن إلى خبز أمي
0/0// 0/0// /0//
فعول فعولن فعولن
و قهوة أمي
0/0// 0/0//
فعولن فعولن
و لمسة أمي

[1] محمود درويش، مصدر سابق، ص 231.
[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص 98.
[3] المرجع نفسه، ص 100.
[4] المرجع نفسه ، ص 72.
[5] ينظر: هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009، ص 326.
[6] محمد صابر عبير، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، مرجع سابق ، ص 5.

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

و تكبر في الطفولة

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

فعولن فعول فعول

يوما على صدر يوم

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

عولن فعولن فعولن

على تفعيلة بحر المتقارب يحمل الشاعر همومه، ويبيّن حنينه إلى وطنه وفق قافية تامة عروضياً ودلالياً متتالية «وفق نظام (أأأ...)، حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع»[1].

2- القافية المستوية: (Plates)

يتخلى في هذا النمط عن القافية الموحّدة التي ميّزت الشعر العربي القديم لتصبح أقل صرامة، وهي تأتي على الشكل (أأ ب ب ...) وهي متنوعة ومتوالية. وقد دعاها (**عوني عبد الرؤوف**) بالقافية المزدوجة «وهي التي تتجدد في كلّ بنيتين متتاليتين aabbcc»[2]. في حين يدعوها (**حسن الغرفي**) بالقوافي **المتوالية**، وهي التي «تتم بفعل الانتقال من زوج قافوي إلى زوج قافوي آخر... والأساس الذي يقوم عليه كلّ زوج هو التماثل الصوتي والمقطعي»[3]، أو مصطلح القافية **المتناوبة** لدى (**محمد بنيس**)[4] وإختلاف المصطلحات يعود لترجمة المصطلح الفرنسي (Rimes Plates) الذي يتجسد «على شكل تتالٍ مفتوح aabbcc»[5]، ونلفي في شعر محمود درويش قسم في هذا المقام من القصيدة الموسومة بـ (**أحمد زعتر**)، يقول:

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، مرجع سابق، ص 78.

[2] عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة، الطبعة الثانية، القاهرة، 2006، ص 10.

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، مرجع سابق، ص 74-75.

[4] محمد بنس، الشعر العربي الحديث 3، مرجع سابق، ص 141.

[5] François de Malherbe, les autographes, les copie et les plus ancienne et auqn d'un lexique des mots et locution, annotée par : Ludovic Lalanne, Tome 3, paris, Hachette, 1862, page 204.

«لا تسرقوه من السنونو
لا تأخذوه من الندى
كتبتْ مراثيها العيون
و تركت قلبي للصّدى

لا تسرقوه من الأبد
و تبعثروه على الصليب
فهو الخريطة والجسد
و هو اشتعال العندليب

لا تأخذوه من الحمام
لا ترسلوه إلى الوظيفهْ
لا ترسموا دمه وسام
فهو البنفسج في قديفهْ»[1]

جزء 1 — جزء 2 — جزء 3

تعتبر كلمة (زعتر) رمزاً لارتباط الشاعر بفلسطين، وهي تلك النباتات التي يستغلها أبناء الشعب الفلسطيني في طعامهم بكثرة. فأحمد زعتر هو رَمز للإنسان الفلسطيني ورمز المأساة كلها وهو يمازح في هذه القصيدة «بين الواقع المرير والمشهد الحالم بين التشرد وحلم العودة، بين الرصاص وزيتون السلام»[2]. وقد حدد الشاعر نظام قافية هذه القصيدة حسب التغيرات التي طرأت على بنية قصيدة شعر التفعلة، حيث «أصبح شكل الإلتزام بالقافية متروكا للشاعر فهي مثلا مختلفة بين بيت وآخر أو مختلفة كلّ بيتين أو مختلفة كلّ مقطع»[3]. وتتجلى القوافي المستوية في هذا المقطع بتناوب عدّة أصوات مهموسة (**ى، الهاء**) وأخرى مجهورة (**النون، الدال، الباء**) فيغير من رتابة القافية كلّ أربع أسطر لينقل من لحنة إلى أخرى عبر تناغم القافية المستوية فهو يجمع بين التوالي والتناوب ليرسم ممارسة ضمن بناء نصي متعدد القافية «من خلال بناء القافية في النص الأوربي عموما، فإن هذا القانون الأقل كان علامة على إمكانية إعادة بناء القافية من غير نكران»[4].

أمّا في قصيدة (**عن إنسان**) نلفي محمود درويش يجسّد التقفية المستوية، حيث شكّل الصوت المجهور حضوراً قوياً ذلك أن: «دلالته قوية لأنّ القصائد الثورية الحماسية تعتمد على الجهر والقوة لأن الكلمة رصاصة أخرى»[5] مستهلا القصيدة بتقفية تحتوي على حرف اللام، يقول محمود درويش:

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 479-480.

[2] هادي سدخ زغير، مقال (قصيدة أحمد زعتر للشاعر محمود درويش دراسة تداولية)، مجلة الأستاذ، العدد 221، المجلّد الأول، 2017، ص 17.

[3] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1996، ص 30.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق، ص 143.

[5] عبد المجيد دقياني، مقال(القافية في شعر بلقاسم خمار)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد 11، 2007، ص 156.

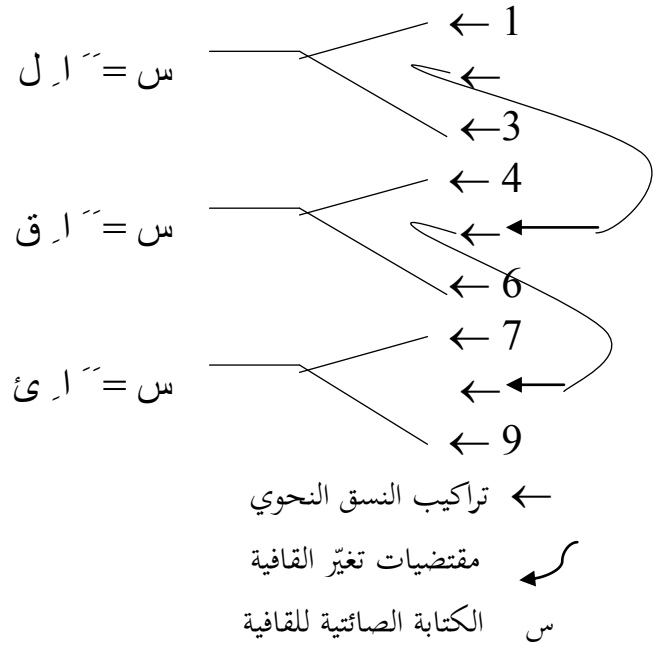
«1- وضعوا على فمه السلاسِل
2- ربطوا يديه بصخرة الموتى،
3- وقالوا: أنت قاتِل!
4- أخذوا طعامه والملابس، والبيارق
5- و رموه في زنزانة الموتى
6- وقالوا: أنت سارق!
7- طردوه من كلّ المرافئ
8- أخذوا حبيبته الصغيرة،
9- ثم قالوا: أنت لاجئ!»[1].

يصوّر الشاعر لنا في هذه القصيدة معنى الحياة بالنسبة للإنسان اللاجئ، محوّلا ذلك إلى رمز ثقافي عاكسا صورة من صور قضايا الإنسان الحديث لواقع القهر والظلم الذي يعيشه الإنسان العربي. وبتعديل «موسيقى الشعر العربي الحداثي. وتحوّلت من إطار البحر العروضي إلى إطار التفعيلة، كما تحرّرت من نظام القافية الموّحدة الثابتة إلى نظام القافية المتنوعة المتغيرة وفق الدفقات الشعورية والإحساس بالمعنى»[2]. أمّا حول القافية أو وقفاته في القصيدة ذيَّل البيتين الأوّل والثالث باللام المسبوقة بحرف متحرك المكسور الذي تقدّمته الألف اللينة للمد أضفت بذلك تماثلا صوتيا وتخللت هذين البيتين القافية المذيلة بالألف المقصورة، وسنبيّن ذلك بالصورة التالية للمقطع الشعري حسب دراسة **شربل داغر** للقافية في شعر التفعيلة:

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 20.

[2] شبلي محمود، التعديل الوراثي في شعر الحداثة: محمود درويش نموذجا، دار اليازوري العلمية، الطبعة الأولى، 2017، ص 27.

شكل رقم 2– 1: دراسة شربل داغر للقافية في شعر التفعيلة



المصدر: من إعداد الباحثة.

و لو أردنا أن نبحث عن العلاقة التي تربط هذه القوافي بالمعاني والمضامين العامة للقصيدة، فلا نعدم أن نجد القصيدة تتحدث عن الألم والمعاناة التي تمثلها القافية الإستهلالية للمنجز الشعري اللام يتصدرها صوت المد بالألف، بما يتوافق مع خصائص حرف اللام باعتباره حرف الحاسة الذوقية من اللحس واللعق والأكل والبلع والعلاقة بين عمليات التذويق وحرف اللام هي علاقة إيمائية إيحائية صرفة[1]، فتوحي لنا بالإنتهاء أو إنهاء الشيء. ومن ذلك كلمة (**قاتل**)، فيما نجد الرجوع إلى الذات والوجع النفسي يحتدم عند اِستخدام المكونات اللسانية (**الموتى، المرافئ، لاجئ**) التي لها علاقة مباشرة بالموت «توجه الشاعر وتسلك به دروب الخطر في انتظار النتيجة الحاسمة، فاللغة بينهما في تجاذب مستمر عبر حوارية، على الشاعر أن يؤازرها بغير قليل من التسميات والرؤى لعلّه يحتمي تجربته من انتحار لغوي وشيك»[2].

3– القافية المتقاطعة: (Rimes Croises)

يسير هذا النمط من التقفية وفق توزيع هندسي يحدده الشاعر، يقتضي بتشكل بقافيتين متناوبتين ببنية تكرارية، ويبيّن التقاطع (أب أب) تناوباً بين a وb[3]. ويقع هذا النمط القافوي لدى (**عوني عبد الرؤوف**) تحت تسمية القافية المتعامدة: «وهي التي تتحدد فيها قافية البيت الأوّل مع الثالث والثاني مع الرابع (أب أب)»[4] مع

[1] ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص 80-81.

[2] عبد السلام المساوي، مقال(جماليات الموت في أمكنة محمود درويش الشعرية)، مجلة أوان، العدد 7-8، البحرين، 2005، ص 66.

[3] François de Melherbe, Ibid, page 147.

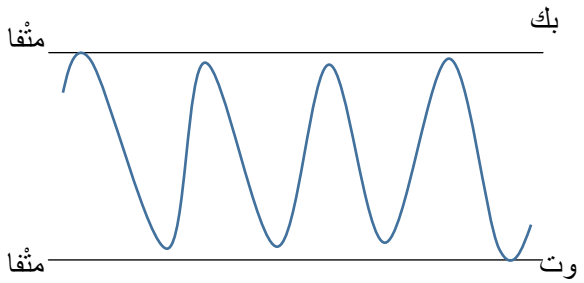
[4] عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 10.

إمكانية التنويع، ولاشكّ أن لهذا النظام من التقفية وظيفة جمالية دلالية، تؤكّد مشروعيته وتعزز حيويته ما دام يعتمد على التنوّع، ونلفي هذا النوع من التقفية لدَى محمود درويش كثيراً ندرج منها مقطع من القصيدة الموسومة بـ (**بيروت 2**):

«قمر على بعلبك
ودم على بيروت
يا حلو من صبّك
فرنسا من الياقوت!
قل لي، ومن كبّك
نهرين في تابوت!
يا ليت لي قلبك
لأموت حين أموت»[1].

لننظر إلى هذه القافية من هذا المقطع الشعري الدرويشي على تفعيلة البحر الكامل:

قَمَر على بْعَلْبَكْ
0/0/ 0//0///
متفاعلن متْفا
و دمٌ على بيروتْ
0/0/ 0// 0///
متفاعلن متْفا
يا حلو من صبك
متفاعلن متْفا



على تفعيلة (متفاعلن) ومشتقاتها متْفا (/0/0) إرتكز الشاعر ليصف معاناة الشعب اللبناني والهجرة نحو الأمن والسلام، كما تميزت المكونات اللغوية لهذه القصيدة بالتوسع والانزياح الكبير عن المعاني الحقيقية ملخصاً رؤيته الشعرية والوطنية نحو بيروت التي عاش فيها أطول فترة وأقسى[2] مرحلة من حياته، مرحلة انفجر فيها أشعاره مع انفجارات بيروت، وما تعرضت له على المستوى الداخلي من حروب أهلية وطائفية[3]، وعلى المستوى الخارجي من غزوات واعتداءات إسرائيلية.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 206.
[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، مرجع سابق، ص 278.
[3] ينظر: حسين قبيسي، مقال(صورة الهوية اللبنانية بالألوان الثقافية- الاجتماعية)، مجلة أبواب، العدد 5، لبنان، 1995، ص 24-30.

و نقف سريعا لاستخدامه للتفعيلة (متفاعلن) في الأبيات الشعرية مرة واحدة في كلّ بيت، وهي تكفي لنسبة المقطع الشعري إلى البحر الكامل، و هذا يشير إلى وعي درويش بهذا التشكيل الذي يومئ إلى بداية تحسسه للمرونة الإيقاعية في متفاعلن، يؤكد ذلك أنه استخدمها في إحدى عشر قصيدة من أصل ست وعشرون في ديوانه الأوّل (**أوراق الزيتون**)[1]. وكان هذا الاستخدام الإيقاعي موفقاً في الجانب الموسيقي، وقد ذيّل الأبيات الشعرية بالتقفية المتواترة (/0/0/) ليضفي نغماً خاصا وإيقاعاً مميزاً بوقفاته المتناوبة للصوتين المهموسين الكاف المسكونه والتاء المسبوقة بواو المد، لما لها من معاني القوة وما يتفرع عنها من دلالة على الحجم الكبير «أدى إلى قربها من الطبيعة البدوية»[2]، أوحت بقوة وعزيمة الشعب على النصر رغم كلّ الشدائد، والقصيدة بهذا النظام التقفوي الرتيب لا تخلو من تخطيط، ينقلها من الانسجام الدلالي الإيقاعي إلى تغليب الجانب الإيقاعي، وهو ما يتجلّى في خضوع أغلب أشطرها للقافية.

أمّا إذا أردنا أن نطبّق لهذا المقطع حسب نظرية (**مصطفى حركات**)، حيث قدّم لنا مقاربة علمية رياضية للإيقاع الشعري[3] «بتمثيل البحور بواسطة الدوائر»[4].

و بفرض حركات سلسلتين ق، ك ون عدد طبيعي فإن لدينا التكافؤ:

ق د ك = ق ن د ك^{ن} حيث د هي العلاقة الدائرية.

البرهان: لنفرض أن ق د ك، توجد إذن سلسلتان أ، ب بحيث:

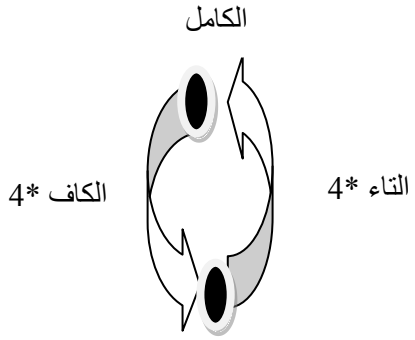
ق= أ ب ، ك= ب أ

و منه ق^{ن} = (أ ب)^{ن} = أ (ب أ)$^{ن-1}$ ب =

كن = (ب أ)^{ن} = (ب أ)$^{ن-1}$ ب أ

ق^{ن} د ك^{ن} أي ق^{ن} = أ ب، ك^{ن} = ب أ

و عليه نستنتج المخطط القافوي التالي:



[1] ينظر:راشد علي عيسى،مقال(تحولات متفاعلن في شعر محمود درويش)، مجلة الأردنية في اللغة العربية، جامعة البلقاء التطبيقية، 2017، ص 12.

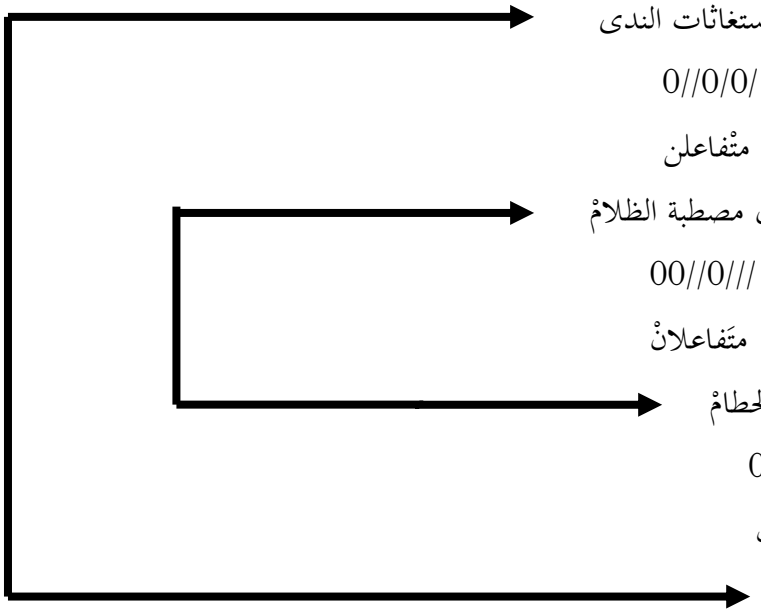
[2] شحاتة عيسى، دلالات الواو في النص القرآني ، مرجع سابق، ص 25.

[3] ينظر مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، 2016، ص 29-83.

[4] مصطفى حركات، اللسانيات الرياضية والعَروض، دار الحداثة، الطبعة الأولى، بيروت، 1988، ص 43.

4- القافية المتعانقة: (Rimes Embrassées)

تتم وفق النظام abba حددتها **أوكيان** بأنها القافية «التي تأتي في الرباعية، وتكون قافية السطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث abba»[1]. وقد جسّد هذا النمط من التقفية في هذا المقطع الشعري من قصيدة (**لاعب النرد**) يقول الشاعر:



«1. بقلية الروح، إستغاثات الندى
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//
تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
2. قمر تحطم فوق مصطبة الظلامْ
00//0/// 0//0/// 0//0///
متَفاعلن متفاعلن متَفاعلانْ
3. بيروت زنبقة الحطامْ
00//0/// 0//0/0/
متْفاعلن متفاعلان
4. و قبلة أولى»[2]
0/0/ 0//0//
تفاعلن متْفا

على تفعيلة (متفاعلن) يحمل همومه وإعترافاته الساخرة بأنه كان كلاعب نرد لا أكثر في حياته بعد إسترجاع لمسيرة طويلة حكمتها المصادفات والحظوظ كما يحكم الحظ لعبة البرد.

وتظهر القافية المتعانقة بالتماثل الصوتي للبيت الثاني والثالث المذّيلان بالألف اللينة للمد المتبوعة بالميم المسكونة، أما البيت الأوّل والرابع فقد ذُيّلا بالألف المقصورة التي أضفت خاصية الامتداد في الزمان (**أولى، الندى**).

5- القافية المتواطئة:

نقصد بها القافية التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية ... تسمى إتفاق قافيتين على كلمة واحدة بالمعنى الواحد[3]. والتوأمة تعني التماثل التام بين كلمات القافية. ومن الواضح أن هذا المصطلح غير ذي صلة بالعروض الغربي، ويفضّل (**محمد بنيس**) نعت هذا النوع من القافية «بالمتواطئ لأن فعل التواطؤ يعني

[1] M. Aquien. Dictionnaire de poetique, librairie generale Française, paris, 1993, page 243.

[2] أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية، مرجع سابق، ص 242.

[3] ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، مرجع سابق، ص 148.

التداخل والتفاعل بين الطرفين... وإذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من مظاهر العجز، فإن اِنفجاره في الشعر المعاصر يبرز مفهوماً آخر للمتواطئ، حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كلّ قصدية وهمية، وهو بذلك يصعّد الإيقاع ويكثفه فيما هو يُلغي المعنى الواحد ليُحلّ محلّه بناء الدلالة»[1]، والمقطع الذي سيتم إدراجه يوحي إلى شيء من هذا القبيل، يقول الشاعر محمود درويش في قصيدة (**مزامير**):

« يوم كانتْ كلماتي
تربةً ...
كنت صديقاً **للسنابل**
يوم كانت كلماتي
غضباً ...
كنت صديقاً **للسلاسل**
يوم كانت كلماتي
حجراً ...
كنت صديقاً **للجداول**
يوم كانت كلماتي
ثورةً ...
كنت صديقاً **للزلازل**»[2]

6- القافية المتجاوبة:

وهي قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافي التي تختم بها الأبيات، ولا تستخدم لحبس الصوت في نهاية البيت الشعري، وإنّما يتم توزيعها على جسد القصيدة «لتُحدث تجانسا صوتيا يوفر حركية الإيقاع»[3]. فهي تقوم على مبدأ التغيير في مكانها أو قراءة التكرار في النص، كما يصفها (**محمد بنيس**) فيقول: «يصبح التكرير خصيصة نصية أحد عناصرها المبثوثة في كلّ جسد النص»[4]، لتعزز الإنسياب والاندماج الموسيقي للإيقاع العام للقصيدة ليترك انطباعا خاصاً في نفس القارئ، إضافة إلى تعزيز الدلالة بما يصل إلى ذهنية القارئ.

[1] المرجع نفسه، ص 148-149.
[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 25.
[3] محمد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، الطبعة الأولى، 1998، ص 111.
[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، مرجع سابق، ص 144.

يقول الشاعر محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ (**مزامير**):

«لا أجد **خطوتي**
و لأن **ظهري** لا يستند إليك بالمسامير
أصبحت شديد الانحناء
كسمائك التي ترافق نوافذ الطائرات
أعيدي إليّ تقاطيع اسمي
لأحتكم إلى ألياف الشجر...
أعيدي إليّ حروف وجهي
لأحتكم إلى العواصف المقبلة
أعيدي إليّ أسباب فرحي
لأحتكم إلى التراجع الذي لا سبب له
لأن **صوتي** يابسٌ كسارية العَلَم
ويدي فارغة كالنشيد الوطني
ولأن **ظلّي** واسع كمهرجان
وقسمات **وجهي** تتنزه في سيارة الاسعاف»[1].

نلمس بناء قافيتين داخليتين تندرج كلّ واحدة منهما ضمن نسق جزئي، مما يعطي جمالا لبنائية المنجز الشعري بهذا التعالق بين مختلف المكوّنات اللسانية والتلاعب في الموقع الذي تقف عليه لتقابل الشبيه والمماثل والمعارض. ولذلك فالكلمات التي تعد ممجوجة هي «الكلمات غير المتلائمة حيث توجد مع رفيقاتها»[2]، فالنسق الأوّل تأسس على القافية المسندة إلى المتكلِّم (الذات الشاعرة): (**خطوتي، ظهري، أعيدي، صوتي، يدي، ظليّ، وجهي**). أمّا النسق الثاني فينبني على تركيب اِسمي: (**نوافذ، تقاطيع، ألياف، العواصف، أسباب، التراجع، يابس، فارغة، واسع**). «والكلمات لا تخاط معاً من أجل الأفكار التي تنقلها وحسب كما في الكلام الإعتيادي، وإنما تخاط مع العين»[3] لتخلق لها صورتها ومعناها وإيقاعها، فالقافية المتجاوبة إنما تعتبّر عن تحرر الإبداع المعاصر والتي تعمل على تكثيف فاعلية الإيقاع ليتضافر الكل ضمن نسيج الخطاب الدرويشي ليضيف متعة جمالية ناتجة عن انفصال الشعر اِنفصالا وظيفيا عن الواقع الحياتي المر.

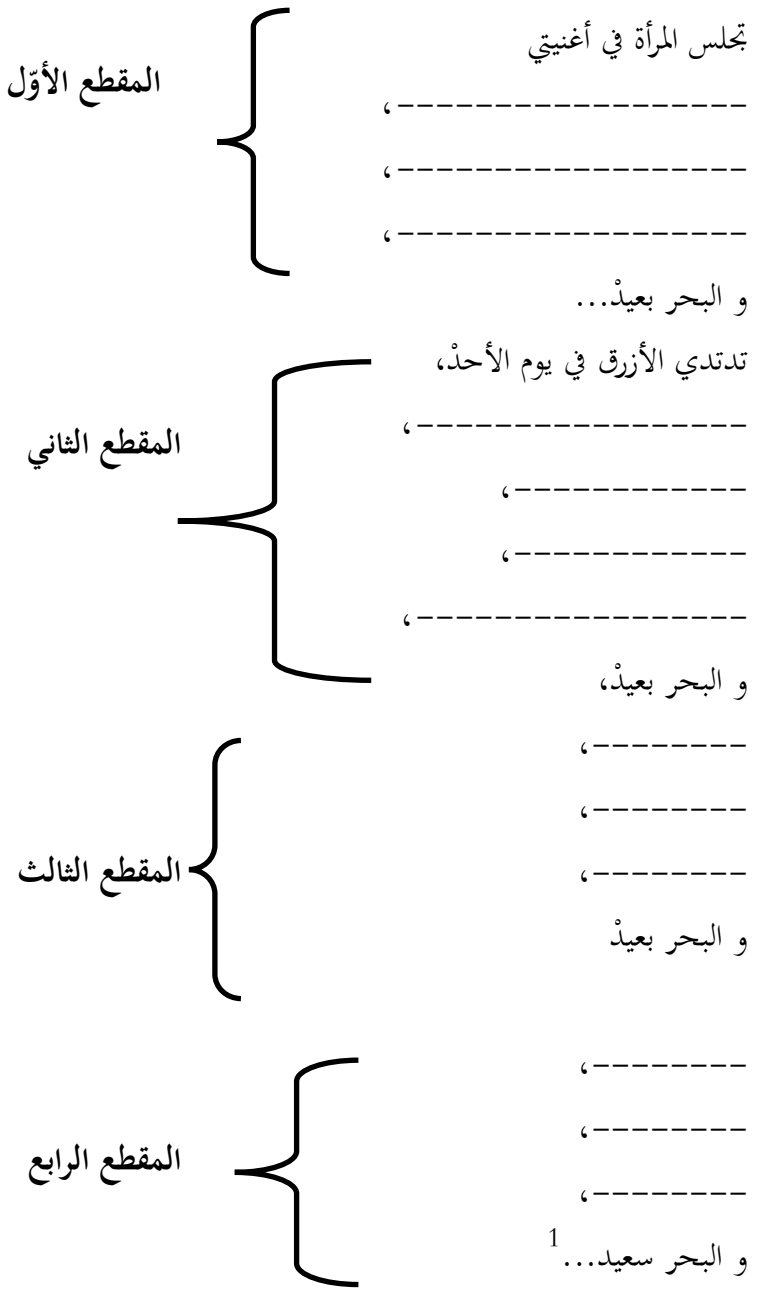
[1] محمود درويش، الديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 55-56.
[2] إليوت توماس ستيرنو، في الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص 34.
[3] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 173.

هذا الامتداد الذي يشمل كل أجزاء القصيدة وليس خواتيم الأبيات فيها زاد من شعرية المنجز الشعري، وذلك باستخدام عِدّة مكوّنات لغوية متماثلة صرفياً أو في البنية الدلالية أو حتى عبر النسق اللغوي، وهذا ما ذهب إليه (**يوري لوتمان**) عندما أشار إلى أن: «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»[1]، أمّا إذا أردنا أن نمعن النظر فإننا نحس بعدد من الكلمات التي إستخدمها الشاعر في سياق تدافع الكلمات، مولداً موسيقى إيقاعية بقوافٍ داخلية.

7- القافية المقطعية:

يقوم هذا الشكل من القافية على تقفية أواخر المقاطع الشعرية ضمن القصيدة الواحدة، ليصبح المقطع أشبه بالبيت أو السطر الشعري، وقد حفل المنجز الدرويشي بهذا النمط القافوي كونه مولع بتقسيم قصديته إلى مقاطع بحثا عن التغيير والتنويع بالوقوف عند نهاية المقطع، فيستقل كلّ مقطع بقافيته، إن كانت واحدة، أو بقوافيه إن جاءت متعددة، وهذا ما يطبع القصيدة الموسومة بـ (**يوم أجد أزرق**).

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص 63.



تتكوّن القصيدة من أربع مقاطع، يتألف المقطع الثاني والرابع من ستة أسطر متنوعة القافية و ذيّل كلّ مقطع المطبوع بقافية دالية (بعيد)، أما المقطع الأوّل يتكوّن من خمسة أسطر، والثالث من ثمانية أسطر ،كلاهما مختتمة بقافية دالية، بينما تشترك المقاطع الأربعة بقافية مذيّلة بحرف الميم المسبوق بالألف اللينة للمد، والتمثيل المدرج يبيّن حركة القافية المقطعية بينما الخطوط تعوض الأسطر الشعرية.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 588.

و يوضح الجدول التالي أنماط القوافي بنسبها في الدواوين المدروسة التالية:

جدول رقم 2– 2: أنماط القوافي بنسبها في الدواوين المدروسة

المراحل	الأنماط / الدواوين	القافية المتتالية	القافية المستوية	القافية المتقاطعة	القافية المتعانقة	القافية المتواطئة	القافية المتجاوبة	القافية المقطعية
الأولى	عاشق من فلسطين	%03.09	%05.17	%67.84	%12.34	%0.34	%10.04	%1.18
الثانية	محاولة رقم 7	%11.23	%34.24	%04.87	%30.18	%5.03	%13.28	%5.17
الثالثة	هي أغنية	%13.87	%16.37	%17.51	%11.42	%12.55	%13.14	%15.14
الرابعة	لا تعتذر عما فعلت	%15.34	%14.29	%12.13	%11.24	%09.87	%28.96	%08.17

إن الجدول أعلاه يتيح لنا إمكانية إبداء الملاحظات التالية:

– ثمة نمط من القافية يهيمن الحضور التقفوي في المنجز الشعري للمرحلة الأولى، وهي القافية المتقاطعة. وأما ما تبقى من الأنماط القافوية فهي ترد بنسب متفاوتة باستثناء القافية المقطعية والقافية المتواطئة اللتان تردان بنسب ضئيلة مقارنة بالأنماط الباقية.

– أما القافية المستوية فتتصدر الحضور في **ديوان محاولة رقم 7** بـ 34.24%، وتتجسد بنسبة 16.37% في **ديوان هي أغنية،** وبنسبة أقل بقليل في **ديوان لا تعتذر عما فعلت** بـ 14.39%، إضافة إلى نمط القافية المتجاوبة التي تهيمن المدونة الشعرية للمرحلة الرابعة، أما أقل نسبة فتمثلها القافية المقطعية بـ 08.17%.

– تتساوي نسب بعض الأنماط القافوية في ديواني: **هي أغنية ولا تعتذر عما فعلت** مثل نمط القافية المتواطئة والمتجاوبة في **ديوان هي أغنية،** حيث تتقارب بمعدل 12%، وكذلك النمطان المتقاطعة والمتعانقة في **ديوان لا تعتذر عمّا فعلت.**

بناء على ما سبق، فإن البنية التقفوية في المنجز الدرويشي قد تنوعت، إذ حفل شعر محمود درويش بكل أنماط القافية التي عرفتها القصيدة المعاصرة، ونهضت بدور شعري فاعل من خلال التداعي الحاصل بين فاعليتها الدلالية والإيقاعية، وقد كان لتنوعها وتعدّد أنماطها خصائص جمالية وأبعاد دلالية باعتبارها «ليست بنية خالية من المعنى، إنها ظاهرة تساهم في توليد الدلّالة الشعرية...إن تناول القافية من جانب الصوت لا غير هو تبسيط مفرط، فالقافية تقتضي ضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمع بينها... تشكل أيضا البنية الدلالية للقصيدة

من خلال حركة ذات زمنين»[1]، لذا نلفيها في أغلبها لدى محمود درويش تلقائية متجاوبة مع واقع النص، وهو ما يضعها في دائرة المكونات الأساسية للقصيدة بوصفها عنصراً مساهما في انتاج شعرية النص.

8- القافية الحرّة المتغيّرة:

يعتمد هذا النمط على الحرية في الحضور والغياب، حيث لا يتقيّد تواتر القوافي بأيّة قاعدة حيث لكل قصيدة نظامها الخاص، بل إن القصيدة لا تتوفّر على نظام تقفوي، وتعد التقفية المتغيّرة أكثر أنواع التقفية تداولا وإنتشارا بين الشعراء المحدثين، لما تمنحه للشاعر من القدرة على إستثمار الفاعلية الدلالية للقافية، وما تضفيه من توافق وإنسجام موسيقي داخلي. ومن النماذج التي تمثلها القصيدة الموسومة ب : (**البعوضة**) من ديوان (**أثر الفراشة**):

« البعوضة، ولا أعرف اسم مذكّرها، اشدُ
فتكاً من النميمة، لا تكتفي بنصّ الدم، بل
تزجّ بك في معركة عبثيّة. ولا تزور إلّا في
حربية لا تسمعها إلّا بعد إصابه الهدف.
دمُك هو الهدف. تشعل الضوء لتراها
فتختفي في ركنٍ ما من الغرفة والوساوس، ثم
تقف على الحائط... آمنة مسالمة كالمستسلمة»[2].

لا تخضع قوافي هذه القصيدة لهندسة بنائية محددة، وإنما تتوزع بحسب المقتضيات الإيقاعية الدلالية والجمالية، وقد توزّع ذلك النظام على سبع قواف تختلف من سطر إلى آخر ذيَّل السطر الأوّل (**أشدُّ**) والسطر الثاني بـ (**بل**) أما السطر الثالث (**في**)، فالشاعر لم يفرض على قصيدته قافية بعينها ولا نظاما معيناً بل بتسلسل منطقي.

المطلب الثاني: القياسات الحاسوبية لبنية التنغيم

أولا: أدوات التنغيم و التهذيب و التليين

للصوت قيمة دلالية و جمالية و إيقاعية، و هو الوحدة الأساسية لتراكيب النص اللغوية و السياقية. و على حد تعبير الجاحظ: "الصوت هو آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا و لا منثورا إلا بظهور الصوت"[3]، فهو البنية الأولى في دراسة النص الشعري التي لا تنفصل عن بنياته الأخرى، لأن النص عالم متكامل و فضاء مفتوح، يشكل رؤية موحدة من خلال بنياته المتفاوتة بداية من أصغر وحدة بنائية ألا و هي

[1] أحمد الجوّة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التفسير الفّني، صفاقس، تونس، 2004، ص 361.
[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش (أثر الفراشة)، مصدر سابق، ص 39.
[3] أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي و نحوي و دلالي، دار غريب للطباعة و النشر ،الطبعة الأولى ، 2006، القاهرة ، ص 52

الصوت إلى أكبر وحدة و هي النص[1]. و عن أول ما يجب ما يراعي في الموسيقى الشعرية القيمة الإيقاعية للصوت كعنصر لصيق بها، و كعنصر كامن في بنيته النص الشعري.

لذلك سنستهل حديثنا عن التنغيم في التراث اللساني العربي الذي أثار كلاما كبيرا بين الدارسين المعاصرين، فمنهم من ذهب إلى أن ظاهرة التنغيم حديثة النشأة أمثال تمام حسان، الذي اعتبر أن اللغة العربية لم تعرف هذه الدراسة قديما، و أن القدماء لم يسجلوا لنا شيئا عنها[2]. إضافة إلى محمد الأنطاكي قد نفى إشارة النحاة، يقول: "إن قواعد التنغيم في العربية قديما مجهولة تمام، لأن النحاة لم يشيروا إلى شيء من ذلك في كتبهم"[3].

و أما القسم الثاني من آراء الباحثين المعاصرين ترى أن القدماء أدركوا هذا الجانب، من مثل أحمد كشك، يقول: "و قدامى العرب و إن لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغوية، و هم و إن تاه عنهم تسجيل قواعد لها، فإن ذلك لم يمنع من وجود خطوات ذكية لماحة تغطي إحساسا عميقا بأن رفض هذه الظاهرة تماما أمر غير وارد"[4]. و يذهب الأستاذ عبد الكريم مجاهد إلى أن ابن الجني قد أردك هذا الجانب التطريزي بوظائفه الانفعالية التعبيرية و التركيبية و الدلالية على التوالي[5].

"فالعرب إنما تحلي ألفاظها و تدبجها تزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها توصلا بها إلى إدراك مطالبها"[6]. فقد اهتمت العرب بحروف اللين مستندة إلى إيقاعاتها الخاصة و ما لها من وقع في السمع، و لما كان لهذه الحروف من قوة إسماع sonorité نشاط جمالي له علاقة وطيدة بالنظام الموسيقي، فقد تنبه النقاد القدامى إلى مالها من مزية التطريب و التفريع و التلوين الصوتي، و يقول بن سينا في هذا المجال: "و اعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكي و إنما تكون من وجوه ثلاثة: الحدة، الثقل والنبرات"[7].

و سنتناول موضوع التنغيم كونه واحد من مجالات علم الأصوات الوظيفي المهمة، ثم نسقط تلك المفاهيم النظرية على قصائد محمود درويش. و للابتعاد عن الدراسات أو المقاربات الاحتمالية و الخروج من بوابة الأسئلة المفتوحة فقد اخترنا لدراسة الإيقاع وفق مناهج علمية دقيقة، بالارتكاز على

---

[1] الجاحظ، البيان و التبيين، مصدر سابق، ص 79

[2] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الطبعة الأولى، 2002، ص 42

[3] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1979، ص 197 – 198.

[4] محمد الأنطاكي، دراسات في فقه اللغة العربية، دار الشرق العربي، الطبعة الأولى ، بيروت، ص 197.

[5] ينظر: أحمد البابلي، مقال(التنغيم عند ابن جني)، مجلة أفاق الثقافة و التراث، العد 41، الإمارات ، 2005، ص 6 – 10.

[6] ابن جني، مصدر سابق، ص 220

[7] ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، 1983، ص 245 – 248.

المجال التكنولوجي بالأجهزة الحديثة و المتطورة للوصول إلى نتائج دقيقة لا تتوافر في الأبحاث العادية عن طريق البرنامج الصوتي المعروف باسم التحليل الصوتي (Speech Analyzer 3.1)[1].

ثانيا: التنغيم و دلالاته في الدرس اللساني (Intonation)

يعد التنغيم من العناصر ذات الأهمية التي تدخل في البنية الإيقاعية، و يرتبط في الاصطلاح بموسيقى الكلام، هذه الموسيقى تظهر في بنية النص في صورة ارتفاعات و انخفاضات في مستوى الكلام أو التنوعات الصوتية[2]، و هذا التغيير في درجات الصوت و نغمته من حيث العلو أو الانخفاض بغية تحقيق معنى يحدث اختلاف في درجات التنغيم و هو قريب من نغم الجملة، و يأتي هذا النغم نتيجة التنويعات الأساسية التي تقع على امتداد الصياغة[3]، لتظل النغمة في الصعود و الهبوط مع الانسجام في درجة الصعود و الهبوط، حيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت و أشعر السامع بوجوب انتظار باقيه[4]، لذا فهو يعتبر ظاهرة أدائية تختص بالسمع و الجرس ذات وظيفة إمتاعية متعلقة بتأثير الأصوات على السامع من ناحية تحقيق متعة السماع، و قد أطلق عليه ت.س. إليوت بـ (الهارموني) أو (الميلوديا) مبينا أن الشاعر يستمده مما يتناهى إلى سمعه من أصوات[5].

لم يكتف النقاد المعاصرون بتعريف الظاهرة، بل أشاروا إلى موردوها الصوتي و فاعليتها في اغناء الإيقاع لحظة التلقي، لما تحمله من قدرة على جذب انتباه السامع / القارئ و إثارته و توجيهه نحو الاستخدام اللغوي الموظف شعريا[6]، بتغيير البنية الصوتية "في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية، لذلك التنغيم يدل على العنصر الموسيقي في الكلام، و يدل على لحن

---

[1] والتي يحتوي على الأنماط التالية:

-Wav ملف صوتي

-Wave Forme شكل الموجة

-Magnitude الحجم

-Pitch درجة التموج

-Spectroqrame الطيف أو الشبح

ويمكن لمحلل الصوت (Speech Analyzer 3.1) أن يعرض صورة طيفية من خلال التدرج الرمادي، أو من خلال ألوان تبرز فيها الموجة الصوتية مزودا بمعطيات متضمنة الدرجة بالهرتز. فبفضل الصورة الطيفية نستطيع أن نقف على خصائص أي صورة، كما تمكننا من التعرف على تغيرات التردد بوحدة (HZ) من الزمن المستغرق بالثانية.

[2] ينظر كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ص 535.

[3] ينظر: خالد سليكي، في الإيقاع الشعري، عن عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الدائرة و شعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي،ط1 ،2012، ص 220

[4] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 170

[5] ينظر :كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية ،1986، بيروت، ص 311

[6] ينظر: موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى ، إربد، الأردن، 1988، ص 141 – 142.

الكـلام"[1]، حيـث يرجـع السـعران قيـام التنغـيم في لغـات كثـيرة بـدور (مورفولـوجي) قـام علـى الارتكـاز بالتأكيد على مورفيم معين دون الآخر نتيجة تذبذب الوترين الصوتين لتوليد نغمة موسيقية[2].

لم تخرج التعريفـات عامـة عـن حـدوث تغيـير في الصـوت نتيجـة اهتـزازات الأوتـار الصـوتية، و هـي تـدرك حسـب أسـتاذنا مكـي درار بحسـب عـدد ذبـذبات الـوترين الصـوتين في الثانيـة "و معرفـة عـدد الذبـذبات يقوم أساسا على درجة توتر الوترين، و تسمى النغمة نغما و يقصد درجة الصوت أو طبقته"[3].

و هنـاك مـن يركـز علـى الكـلام عنـد تعريـف التنغـيم علـى غـرار إبـراهيم أنـيس، حيـث يقـول: "إن الإنسـان حـين ينطلـق بلغتـه لا يتبـع درجـة صـوتية واحـدة في النطـق بجميـع الأصـوات، فالأصـوات الـتي يتكـون منهـا المقطـع الواحـد تختلـف في درجـة الصـوت، و كـذلك الكلمـات قـد تختلـف فيهـا"[4]، لأن الكـلام لا يجـري علـى طبيعـة صـوتية واحـدة بـل يرتفـع الصـوت في بعـض مقـاطع الكـلام أكثـر ممـا يرتفـع عنـد غـيره، و ذلـك مـا يعـرف باسـم التنغـيم. و بهـذا الشـكل فإنـه يعتمـد علـى كيفيـة قـراءة الجملـة في سياقها.

ثالثا: التنغيم و الكمية الزمنية

لا يمكننـا نفـي أن دراسـة التنغـيم تعتـبر مـن أهـم جوانـب الدراسـة الصـوتية خصوصـا و اللغويـة عمومـا، فهـو نتيجـة "أي تغيـير يطـرأ علـى البنيـة الصـوتية نتيجـة اسـتبدال صـوت بـآخر أو تقـديم صـوت علـى غـيره، يترتـب عليـه تغيـير في المعـنى الشـعري الـذي تثـيره القصـيدة، فكـل بنيـة إيقاعيـة تتشـكل ضـمن علاقـة دلاليـة خاصـة، تتبـدد و تفتقـد إذا اعـترى أصـواتها تغيـير كيفـي أو كمـي، لـذلك فـإن التكثيـف المعنـوي الـذي تحققـه القصـيدة إنمـا هـو محصـلة لبنـاء الكلمـات أصـواتا و معـان في آن واحـد"[5]، فهـو عامـل أساسـي في بيـان مـا ننطـق بـه مكتمـل في البنـاء و المعـنى، و هـو بـذلك يشـبه علامـات الترقـيم بفرضـه بعـدا مـن الـزمن (Temps) يقـاس بالثانيـة، و ذلـك راجـع إلى أن اللغـة "أداة زمانيـة، لأنهـا لا تعـدوا أن تكـون مجموعـة مـن الأصـوات المقطعـة إلى مقـاطع تمثـل تتابعـا، و بهـذا المعـنى تكـون اللغـة الدالـة تشـكيلا معينـا لمجموعـة المقـاطع أو الحركـات و السـكنات خـلال الـزمن"[6]، و بـالنظر إلى العمليـة الفيزيولوجيـة، فـإن المقطـع اللغـوي يقـع بـين كـل انفتـاح (Aperture) مـن انفتاحـات الفـم و خـلال نبضـة قلبيـة واحـدة، هـذا مـا

[1] محمود السعران، علم اللغة مقدمة لقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د ت، ص 225

[2] المرجع نفسه. ص 226

[3] مكي درار و سعاد بسناسي، المقررات الصوتية دراسة تحليلة تطبيقية، منشورات دار الأديب، وهران، د ت، ص 159.

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، مصر،1975، ص 533

[5] www.youtube.com/watch?v=yzPqBBj5MM&t=4s

[6] أشرف محمد نجا، قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية و النفسية عصر الطوائف، دار الوفاء للطباعة و النشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، مصر، 2003، ص 247

يحدث في التنغيم باعتباره "الخاصة الصوتية التي تلف المنطوق بأجمعه و تتخلل عناصره المكونة له، و تكسبه تلوينا موسيقيا حسب مبناه و معناه، و حسب مقاصده التعبيرية وفقا لسياق الحال أو المقام"[1]. و هكذا فإن المتتبع لشعر محمود درويش يجد التنغيم ظاهرا في كلامه، و خاصة بسماعه عن طريق إلقاء الشاعر بالفيديوهات المسجلة له في الانترنيت، و قد درسنا القصيدة الموسومة بـ (جدارية)[2]، حيث يستحيل على القارئ العادي قراءتها دون تنغيم لما ورد فيها من استفهام و تعجب.

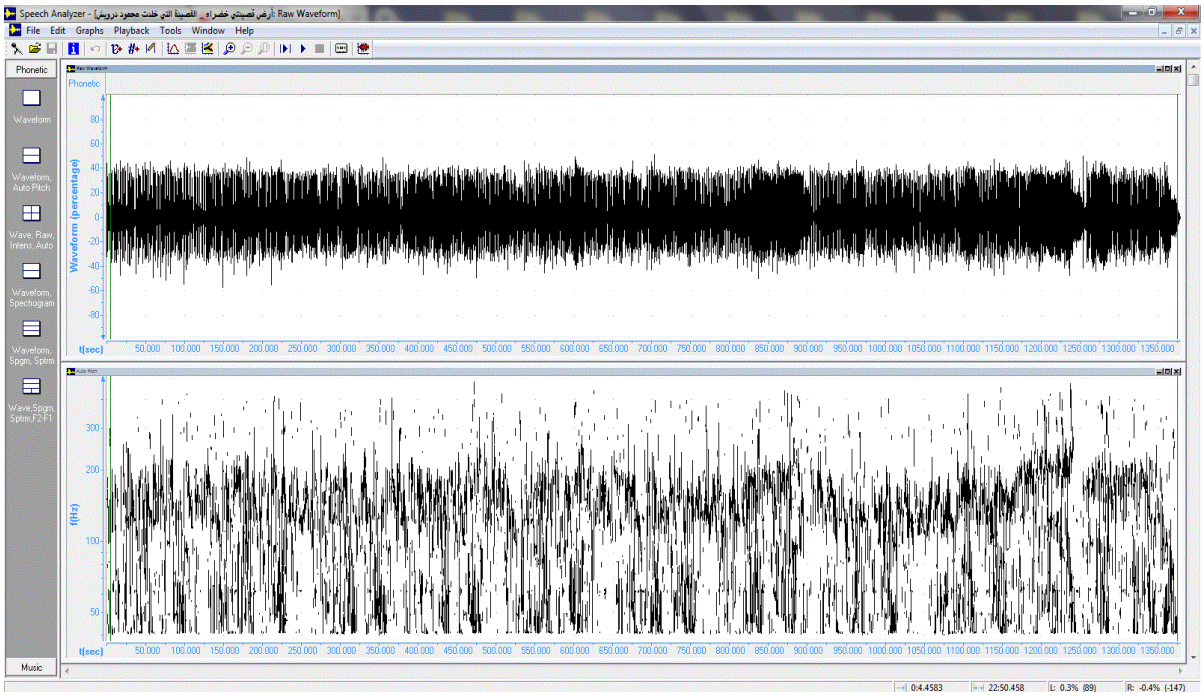
يقول الشاعر:

"فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟
أحس بخفة الأشياء أو ثقل
الهواجس لم أجد أحدا لأسأل:
أين (أيني) الآن ؟ أين مدينة
الموتى ، و أين أنا؟ فلا عدم
و ليشرب نبيذي العابرون على
تريات المكان السكري !
(...) (...)
هذا هو اسمك ، فأحفظ اسمك جيدا !

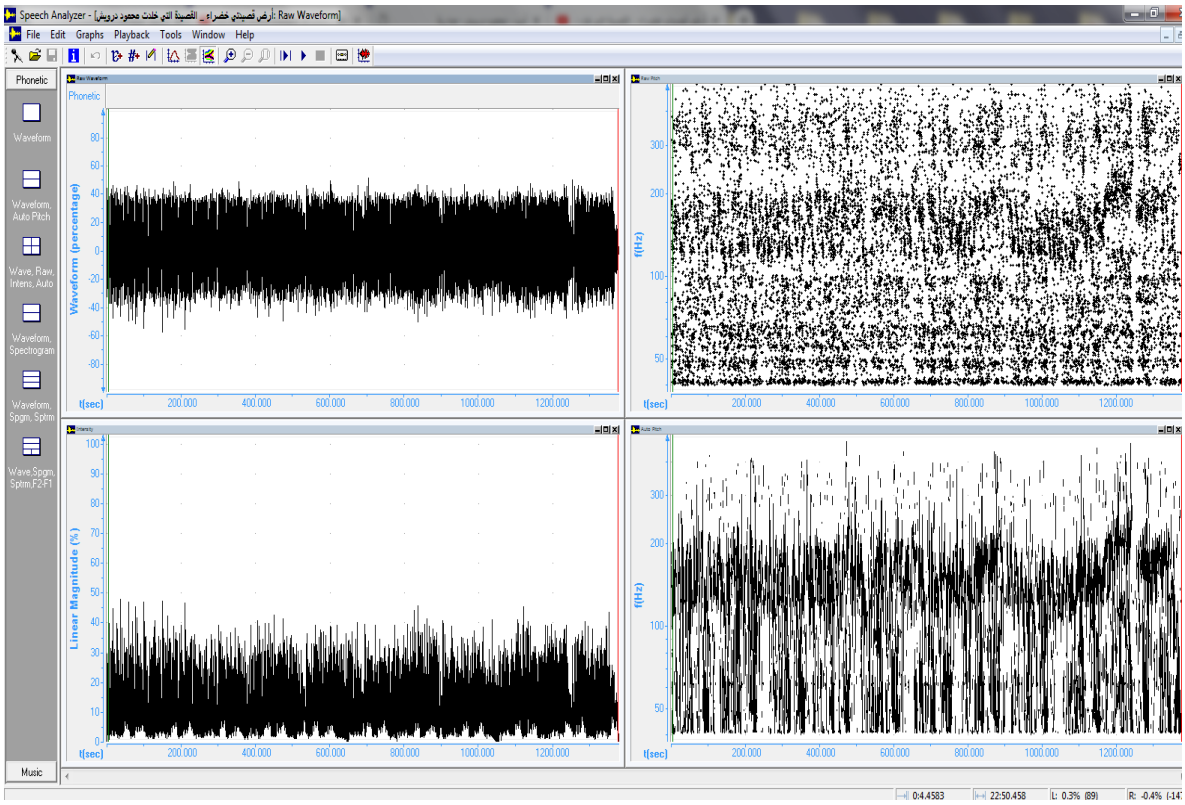
يتحدد التنغيم بكونه "محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة الناتجة عن درجة كل صوت في علاقته بسياقة المكون للجملة"[3]، هذا الأمر الذي وقفنا عليه أثناء التحليل الصوتي للقصيدة عن طريق البرنامج (Speech Analyze 31) الذي يبين قوة الإسماع التي تصاحب أعلى درجة نبر في المنطقة المغطاة بالسواد، علما أنه تم تحويل الملفات الصوتية المنزلة إلى امتداد (wav) حتى يتسنى لنا إخضاعها للقياس مباشرة، و قد أخذنا لقطة الشاشة (capture d'ecran) للنتائج المتحصل عليها:

[1] صلاح يوسف عبد القادر ، العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام للطباعة و النشر و التوزيع و الترجمة، الطبعة الأولى، 1997، ص 156.
[2] كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ص 262.
[3] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 1996، ص 79.

شكل رقم 2-2: القياس الحاسوبي للحزمة الصوتية من قصيدة جدارية



شكل رقم 2-3: التحليل الصوتي لقصيدة جدارية عن طريق البرنامج (Speech Analyze 31)



المصدر: من إعداد الباحثة إعتمادا على برنامج (Speech Analyze 31)

يمثل الجزء الأعلى المنحنى البياني الصوتي للعينة مع إبراز درجة التغيرات على المستوى العمودي (أي التردد) ودلالة الزمن على المستوى الأفقي. أما الجزء الأسفل فيمثل الصورة الطيفية أو الشبحية لصوت العينة على معلم متعامد، وهنا يظهر تغير التردد بوحدة الهرتز (HZ) العمودي، والأفقي يظهر الزمن (ثا).

والملاحظ أن السواد كثيف، و هذا ما يبين أن التنغيم مرتفعا في هذه القصيدة، و هو ما يطلق عليه (Lisinglone) يتحقق بارتفاع درجة التلوين الموسيقى، الذي يطلق عليه سعد مصلوح بالتنغيم الصاعد، و هو الذي تنتهي به الجملة الاستفهامية[1]، و التي نجدها في القصيدة في عبارات: (ماذا فعلت، هناك في الدنيا؟)، و (أين أنا؟) و(أين أيني الآن ؟) على غير ذلك ليصل إلى 350 هرتز (fHz) لينخفض أحيانا بالجمل الإثباتية، مشكلة موجات متداخلة (Interférence) لصوت مركب "من صوت ذو تنغيم أساسي وهو المحدث للرنين أكبر، أما النغم الثاني فهو توافقي (résonance) وهو أقل رنينا"[2]، و هو ما يحقق حالة الانسجام الصوتي رغم أنه يمثل غالبا بالارتفاع. و هذا التضافر لأنواع التنغيم في هذه القصيدة يكشف عن حركة الصراع في القصيدة، و ذلك بين الدلالات المباشرة للكلمات و بين النغمات المفروضة عليها من قبل الشاعر، ليحقق الإنزياح الإيقاعي الذي يفرضه المؤلف لحظة الكتابة الإبداعية فهو: "يدل على الحالة النفسية للمتكلم، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني و تفسيرها"[3]، و هذا التنوع في التنغيم يزداد بتنوع معنى الجملة و صور نطقها وطريقة التنويع في موسيقاها[4]، يبرز التنغيم خصائص بعض الأساليب و التراكيب الذي حذفت بعض عناصرها، و التي تفهم بالسياق. و قد رأينا في الفصل الأول أن شعر محمود درويش حافلا بحذف أدوات الاستفهام على سبيل المثال.

إن المادة الصوتية زاخرة بإمكانات تعبيرية مائلة إذ أن: "الأصوات و ألعاب النغم و الإيقاع والكثافة و الاستمرار و التكرار و الفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة...، فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية، يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية"[5]، و القراءة الشعرية بالطريقة الإنشادية الاحترافية المرتجلة التي ينطق بها الشاعر محمود درويش، يبين من خلالها قدرة الإيقاع في التأثير على النفوس، و ذلك بسماع الطريقة الإنشادية للشاعر عبر فيديوهات الانترنيت.

و الملاحظ أن الجانب الصوتي مهم جدا، فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد بملاحظة الجانب الصوتي الذي يؤثر على المعنى، و هو لصيق بطريقة الآداء من طبيعة الشاعر،

---

[1] ينظر: سعد مصلوح ، دراسة السمع و الكلام ، عالم الكتب ، القاهرة، 1980، ص 258.

[2] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص 31

[3] كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 534

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 534

[5] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته منشورات دار الآفاق الجديدة، الطبعة الأولى ،بيروت ، 1985، ص 25.

فـدرجات الصـوت و تماثلاتـه أثنـاء الإنشـاد و الإلقـاء تلعـب دورا في تصـعيد التنغـيم في قصـيدة الجداريـة الملقـاة مـن طـرف الشـاعر محمـود درويـش المحمـل مـن اليوتـوب، إن كـل العوامـل الطبيعيـة و الفيزيولوجيـة والنفسـية لهـا دورهـا الفاعـل في الإنشـاد أو الإلقـاء لتحـرز مـدى قـوة التنغـيم، "فعلـى قـدر مـا تمتلـك، كلمـات الـنص المنطـوق مـن حيويـة و حـرارة و قـدرة علـى الانـدهاش و الإبهـار، و مـا يكـون لهـا مـن وقـع محبـب علـى أذن السـامع و نفسـه يكـون تفاعـل المتلقـي السـامع، و علـى قـدر مـا تمتلـك عبـارات الـنص مـن تـوازن وتنـاغم و انسـجام و شـفافية و توجـه خطـابي، و علـى قـدر مـا تملـك صـور الـنص و رؤاه مـن سـحر وقـدرة علـى التجسـيد السـمعي البصـري الخـاطف و التواصـل الروحـي الخفـي و خطـاب اللاوعـي، يكـون الانجـذاب و يكـون التـأثير علـى السـامع و يجـنح الشـاعر في أدائـه الخطـابي"[1]. و بهـذا يحقـق التنغـيم دلالات متفاوتة عبر التوتر و الصراع الذي تقوم به النغمة إزاء العناصر اللغوية في النص.

يبـدأ التنغـيم الحاصـل في نطـق الجمـل الإخباريـة العاديـة نغمـة عاديـة كقولـه: (فلـم يظهـر مـلاك واحـد)، قبـل انتهـاء النطـق بـزمن قليـل تأخـذ هـذه النغمـة في الارتفـاع، لتصـل إلى مسـتوى النغمـة العاليـة (مـاذا فعلـت، هنـاك ، في الـدنيا؟) ثم تهـبط عنـد نهايـة الجملـة إلى النغمـة المنخفضـة مـع فاصـل هـابط، و يمثـل لهـذا الخـط بـالرمز التـالي: / ↙ /، و في الغالـب يتحقـق أثنـاء نطـق الجمـل الاسـتفهامية الـتي لا ينتظـر ناطقهـا الإجابـة سـلبا أو إيجابـا أي "نعـم" أو "لا"، و الخـط الثـاني مـن خطـوط التنغـيم، ينطبـق علـى التراكيـب الاسـتفهامية الـتي يكـون جوابهـا نعـم أو لا يبـدأ نطقهـا بنغمـة عاديـة، ثم ترتفـع لتصـل إلى نغمـة عاليـة قبـل انتهـاء النطـق، و تنتهـي بفاصـل صـاعد، و يمثـل لهـذا الخـط بـالرمز" / ⟵ /[2] لتنشـد حـدة التنغـيم مـرة أخـرى بأسـاليب التعجـب الغـير متباعـدة بعبـارتي: (تريـات المكـان السـكري !) و (هـذا هـو اسـمك، فـأحفظ اسـمك جيـدا !). رغـم أننـا نجـد عبـارات أخـرى بأسـلوب التعجـب دون إظهـار بالضـرورة لعلامـة التعجـب ليزيـد مـن شـدة النغمـة و تأثيرهـا، "فـلا أحسـب أن العلامـة وحـدها كانـت المفـرق بـين إرادة الاسـتفهام وإرادة التعجـب ... و إذا كانـت الأسـاليب القياسـية قـد أخـذت ملحمـا إعرابيـا يبعـد بهـا عـن تصـور الانفعـال، فـإن الأسـاليب السـماعية للتعجـب الـتي لا ضـابط و لاحصـر لهـا لابـد و أن يكـون التنغـيم أساسـا في فهمهـا"[3]. إن الاخـتلاف هـو الـذي يسـاعدنا في التعبـير علـى مشـاعرنا و حالاتنـا الذهنيـة المختلفـة، هـذا مـن ناحيـة و مـن ناحيـة أخـرى يسـاعدنا علـى أن تغيـير معـنى الجملـة مـن الخـبر إلى الاستفهام أو إلى التعجب.

[1] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسات نقدية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 1999.

[2] ينظر: محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية ، الطبعة الأولى ،1982 ، ص 170 – 171.

[3] أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص 75.

المطلب الثالث: القراءات الحاسوبية لمدار النبر:

أولا: درجات النبر (L'accent – Loudnesse)

على الرغم من أهمية النبر و دوره في بنية الخطاب الشعري، إلا أنه كان خافتا في ذاكرة الدرس النقدي القديم، و لم يأخذ الأهمية بوصفه بنية إيقاعية و صوتية إلا حديثا، و قد يعود ذلك حسب رأي شكري عياد إلى كون اللغة العربية لغة انسيابية و ليست لغة نبرية[1]، مما يجعل موضوع النبر شائكا. و لهذا تعرض النبر لخلاف كبير بين الباحثين، فبعضهم فهم النبر على الأساس الموسيقى، بينما فهم البعض الآخر على الأساس اللغوي[2].

و النبر لدى المحدثين عامة هو: "الضغط على مقطع معين من الكلمة ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السمع"[3]، مما ينتج عنه تلوين و تغيير في المعنى، و إذا كانت الكلمة تتكون من سلسلة الأصوات المترابطة فإن هذه الأصوات تختلف فيما بينها قوة وضعفا في النطق و السمع بحسب طبيعتها و موقعها، و تبعا لهذا فإن المقطع الذي ينطق بصورة أقوى مما جاوره يسمى مقطعا منبورا[4]. وعليه نجد تعاريف النبر لاتخرج عن بروز وظهور الصوت في أحد المقاطع اللغوية على غرار المقاطع الأخرى المشتمل عليها اللفظ، وعبر عن ذلك إبراهيم أنيس، يقول: "والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزا و أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الذي نسميه النبر"[5]. حتى يتجلى الأثر السمعي المنبعث، ما يجعل نطق أحد المقاطع اللغوية أقوى من غيرها. فالنبر ملمح دال، كما أنه يمكن أن يتوالى في الكلمة الواحدة. وهو درجتان[6]، بالاستناد إلى مبدأ القوة و الضعف[7]:

- النبر القوي: و يرمز له ب(^)، و يكون في الكلمات و الصيغ جميعا.
- النبر الضعيف: و يرمز ب (V) و من أضعف النبرات، و يقع على ما تبقى من المقاطع.

و يرى كمال بشر أن للغة العربية شبها قريبا باللغات النبرية من حيث توظيف النبر و توزع درجاته توزيعا مناسبا لمقاصد الكلام على مستوى الجملة، فكل جملة أو عبارة تحتوي عادة على مجموعة من

[1] ينظر: شكري عياد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1978، ص 66

[2] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2005، ص 98

[3] عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، مطبعة مكتبة و هبة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1996، ص 216.

[4] ينظر :كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2003، ص 512

[5] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 131

[6] ينظر: مكي درار و سعاد بسناسي، المقررات الصوتية، مرجع سابق، ص 157

[7] ينظر:كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 245.

الكلمات ذات الأهمية النسبية، و تنوع المقامات و المواقف اللغوية يؤثر حتما في درجة الأهمية بالنسبة للكلمات[1].

مكنتنا الدراسة العلمية للأصوات من تفسير عملية النبر الواقعة في الجهاز الصوتي (Appareil phonatoire) للإنسان من خلال ضغط الحجاب الحاجز على الرئتين، ليفرغ مافيها من هواء المطروحة في اتساع ذبذبات الأوتار الصوتية (Cordes vocales)، وهذا ينتج عنه علو الصوت، في حين ينخفض صوت المقاطع الغير المنبورة[2].

ثانيا: قانون النبر الكمي:

يرى شكري عياد أن الشعر العربي شعر كمي[3] و الشعر الكمي هو: "الشعر الذي يؤسس على الكم في المقاطع و ما يتطلبه المقطع من زمن النطق به"[4]، و سنعتمد في دراستنا للنبر باعتباره بنية مكملة للمشروع العروضي على دراسة (**كمال أبي ديب**)، حيث نجد أن التراكيب النووية تلعب دورا حاسما في صياغة الإيقاع، وتكمن هذه النوى في جملة الأسباب والأوتاد. فقد سعى أبو ديب إلى إضفاء الصبغة العربية على الشعر، كما اعتمد على تفاعل بين الكم و النبر لدراسة الطبيعة النبرية بتقسيم التركيب نووي بدلا من التفاعيل أو المقاطع – والنواة وحدة تقوم مقام السبب و الوتد و الفاصلة – ومن هنا يمكن القول "إن فاعلية الإيقاع في نظر كمال أبو ديب تنطلق من مفهومه لإيقاع الشعر العربي، إذ إن التفاعل الحاصل بين الكم و النبر هو الذي يجعل من الإيقاع عنصرا حيويا"[5].

يوفق كمال أبو ديب بين النبر الشعري والنبر اللغوي على أساس تفاعل هذين النوعين في تفعيل حركة الإيقاع بإعادة مرجعية نظام النبر إلى واضع علم العروض الخليل.

أ– قانون النبر اللغوي:

يقع النبر اللغوي في مشروع كمال أبي ديب على الكلمات بوصفها وحدة لغوية قاموسية محتفظة بنبرها داخل الجملة و خارجها[6] مفاده أن الكلمة إذ انتهت بالنواة (/0) أي السبب الخفيف في علم الخليل أو بالنواة (//0) أي الوتد المجموع، فإن النبر يكون على الجزء الذي يسبقها مباشرة و تندر الكلمة المؤلفة من النواة (///0) بإحدى الطريقتين: (///0) أو (///0)

إما الكلمات المتآلفة من نواتين أو أكثر فيكون نبرها كالتالي:

---

[1] ينظر : كمال بشر ، علم الأصوت ، ص 519.

[2] ينظر: تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، مرجع سابق، ص 171

[3] ينظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 45

[4] تامر سلوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، كلية الإنسانيات و العلوم الاجتماعية ، 1996، سوريا ، ص 12

[5] علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار الغيداء للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى ، 2015 ، ص 46

[6] ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 302

- ✓ إذ انتهت الكلمة بالنواة (/0) أو بالنواة (//0) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة.
- ✓ إذا انتهت الكلمة بالنواة (///0/) فإن النبر يقع الجزء السابق للتتابع (//0) أي (///0).
- ✓ إذا انتهت الكلمة بالتتابع (/00) أو (//00) أو (///00) يمكن اعتبار كأنها الكلمة تنتهي بـ (/0) لتنبر على هذا الأساس.
- ✓ أما إذا اجتمعت في الكلمة كل القوى السابقة، فإن نبرها يكون كما يلي: (///0//0/0)

ب- قانون النبر الشعري:

يقع النبر الشعري على الوحدات الإيقاعية أما إذا شكلت النواة (//0) وحدة إيقاعية منفردة فلا نبر لها وكذلك النواة (/0)، أما النواة (///0) بوصفها وحدة إيقاعية فإن تنبر بالطريقتين التاليتين: (///0) أو (///0)

لا فرق بين النبر الشعري و النبر اللغوي (الارتكاز) إلا فيما يتعلق بتجلي كل منهما، حيث يتجلى الأول في الوحدة اللغوية بينما يتجلى الثاني في الوحدة الإيقاعية. و لذلك يعتمد النبر اللغوي على النظام المقطعي، بينما النبر الشعري على النظام العروضي.

و تكمن أهمية هذه الخطوات في أنها تكشف عن إمكانية الربط بين النبر و المعنى، و تأكيد تلك العلاقة العضوية التي تنبع من علاقة الكلمات و الدلالات المعنوية، باعتباره: "فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل الضغط أو الإثقال على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة"[1]. و لعل الدراسة التحليلية التي نحاول جلاء علاقة النبر و الارتكاز كجزئية إيقاعية بالمعنى، برصد الفاعلية الإيقاعية للنبر في شعر محمود درويش من خلال عدة نماذج.

ثالثا: القياس الحاسوبي لمدار النبر:

شكل البحر الكامل إشكالية في مشروع أبي ديب النبري، ذلك أنه يتضمن نواة القلقة (///0) التي تُنبر بطريقتين إما (///0) أو (///0)

و سيتم التحليل النبري لقصيدة (مديح الظل العالي)[2]:

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 238.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 9- 10.

1/ بيروت دمعتنا .....

2/ و مفتاح لهذا البحر. كنا نقطة التكوين،

3/ كنا وردة السور الطويل و ما تبقى من جدار

4/ ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في دخان قيامة

5/ و قيامة بعد القيامة؟ خذ نثارى — حركة الإنكسار

6/ بحر لأيلول الجديد، و أنت إيقاع الجديد تدفني سحبا على

7/ الصحراء،

8/ فلتمطر

9/ لأسحب هذه الأرض الصغيرة من إساري .....

10/ لا شيء ليسرنا .....

11/ و تنكسر البلاد على أصابعنا كفخار ، و ينكسر المسدس من

12/ تلهفك

13/ انتصر هذا الصباح، و وحد الرايات و الأمم الحزينة و الفصول — حركة الإنتصار

14/ بكل ما أوتيت من شبق الحياة

15/ بطلقة الطلقات

16/ باللاشيء

17/ وحدنا بمعجزة فلسطينية .....

تتوازى في النص حركتان متنافرتا العمق الدلالي، هما: حركة (الانكسار) التي تتمثل في انكسار بيروت، و حركة (الانتصار) التي تتجسد عبر آمال الشاعر في الانتصار على الحصار الذي فُرض على بيروت آنا ذاك.

و سيُقسم النص إلى جزأين اعتمادا على هاتين الحركتين، و نتبع ترميز أبي ديب في الدراسة النبرية لهذا الجزء أي: الرمز (^): النبر اللغوي
الرمز (X): النبر الشعري

لندرس عدد النبرات الواردة في كل شطر، ثم المقارنة بين النبرين مع محاولة ربط الإيقاع بالدلالة عند النقاط المنبورة، إما بالنبر اللغوي أو الشعري المتجسد من خلال الحركتين المتضادتين (حركة الانكسار و حركة الانتصار) المتمثلة في قصيدة (**مديح الظل العالي**)، و أخيرا تجرى قراءة رقمية مباشرة من الحاسوب للنبر. وهذه الطريقة تمكننا من تجاوز عدة عقبات لاقاها المحدثون في قياساتهم للصوت اللغوي "باستعمال الآلات الميكانيكية الالكترو

كانيكية مثل آلة الكيموغرافيا للألماني Karl Lunduidge و آلة البلاتوغرافيا للانجليزي Erasmus Daruine و آلة المينوغراف، و آلة كوبر Kooper، و جهاز الراسم الطيفي Spectrogrphe، و قارئة النمط لمختبراته Haskins في أمريكا، و جاهز التحليل الطيفي"[1]، حيث أن هذه الأجهزة كان أغلبها يؤدي غرضا معينا، إضافة إلى نسبة الخطأ الفيزيائي الواردة بقوة غير أن القياس باستعمال البرامج الحاسوبية تمكننا من قياس عدة وسائط في برنامج واحد و تقلل من نسبة الخطأ الفيزيائي.

مواقع النبر اللغوي في حركة الانكسار	مواقع النبر الشعري في حركة الانتصار
1- /0/0/ - 0///0/	10- متفاعلن - متفا
2- /0/0/0/-//0/-0///-0/0/0/	0/// - 0//0/0/
3- /0//-0///-/0//0/-/0/0/-//0/	11- علن-متفاعلن-متفاعلن-متفاعلن-متفاعلن-متفا
4- /0//-////0/-/0/0/-//0//-0/0/-0/0/	-/00/0/-0//0///-0//0///-0//0///-0//
0//0//	0///-0//0///
5- 0/0//-//0//0/-0//0//	12- علن – متف
6- /0//0/-/0/0/-/0//0/-/0/0//-0/0/	/// - 0//
0///-0////	13- اعلــن-متفــاعلن-متفــاعلن-متفــاعلن-متفــاعلن-
7- /0/0/0/	متفاعلن-م
8- 0/0/0/	/-0//0///-0//0///-0//0///-0//0/0/-0//0
9- 0/0//-//0//0/-/0/0/-//0//	14- تفاعلن – متفاعلن- متفاعلن- م
	/-0//0///-0//0/0/-0//0//
	15- تفاعلن – متفارع
	/0///-0//0//
	16- لن – متفاع
	/0/0/-0/

[1] عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، الفونيكا، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، لبنان، 1992، ص 132.

يلاحظ في تحليل النبر اللغوي أنه كان قويا جدا في هذا المقطع المتكون من 9 أسطر ليصل إلى 30 نبرا قويا بدرجات متفاوتة لكل سطر "لتبرز بعض أجزاء سلسلة الأصوات على حساب الأجزاء الأخرى"[1]. و قد ساعد النبر على تحديد الوحدات اللغوية في سلسلة الأصوات المنطوقة، فإذا سمعنا مثلا المركب اللغوي من السطر الرابع نجد النبر قد وقع على المقطع الأول، و هذا ما يؤدي إلى قوة نطقه، و تكون الزيادة على حساب قوة نطق المقطع الثاني لتقل[2]، و هذا ما يجعل توزيع الوحدات النحوية كالآتي:

(4- ماذا تب + قى)

أما السطر الأول (بيروت دمعتنا) فيقع النبر حسب نظرية الناقد أبي ديب على المقطع الثاني، وهذا ما أدى إلى زيادة قوة نطق هذا المقطع "بزيادة قوة خروج الهواء الخاصة بالفتحة الطويلة، وتقليل قوة الهواء الخاص بالمقطع الأول"[3]، و هذا يؤدي إلى أن يكون توزيع الوحدات النحوية كالآتي: دمع + تنا

حذفت الحركة القصيرة الواقعة في نهاية المكون اللغوي من السطر الثامن (فلتمطر)، بسبب القاعدة الصوتية لما تطلبه الموقف اللغوي، هذا يعني أن قاعدة وضع النبر تطبق على الكلمة بكاملها قبل حذف الحركة القصيرة، "و عند تطبيق قاعدة النبر يراعى أصل الكلمة، ثم تحذف الحركة بعد الانتهاء من تطبيق النبر"[4].

يقع النبر اللغوي في الكلمات مما سبق على المقطع الأول، و هذا هو السبب في فك الضعف النبري، و هو بهذا قد انتقل إلى القوة النبرية التي تترجم بالعلو في درجة الصوت الذي يكتسبه الفونيم الصوتي داخل اللفظة بـ "مقدار قوة على مقاطع كل لفظ"[5]، و ليس بالضرورة أن يكون هذا الفونيم مجهورا أو ذي شدة عالية، فالبروز الذي يكسبه داخل اللفظة يتأثر بحكم تموقعه بين الفونيمات المجاورة له. أما النبر الشعري فهو ضعيف بالنسبة النبر اللغوي حيث قدر ب 22 نبرا بتقدير ثابت في جميع الوحدات الإيقاعية الذي أسس عليها قصيدة مديح الظل العالي و هي تفعيلة (متفاعلن)، إذ وقع النبر الشعري على الألف اللينة للتفعيلة، و هو ما أدى إلى زيادة خروج الهواء و شكل نسبة 60% من مواقع النبر الشعري الإجمالي (///0//0) ما عدا التفعيلات التي وقع عليها التدوير فأخذ مواقع مختلفة.

---

[1] صلاح الدين صلاح حسنين، في لسانيات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011، ص 136

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 137

[3] المرجع نفسه، ص 138

[4] المرجع نفسه، ص 139

[5] سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، السعودية، 1983، ص 133.

بالعودة إلى النص نجد أن النبر قد ضرب كحد أعلى في السطرين التاليين:

6- بحر لأيلول الجديد و أنت إيقاع تدقني سحبا على = 7 مرات

11- و تنكسر البلاد على أصابعنا كفخار، و ينكسر المسدس من = 7 مرات

بالرجوع إلى الدائرة الدلالية نجد أن هذا الارتفاع في حدة النبر قد مثل دلاليا وصفا مركزا لحركة الانكسار سنة 1980، عبرت عن تطور كبير في دلالة البحر[1]، و اختزلا سمات البحر باضطرابه وغموضه و تقلبه للقصيدة بأكملها رغم طول القصيدة، فهي تندرج تحت ما سماه كمال خير بك بالقصيدة العملاقة[2]، باعتبارها تتكون من عدة مقاطع تطول و تقصر، مشكلة فيها بينها مجرى شعوري واحد ينبني على أساسه الهيكل العام للقصيدة، و هي غير معبرة عن موقف سياسي، و إنما عن هوية انبعاثية حضارية. و هو ما يطابق قول (**غالي شكري**): "إن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة، وليس وجها سياسيا أو لافتة إيديولوجية، لكنه العنصر الجمالي الذي يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشد عنها"[3].

إن هذه الكثافة النبرية في هذين البيتين مثلث حيوية الإيقاع، و تعني وجود مقاطع طويلة، حيث لا يقع النبر حسب قانون أبي ديب، إلا في الجزء السابق للمقطع الطويل مباشرة ليصل التوتر أحصاه.

لم يدرس الباحثون الجدد النبر دراسة حاسوبية تعتمد على معطيات علم الأصوات المخبري التجريبي، و إنما اكتفوا بالإدراك الذاتي. و أدى غياب التحليل الرقمي، و عدم استعمال أجهزة التحليل الصوتي في دراسة ظاهرة النبر، إلى ظهور اختلافات كبيرة و آراء متضاربة في قيمة النبر و مواقعه، و من ذلك دراسات: إبراهيم أنيس، كمال أبي ديب و أحمد مختار عمر، فإن الفرق في التحليل و تحديد مواضع النبر الشاسع، هذا إذا استثنينا من يرى النبر في العربية شيء وهمي و ليس له أثر في المعنى[4].

قبل التعليق على نتائج التجارب الخاصة بقياس النبر، ارتأينا أن نشير إلى أنه أثناء استكشافنا لتطبيق (Spectroid) الرقمي اتضح أنه يؤدي غرض قياس "مواطن الدراجات النبرية الثلاث (المدة، الشدة والتردد) بصفتها العوامل الرئيسية في تحديد المقطع المنبور"[5]. وذلك بيسر من حيث أنه يوفر إمكانية قراءة القيمة مباشرة للمقطع المنبور، كما يوضحه الشكل الموالي:

---

[1] ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص 646

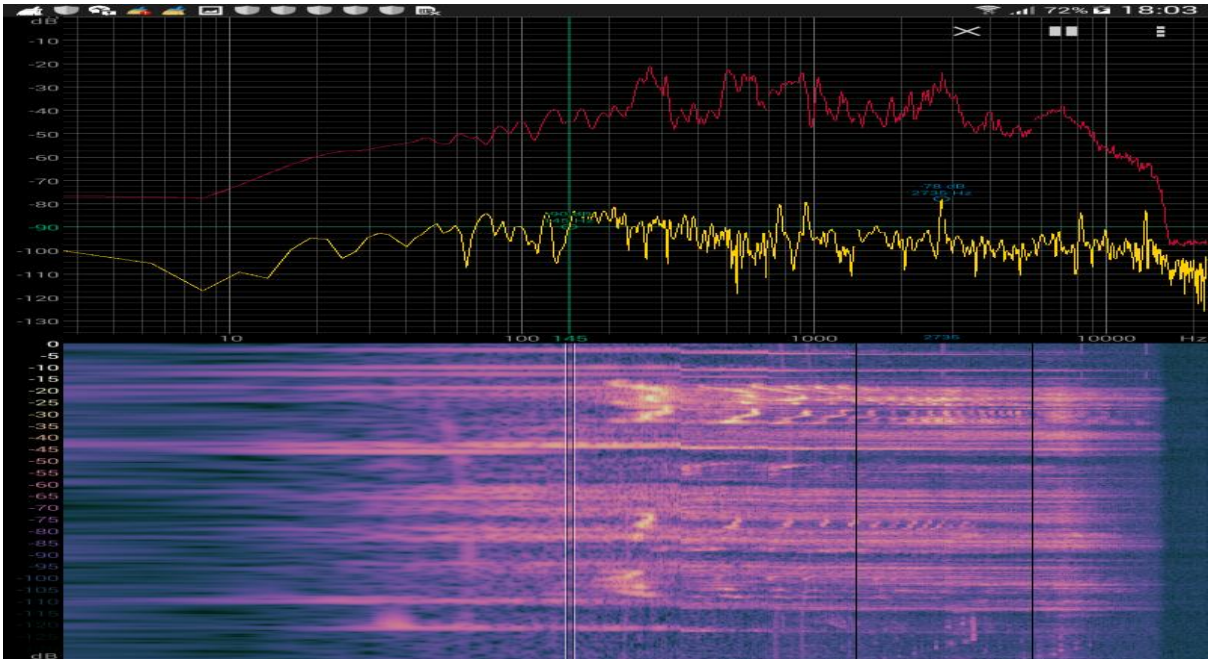
[2] ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر في العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي، مرجع سابق، ص 368

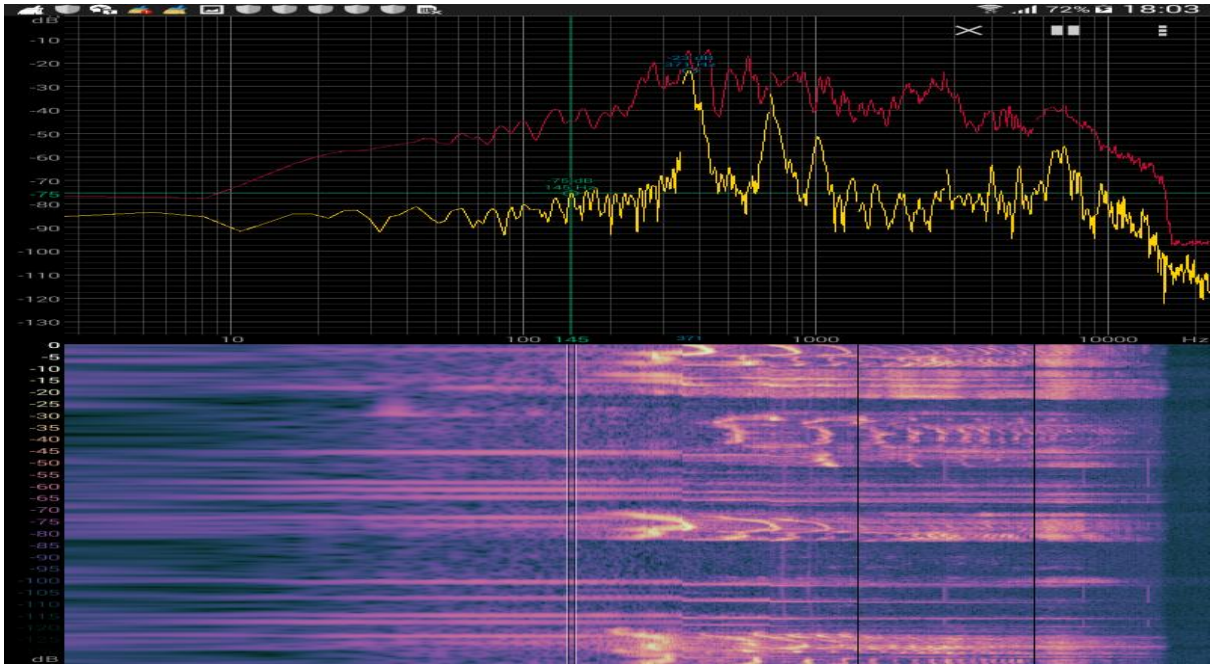
[3] شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، مصر، 1968، ص 117

[4] ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات و الفونولوجيا، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بيروت، 1998، ص 47.

[5] أحمد الجنادبة، مقال (النبر في اللغة العربية: دراسة حاسوبية (أفعل التفضيل نموذجا))، مجلة المخبر، عدد 14، جامعة بسكرة، الجزائر، 2018، ص 101.

شكل رقم 2–4: دراسة حاسوبية لقياس النبر باستخدام تطبيق (Spectroid)





المصدر : من إعداد الباحثة بناءا على برنامج (Spectroid)

تظهر الحزمة الصوتية من صورة Spectroid الرقمي من الشكل السابق في تركيب من أشرطة عمودية حمراء و أخرى صفراء مكونه لصيغ المقطع الشعري المذكور آنفا، ثم قمنا بإظهار الفونيمات المنبورة حيث تظهر في القسم الأعلى بذروات مرتفعة و يتبين مقدار الشدة بـ 130ديسبل كقيمة عظمى، و بنفس الطريقة تم حساب الشدة كقيمة دنيا و التي تقدر ب 78 ديسبل.

المبحث الثاني: جماليات البنى المكملة

المطلب الأول: التوازي وأثره الهندسي

أولا: التوازي في الدرس البلاغي وعند اللسانيين:

أ- التوازي في الدرس البلاغي:

إن موضوع التوازي التركيبي من المواضيع التي حظيت باهتمام الدلاليين والبلاغيين القدامى قبل المحدثين، وذلك لما له من أثر جمالي يُزين النص الإبداعِي. ويعتبر النحاة العرب القدامى السبّاقون في دراسة الظواهر اللغوية على أنواعها، فكان من ذلك التوازي الذي أجملته الدراسات العربية القديمة «فالبلاغة العربية القديمة احتفلت بهندسة البيت الشعري احتفالا كبيراً، وراعت أن تكون عناصر البيت الشعري التركيبية والصوتية متساوية إلى حد بعيد، فهناك تماثلات وتقابلات تعمّق هندسة البيت الشعري، وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت، أو تتوسع دائرتها لتشمل مقطعا أو مقاطع من القصيدة»[1].

على عكس ما ذهب إليه موسى ربابعة بافتراضه أنه «لم تذكر كتب النقد والبلاغة العربية القديمة مفهوم التوازي بنصه وحرفه»[2]، فهو ظاهرة لا يستأثر بها النقد الحديث.

فمن الدراسات البلاغية العربية القديمة ما جاء على لسان (**قدامة بن جعفر**) في دراسته للسجع وأنواعه يقول: «و أحسن البلاغة: الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة التمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقييم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني»[3]، وقد تناول (**قدامة بن جعفر**) الضوابط البلاغية والمحسنات اللفظية، وهو وإن جاء مجملا دون تفصيل، إلا أنّنا نلمس الخطوط العريضة للظاهرة البلاغية.

و تعتبر دراسات ابن (الأثير)[4] و (النويري)[5] و (القزويني)[6] و (الجرجاني)[7] و (السيوطي)[8] من الدراسات المهمّة التي أسست لهذه الظاهرة وعدّته ضربا من السجع يقول (**النويري**): «والسجع أربعة أنواع، وهي: الترصيع

---

[1] إبراهيم حمداني، مقال (بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية)، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 13، جامعة الموصل، 2013، ص 22.

[2] موسى ربابعة، مقال (ظاهرة التوازي في شعر الخنساء)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، بغداد، عدد 15، بغداد، 1955، ص 2029.

[3] قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1979، ص 3.

[4] ينظر: ضياء الدين ابن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ص 398.

[5] ينظر: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 104.

[6] ينظر: جلال الدين بن محمد بن عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص 394.

[7] ينظر: الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق: مجموعة من العلماء، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص 118.

[8] ينظر:أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر السيوطي، معترك الإقران في إعجاز القرآن، صحّحه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1988، ص 39.

والمتوازي والمطرّف والمتوازن... وأما المتوازي: فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن اتفاق الحرف الأخير منها»[1]. وعليه فقد أجمع بين اتفاق الحرف الأخير من الكلمتين (مبدأ الأجناس الصوتية) وبين اِتفاق الفواصل في الوزن (التجانس الخطي).

مع هذا التفصيل ترجع الريادة الحقيقية لدراسة التوازي إلى (**أبي هلال العسكري**) في كتابه الصناعتين تحت باب (في ذكر السجع والإزدواج)[2]، حيث نلفيه يستعمل التوازي لوجهين: الأوّل بمعناه اللغوي كالمواجهة والمقابلة، والثاني كونه جزءاً من السجع على شرط البراءة من التكلّف والخلو من التعسف، حيث يقول[3]: والسجع على وجوه:

- أن يكون الجزآن المتوازيان متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على الحرف بعينيه.
- أن يكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة فيكون الكلام سجعا.
- أن تكون الأجزاء متعادلة وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد.
- لابد منه هو الإزدواج فإن أمكن يكون كل فاصلتين على حرف واحد أو ثلاث أو أربع لا يتجاوز ذلك.
- أن تكون الفواصل على رنّة واحدة.

وعليه كانت دراسته لهذه الظاهرة مبنية على الوزن بوصفه مقولة بنيوية، لذا خصّص له حيزاً واسعاً وجال وأفاض في ذكره، وهذا ما يجعل من «الصناعة ضربا من البناء الهندسي الذي يقوم على تخير الألفاظ تخيّر دقيقا»[4].

ب- **التوازي عند اللسانيين:**

قبل الإفضاء إلى الخوض في تبين ظاهرة التوازي لدى المحدثين أردنا التنويه إلى ما ذهب إليه (**السجلماسي**) الذي يعتبر من متأخري القدامى الذي وسّع مفهوم التوازي، حتى إنه يمكن القول أن الدراسات الغربية الحديثة متفرعة عنه «إن الشعرية الحديثة، خاصة الشعرية اللسانية، لم تخرج عن الإطار العام الذي رسمه السجلماسي، ونستحضر في هذا الصدد حديث (**جون ميلينو وطامين**) عن أنواع التوازي»[5]. فهو لم يخرج عن حيز السجع غير أنه قارنه بالمعادلة والمناسبة لتحقيق التماسك النصي شعراً ونثراً على حدّ سواء. لذا أدرج رأيه مع جمهور البلاغيين القدامى.

---

[1] شهاب الدين النويري، مصدر سبق ذكره، ص 105.

[2] ينظر: أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين ، مصدر سابق ، ص 283.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 287.

[4] حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001، ص 48.

[5] محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010، ص 181.

أدرجت عدّة مظاهر تحت مصطلح التوازي منها: المقابلة، المقارنة، الترصيع، الطباق، المساواة، التناسب إلى غير ذلك. ومعنى هذا أنّ: «ظاهرة التوازي ليست جديدة، وإنما الجديد المصطلح الدقيق الذي أطلق عليها فوضع حدودا واضحة لها تميزها من غيرها من الظواهر الأسلوبية»[1].

يعتبر **رومان جاكبسون** (R. Jakobson) له الأثر الأكبر في تحديد مفهوم التوازي، حيث نبّه أن أساس اللغة الشعرية الربط بين عنصرين، مستخدماً في ذلك مبدأ التقابل الثنائي في تحليل الظواهر اللغوية، ويعمّق (**جاكبسون**) دراسته لظاهرة التوازي وذلك من خلال: «مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وتركيب الترادفات المعجمية، وتطابقات المعجم التامة»[2].

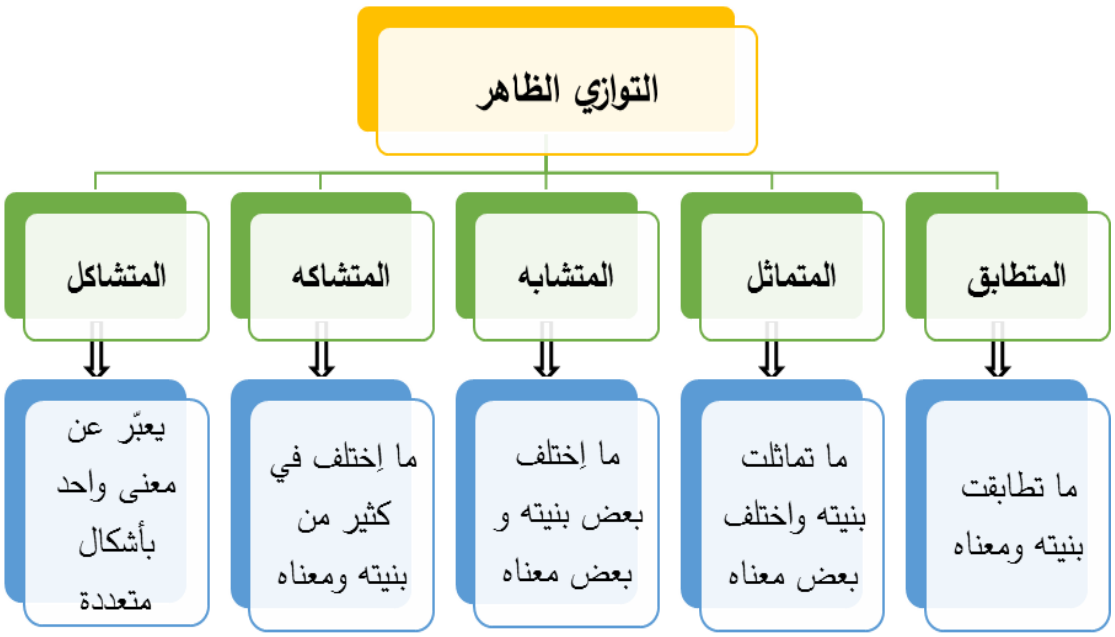
يجمل هذا التصور أنساق الأشكال البيانية للتراكيب اللغوية، وأثرها في حيزاته للانسجام الواضح، ومن هنا انطلق في دراسته للتوازي من إسقاط مبدأ المماثلة على محور التراكيب لهيئة تقابلية، اِستناداً إلى قضايا شعرية تكرارية، من علمي البديع والعَروض، والتي تحتاج توازنا وتعادلا اِلزاميا بين السطور المتجاورة[3]، وهو عنده ظاهرة تشمل الشعر والنثر، لأن «البنى المتوازية العامة في الشعر يمكن أن تعمم على النثر»[4]. وبهذا يكون التوازي ظاهرة أسلوبية ضمن ثنايا النص، وتبرز قيمتها من خلال تكرار البنيات النحوية والصرفية والمقطعية في كل سطر مانحة للشاعر بنية مسبقة جاهزة، ليستند إليها في أبيات تالية. وقسّمه إلى نوعين: التوازي الصوتي ويعتمد على الصوت المفرد للكلمة، والتوازي الغير صوتي ويقصد به اللغوي.

على هذا الأساس اتفقت مصاب التعريفات المختلفة من طرف النقاد للتوازي في اتجاه أنه: «عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[5]، فهو عنصر هام في تشكيل المنجز الشعري وانتظامه وترتيبه فهو منهجية شاملة للتحليل حسب رأي (**محمد مفتاح**): ذو قيمة أدبية رفيعة لأنه: «خاصة أساسية في الأشعار العالمية»[6]. ولقد قسمه إلى قسمين، هما:

- **التوازي الظاهر**: عرفه «بما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كليا أو جزئيا»[7]، وتبصره العين في تشابه الفقرات وهذا النوع تندرج تحته أصناف أخرى على النحو الذي يوضحه الشكل الموالي:

[1] عاطف أبو حمادة، مقال (البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد 25، 2011، ص 73.
[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 106.
[3] ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الطبعة الأولى، 1999، ص 16.
[4] إبراهيم الحمداني، مقال (بنية التوازي في قصيدته فتح عمورية)، مجلة كلية التربية الأساسية، عدد 13، 2013، ص 07.
[5] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية- المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص 127.
[6] محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، مرجع سابق، ص 98.
[7] المرجع نفسه ، ص 150.

شكل رقم 2 – 5 : أشكال التوازي الظاهر



المصدر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، المغرب، 1998، ص 150

– **التوازي الخفي**: يعتمد على البصيرة الفكرية فنتجاوز «ما هو ظاهر إلى ما هو خفي، وما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى لا يمكن إثبات النظام والإنتظام»[1]، مما يضفي على النص سمة التماسك والإتساق. وقد أقّر على أنه قد تختلف بهذه الإقتراحات التقسيمية مع ما قدّم ملفا، ولكنها تدفع بمفهوم التوازي إلى الأمام[2].

ونلفي (**محمد مفتاح**) إعتماده في هذه التقسيمات على ملاحظة أي مشابهة أو اختلاف بين الأزواج المتجاوزة للأبيات.

أمّا الدكتور (**عبد المالك مرتاض**) فقد ردّ التوازي إلى الإيقاع، ليتفرّع عنه نوعين: أوّلهما الإيقاع المركّب الذي عدّه مزيج بين الوزن والقافية مع حروفها، والثاني الإيقاع المركب، الذي عرف لدى القدامي تحت مصطلح

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي المغربي، الطبعة الأولى، المملكة المغربية، 1999، ص 164.
[2] ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي المغربي، الطبعة الأولى، المملكة المغربية، 1994، ص 159.

(**المماثلة**)، ولا يتشكل إلا بتشابه البنى الداخلية والخارجية لتنتج إيقاعا متوازيا تخدم المعاني الكبرى وتراكيبها[1]. لذا نظر إليه كعلامة على وجود الملمح الشعري وغيابه دال على حضور الملمح النثري[2].

ميزت **اللسانيات النصية** بين نوعين من التوازي: أحدهما تام والآخر جزئي وفق هذا التوزيع[3]:

- **التوازي الأفقي التام**: يكون بالتطابق النحوي بين شطري البيت الواحد.
- **التوازي الأفقي الجزئي**: يبنى على مبدأ النقصان في الأبنية المتوازية بعمليات التحويل النحوي بالزيادة أو النقصان (الحذف أو الاستبدال أو إضافة الواو أو الجار والمجرور...).
- **التوازي العمودي التام**: يكون بين كل بيتين متتاليين أو مجموعة من الأبيات.
- **التوازي العمودي الجزئي**: يقصد به التطابق التام بين الجمل المتتالية في النص.

إذا كان من المتفق عليه، أن التوازي شكل «من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب... وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية»[4]، فإن هذا التماثل لا يعني التطابق أو التناظر.

تعددت تقنيات المنجز الشعري، وتنوعت أساليبه الفنية. وهيكلية بنائه إستغلها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية التي كان يكابدها المتمثلة من موقفه من مأساة وطنه. وكان من بين هذه التقنيات ظاهرة التوازي التي أسست لهيئة شعر محمود درويش عاملة على ضبط الوقفة البارزة فيه كونه: «شكل إبلاغي سواء كان تأدية شفوية أو مكتوبة، شكل خطابي أو بصري فالتوازن ينبني على ترجيع المشابهة الرابطة للشكل الكلي»[5] للشعر المعاصر كونه مفتوح على أسلوبية الشكل وشعرية الوحدات المتشاكلة، مما يضفي أسبقية الصوت على الدلالة[6].

وهذا ما ينبني عليه النص الشعري الدرويشي بالتزامه بمعيارية التوزيع.

ثانيا: التوازي وأثره الهندسي الديكارتي لدى محمود درويش:

تنوعت الدراسات لظاهرة التوازي وإختلفت التقسيمات والأنواع، وهذا حسب التصوّر العام لوظيفة الشعر أو طبيعته، إضافة إلى طبيعة العصر والمدارس الفنية المختلفة. فقد تختلف درجة التوازي في الشعر الرومانسي عن درجة الشعر القديم، وتختلف في الشعر المعاصر القائم على التفعيلة أو على السطر عن درجته في الشعر الرومانسي،

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1986، ص 199.

[2]George Buchanan Gray, The formes of Herbrew Poetry, Hodder and Syoughton, R&R, Clark Limited, EDINBURG, p 40.

[3] ينظر: حسن حنفي، تحليل الخطاب، مؤتمر فيلادلفيا، عمان، الأردن، دت، ص 46.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 198.

[5] ناصر إسطمبول، مقال(بصريات الفضاء الشعري المعاصر)، مرجع سابق، ص 136.

[6] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 108.

وهكذا فإن اِنتماء الشعر إلى مدرسة فنية يفرض إضافة مفاهيم أو حذفها حتى يكون التنظير ملائما للمادة الموصوفة، بل إن الاختلاف قد يشمل مظاهر التوازي من تماثل وتشابه وتطابق.

لذلك سنحاول الإلمام بهذه الظاهرة فيما يتوافق مع الشعر المعاصر بالدرجة الأولى، وعلى المنجز الدرويشي بالدرجة الثانية.

1- **التوازيات المتشعبة**: وهي حسب **جمال بندحمان** تضم توازيات الفضاء[1]، نذكر منها:

أ. **توازيات الفضاء:**

تشكلت قصيدة (**جبين وغضب**)[2] من ديوان (**آخر الليل**) من ثلاث توازيات مقطعية، حيث نجد:

المقطع الأوّل:
- من البيت الأول = (وطني! يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب)
- إلى البيت العاشر= (كي نشهد ميلاد صباحك)

المقطع الثاني:
- من البيت 11= (أيها النسر الذي يرسف في الأغلال دون سبب)
- إلى البيت 14= (سيفا من لهب)

المقطع الثالث:
- من البيت 15= (و أنا لست جديراً بجناحك)
- إلى آخر القصيدة

وقد جعلنا معيار الاِنتقال من ضمير إلى آخر للتقطيع، إذ يتضح أن القصيدة منظمة بكيفية تجعل الانتقال من ضمير المتكلم إلى المخاطب، ثم العودة إلى المتكلم إذ نجد:

المقطع الأوّل ← الأنا الشاعرة

المقطع الثاني ← المخاطب

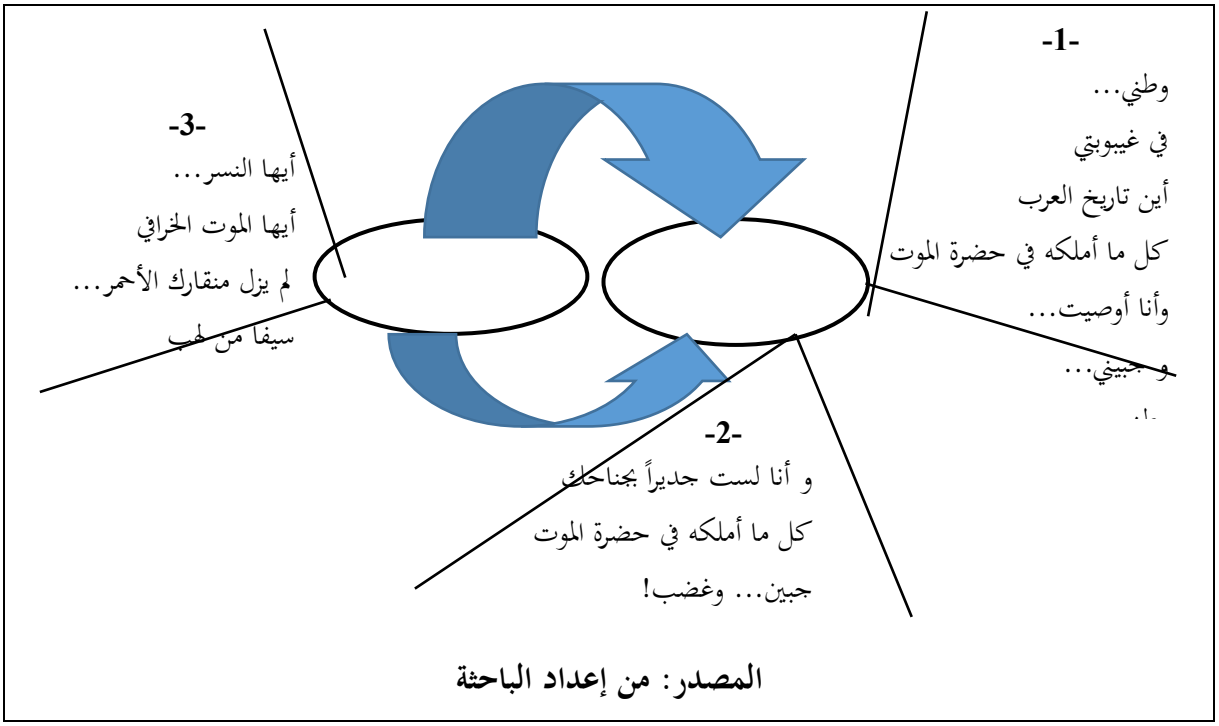
المقطع الثالث ← الأنا الشاعر

بينما خصت الروابط بضمير المتكلم وقرنت بداية مقطع (الثاني والثالث) بروابط الوصل السببي بالنسبة للمقطع الثاني، والوصل الإضافي للمقطع الثالث. ومما سبق يمكن إعادة تنظيم فضاء القصيدة وفق الشكل الآتي:

[1] ينظر: جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر ، 2011، ص 350-353.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 243.

شكل رقم 2 – 6: إعادة تنظيم فضاء قصيدة جبين وغضب لمحمود درويش



المصدر: من إعداد الباحثة

إن هذا التوزيع الذي أنجزناه تتحكم فيه الحواس، إذ هو مجرّد أداة التنظيمية لتحديد النصّان المتوازيان 1 و2 بالنسبة لبؤرة **الأنا الشاعرة**، والتوازي الحاصل في خضم الانتقال من الأنا إلى المخاطب (**أيها**).

ب – التوازي الوامض:

عرّفه الناقد (**عبد القادر فيدوح**) في كتابه (**معارج المعنى في الشعر العربي الحديث**) بتثبير الفضاء معتمداً على الشكل البصري لكتابة القصيدة المعاصرة كونه نص مغيّب في البياض يقول: «إن الشاعر يوظف البياض بوصفه نصا موازيا داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين: (نص حاضر في المكتوب ونص مغيب في البياض)، يتشاكلان فيما بينهما... يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب»[1].

هذا التوازي الحاصل ضمن ثنائية (**الرقش/ البياض**)[2] التي تهدف إلى تماسك النص عبر آلية التوازي المرتكز على ذهنية ومرجعية المتلقي لكشف الصور المستورة تحت حجاب اللامقول: «فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت... تأتي مثل هذه القراءة الواصفة فاتحة لتقري التوازي الذي يجليه الفضاء الشعري، بوصفه علامة بصرية... فتنتهي إلى إيقاع الفضاء الذي تأسس نتيجة صناعة الشكل بالكتابة»[3]. لنجد أنفسنا أمام نصين

[1] عبد القادر فيدوح، مقال (بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر)، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، الإتحاد العام للأدباء، العدد 81، 2012، ص 537.
[2] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صحفات، الطبعة الأولى، دمشق، 2012، ص 9.
[3] ناصر إسطمبول، مقال (بصريات الفضاء الشعري)، مرجع سابق، ص 136.

متوازيين، لكنهما ليسا على نسق واحد: النص المقيّد بالبنية اللغوية والنص اللامحدود باللامقول (paralangage) المكمّل له في إطار تماسك النص الكلي، والذي يعطي جوابا متوازيا للصورة الأولى، ويمنح معنى دلالي موازٍ للمعنى الأوّل. «ومن هنا يكون توظيف البياض، في خط متوازٍ مع النص المألوف، المنفلت من قبضة اللغة، قد جاء مكملا لمعنى النص المرقش ظاهرا وباطنا»[1].

من هذا المنظور، رسم الناقد تصّورا بشأن تناول ظاهرة التوازي، وذلك عبر تعالق النص المتخفي والنص الكاليغرافي، بما يجعل من هذا التعالق نصين متوازيين في نص واحد. وقد زخرت النصوص الشعرية المعاصرة بهذه التشكيلات النمطية التي اِستغلها الشعراء للتعبير عن الحالة النفسية المتأثرة بالواقع المأساوي، وخاصة مجنون التراب- كما أطلق شاكر النابلسي على محمود درويش- الذي سعى جاهداً إلى التعبير عبر إبداعه الشعري عن الرفض والقهر وسوء الأوضاع فاضحاً الإستدمار الصهيوني، وذلك بكل الأساليب الفنية والأسلوبية الممكنة.

كان من ذلك عملية إضفاء النص الموازي المتواري خلف إضفاء البياض. أراد من ورائها محمود درويش «العيش والتفرد بنفسه بعدما أصابه الألم والآهات، الفياض بالنسبة له المكان اللامتناهي، والذي لا يعلمه أحد سوى الخالق»[2]. فغيبه الشاعر رغم وجوده الميتافيزيقي وطرحه عبر نسق مختلف يتوازى ظاهرياً مع النص المعطى.

لنا في هذا المقام أمثلة كثيرة من إبداع محمود درويش، نأخذ قصيدة (**الرجل ذو الظل الأخضر**)، حيث يقول:

«نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع
تلوَ
زوابع
نرى صدرك الآن متراس ثائر
و لافتة للشوارع
نراك
نراك
نراك..
طويلا
...كسنبلة في الصعيد
جميلا
... كمصنع صهر الحديد

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 13.

[2] مولاي حورية، بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير ، سيدي بلعباس، الجزائر، 2007، ص 45.

وحراً

... كنافذة في قطار بعيد...

ولست نبياً»[1].

أُطلق على درويش أنه «بدأ كلاسيكيا ثم تحول إلى شاعر شعبي»[2]. وهذا ما لمسناه في شعر المرحلة الأولى الذي كان أقرب إلى الغنائية في قالب المقاومة الفلسطينية، كونه تصعد من رحم المعاناة مواكبا حركة شعر التفعيلة، بل اعتبر الشاعر التفعيلي الوحيد الذي مثّل عقبة أمام شعراء الحداثة بعدما إستنفذت قصيدة التفعيلة أغراضها أظهر محمود درويش عكس ذلك بتعطيل نظرياتها «وأثبت أن قصيدة التفعيلة ما تزال تشع برقيا ورونقا وهذا لا يتحقق إلّا من مبدع كبير»[3].

قد كانت لمحمود درويش علاقة إستثنائية مع مصر حيث إعترف الشاعر حلمي سالم بأنها «البلد الذي توجه إليه حينما قرر في أوّل السبعينات أن يغادر فلسطين بعد أن عانى ويلات البطش الصهيوني وفضاعة الاحتلال الإستطاني المجرم، إستقبله المثقفون المصريون بترحاب ومحبة وضمته (الأهرام) إلى أسرة تحريرها»[4]. وقد تأثر بموت جمال عبد الناصر، فكتب سنة 1970 هذه القصيدة (الرجل ذو الظل الأخضر) الذي عبّر فيها عن حبه وولائه له، علما أنه لم يتفرد برثاء هذا القائد، وإنما نلمس ذلك لدى عدّة شعراء الحداثة من أمثال (أمل دنقل)، نزار قباني وصلاح عبد الصبور. بعد أن تحولت هذه الشخصية إلى رمز قوة للاستقلال.

ونحن هنا لسنا بصدد إستطراد في بطاقة هوية القصيدة، وإنما نسترجع خلفية النص المعطى بالنظر إلى صياغة الشعر الكامن في نسقه، وقد لا يعنينا في هذا المقام النظر في البعد السياقي الموحي بزرع الأمل لدى الشعوب المضطهدة عبر صورة الزعيم الخالد بمخيالها الشعري، إفتراضا منا أن توضيح المعنى وإستجلاء إيحاءاته نجده في فصل المستوى الدلالي للرسالة.

لذا يبقى التركيز على نقطة النص الموازي للنص المعطى عبر هذه المغامرة الطباعية دون أساس معياري أو مرجعية منطقية، تحدد تجليه من غيابه أو توجه على الأقل ذهنية المتلقي، بل على العكس يلقى على كاهل المتلقي إستكمال حركة نمو القصيدة المنسوجة عبر خيوط العلاقة (الحاضر/المغيّب)، متكئاً على موسوعيته للاستنزاف النص الموازي اللا نهائي.

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 374.

[2] ناقد بريطاني نقلا عن محمود قرني، محمود درويش تحت سماء القاهرة: ناصريون وقوميون في حضرة الظل الأخضر، جريدة القدس العربي، 20 سبتمبر، 2008، ص 3

[3] حلمي سالم نقلا عن إبراهيم الملا، شعراء إماراتيون: هناك دائما ما هو أبعد لدى محمود درويش، الملحق الثقافي، 20 أوت 2017 ، عن موقع الأنترنت: www.alittihad.ae/article

[4] محمود قرني، محمود درويش تحت سماء القاهرة، ناصريون و قوميون في حضرة الظل الأخضر ، جريدة القدس العربي ، 20 سبتمبر ، 2008، ص 4.

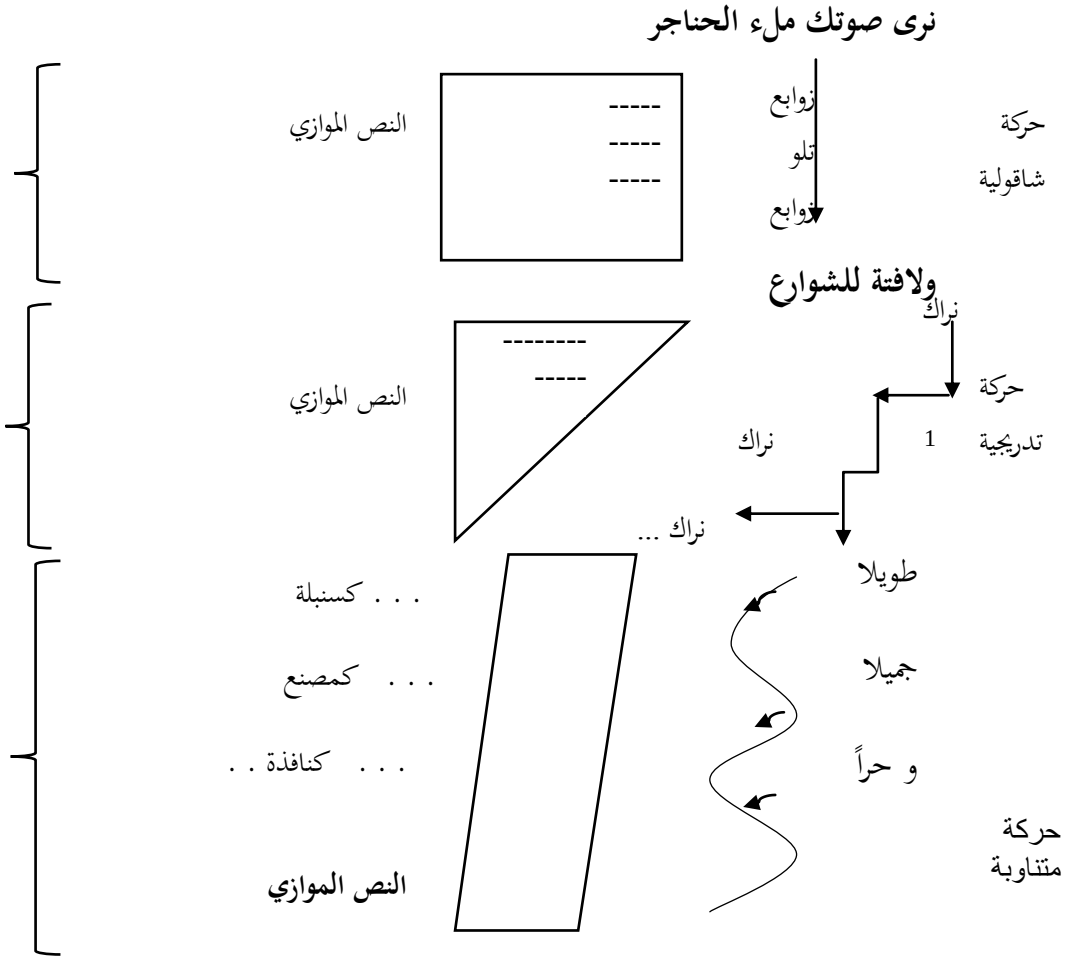
يجد الشاعر ضرورة لإفراغ اللغة من وظيفتها الجوهرية عن طريق تحويل البنية اللغوية إلى بنية طباعية دامجاً إيّاها مع سيولة السواد عبر رابط التوازي الفضائي، لتتحول البنية إلى وجود أيقوني جاهداً إلى تجسيد الرؤيا الجوهرية.

ولعل ما يوضح الصورة في هذا المقطع الشعري، هو توازي البياض عبر حركة شاقولية للوحدات اللغوية بالنسبة للمقطع الأوّل، بحيث «تعززت بطريقة حاسمة «ثقافة العين» وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى (كلام الصورة) »[1].

ثم تنتقل بعد ذلك الصنعة التصورية إلى حركة تدريجية بتغيير الإتجاه الأفقي للسطر، إلى الاتجاه المائل. وكأن الرؤية هنا تقترب شيئا فشيئا من المتلقي، ليختم بعد ذلك بحركة متناوبة جاعلا المتلقي في حالة مد وجزر مع النص. وهذا التلاعب بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للمنجز الشعري لا يخلو من مغزى، وخاصة في مثل هذا النص بالحركة، وقد تم إفراد لكل مقطع تمثيلا تخطيطيا يماثله بحسب التوزيع كما تجليه القصيدة، كالآتي:

[1] صلاح فضل وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي ، دنقل، جبرا، تحرير فخري صالح ، مهرجان جرش ، 1995، المؤسسة العربية ، ص 99.

شكل رقم 2 – 7: إفراد لكل مقطع تمثيلا تخطيطيا يماثله بحسب التوزيع



بحسب الشكل السابق يتضح أن الشاعر ارتكز على تقنية موازرت نصين لكل مقطع يسيران في خطين متوازيين، واضعاً القارئ رهن مرجعيته. وذلك عبر علامات غير لغوية (أحاسيس وشحنات انفعالية) مصاحبة لإلقاء النص الشعري، «من شأنها تجسيد المعاني من خلال التشكيل بالصوّت أو التشكيل بحركات الجسم»[2]. أمّا النص المكتوب فهو مجرّد لأنه خالٍ من هذه السمات، ولكي تُرفع تجريديته اِعتبر الشاعر أنه من الضروري «توظيف توازي البصري للقصيدة»[3] لتكملة المعنى الكلي.

[1] ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2008، ص 184.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 24.

2 – التوازي الصرفي:

ذهب النحاة القدامى إلى تقسيم الكلمة إلى ثلاث أقسام، وهي: (اِسم، فعل، حرف)[1].

يقول **ابن مالك** «كلامنا لفظ مفيد كاستقم اِسمٌ وفعل ثم حرفٌ الكَلِمْ»[2].

لقد أثارنا في دراستنا لإثارة التوازي على مستوى الصيغة الصرفية، وذلك لقدرتها على التأثير في القيمة الدلالية للتعبير اللغوي، ذلك لأن لغة الشعر أغنى وأعمق لا بالكلمات فحسب، بل في الصياغات وطرق التركيب «فكل عنصر لغوي في الشعر يستخدم في تطوير قدرة العنصر الآخر. ومن هنا تقوم لغة الشعر على أساس تنظيمي يشارك فيه المعنى الشعري في اِنسجام لا قرين له خارج الشعر»[3]، مما أدى إلى اِهتمام الشعراء بتفعيل ظاهرة التوازي على المستوى الصوفي، لإدراكهم بالأثر السيّاقي الذي يحدثه استخدام صيغة صرفية معينة بتكرار ألفاظها في مواضع معينة من الأبيات.

يعتمد التوازي الصرفي على تكرار بنى لفظية ذات صيغ صرفية متشابهة، مما يعيّن على تقوية إيقاع الفكرة ودعم الدلالة التي يعبر عنه النص[4]. وذلك بخلق وحدة إيقاعية تزيد من الإيقاع الداخلي للقصيدة. وإن هذا النوع من التوازي «يبيّن أثر إشتقاقات اللفظية أو تكرار الصيغ بعينها في تشكيل النصوص الشعرية، وما لهذا الأنساق المتوازنة من إيحاء ومعنى يمكن للباحث أن يستدل عليها»[5]. كما يظهر دور القافية في التشكيل العام للإيقاع لأن الوزن الشعري يتماشى مباشرة مع مبدأ التوازي.

من هنا يمكننا القول: بأن مفهوم التوازي الصرفي قائم على أساس من التشاكل الصرفي بين الوحدات الصرفية المكوِنة للمركب اللغوي، فيضفي عليه التجانس والإنسجام، إضافة إلى التناسق الصوتي في تشكيل عناصر هذا التوازي[6].

سنحاول من خلال النماذج المدروسة الوصول إلى إجابة في الحدود التي يقتضيها المنهج والإجراء بالإقتراب من البنى الصرفية على اِختلاف مستوياتها. والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية اِمتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العملية.

---

[1] محمود حسيني مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1997، ص 13.

[2] ابن ناظم، شرح ابن ناظم على ألفية بن مالك، مصدر سابق، ص 05.

[3] محمد مفتاح، التشابه و الإختلاف، نحو منهاجية شمولية، مرجع سابق، ص 97.

[4] ينظر: جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص 76

[5] عبد الله خضر حمد، ديوان عبد القادر الجيلاني دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت، ص 206.

[6] ينظر: محمد كنوني، مقال (التوازي ولغة الشعر)، مجلة فكر ونقد، العدد 18، 1999، ص 80.

أ- توازي الأفعال:

عرّف صاحب معجم التعريفات الفعل لغةً بـ: «الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أوّلا، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعا»[1]. أمّا اِصطلاحاً فقد عرّفه **ابن السرّاج** في أصوله بقوله: «الفعل: ما دلّ على معنى وزمان وذلك الزمان إمّا ماض وإمّا حَاضر وإمّا مستقبل»[2]. فهو ينقسم باعتبار الزمن إلى ثلاثة أقسام، وهي: الماضي وهو ما دلّ على حدث قد وقع وإنتهى، والمضارع وهو حدث حاضر أو مستقبل، والأمر وهو حدث مطلوب إيقاعه.

يتجلى مفهوم توازي الأفعال في المنجر الشعري اِستناداً على التحليل اللساني في بلورة أدوات صارمة، يمكنها أن تبرز الصياغة اللغوية الحاملة للأفعال، كونها تعتمد في بنيتها السياقية مفهوم اِستمرارية العمل والحركة سواءً أكانت ماضية أو مضارعة أو صيغة الأمر، لينقل الشاعر نفسية المتلقي من الرتابة إلى الحركة داخل السياق الذهني للنص.

أما بالنسبة لقصيدة (**موت آخر... وأحبك**) من ديوان (**أحبك أو لا أحبك**) نلمس إضفاء الطابع الدرامي محاولا وصف وإبراز حالة الشاعر المتأثر بالألم والوجع، لكن التخيل الفني أو التخيل الذي يعمل على إنزياح النص مثلما يوضح المقطع التالي:

« إلى أين أذهب؟
إن دمائي **تطاردني**، والحروب **تحاربني** والجهات
تفتشني عن جهاتي
فأذهب في جهة لا تكون
كأنّ يديك على جبهتي لحظتان
أدوار – أدوار
و لا **تذهبان**
أسير– أسير
و لا **تأتيان**
كأن يديك أبد»[3].

القيمة الصوتية للإيقاع قوية جداً في هذا المقطع وخاصة الأسطر (6-7-8-9)

[1] علي الجرجاني، معجم التعريفاتن مصدر سابق، ص 141.
[2] ابن السرّاج، الأصول في النحو، مصدر سابق، ص 38.
[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 326.

القيمة الصوتية للأيقاع قوية جدا في هذا المقطع و خاصة الأسطر (6-7-8-9) ونلاحظ بروز واضح للأفعال المضارعة حيث نلمس تلازم بين بروز الروح الفردية المتكلمة وتطبيقاتها اللغوية (**أدور – أسير**) المتعلقة بالذات الشاعرة (**تطاردني – تحاربني- تفتشني**)، وبين بروز المثنى الغائب حسب السياق اللغوي (**تذهبان – تأتيان**). كل هذه الأفعال المضارعة التي تدل على «حدث وزمن صالح للحال أو الاستقبال»[1]. أضفت على المقطع الشعري الطابع الدرامي لأنّ «لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولا ينقص ولغة القص هي لغة الفعل الماضي الذي انقضى»[2].

نجد أن محمود درويش قد اِحترم أبجديات علم الصرف العربي بِاعتماده في معجمه اللغوي على الأفعال الرباعية على وزن (**فاعل**= طارد – حارب)، ثم اِنتقل إلى الأفعال الثلاثية المعتلة العين (**الفعل الأجوف**) بطريقة تنازلية ليكمل المقطع بفعل ناقص هو محصلة كل ما سبق. فتوازت الأفعال السابقة بحسب تصنيفها لتشكل منحنى الأفعال الرباعية (**فاعل**) الذي يتقاطع مع منحنى الأفعال المعتلة (**الأجوف**) في نقطة مشتركة تشير بِاقتصار البنية العميقة على دلالة الفعل الناقص، بالنظر إلى ما منحه للسياق العام للمقطع الشعري لارتباطه بأفعال ذات الطابع التعددي، مما جعل المنجز الشعري ذا أفقا واسعا جداً، ذلك أن: «السياق مرشد إلى تبيين المجملات، وترجيح المحتملات، وتقرير الواضحات، وكل ذلك بعرف الاستعمال، فكل صفةٍ وقعت في سياق المدح كانت مدحاً، وكل صفة وقعت في سياق الذم، كانت ذماً... مثال: (**ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ**)[3]، أي: الذليل المهان، لوقوع ذلك في سياق الذم»[4]. ولما كان للأفعال وقع خاص في تشكيل مجريات الأحداث بطابع التتابع والترتيب الخاضع في جريانه للحدس وبلورة البنى الذهنية لدى المتلقي، تنوعّت بنيات أقسام الأفعال باعتبار زمنه وتجرده وتواترت بشكل معتبر. ونجد من ذلك قول محمود درويش في مقطع آخر من هذه القصيدة:

« **وصلت** إلى الوقت مبتعدا
لم يكن بلدا
كي أقول **وصلت**
و ما **كان**—حين **وصلت** سدى
كي أقول **تعبت**
و ما **كان وقتا** لأمضي إليه ...
وصلت إلى **الوقت** مبتعدًا
لم أجد أحدا

[1] عبد الله بن صالح الفوزان، دليل السالك إلى ألفية ابن مالك، دار المسلم للنشر والتوزيع، الجزء الأول، دط، دت، ص 33-34.
[2] ناصر يعقوب، مقال (قصيدة القناع، قراءة في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» لمحمود درويش)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 4، 2008، ص 263.
[3] سورة الدخان، الآية 49.
[4] العزيز عبد السلام، الإمام في بيان أدلة الأحكام، تحقيق رضوان مختار بن غريبة، الطبعة الأولى، 1987، ص 159.

غير صورتها في إطار من الماء
مثل جيني الذي **ضاع** بيني
و بين رؤاي سدى!
سمعت دمي
فاستمعت إليك
مشيت »[1].

يقدم لنا الشاعر الزمن الماضي كنقطة مركزية في بناء النص الشعري، كونه الحدث الذي وقع وإنتهى ليعبّر عن الحدث التام المنقطع[2]، بحيث يعتبر ذا أهمية فنية كبيرة وعنصر أساسي في تشكيل البنية اللغوية: «فهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، كونه حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، لذلك يعد الزمن بحركته وإنسانيته وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض»[3]. يحمل في ثناياه قيم شعورية ترتكز على إستحضار قِيَم الماضي والذكريات، حيث تجسد ظهوره 11 مرّة أي بنسبة 78% في هذا المقطع الشعري المتكوّن من 14 سطر. وعليه كان إضفاء الزمن الماضي طاغيا وبإعادة تضيف هذه الأفعال حسب حقولها الصرفية يتبيّن لنا نمو القصيدة عبر الفضاء التصويري التالي:

- **الإتجاه القائم على سلسلة الـ«أفعال الماضية المسندة إلى ضمير المتكلم (الذات الشاعرة):**

4 × وصلت
سمعت
إستمعت
مشيت

تتم حركة الأنا عبر الأفعال التراكمية والتكرارية، لتتجسد تصورياً في الفضاء الجغرافي المنعدم عبر عبارات النفي المتناوبة المتقطعة والغير مكتملة من خلال (لم يكن بلدا)، (و ما كان وقتا)، (لم أجد أحدا)، فينقطع المكان والزمان بالنسبة للذات بصفة مباشرة فهي متوازية مع أفعال ذات بُنى صرفية ماضويّة لتعميق الحس اللا تجدر في الفضاء المكاني والفضاء الزماني وأفادت الدلالة- في هذا السياق- على الحدث في الزمن المنقطع. وهو حدث يحكي وقائع الشخصية الشاعرية بلمسات دالّة على اليأس والفراغ بالمركبات اللغوية (وصلت سدى)، (الوقت مبتعدا)، (إطار من الماء)، (رؤاي سدى)، (دمي) التي تضع الذات موضع مأساوي.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 329-331.
[2] ينظر: عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، 1987، ص 43.
[3] العابدي خضرة، الزمن في الرواية المغاربية حسب نظرية جيرار جنيت، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة وهران، 2007، ص 19.

- **الاتجاه على تناظر الثنائيات:**

وصلت ↔ تعبت

وصلت ↔ مشيت

سمعت ↔ إستمعت

توازت الأفعال عبر ثنائيات مرآتية تؤكد بعضها البعض، وهذا ما قصده (**يوري لوتمان**) عندما أشار إلى أن «التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأوّل بعلاقة أقرب إلى التشابه»[1].

نلمس هذا التشابه على مستوى العلاقة التي تبعث رؤيا القصيدة، لأنها تحتل مواقع ذات دلالات عميقة وليس على مستوى المكوّن اللفظي للمركّب. فولدت صور شعرية مفصلية تجلت عبر الثنائيات (وصلت/تعبت) و (وصلت/مشيت) ليضع الشاعر الذات على علاقة مباشرة مع اليأس والقهر، متوازية مع الثنائية المتجسدة بالفعل الصحيح والفعل المزيد لتأكيد الصورة السابقة.

تنمو حركة المقطع الشعري عبر هذه المحاور المتوازية بيّنت براعة الشاعر بجعل الأفعال الماضية تعبّر عن اللا زمن بتوازيها مع عبارات النفي جسدت الزمن الحاضر في قالب الثنائيات المرآتية المتوازية لتجسيد الإستشراف على المستقبل، كون «النص الشعري نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد»[2]. ليمنح السياق إيقاعاً صوتيا قوياً يتلاءم و حرف القافية (الدال) الطاغي على المقطع.

أمّا بالنسبة لتوازي أفعال الأمر في شعر محمود درويش، فالأمثلة كثيرة، نذكر منها: القصيدة الموسومة بـ (**الرمادي**):

«**كوني** حائطي أو زمني
كي أطأ الأفق الرمادي
و كي أجرح لون المرحلة
من رآنا ضاع منَّا
في ثياب القتلة
فاذهبي في المرحلة
اذهبي
و انفجري بالمرحلة!.»[3].

---

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص 129.

[2] عصام خلف كامل، الإتجاه السيميولوجي، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص 100.

[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 355.

إن قراءة البنية الأخيرة من هذا المقطع، والذي تعتبر البنية الأخيرة للقصيدة بأكملها تحيلنا إلى تناص واع مع الآية القرآنية: «يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي»[1]. تستحضر هذه البنية الآية القرآنية التي تشير إلى التبشير بالجنة عند الموت، وهو اِستدعاء ذكي بالنسبة للشاعر يوحي لنا بالحياة السعيدة بعد الإستشهاد.

و من الجانب التركيبي توازت أفعال الأمر المسندة إلى المخاطب المؤنث لتدل على «أمر مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل، وله علامتان: دلالته على الطلب، وقبول نون التوكيد»[2]. وذلك عبر علاقات اِستهلالية مجازية اِستناداً على اللغة الطبيعية بتكرار البنية الصرفية (**اِفعلي**) بالأفعال التالية (**اِذهبي– اِنفجري**)، تؤسس لتواز معجمي صرفي في آن واحد محدد مسار السياق، كل هذه الأنساق اللغوية أدت وظيفتها داخل النسيج الشعري.

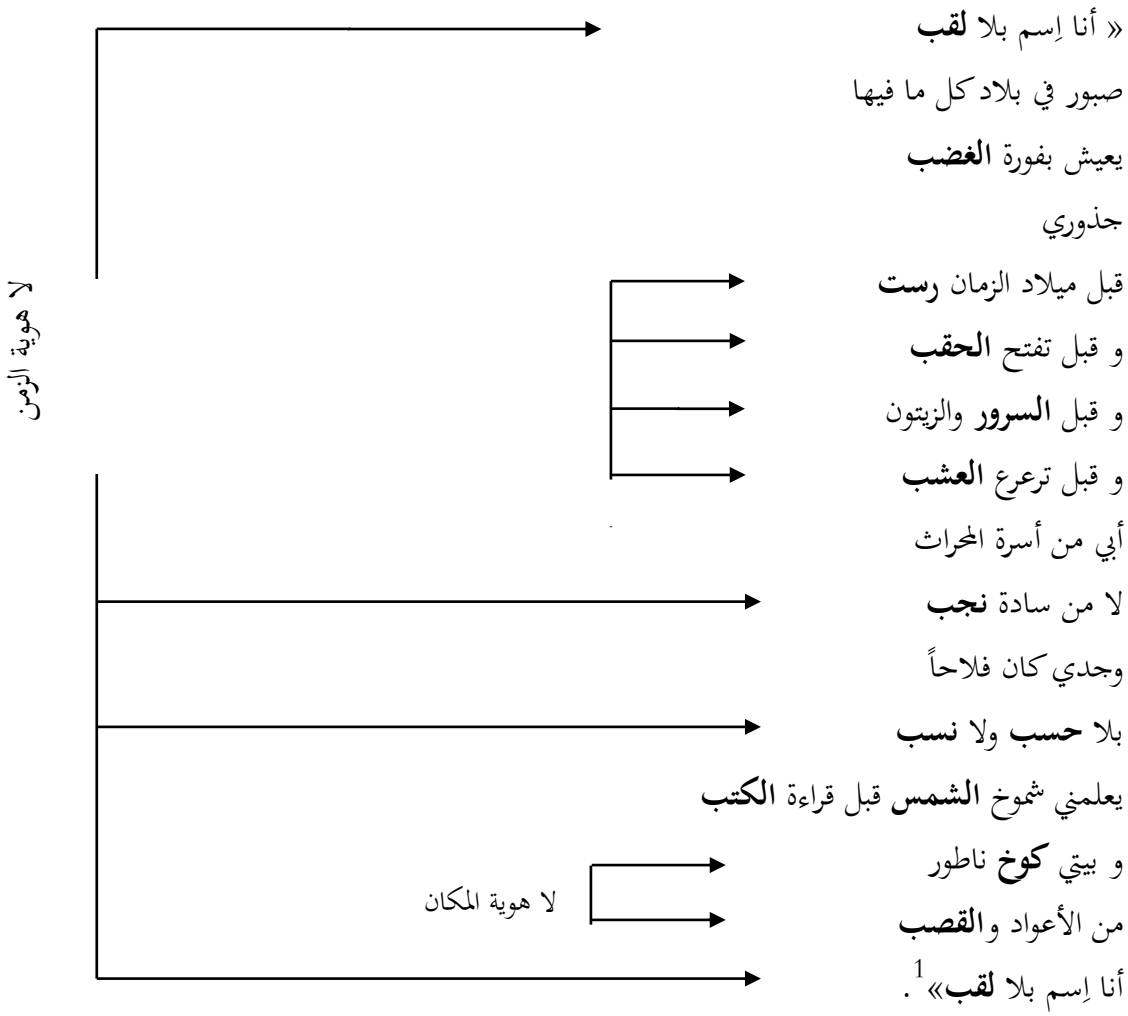
ب– توازي الأسماء:

الاِسم في نظر **أحمد الحملاوي** هو: «ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم ليس الزمن من جزء منه مثل: رجل، كتاب»[3]. وارتباط القصيدة بعناصر اسمية يجعل التعامل معها أمراً بالغ الحرج. وسنحاول رصد ظاهرة التوازي من خلال الأنساق المعجمية التي رسمها البناء العام للقصيدة الموسومة بـ (**بطاقة هوية**):

[1] سورة الفجر، الآية 27–30.

[2] عبد الله بن صالح الفوزان، دليل المسالك إلى ألفية ابن مالك، مرجع سابق، 34.

[3] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان، الرياض، د ت، ص 51.



يقول ابن عصفور: «أبنية الأسماء أقل ما تكون ثلاث أو أكثر ما تكون خمسة، ولا يوجد اسمٌ متمكن، على أقل من ثلاثة أحرف، إلا أن يكون منقوصاً نحو: يَد، دَم»[2].

و ينقسم الإسم إلى: «عدّة اِعتبارات من التجريد والزيادة ومن حيث الجمود والاشتقاق و من حيث نوع المشتق... ومن حيث التذكير والتأنيث»[3].

أما بالنسبة لهذه القصيدة نستطيع بطريقة شبه تراتبية التقاط نهايات غالبية الأسطر التي تكوّن قافية في هذا المقطع الشعري بتماثل صوتي وصرفي عبر توازي الأسماء الثلاثية المبنية على وزن فَعَل= لقب، الغضب، رست، نجب، حسب، نسب، قصب، لقب.

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 243 .

[2] ابن عصفور الاشبيلي، الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، الجزء الأول، مكتبة ناشرون، لبنان، ص 51.

[3] رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في اللغة العربية المعاصرة، مكتبة بستان المعرفة، الطبعة الأولى، الإسكندرية، 2006، ص 75.

و تبعا (**لياكبسون**) هناك علاقة تشابه معنوي بين المتشابه لفظيا خصوصاً في القافية وهذه التعابير الإسمية المعبّرة عن اِنقطاع الذات عن المكان والزمان والهوية تشكلت بعبارات النفي (**بلا لقب**) بحركة تكرارية (البيت 1 ورقم 16) عبر تنامي سياقي للبنية اللغوية بسلسلة تنكريرية (لقب، رست، نجب، حسب، نسب، قصب، كوخ) تشي بعدم اِعتباطية هذا الخيار الأسلوبي جسدت اللا هوية واللا تاريخية وسلب الإنتماء. وهذا التراكم للمكون التنكيري المتوازي أضفى للبنية العميقة بُعداً لا نهائيا وغير محدد، أنكر فيه الشاعر التغير الوجودي للذات العربية بسلب الوطن، وجسّد هذا الإنكار لغةً بملامح فَقْد الهوية.

غير أننا في خضم هذا التوازي التنكيري الذي وضّح غياب اللقب والحسب والنسب والقصب... إلخ نلمس اِعتماد الشاعر على التعريف بالألف واللام للاسم الثلاثي (**الغضب**) لتضخيم المعنى الدلالي للمكوّن اللفظي، مشيراً إلى سياقه بالمفهوم العربي الرجولي دليل على اليقين بالنصر والشهادة بأعلى أبعادها على ما تأكده الأبيات الأخيرة من هذه القصيدة:

و لكني إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي
حذار حذار من جوعي
و من غضبي

فقد اِختزل هذا المعنى كله «بلغة التحذير التي لا مجال بعدها للتراجع عن حقوقه»[1] في المكون اللفظي المعرّف (**الغضب**) المتجسد وسط السلسلة التنكيرية، وهو يتوازن مع الأبيات الأخيرة للقصيدة المذكورة.

أمّا بالنسبة لبقية الأسماء اللغوية الثلاثية التي شكلت نقرة صوتية ذات علاقة بالبناء الموسيقي للقافية ولحرف الروى، وخاصة بنهاية اللفظ الإسمي لحرف الباء: نجد منها ما بُنِيَ على وزن فُعْل[2]، من ذلك: (**العشب، كوخ**)، وما بُنِيَ على وزن فَعْل: **الشمس** التي يدل معناها على «تلّون وقلة استقرار، فالشمس معروفة، وسميت بذلك لأنها غير مستقرة، هي لأبدا متحركة»[3]. أما في هذا السياق اللغوي فهي تدل على النور والإشراق وأهمية الطبيعة المسلوبة بالنسبة للذات الشاعرة. و عنصر اِسمي أخير مبني على وزن فِعَل: الحقب الموازي للمركّب اللغوي (**قبل ميلاد الزمان**) الذي يضفي طاقة إضافية في حركة نمو زمن القصيدة، وهذا البعد الثلاثي الموظّف يجعل اِكتشاف ملامح التوازي أمر ميسور على مستوى البنية السطحية.

---

[1] علي زائري، مقال (قراءة في قصيدة بطاقة هوية لمحمود درويش في ضوء نحو النص)، مجلة إضاءات نقدية ، العدد 25، 2017، ص 131.

[2] تبنى الأسماء الثلاثية حسب بن جني النحوي في كتابه المنصف ص 18 على عشر أوزان منها: فَعْلٌ، فَعَلٌ، فَعِلٌ، فِعْلٌ، فَعِلٌ، فِعَلٌ، فُعْلٌ، فُعُلٌ وفَعَلٌ.

[3] أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، مصدر سابق، ص 303.

سنحاول رصد ظاهرة توازي الأسماء المعرفة عبر هذا المقطع من القصيدة الموسومة بـ (**لاعب النرد**)، حيث يقول فيها الشاعر:

«هو **الحب** كذبتنا **الصادقة**
فتسمعه **العاشقة**
و تقول: هو **الحب** يأتي ويذهب
كالبرق و **الصاعقة**
للحياة أقول: على مهلك، اِنتظريني
إلى أن تجفّ **الثمالة** في قدحي...
في **الحديقة** وردٌ مشاع، ولا يستطيع **الهواء**
الفكاك من **الوردة**
انتظريني لئلا تفرَّ **العنادل** منِّي
فأخطئ في **اللحن**
في **الساحة** المنشدون يشدّون أوتار آلاتهم
لنشيد **الوداع**، على مهلك اختصريني
لئلا يطول **النشيد**، فينقطع **النبر** بين **المطلع**
و هي ثنائية و**الختام الأحادي**
تحيا **الحياة**
على رسلك احتضنيني لئلا تبعثرني **الريح**
حتى على **الريح** لا أستطيع **الفكاك**
من **الأبجدية** »[1].

ترتكز القصيدة في تناميها المكاني والزماني على مجموعة التصورات باعتبارها بنية واحدة عبر عدة مكونات اِسمية، والتي يمكن تقسيمها إلى مجموعة من الوحدات بحسب انتمائها لبنية صرفية مشتركة، سنجد أنفسنا إزاء النتائج التالية:

- الصادقة- العاشقة- الصاعقة- الساحة**= الفاعلة**
- الحياة- الثمالة-الهواء- الفكاك- العنادل- الوداع- المطالع- الختام- الأحادي- الفكاك**= الفعالة**
- الحب- البرق- الوردة- اللحن- النبر- الريح
- الحديقة- النشيد **= الفعيلة- الفعيل**

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية، مرجع سابق، ص 248.

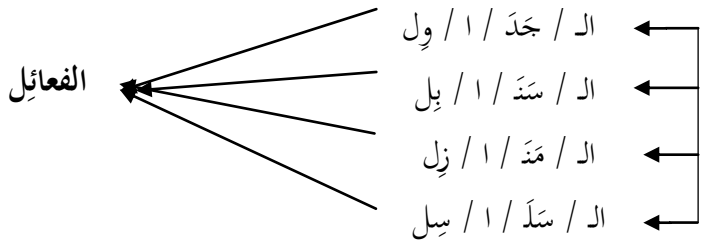
و إذا أردنا شفرة الإقتراب من بنيته العميقة من خلال الإستنبطان والحدس كون: «البنية الدلالية شيء ينجزه القارئ بعملية فرز من خلال دلالات الاتحاد الوارد في كلمات النص وعباراته، بحثا عن النماذج»[1]، وعليه تساوي هذه الكلمات في البناء الصرفي يكوّن توازياً صرفياً فدلالياً، حيث نلاحظ نسقاً آخر من أنساق التوازي وذلك من خلال الوحدات اللسانية (الصادقة، العاشقة، الصاعقة، الحب، الحياة...) التي تعتمد على مبدأ التماثل والتناسب، كونها تصّب نحو نفس المنحنى الدلالي وهو عشق الحياة.

ج- توازي الجموع:

شكلت قصيدة (**موت آخر... وأحبك**) من (**ديوان أحبك أو لا أحبك**) نسقا متميزاً ضمن التجربة الشعرية الدرويشية، فهي تعدّ اِستشرافاً للأمل والهروب من الجريمة العربية (من وجهة نظر الشاعر على الأقل)، عبّر عن ذلك الشاعر بعدّة آليات للبنية اللغوية من ذلك:

«إلى أين أذهب؟
إنَّ **الجداول** باقية في عروقي
و إنّ **السنابل** تنضج تحت ثيابي
و إنَّ **المنازل** مهجورة في تجاعيد كفّي
و إنَّ **السلاسل** تلتف حول دمي»[2].

للقافية في هذا المقطع فضل الإمساك بالمفاصل المعجمية لظاهرة التوازي على مستوى البناء الصرفي من خلال الاستناد إلى الأنا الشاعرة (المفرد المتكلّم) بنهايات المقاطع (**عروقي، ثيابي، كفّي، دمي**) التي توازت بشكل تسلسلي مع متتالية جموع التكسير (**الجداول، السنابل، المنازل، السلاسل**) شكّلت إيقاعاً محدثاً بالمقاطع الصوتية المتماثلة:



يشكّل هذا المقطع نموذجاً للإتساق على مستوى البناء الصرفي وكذا النحوي، لأنه «لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتم في مستويات أخرى كالنحو والمعجم»[3]. وهذا التماثل على مستوى البِناء الصرفي: **الجداول، السنابل، المنازل، السلاسل**، جسّد تماثلا آخراً على مستوى المركبات الإسمية التي تنتمي عناصره إلى حقل دلالي

[1] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1994، ص 92.
[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 328.
[3] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 15.

واحد: **عروقي، ثيابي، كفيّ، دمي** وهو شكل من أشكال التوازي بين البُعد الجمعي والمكوّن الإسمي المسند إلى المتكلّم، وذلك من خلال رصد الظاهرة الفردية إلى الجماعية فهو ينطلق من الذاتية (**إلى أين أذهب؟**) ليصنع أدباً إنسانياً.

هذه السلسلة من جموع التكسير التي توازت عبر الصيغة الصرفية (**الفعائِل**) كوّنت حيِّزا دلالياً موحّداً أعطاها بُعداً فضائياَ ماديأن والذي اعتُبر تجاوزاً لإقتصار الدراسة على لبنية اللغوية للجملة جسدته رؤية هاريس (Harris) في منهجه لتحليل بنية النص المترابط باستخدام إجراءات اللسانية الوصفية[1].

عبّر الشاعر عن حبّه لوطنه وتمسكه بها، وذلك بتكرار «المكان بصورة مختلفة فهي تعتبر شاهد آخر على تعلق الشاعر بالأرض وإرتياحه بها، وهذا التعلق الممتزج بمشاعر الغربة التي ما برحت تغذيه بين الفنية والأخرى بومضات حزن عميق بدت من أهم الأسباب التي تدفع بالشاعر دأباً إلى استحضار المكان، وترديد ذكره على هذا النحو»[2]، فلقد أحال المكوّن اللغوي (**السلاسل**) إلى (**المنازل**)، وذلك عبر السياق المذكور، كما أن الفعل (**تلتف**) قد أحال إلى المركّب اللغوي (مهجورة في تجاعيد كفي)، التي أحالت بدورها إلى المكون اللغوي (**السنابل**) مما أسهم في إحداث السبك المعجمي.

تعتبر هذه القصيدة من أدق النماذج المختارة التي تتحقق فيها رؤية (**ياكبسون**) فيما يخص علاقة الشعر بالوزن وذلك حينما يقول: «ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متساوياً، وتخضع الصوت منا حتما بالأسبقية على الدلالة»[3] ليُهيمن البعد العروضي طاغيا بالمكوّنات الإيقاعية إضافة إلى الموسيقى الداخلية، مما يعزز البنية العميقة السياقية.

يقول محمود درويش في سياق إستعلان الهوّيات الفطرية الضيقة والطائفية: «لذلك لم نقبل أن يكون صوتنا هو صوت الهوية الضيّقة، بل ميدان العلاقات الأعمق بين الكاتب العربي وزمنه الذي تتخذ فيه العملية الثورية الفلسطينية شكل كلمة السرّ العلنية حتى الإنفجار العام»[4]. وهذا ما نلمسه في شعره الذي يعتبر صورة عاكسة عن مقولته النثرية من خلال محاولته لتقديم الهوية العربية بصورة مبسطة، نازلاً بلغته إلى أبسط مكوّنات المعجم اللساني المتداول. «و لكي تكتمل القصيدة ينبغي أن تفهم ممن وجهت إليه. الإضفاء الشعري سبيل ذو وجهين، تبادلي وتزامني، تجاوز وتخفيض للمجازوة، هدم وإعادة للبناء، ولكي تؤدي القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية

[1] ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 65.

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 188.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 108.

[4] هيثم سرحان، مقال (أطياف محمود درويش إشكالية التلقي في قصيدة «بطاقة هوية»)، مجلة الأثر، العدد 26، جامعة الآداب والعلوم، قطر، 2006، ص 249.

ينبغي للمعنى في وعي المتلقي أن يفقد وأن يتم العثور عليه في آن واحد»[1]. والمقطع التالي من قصيدة (**كأني أحبك**) يعكس ما أشرنا إليه سابقا:

«هنا وقف النهر ما بيننا
حارساً
تجعل **الضفتين**
توأمين
بعيدين ، كالقُرب، عنّا
قريبين، كالبُعد، منّا
ولا بّد من حارسٍ بيننا
كأنّ المياه التي تفصل **الضفتين**
دمُ **الجسدين**
و كنا هنا **ضفتين**
و كنّا هنا **جسدين** »[2].

عنصر التراب بتوارداته مهيمن على هذه الأبيات، يستهل فيه الشاعر وقوفه على الفضاءات البصرية «بدلالة ثابتة تقريبا، والتي بما يمثله من حد فاصل بين الداخل والخارج»[3]. جسّد ذلك عبر مسار جمع المثنى في اتجاه خطي متنامي بتكثيف نصي للعلاقة الثنائية **التراب/الموت** عبر المكوّنات اللغوية المسندة إلى الجمع المثنى، رسمت معالم مسموعة ومرئية في حِس اِنتمائي جمع بين التعريف التنكير، دلّ على الاثبات المجازي للمكان متتبعاً منحى محايث عبر نية المفارقة (**كالقرب عنا– كالبُعد ما**).

تبرز الظاهرة الصوتية المصاحبة للظاهرة الصرفية المدروسة عي اِختلاف كلّ مكوّنات أنساق التوازي للجمع المثنى تختلف كلّ منها عن الأخرى: (**ضفة، توأم، بعيد، قريب، جسد**) إشارة إلى عدم محدودية مكان الضفة الفلسطينية واِشتمالها على عدّة أصوات، مما أبرز القيمة المهيمنة من خلال بروز هذا التماثل عبر المستوى الصرفي.

وقد يحدث التوازي بين القصيدة وعنوانها حيث حصر جيرار جنيت فضائية النص الموازي «في الصوغ المادي لخطابه، أي في خطاب حامل لهيئة مادية يحتل من خلالها فضاءاً مادياً محدداً قد يكون داخل النص أو خارجه»[4].

---

[1] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 1990، ص 180.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 207.

[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 191.

[4] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، د ت، ص 27.

ليتجسد فضاء النص الموازي عبر عتبة النص باعتبارها «منطقة مبهمة تقع بين الفضاء الداخلي والخارجي»[1]، تجعل النص في تناميه يرتقي إلى ذهنية المتلقي كونه خلفية دلالية تسهّل عملية القراءة لدى المتلقي أطلق عليها (**جنيت**) بالنص الموازي المحيط (Péritexte[2])، فهو يعتبر كلّ نص موازي يحيط بالنص أو المتن، «أي هي كلّ هذه المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر»[3]، تتجسّد بالملحقات النصية والعتبات التي تتصل بالنص مباشرة.

كما قد يحدث التوازي بين عتبة المنجز الشعري أو النص المحيط[4] و الاتجاه العام للقصيدة على جميع المستويات، لكن قد تبرز القيمة المهيمنة من خلال بروز هذا التماثل عبر مستوى معيّن مثلما لمسناه في قصيدة (**الجميلات هنّ الجميلات**):

«الجميلات هنَّ الجميلات
نقش الكمنجات في الخاصرة الجميلات هن الضعيفات
عرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرة
الجميلات هُنَّ القويات
يأسٌ يضيئ ولا يحترق
الجميلات هنَّ الأميرات
ربَّات وحي قلق
الجميلات هنَّ البعيدات
مثل أغاني الفرح
الجميلات هنَّ الفقيرات
مثل الوصيفات في حضرة الملكة
الجميلات هنّ الطويلات
خالات نخل السماء
الجميلات هن القصيرات
يُشربن في كأس ماء
الجميلات هنَّ الكبيراتُ
مانجو مقشرةٌ ونبيذٌ معتق

---

[1] Gérard Genette, Seuils, ed du seuil, paris, 1987, page 08.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

[4] ينظر عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، الناية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سورية، 2011، ص 39.

الجميلات هنَّ الصغيرات
وَعْدُ غد وبراعم زنبق
الجميلات كلّ الجميلات أنتِ
إذا ما اِجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات»[1].

تتأسس القصيدة بالدرجة الأولى على تمجيد لتاء التأنيث التي عانقت فضاء الحرية عبر تماثل المكونات اللغوية المسندة إلى جمع المؤنث السالم بالمتتالية الهندسية[2] للوحدات اللغوية: (الجميلات، الكمنجات، الضعيفات، القويات، الأميرات، القريبات، البعيدات، الفقيرات، الوصيفات، الطويلات، القصيرات، الكبيرات، الصغيرات، القاتلات) أحدث توازياً بالصيغة الصرفية (**الفاعلات**)، «لذلك نرى الشاعر يلتقط بحسه تفاصيل الأمور ودقائق مكوناتها، ويوظفها ويعبّر من خلالها عن أزمة ومأساته لكي يستطيع أن يتجاوز محدودية الرؤية ويعبُر إلى اللانهائي الممتد في الزمان والمكان»[3] بتجسيد للثنائيات الضدية: **الضعيفات/ القويات، القريبات/ البعيدات، الأميرات/ الواصفات، الطويلات/ القصيرات، الكبيرات/ الصغيرات**، التي تنبع منها رؤيا القصيدة. عبر حركة تكرارية كاملة تتجسد عبر إفراغ اللغة من وظيفتها الجوهرية لمردود متزايد للمكوّن اللساني (**الجميلات**)= 80% من المنجز الشعري الإجمالي لتؤسس القصيدة المتتالية الهندسية:

باعتبار: س= الجميلات المترددة 16 مرّة في المنجز الشعري بعتبة النص، وهذا التكرار الباهر في قصيدة تتألف من 21 سطر تكاد أن تؤول نهاية المنجز إلى الصفر بإطغاء الحيّزات النظرية لِلوحدات اللسانية المتكررة، التي تقارب الثبات بِبُعدها الدلالي التي يتراءى للمتلقي، أنّها لا تضيف جديداً إلى المعطيات المبدئية التي قدمتها القصيدة في حركتها الأولى، إلّا أنها وفي حقيقة الأمر ينجلي ذلك كله بتوازي البُعد الجمعي المؤنث والبُعد الثلاثي التنكيري بالوحدات الإسمية: (نقش← عرش ← يأسٌ ← قلق ←قوس ←قرح ←نخل ←كأس← ماء ←وعد) عبر حركة نتيجية فحسب الترتيب المعطى في القصيدة، نجد أن كلّ مكون إسمي يؤدي بالضرورة إلى المكوِّن اللاحق باعتباره نتيجة حتمية له كما بيّنه تشومسكي «بافتراض أن المعرفة ممكنة للإنسان مستقلة عن

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية، مرجع سابق، ص 230.

[2] المتتالية الهندسية هي متتالية وحدات كل حد من حدودها يُحصل عليه بضرب الحد الذي قبله في عدد ثابت غير منعدم يدعى الأساس وتكون على الشكل التالي:
$\sum_{ن=0}^{ن} أ\,س^{ن} = أ + أ\,س + أ\,س^{2} + أ\,س^{3} + أ\,س^{4} + \cdots + أ\,س^{ن}$

[3] ميراوي عبد الوهاب، مقال (شعرية الفضاء التناصي وبنية التنوع والتقابل)، مجلة سمات، عدد2، 2013، عن موقع الأنترنت:
www.platform.almanahil.com/Reader/2/53986

الخبرة وخارجها، أرض التجريبية بوجه عام. وذلك بديهي فقط، حين يسعى إلى إرثه الفلسفي العقلانية (المذهب العقلي) Rationalismus في صياغة ديكارتية»[1]:

استعمال كلمة (**نقش**) مشيع في الحديث عن الخراب والهرس وفي العبرية الكلاسيكية بمعنى مزّق ودمّر وحطّم، وهي مشتركة مع اللغة العربية[2] ليكون هذا الهدم نتيجة عرش المستوطن الصهيوني الذي زرع حالة من اليأس، ومن تمَّ إضفاء القلق في يوميات الفكر الشرقي بوجه عام و الظاهرة الطبيعية (**قوس قزح**) لعدم ثباتها وقلقها الدائم بوجه خاص. و يضفي هذا الأخير جواً من الفرح يضاهي فرح شماخة النخلة بما يحاذيها من واحات ومياه، كون الماء أساس كلّ كائن حي، مثلما هي المرأة باعتبارها معلم من معالم الحياة، اِستخدمه الشاعر في مواجهة عدة معالم لبناء قصيدته بناءً عضويا دراماتيا متكاملاً[3]. وهو ما يمثل البنية العميقة للمنجز الشعري.

كما تبرز الظاهرة الصوتية المصاحبة للظاهرة الصرفية المدروسة، وهي اِشتمال أغلب مكوّنات نسق التوازي في الجموع والمكوّنات الإسمية على حرف القاف من ذلك (نقش- القويات- يحترق- قلق- القريبات- قوس- قزح- الفقيرات- القصيرات- مقشّرة- معتق- رنبق- القاتلات).

هذه العلاقة بين الأشكال اللغوية المدرجة تضم مباحث صوتية ذات علاقة بالبناء الموسيقي للقصيدة يفضح توازياً آخر على مستوى البنية السطحية باعتماده على الصامت: القاف الذي «يصفه العلايلي بأنه للمفاجأة، تحدث صوتا، ويصفه الأرسوزي بأنه للمقاومة، وكلا الوصفين يفضيان به إلى أحاسيس لمسية من القساوة والصلابة والشدة وإلى أحاسيس بصرية وسمعية»[4]. وتكرار حرف القاف في السياق الأدبي المدروس، فيه إشارة عدم محدودية تضحيات المرأة بمشاركتها في المقاومة العربية عموماً، علماً أنّه لا يفوتنا الإشارة إلى أن القراءة في قصدية المؤلف ما هي سوى محاولة إلى الوصول إلى ذلك المفهوم السرابي للمعنى. ذلك أن «النص الشعري يفتخر بأنه يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى»[5].

3- التوازي التركيبي:

للشعر بعد لغوي وآخر فنيّ، لأن ماهية الفن ليس لها فضاء محدّد ويمكن تعريفه من الناحية الجمالية بـ «إدراك عاطفي للحقيقة، أو هو تلك الدنيا الفريدة والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدَوام، أوْ تلك الغارة من الصور التي شنّها الخيال على الواقع، أو هو أن تتناول الواقع بأنامل ورعة وترفعه إلى مستوى المثال أو هو تلك المسافات المرتعشة التي تجدها بين الكلمات أو الارتفاعات والإنخفاضات التي تكون بين الأصوات أو الحركات أو

---

[1] كلاوس هيشن، القضايا الأساسية في علم اللغة، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة، 2010، ص 2015.

[2] ينظر: عباينة يحي، اللغة المؤابية في نقش مشيع، كتاب إلكتروني ص 155 عبر الموقع http://books.google.dz

[3] ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، الطبعة الأولى، دمشق، 1991، ص 44.

[4] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص 144.

[5] جمال الدين الخضور، زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 1995، ص 107.

الألوان»[1]. ولهذا لا يمكن النظر لأي وِحدة لغوية بمعزل عن محاوراتها من الوحدات اللغوية الأخرى، أي أننا لا يمكننا قراءَة أي وحدة لغوية إلّا ضمن سياقها الذي يتحكم بمعناها وسائر الوحدات اللغوية المجاورة لها، حيث «ينطوي النص الفني على بنية داخلية وتنظيم تجسَّده العلاقات المترابطة بين عناصره أو وظائفه، ولكن لا يرادف النص النسق على الرغم من أنه قد يسهم في ترتيب مكوناته وحل شفراته»[2].

يعني هذا أن العلاقة بين الوحدات اللغوية لا تحمل أي معنى إلا من خلال تشابكها مع بعضها، لأنّ المعنى اللغوي يختلف نتيجة لنوع الوحدات الداخلة في التركيب ولموقعها، فاختلاف البنيات التشكيلية والمواقع الوظيفية ينتج اختلاف دلالي[3]. «وهناك تبادل في العلاقات بين العناصر التركيبية النحوية، والعناصر الدلالية في الجملة بدءاً ووصولاً إلى النص بأكمله، والنص كذلك فإن علاقة الوحدات الكلامية في الجملة قائمة على أساس التكامل التركيبي، فإن المعاني تنطلق من التركيب، إذ لابد من اِستمداد تلك المعاني من خلال العلاقات التركيبية النحوية الناظمة للجملة، وهذا كله يشير إلى ذلك التوازي الأفقي بين تلك الوحدات الكلامية والتوازي الأفقي لا يأتي إلّا من خلال العلاقات التركيبية»[4]، وعليه فإن التوازي التركيبي يقوم أساسا على البنى التركيبية المعتمدة على التركيب والعلاقات الإسنادية بين عناصر المركّب اللغوي التي تؤثر في العلاقات الدلالية في الخطاب الأدبي، وهذا ما نلمسه في المنجز الشعري الدرويشي باتساع أبعاد الظواهر الجزئية، لتتخذ بُعداً كُليا وذلك لارتباط هذه الجزئيات بالبنية العميقة من خلال المقطع الشعري التالي:

« هذا الانتقال الفذُّ
من كهف البدايات **إلى** حرب العصابات
إلى المأساة **في** بيروت
من كان يموت
في تمام الخامسة؟
كان إبراهيم يستولي **على** اللون النهائيَّ
ويستولي **على** سرّ العناصر»[5].

يتلاعب الشاعر في قصيدته (**قصيدة الخبر**) بالمكان والزمان واصفا الحالات العاطفية عبر المكونات الزمانية والمكانية، مشكّلا لوحة فسفسائية جميلة في هذه القصيدة الشخصية، التي تتحدّث عبر سياقها الشعري عن

---

[1] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص 08.

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، مرجع سابق، ص 61.

[3] ينظر: عبد الله خليف الحياني، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، العراق، 2013، ص 15-16.

[4] أنصاف عبد الله الحجايا، التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم (دراسة في الأساليب النحوية)، رسالة ماجستير في الدراسات اللغوية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2016، ص 11.

[5] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 510.

شخصية المناضل إبراهيم مرزوق، وإذا أردنا الخوض في الموضوعات الجمالية للمنجز الشعري التي ليست سوى «بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام»[1]. وتشكّل نسق التوازي في هذا المقطع من خلال البُعد التركيبي لحروف الجر المتجلي 8 مرات لمقطع شعري من 7 أسطر. وهذا الطغيان لأدوات الجر المتجسد بالأدوات (**في– من– إلى**) ناقلا ذهنية المتلقي من الفضاء المكاني إلى لمحات زمانية والعكس وبين الإستعلاء (**على**) دعّم تنامي الصورة الشعرية المفصَلية. وهي صورة مأساة شخصية (**إبراهيم**) عبر حركة في المكان ونمو للزمن من خلال تركيب الجر، الذي يعمّق الدلالة ببناء أركان المنجز الشعري، ذلك أنه «عندما نشعر بأن هناك شيئا ما ناقصا في قصيدة ما فإن الأمر يرجع عندئذ إلى أنها لا تمثل بنية ذات وحدة متماسكة»[2].

أ. توازي الجمل:

قد يقوم التوازي على تشابه الوحدات اللغوية ضمن المركّب اللغوي دون الوصول إلى حد التطابق مشكّلا توازياً للبنى المتشابهة عبر النموذج التالي من القصيدة الموسومة ب (**عودة الأسير**):

«ما دلّني أحَدٌ عليكِ
وحدتُ مقبرة... فنمتُ
سمعتُ أصواتا... فقمتُ
و رأيت حرباً... فاندفعتُ
و ما عرفتُ الأبجديّة»[3].

تتأسس بنية توازي الجمل الفعلية في هذا المقطع الشعري على الصيغة النحوية التالية: فعل ماض مسند إلى المتكلِّم + مفعول به + أداة العطف (الفاء) + فعل ماض مسند إلى المتكلِّم.

تجسد عبر عِدّة أفعال: (وجدت– نمت– سمعت– قمت– رأيت– اِندفعت) مجرّدة وأخرى مزيدة، وهذا المزج شكّل توازياً رأسياً الذي يعتبر «التطابق التام أو الجزئي بين كلّ عناصر البناء النحوي للجمل المتوازنة على المستوى الرأسي أو العمودي، فيكون ذلك التطابق بين كلّ بيتين أو مجموعة من الأبيات، وهو ما يتحقق للنص ترابطه البنائي وإيقاعه الداخلي»[4]. وذلك بتوزيع الوحدات اللغوية في المركبات توزيعاً قائما على الإيقاع المنسجم عن طريق الصياغة النحوية بالتماثل والتناسق التام للجمل الفعلية كمياً وموقعياً، مما عمل على إثراء الإيقاع الداخلي

[1] عزيز عدمان، مقال (قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبي الحديث)، مجلة ثقافات كلية الآداب، عدد 7، جامعة البحرين، 2004، ص 32.
[2] هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 237.
[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 337.
[4] وهاب داودي، مقال (البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار))، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014، ص 314.

للقصيدة تتابع باستمرارية السياق. وهذا ما أشار إليه (**جيرار مانلي هوبكنس**) في قوله «التوازي هو بنية الشعر المستمر»[1].

يقول محمود درويش من قصيدته (**الرمادي**):

«الرماديّ هو البحر

هو الشعرُ

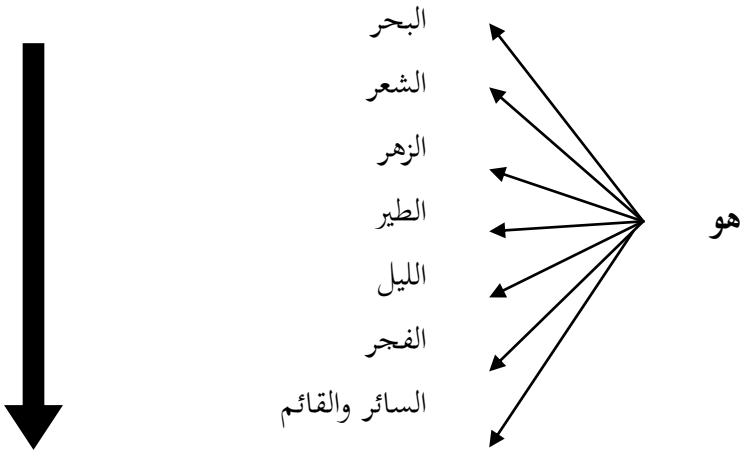
هو الزهرُ

هو الطيرُ

هو الليل هو الفجر

الرمادي هو السائر والقادم»[2].

إن بنية التوازي التركيبي للمركبات اللغوية الإسمية لا تكتفي بتجديد نفسها من خلال إجراء تعديل على مستوى المحور الاستبدالي والنص المدرج يَشي بشيء من هذا القبيل عبر تماثل للبنية النحوية: المبتدأ + الخبر. وتكرار المبتدأ بهذه الصيغة الغيبية الدلالية تحيلنا إلى تناص مع الآية القرآنية «هُوَ اللَّهُ الَّذِي لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ(22) هُوَ اللَّهُ الَّذِي لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ(23) هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاء الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ»[3]. فهي تتناص بالطريقة الأسلوبية للقرآن الكريم بتغيب المبتدأ، ويمكن بيان ذلك بإجراء تقسيم اختزالي لمحتوى المقطع الشعري:

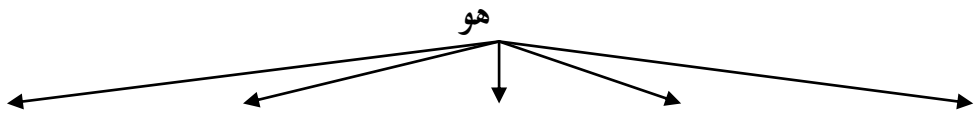


[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 105.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 350.

[3] سورة الحشر، الآيات 22-24.

أما بالنسبة للقرآن الكريم:



بملاحظة الخطاطتين نستنتج اِستعمال الأسلوب الخبري عبر اِسم الإشارة الذي يدل على شيء معيّن مشار إليه لتنبيه المخاطب. غير أن في القرآن الكريم توازي أفقي عكس المقطع الشعري ذلك أن «الوظيفة المهيمنة في هذه الرسالة هي الوظيفة التوجيهية التي يؤثر عليها ضمير الخطاب المتواتر... التي تكمن في رغبة التأثير على المرسل إليه»[1].

أما بالنسبة للمقطع الشعري يتّخذ السياق منحى شاقولي يبدأ من الأرض بالوحدة اللغوية (البحر)، وينتهي في السماء لارتباط «المكان اِرتباطا لصيقا بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أن الحرية هي أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز وعقبات»[2].

و خوّل توازي الجمل الاِسمية اِنزياحاً شعرياً عبر ما أشاعه من تجانس صوتي في بداية كلّ سطر شعري ساعد إيقاع تفعيلة الرمل (**فاعلاتن**) التامة حققت موسيقى داخلية عمودية.

ب. توازي الأساليب النحوية:

«ينقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الإختيار إلى محور التأليف، حيث يمارس بناء المتوالية وهو العمل لا يبدو منسجما مع مهماته، إلّا أنه يخلق ما يسمى (بنية التوازي)، حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها»[3]. والتوازي بهذا التعريف الدقيق يعدّ ظاهرة أسلوبية لها تجليات سيميائية.

يقول محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ (**لا راية في الريح**):

«لا رايةٌ في الريح تخفق/
لا حصان سابحٌ في الريح/
لا طَبْلٌ يُبشر بارتفاع الموج
أو بهبوطه،
لا شيء يحدث في التراجيديَّات هذا اليوم

[1] داود الهكيوي، مقال (التوازي الهندسي في رائعة ابن العميد النثرية)، مجلة جذور، العدد رقم 30، السعودية، 2010، ص 173.
[2] أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1988، ص 62.
[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 100.

أُسدِلت الستارة/
غادرَ الشعراء والمتفرجون،
فلا أرزّ/
لا مظاهرةٌ/
و لا أغصان زيتون تحيي الهابطين
من المراكب متعبين من الرُّعاف
و خفّة الفصل الأخير/
كأنّهم يأتون من قدرٍ إلى قدرٍ
مصائرهم مدونة وراء النصّ إغريقية في شكل طروادیّة،
بيضاء أو سوداء/
لا انكسروا ولا انتصروا
و لم يتساءلوا ماذا سيحدث في صباح غدٍ
و ماذا بعد هذا الإنتظار الهوميريّ؟/
كأنه حلم جميل يُنصف الأسرى
ويسعفهم على الليل المحلي الطويل
كأنهم قالوا
نداوي جرحنا بالملح
نحيا قرب ذكرانا»[1].

إن أهم ما في التجربة الدرويشية هو المزج الخلّاق بين ما هو تاريخي وما هو راهن، ثم تحويله إلى تجربة فردية عبر علامات اللغة الشعرية التي «هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي أصلا انحراف عن المعهود وطرقٌ لصيغ جديدة في القول والتعبير، لذلك لا معنى لإطلاق صفة الشعرية على نتاج لغوي يكرر سابقاً عليه، أو يستعيد ما كان معروفاً مهما كانت عظمة ذلك السابق أو أهمية هذا المعروف»[2].

لذا نلمس عبر لغته الشعرية شحن للهم الوجودي دوّنه في وثيقة بأكثر من معنى، لذا تعتبر قصيدته (**لا راية في الريح**) لسان الجماعة وضمير الشعب الفلسطيني وملاذهم من الضياع باثاً العزيمة فيهم، لقد «إستطاع درويش أن يثبت رموزه ويطلق إشارته ويخطط هندسته للقصيدة مجدداً في نسيجها وتقنياتها ودرجة كثافتها في كلّ مرّة يمارس فيها مغامرة الكتابة، كأنّه يولد من جديد، حتى أصبح قرائه متابعة المتجذر المستعمي من إنجازاته، وإمساك

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 35.
[2] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت، 1989، ص 33.

الذبذبات الخفية المبثوثة فيها والانبهار بقدرته على التنقل الرشيق ما بين أشد الإشارات بساطة ومباشرة وأكثرها خصوبة رمزية وشفافية دلالية»[1]، فارتبط الصوت الشعري بقضية فكان صوتا شعريا لقضية إنسانية.

يتأسس هذا المقطع على اِستحضار جغرافي متعدد الملامح، لكنّها لا تُعرّف بذاتها بقدر ما نتعرّف عليها عبر القرائن الإحالية. فالراية والحصان أيقونتان لهوية الأرض. و(الطبل) و(المظاهرة) دلتا على مقاومة العدوان الإسرائيلي، و«تأويلات الأغطية والستائر والتقنعات في تجريب تأويل الأشكال، تكشف عن ميل إلى إخفاء الجانب الشكلي من الواضح والمظلم»[2]. ومن هنا أظهر المركب اللغوي (**أُسدلت الستارة**) متبوعاً بعلامة الترقيم: «/» دليل على الفصل، والوحدة اللسانية "**طروادية**" أيقونة الإنهزام «إن الشعب الروماني ينحدر من سلالة الطرواديين الذين نزحوا إلى روما بعد سقوط طروادة وإنهزامها أمام اليونانيين»[3] وتذكرنا هذه الممارسة الفلسفية في قالب شعري بمقولة ما يدغر «يجب أن لا نمارس الفلسفة إلّا بشكل قصائد»[4].

من جانب آخر يستوقفنا في هذا المقطع التوازي القائم على **النفي** من خلال: (**لا** رايةٌ، **لا** حصان، **لا** طبل، **لا** شيء، **لا** أرز، **لا** مظاهرة، **لا** أغصان، **لا** اِنكسروا، **لا** اِنتصروا)، إنّ نفي الراية والأرز والمظاهرة وأغصان الزيتون...إلخ ما هي سوى نفي للهوية بمأساوية التفرد والعزلة أمام العالم، فالشاعر يمحو هويته ليؤسس لأخرى عبر المركّب (**نحيا قرب ذكرنا**) فيلغي الحاضر ليؤسس لهوية يتقبلها تتجسّد في بنية النص اللغوية التي تتحرك على محورين: محور نسقي، ومحور سياقي حيث نلمس توازي دلالي ينحى المحور السياقي بنفس الدلالة دائما وهي دلالة النفي عبر المكوّنات اللغوية (أُسدلت- غادر- الهابطين- متعبين- الفصل الأخير- طروادية- الأسرى...) شكلّت لتوازي دلالي قائم على النفي أسس لصورة مأساوية، وهو ما يتناسب مع رؤية (**دوستايل**) التي ترى أن: «الشعر الحزين أكثر اِنسجاما»[5].

تدخل أحرف الاستفهام على الأسماء والأفعال لطلب التصديق الموجب[6]. ومن جهة نظر التداولية «الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جواباً يحتاج إلى تفكير، يقع به هذا الجواب في موضعه، ولما كان المسؤول يجيب بعد تفكير وروية عن هذه الأسئلة بالنفي، كان في توجيه السؤال إليه حملا له على الإقرار بهذا النفي، وهو أفضل من النفي ابتداء. ومنها التوبيخ على فعل وقع وكان الأولى ألّاَ يقع»[7]، ولتنوّع البنيات التركيبية لأسلوب الاستفهام في اللغة العربية، رغم أنه لا يخل بالسمة الأساسية التي يحتفظ عليها ألّا وهي السمة الدلالية اِقتصرنا باستخراج مقطع من القصيدة الموسومة ب (**تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**) كون نسق أسلوب الاستفهام في التجربة الدرويشية

[1] صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، مرجع سابق، ص 17.

[2] Bachelard, préface à la phénoménologie du masque, page 15.

[3] بن سعيد محمد، المؤثرات الغربية في أدب طه حسين، مرجع سابق، ص 12.

[4] بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟، ترجمة: جوزيف لشريم، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2009، ص 19.

[5] المرجع نفسه، ص 40.

[6] زهير أحمد سعيد إبراهيم آل سيف، أسلوب الإستفهام في شعر محمود درويش، كلية الآداب، جامعة الخليل، 2011، ص 09.

[7] أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، 2005، ص 126.

لا يحمل ذلك التعقيد الفلسفي، لأنّه لا يمثل الفكرة الأساسية التي تشكّل بؤرة النص الشعرين وإنما هو نسق لغوي يخدم السياق والصور المفصلية في الخطاب الشعري:

«كان يسألها ويسألها ويسألها:

متى تأتين من ساعات هذا السجن أو رئتي؟

متى تأتين من يافا ولا أمضي إلى بلدي؟

متى تأتين من لغتي؟

متى تأتين كي نمضي إلى جسدي!»[1].

تعتبر لغة هذه القصيدة من القصائد الأكثر غموضا، ذلك أن صورة المرئي مفقودة تماماً باعتبار «المرئي ليس حاضراً، بل غائب ونحن لسنا أمام لغة تبرز المرئي ناتئا ناصعاً في حضوره، بل أمام لغة تغيّب المرئي وتوجّه الضوء إلى مساحة من الوعي والتصوّر، بعيدة عنه، أو خارجية عليه مع أنّها نابعة منه بوصفه بؤرة تجريبية التي يفيض منها النص»[2]. لذا اِرتكز هذا المقطع في تناميه في الفضاء المكاني على مجموعة من التصورات اِستهلّها بفقدان الأمل والإحساس بالمعانات الفلسطينية بالمركّب اللغوي (ساعات هذا السجن)، لينفتح الممر المغلق (لا أمضي إلى بلدي) على أمل غامض. وهذا التكاثف للصور الشعرية في بؤرة واحدة الوجود الفلسطيني هو حلم بالحرية المسلوبة، حيث يقول محمود درويش في حوار معه عن هذه القصيدة: «أنا واضح... واضح جدا، ولكن أكون غامضا أحيانا في وضوحي... إن ما يسمّى غامضاً في شعري هو الواضح، وما يسمى واضحاً هو الغامض... قد يقال الكثير عن (تلك صورتها) وأريد أن أعترف بأني أقل الناس قدرة على الكلام عن هذه القصيدة، إلا يكفي أنني قلتها؟ فكيف أقول عنها بعدها، ولكن إذا وضعت في غرفة التعذيب وسئلت فلن أقول أكثر من أنني في «تلك صورتها» قد اِمتلكت فلسطين واِغتصبتها، فلسطين التي سيتم اللقاء بها... إنّها لنا... لنا... ولنا بحماستها وتفاصيلها الأخرى»[3].

أمّا على مستوى نسق هذا المقطع فقد توازت أنساق المركّبات اللغوية الإستفهامية باسم الإستفهام (**متى**)[4] الذي يدل على الزمان الماضي والمستقبل[5] مبني على السكون في محل نصب على الظرفية[6]، تعلق بالفعل المضارع التام المسند إلى المخاطب المؤنث (تأتين) اِتصل بقيمة سلبية عبر الظواهر المجرّدة والمادية التالية: السجن- رئتي- جسدي... وهي على مستوى الدلالة تدور عبر حركة إلكترونية سلبية اِستفهامية باعتبار طرح السؤال من قبل

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 399.

[2] كمال أبو ديب، مقال (لغة الغياب في قصيدة الحداثة)، مجلة فصول اتجاهات النقد العربي الحديث، العدد 4 ، مصر، 1989، ص 84.

[3] هيفاء زين الدين، مقال (حوار مع محمود درويش)، مجلة الثقافة، عدد 01، سوريا، 1976، ص 28.

[4] ينظر يعقوب أميل بديع، معجم الطلاب في الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت، 1986، ص 57.

[5] ينظر الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مرجع سابق، ص 132

[6] فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الرابعة، بيروت، 1983، ص 111.

الشاعر يعمل على إشراك المتلقي في البحث عن إجابات لتساؤل الشاعر[1]. وهذا ما لمسناه في المقطع الشعري الذي سيتم إدراجه من قصيدة (**جندي يحلم بالزنابق البيضاء**)، يقول محمود درويش:

«... دخّن، ثم قال لي
كأنه يهرب من مستنقع الدماء:
حلمت بالزنابق البيضاء
بغصن الزيتون...
بطائر يعانق الصباح
فوق غصن ليمون...
- **وما** رأيت؟
-رأيت ما ضعت
عوسجة حمراء
فجرتها في الرمل... في الصدور... في البطون...
-و **كم** قتلت؟
-يصعب أن **أعدهم**
لكنني نلت وساماً **واحدا**
سألته، معذبا نفسي، **إذن**
صف لي قتيلا **واحدا؟**
(...)
و عندما فتشت في جيوبه
عن اسمه، وجدت صورتين
واحد ... لزوجته
واحد... لطفله...
سألته: حزنت؟
أجابني مقاطعا يا صاحِبي محمود
الحزن طير أبيض»[2].

[1] ينظر :سعدي أبو شاور، تطور الإتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2003، ص 362.
[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، 321

نلمس في هذا المقطع الشعري إستخدام الشاعر لبعض الإجراءات الرياضية لصياغة وجهة نظر منطقية باعتبار «شدة الإتكاء على المنطق الداخلي للقصيدة الحديثة قد قدّم حلا نظرياً في فهمها وإدراك علائقها»[1]، إنطلاقاً من رؤية درامية بتنامي سردي عبّرت عليه أنساق الإستفهام المستعملة، إضافة إلى البنى السياقية الإستفهامية المدرجة مثل (حزنت؟ صف لي قتيلا واحداً ؟).

يتحرك المقطع الشعري بين طرفي محوري التوازي هما، محور قائم على نسق البرهان بالتراجع، وآخر قائم على المقارنة بالنقيض. ففي النسق الأوّل إستعمل الشاعر الأنساق اللغوية الإستفهامية القائمة على البرهان بالتراجع حيث يذكرنا بهذا التسلسل:

ما رأيت؟
كم قتلت؟ } من أجل n=0

إذن صف لي قتيلاً واحداً؟ } نفرض من أجل n

يصعب أن أعدّهم } نبرهن من أجل n+1

تميّزت البنية السياقية بالتسلسل المنطقي، وللخروج عن التجريدية ساعدت صناعة الأسئلة بالابتعاد عن التقرير النثري بقدرتها على «تضفير الصورة وتحفيز التخيل وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه... بطرح الإستفسارات الحقيقية والمجازية عن الذات والآخر، عن الحقيقة والإنسان»[2]، ليبني حالة من القلق الوجودي والتفاعل اللغوي والفضول الإنساني في فضاء تصوّري دلالي تراجعي. بيَّن فيه العدد اللانهائي للقتلى بالمنجز الشعرين بل أحيانا يتخلى عن واجب القصيدة عندما لا تسعفه التفعيلة، ويرى أن سلاح النثر أقوى ليقول في لغة قوية: «تتكدس الجثث على الجثث، يحيا مع الميت، على جفاف الماء اليابس، على برد الشتاء القاحل على حبات العدس الأخيرة، على أمهات تلد وتجهض لا لشيء إلّا للدفاع عن هيكل عظمي لمكان لا مكان فيه إلا لما يملك المحاصر ولا يملك هوية إنسان لا يتعرف أحد بهويته»[3].

أمّا محور التوازي الثاني القائم على المقارنة بالنقيض، نقف أمام علاقة مقابلة بين المكوّنات اللغوية الإيجابية وأخرى سلبية يمكن تلخيصها في الجدول التالي:

+	طائر	البيضاء	الدماء	عوسجة	وساما	يعانق
−	مستنقع	الحمراء	الزيتون	الزنابق	قتيلا	فجرتها

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1994، ص 149.
[2] صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية، القاهرة، 1995، ص 112.
[3] محمود درويش، عابرون في كلام عابر، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص 85.

تعتمد عملية المقارنة بين المكوّنات اللغوية الإيجابية ونقيضها في تفعيل دلالة الاستفهام بنبرة المساءلة واستعمال الحوار المباشر بالاستفسار: (و ما رأيت؟ رأيت ما صنعت)، وهذا الحوار الثنائي بين طرفين قد يكون غير متكافئ القوى، كأن يكون الحوار بين القاتل والمقتول، مع هذا التجسيد المتبادل بين الرؤيا والبنية اللغوية للقصيدة تكتمل صورة الآخرن وتنحصر في إطارها المحكم وترسب في فضاء القصيدة الفيزيائي دون حراك، بل تستنقع فيه وقد جسّد هذه الحركة لغوياً عبر المركّب اللغوي: (مستنقع الدماء)، مما عمّق الطبيعة الأيقونية للمقطع الشعري في قالب اِستفهامي باعتبار «الجمل الاستفهامية بالخصوص الاستفهام المباشر محتوية على مدلول أوّلي primitif dignifié له طبيعة تعيينية dénotative وليست له طبيعة إنجازية non-illocutoire»[1] ليشير هذا المدلول إلى فعل السؤال داخل عملية التلفظ.

المطلب الثاني: بنية التدوير

أولا: مصطلح التدوير:

التدوير[2] مصطلح إيقاعي يدل على اقتضاء وزن البيت اشتراك شطريه في كلمة واحدة، يكون جزء منها في الشطر الأول، والجزء الباقي في الشطر الثاني[3]. والتدوير بوصفه ظاهرة إيقاعية تخترق الوقفة العروضية والوقفة الدلالية على حد سواء، يمكن الشاعر من التعبير بصورة أفضل عن الدفقة الشعورية[4].

أما بالنسبة لقصيدة التفعيلية مثلت ظاهرة التدوير – التي لا تعتبر حديثة– "إلا أنها ظهر مع تجاوز النموذج الخليلي القديم، خاصة وأنها واردة في علم القافية بمصطلح التضمين، وهي عيب من عيوبها. فقد حرص القدماء على وحدة البيت واستقلاليته"[5].

ثم إن امكانيات التدوير التعبيرية تجسدت بصورة أوضح في قصيدة التفعيلية، فبعد أن كان يدل على إرتباط الطرفين ضمن البيت الواحد في النمط الخليلي، أصبح "يتم بتدوير التفعيلية على شطرين متتاليين، أو تدوير شطر من الأوزان الممزوجة، أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة"[6].

---

[1] بنعيسي أزاييط، مقال (تحليل الاستفهام في إطار بعض النماذج التداولية اللسانية)، مجلة مكناسة، العدد3، المغرب، 1989، ص 83 عبر موقع أرشيف صخر للمجلّات الأدبية.

[2] مصطلح عروضي قديم في شعر الشطرين، وهو ماعرفه ابن رشيق بـ: "ماكان قسطيه متصلا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة.إذ تنقسم كلمة تقع بين عروض البيت من الشعر وبداية عجزه. وهو في تعريف العروضين "البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضهما من الشطر الأول والآخر من الشطر الثاني

[3] ينظر: محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1991، ص 56

[4] ينظر: حسن الغرفي، البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1989، ص 54

[5] رواية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 306

[6] ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية ، 1991، ص 220

إن القصيدة المدورة الخاضعة خضوعا كليا للتدوير تعد بنية موسيقية كلية، تتواصل تفعيلاتها إلى أن تصل إلى محطة الوقوف الوحيدة التي هي نهاية القصيدة، ولما كان للتدوير دور أساسي في تلاحق الأشطر، يعرفه صابر عبد الدايم بقوله: "التدوير في الشعر الحر، فهو مبني على تتابع التفعيلات في عدة أشطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها"[1].

لقد كان محمود درويش من أكثر الشعراء المعاصرين اهتماما بعنصر التدوير في قصائده. "وعلى القراءة الشعرية أن تتفاعل مع هذا الشكل الإيقاعي الجديد عبر التواصل في الإيقاع الذي لا يتوقف عند السطور الأولى بل يستمر ليملأ صفحة أو أكثر، معطيا للقصيدة شكل النثر، والذي يساعد على تحقيق التدوير في شعر محمود درويش"[2]. وقد ورد في شعره من هذا النمط الكثير: كديوان (لاتعتذر عما فعلت)، وديوان (آخر الليل)، وديوان (محاولة رقم 7). والتي هيمن فيها شكل من القائد استرسال النثر بفعل التدوير، ولكنه خاضع للوزن.

ثانيا: التدوير الإعتيادي

هذه الصورة تكريس لهيمنة الصورة التفعيلة الواحدة التي يساندها عزالدين اسماعيل الذي يعتبره: "تحد للجملة الشعرية حتى تكون محاولة لدفقة شعرية موحدة، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة"[3].

نلمس هيمنة التدوير المقطعي الشطري على المنجز الشعري الدرويشي، وهو الذي يحافظ الأشطر على امتدادها الشطري، من ذلك القصيدة الموسومة بـ (**الأغنية والسلطان**)[4].

غضب السطان

فعلاتن فاع

والسلطان مخلوق خيالي

لاتن فاعلاتن فاعلاتن

قال: إن العيب في المرآة

فاعلاتن فاعلاتن فاع

فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرشي

لاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

سوق يمتد

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1993، ص 220.

[2] حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي ، ط 1، عمان ، الأردن، 2016، ص 352

[3] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 360، نقلا عن عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مرجع سابق، ص 195

[4] محمود درويش، ديوان أخر الليل، قصيدة الأغنية والسلطان، مصدر سابق، ص 243

فاعلاتن فا

من النيل إلى نهر الفرات

علاتن فعلاتن فاعلاتن

اسجنوا هذي القصيدة

فاعلاتن فاعلاتن

غرفة التوقيف

فاعلاتن فاعـ

خير من نشيد ... وجريده

لاتن فاعلاتن فعلاتن

تنبني القصيدة على تفعيلة بحر الرمل المؤسس على التصدير، حيث تكررت تفعيلة (فاعلاتن) إثنا عشر مرة، ولحقها الإضمار في أربع مواضع. وقد حالت ظاهرة التدوير دون تحقق القافية، باعتبارها: "انقسام الكلمة عروضيا بين آخر السطر وأول السطر الذي يليه"[1]، ففي السطر الأول جاءت التفعيلة الأخيرة من (فاعلاتن) متحرك وساكن، واستكملت بـ (لاتن) في أول السطر الثاني التي هي جزء من المكون اللغوي (والسلطان)، والتي هي بدورها انقسمت، مما يوحي بانتهاء معنى الجملة. مع أن العبارة لم تكتمل بالتفعيلة الناقصة. كما أطلق عليها محمد بنيس، كونها: "تتوزع بين بنيتين"[2].

قد حقق هذا التدوير انزياحا عروضيا بشكل مكثف، وأدى دورا حاسما في ربط الأسطر الشعرية والتدفقات الشعورية، مما جعل النص يأخد شكل الكتلة الدائرية الواحدة. كما استطاعت هذه الظاهرة أن تربط مكونات القصيد على الرغم من تنوع القوافي، وساعد على إلتحام الإنفعالات من خلال حركة اللغة المرنة التي اعتمدت في مرونتها على التدوير بصفة أساسية. وقد استفاد الشاعر من الطاقات الإيقاعية لهذه التقنية، وذلك بوضعها: "في نهايات الأسطر لا لتكون تفعيلة نهائية في السطر الشعري، وإنما لتكون كلمة مدورة في نهاية سطر مدور، فتنقسم إلى تفعيلتين في سطرين متتابعين ... التي تتفق مع الوزن أو الإيقاع السمعي للألفاظ"[3].

وعليه فقد استخدمه الشاعر بأساليب سيميائية وبنائية رغم الثقافة التراثية السائدة التي ما تزال تمارس سطوتها على قراءة النقاد، من ذلك (**علي عشري**) الذي يعتبر استخدام التدوير في القصيدة الحرة: "يضعف الإيقاع العام للقصيدة، لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت"[4]. إلا أن

---

[1] نازك الملائكة، مقال (موقفي من الشعر الحر)، مجلة أقلام، عدد 7، 1978، ص 106

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و دلالاته، مرجع سابق، ص 130

[3] عاطف أبو حميدة، مقال (البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش)، مجلة جامعة القدس المفتوحة، مجلد 2، عدد 25، 2011، ص 80

[4] علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، 1995، ص 206

هناك من يعتبره بحث عن حرية الشاعر في بناء نصه باضفاء جماليات على النموذج الشعري الحديث، بحيث ينظم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ، إلى جانب تحريره من قيد القافية الموحدة[1].

ثالثا: التدوير بعد علامات الترقيم

من غير المألوف أن يتم التدوير بعد النقطة وعلامتي التعجب والاستفهام، لأنها علامات تأتي عادة في نهاية الجملة. غير أن الشاعر أكثر من التدوير في هذا المجال، مما ورد من القصيدة الموسومة بـ (**أغنيات حب إلى إفريقيا**)[2].

ماذا تريد ؟

متفاعلن م

أريد ميلادا جديد

تفاعلن متفاعلان

وأريد نافذة جديدة

متفاعلن متفاعلن مت

لأحبها سرا وتقتلني علانية

تنبني القصيدة على تفعيلات البحر الكامل، وتأسس السطر الأول على وتدا مجموعا وحركة من (متفاعلن) المدورة، وكذا السطر الثالث الذي اعتمد على الوتد المجموع من (متفاعلن) المضمرة والسكون الناتج عن التذييل، والوتد المجموع من (متفاعلن)، والسبب الخفيف من التفعيلة الموالية مضمرة ومدورة.

وعليه يظهر هذا المقطع مرونة تفعيلات لمفردات المنجز الشعري بمهارة الشاعر في إدارة هذه المرونة الإيقاعية بنجاح، وهذا ما نلمسه في هذا المقطع من القصيدة الموسومة بـ (**تلك صورتها**)[3].

وأمضى عمره في الحائط المتموج ... السقف القريب

علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن م

وحلمه الهارب

تفاعلن متفا

أنا المتكلم الغائب

علن متفاعلن متفا

سأنتظر انتظاري ... كنت أعرفني

---

[1] ينظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، مرجع سابق، ص 308

[2] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، 156

[3] المصدر نفسه، ص 379

علن متفاعلن متفاعلن متغا

لأن طفولتي رجل أحب

علن متفاعلن متفاعلن م

أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي ونيراني ...

تفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على التدوير الكلي وفق هندسة مسبقة، وعلى الرغم من علامات الوقف، إلا أن الشاعر فرض على القارئ منطقه الفني، حيث أن المواضع لا تكتمل بالوقفة الدلالية، حيث. لجأ إلى تدوير تعسفي ليواصل دفقته الشعورية، ومثل ذلك وقع بعد كلمة الغائب، "إضافة إلى لجوئه لهمز كلمة امرأة بالقطع كضرورة شعرية، ليحافظ على الإيقاع السليم، ولجوئه إلى تكرار غير ضروري في المعنى ولكنه ضروري للإيقاع، وذلك في تكرار كلمة أحب"[1].

المطلب الثالث: المزاوجة الموسيقية

أولا: مصطلح المزاوجة الموسيقية

أطلق مصطلح شعر التفعيلة على أحدث الأشكال الموسيقية العربية الحديثة، وذلك بكسره لكل الأنظمة التقليدية للقصيدة العربية. فالشاعر حر في تنسيق بناء القصيدة، فهو لا يلتزم بعدد محدد من التفاعيل في السطور. وقد سار في هذا الدرب الكثير من الشعراء المحدثين، إلا أن الوزن ظل أرضية تنغرس بقية المكونات الإيقاعية، سواء كانت صوتية أو دلالية، فيجريها ويديرها وفق نسق بموجبه يضمن الكلام حدا من التناغم الداخلي، لا يمكن أن يطاله إن هو عدم تلك الأرضية.

ولما كان الإيقاع رديفا للوزن لدى جمهور واسع، فإن استخدام مصطلح الإيقاع بدل الوزن لخدمة المفاهيم المعاصرة للمكون الموسيقي، بتوسيع الدائرة الموسيقية الشعرية ودلالاتها إلى مكونات أخرى غير الوزن الخليلي، ذلك أنه: "يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني، بحيث أن السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع، وإن هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم"[2].

إن المحاولات الرامية إلى التجديد بتأسيس نظرة فلسفية ذات أبعاد جمالية، تقوم على التنويع بمختلف الوسائل في إطار الوزن، وكان من أبرز مظاهرها عنصر المزاوجة الموسيقية بين مختلف الأشكال العروضية، لأن: "دراسة

[1] راشد علي عيسى، مقال (تحولات متفاعلن في شعر محمود درويش)، مجلة جامعة البلقاء التطبيقية، عمان، الأردن، 2017، ص 98

[2] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، 1952، ص 92

الإيقاع الشعري العربي ينبغي أن يخضع لعملية تقدير ظروف هذا الإيقاع، وطبيعته في ضوء تطوره الفني والتاريخي"[1].

ثانيا: تجربة محمود درويش في المزاوجة الموسيقية

ولم تخرج تجربة محمود درويش عن هذا الإطار من المزج الموسيقي والإيقاع الشعري، بإعتباره قيمة فنية، "يتوالد حسب توالد التجارب ليتجسد في إيقاعات، ثم إنه يتصل بالمورث، بوصفه جزءا أساسيا من القيم الفنية للشعر، لكي لا تخرج عن منطقه"[2]. فأضفى هذا المزج قيما جمالية جديدة، شكلت نسبة معينة لتجربة محمود درويش، حيث لا تشكل البحور الممزوجة نسبة كبيرة عند محمود درويش. إذ لا يتعدى إستعمالها 08 % من مجموع قصائده، من ذلك البحر السريع الذي يتكون من تفعيلة مكررة مرة واحدة (مستفعلن)، وأخرى ضربا من القصيدة الحرة (مفعولات)، على النحو الآتي:

من ذلك قصيدة (**حبيبتي تنهض من نومها**):

"كل نساء اللغة الصافية

حبيبتي ...

حين يجيئ الربيع

الورد منفى على صدرها

من كل حوض، حالما بالرجوع

ولم أزل في جسمها ضائعا

كنكهة الارض التي لا تضيع"[3].

تتكون الأسطر من الوحدات الآتية:

مفتعلن مفتعلن فاعلن

متفعلن متفعلن فاعلان

مستفعلن مفتعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلان

[1] حسن الطريبق، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية، مطبعة سليكي إخوان، طنجة، المغرب، 2005، ص 81

[2] المرجع نفسه، ص 83

[3] محمود درويش، الديوان، قصيدة حبيبتي تنهض من نومها، مصدر سابق، ص 315

متفعلن مستفعلن فاعلن

متفعلن مستفعلن فاعلان

فالتفعيلة الأولى مستفعلن وردت في صورة نسقية مختلفة، جاءت مطوية مستفعلن (مفتعلن)، ومخبونة في صورة (متفعلن)، وصحيحة (مستفعلن). أما الوحدة الصوتية الثانية (مفعولات)، فجاءت مطوية مكشوفة، وهذه التحولات التي حدثت قبل البنية الإيقاعية أكثر مرونة[1].

[1] صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص 366.

المبحث الثالث: جماليات الإيقاع الداخلي

تتعدد الأنظمة الإيقاعية التي تحكم حركة القصيدة و تتماشى طبقا للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب القصائد المختلفة. فقد «صار الإيقاع الشعري عموما ظاهرة أوسع من مجرد الوزن، فبالإضافة إلى الإيقاع الصوتي صار من ممكن عقلا و ذوقا الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية و إيقاع الدلالة، بل و إيقاع التنظيم الطباعي للصفحة الشعرية، و كلها لإيقاعات وثيقة الصلة بإنتاج الدلالة»[1]. وهذا هو سر جمالية الموسيقى الداخلي التي تبتعد عن المعيارية العروضية التي تتلاءم مع خصوصية هذه التجربة الشعرية الدرويشية، حيث أنماط الإيقاع تعددت وتنوعت باعتبارها حصيلة تركيبية ائتلافية من جملة مكونات، بعضها ذو مصدر صوتي و آخر يقوم على الإيقاع المتولد من طريقة بناء الصورة الشعرية و الرمز و الخيال وتوارد الأفكار و أساليب بناء النص[2]. ولذلك نستطيع تقديم تعريف موجز مكثف للقصيدة انطلاقا من وظيفة الإيقاع، فليست القصيدة إذن :«حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التي تم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التي يملكها الشاعر»[3]، و التغلغل في أعماق الصور و الأفكار و الألفاظ و الرموز و العواطف، فيعني البحث عن إيقاع خفي لم يكشفه ظاهر النص وهذا الغائب الذي يتجسد بحضوره هو الإيقاع الداخلي. و البحث عن الإيقاع الداخلي هو البحث عما يدركه العقل بدون الصفة[4]، كونه يتجسد عبر مكونات النص.

بناء على هذا المفهوم للإيقاع الداخلي ستتم مقاربة المنجز الشعري الدرويشي اعتمادا على أربع بنى إيقاعية باعتبارها روافد أساسية ينهض عليها الإيقاع الداخلي.

المطلب الأول: إيقاع البنية الصوتية

من شروط جودة الشعر حسب المنظور الجاحظي: «و أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحد، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[5].

اعتمادا على مخارج أصوات الحروف أسس الجاحظ مفاهيم لسانية شاملة و جامعة لمباحثها كلها انطلاقا من شروط توصيل المعاني اللسانية، و من ذلك مراعاة حسن التأليف بين الكلمة و الحرف و تلاحم هذه الأجزاء، لذا نجد حروف اللغة الواحدة في اجتماعها بالكلمات و الجمل يتنافر بعضها و يأتلف بعضها الآخر:

---

[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، مرجع سابق، ص31

[2] صبار نور الدين، مقال (الإيقاع و الحقيقة الأسلوبية الصوتية)، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، العدد 10، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، سيدي بلعباس، الجزائر، 2013، ص36

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص 60-61

[4] ينظر: حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة (المقتربات اللسانية و الأسلوبية و الشعرية)، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993، ص32

[5] الجاحظ، البيان و التبيين، مصدر سابق، ص67

الحروف التي تقترب مخارجها ← تتنافر ← يصعب النطق بها على اللسان

الحروف التي تتباعد مخارجها ← تأتلف ← يسهل النطق بها على اللسان

ويتحقق الائتلاف «بمراعاة كون الشيء مع نظيره حتى تتحقق الملاءمة بين الألفاظ»[1]. وتكون هذه الملاءمة بدراسة الخصائص الفيزيائية للصوت اللغوي المنطوق .

بتصنيف الحروف حسب مخارج الأصوات، أمكن له وضع أسس لها بحسب قوتها من الجهر أو الهمس، و ذلك باستحالة تأليف لفظ من حروف تنتمي لذات المخرج النطقي، و إنما اللفظ صحيح النطق هو المؤلف من حروف متباعدة المخارج مختلفة الخصائص الصوتية.

يعتبر الإيقاع الداخلي جرس اللفظة التي تقع على السمع الناشئة من تأليف أصوات الحروف و حركاتها، ويعتبر دور الأصوات أساسي في ترسيخ سلطة الإيقاع الداخلي المعتمد على بنية التجاوز، لأن: «للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه و إيحاء، و يثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى»[2]. لذا يمكن أن نعتبر أنه كلما ابتعدت المكونات الصوتية عن الانتظام و التناسق كان للإيقاع الداخلي مجال للبروز و التجلي و الظهور، بإضفاء جو موسيقي باعتباره «أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة ،كما أن له إيحاء خاصا لدى مخيلة المتلقي و المتكلم على السواء»[3].

إذا ما تأملنا طبيعة الإيقاع الداخلي في شعر محمود درويش على المستوى الصوتي وجدناها تنهض على عدة مرتكزات، يمكن حصرها فيما يلي:

أولا: تراكم الأصوات الممدودة:

استطاع الشاعر الاستفادة من أصغر الجزيئات ابتداء بالأصوات المفردة إلى أصوات المد، من تشكيل بنية إيقاعية لقصائده. ساعدت من إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة عبر هذه الجزيئات الجالبة لاهتمام الأذن، جراء تأثيرها الخفي على المستوى الصوتي و الدلالي. و أن ثمة قيما موسيقية «لحروف المد و ثمة علاقات بين هذه القيم، تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي، و إن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى »[4]. فهي بحكم انبنائها على المد تتحكم في سرعة الموسيقى الشعرية، فهي قادرة على إظهار كل ما هو عميق و خفي في النفس. وبذلك تمتلك القدرة على التشكيل الإيقاعي البطيء، فحيثما كثرت حروف المد انخفضت سرعة الإيقاع الشعري، فينعكس هذا التركيب اللغوي على التصور العقلي و العاطفي للمتلقي.

---

[1] كمال عبد الغني، مراعاة النظير في كلام الله العلي القدير، دراسة بلاغية في إعجاز الأسلوبي القرآني، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2005، ص90

[2] محمد مبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط7، 1981، ص24

[3] مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص41

[4] عياد محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، عمان، ط1، 1968، ص85

يمكن القول أن شعر محمود درويش حفل بهذا النمط الإيقاعي، بتسخير حروف المد بهدف إضفاء نظام صوتي داخلي، من خلال التداعي بين المفردات اللغوية التي تولد إيقاعاتها الداخلية. وهو ما يتجلى عبر (**قصيدة الرمل**):

«إنه الرمل
(...) (...)
ولن يبتسم القتلى لأعياد الطبول
ووداعا...للمسافات
وداعا...للمساحات
وداعا للمغنين الذين استبدلوا (القانون) بالقانون كي
يلتحموا بالرمل...
مرحى للمصابين برؤياي، ومرحى للسيول
البدايات أنا
و النهايات أنا
أمشي إلى حائط إعدامي كعصفور غبي
(...) (...)
البدايات أنا
و النهايات أنا»[1].

طغى على هذه القصيدة أصوات المد الطولية (سا، حا، كا، فا، يا، بو، دا، بي، لو، قا، نو، مو، صا، بي، يو، نا، شي، فو، لي، طا، را، تي، ها، مي، ...) فقد بلغت مائة و أربعون صوتا ممدودا في هذه القصيدة القصيرة نوعا ما بهيمنة الأصوات اللينة المفتوحة، مما يعني أن النص الشعري انطبع بخصائص المد المفتوحة المعبرة على صرخات التوجع عبر الزمان (**البدايات، النهايات، الأيام، أيامنا، الماضي**) بامتزاج جغرافي (**المساحات، البلدان، مجاري الماء، المسافات**)، لأن: «الشعر الحقيقي انتهاك دائم للزمان والمكان»[2] .

وتلك الكثرة من الأصوات الممدودة عملت على تشكيل شبكة صوتية متجانسة، و فرضت نوعا من الإيقاع البطيء، لأن القارئ مجبر على التمهل في قراءة الوحدة اللغوية ذات مد يعلو بالصوت «بفعل ألف المد أطول أصوات اللين»[3]، إضافة إلى القافية في محطاتها جاءت مختومة بمقطع طويل (المساحات والمسافات...)، أي

[1] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، ص 500-501

[2] عبد الناصر هلال، في جماليات الشعر الحداثة، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2006، ص13

[3] إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية و الموضوعية)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر ، ط1، 2000، ص227

صامت + صائت وهي من التقفية التي تزيد من تباطؤ الإيقاع في المقطع، و يشيع جوا من التناغم الإيقاعي الدلالي الذي يتمظهر في مد الصوت بالمقطع الطويل لترجمة اليأس و القهر. كما يوضحه الجدول الموالي.

جدول رقم 2 –3 : تردد الصوائت الطويلة في شعر محمود درويش

الصوائت الطويلة	الألف	الياء	الواو
التردد	101	31	08
النسبة المئوية	%72.14	%22.14	%5.71

يظهر تحليل الجدول سيطرة **الألف اللينة** الممدودة على البناء الصوتي العام للقصيدة بنسبة قدرها 72.14% من الأصوات وقد شكلت بُعد الرفض للوضع الراهن عبر المركبات اللغوية الممدودة بالألف اللينة (البدايات أنا)، (النهايات أنا)، مشيرا إلى تأصيل الذات و التشبث بقاع المكان عبرت عليه الألف الممدودة بإطلاق الهواء عبر الزمن، إذ أن الهواء «أثناء خروجه مع صوت الألف، لا يجد أدنى حركة أو تغيير داخل التجويف الفموي، مما يسمح بخروجه مسترسلا دون إعاقات. و أغلب الظن أن اللسان يكون مستويا داخل قاع الفم، حتى لا يعترض الهواء، فلو أنه تحرك أقل حركة لأدى إلى قرعه عند نقطة معينة»[1].

ورصد هذه الظاهرة الصوتية من خلال ملاحظة ترددها عبر نسق صوتي معين، أمكننا من استخلاص أنها قد أضفت موسيقى شعرية قوية، ساعدت باستفراغ هذه الشحنات العاطفية و التدفقات الشعورية، كون «موسيقى الشعر هي التي تخلق الجزء، و هي التي توحي بالظلال الفكرية و العاطفية بكل معنى، و قد تكون تلك الظلال أكثر فاعلية في النفس من المعنى المجرد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر إنقاصا شديدا من قدرته على التعبير و الإيحاء»[2].

أما **ياء المد** فقد شغلت نسبة 22.14% من الأصوات، و لكنها لم تخرج عن الدلالات التي تضمنتها الألف، حيث سُخرت هي أيضا لبُعد الرفض للقهر الذي انسجم مع جو التمرد الذي بثه الألف.

وقد تنفرد **الياء الممدودة** برسم معالم الإيقاع الداخلي للمنجز الشعري باسطة عليه سماتها الصوتية و الجمالية، مثلما يظهر من خلال المقطع التالي الذي هو جزء من القصيدة الموسومة بـ (**قصيدة الأرض**):

« أسمي التراب امتدادا لروحي

أسمي يدي رصيف الجروح

[1] أمينة طيبي، الدرس الصوتي عند الفلاسفة المسلمين، رسالة الدكتوراه في اللغة، جامعة الجيلالي اليابس– بلعباس، الجزائر ، 2005، ص175

[2] مصطفى بدوي ، رتشاردز، العلم و الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر ، دت، ص49

أسمي الحصى أجنحة

أسمي العصافير لوزا و تين

وأستل من تينة الصدر غصنا

و أنسف دبابة الفاتحين

(...) (...)

بلادي البعدية عني ...كقلبي !

بلادي القريبة مني ...كسجني!

لماذا أغني

مكانا ووجهي مكان؟

لماذا أغني »[1].

يتجسد الإيقاع الداخلي بوصفه بنية صوتية في التكرار الذي يتمظهر في ترديداته قيمة صوتية هامة، و الذي هو: «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، و هذا من شرط اتفاق المعنى الأول و الثاني، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النفس»[2]. وتتضاعف هذه الفاعلية التأثيرية لتكرار الصوامت الممدودة **بياء المد**، إذ يكتسب قدرة أكبر على الإسهام في فنية العمل الأدبي سواء على المستوي الإيقاعي أو الدلالي.

يمكن تحديد الأصوات التي تكون المفاتيح الصوتية لهذا المقطع بسهولة، إلا أن ضبط الإجراء بشكل دقيق يتطلب إخضاعه للجدولة الرياضية تجعلنا بعيدين عن أي انطباع سطحي على مستوى علمية النتائج، و لقد أفرزت عملية إحصاء مختلف الفونيمات الممدودة بالياء اللينة في هذا المقطع، الظواهر الصوتية التالية:

جدول رقم 2– 4 : إحصاء مختلف الفونيمات الممدودة بالياء اللينة في قصيدة الأرض

الصوت	عي	هي	حي	تي	ني	ري	في	مي	دي	بي	صي
نسبة حضوره	4.5 %	4.5 %	9.09 %	9.09 %	22.7 %	4.5 %	4.5 %	18.18 %	13.63 %	4.5 %	4.5 %

[1] أوس داوود يعقوب ، محمود درويش ، مختارات شعرية ،مرجع سابق، ص152-153

[2] أحمد مطلوب ، النقد العربي القديم ،ج1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 1989 ، ص117

يظهر الجدول المُدرج ترددات متساوية لمجموعتين من الأصوات، نصنفها تصاعديا بمجموعة الأصوات الممدودة بالياء اللينة لـ (العين، الهاء، الواو، الراء، الباء، الصاد) حيث تساوت نسبة تجسيدها بـ 4.5% كعتبة دنيا، ومجموعة ثانية يمثلها الحرفان (التاء و الحاء) بنسبة 9.09%، و إذا ما استعرضنا الدلالات الإيقاعية التي أحدثتها هذه الأصوات، فإننا سنقف على النتائج التالية:

– القصيدة التي أخذ منها هذا المقطع هي بشكل عام أسطورة كونية تتقدمها أنثى مرمزة في القصيدة، و هي الأرض بلوازمها الدلالية كوعاء لهوية و جلد الروح[1]، وضح ذلك في قالب معاصر «بوضوح الصورة و استقامة الجملة الشعرية و سلاستها و المفردات الجديدة، التي لا تأخذ أهميتها من نفسها و حسب، و إنما من الواقع الذي يدور حولها و تدور هي فيه»[2].

– حضور صوت الياء، و هو من الأصوات اللينة التي صنفها (**حسن عباس**) ضمن زمرة الحروف البصرية، «لتكون بذلك أقل وضوحا في الجرس و ظهورا في السمع من أصوات الحروف الساكنة»[3]، فأضفت موسيقى داخلية تولدت من توافق صوتي بين الحروف و الحركات و الكلمات و تكامل الألفاظ و المعاني، فكان «لكل بيت صوته الخاص الذي لا يتحد مع صوت آخر، و يفضي بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب»[4]، وهو ما يحدثه الإيقاع الناتج عن تآلف الحروف فيما بينها.

لم تكن الفاعلية الإيقاعية لياء المد في هذا المنجز الشعري مستمدة من كثافة حضورها في النص، بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها في مساحات النص، و من عامل التكرار الذي ميزها. فقد وردت أغلب الكلمات المشتملة على ياء المد المكررة مثل (أسمي، أسمي، أسمي، أسمي)، (أغني، أغني)، (تين، تينة)، (بلادي، بلادي)، مما عمل على جلب انتباه المتلقي إلى ظاهرة المد المكسورة الخارجة «من غير وسط اللسان، لأنها تنسب إلى أوضاع اللسان و الشفتين»[5].

لقد كان لانتشار **ياء اللين** الممدودة وقع دلالي كرسته الذات الشاعرة بضمير (**الأنا**) من خلال المكونات الفعلية: (أسمي، أغني) كون النص خاضع لسلطة الفعل مدعمة بإيحاءات قوية التي تشعها المكونات الاسمية: (يدي، روحي، بلادي، قلبي، سجني، وجهي)، و هذه البنيات الدلالية المكثفة تختصر ملامح الشاعر و الفضاء الخارجي المنتمي إلى الذات المتوجعة، إضافة إلى أن: «لأصوات المد و اللين قيمة موسيقية و لحنية تلاحظ في تعاقبها أو تقابلها أو تكرارها أو تنشأ من العلاقات الهارمونية»[6].

---

[1] ينظر: سارة حسين السراحنة، مقال (قصيدة الأرض في شعر محمود درويش (دراسة دلالية))، مجلة كلية فلسطين التقنية، دير البلح، 2015، ص84

[2] غزاي درع الطائي، مقال (مناقشة في تجربة الشعراء الشباب)، مجلة الطليعة الأدبية، دار الجاحظ، العدد 7، بغداد، العراق، 1980، بغداد ، ص68

[3] حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، مرجع سابق، ص93-94

[4] شوقي ضيف، الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، بيروت، ط13، دت ، ص78

[5] فطيمة معزوز، الصوائت العربية في القراءات القرآنية، رسالة لماجستير في الصوائت العربية، جامعة سيدي بلعباس، 2012، ص74

[6] أوس يعقوب، مختارات شعرية، مرجع سابق، ص168-169

تتجلى فاعلية أصوات المد الطويلة المضمومة في تحريك البنية الإيقاعية الداخلية للنص في قصيدة (**بيروت**):

«وملائما لعباءة الكابوس، و البوليس فينا
ارفعوا عني يدي
ماذا ترى في الأفق؟
أفقا آخرا
هل تعرف القتلى جميعا ؟
و الذين سيلدون...
سيولدون
تحت الشجر
وسيولدون
تحت المطر
وسيولدون
من
الحجر
وسيولدون
من الشظايا
يولدون
من المرايا
يولدون
من الزوايا»[1].

وظف الشاعر الكتابة الشاقولية على الشكل الذي تومض فيه الدوال الأصوات و الرؤى، و لا يخفى ما لقافية هذا المقطع من دور قوي في إبراز إيقاعه الخارجي، و لكن الصدى القوي الذي تتموج به كلمات النص بفعل تواتر صوت المد المضموم، خفف من رنين القافية المتناوبة (**يولدون / الراء**) و رتابة الوزن. فأصبح رنين القافية مسخرا لغرض التجاوب مع صدى **واو المد**، «و الواو تخرج من الشفة ثم تهوي في الفم حتى تنقطع عن مخرج الألف»[2]، أما **واو المد** بالنسبة للأصوات المذكورة في المقطع تجسدت عبر (بو، عو، دو، يو) مثلت دلالات تتناسب تماما مع رمزيتها الصوتية، ذلك أن إيحاءات (الكابوس، البوليس، يولدون) التي تتلخص في معاني الانهزام

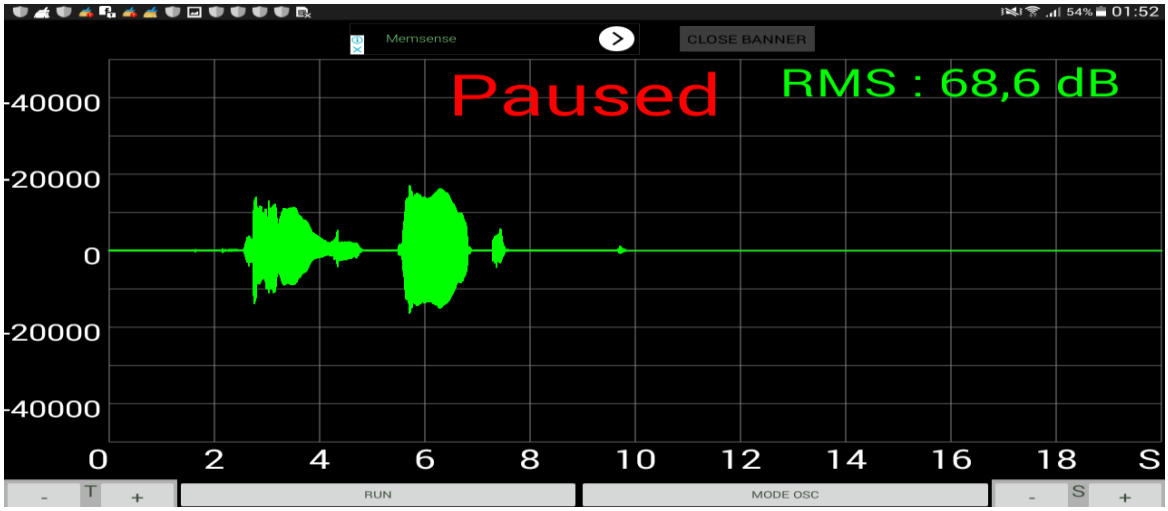
[1] تامر سلوم، مقال (الانزياح الصوتي الشعري)، مجلة أفاق الثقافة و التراث، العدد13، الإمارات، 1996 ، ص 48
[2] المبرد أبو العباس، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة، الجزء الأول، 1994 ، ص356

و اليأس، و هذه المشاعر المتأججة تحياها الذات الشاعرة راسما إياك في ذهني المتلقي عبر السياق المذكور، و هذه الخصائص التي تم الوقوف عليها لأصوات المد في علاقتها بنسيج الإيقاع الداخلي للمنجز الشعري باعتباره «تنظيم لنسق من أصوات اللغة»[1].

هذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية بطيئة متناغمة مع الحركة الدلالية للنص، «ولعل وفرة استعمالها في النص تعود إلى خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، فتشد الانتباه إلى ما في النص من معان توجب النظر»[2]. وقد ترتبط بعدة دلالات أعمقها: الألم أو الشكوى و العتاب أو وصف حالة الانشراح النفسي[3].

وسيتم دراسة المكون الصوتي (يولدون) المتكررة 7 مرات في المقطع المذكور آنفا عبر تطبيق Sound Oscilloscope الذي يسجل لنا قيم الزمن الذي يستغرقه نطق المد من الحزمة الصوتية للمكون اللغوي (يولدون) للناطق. كما يوضح ذلك الشكل الموالي.

شكل رقم 2– 8: الحزمة الصوتية للمد (الواو) من اللفظة "يولدون"



المصدر: من إعداد الباحثة إعتمادا على برنامج Oscilloscope Sound

تظهر الحزمة الصوتية للمكون الصوتي بثلاث أشرطة متوازية، و يمثل الشريط الأوسط الأكبر عرضا، و هو الممثل لنطق المد (الواو) و يبدو واضحا ملاحظة مدى طول البعد الزمني مقارنة بالأشرطة الموازية له، و يمكن قراءة القيمة المسجلة لزمن النطق من أسفل الصورة و الممثلة بالثانية (S).

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، مرجع سابق، ص121

[2] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية و تركيبية)، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، الجزائر، 2009 ، ص104

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص104-105

ثانيا: الدلالات الرمزية للأصوات:

لقد عنى الإنسان العربي الأول بتشكيل الحروف و صياغة معانيها، و النطق بها بصورة صوتية معبرة عما رسمته اليد و رأته العين. «فيضع بذلك صورة كلامية كاملة للأفكار التي تدور في ذهنه فينقلها بصدق و أمان من نقطة التقاطها، صورة مجسدة في الواقع حركت خياله ووجهت إدراكه»[1]، لكن التجربة الشعرية المعاصرة كانت أكثر استكناها لرمزية الأصوات و خصائصها الإيقاعية و الجمالية، لأن الشاعر قد ألبسها حللا مختلفة من خياله الواسع، و جعل لأصواتها و حروفها ظلالا موحية و ألوانا و إشعاعات نابضة و إضاءات عاكسة ثرية، فمثلما أن للكلمات و الجمل مدلولات بعينها، كذلك تملك الأصوات «القدرة على إنتاج الدلالة تختلف باختلاف هذه الأصوات و تنوع السياقات التي ترد فيها»[2]. فالأصوات غنية بالقيم التعبيرية التي توهج طاقة إيحائية تبلغ الصورة درجة عالية من التوافق و الانسجام و الإضاءة الداخلية، «فيشعر المتلقي معها و كأنه أمام لوحة تتشابك فيها الدوال الصوتية بالدوال المرئية من خلال مدلولاتها الرمزية»[3]. وليست محاولة تحديد الخواص الرمزية للأصوات بالأمر الهين، ذلك أن تجمع الأصوات في موضع بعينه يحتاج إلى الكثير من التأمل.

من أجل الاقتراب أكثر من هذه المسألة التي أثارتها القصيدة المعاصرة في إطار بحثها عن النموذج الإيقاعي المناسب، نورد بعض النماذج من شعر محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ (**لي حكمة المحكوم بالإعدام**)[4]، و لكون النص يرسم معالم عنوانه منذ السطور الأولى دون أن يكون للمؤلف بوصفه ذاتا مفكرة مبدعة مسبقة عن العنوان «فالعلاقة في هذا المستوى التتويجي علاقة بين اللغوي المتعدد بمرجعياته و دلالاته و أبعاده النفسية والاجتماعية و العقائدية و السياسية البعيدة الغور و اللغوي الموصوف بالافتقار المحتاج دائما إلى من يغني افتقاره»[5]. ولعل هذا التكامل بين دلالة عنوان النص و قوة القيمة الدلالية للصوت المهيمن باعتبار تكوين هذه الأصوات لنسق معين داخل المتن الشعري. و بالنسبة لعتبة هذا المتن الشعري نوضحه من خلال الجدول الآتي.

---

[1] مزوز دليلة، مقال (سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل و الدلالة)، الملتقى الثالث حول السيمياء و النص الأدبي، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 13/12 مارس 2014.

[2] محمد بونجمة، الرمزية الصوتية في شعر أودنيس، مطبعة الكرامة، المغرب، 2001، ص09

[3] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، 1985، ص59

[4] أوس يعقوب، مختارات شعرية، مرجع سابق، ص222

[5] مصطفى سلوى، عتبات النص (المفهوم و الموقعية و الوظائف)، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الطبعة الأولى، جماعة محمد الخامس، وجدة ، 2003، ص 122

جدول رقم 2– 5: نتائج عملية رصد الأصوات المكونة لعتبة المتن الشعري في قصيدة لي حكمة المحكوم بالإعدام

	عتبة القصيدة						
الصوت	**الميم**	**الحاء**	**الكاف**	**اللام**	**الباء**	**العين**	**الدال**
نسبته	%36.4	%18.1	%18.1	%9	%9	%9	%9

من خلال استقراء نتائج الجدول السابق، يمكننا الوصول إلى ما يلي:

– اتخذت **الميم** الصدارة الظاهرة عبر عتبة المتن الشعري باعتباره نصا مختزلا لنص طويل، فالعنوان يتناول في ضوء العمل الذي يتقدمه والذي يعد بؤرة متعددة العلامات و البنيات التركيبية، فهو في هذا الجانب بنية مفردة في حين أن العنوان و هو العنصر الشديد الاختزال مقارنة بعمله يكون ضعيفا على مستوى الدلائل و العلامات المكونة له، لكنه غني على المستوى الدلالي[1].

– قد وردت **الميم** مكسورة في موضعين: منها مبدأ الكسر الناتج عن عملية الجر، إضافة إلى مواضع الفتح، حيث شكلت وحدها نسبة 36.4%، «ولما كانت الميم شفوية، فكأنها حرف الذات، وصوت للنفس إذ الشفتان تنضمان عليه كما تنضم الرحم على الجنين و كما ينطوي الكم على الوردة قبل أن تنشق عنه ، و كما يشد كل امرئ على ذي قيمة»[2] .

وهذا الحضور المكثف **لحرف الميم** زاد من إيقاع العتبة، فهو حرف مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة، يدل على معاني الشدة و الغلظة و الضخامة و القطع و الكسر[3]. و بتأمل دلالة المركب اللغوي نجد آثار هذه المعاني في (المحكوم بالإعدام).

وأما فيما يخص تعدد حركات **الميم** في هذا المركب وجدنا له تخريجا صوتيا اعتماد على سياقه، **فالميم** «حين تكسر تظل محتفظة بالصوت و حين تخرجه ...تلقى به نحوه الأسفل ...و نحو الداخل...على حين أنه حين يفتح يطير به الصوت في الهواء و ينتشر في الفضاء»[4]. و نحسب أن الشاعر تمثل هذه التصورات المختصرة في عتبة المتن الشعري، حيث نلمس كل ذلك في القصيدة التي كانت موازية تماما لعتبتها بحضور مكثف لحرف الميم.

---

[1] ينظر :محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العربية للكتاب، 1998، ص23

[2] عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات، دار البصائر، الجزائر، 2012، ص294

[3] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص88

[4] عبد المالك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص294

يقول الشاعر:

« لي حكمة المحكوم بالإعدام:
لا أشياء أملكها لتملكني،
كتبت وصيتي بدمي:
ثقوا بالماء ياس كان أغنيتي! ،،
ونمت مضرجا و متوجا بغدي ...
حلمت بأن قلب الأرض أكبر
من خريطها،
وأوضح من مراياها و مشنقتي
وهمت بغيمة بيضاء تأخذني
إلى أعلى»[1].

يظهر الجدول التالي رصد لنفس الأصوات المكونة للعتبة في هذا المقطع الشعري نجد:

جدول رقم 2– 6 : رصد الأصوات المكونة للعتبة في مقطع "لي حكمة المحكوم بالإعدام"

	المقطع الشعري						
الصوت	الميم	الحاء	الكاف	اللام	الباء	العين	الدال
نسبته	%39.1	%6	%10.8	%17.3	%17.3	%4.3	%4.3

وبمقارنة الدراسة الإحصائية لأصوات عتبة المتن الشعري وأصوات المقطع الشعري، نجد حضور **الميم** يقارب 40% في كلتي النصين. و عليه نستطيع القول أن عتبة النص شكلت مرآة صوتية للمتن الشعري.

يقول محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ (**أغنية ليست خضراء من بلادي**):

«مقبرات النور و النوار
ينبوع الحداد
حرفنا مضطهد الألوان
مغلو لا ينادي !
خنقوه! عصورا منه لهيبه

[1] أوس يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية، مرجع سابق، ص222

جردوه من إطارات العذوبة
ضغطوه فاحترق
وانفلق!
حرفنا قد صار جرحا سابح فيه الشفق
يعقد الزهار في صمت و حصلات الحبق
ومواعيد مع الفجر تنادي..
للعصافير التي ضاعت وراء أفق بلادي
حيث ألقت ..أهملت أشعارها»[1].

من بين الأصوات اللافتة للانتباه في هذا المقطع **حرف القاف** الذي كون مفتاح صوتي بارز التي توحي دلالة بين القوة و القساوة و الانفجار و الشدة[2] والصلابة و الإطباق، «نتيجة لارتفاع طرف اللسان و أقصاه نحو الحنك، و يتقعر وسطه مما يكون فراغا يضخم الصوت نسميه الإطباق»[3]. وأما الانفجارية في هذا الحرف فهي نتيجة التصاق «مؤخرة اللسان باللهاة والجدار الخلفي للحلق التصاقا تاما، يمنع مرور الهواء فترة من الزمن، ثم يزول السد فجأة فيخرج الصوت منفجرا»[4]. و أما القوة فقد تحدث عنها ابن الجني، حيث يقول: «إن العرب اختاروا الخاء لرخاوتها للرطب و القاف لصلابتها لليابس»[5]، و أما الشدة فنجدها في ثمانية أحرف منها القاف[6].

وتمكن الشاعر من تصوير المواقف التي عاني منها لمرارتها. ونتيجة هذه القوة و الصلابة و الانفجارية اعتبر من الأصوات الأقل استعمالا في اللغة العربية[7]، إلا أننا نجده قد هيمن على هذا المقطع الشعري. وقد دل هذا الصوت الانفجاري على صلابة الضغط على المثقف الفلسطيني المتمسك بأرضه و يحيل على شدة خنق العدو حريته، مستهلا المقطع بـ (**مقبرات**)، إضافة إلى أفعال الخنق و الضغط و التقتيل. و كلها معان تتجاوب مع إيحاءات القاف الطبيعية.

أما الشرح اللغوي للحركات فهي تتصل بالجانب الفسيولوجي و الكيفية، التي يتم بها نطقها. و هي ليست بالدراسات المستحدثة، و إنما نجد لها جذورا في الدراسات العربية القديمة، وتعتبر دراسة (**الزجاجي**) لمعاني الرفع و النصب و الجر و الجزم من الدراسات المهمة[8] .

---

[1] محمود درويش، ديوان عصافير بلا أجنحة، مصدر سابق، ص 13،14

[2] ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، مرجع سابق، ص145

[3] حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1995 ، ص56

[4] حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، القاهرة، 2008، ص79

[5] ابن الجني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1986 ، ص159

[6] ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982 ، ص30

[7] ينظر: أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الجهوية بوهران، دت ، ص26

[8] ينظر: المرجع نفسه، ص28

أما إذا تتبعنا **القاف الساكنة** في المقطع الشعري، فقد تجسدت عبر المكونات اللغوية: (احترق، انفلق، السفق، الحبق)، والسكون «شيء لا ينطق و لا يسمع أو هو شيء ليس له تحقيق صوتي عادي أو أي تأثير سمعي»[1]. وقد عبرت على الضغط و الشدة و خنق حرية الفلسطينيين داخل منفى هو الوطن، لتتحول هذه الألفاظ إلى بؤر دلالية في النص لتمارس سلطتها عليه، من خلال انتشارها على كامل مساحة النص. إضافة إلى ألفاظ أخرى مشتملة على صوت القاف شكلت حركة صوتية ناتجة للدلالة داخل فضاء مولدا إيقاعا داخليا، لأن وظيفتها داخلية، و يمكن توزيع المكونات اللغوية الشاملة على صوت القاف دلاليا إلى مجموعتين:

- المجموعة الأولى: مجموعة الضغط، وتضم: مقبرات، خنقوه، احترق و ألقت
- المجموعة الثانية: مجموعة الاستمرارية، وتضم: انفلق، الشفق، للحبق و أفق

وهذه الدلالات التي ارتبط بها **حرف القاف** هي الدائرة الدلالية التي تستوعب هذا الجزء من النص، لذا يمكننا القول أن الأصوات في المنجز الشعري لم تكن حيادية، وإنما كان لها دور فاعل في دعم الدلالات، بل و إنتاج الدلالة عبر النسق الصوتي المعطى، وقد استطاع الشاعر ترويضها بوعيه مستثمرا كل طاقاتها الإيحائية مع ما تتركه من أثر جمالي لدى المتلقي عبر موسيقى خارجية تزيد من توافق و تناغم صوتي و دلالي.

ثالثا: التقابل الصوتي

تعارف أغلب اللغويين القدامى، و منهم ابن الجني على تقسيم رئيسي للصوت هو أن يكون إما مجهورا أو مهموسا [2] ، أما الدراسة الصوتية الحديثة فقد أثبتت أن الجهر و الهمس (Sourdité , Sonorité) هما ظاهرتان صوتيتان محكومتان بعامل اهتزاز الوترين الصوتيين ، نتيجة اندفاع الهواء الصادر من الرئتين ، بقوة في حالة الجهر و ضعف في حالة الهمس.

تمثل الأصوات المجهورة و المهموسة وحدات صوتية متقابلة في درجة الاستعمال، وقد أكد «الاستقراء على نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة فيه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»[3]. فإذا كانت مجهورة تزيد النص الشعري تفخيما، لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشد انتباه السامع، أما المهموسة فهي توقظ حركة الوجدان و المشاعر النبيلة[4].

تتولد الموسيقى الداخلية في الشعر من توافق صوتي بين الحروف و الحركات و الكلمات، و ما ينتج من تكامل بين الألفاظ و المعاني[5]، ويكون التقابل بين الأصوات المتشابهة في كل خصائصها و متباينة في خاصية واحدة هي

---

[1] كمال محمد بشر، علم اللغة العام، قسم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، 1998، ص185

[2] ابن الجني ، سر صناعة الاعراب ، مصدر سابق ، ص 75.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق ، ص265

[4] ينظر: محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية و تركيبية)، مرجع سابق، ص99

[5] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص78

نقطة التقابل بينها. و ترتبط هذه الخاصية في المنجز الشعري الدرويشي بالجهر و الهمس لتنمي حركية الإيقاع الداخلي.

و الجهر في الحرف هو ذلك الضغط لإخراجه مع منع جريان النفس حتى يخرج الصوت[1]، «فهو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان، ويمكن للمتكلم أن يحس به لو راعى أن يسد أدنيه عند النطق بالصوت المجهور ،فإنه حينئذ يسمع الرنين ، الدي تنشره الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس»[2] ، أما الهمس هو إضعاف الاعتماد في نطق الصوت حتى يجري معه النفس و الحقيقة الفيزيولوجية تثبت أنه «تباعد أو انفراج الوترين الصوتيين بصورة تسمح لتيار الهواء الصادر من الرئتين بالمرور من خلال التجويف الحلقي دون اعتراض»[3] .

و الحروف المهموسة عشر أحرف، وقد جمعت في قولهم (سكت فحثه شخص)[4]. و قد يبني الشاعر نصه اعتمادا على هاتين الظاهرتين الصوتيتين، إذ أنه لكل منهما دلالة تتضح مع إكثار الشاعر من صفة دون أخرى.

و من نماذج التقابل الصوتي من حيث الجهر و الهمس، ما جاء في القصيدة الموسومة بـ (**أحمد زعتر**):

«كان اكتشاف الذات في العربات
أو في المشهد البحري
في ليل الزنازين الشقيقة
في العلاقات السريعة
و السؤال عن الحقيقة
في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق في
إناء الموز
وانسحبت»[5].

[1] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مصدر سابق، ص30

[2] عاطف دكور ، علم اللغة بين القديم و الحديث ، مرجع سابق ، ص 102

[3] كريم زكي حسام الدين ، أصول تراثية في علم اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،الطبعة الثانية ، 1985 ، ص 158.

[4] المرجع نفسه، ص30

[5] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، ص471

يعتبر الإيقاع الداخلي جرس اللفظة ووقعها على السمع الناشئ من تأليف أو تنافر أصوات الحروف و حركاتها وسكناتها، ومدى توافقها مع دلالة اللفظة[1] مكونة علاقة جدلية متشابكة بين أصوات الحروف المهموسة و المجهورة.

يتضمن هذا المقطع ثنائيتين متقابلتين بين العين و القاف، و أخرى بين الميم و اللام. و يمثل الجدول التالي دراسة ترددات الأصوات المهموسة و المجهورة في هذا المقطع الشعري.

جدول رقم 2– 7 : دراسة ترددات الأصوات المهموسة و المجهورة في مقطع (أحمد زعتر)

	الأصوات المهموسة										الأصوات المجهورة										
الأصوات	ك	ت	ش	ف	س	ق	ه	أ	ح	م	ل	ن	د	ع	ر	ب	و	ز	ي	ذ	ض
التردد	6	7	7	7	4	9	4	10	5	8	15	13	4	10	7	4	4	3	3	1	1
العدد الإجمالي	**67**										**65**										
النسبة	**%50.75**										**%49.24**										

الثنائية (الميم / اللام) و (القاف/العين) يمثل هذا التقابل الصوتي المتوازي حركة جامعة للألم الدفين الذي يحيط بنية النص، انطلاقا من وحداته الصغرى التي ترددت بنسبة شبه تعادلية بين الأصوات المهموسة بنسبة 50.75% وأخرى المجهورة بنسبة 49.24%، لذا وزع الشاعر وحداته الصغرى بنسبة تعادلية جعلت من الأصوات تتنافر تارة و تتجاذب تارة أخرى. و لما كان «للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه و إيحاء، و يثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى و يوحي إليه و يوحي به»[2]. لذا شكلت الثنائية (الميم/ اللام) مفتاح صوتي لهذا المقطع من خلال ملاحظة ترددها عبر النسق الصوتي، حيث شكل **حرف اللام** أعلى تردد قدره 15 مرة، و هو مؤشر على وضوح حب التملك. و هذه الدلالة التي رسمت حضور اللام هي دلالة قديمة قدم استخدام هذا الحرف في المعجمية العربية[3]. و اعتماد الشاعر على هذا الصوت المجهور بصورة واضحة حقق موسيقى واضحة، خاصة و أن الجهر يضفي الرنين إلى النغمة، فتتنافر مع صوت الميم المهموس الذي تردد ثمانية مرات ليؤثر على المتلقي، وكان الشاعر يهمس و يناجي القارئ.

[1] أحمد عزوز، الصوت و الدلالة في خطاب البشير الإبراهيمي "عيون البصائر نموذجا"، رسالة ماجستير ، معهد اللغة العربية و آدابها، جماعة وهران، 1992، ص22

[2] محمد مبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، مرجع سابق، ص24

[3] حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، مرجع سابق، ص79

لتتجاذب هذه الثنائية (الميم / اللام) مع (القاف / العين) مجسدة ألم العربي المسلوب لحريته (عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق). "كما أن الأصوات بذاتها توحي بدلالات لا يفصح عنها الخطاب مباشرة، إذ أن تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الإستمرار والترتيب والإنتقال ... فانسجام الصوت / المعنى الذي هو مظهر من مظاهر التشاكل الإيقاعي يفضي إلى تفجير الدلالة"[1]، والتي يطلق عليها بنية التوتر.

وقد عمل الاختلاف الحاصل بين الحرفين المجهورة و المهموسة على تمثيل حال الألم لحب تملك الأرض و التشبث بالحرية و الوطن، مما ساعد الإيقاع الداخلي ضمن حركة التشابه و الاختلاف التي أشاعها التوزيع الصوتي واستوعبها الواقع الدلالي، ولكن ليس إلى درجة تنافر الحروف. يقول الجاحظ بهذا الشأن: «فأما افتراق الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء و لا القاف ولا الطاء و لا الغين بتقديم و لا تأخير، و الزين لا تقارن الظاء ولا السين و لا الضاد و لا الذال بتقديم و لا تأخير»[2]، لذا اعتبر من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات المناسبة، كما أضفى إيحاء خاص لدى مخيلة المتلقي، رغم أنها قد تخرج وظيفتها النفعية للإفهام في هذا المثال من شعر محمود درويش:

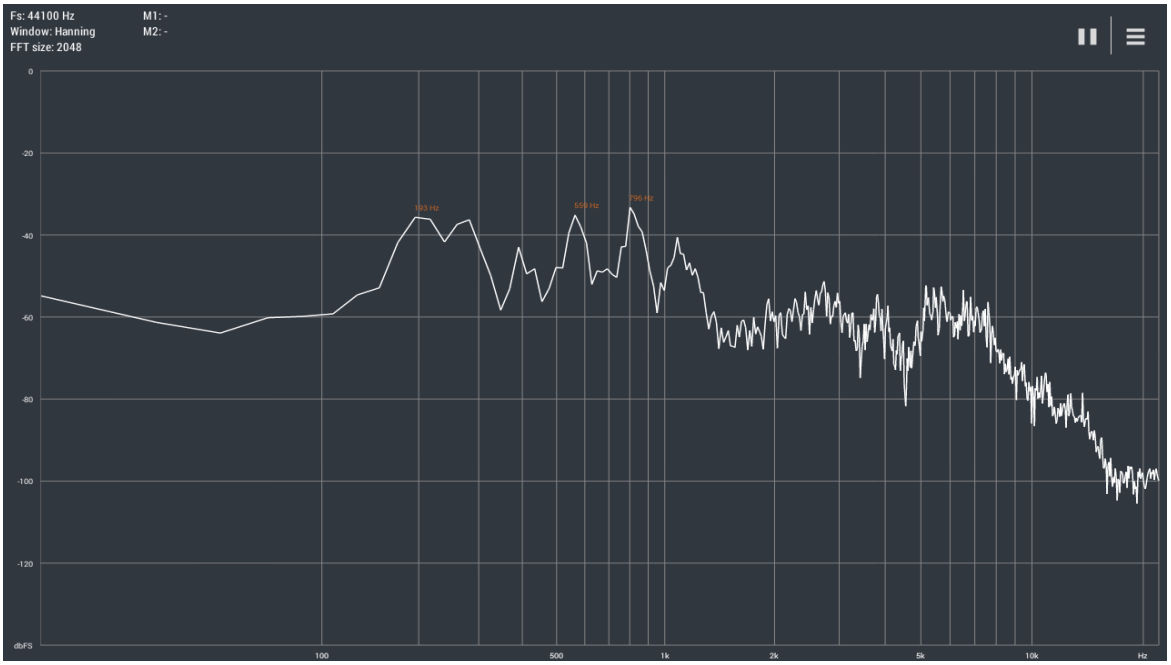
«و تكتب ض . ظ . ق. ص . ع. وتهرب منها، لأن:
هدير المحيطات فيها و لا شيء فيها ضجيج الفراغ [3]».

وظف الشاعر في السطر الأول أصوات انفجارية ومجهورة تحمل في ذاتها «قوة كبيرة قادرة على زرع الرعب في نفوس السامعين، و لكنها متفرقة و لوحدها أصبحت جوفاء لا روح فيها»[4].

والقراءة المنعزلة لهذه الصوامت في الحقل التجريبي للخاصية الفيزيائية لها من تطبيق Advanced Spectrum Analyzer PRO تمكننا من تحديد مجالات قيمية لشدتها، و الشكل التالي يوضح نموذجا لقيم الصوامت التي استعملها الشاعر في الشطر الأول "ض.ظ.ق.ص.ع" من الشدة و الإهتزاز.

[1] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى، دمشق، 1997، ص 176.
[2] الجاحظ، البيان و التبيين، مصدر سابق، ص52
[3] محمود درويش، قصيدة النور و المصباح، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق ، ص152
[4] حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مرجع سابق، ص184

شكل رقم 2-9: نموذجا لقيم الصوامت



المصدر: من إعداد الباحثة بناءا على برنامج Advanced Spectrum Analyzer PRO

القراءة المباشرة من التطبيق المستعمل تعطينا رسما للحزمة الصوتية للصوامت و قيم إحداثيات الشدة و الإهتزاز بوضوح، و هي قيمة التردد تبلغ ذروتها (796 هرتز)، أما قيمة الشدة فتبلغ قيمتها (40 دسبل)، كما هو موضح في الشكل السابق عبر لقطة الشاشة (capture d'ecran).

المطلب الثاني: إيقاع البنية البصرية

يمتزج إيقاع الشكل بالشعر منذ القدم، إذ اعتبر الشكل جزءا مهما من النص في الكثير من الأحيان، بوصفه أداة للوصول إلى هدف معين، و لعل الموروث القديم من نماذج الشعر التقليدي أو كما أطلق عليه **عبد الحميد جيدة** "الشعر المرسوم" خير مثال على امتزاج إيقاع الشكل بالشعر، يقول: «في التراث رافد مهم لا يقل شأنه عما سبق، يصب في الشعر العربي المعاصر أسميه "الشعر المرسوم"، الذي يقوم على أشكال مختلفة بشكل رسوم مختلفة»[1].

ومع حركة تمرد التيار الرومانسي أعطت للشعرية العربية فضاء هائلا، يستطيع الشاعر أن يجرب فيه أجنحته وأن يعبر عن أدق مشاعر الذات و ينقل إحساسه. «و هكذا يمكن أن يقال: إن تمرد التيار الرومانسي بأجنحته المتعددة على معجم الشعر كان تمردا شاملا، بمعنى أنه بدأ وداعا و انتهى عميقا، و بمعنى أنه تناول تهذيب اللفظ و توسيع اشتقاقاته»[2]. فأصبحت فيها العين شريكا في تحديد قراءة النصوص، و غيرت من مفهوم الكتابة، فهي:

[1] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص80-81

[2] محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، 1978، ص151

تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها و فهمها، إلا عن طريق الرؤية المباشرة بالعين المجردة يفهمها القارئ لا السامع. وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن[1].

وباعتبار الإيقاع تردد ظاهرة صوتية، بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية مختلفة[2]، و ذلك يخلق أبعاد زمنية و صوتية، مما يعطي هذه القصيدة قدرتها على التنوع أكثر من اللحن، بما ما يشكله من قلق بشأن توظيف علامات الترقيم التي أصبحت تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة. والصوت و الصمت يتحددان على المستوى الكتابي للمنجز الشعري بالسواد و البياض.

للوقوف الشعري المتمثل في الصمت أهمية كبيرة لامتداد القصيدة باعتباره جزء لا ينفصل عن الكلام، بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة[3]، و انطلاقا من هذه الأهمية ستتم دراسة التوزيع الفضائي لبعض نصوص محمود درويش للتعرف على قيمتها الإيقاعية.

أولا: إيقاع الهندسة الفضائية

إن المتصفح لدواوين محمود درويش يلاحظ ذلك التمايز الجلي في مساحات البياض و السواد، بل إلى درجة الرسم الهندسي بأشكال رياضية عبر التشكيل بالشعر بكتابته على وفق شكل معين، فهو يتمثل في: «أن يرسم الشاعر مفردات النص الشعري شكلا هندسيا معينا من أجل توليد دلالة بصرية»[4]، ولعل الشاعر باعتماد هذه التقنيات، فهي إضافة لكونها تزيد الصورة جمالا تتلاعب بإيقاع القصيدة، إذ أن هذه الحركات تعتبر صدى الصمت المعبر بالبياض[5]. فقد يعمد الشاعر إلى كتابة كل كلمة في سطر أو مقطع، و هذا ما يعرف بالنبر البصري. فهو يعتبر: «نبرا خطيا بصريا ينم عبر التأكيد على مقطع أو وحدة معجمية أو خطية، و من هذا المنظور فإن دوره يقارب الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص»[6]. وقد شكل محمود درويش وفق عدة أشكال هندسية، و لعل أهمها و أكثرها استعمالا: الخط المضلع إذ طغى على المنجز الشعري، من ذلك ما نلمسه في القصيدة الموسومة بـ (**تموز و الأفعى**):

---

[1] ينظر عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص85

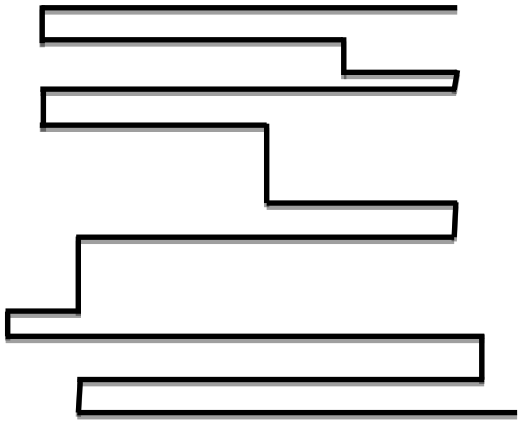
[2] محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 288، 1990، الكويت، ص70

[3] ينظر: عبد القادر فيدوح، مقال (بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر)، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، الاتحاد العام للأدباء، العدد81 ، 2012، ص537

[4] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص39

[5] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية وبين البنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص47

[6] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص237



«آباؤنا ملأوا لياليا هنا ..وصفا
عن مجدنا الذهبي
قالوا كثيرا عن كروم التين و العنب
تموز عاد و ما رأيناها
وتنهد المسجون : كنت لنا
يا حرقي تموز...معطاء
رخيصا مثل نور الشمس و الرمل
واليم ، تجلدنا بسوط الشوق و الذل
تموز ...يرحل عن بيادرنا»[1].

تضمنت هذه القصيدة التشكيل بالخط المضلع بالاعتماد على طول السطر الشعري إلى غاية نهايات الأسطر لإنتاج جمالية نصية.

يستهل محمود درويش هذا الجزء من القصيدة بسطر شعري طويل يتضمنه من الوحدات اللسانية، لينتقل بعد ذلك إلى سطر أقل سوادا متكون من ثلاث وحدات لسانية، وهذا يعني إضفاء البياض على هذا السطر أو بعبارة أخرى مساحة الصمت الذي يمثله الفراغ حال دون هيمنة الصوت الذي يمثله حجم الكتابة. وهذا ما أطلق عليه بالنسق الانفصالي. «وفيه تتكون الوحدات الخطية من عدد قليل من العناصر، و تكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السواد، بحيث يمحي المحور الأفقي التلاحقي لصالح محور عمودي يبرز اللاحركية النسبية للكتابة»[2]. وهذه العلاقة الجدلية على المستوى السمعي التي شكلتها التهيئة البصرية أو الصنعة التصويرية، رغم أننا نعتبر أن هذه الدراسات ليست بالمستحدثة، فالنظم لدى (**عبد القاهر الجرجاني**) نظير التصوير: «فهو نظير للنسج و التأليف و الصياغة و البناء و الوشي و التحبير ... و نظير الصياغة و التحبير و التفويف و النقس، و كل ما يقصد به التصوير»[3]، حيث امتداد زمن الصوت (الأداء القرائي) يقتضي فضاء زمنيا من الصمت لاستيراد النفس لدى المتلقي.

وتتفاوت بقية الأسطر في زحفها على المساحة البيضاء، و هذا التمدد و التقلص له وقع مباشر على إيقاع القصيدة.

[1] محمود درويش، الديوان المجموعة الاولى، ص114
[2] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مرجع سابق، ص95
[3] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص40-41

وتتراجع فاعلية البياض في كثير من نصوص محمود درويش بسبب تضاؤل حجم السواد، مثلما يتجلى في القصيدة الموسومة بـ (**رب الأيائل يا أبي ...ربها**)[1].

«بدا شكل الصدى بلدا هنا ورد الردى ، فاكسر

جدار الكون يا أبي صدى حول الصدى، و لتنفجر:

علن /متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

أنا

مت

من

فا

هنا

علن

وهنا

متفا

هنا

علن

وأنا

متفا

أنا

علن

وهنا

متفا

أنا

علن

وأنا

متفا

هنا

[1] محمود درويش، ديوان " أرى ما أريد"، دار العودة، بيروت، 1990، نقلا عن أوس يعقوب، مختارات شعرية، ص192

علن
الأرض تكسر قشر بيضتها و تسبح بينها»

سلك الشاعر في رسمه لقصيدته على نحو مغامرة طباعية أدتها الكتابة الشعرية دون معيارية مسبقة لعلامات هندسة النص الشعري، حيث تتراجع مساحات السواد (الوحدات اللسانية) على مستوى الرؤية البصرية، تاركا مجالا أرحب لتمدد البياض (الوحدات المضادة). و هذه القلة الشديدة في طول الأسطر بداية من السطر الثالث لينتقل مباشرة من ثماني وحدات لغوية في السطر الثاني إلى وحدة لغوية واحدة لعشر أسطر متتالية، وهذه القلة الشديدة في طول الأسطر تجعلها سريعة الحركة في الظهور، فتتلاحق تحت مجال العين المتلقية. و هذا التوزيع الجغرافي لرسم الكلمات ما يبرر صورة الإيقاع، «بل يأخذه في حركة متنامية و أنفاس لاهثة و توتر دائم، لا يخفق على الرغم من وجود علامة الترقيم الفاصلة بتيمة هذه الحركة السريعة. و هذا الإيقاع البصري الصاخب المتلاحق الذي يلائم حوار الذات مع الآخر»[1]، و هذا التعبير في اتجاه سياق السطر الشعري يساعد في: «تكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا»[2]. ونلاحظ في هذا المقطع تغيير اتجاه السطر حيث يكون من اليمين إلى اليسار أي باتجاه أفقي، فيغير اتجاهه من الأعلى إلى الأسفل أي اتجاه عمودي، ودرويش في هذه القصيدة يعيد توثيق صلته بالأرض لذلك اختار المركب اللغوي (**أنا من هنا**) و هي عبارة شائعة على لسان الفلسطيني، "و لعل التوترات التدبيرية لـ (**أنا**) (**هنا**) و (**ههنا**) هي توترات إيقاعية تدل في إطار البنية الرمزية على الوظيفة الإيحائية و الاستمرارية للإيقاع، فتتكثف الدلالة الضمنية المتعددة الأبعاد للأب في معنى صريح متوتر حازم"[3]، وشكلها بهيئة عمودية لافتة فتوزعت مقاطع التفعيلة (متفاعلن) على شكل عمودي مجزأ، بحيث بدا الإيقاع إيقاعين أحدهما سمعي و الآخر بصري، مثلما يقول من قصيدة (**تأملات في لوحة غائبة**):

"وتقتلني
مرة،
أيها الوقت كن يدها كي أراك
أيها
الوقت
كن
يدها
كي أراها..."[4].

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربيةن مرجع سابق، ص336
[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص180
[3] محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، مفهوم الرمز الديناميكي هي الشعر الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1997، ص66
[4] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، ص269

وقد يجعل الشاعر من حركة الوحدات اللغوية علامة تميز بها في إبداعه، يقول في القصيدة الموسومة بـ (**تلك صورتها و هذا انتحار العاشق**)[1] :

«الدروب إليك تحترق..

الدروب إليك تفترق..

الدروب إليك حبل من دمي

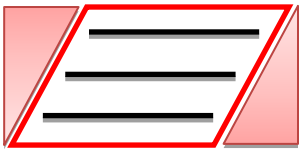
و الليل سقف اللص و القديس

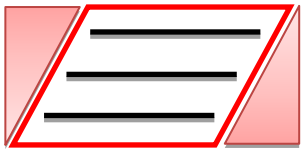
قبعة النبي و بزة البوليس

أنت الآن تتسعين

أنت الآن تتسعين

أنت الآن تتسعين»





هذا التلاعب بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للصفحة لا يخلو من معزى، و خاصة في هذا المقطع الشعري الذي يعبر فيه بحرقة عن فلسطين المتألمة[2] ضمن فضائية شعرية متحركة. و النص الشعري المكتوب، يصير تتابعا لعلامات بصرية على مساحة معينة، و هذه العلامة لا تخرج عن نطاق الأدلة اللغوية[3]. وهذا النسق الكتابي يشير من خلال فيزيائيته إلى تماهي الأشكال الأدبية، مما يؤكد سرعة الإيقاع البصري، فلا يترك الشاعر لعين القارئ فرصة الاسترخاء، بل يأخذه في حركة متنامية و أنفاس لاهثة و توتر دائم معززا حركة البصر فيتناغم مع حركة فعل الكلمات (تحترق –تفترق– تتسعين)، مما يزيد من فاعلية إيقاع النص و تأكيد لدلالة النص باستمرارية الحدث أو باتساع الوطن. حين يقول عبر حركة متدرجة داخل فضاء النص (**أنت الآن تتسعين**) بتوزع شاقولي متدرج المركبات اللغوية، و تنازلي محدثا بذلك نبرا بصريا باعتباره ضغط (stress) على وحدة خطية عبر سمك الخط أو حجم الحروف و الأسطر، بحيث تبدي ظهرا مختلفا في البروز فيصبح أكثر وضوحا من غيره. «وهذا المظهر يمكن اعتباره أسلوبا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية»[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص396

[2] ينظر هيفاء زين الدين، حوار مع محمود درويش، مرجع سابق، ص28

[3] ينظر عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، مرجع سابق، ص336

[4] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مرجع سابق، ص236

ثانيا:إيقاع علامات الترقيم

يعتبر الإيقاع الداخلي من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات، كما له إيحاء خاصا لدى مخيلة المتلقي و المتكلم على السواء، و يتحقق في شكل مادي توحي به المقومات الخارجية، باعتباره نغم يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام و الحالة النفسية للكاتب، فتكون المزاوجة التامة بين الشكل و المعنى[1] عبر الاهتمام بعلامات الترقيم، باعتبار له علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال البياض الذي يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان، الذي يحتله السواد. و يعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء و توصيل الدلالة[2]، و يعرف (**بوزي**) علامات الترقيم بأنها: «فن تحديد مواضع الوقف التي يجب القيام بها أثناء الكلام باستخدام علامات»[3]. و يمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات و التزويد بالنفس لمواصلة عملية القراءة، و ذلك بضبط نبرة الصوت كتابيا أو بصريا بتحديد كيفية القراءة، فالترقيم: «قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع، أي أنها لا تبرز كأداة صوتية، و لكن أثرها يبرز كأداة ضابطة للنبر فقط»[4]. ومن هنا تظهر لنا أهمية علامات الترقيم التي تتجسد عبر الجانب البصري للقصيدة الشعرية يجعله فعالا وفق نبر معين، أما الشاعر فإنه يواجه بهذا التركيب اللامتناهي ذهنية المتلقي ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك و الدخول في متاهة القلق و ذلك دون مرجعية أو منطق يتعقب حضورها وتوزعها بين الروابط و الجمل و المقاطع الشعرية. و لا تحدث إلا بالدمج مع سيولة السواد و تداخله بجميع علاماته، التي تسم النص المكتوب على امتداد تشكله.

يمكن النظر إلى كل قصائد محمود درويش باعتبارها تتشكل على هذا الأساس بالتلاعب بين البياض و السواد، فكان للشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد و البياض لقصيدته.

ما نلمسه في هذا المقطع:

« ذليل أنت كالإسفلت
...غبي أنت
إلى الماضي قليلا يا حزين الصوت
يا من يمتطي جملا من الصحراء
و غيرك يركب الصاروخ»[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص240

[2] ينظر مجيد عبد ناج ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص41

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، قراءة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان ، ط1، 1979، ص100

[4] Drillons jacques , traité de la ponctuation française , Gallimard , paris ,1991, p 37

[5] محمود درويش، ديوان عاشق فلسطين ، مصدر سابق ص232

يضم شعر محمود درويش نسيجا كثيفا من علامات الترقيم، قد تستقل مثل هذا المقطع المدرج أو قد تتجمع في عدة ثلاث نقاط متتالية (كما بينا سابقا في مبحث الحرف للفصل الأول)، و يتكون هذا المقطع من خمسة أسطر يعبر فيها الشاعر «أنه من الغباء و الإذلال أن يعتمد على قدراتنا المتخلفة في مواجهة التراكم التكنولوجي الحديث»[1]. استهل السطر الثاني منه بثلاث نقاط لا أقل و لا أكثر "متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة"[2]. و قد كانت كثيرة التردد في المنجز الدرويشي، و وردت في هذا النص معبرة على الاستمرارية، خاصة مع بداية السطر فهي تحدث انزياحا نحويا ذا أثر كبير في عملية التلقي.

تتموضع هذه النقاط في بداية الشطر و عن ما تستقر في حشوه، مثلما نلاحظ في هذا الجزء من قصيدة (**في المساء الأخير**):

«كل شيء يظل على حاله ، فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره .فجأة لم نعد قادرين على السخرية
فالمكان معد لكي يستضيف الهباء...هنا في المساء الأخير
فاعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/
نتملى الجبال المحيطة بالغيم : فتح ...وفتح مضاد»[3]
فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/

شكل الشاعر قصيدته على بحر متدارك، وقد قامت نقاط الاستمرارية في هذا الشطر بدور فاعل في تجسيد حركة الإيقاع الداخلي بكسر الصوت البصري المتجسد عبر المركب اللغوي. (فالمكان معد لكي يستضيف الهباء) بصوت الصمت الذي يجسد لحظة زمنية و إيقاعية فاصلة بين استضافة الهباء، و لحظة المساء الأخير الممتد في اتجاه الأفق. فهو بذلك يرفع درجة الإيقاع البصري و ما يعنيه من دلالة رحيل المسلمين من الأندلس و انكسارهم، فتجاوز الإيقاع الداخلي بنيته البصرية التي انتقلت من بينة النبر الممتد إلى بنية أكثر سمكا و حجما، يوائم إيقاع البياض المحيط بالنبر البصري.

و قد تطرق (**جان كوهين**) إلى تقنية التوظيف مساحة البياض في تنظيم بنية الإيقاع، يقول: « عندما تلقي نظرة أولى على صفحة من الشعر تجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريق الطباعة، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، و كل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة،

[1] سعدي أبو شاور، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص213
[2] عمر أوكان، دلائل الإملاء و أسرار الترقيم ، إفريقيا الشرق ، ط1 ، طرابلس، 2002 ، ص105
[3] محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكب، مج 2، 1994، دار العودة، بيروت، ص175

وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت الذي يرمز لغياب الصوت، و هذا الصمت يتوازى مع القلق و الحيرة و الاضطراب»[1].

المطلب الثالث: إيقاع البنية المجازية

تولد ظواهر البديع و الخبر والإنشاء والحذف و الفصل و الوصل إيقاعا داخليا مهما، لكن إيقاع الصور المجازية هي أكثر الأدوات البلاغية تفاعلا مع النص و إنتاجا لشعريته، فهي: «تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجازا أو إيحاءات كلمة رامزة أو أصوات متناغمة، كل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم عل التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج»[2]. ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيا من أسلافهم لهذه الظاهرة بالغة الأهمية، التي أصبحت تحدد جزءا كبيرا من إيقاع القصيدة العربية المعاصرة من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنية بتعلقها في خيال المتلقي.

من هنا تولد الصورة الكلية في شعر محمود درويش حركة إيحائية متنامية تضفي التوازن و الانسجام من خلال قدرات شعرية متفوقة، و بذلك تخرج الصورة إلى الضوء معقدة و مركبة تحمل معها سياقا من الخيال و الشعور المختزنة في الذاكرة،كون: "الخيال عمل من أعمال الذاكرة إذ لا شيء، مما نتصوره، لم نكن نعرفه بوجه ما، من قبل"[3]. جنح إليها الشاعر لتجسيد تجربته حيث يقنص أجزاء و عناصر من الوجود، و يكون بينها علاقات هي الخيط الذي يربط أجزاء القصيدة، فيصور الأشياء و الحوادث في صورة حية قوية، و «يختصر البعد بين المشرق و المغرب و يرينا الأضداد ملتئمة، و يأتينا بالحياة و الموت مجموعين، و الماء و النار مجتمعين»[4].

تعتبر من أكثر البنيات الإيقاعية الداخلية حضورا و تأثيرا في تشكيل أساسيات بنية النص الدرويشي، باعتباره نابعا من رحم المعاناة التي يعايشها الشعب الفلسطيني. وهو ما جعل إيقاع الصورة الشعرية يتركز بشدة عل البنى الإيقاعية بتناغم الصوت و اتساق انفعالات الشاعر التي تؤسس لعنصر التخييل.

لذا يمكن الوقوف على معالم البنية الإيقاعية الدقيقة للصورة الشعرية لدى محمود درويش بربط أجزاء الصورة الكلية بالسياق العام النابع من العلاقات الحيوية بين مختلف الأجزاء المتداخلة، و هي تضفي: «مهابة جمالية شتى تغري بالانخراط في معاناتها و التوحد مع هواجسها هذا دون تفويت التنبيه على طبيعة تركيب الوحدات اللغوية»[5]. وهذا الوقاع المأساوي المفعم بألوان التحدي و الصمود يفرض أنماط إيقاعية مجازية كثيرة أهمها:

---

[1] نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس و الإجراء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2012، ص237

[2] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، سورية ، 1998 ، ص257

[3] ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان ، 1983، ص31

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع مصدر، ص166

[5] عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص181

أولا: إيقاع حركة الصورة

تعتمد القصيدة الحديثة على التناسب في تركيب عناصرها الداخلية المكونة بين الثبات و التحول، هذه الحركة التي تنشأ أساسا بالتدرج من وضع الثياب إلى التحول أو العكس، وتقوم هذه الحركة بتمازج الدفقات العاطفية و الصور: "إذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع يتبع مبدئيا حركة القصيدة، و يتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا"[1]. و تعد الصورة الكلية من أكثر مكونات النص تجسيدا لهذه الحركية، بما تنتجه من مظاهر التحول و الثبات، التي تؤدي إلى تحريك دينامية النص. و من النماذج المجسدة لهذه الحركية في شعر محمود درويش ما نلمسه من القصيدة الموسومة بـ **(مزاميز)**:

"أيتها البلاد القاسية كالنعاس
قولي مرة واحدة:
انتهى حبنا
لكي أصبح قادرا على الموت...و الرحيل
إني أحسد الرياح التي تنعطف فجأة
عن رماد آبائي
إني أحسد الأفكار المختبئة في ذاكرة الشهداء
و أحسد سماءك المختفية في عيون الأطفال
و لكنني لا أحسد نفسي
تنتشرين على جسمي كالعرق
وتنتشرين على جسمي كالشهوة
وتحتلين ذاكراتي كالغزاة
وتحتلين دماغي كالضوء
موتي ...لأرثيك"[2].

تستمد الصورة الكلية لهذه القصيدة إيقاعها من حركية العناصر الجزئية المبنية على السرعة، و قد أسهمت كل مكونات النص في إنجاز هذه السرعة. «فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة، و لكما زاد عددها بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة، و كلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر

[1] إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد ، الطبعة الثانية، بيروت، 1981 ، ص101
[2] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، ص44

بطئا»[1]. و هذا التلاعب في طول الأسطر الشعرية في هذا النص بين الطول و الأقل طولا و ليس الاعتبار بسرعة الإيقاع و بطئه في الصورة، بل في مساهمة تلك السرعة أو البطء في تحصيب دلالات النص.

قسم الشاعر هذه القصيدة عدة أقسام حسب المزامير التوراتية، و يجسد فيها الشاعر حزنه بسبب الأسى و حلمه بالسلام في أرض القدس، و تسبح دلالات هذا المقطع في فضاءات الخيال تكاد تنعدم صلتها بالواقع، كونها تنبني على الرموز. حيث تعتبر الوحدات اللغوية (**النعاس، الرياح، رماد، الشهداء، الأطفال**) هادمة للحدود الدلالية و إسقاط الوضوح النسبي، مما يجعل الصور: «متداخلة، متشابكة، بحيث يبدو النص كلا معقدا و بالتالي غامضا، بنية النص لم تعد بنية الأفكار المتوالية و المحافظة في تواليها المترابطة على حدود بينها نسبية وواضحة»[2]. فتحمل هذا المقطع بعض ألوان المجاز التي كان لها دورا كبيرا في صناعة مسارات هذه الحركية، فقد تضمن عدة صور جزئية منها: (أحسد الرياح، أحسد الأفكار المختبئة، أحسد سماعك المختفية، تحتلين ذاكراتي، تنتشرين على جسمي)، إضافة إلى التشبيه الظاهر (القاسية كالنعاس، كالعرق، كالشهوة، كالغزاة، كالضوء)، و كناية عن كثرة القتلى (رماد آبائي). و هذه الصور الجزئية ميزت النص بطابع حركي ظاهر إضافة إلى الحضور المهيمن للأفعال الإيقاعية: (أحسد (4 مرات)، أرثيك). « التي تتحدد دلالتها بمجرد النطق بها، حيث يكون الفعل فيها موحيا بالدلالة المقصودة في الوجود ومن شروطها، نسبتها إلى المتكلم، وزمنها الحاضر أو المستقبل»[3]. حيث أمدت النص بطابع حركي ظاهر، تجلى فيها استمت به طبيعتها الإيحائية بحركة أفعالها المتلاحقة الدالة على السرعة و القوة، ففي (**تحتلين دماغي كالضوء**) ينبع إيحاء قوي بالسرعة جسدتها دلالة سياق المركب اللغوي بإسقاطها على محور الرياضيات باعتبار سرعة الضوء في الفراغ الثابت فيزيائي (يعادل 300.000 كيلومتر في الثانية).

كما أن الصورة (**تنتشرين على جسمي كالعرق**) توحي بطابع حركي التي توحي بهمجية العدو، ثم تأتي حركة احتلال الذاكرة و الدماغ كالغزاة و كالضوء. و هي لا تعد و تصويرا لحالة فلسطين، و هذه الصور الجزئية هي استعارات و رموز تتضافر مع ظواهر إيقاعية أخرى تضمنها النص ساعدت في تحريك الصورة الكلية وتناميها، و محمود درويش صاحب قضية تؤرق الضمير العربي، و كان موقفه صارما في تأكيد فاعلية الكتابة لا البحث عن "الكيمياء الكتابة". و قد جاء في بيان له، يقول: «هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج "تفجير اللغة"، وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتقار الإيقاع ؟؟ و لماذا تعجز ثورة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية ؟؟ و قبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية»[4].

---

[1] نافع عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، 1985، ص59

[2] يمنى العيد، مقال(خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، العدد4، 1981، ص148

[3] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مقاربة بين التداولية و الشعر دراسة تطبيقية، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، العلمة، الجزائر ، 2012 ، ص142

[4] عبد العزيز المقالح، مقال (نظرة في حركة القصيدة الأجد)، مجلة الأقلام، العدد2، العراق، 1985 ، ص10.

من هذه التساؤلات بنى درويش قصائده بالتركيز على الموسيقى الداخلية التي أفرزتها حرية الصورة، و قد تفرز نمطا آخر من الإيقاع يتسم بالبطء، مثلما نجد في هذا المقطع من القصيدة الموسومة بـ : (**مطر**):

«عفوية صولت جدتنا و كان
جدي يحب الكستنا
وطعام أمي
قد كنت كالحمل الوديع
متفاعلن / متفاعلن/ م
وكان همي
تفاعلن/ مت
أن يفاجئنا الربيع!
فاعلن / متفاعلان
يا جدي المرحوم ! أهلا بالمطر»[1].

لا يعد ثقل الإيقاع عيبا أو نقصا في جودة القصيدة، « فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة ... و العكس في الإيقاع السريع»[2]، و تتضمن الدائرة الدلالية في هذا المقطع للحالة الهنيئة التي كان يعيشها الشعب الفلسطيني قبل الاحتلال الصهيوني، كل ذلك في قالب مجازي. و يتضمن النص بعض الصور المجازية، منها التشبيه (كنت كالحمل الوديع) أضفى على دلالة النص حالة من حركات بطيئة و سعيدة، خاصة على المستوى البنى الذهنية للمتلقي. و من العوامل التي رسخت هذه الحركة الإيقاعية البطيئة في النص مظاهر السكونية في العبارات البسيطة (عفوية صلوات جدتنا ، كان جدي،...). ومن العوامل المؤكدة لحركة الإيقاع البطيئة تفعيلة البحر الكامل الذي يقوم عليها النص (متفاعلن)، و احتوائها على مد ينتهي بسكون فتحدث زيادة صوتية (إطالة)، مثل (الربيع). فمد الباء بالياء اللينة مع تسكين العين (بيع) أي متفاعلان. وهذه الظاهرة مأنوسة في الدرس العروضي. ثم نجد محمود درويش يستثمر التدوير من البيت الرابع.

و عليه نستخلص «أنه من المشتركات البناء اللغوي و الخيالي للقصيدة هو الحركة، فكما أن اللغة تخلق حركة صوتية منضبطة، فإن الصورة الشعرية تعرض حكرة مستمدة من أية حاسة من الحواس»[3]، فتترك كما رأينا أثرها في النظام الإيقاعي الكلي للقصيدة.

---

[1] مصطفى الجوزي، مقال(في التوازن اللغوي : المعادل الإيقاعي و المعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 68-69، بيروت، 1989 ، ص108

[2] المرجع نفسه، ص108

[3] ثائر العذاري، التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، رند للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، العراق ، 2010، ص281

ثانيا: إيقاع الصورة التشكيلية

إن للشاعر المعاصر الحرية المطلقة في استخدام اللغة لنقل إلى السامع تأثيره، و يتخذ من موسيقى الألفاظ حتى يعطي لصوره مذاقا خاصا ولونا مميزا. فقد يلجأ إلى لون من الرسم بالكلمات المختلفة «و لا نجد تفسيرا لهذا الاختلاف سوى تباين الطريقة التي بزغت بموجبها الصورة، فالشاعر يرسم صورة بصرية كما يفعل الرسام»[1]. فيستعين بأقوى الطرق الإيحائية للسمو بالروح و التعبير عما يعجز الإيقاع الخارجي.

وتقوم الصورة التشكيلية على الخطوط و الأشكال و الألوان و العلاقات، و إذا كانت اللغة قائمة حسب **أندري مارتيني** (A.Martinet) على التلفظ المزدوج (المونيمات و الفونيمات) لتأدية وظيفة التواصل[2]، فإن الصورة التشكيلية مبنية بدورها على التلفظ البصري المزدوج: الوحدة الشكلية و الوحدة اللونية[3].

ومن نماذج الصور التشكيلية ما نلمسه في قصيدة بـ (**بين حلمي و بين اسمه كان موتي بطيئا**).

"و هذا هو الوقت: ألا يكون لشكلك وقت
لم تكوني مدينة
الشوارع كانت قبل
وكان الحوار نزيفا
و كان الجبل
عسكريا . وكان الصنوبر خنجر
و لا امرأة كنت
كانت ذراعاك نهرين من جثث و سنابل
وكان جبينك بيدر
وعيناك نار القبائل
وكنت أنا من مواليد عام الخروج
و نسل السلاسل"[4].

تغيب الدلالات في هذا المقطع، و لا يمكن محاصرتها إلا بالجهد المضني، و «الصورة التي ترسمها الأسطر ليست كما أعلن الشاعر صورة لمدينة معينة و ليست صورة لامرأة خاصة، و إنما هي صورة لمخلوق غريب، يجمع بين

[1] المرجع نفسه، ص282

[2] André martinet , éléments de linguistique générale , Armand colin , 4ème édition , 2ème tirage , paris , p 99-103

[3] قدور عبد الله ثاني، سيمياء الصورة، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 24-25

[4] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، مصدر سابق، ص289

عناصر متباينة، قام الشاعر بمزجها من خلال التشابيه البليغة المتواترة»[1]، فتتشكل الصورة في هذا المقطع من مكونات المدينة (الشوارع، الجبل، الصنوبر)، و تعتمد هذه الصورة في تشكيلها على الإيحاء المستمد من الصور الجزئية التي تتضمنها في قوله (الجبل عسكري، الصنوبر خنجر، الجبين بيدر...) خلقها الشاعر بحسه و مخيلته الشعرية. يبين عبرها صور ممزوجة العناصر تجمع بين الصفات البشرية و الصفات الطبيعية[2]، و ليست هذه الصور إلا مؤثرات في البنية الإيقاعية للقصيدة.

قد شهدت الدراسات النظرية بوجود صلة وثيقة بين الإيقاع و الصورة[3]، تتجلى في علاقات التآلف و التوازن التي تربط بين إيحاءات الصورة الكلية بـ «أدوات تشكيل اللوحة وتقنياتها، ليوظفها في بناء صورته التشكيلية، ومن تلك الأدوات: رؤية مناظر الطبيعية و تأملها في الأفق، و ما يرافقها من صور خادعة (des estampes)، و تداخل رؤى الأشياء و الأشكال و الألوان و الفراغات. فما زالت في الصورة / اللوحة بياضات تعمد درويش عدم ملئها»[4].

ثالثا: إيقاع الصورة التشخيصية

امتلك الشاعر المعاصر القدرة على التشكيل الإيقاعي بمختلف أنماطه، و قد ركز على تآلف الصور مع الإيقاع لإنتاج صورا كاملة مدهشة. و باللجوء إلى حيل التشخيص «بين الواقع الملموس و بين ما يؤول إليه الأمر من أدلة و صور تعجز عن تحديد الموصوف على حاله، و التغلغل إلى أعماق ما لا يوصف، أو تشخيص المرعب الذي لا تطاوله الكلمات ... تبرز ألاعيب الكتابة في تمويه الواقع و تزييف حقائقه، و تتعامل مع النص الإبداعي ليس بوصفه انعكاسا للواقع أو ترجمة أمين لحياة صاحبه، و إنما بكونه تشخيصا مغايرا لعناصر الكون»[5]. كل ذلك يساعد بشحن البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال حركة الصورة المؤنسة. و هذه الظاهرة ليست بالمستحدثة، بل قد ألبس الشعراء القدماء رداء إنسانيا للطبيعة، فاستمعوا إليها و حاورها و انصتوا إليها بحوارهم و أفكارهم، فامرؤ القيس شخص الليل، و ابن خفاجة شخص الجبل، و البحتري شخص الربيع، و المعري شخص الليل، و غيرهم كثيرون.

وقد خضعت بعض قصائد محمود درويش إلى هذه التقنية، منها ما نلمسه من القصيدة التالية بداية من عتبتها: (**حبيبتي تنهض من نومها**)، عبر هذا المقطع:

"أصابعي أهديتها كلها

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص188

[2] المرجع نفسه، ص188

[3] ينظر: رينيه ويليك، واوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس العلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص239

[4] الحسن بوجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص239

[5] محمد شكري، مقال (شعرية التشخيص في المشروع السير الذاتي)، مجلة ثقافات، العدد 7- 8، البحرين، 2008، ص115

إلى شعاع ضاع في نومها
وعندما تخرج من حلمها
حبيبتي أعرف درب النهار
أشق درب النهار
كل نساء اللغة الصافية
حبيبتي ..
حين يجئ الربيع
الورد منفي على صدرها
من كل حوض ، حالما بالرجوع.
ولم أزل في جسمها ضائعا
كنكهة الأرض التي لا تضيع
كل نساء اللغة دامية
حبيبتي ..
أقمارها في السماء
والورد المحروق على صدرها
بشهوة الموت لأن المساء
عصفورة في معطف الفاتحين
ولم أزل في ذهنها غائبا"[1].

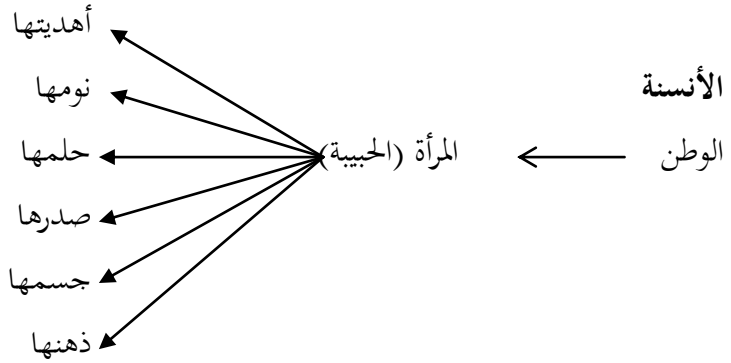
بدأ الشاعر بتشخيص الصور بداية من عتبة القصيدة باعتبارها بؤرة النص و مفتاحه، و حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للقصيدة. يحيل على أمر غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه و يكتشفه بنفسه، حيث نقل الشاعر الطبيعة الخاصة بوطنه أرضا و شعبا إلى هيئة إنسانية مشخصة في صورة امرأة، وينطوي هذا «الإحساس الإنساني المفعم بالحب، و القريب من المشهد بكل مشاعره، و هذا ما يجعل الطبيعة إنسانا، و بالمقابل نجد الطبيعة بهذا الإنسان هذا الالتحام العضوي لا يأتي بعيدا عن مقوماته المتعددة و الأساسية»[2].

جعل الشاعر الوطن حبيبته، مبينا ما يجري بوطنه من قصف و تقتيل (كل نساء اللغة دامية)، برسم عدة استعارات بطريقة فنية محدثة أثرا عميقا لدى القارئ، إضافة إلى الاستعارات المكنية التي تقوم على التشخيص

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية و نثرية، مرجع سابق، ص96-97
[2] محمود محمد أسد، مقال (الأشعار البديعية في تشخيص الطبيعة)، مجلة الثقافة، العدد 6، سوريا، 2010، ص56

الذي يعد نوعا من أنواعها حسب ما عالجه القدامى، مما يضفيه عليها من جماليات[1] بإضفاء صفات الكائن الحي و حركاته، و بالأخص الإنسان على الجماد، فيجعلها تنبض بالحياة تحس و تتألم حسب نفسية الشاعر من خلال رؤيته الفنية الخاصة عن طريق التصوير الاستعاري[2]. وقد زادت من الفاعلية الإيقاعية من بداية المقطع، حيث يستهله للانتقال إلى عالم المجاز (أصابعي أهديتها كلها)، ثم يزداد البعد التشخيصي الحسي للصورة بإبراز حالة الوطن (نومها، حلمها، صدرها، جسمها، ذهنها) وهو ما يسهم في تغييب الدلالة الواقعية للصورة. ونلاحظ أن الصور تتلاحق و تتراص في التقويم الجمالي العام الذي حاول الشاعر إقامته لوطنه، كما نلاحظ أن كل صورة جزئية تقويم جمالي مستقل، و بالرغم من تباين تلك الصورة الجزئية، فإنها تنطلق كلها من تقويم جمالي موحد، و نلاحظ أيضا أن المسند إليه واحد هو الوطن و أن المسند متعدد.

وتهيمن الصورة التشخيصية على قصائد محمود درويش حيث تلتقي في الغالب الأرض و المرأة، أو المدينة والمرأة لتكون مرة الحبيبة ومرة الأم بألفاظ إيحائية ماحية لكل حدود الواقعية، و يمكن رصد إيحاءات الصور كما يلي:



تحقق الصور الشعرية بنية إيقاعية إسنادية، فالمسند و المسند إليه يمثلان دوما منافرة إسنادية، فلكي يكون للمركب اللغوي (أصابعي أهديتها كلها) معنى ينبغي أن يندرج المسند في مجال تناله دلالة المسند إليه، مما يحقق هذه المنافرة «و المساند عبارة عن أوصاف ألصقتها ذات الشاعر محمود درويش ... و خلالها حرص على جعل المعنوي حسيا، فالمسند إليه حسي، و كذلك شأن المساند كلها، إلا أن دلالات الصور معنوية، فمما هو حسي، ينبعث المعنوي وفي ذلك بعد حداثي، فقد صارحت الحداثة الشعرية تصورا جديدا للتقويم الجمالي، إذ يتراءى المعنوي محمولا عل عناصر حسية»[3].

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مصدر سابق، ص33

[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية و الجمالية)، الأهلية للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 1997، ص236

[3] الحسن أبو جلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص364

رابعا: إيقاع الصورة المتجاوزة

تستطيع الصورة الشعرية بوصفها انعكاسات للحالة الكامنة داخل الذات على الشاعر أن يخلق جملة ارتباطات جديدة بالخروج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة، و لا شك أن اللغة تحوي كلمات معجمية تتسم بالانفتاح النسبي على الصورة لقابليتها التكوينية و الإيحائية أو لدلالاتها المجازية. و تتخطى الصورة المتجاوزة مرجعيتها الواقعية، باعتبارها «بنية تعبيرية و تصويرية متنوعة التجليات، و متميزة العدول على المستويات الإيقاعية و الدلالية و التركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي و لتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهود بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة و الرؤية الخاصة المبدعة»[1].

وقد لجأ محمود درويش إلى هذا اللون من الصور للخروج من الوضوح الدخول إلى عالم الغموض، ليجعلها ثرية بالإيحاء و التصوير الجمالي ليتميز عن غيره بخصائصه الفنية و الجمالية[2]. لذلك فالصورة المتجاوزة تعد تشكيلا جماليا جديدا للواقع، لتجعل الشعر لغة مجازية خيالية تعتيمية «تفتح مداها على عوالم لا نهائية في الدلالات الإيحائية التي تلقي ضلالها الكثيفة، أو تقريبا عبر قراءة عديدة من مدلولات تجربة لا تأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر»[3]، ليستفز هذا الغموض المتلقي و يشد وجدانه، فيحرك إيقاع القصيدة عن طريق الإدهاش و الغرابة، مثلما نلمسه في هذا المقطع من القصيدة الموسومة بـ (**لا تعتذر عما فعلت**):

"لا تعتذر عما فعلت – أقول في
سري – أقول لأخرى الشخصي:
ها هي ذكرياتك كلها مرئية:
ضجر الظهيرة في نعاس القط/
عزف الديك/
عطر المريمية
قهوة الأم /
الحصيرة و الوسائد/
باب غرفتك الحديدي/
الذبابة حول سقراط/
السحابة فوق أفلاطون/

[1] قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة و النشر، بابل، العراق، ط1، 2007، ص63
[2] ينظر ريتشاردز، مبادئ النقد الأدب، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، القاهرة، دط، 1963 ، ص192
[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص317

ديوان الحماسة/
صورة الأب/
معجم البلدان/
شكسبير/
الأشقاء الثلاثة و الشقيقات الثلاث،
وأصدقاؤك في الطفولة، والفضوليون"[1].

الشاعر قد أحدث غموضا بارزا في قصيدته تتجاوز صورها الجزئية مرجعياتها الواقعية، و لا يعد الغموض الذي يكتنفها نابعا من عنصر التجسيد للشخصيات الفلسفية (أفلاطون، سقراط)، وغنما بفعل خيبات التوقع و اللاتسلسل للأسطر بداية من مخاطبة ذاته و آخره (أقول لأخرى)، بتغيير مادة الخطاب الجاهزة، و تخليص الذات بنقلها من الخاص إلى العام، فهو يقدم للمتلقي لقطات قصيرة من عدة مشاهد مختلفة و متشابكة، ساعية إلى استدراج ذهنية القارئ بإضفاء التوتر بالانتقال من موضع لآخر.

فنعاس القط و عزف الديك و عطر المريمية إلى غير ذلك، لا يمكن للمتلقي استحضارها دون تسلسل. و لكن قد يستحضر إيحاءها، فهي موغلة في الغموض بانفجار لغة النص و خروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية. و لأجل فك بعض شفرات هذه الصور الجزئية، لابد من تتبع إيحاءات الدلالة العامة:«الشاعر باستدعائه الذكريات الماضية و تجليات المكان بصورة الغائرة في النفس يبعث الحياة في أرض موات، انقطعت صلته المباشرة بها بعد أن أصبحت أسيرة في أيدي المحتل»[2].

ويرتسم إيقاع هذه القصيدة من خلال إيحاءاتها التي تتحدد أحيانا بالتوتر في نفس المتلقي، فتحرك الإيقاع الداخلي للقصيدة بالموازنة في الحديث و التحايل لإثارة الالتباس، بإلغاء جميع حلقات الذكر و إضفاء متعة زمنية ترتسم في أشكال القصيدة.

من خلال سمته التحليلية و تعبيره عن قضايا الإنسان المعاصر، خاصة الشاعر محمود درويش الذي يقول في ديوانه أوراق الزيتون: (أقصى الوضوح هو الغموض)[3]. ولذلك نستطيع القول أن المنجز الدرويشي يفصح في أغلبه عن دفء غنائي عن طريق إيقاع الداخلي للقصيدة في قالب مبهم، بتقنية المقاطع المفصولة قائمة على «الغموض لكنه غموض يقوي القارئ و يشده في كل سطر شعري متفاوت الطول و القافية تشده وشائج مختلفة»[4]. وتتعمق

[1] محمود درويش، ديوان لا تعتذر عما فعلت، مصدر سابق، ص25

[2] محمد أبو حميدة، مقال (جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت للشاعر محمود درويش)، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 22، عدد 2، 2008، ص468

[3] محمد عبد السلام مرزوقي، مقال (جماليات الغموض في الشعر العربي الحديث)، مجلة الإتحاف، عدد 190، تونس ، 2008، ص12

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص15

جاذبية إيقاع الصورة المجاوزة أكثر عندما تمتزج البحور ببعضها البعض القصيرة بالطويلة، نلمس ذلك في القصيدة الموسومة بـ (**بيروت**):

"من مطر بنيان كوخنا، و الريح لا تجري فلا نجري، كأن الريح
مسمار على الصلصال، تحفر قبرنا فننام مثل النمل في القبو
الصغير
كأننا كنا نغني خلسة:
بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا"[1].

انتبه محمود درويش إلى تقنية التعد الإيقاعي بالمزج بين مختلف أنماطه بتتالي عدة صور جزئية، لبناء صورة كلية متحاورة بكسر الدلالة المألوفة، و شحن الكلمات بدلالات جديدة «في استخدام اللفظة في سياقات جديدة تماما، لم يكن مألوفا أن تستخدم فيها في التراث اللغوي عامة، أو التراث الشعري بشكل خاص، ثم في التجاوز باللفظة من حدود شبكة للعلاقات ممكنة ...خلق شبكة للعلاقات بينها و بين غريبها من الألفاظ، تكاد تكون تدخل أحيانا في إطار اللاممكن أو اللامعقول، بل تدخل أحيانا في إطار المتناقض»[2]. فتدعم المسار الإيقاعي وتكشف عن طاقاته، رغم أننا لا تعتبر أن هذه الصورة التي يتناسخ منها هذا المقطع، ليست من أكثر الصور شراء بالصور المتجاوزة في شعر محمود درويش، إلا أنها بالمزج بين مختلف البحور العروضية في قالب مبهم، قدمت لنا نموذج متميز لتحول الصورة المتجاوزة إلى بنية فياضة بالطاقات الإيحائية و الاحتمالية، بنغمات تهويمية عبر نسق إيقاعي واضح، تنسرب إليها النفس بليونة. وهو ما يعكس الترابط القائم بين الإيقاع الداخلي و المستوى البلاغي في القصيدة.

المطلب الرابع: إيقاع البنية الدلالية

تؤدي الوظيفة الدلالية للقصيدة دورا هاما في البينة الإيقاعية، باعتبارها مرتبطة بما يوفره السياق من فضاء تأويلي واسع، وتتبع الدلالة في النصوص الأدبية بشكل عام، و النصوص الشعرية بشكل خاص، تعتمد على استقصاء ملامح الدلالة غير المباشر، لأن: المدلول المباشر لمعظم الألفاظ و خاصة في الشعر مدلول مفعم بالالتباس، فنحن نستطيع أننفهم منها متى شئنا مدلولات شتى. والمدلول الذي نشاء أن نختاره هو المدلول الذي يوافق الدوافع التي ولدها شكل الشعر فينا»[3]. وعليه فإن القصيدة إذا خلت من أي مظهر من مظاهر الإيقاع الخارجي أو التصوير البلاغي، فإنه تبقي تحركها البنية الإيقاعية الدلالية. رغم أننا لا يمكننا الفصل بين مختلف

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية و نثرية، مرجع سابق، ص160
[2] كمال أبو ديب، مقال (الواحد / المتعدد البنية المعرفية و العلاقة بين النص و العالم) ، مجلة فصول، العدد2، مصر ، 1996 ، ص35
[3] رتشاردز ، العلم و الشعر ، مرجع سابق، ص29

مستويات النص، فإن انسجامه لا يتحقق إلا بتلاحم جميع المستويات، و بطبيعة الحال لا يمكن لنا نفي أن الإيقاع ينبع أساسا «من طبيعة و فاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، و هو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل و الاستغراق في عالم النص و أجوائه الخاصة»[1]. و لا يمكن لنا تتبع البنية الإيقاعية القائمة على الدلالة إلا من خلال دراسة نصية لأنساق التقابل و التماثل، التي تتقصى الأبنية اللغوية. و يمكن مقاربة بنية الإيقاع الدلالي في المنجز الدرويش من خلال جملة من العناصر التي تجلى فيها الإيقاع بوضوح، و هي:

أولا: إيقاع الفكرة

إن مفهوم إيقاع الفكرة يلتقي مع مفهوم التوازي في تماثله و دورانه[2]، لينصهر في قالب «دلالي موحد لتحقيق أبلغ مراحل المزاوجة بين الإيقاع والدلالة، و يمكن كشف الانسجام والتباين في هذه البنى و المعاني مما يعرف بإيقاع الفكرة»[3]. و يتمظهر هذا النمط من الإيقاع الداخلي ما نلفيه في القصيدة الموسومة بـ (**لاعب النرد**):

"وخفت كثيرا على إخوتي و أبي
وخفت على زمن من زجاج
وخفت على قطتي وعلى أرنبي
وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية
وخفت على عنب الدالية
يتدلى كأثداء كلبتنا...
ومشى الخوف بي و مشيت به
حافيا ، ناسيا ذكرياتي الصغيرة عما أريد
من الغد – لا وقت للغد-"[4].

الحركة الصوتية

أمشي / أهرول/ أركض/ أصعد/ أنزل/ أصرخ/ أنبح/ أعوي/ أنادي/ أولول/
أسرع/ أبطئ/ أهوي/ أخف/ أجف/ أسير/ أطير/ أرى/ لا أرى/ أتعثر /أصفر/
أحضر/ أرزق/ أنشق/ أجهش/ اعطش/ أتعب/ أسغب/ أسقط/ أنهض/ أركض/
أنسى/ أرى/ لا أرى/ أتذكر/ أسمع/ أبصر/ أهذي/ أهلوس/ أهمس/ أصرخ/

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية، مرجع سابق، ص76
[2] المرجع نفسه، ص50
[3] فاضل تامر، مدارات نقدية (في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد ، 1982، ص243، نقلا عن محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة،مرجع سابق، ص50
[4] أوس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية و نثرية، مرجع سابق، ص245-249

لا أستطيع/ أئن/ أجن / أضل / أقل / وأكثر/ أسقط/ أعلو/ وأهبط/ أدمن / يغض

ومن حسن حظي أن الذئاب اختفت من هناك
مصادفة ، أو هروبا من الجيش /
لا دور لي في حياتي
(...) (...) (...)
هو الحظ . والحظ لا اسم له
قد نسميه حداد أقدرانا
أو نسميه ساعي بريد السماء
نسميه نجار تحت الوليد و نعش الفقيد
نسميه خادم آلهة في أساطير
نحن الذين كتبنا النصوص لهم
واختبأنا وراء الأولمب ...

تتبلور الحركة الإيقاعية في النص الشعري على عدة أصعدة بدءا من طبيعة المفردة اللغوية فيه حيث تلتحم الوحدات الدلالية في المنجز الشعري من خلال حركة تكرارية للفعل المسند إلى المتكلم (**خفت**) لتساعدني في تنامي الظاهرة الإيقاعية تصاعديا تحت سلطة المركبات الاسمية (شبه جملة): (على إخوتي، على زمن، على قطتي، على أرنبي، على قمر، على عنب، كأثداء) تبين الحالة النفسية الصعبة التي تتجلى في مشاعر الخوف وهذا التوتر انتج حركة إيقاعية متنامي باعتبار «إيقاع لفكرة المتمظهر برداء التكرار إنما يخلق جوا نغميا، يوحي بأهمية الألفاظ المكررة ودورها في تأكيد فكرة ما و الدوران الحلزوني فيها و ما تكتسيه من دلالات قد تكون مفتاحا لفهم القصيدة»[1]. وهذا ما أكده الفعل الماضي (**خفت**) المكرر أربع مرات على التوالي، مما أضفى حركة دلالية تصاعدية متوترة توترا حادا.

ثم ينتقل محمود درويش إلى حركة إيقاعية متصاعدة ومتسلسلة جسدها هيمنة السرد التي ساعدت على استرسال التفعيلات وتلاحقها، فلعبت الأفعال دورا أساسيا في صناعة الدينامية السردية، حيث بلغت إثنان وخمسون (52) فعلا متواليا، مما جعل الايقاع سريعا. وهذا نسقها البصري التلاحقي يشير إلى تماهي الأشكال الأدبية، حيت يتلاحق السواد غير المألوف للعين ليضفي سرعة ايقاعية "فلا يترك الشاعر لعين القارئ فرصة الإسترخاء، بل يأخده في حركة متنامية وأنفاس لاهتة وتوتر دائم، لا يحقق على الرغم من وجود علاقة الترقيم

[1] محمد يونس صالح، فلسفة الإيقاع (قراءة في شعرية محمد صابر عبيد)، دار غيداء للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2016، ص51

الفاصلة (/)"[1]. كما أن هذه الأفعال المتوالية تطرح ايقاع النفس وتدفقها، كأن الذات تسرد عالمها في زمن الحاضر. إن هذا التراكم الفعلي حطم القاعدة الجمالية القديمة القائمة على البيت أو الشطر ذي الضرب المقفى، فإنه عن هذه القاعدة بقواعد أخرى قائمة على البنية التقفوية الداخلية.

تتالي لخمس أفعال الحركة (أمشي، أهرول، أركض، أصعد، أنزل)، بما تؤديه من إنجازات تقوم إلى تراكم المعنى. فكل فعل في هذا النص ذو دلالة مختلفة من جهة، و أكثر شمولية و جوهرية من جهة أخرى. ويدرج بعدها مباشرة الأفعال الصوتية (أصرخ، أنبح، أعوي، أنادي، أولول) التي تنطلق من حالة نفسية صعبة، تتجلى في مشاعر خنق التعبير الحر. وهذا الانتقال من الأفعال الحركية إلى الصوتية أضفى حركة إيقاعية متنامية، جسدتها الأفعال التقريرية واصفا بها وقائع[2] عايشها أو يعايشها، ليعود مرة أخرى إلى استعمال أفعال الحركة (أسرع، أبطئ، أهوي، أخف، أسير، أطير). ولعل أبرزها ما تتجسد فيه هذه الحركة الانتقالية باللغة من كونها شيئا محددا ثابتا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات، و الخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية، وبؤرة دلالية تشع في جسد النص بإمكانات متعددة، مما زاد انتظام تزايد الزخم الدلالي في الطريق التي تتعالق بها المعاني.

ومن الجلي أن الأفعال المسندة إلى المتكلم في هذا النموذج توسع مدى استخدامها، وتصل بها أفاقا لا مثال لها في التراث اللغوي و الشعري، و تستخدم بوفرة. و رغم هذه الوفرة لا ترد بالطريقة المألوفة تتمثل في عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقر، و تفجير دلالات جديدة للفظة المفردة، إلا أن وتيرة التوتر ما تلبث أن تتراخى بسبب عودة الحركة الدلالية إلى الهدوء الذي تعود فيه الذات الشاعرة على الاحتكام إلى صوت العقل، وهو ما يتجلى في تراجع المكونات الفعلية المساعدة على التوتر و سيطرة المركبات الاسمية (الذئاب، الجيش، الحظ، حداد أقدارنا، ساعي بريد السماء، نعش الفقيد، خادم آلهة). وكل هذه الحركة التي تسري في جسد النص، سواء حركة الأفعال أو حركة الأسماء في تنافرها و اكتنازها تبعث إيقاعا خاصة. و بخاصة مع تقنية إعادة تسمية الأشياء (نسميه حداد أقدارنا، نسميه ساعي بريد السماء، نسميه نجار، نسميه خادم الآلهة). و قد تطرق (**كمال أبو ديب**) إلى ظاهرة التسمية المتعددة في عشر محمود درويش، مبينا ما لهذه التقنية من آثار في حركة الانتقال الإيقاعية الدلالية التي تعتمد على التحول من اليقيني إلى الاحتمالي في تكوين الصورة، فتجعلها طاقة احتمالية لا تسمي الشيء، بل تحيط به من خلال شبكة من الإيحاءات المختلفة، بدلا من كونها تسمية تخصيصية «و إعادة التسمية في شعر محمود درويش المتأخر بشكل خاص. و كل من التسمية و إعادة التسمية هما جوهريا تحقق لآلية

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطنة الذاكرة وشعرية المساءلة، مرجع سابق، ص 336

[2] طرح (أوستين) مقاربة مؤداها الأقوال اللغوية تعكس نمطا و نشاطا اجتماعيا وقد تطرق إلى الفعل الكلامي الذي عرفه بكل ملفوظ ينهض على نظام شكلي فعلي إنجازي تأثيري أي يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيا كما يعتبر أوستين ان النطق بشيء ما في المعنى المعتاد هو إيقاع الفعل و إحداث أمر و قد قسمها إلى نوعين: وهما : أولها الأقوال التقريرية: وهي التي تصف وقائع العالم ، وتكون صادقة أو كاذبة، وثانيه الأقوال الأدائية: وهي التي ننجز بها في سياقات خاصة للدلالة على معاني الأفعال لا توصف بصدق أو كذب مثل التسمية و الوصية و الاعتذار و الرهان و النصح و الوعد ،و قد وضع لها شروطا تكوينية و قياسية و انتهى إلى أن الأقوال تدل على حالة النشاط داخل السياق العرفي.

ينظر: محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية (التداولية) دراسة المفاهيم و النشأة و المبادئ، ص98.

الخروج من الواحد إلى المتعدد من المحدود إلى اللامحدود ... ذلك أن كل فعل تسمية جديد يضيف وجودا جديدا على مستوى العلامة اللغوية نفسها، و على مستوى العلاقة مع العالم و فاعلية هذه الذات»[1].

ثانيا: حوارية الأصوات الإيقاعية

يعد الحوار من التقنيات الحديثة التي خصبت القصيدة المعاصرة عن طريق بنيتها الإيقاعية و الدلالية، و يعرف بـ "حديث شعري يتناول موضوعات شتى للوصول إلى هدف معين، يدور بين طرفين أو أكثر في النص الواحد سواء كان النص مقطوعة أم بيتا واحدا"[2]. ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن الحوار الشعري هو عبارة عن محادثة متعددة الأطراف فتبعث في القصيدة الحركة، و قد يكون الحوار مباشرا وهو الذي يدور بين الشخصيات المتحاورة بطريقة مباشرة، إذ يوجه الشاعر خطابه مباشرة إلى المتلقي و يتبادلان الخطاب[3]. أما الحوار الغير المباشر يتم باستدعاء ما جرى في الماضي محافظا على حرفيته و صيغته الزمنية.

الهدف منه هو تنامي الصورة و المشاهد التي يسيرها الحوار، و يجسدها في النص الشعري عبر واقعية تمزج الخيال بالوقاع المعاش، من خلال تلك المحاورات البريئة، «لأن الحوار حديث دار بين طرفين أو أكثر داخل النص الواحد، بناه أصحابه على ما جرى من واقعهم من خير و شر، وصوره كما هو قائم في نفس كل واحد منهم»[4]. وعد صاحب تحيري و تحيير الحوار في الشعر العربي من أصناف البلاغة، و من ذلك قول عمر ابن أبي ربيعة:

"بينما ينعتني أبصرتني مثل قيد الرمح يعدو بي الأغر
قالت الكبرى: ترى من ذا الفتى قالت الوسطى له هذا عمر
قالت الصغرى وقد تيمتها قد عرفناه و هل يخفى القمر"[5].

يتحدث الشاعر بلسان الأختين، مصورا الحوار الذي دار بينهما في سؤالهما و جوابهما، مما يفرض إيقاع هادئ ممزوج بالدراما، «عن الشعر يقدم حضور اللغة الحواري على النحو الذي كانت تنهض به الملحمة، في كونها تؤدي أرفع الأحكام في حوارية صيغ الأنواع الأدبية، و عليه يمكن النظر إلى الخطاب الشعري العربي المعاصر أنه ينبني على تمفصل حواري»[6]. ومن القصائد التي تتجلى فيها هذه التقنية في شعر محمود درويش، نذكر القصيدة الموسومة بـ (**يحبونني ميتا**):

---

[1] كمال أبو ديب، مقال (الواحد / المتعدد البنية المعرفية و العلاقة بين النص و العالم)، مرجع سابق، ص49

[2] عبد الرحمن الفايز ، الحوار في الشعر العربي إلى نهاي العصر الأموي ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، 2004، ص6

[3] ينظر فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط3، ص92

[4] ابن أبي الأصبع المصري ، تحرير التحبير في صناعة الشعر و بيان إعجازه ، تقديم و تحقيق : حفني محمد شرف ،لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر ، 1963، ص590

[5] نفس المصدر ، ص590

[6] ناصر إسطمبول ، مقال (حوارية الصيغ الأجناسية في الخطاب الشعري المعاصر) ، مجلة سيميائيات ، العدد2 ، 2006، جامعة وهران ، الجزائر ، ص135

"ألا تشربوا نبيذا ؟ سألت، سنشرب
قالوا: متى تطلقون الرصاص علي ؟ سألت
أجابوا: تمهل ! وصوفا الكؤوس وراحوا يغنون للشعب، قلت: متى تبدءون اغتيالي ؟
فقالوا: ابتدأنا ...لماذا بعثت إلى الروح أحذية ! كي تسير على الأرض، قلت
فقالوا: لماذا كتبت القصيدة بيضاء و الأرض سوداء جدا.
أجبت: لن ثلاثين بحرا تصب بقلبي
فقالوا: لماذا تحب النبيذ الفرنسي ؟
قلت: لأنني جدير بأجمل امرأة"[1].

اعتمدت القصيدة بشكل أساسي على بنية الحوار الاستفهامي الذي فرض إيقاعا سريع المنجز بفعل القول الاستفهامي بين الذات الشاعرة و البعد الجمعي، و الأفعال القولية التي قسمها أوستين على فكرة الإنجاز[2]، والتي تضفي بنية إيقاعية متسارعة و متتالية، و خاصة القول الاستفهامي. إذ أن الشاعر العربي يسأل في شعره و إن كان يعلم الإجابة و ينتظر الرد و إن كان يعرف الإجابة[3].

وقد يتداخل السرد و الحوار مشكلا كلا دراميا يحرك إيقاع القصيدة بين السرعة و الهدوء، كون البنية السردية تحد من التدفق الإيقاعي الذي يفرضه الحوار، و هذا ما نلمسه في قصيد (**القتيل رقم 18**) التي درس شعرية السرد فيها الدكتور (**نعمان بوقرة**) الذي وضح آلية السرد الشعري كضرورة في تصوير وقائع مأساوية بمتوالية جميلة، تقوم بين طرفيها علاقة دلالية «و يؤدي الحوار مهمة تفعيل الحادثة و إضفاء سمة الحركة على الشخصيات من خلال حوار الذات مع المحبوبة و المكان و استدعاء الذكرى و آلامها»[4]. وبدراسة التطور البنائي لهيكلية القصيدة الدرويشية نلمس ذلك الانتظام الحواري والقص السردي من خلال عملية بنائية تراكمية.

ويمكن تمثيل للحوارية التي تتضافر مع القص السردي الذي اختاره درويش في قصيدة (**هذا المنفى**).

"أما أنت
فالمرآة قد خذلتك
أنت ...ولست أنت تقول:

[1] أوس داوود يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية ، ص184

[2] ويراد بفعل القول حسب أوستين و يارد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم و ذات دلالة ، تشمل المستويات الثلاث ، المستوى الصوتي و المستوى التركيبي و المستوى الدلالي ، أي أنها تتألف من أصوات لغوية تخضع لنظام تركيبي صحيح ينتج عنه معنى معلوم.
ينظر مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير ، الطبعة الأولى ، حسين داي ، الجزائر، 2008، ص41،

[3] ينظر سعيد الدين التافتازاني، المطول في شرح تلخيص المفتاح، المكتبة الأزهرية، ص289 نقلا عن موقع أرشيف المصادر
http://archive.org/details/mottahmottah:

[4] نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس و الإجراء)، مرجع سابق، ص233

(أين تركت وجهي؟)
ثم تبحث عن شعورك خارج الأشياء
بين سعادة تبكي و إحباط يقهقه...
هل وجدت الآن نفسك؟
قل لنفسك: عدت وحدي ناقصا
قرين
لكن الديار هي الديار!".

لتوصيف ملامح حوارية الأبنية الأنواعية ضمن هذا المقطع، يقتضي الوقوف عند طبيعة الخصوصية التكوينية للخطاب الشعري لدى محمود درويش في هذه القصيدة، مثلها ذلك التعانق العفوي بين البنية السردية و البنية الحوارية، لتشكيل الحدث الدرامي حيث تنتقل متوالية القص السردي من شكلها الحكائي إلى الأسلوب الحواري، ليحصل الإدهاش من خلال كسر أفق التوقع[1]. وأضفى هذا التشابك الصوتي من خلال تقنية الامتزاج إيقاعا حركيا في القصيدة، فهي: "تفتح للذات الشاعرة متنفسا نفسيا تعبر من خلاله عن خصوصيتها"[2]. لذلك لجأ إليه الشاعر ليعبر عن أعماقه و طبيعة همومه.

[1] عيسى قويدر العبادي، مقال (أنماط الحوار في شعر محمود درويش)، مجلة الدراسات، مجلد 41، العدد1، جامعة الأردن، 2014، ص25
[2] محمد ولد عبدي، الأنساق و السياق في الثقافة الموريتانية، دمشق، 2009، ص266

الفصل الثالث: المستوى الدلالي

المبحث الأول: اللغة – الدلالة

المطلب الأول: علم الدلالة

المطلب الثاني: مظاهر المستوى الدلالي

المطلب الثالث: الدلالة و السياق

المبحث الثاني: التناص في شعر محمود درويش

المطلب الأول: التناص الديني

المطلب الثاني: التناص الأدبي

المطلب الثالث: التناص الأسطوري

المبحث الثالث: أنساق التمثيل الذهني

المطلب الأول: البنيات الذهنية لدائرة الترادف والمعالجة الآلية لها

المطلب الثاني: انحراف الأقطاب الدلالية المتضادة

المطلب الثالث: التصعيد الدلالي لشعرية الإزدواج اللغوي

المطلب الرابع: تجليات فضاء التشاكل و الشرط الدلالي

توطئة الفصل الثالث

كل المستويات اللغوية السابقة من أصوات وأبنية صرفية وأنساق تركيبية لا بد أن تكون حاملة للمعاني (أي الدلالات). و يعتبر علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة الذي يهتم بدراسة المعنى دراسة وصفية موضوعية، وهذا يعني أن علم الدلالة يختلف عن فروع اللسانيات الأخرى بدراسته للأدلة اللغوية، بمعنى أنه يدرس العلاقة بين الدال والمدلول، حيث يمكن دراسة الجملة والنص اللغوي عن طريق تحليل معاني الكلمات والكشف عن العلاقات الدلالية بينها.

إن أهمية علم الدلالة هو الكشف عن حقيقة المعنى في اللغات الإنسانية ومعرفة القوانين اللغوية التي تساعد على معرفة العلاقات التي تربط بين أجزاء المعنى والمعاني الضمنية، أو بعبارة أخرى الكشف عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، و المدلولات الظاهرة والكامنة في الألفاظ، و عن العلاقات الدلالية بين الألفاظ العربية: كالترادف والاشتراك اللفظي والتضاد.

إن المقصود من مستويات التحليل الدلالي للكلمة أو الجملة أو الوحدة الدلالية، هو أن هناك تبدلات تحدث في صلب النظام اللغوي وهي من التعقيد والبطء، بحيث لا يمكن رصد ذلك إلا بوعي علمي. فمسألة التطور أو التغير الدلالي تأخد في مجالها كل الإعتبارات الإجتماعية والفكرية واللغوية التي تخص المجتمع اللغوي.

فالتغير الدلالي ظاهرة طبيعية تنقل العلامة اللغوية من مجال دلالي معين إلى مجال دلالي آخر، وقد تختلف الدلالة الأساسية للكلمة فاسحة مكانها لدلالة سياقية أو لقيمة تعبيرية أو أسلوبية، وبذلك تغدو الكلمة ذات مفهوم أساسي جديد، ويتغير المعنى وينزاح المفهوم ليحل مكانه مفهوم آخر.

من هنا فإن دراستنا للجانب الدلالي، تهدف إلى البحث عن الخصائص الأخرى التي تكسب النص سمته الشعرية لدى محمود درويش، وقد جاءت خطة هذا الفصل على النحو الآتي:

- ✓ المبحث الأول: اللغة – الدلالة
- ✓ المبحث الثاني: التناص في شعر محمود درويش
- ✓ المبحث الثالث: أنساق التمثيل الذهني

المبحث الأول: اللغة – الدلالة

تعتمد دراسة اللغة على مجموعة من المستويات المتداخلة فيما بينها كالمستوى النحوي و المستوى الصرفي، و الصوتي والدلالي، ويعتبر المستوى الدلالي من أهمها جميعا و أصعبها لأن حقيقة اللغة لا يمكن استيعابها و فهمها إلا من خلال المعاني، و بناء على ذلك يذهب إبراهيم أنيس إلى أن الدراسة الدلالية تأتي على رأس التحليل اللغوي للنصوص اللغوية و مصطلحاتها و ألفاظها، لأن الهدف من اللغة هو التواصل و لا يأتي ذلك إلا بالمعاني و تقريبها للإفهام[1]. وقد جاء في كتاب العمدة، البلاغة هي : "إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع، ولذلك سميت بلاغة"[2]. و يقول ابن الأعرابي :" البلاغة التقرب من البغية و دلالة قليل على كثير"[3].

المطلب الأول: علم الدلالة

أولا: الدلالة اصطلاحا

يجمع الباحثون على أن **بريل** (Breal) اللساني المشهور هو الذي وضع لمصطلح الدلالة مفهوما، و مع ذلك فإن معظم الباحثين يحاولون تحديد مفهوم هذا المصطلح، كل حسب ميله و تخصصه، فمنهم من يرى أن تعريف **(بريل)** قاصر و ضيق المجال لانحصاره في الجوانب المعجمية من المعنى فقط، و أهمل الجوانب الأخرى منها القواعدية (التركيبية)[4].

و يذهب الدكتور **صلاح الدين زرال** إلى أن الباحثين قد انقسموا إلى ثلاثة أقسام أو ثلاثة اتجاهات[5]:

- يدرس الأول المعنى على مستوى المفردة على فهم المعاجم .
- و يدرس الثاني المعنى على مستوى التراكيب.
- ويدرس الثالث المعنى دلاليا ولا يكتفي باللفظ بل يتعداه إلى العبارة والسياق[6].

يقول **عبد الله بن محمد بن جميل:** "البلاغة الفهم و الإفهام و كشف المعاني بالكلام و معرفة الإعراب و الاتساع في اللفظ و السداد في النظم و المعرفة بالقصد و البيان في الأداء و صواب الإشارة، و إيضاح الدلالة و المعرفة بالقول والاكتفاء بالاختصار عن الاكثار و إمضاء العزم على حكومة الاختيار. قال: و كل هذه الأبواب محتاج بعضها إلى بعض كحاجة بعض أعضاء البدن إلى بعض لاغنى لفضيلة أحدها عن الآخر، فمن أحاط معرفة بهذه الخصال فقد كمل كل الكمال، و من شد عنه بعضها لم يبعد عن النقص بما اجتمع فيه منها"[7].

---

[1] ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ، 1997 ، ص 39

[2] ابن رشيق ، العمدة ، مصدر سابق، ص 213

[3] المصدر نفسه ، ص 216

[4] محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، 2004، ص 169

[5] ينظر : صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدماء في نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 55-56

[6] هذا الرأي ليس للدكتور محمد سليمان ياتوت، و إنما هو لعبد القاهر الجرجاني و فريق العلماء الذين رأوا أن اللفظ لا فرية له في ذاته، و إنما معناه باللفظ الذي يليه داخل السياق.

[7] ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، مصدر سابق، ص 216-217

و قال **أبو الحسن الرماني** في البيان: "هو إحضار المعنى للنفس بسرعة الإدراك، و قيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة لأنها إحضار المعنى للنفس و إن كان بإبطاء"[1].

و يقول **عبد القاهر الجرجاني**: " ... فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، و ترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسُنَتْ رحبت هي لفظ، و إذا استحقت المزية و الشرف استحقت ذلك في ذاتها و على انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع إخوتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، و لكانت إما أن يحسن أبدا أو لا تحسن أبدا"[2]. فلو كانت دلالة اللفظ منفردا و لذاته فكيف بأني مرة يفيد الخير و يأتي مرة أخرى للشر. مثل قوله تعالى:" قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ"[3].

و يذهب **هاليداي و رقية حسن** إلى: "أن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، و التي تحدده كنص"[4]. و يعلق محمد الخطابي على هذا النص بقوله أن هذه العلاقة إنما هي علاقة تبعية يحددها تأويل كل عنصر بما يرتب عنه في بقية العناصر[5]. بينما يذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن هذه العلاقة نظمية متكاملة لمجموعة من الدلالات التي كانت مفردة متناثرة، فإذا جمعت و تناسقت فيما بينها أصبحت نظما، و ربما دابت دلالة أو أكثر في بقية المعاني المنتجة و المستجدة.

و لقد لفت انتباهنا إلى أن **محمد الخطابي** كان رأيه أكثر عمقا، و هو يتحدث عن الاتساق، و بالتالي عن الدلالة التي هي جزء من الاتساق، حيث يرى أن الاتساق لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، و إنما يتم أيضا في مستويات أخرى كالمعجم، و هذا مرتبط بتصور الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد: مستويات: الدلالة (المعاني و النحو- المعجم (الأشكال) – و الصوت و الكتابة (التعبير).

يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال، و الأشكال تتحقق كتعابير، و بتعبير أبسط: تنقل المعاني إلى كلمات و الكلمات إلى أصوات أو كتابة، "فإذا كانت اللسانيات تهتم بشكل الكلمات، فإن علم الدلالة (السيمانتيك) يهتم بجوهر هذه الكلمات و مضامينها"[6].

ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي.

---

[1] المصدر نفسه، ص 222

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تعليق محمود شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص 48

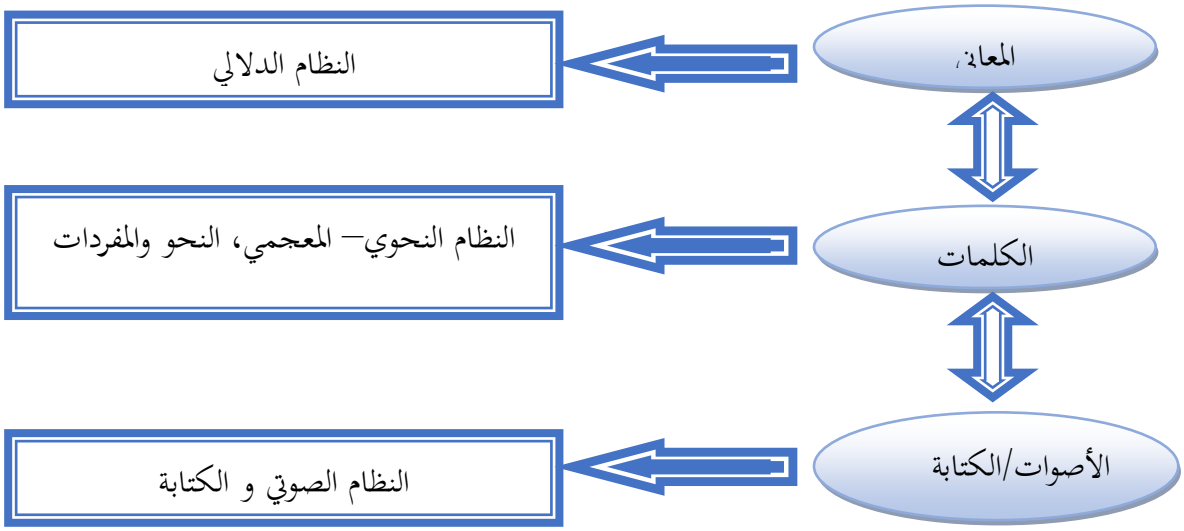
[3] سورة الأنبياء، الآية 69

[4] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص 15

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 15

[6] منقور عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله و مباحثه في التراث العربي ، منشورات إتحاد العرب ، دمشق ، 2001، ص 21.

شكل رقم 3– 1: مستويات الدلالة (المعاني – المعجم– الصوت / الكتابة)



المصدر: من إعداد الباحثة

ثانيا: أنواع الدلالة

في هذا السياق جاء في معجم المصطلحات العربية أن للدلالة أنواعا و أقساما، منها:

- **الدلالة الاجتماعية أو المعجمية:** هي تلك الدّلالة أو المعاني المتعددة التي يوردها المعجم للألفاظ المفردة المرتبة ترتيبا معينا بلغة واحدة أو أكثر. وهذا التعريف مستقى من تعريفهم للمعجم إذ "إنّه كتاب يحوي كلمات منتقاه مرتبة ترتيبًا هجائيًا مع شرح لمعانيها، ومعلومات أخرى ذات علاقة بها سواء أعطيت تلك الشروح باللغة ذاتها أو بلغة أخرى"[1]. فكل كلمة من كلمات اللغة لها دلالة معجميّة، تستقل عمّا يمكن أن توحيه أصوات هذه الكلمة أو صيغتها من دلالات زائدة على تلك الدلالة الأساسية[2].

- **دلالة الالتزام أو الدلالة العقلية:** وهي التي يكون سبب الدلالة فيها العقل[3]، وتكون إما لفظية أو غير لفظية. فالدلالة العقلية اللفظية مثل أنه لو سمع شخص خاطبه، يحصل له العلم بأن إنسانا تكلم، فالدلالة لفظية لأن ألفاظ الخطابة دلت على وجود خطيب متكلم، وعقلية لأن العقل هو الذي يدل على أن كل كلام يجب أن يصدر من متكلم. أما الدلالة العقلية غير اللفظية مثل دلالة المخلوقات على وجود الله الخالق، فالدلالة غير لفظية لأن المخلوقات لا تتكلم بوجود الله، وعقلية إذ العقل هو الذي يدل الإنسان على أن الخالق هو الله سبحانه وتعالى.

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت، 1984، ص 169

[2] ينظر: أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، مرجع سابق، ص 48

[3] مجدي وهبة، مرجع سبق ذكره، ص 169

- **الدلالة الصرفية:** "هي التي يستفاد من بنية الكلمة و صيغتها، فكلمة غفور مثلا تدل على الاتصاق بكثرة الغفران، بخلاف غافر التي تدل على مجرد الاتصاف بالغفران، من غير مبالغة فيه"[1].

- **الدلالة الصوتية:** "هي التي تستفاد من بعض الأصوات، فالخاء في تَنْضَخّ مثلا جعلتها تدل على فوران السائل في شدة و عنف، و على العكس منها كلمة تنضخ التي تعبر على فوران الماء في بطء"[2].

- **الدلالة النحوية:** أن ترتيب العبارة العربية يتوقف عليه وضوح دلالتها بحيث لو اختل هذا الترتيب لم يفهم المراد منها. و مثال ذلك الشطر الثاني من قول المتنبي (354هـ):

أنّى يكون أبا البرية آدمُ و أبوك و ثقلان أنت محمد ؟

و الوضع الصحيح، كيف يكون آدم أبا البرية، و أبو محمد، و أنت الثقلان (الإنس و الجن)، و لنا عدُّ هذا البيت منا لا للتعقيد اللفظي"[3].

- **الدلالة اللغوية أو الوضعية:** "و تسمى الدلالة اللغوية أو دلالة المطابقة، و هي دلالة الألفاظ على معانيها الموضوعة بأجزائها، كدلالة السماء والأرض و الجدار على مسمياتها"[4].

ثالثا: النظم

قال أبو عثمان الجاحظ في مقياس جودة الشعر: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فيُعلمْ بذلك أنه أُفرغ افراغا جيدا و سُبكَ سَبْكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان."[5].

ويعلق ابن رشيق قائلا: يضع هذا الكلام في قضية النظم، يقول: "و إذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه و خف محتمله و قرب فهمه و عذب النطق به و خلى في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه و ثقل على اللسان النطق به، و مجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء. و يستشهد على ذلك بقول أبي البيداء الرياحي:

و شعرٌ كبعْرِ الكبشِ فرّق بينه لسانُ دعيّ في القريض دخيلِ"[6].

يرى الجاحظ –كما رأينا سابقا– أن البيت الجيد هو الذي يأتي به الشاعر كأنه لفظ واحد لخفته و سهولة معانيه و لين ألفاظه، و من ذلك قول الثقفي:[1]

---

[1] المرجع نفسه، ص 169

[2] المرجع نفسه، ص 169

[3] المرجع نفسه، ص 170- 169 .

[4] المرجع نفسه، ص 170.

[5] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان و التبيين ، مصدر سابق ، ص50 .

[6] وقوله كبعر الكبش لأن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور، يقول الجاحظ: و كذلك حروف الكلام أجزاء الشعر من البيت تراها متفقة لمسا و لينة المعاطف سهلة. و تراها مختلفة متباينة و متنافرة مستكرهة تشق على اللسان و تكده . و الأخرى سهلة لينة و رطبة متواتية سلسلة النظام خفيفة على اللساذ حتى كان البيت بأسره كلمة واحدة ، و حتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد .

" من كان ذا عضد يدرك ظلامته إن الذليل الذي ليست له عضد

تنبو يداه إذا ما قل ناصـــره و يأنف الضيم إن أثرى له عدد"

والناس مختلفوا الرأي في مزاوجة الألفاظ: منهم من يجعل الكلمة و أختها، و أكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب [...]. و منهم من يقابل لفظتين بلفظتين [...]

فمن المتناسب قول علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) في بعض كلامه: "أين من سعى و اجتهد و جمع وعدد و زخرف و نجد و بنى وشيد، فاتبع كل لفظة ما يشاكلها و قرنها بما يشبهها"[2].

المطلب الثاني: مظاهر المستوى الدلالي

يرى محمد خطابي في المستوى الدلالي أنه يشتمل على المظاهر التالية[3]:

- مبدأ الاشتراك (الإشراك)
- العلاقات: الإجمال/ التفصيل، العام/ الخاص
- موضوع الخطاب
- البنية الكلية
- التعريض

أولا: مبدأ الإشراك

إن عملية إشراك المعاني كما يسميها اللسانيون[4] هي أن تعطف معنى على معنى آخر يبدو لك مناقضا له، أو كأن الشاعر قد جمع بين الضدين، فهو إذا أقرب إلى الضدية منه إلى الجمع و العطف.

وهذا الأسلوب هو الذي يوفر عنصري المفاجئة و الغموض في الشعر المعاصر، و يعتبر نوعا جديدا من البلاغة التي لا تحدها حدود، لأنها لا تجمع بين الحياة و الموت و الجنة والنار، و إنما تعطف بين النار و الماء و تجمع بين

---

[1] الثقفي هو الأجرد الشاعر من ثقيف و قد وفد على عبد الملك بن مروان في نفر من الشعراء ينظر : ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ،تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، 1998 ، ص 834.

[2] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ص 224- 225 .

[3] محمد خطابي، لسانيات النص، مرجع سابق، ص 259 .

[4] يقول عبد القاهر الجرجاني:" لا يتصور بإشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الاشراك فيه" دلائل الإعجاز ، ص 173 ، و ينظر : هاليداي ورقية حسن ،ص 198، محمد خطابي، لسانيات النص، ص 259 و ينظر الشكامي، مفتاح العلوم ، ص 111 وما بعدها – و أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة الوظيفي ،ص 182.

الأعداء. كأن يعطف الشاعر بين موسى و فرعون في سياقين مختلفين في المعاني متحدين في التركيب و الشكل، أو يجمع بين أوديسيوس (أوليس) وإله بوسيدون[1].

ثانيا: الحذف

أ- حذف المسند له في الجملة الاسمية:

ورد حذف المبتدأ في ديوان (**أغاني مهيار الدمشقي**)[2] في عدة أبيات، بل في عدة قصائد و مواضع.

يقول أدونيس في قصيدة له بعنوان (**مرثية**):

يُغطّي المرايا

و يُغطّي يديْك[3].

حذف المسند إليه في هذين البيتين و هو (**الغبار**)، حيث ذكره في الأبيات السابقة من القصيدة نفسها، و لكنه تعمد حذفه في هذه الأبيات لمجموعة من الأسباب، لعل أهمها:

- تجنبا للإطناب و التكرار الممل.
- إخفاء المعاني باخفاء الروابط.
- تنمية الخيال عند المتلقي والسامع لانتاج الدلالات والمعاني:
  - تعدد المعاني و الدلالات.
  - إخفاء عنصر المفاجأة و الغموض.
  - فتح باب الاحتمالات في إعادة توزيع المعاني.
- إنتاج الغموض الدال الذي يساهم في انتشار المعاني و توزيعها.
- و أخيرا تقوية المعاني و إبعادها عن الترهل و الضعف.

ب- حذف المسند إليه :

و هو الضمير (**هو**) الذي يعود على (مهيار)، و يخبرنا أدونيس من خلال شعره بأن (مهيار) ليس نجما و لا نبيا، و ليس وجها خاشعا للقمر في نظره، يقول:

---

[1] أوديسيوس : باللغة الإغريقية وأوليس باللغة اللاتينية- وبوسيدون: إله البحر العملاق ذي العين الواحدة التي فقأها له أوليس فعاقبة بوسيدون بالتية في البحر 10 سنوات، ينظر: الأساطير، بلومفيلد- ترجمة: عبد المعطي مجازي – Ovidius ; lesrueta morphose

[2] توظيف اسم الشاعر 'مهيار الديلمي الفارسي، الذي كان مجوسيا و أسلم. ينظر ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الجزء الخامس، بيروت، 1971، ص 359

ليس نجما ليس إيحاء نبي
ليس وجها خاشعا للقمر[1].

الحذف B

هو ذا يأتي كرُمح وثني
غازيا أرض الحروف[2].

تعمد الشاعر حذف المبتدأ في السطرين السابقين لتعزيز المعنى و تعظيم هذه الشخصية التي ترمز للقوة و الجبروت، و إنما زاد هذا الحذف شعر أدونيس جمالا و رونقا باختزال الكلام و السعي إلى الفصاحة و البلاغة، فأكسب بذلك هذا الشعر معاني أكثر عمقا و أغور سبرا لألطف المعاني و الدلالات، مما أضفى على الشعر صلابة في البنية الشعرية للقصيدة عند أدونيس.

و عملية حذف المسند في شعر (أدونيس) و في الشعر المعاصر عامة، فقد اعتمد الشاعر على هذه الظاهرة (الحذف) متعمدا ليظم من شأن المحذوف و اعلائه، مما يلبس الأبيات الشعرية لباس القوة و الجمال بإعادة توزيع المعاني و إعادة ترتيب الدلالات (لباس القوة و الجمال بإعادة توزيع المعاني و إعادة ترتيب الدلالات)

بالحذف الذي يطلق عليه حذف الإيجاز: "لابد فيه من قرينة تدل على المحذوف تفهم من سياق الكلام، و هذه القرينة هي حاجة المسند إلى المسند إليه، فهي قرينة صياغة، لأن الصياغة و التركيب يستوجب إسناد أحدهما للآخر لأنهما عمدتا الجملة الاسمية"[3] .

إن تعمد الشاعر تقنية الحذف إنما يقصد بذلك الاختصار و الإيجاز و تجنب التكرار الممل.

ج- حذف المسند في الجملة الفعلية

يقول أدونيس في (**مرثية الحلاج**):

الزمن استلقى على يديْك
و النار في عينيك[4].

ذكر الشاعر لفظ (استلقى) في السطر الأول، ثم حذفه في السطر الثاني قصد الإيجاز و البلاغة و الغموض، و جاء السطر الثاني بهذا الشكل حيث حذف الفعل استلقى (و النار **استلقت** في عينيك) حذف الفعل (استلقت).

---

[1] المصدر السابق، ص 144.
[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، مرجع سابق، ص 144
[3] أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب، دراسة نحوية، رسالة الماجستير، جامعة أم القرى بمكة المكرمة ، 1428هـ - 1429هـ، ص 131
[4] أدونيس ، مرجع سبق ذكره، ص 151

الحذف C

الزمن استلقى على يديْك

و النار(**استلقت**) في عينيك

د- حذف حروف الروابط حروف الجر (من)

بيروت من تعب و من ذَهَبِ، و أندلس و شام

إن محمود درويش حذف حرف العطف (**من**) الجارة .

و(**من**) أندلس و (**من**) شام

ولكنها وردت ((...و أندلس و شام)) تجنبا للتكرار ومراعاة للإيقاع و خدمة للقافية ... و كأن الشاعر محمود درويش قد تخلى عن حرف الجر (**من**)، فجاء السطر الذي يليه:

فضّة زَبَدٌ وصايا الأرض في ريش الحمام

فضة: عنصر كيمياوي رمزه Ag، و هيذات لون مميز بين الأبيض و الرمادي، و هي ذات قيمة عالمية نفيسة يصك منها النقود و تدخل في صناعة الالكترونيات و الحلي و الألواح الشمسية، و يتكون من الشوائب والنباتات.

زبد: رغوة بيضاء خفيفة هشة تطفو على سطح البحر، و تتكون من الشوائب و النباتات الميتة المتحللة، يعالج الجرب الحساسيات الجلدية، علاج البهاق و البرص و تبييض الأسنان

وصايا الأرض:

ريش الحمام: عدّ ريش الحمام لمعرفة عمر الحمام و ميعاد التزاوج و سن النضج.

ثالثا: موضوع الخطاب/ العنوان

وكمثال : العنوان : لاعب النرد

عنون محمود درويش قصيدته بـ (**لاعب النرد**)، حيث تشع منه دلالات القصيدة كلها، و تنبثق من خلاله كل المعاني اللاحقة.

ودلالة العنوان لا تتوقف إلا حين يتوقف الشاعر عن النظم في هذه القصيدة.

ولاعب النرد: بنية الكلمة الأولى **لاعب** (اسم فاعل من الفعل : ل ع ب)

يقول ابن منظور: "لعب: اللّعِب، و اللّعْب: ضد الجدّ، لَعِبَ يَلْعَبْ لَعِبا و لَعْبا و لَعَّبَ، و تلاعَبَ، و تَلَعَّبَ مرة بعد أخرى (...)".

و يقال لكل من عمِل عملا لا يجدي عليه نفعا: إنما أنت لاعبُ"[1].

و يقول ابن منظور: أن ابن السكيت قال: "تقول لمن اللُّعْبةُ ؟ فتضم أولها، لأنها اسم. و الشطرنج لعبة، و النرد لعبة و كل ملعوب به فهو لعبة، ولأنه اسم (...)[2].

أما **النّرد**، فعنه يقول ابن منظور: "و النرد: معروف النردشير. و من الحديث (الشريف): من لَعِبَ بالنردشير فكأنما غمس يده في لحم الخنزير و دمه".

النرد : "اسم أعجمي مُعَرّب، و شير: بمعنى حلو"[3].

إن العنوان يشبه المقدمة في الكتب و البحوث، فهي آخر ما يكتب، و العنوان أيضا آخر ما يثبت في القصيدة و في غيرها، و هو يدل على النص و يمثل بؤرة الاهتمام و الانتباه، و هو دال و مختصر دلالات النص كلها، و لذلك يعتبر الباب الذي يلج منه القارئ ولا يَضِلّ. "فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة"[4].

و بذلك يكون (**لاعب النرد**) كناية عن الشخص الذي يقول بشيء لا ينتفع به، فضلا عن أنه لا يجوز أن يقوم به شرعا حسب ما ورد في الحديث النبوي الشريف "من لعب بالنرد فقد عصى الله و رسوله". و الحديث واضح الدلالة في تقبيح هذا الفعل من فاعله .

المطلب الثالث: الدلالة و السياق

يتحدث محمود درويش إلينا متسائلا:

"من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم"[5] .

يتساءل و ينكر وجوده بل ينفيه

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق : ياسر سليمان أبو سادي و مجدي فتحي السد: المكتبة التوفيقية، القاهرة (دار التوفيقية) – مادة ' لعب" ج12 ،ص 36 ، و يقول ابن منظور: "و في حديث الاستنجاء : إن الشيطان يلعب بمقاعد بني آدم أي أنه يحضر امكنة الاستنجاء و يرصدها بالأذى و الفساد ، لأنها مواضع يهجر فيها ذكر الله، و تكشف فيها العورات فأمر بسترها و الامتناع من التعرض لبصر الناظرين و مهاب الرياح و رشاش البول و كل ذلك من لعب الشيطان " لسان العرب، ج 12، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ج 12 ، ص 317

[3] المصدر نفسه، ج 14 ، ص 311

[4] حسن قاسم عدنان، الاتجاه الاسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى ، مصر ، ص 200

وملتقى المذاهب الفقهية و الدراسات العلمية www.mmf-4.com الموقع www.ahlaldeeth.com اسناده (من لعب بالنرد فقد عصى الله و رسوله) : أخرجه مالك و أحمد و أبو داود و ابن ماجة و صححه ابن الملقن في 'البدر المنير' ج9 ، ص 631، و حسنه الألباني و وثقه الشوكاني .

[5] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة لاعب النرد) ، مصدر سابق، ص 231

و يقزم أحوال شخصه و يحصرها في

لاعب النرد بين القمار و تضييع الوقت

و يجره كل ذلك إلى إنكار الانتهاء العرقي

ينكر وجوده الآدمي، ومولده و أصله

وقد جاءت لحظة الجد، لحظة الضعف و المرض و القرب من الموت

جاءت لحظة الوداع و الاعتراف ... وما اعترافه بنفي وجوده

و تحديد أصله و تشبيهه بلاعب النرد الذي بربح و يخسر

و أظنه قد ظن أنه خسر كل شيء، كلاعب القمار عندما

يخسر كل شيء فهو نوع من الضياع

أربح حينا و أخسر حينا

أنا مثلكم

أو أقل قليلا [1].

وما تشبيهه بالقصب الذي ثقبته الرياح، إلا أنه يشعر بالخواء إنه أحس بالفراغ الأجوف، و يضرب المثل بالقصب الفارغ الأجوف الذي يصفر و يزمن من كثرة الخواء.

وهذا من فرط الحزن الذي يخيم عليه و يحتويه، و المقام هنا مقام ضعف ووهن و له "دور في معرفة السبب العام للكلام أو الجملة، أو معرفة نوع المقام من حزن أو فرح أو ذم، فليس من المناسبة مثلا أن نذكر في مقام التوبيخ عبارات أو تعليقات مضحكة أو ما يؤول إلى الهزل"[2].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة لاعب النرد)، مصدر سابق، ص 123

[2] شديد صائل رشدي، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، دراسة لسانية، الأهلية للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن ، 2004، ص 16

المبحث الثاني: التنّاص في شعر محمود درويش

يعود الفضل في ولادة مصطلح التناص إلى (جوليا كرستيفا) التي نظرت إليه باعتباره توليدا لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري ويكسر أحد أعمدة البنيوية، توليدا وهي فكرة مركزية للنص وانغلاقه على ذاته باعتباره بنية مكتفية بذاتها، وبهذا لم يعد النص ابن مؤلفه وحده، بل سيدخل في إنتاجه نصوص أخرى سابقة له.

وقد عرفت (جوليا كرستيفا) التناص بأنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى، ولم يبتعد (محمد مفتاح) في تعريفه للتناص عما قالته (جوليا كرستيفا).

ولأهمية التناص ودوره في تشكيل النص الشعري الحداثي عده بعضهم (قدر كل نص)، إذا أضحى وجوده "إحدى الظواهر الفنية، ذات الأثر البالغ في التشكيل لجمالي للخطاب الشعري المعاصر، يعاد فيه اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضوء الحاضر، للتعبير عن خصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع"[1].

وشاعر الحداثة وثيق الصلة بتراثه الأدبي والتاريخي والديني إضافة إلى انفتاحه على جميع الثقافات الإنسانية، فنراه يقيم صلة متينة واعية بين الماضي والحاضر بما يخدم قضاياه المعاصرة، فهو حين يعكف على قراءة التراث الإنساني يستقي من نبعه ما يغني نصه الشعري ويعبر عن واقعه، فيلتحم القديم بالجديد ليولد معنى آخر قادرا على الإفصاح عن همومه الذاتية والجمعية .

وبهذا يكون التناص "ليس عملية قص للمتناصات والصاق لها، وإنما هو تقانة فنية قائمة على نظام التوليفات البنائية والدلالية والجمالية الهادفة إلى تفعيل النصوص وبث الحيوية فيها، بغية خلق نص متشرب للعديد من النصوص والتجارب، ومنفتح على كثير من الثقافات والمعارف"[2].

ومحمود درويش كشاعر معاصر استطاع أن يشكل نصه الشعري الحداثي وفق رؤياه وفكره، وظّف موروثه الديني والأدبي والتاريخي والأسطوري وصهره في نصه، فكان لتناصه دور عظيم الشأن في النهوض بالقصيدة، على نحو ما سنرى.

[1] موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث و الهوية، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيقّ زياد، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الثاني، 2008، ص 99

[2] البنداري، حسن وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 03، 2009، ص 245

المطلب الأول: التنّاص الديني

تحمل القصيدة المعاصرة عددا من التناصات المختلفة، سواء الشعرية أو النثريّة أو اِقتباسات من الكتب السماوية أو الأحاديث الشريفة لذا لا يتعامل الأديب المعاصر مع التاريخ من منطلق كونه حقائق مجرّدة أي أنه لا يورد إشارة أو حدثا واِسماً، كما يورده المؤرخ «و إنّما يضفي عليها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحالة النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بجزء من التاريخ، وهو يتعامل معها وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية، ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره»[1]. ويمثل الخطاب الديني مرجعية ثقافية واجتماعية وتاريخية للشاعر حيث ينطلق من أرضيته للتعبير عن رؤيته.

لقد شكل التناص الديني حضورا بارزا في شعر محمود درويش، إذ استقى الشاعر من معينه و آياته وقصصه ومفرادته، فالتف صوب القرآن الكريم واقتبس من نوره ما يتوافق ورؤياه وينهض بفكره، "فالتناص مع القرآن الكريم يرتقي بالنص، ويزيده جمالاً وإشراقاً ويبعث في أوصاله عبقا روحياً وسموا وجوديا، لسمو النص المستحضر"[2]، فالتناص الديني له شأوه في القصيدة بما يضفيه من هالة قدسية تسمو به، وأن يرتدَ الشاعر الفلسطيني إلى المرجعيات الدينية، ويوظفها بمهارة في نصه بما تخدم فكره ورؤاه، مما يشكل مرجعية فكرية دلالية لها حضورها البارز والفاعل في النص، لخصوصيته وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه. أضف إلى ما تحويه الموضوعات الدينية وشخصياتها من الثراء في مدلولاتها الرامزة.

أولا: استحضار الشخصيات النبوية:

أ- رسول الله محمد (صلّ الله عليه وآله وسلم).

تعتبر شخصية الرسول[3] الأكرم أقل حضوراً في المنجر الشعري من بعض الشخصيات النبوية الأخرى كالنبي عيسى أو يوسف ، وقد يعود ذلك إلى مدى الانسجام بين الشخصية والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. يقول من قصيدة مديح الظل العالي:

"لا تولم لبيروت النبيذ- عليك أن ترمي غباري
عن جبينك، أن تدثرني بما ألقت يداك من الحجارة

---

[1] علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 1986 ، ص 80.

[2] خلاّف، ميسر سالم محمود، مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، 2015، ص 277

[3] تعتبر شخصية الرسول صل الله عليه وسلم مصدر إلهام لعديد من أدباء الغرب قبل العرب بداية من (La chanson de Roland) لـ Turold في القرن 11 Alexandre du Pont بروايته (Le Roman de Mohamet) سنة 1258 ثم نجد دانتي بـ (La Divine Comedie) يظهر فيها الرسول بمرافقة السيد علي رضي الله عليه إضافة فولتير (Le Fanatisme ou Mohamet) وفيكتور إيغو بقصيدة (La légende des siècles) وGoethe بمسرحية «محمد». أما لدى الأدباء العرب فنجد شخصية الرسول إستلهمت العديد من الشعراء مبكراً مثل حسّان بن ثابت وكعب بن زهير ليتطور المديح النبوي مع حركة ابن الفارض والشريف الرضي والبُصري وابن دقيق إضافة إلى ميمية ابن جابر الأندلس.
و من أشهر أدباء هذا الجيل، نجد الروائي سليم باشي برواية (صمت محمد) 2008 الذي تناول فيها كلّ الجوانب من حياة الرسول.

(...) (...) (...)

هي حجرة أخرى فلا تذهب تماماً

في ما تفتح من ربيع البحر، فيما فجّر الطيران فينا

من ينابيع ولا تذهب تماماً

في شظايا لتبحث عن نبيّ فيك ناما هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف"[1].

يحاول الشاعر عبر التّناص مع الشخصية النبوية بما يرافقها من الأحداث الدينية والتاريخية بنزول الوحي والهجرة والإسراء والمعراج... إلخ، والحصار والمصادرة الذي تعرض لها الرسول (صلّ الله عليه وآله وسلم) "سيقودان بعد ذلك إلى تأسيس الدولة الإسلامية التي حملت لواء الدين، وسافرت به في شقّ بقاع الأرض، وانتصرت على قوى الشر والظلم والكفر، وهذا شأن الفلسطيني الذي يطمح الشاعر إلى رسم صورته، بالقدرة على الانتصار والصبر على الشدائد مثل النبي محمد وهو لا يخرج من مدينته (بيروت) إلّا ليؤسس دولته، فدرويش يستشرف مستقبلا ما زال حدسا يتماثل مع هجرة الرسول يحقق فيه الفلسطيني ذاته وهويته الوطنية"[2]، فنجده ينهل من التاريخ شيئا وافراً للتعبير عن القضية الوطنية والإنسانية العادلة، فهو يجسد حادثة نزول الوحيّ على الرسول (ص) وطلبه من خديجة أن «تدثره»[3]، وهو بذلك يستغيث من الوضع التي آلت إليه البلاد، ثم نجده بعد ذلك يستحضر الهجرة النبوية القسرية ليسقطها على المحور الواقعي الذي يعيشه بنفيه من الأرض الفلسطينية والعيش في بيروت.

كما يستخدم الشاعر آلية (الاسم المباشر) ليكشف عن خبايا الذات في قصيدة (**نشيد**):

"أقول لكم أماما ايّها البشر!

مع محمّد!

ألو...

أريد محمّد! العرب

نعم! من أنت؟

سجين في بلادي

بلا أرض

بلا علم

بلا بيت"[4].

---

[1] محمود، درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 12-13.

[2] إبراهيم نمر موسى، مقال (التناص القرآني وأثره في القصيدة الفلسطينية المعاصرة)، مجلة الشعراء، عدد 17، 2002، ص 17.

[3] ينظر أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية المعروفة بسيرة ابن هشام، تحقيق: جمال ثابت وآخرون، دار الحديث، الطبعة الثانية، الجزء الأول، 1998، ص 165.

[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 151.

إن نقل الشخصية الدينية من زمنها الماضي إلى الزمن الحاضر والتعبير عنها، أضفى على التجربة الشعرية بُعداً إنسانيا شاملا. وبهذا تتشكل «زمنية آنية، تختصر المسافة بين الصوتين ليتلبس كلّ منهما صاحبه، فكلاهما رهين موقف متأزم ومع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقة أو مفارقات بحتمية اختلاف الظرف التاريخي، فتضاف إلى المعطى المضمن شذرات تحويرية تتسق مع الحالة المفارقة»[1]، وبذلك تتفاعل شخصية الرسول الأكرم مع الشخصية المعاصرة بإشارات تلتحم في بناء القصيدة العام لإنتاج دلالة جديدة ينداح منه إنفعال عاطفي يعبّر عن صدى صوت الشاعر وما يعتريه من هموم وأحلام.

كما يستحضر حادثة نزول الوحي على الرسول في غار حراء وهرولته مسرعاً إلى بيته طالباً من خديجة أن تزملّه بالفراش، بسبب الرعشة القوية إلى أصابته.

يقول محمود درويش بعنوان (**قصيدة الأرض**) من ديوان (**أعراس**):

"و مالت خديجة نحو الندى، فاحترقت، خديجة**!** لا

تعلقي البَاب

(...) (...) (...)

فكل شعاب الجبال اِمتداد لهذا النشيد

وكل الأناشيد فيك اِمتداد لزيتونة زملتني"[2].

الوطن بما فيه من زيتون يعادل خديجة، فالشاعر يقلد النبي محمد في بحثه عن حالة نفسية مشابهة لحالته من أجل تعميق الفكر والإحساس[3]، كما نجده يستعير من القرآن الكريم شخصية عائشة بنت أبي بكر للدلالة على ما يعانيه الإنسان من تهم ظالمة، وخصوصاً من قبل الأقربين ليصور معاناة الإنسان الفلسطيني وتخلي مساندة الدول العربية.

إن أهم ما يميز شعرية درويش هو حواره المستمر مع النص الغائب. ففي قصيدته (أحمد الزعتر)، جعل درويش أحمد الاسم الموصول بالنبيّ الأكرم منقذ الأمة، جعله معبودا يحلّ في الأشياء ويتّحد مع الطبيعة. يقول:

"... وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النزيف

[1] قاسم عبده قاسم، مقال (الشعر والتاريخ)، مجلة فصول، مج 3، عدد 2، 1983، ص 236.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 3-5.

[3] إعتدال عثمان، مقال(نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش)، مجلة 5، عدد 1، 1984، ص 200.

له تجاعيد الجبال"[1].

وجعله غامضا يتلو وصيته على الناس، فيقول:

"يا أحمد السّري مثل النار في الغابات

أشهر وجهك الشعبي فينا

واقرأْ وصيتك الأخيرة ؟."

وفي قصيدته (**الهدهد**) من ديوانه (**أرى ما أريد**)، فإن (هدهد) محمود درويش هو استدعاء للهدهد في القرآن الكريم، إذ أنه يقوم بوظيفة رؤيوية جماعية، تقرأ الجماعة فيها مستقبلها. إنّ (هدهد) درويش يتميز بخصائص التكثيف (أي ضم رموز عديدة في رمز واحد) و(الإزاحة) بمعنى يصب المغزى الكامن في الكل، والمبالغة في التعيين، عدّة مغاز مختلفة تماما تركز على عنصر واحد. بحيث يحمل أكثر من دلالة تقترب لغته من لغة الحلم. وسِياق هذه اللغة الحلمية هو سياق صوفي، تمتصها لغة درويش وتحولها.

يقول محمود درويش:

"أنا هدهد، قال الدليل، سأهتدي لنبع إن جفّ النبات

قلنا له:لسنا طيورا، قال: لن تصلوا إليه، الكل له والكل فيه،

وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه...

يا هدهد الأسرار، جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا

هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له

صفة، هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته.

لا تنتهي طرقي إلى أبوابها... طارت أناي (فلا أنا إلا أنا...)

ماذا ترى... ماذا ترى في صورة الظِّل البعيد ؟

ظل صورته علينا فلنلحق كي نراه، فلا هوّ، لا هو"[2].

فسياق هذه اللغة سياق صوفي، مثل: المجاهدة، المشاهدة، الكشف، الرؤيا، يمتصها درويش ويعيد صياغتها في نصه الجديد ضمن رؤية درويش ومفهومه للقصيدة التموزية، التي هي أقرب إلى صلاة شعرية رؤيوية تستصرخ

[1] عمر حلي، مفهوم التناص عند باختين، مجلة الرصيف، العدد الأول، 1988، ص 39

[2] المرجع نفسه، ص 39.

الانبعاث والقيامة من خلال موت افتدائي فردي، وانبعاث قومي حضاري، نموذج القائد الذي يموت فردا، ويبعث أمّة[1].

يقول في قصيدة (أحمد الزعتر):

"أحي أحمدا.

وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد؟"[2].

ب- النبي عيسى (عليه السلام):

تعتبر شخصية النبي عيسى من أبرز الشخصيات النبوية التي وظفها الشاعر في أدبه، أطلق عليها علي عشري زايد (الأنموذج التاريخي)[3] لتعميق دلالة التضحية والفداء والإنطلاق بها إلى آفاق إنسانية واسعة، حيث يجعل درويش من أدوات الصلب التي هي أدوات للعذاب، لتتحول إلى أدوات للأدب. يقول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ (**قال المغني**) من ديوان عاشق من فلسطين:

"المغني على صليب الألم

جرحه ساطع كنجم

قال للناس حوله

كلّ شيء... سوى الندم

هكذا متّ واقفا

واقفا مت كالشجر

هكذا يصبح الصليب منبراً أو عصا نغم

و مساميره وتر"[4].

---

[1] Bakhtine: Marxisme et la philosophie du langage, Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique,trad.du russe et présente par marina yaguella,Paris,Minuit,1977, p 98

[2] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي ، مرجع سابق، ص 48

[3] ينظر علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، د ت، ص 122.

[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 95.

ترتكز الأبيات في إنتاج دلالتها إلى محورين، يعتمد المحور الأوّل على إطار زمني يتجسد عبر الفعل (قال) باعتباره حداً فاصلا بين هناءة العيش في ظل احتضان الأرض الفلسطينية و اغتصاب اليهود، وبذلك يفصل الفعل الماضي الزمن والزمن الحاضر ويضعنا وجها لوجه أمام صورة من صور العذابين المادي والنفسي، والذي يعانيهما الإنسان الفلسطيني، كالمعاناة التي عاناها النبي عيسى عليه السلام من طرف اليهود.

فالزمان على حدّ تعبير (**ميرهوف**) هو: «الصورة المميزة لخبرتنا إنّه أعلم أعم وأشمل من المسافة لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاما مكانيا»[1]. لذا نلمس تجسيده لرموز الصليب بكثافة واسعة من ذلك قصيدة (أبد الصّبار)، وقصيدة (مديح الظل العالي)، وقصيدة (نشد) وقصيدة (و أنا إن كنت الأخير) بنفس المعنى، أي الصبر والتحمّل ومقاومة أذى اليهود وعدوانهم لتعميق الحس المأساوي، ليبني مشاهده من مشاهد قديمة إنجيلية. وهو يعترف بذلك بقوله: «إني أنتمي إلى التسامح والفداء والانحياز إلى صف الفقراء والجائعين والمعذبين والمرضى. وإذا يشهد العالم أكثر من جلجلة في كلّ يوم، فإنني أسترجع بكثير من الاعتزاز حقيقة أن الجلجلة الأولى بدأت في فلسطين»[2].

ج- النبي موسى عليه السلام:

لم تبلغ شخصية النبي موسى درجة اِهتمام النبي يوسف، وقد ساهمت في تقديم إيحاءات جديدة ومعبرة لتأخذ صورة النبي موسى باعتبارها رمزاً من رموز القوة الخارقة للانتصار على الشر والمفقودة في الزمن الحاضر.

يقول الشاعر محمود درويش في قصيدته الموسومة بـ (الخروج من ساحل المتوسط) من ديوان (محاولة رقم 7):

"تتحرك الأحجار
ما سرقوا عصا موسى
و إن البحر أبعد من يدي عنكم
إذن تتحرك الأحجار
إن طلعوا وإن ركعوا، وإن مرّوا وإن فرّوا
أنا الحجر"[3].

يتناص المقطع مع فعل العصا ليعبّر عن القوة الغابرة بوصفها شيئا مفقوداً في الوقت الحالي، فهو يتناص مع قول الله تعالى: «...وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا...»[4]. فالفعل الإعجازي يبدأ بحركة الأحجار ونفي سرقة عصا موسى يعبّر عن الإصرار الفلسطيني على

[1] هانزمير هوف، الزمن في الأدب، ترجمة: اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972، ص 7.
[2] صبحي حديدي، مقال (في حوار ينشر بالعربية لأول مرة، محمود درويش: فلسطين ليست بحاجة لأساطير إضافية)، مجلة القدس العربي، العدد 12، 2009.
[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 231.
[4] سورة الأعراف، الآية 160.

الإنتصار، «فالعصا هنا تكون رمزاً للعبور نحو المستقبل فإذا كانت في النص الديني، تمثل قدرة إلاهية خرقة تمكّن النبيّ من تحقيق غايته وتجنب العثرات، فهي كذلك بالنسبة للفلسطيني، ولكنها تمثل جانبا معنوياً يكمن في قوة الإرادة والإصرار على المواجهة»[1]. عبّر عليها بأسلوب التعبير القرآني ليضفي على المشهد مشاعر الأمل واللهفة بالمقاومة، كمقاومة النبي موسى عليه السلام، أمّا على المستوى اللغوي ينحرف الشاعر عن الأسلوب النمطي في إنتاج الدلالة ليحضر الدال (عصا موسى) في السياق الشعري ليتوقع القارئ منه دلالات البشارة، لكنّه يفاجأ بكسر عنصر التوقع ليجد المتلقي نفسه أمام تراكيب شعرية ودلالات بتشكيل النقيض المتوقع للقارئ.

د- النبي آدم وجدلية الخروج من الجنة:

وظف محمود درويش الأنبياء في أعماله الأدبية كثيراً، ومثلت شخصية آدم رمزاً للخطيئة في الجنّة والخروج منها. يقول في قصيدة (**من فضة الموت الذي لا يموت فيه**) من ديوان (**هي أغنية**):

"و تركت سكان القصيدة في مخيمهم يعدون الهواء على الأصابع
كم من أخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيرة ؟
كم من عدّو غامض ولدته امك يفصل الآن الظهيرة من دمك ؟
أأسأت يا شعبي إليك كما أساء إليّ آدم ؟
ما أضيق الأرض التي لا أرض فيها للحنين إلى أحد"[2].

يوظف الشاعر آلية الاسم المباشر للنبي آدم للدلالة على الخطيئة والإساءة للبشر، ولكن هذه الخطيئة قادته إلى الله والعبادة طوال حياته للرجوع إلى الجنة، وكذا كان حال الفلسطينيون اللذين خرجوا من الوطن جعلهم يبحثون عن حنين الوطن طوال الحياة.

وقد شكّل حضور الأنبياء في الخطاب الشعري لدى محمود درويش أبعاداً دلالية مهمّة، استحضر من خلالها ملابسات الواقع الراهن بخلق حالة فكرية أو نفسية جديدة، تعمّق دلالات النص الشعري.

وفيما يلي ملخص لأهّم الشخصيات النبوية التي استدعاها الشاعر في الجدول التالي:

[1] إبتسام أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2008، ص 67.
[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 132

جدول رقم 3-1: أهّم الشخصيات النبوية في الخطاب الشعري لدى محمود درويش

النبي نوح عليه السلام	النبي إسماعيل عليه السلام	النبي أيوب عليه السلام
«يا نوح! هبني غصن زيتون و والدتي... حمامة! إنا صنعنا جنة كانت نهايتها صناديق القمامة يا نوح لا ترحل بنا إن الممات هنا سلامة»[1].	«كبقية الصحراء ينحسر الفضاء عن الزمان مسافة تكفي لتنفجر القصيدة، كان إسماعيل يهبط بيننا ليلا وينشد يا غريب أنا الغريب، وأنت مني يا غريب! فترحل الصحراء في الكلمات تهمل قوة الأشياء: عد يا عود بالمفقود و اذبحني عليه من البعيد إلى البعيد»[2].	«في حوار مع العذاب كان أيّوب يشكر خالق الدّود... والسّحاب! خلق الجرح لي أنا لا لميت... ولا ضم فدع الجرح والألم»[3].
النبي لوط عليه السلام	**قابيل وهابيل**	**النبي داوود عليه السلام**
«هذا غيابي، سيدٌ يتلو شرائعه على أحفاد لوط، ولا يرى لسدوم مغفرة»[4] «يا بيروت أعصينا جداراً كي نرى أفقا ونافذة و أعطينا جداراً كي نعلق فوقه سدوم لبيع النفط... والعربي»[5]	هل كان أول قاتل قابيل يعرف أن لوم أخيه موت هل كان يعرف أنه لا يعرف الأسماء بعد ولا اللغه؟»[6]	«أورشليم التي ابتعدت عن شفاهي... المسافات أقرب بيننا شارعان وظهر إله وأنا فيك كوكب كائن فيك طوبى بجسمي المعذب يسقط البعد في ليل بابل»[7]

[1] محمود درويش، محمود درويش الأعمال الأولى (قصيدة مطر)، مصدر سابق، ص 123.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة فضاء هابيل)، مصدر سابق، ص 04.

[3] محمود درويش، محمود درويش الأعمال الأولى (قصيدة أبي)، مصدر سابق، ص 153.

[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة حجر كنعاني في البحر الميت)، مصدر سابق، ص 147.

[5] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة بيروت)، مصدر سابق ، ص 67

[6] محمود درويش، ديوان محمود درويش (أرى ما أريد)، مصدر سابق ، ص 529.

[7] محمود درويش، ديوان محمود درويش (المزمور الحادي والخمسون بعد المئة)، مصدر سابق ، ص 432

يبيّن الجدول المدرج استحضار لعدّة شخصيّات نبوية عن طريق التشخيص والتجسيم، «و طبيعي أن يستجمع الشاعر في توظيفه للرّموز بعض عناصرها التشكيلية الأصليّة ويطرح بعضها الآخر، لكي يستطيع أن يبني داخل بنية النص الشعري شكلا خاصاً، يصوغه للتعبير عن تجربته الذاتية أو الموضوعية»[1] بالارتكاز على شخصيات نبوية، شكلّت لينة عضوية في بناء القصيدة بإعادة النظر إلى المعالم وفق رؤية جديدة تجمع بين الذاكرتين القديمة والحديثة في بؤرة إنسانية، تجيد حلم الانبعاث الإنساني الطامح إلى الحرية والاستقلال والسلام، كما بثّ من خلال هذه الشخصيات أزماته النفسية التي كشفت عن خبايا الذات الرافضة للاحتلال الصهيوني والمعاناة الذاتية من ذلك القصيدة الموسومة بـ «المزمور الحادي والخمسون بعد المئة» الذي استخدم فيها الشاعر آلية الاقتباس المضمر أو القطع، كما تسميه نهلة الأحمد. بحيث تعرّفه بـ «الاقتباس المبتور أو الكلام الناقص»[2].

عبّر درويش كما عبّر النبي داوود عن اشتياقه للقدس، يقول: «إن نسيتك يا أرشليم، تنسى يميني، ليلتصق لساني بحنكي إن لم أذكرك»[3]، في حين يستحضر محمود درويش في قصيدته (فضاء هابيل) من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) المستندة إلى آليتي (اللقب) و(الدور) لمأساة النبي إسماعيل، التي شكلّت بؤرة دلالية معبّرة عن التضحية والإغتراب. ويعلق عمر الربيحات على حجم مأساة النبي إسماعيل التي اِستحضرها الشاعر، يقول: «إسماعيل يطلب من الغريب العودة إلى الديار بالأمل المفقود في داخله وفي إحساسه بوطنه وأرضه، فلا يطلب شيئا بعد ذلك، إلّا الذبح من الوريد إلى الوريد»[4]، فاستدعائه لشخصية النبي إسماعيل لتلبية الحاجة الملّحة في نفس الشاعر لعودة شعبه من المنافي والإغتراب إلى الوطن بعد التشرّد الذي فرضه الاحتلال، وهو يعترف شخصياً بذلك، يقول: «فالفلسطينيون وإسماعيل يعيشون الإغتراب في ضوء ملفوظات السابقة، وفي ضوء الواقع التاريخي لكل منهما، فمخاطبة الغريب بالنداء إشارة إلى الفلسطينيّ والضمير (**أنا**) يشير إلى إسماعيل رامزاً للفلسطيني، فجملة (**أنت مني**) تأكيد على صلة الفلسطيني بإسماعيل النبي»[5].

لا يتوقف التنّاص عند محمود درويش مع قصة إسماعيل، بل نجده يوظف شخصيات نبوية أخرى مثل النبي نوح التي ظهرت منذ البدايات الأولى للشاعر، ولعلّ أوّل إشارة نجدها في ديوانه (**عاشق من فلسطين**)، حيث يوحي استهلال المقطع بجملة النداء (**يا نوح!**) لتقريب المسافة بين المتلقي والشخصية النبوية، صانعاً مفارقة أو بنية لغوية تستند على (علاقة التغاير) صورة الجماعة وصورة الأنا، حيث تشكّل (**الأنا**) نوارة تنبثق منها الدلالات باعتبارها شخصية محورية تسيطر على حركة الصياغة، و«درويش يطلب الحياة والسلامة لنفسه من نوح وأن يمنح أمه

---

[1] آمنة بلعلي، الرمز الديني عند روّاد الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989، ص 88.

[2] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)، جريدة الأسبوع، العدد 84، 1974، ص 172.

[3] توماس ل. تومبسون، القدس أورشليم، العصور القديمة بين الثورة والتاريخ، ترجمة: فراس السواح، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2003، ص 335.

[4] عمر الربيحات، الأثر التواريتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 102.

[5] محمود درويش، مقال (التراجيد الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى)، مجلة مشارف، عدد 3، 1995، ص 77.

الفلسطينية الثكلى الأمان والاطمئنان على جناح الحمامة... لكن النهايات كانت الضياع والتهويد وذهبت مخططات وأحلامه أدراج الرياح لتصل إلى سلة القمامة»[1].

لذا أبدى الشاعر اِهتماما بشعرية الشعر بالارتكاز على مرجعية دينية تفجّر اللغة، ليجعلها تحمل أبعاداً إيحائية رمزية تحاور المتلقي، ويحاورها ليصل إلى عمق الدلالة الكامنة في أعماق اللغة، وقد ظهر رمز شخصية النبي لوط منذ البدايات، وهو يعتبر من أبرز عناصر القصة الدينية التي وظفها الشاعر في أدبه رامزاً إلى غلبة الخير أمام قوى، وسدوم المكان التي اِحتضن قوى الخير والشر في الزمن الغابر في قصيدته (حجر كنعاني في البحر الميت) التي تنهض أبياتها على بنية رمزية مكثفة، تستند إلى الوظيفة الجمالية للشعر، حيث تقوم الجمل الشعرية على اِحتمالية المعنى.

ثانيا: التناص من القرآن الكريم:

القرآن الكريم هو السمة القارة في الخطاب الديني، ومن ثم فإن العودة إليه شعرياً يعني إعطاء مصداقية متميزة لمعاني الخطاب الشعري، وذلك انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني وتوظيف الموروث الديني الإسلامي، يؤكد عمق جذور الأصالة العربية الإسلامية في القاموس الشعري، لذلك كان تارة على لسان الشاعر وتارة بلفظها أو بمعناها. و يمكن وضع علاقة التنّاص مع القرآن الكريم في حقلين كبيرين، فهو إمّا لفظي أو موضوعاتي[2].

و محمود درويش من الشعراء الذين حضرت الآيات القرآنية ومفرداتها في شعره، كديوانه (**كزهرّ اللوز أو أبعد**)، وظفت توظيفا متماهيا مع أيدلوجياته، الأمر الذي أكسب نصه عمقا موضوعيا وبعدا جماليا وفنيا ووطنيا إذ من ضمن تناصه الموظف في ديوانه قوله:

"وقلت له: منذ كم سنة نستحث

الحمامة: طيري إلى سدرة المنتهى،

تحت شباكنا، يا حمامة طيري وطيري"[3].

إن حضور المركب اللغوي (**سدرة المنتهى**) في جسد النص يحيلنا إلى قول الله جل وعلا: ((وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (13) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (14) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى (15) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى (16) مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى (17) لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى (18)))[4].

[1] عمر الربيحات، الأثر التواريتي في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 65.

[2] ينظر يوسف أحمد إسماعيل، النص الغائب، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا، الرسالة 220، الحولية 25، 2005، ص 68.

[3] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 170-171.

[4] سورة النجم، الآيات 13-16

حث الشاعر الحمامة على الطيران والعودة إلى مكانها هو في حقيقة الأمر حث للمغترب الفلسطيني القابع في منفاه وغربته على العودة إلى ثرى الوطن، بالإضافة إلى أن رجوع درويش إلى وطنه سبقها دعوات مكرورة من الذات إلى نفسها تطلب منها العودة إلى منبعها الأول تجسد ذلك في تكرار الفعل (**طيري**) ثلاث مرات، وما توحيه ياء المد من مدى البعد المكاني الذي يفصل المغترب عن أرضه، أضف إلى ما يحمله فعل الطيران من دلالة الحركة المعادلة للحياة والانبعاث، ورفض السكون والعجز، وتحد للقوى المستبدة أيًا كانت، والذات الشاعرة أضفت على وطنها نكهة قدسية لا تتاح لأي مكان آخر على وجه البسيطة، إذ جعلته مكانا قدسيا سماويا ترتقي إليه الذات الفلسطينية وتسمو على الذوات الإنسانية أجمع. وليصبح أي مكان خارج حدود الوطن متمثلاً بالمنفى مصدر موت واندثار واحتراق أبدي لها، لذلك يحرص المغترب والمنفي على العودة لوطنه ملتحما التحاما صوفيا لتكون العودة إلى التراب عودة إلى رحم الأم التي أعطت الحياة وانتظار لانبعاث جديد، وانبعاث الفلسطيني يكمن في تأصله وتمسكه بجذوره، واقتتاله حتى يسترد وجوده ويبرهن على أهليته الأزلية والفعلية للأرض الكنعانية التي ترتقي في وجودها إلى مستوى سدرة المنتهى، فهي سدرة االله في أرضه.

إن التعالق النصي القائم بين الآية القرآنية والنص الشعري تأتي من وعي محمود درويش ورغبته الحقيقية في إعادة صياغة الواقع وفقاً لذوقه الذاتي وإحساسه الداخلي الذي يطّلع بمؤثر خارجي يحرك المخيلة، ويمدها بالصورة الكلية للتجربة، وتكون الحقائق الوجودية وسيلة إثراء للواقع في صورته المتجددة داخل القصيدة. فالشاعر يعمد في تناصه أن يكسب خطابه الشعري هالة من الإيحاءات المكثفة والمغايرة عما وظّفت فيه، كي تعمل على تنبيه الذاكرة الجمعية، لتدفعها لاستكشاف الدلالات، وربط بعضها ببعض لتشكل الرؤيا الإبداعية له.

أمّا قصة النبي يوسف شكلت بأحداثها المأساوية مادة غنية في شعر محمود درويش، فقد أفرد ديواناً بإسم (**إحدا عشر كوكباً**)، ووظف القصة بمساحة كلية في جسد القصيدة (**أنا يوسف يا أبي**) كمعادل موضوعي للحالة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني المعاصر، باعتبارها تمثل مخزونا ثقافيا أساسيا للقارئ العربي، فتوظف عبر التناص القرآني بالاقتباس الكلي أو الجزئي، يقول الشاعر:

«أنا يوسف يا أبي، يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينتهم يا أبي
يعتدون عليّ ويَرمونني بالحصى والكلام، يريدونني أن أموت لكي
يمدحوني، وهم أوصدوا باب بيتك دوني، وهو طردوني من الحقل
(...) (...)
أوقعوني في الجب واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي... أبتِ
هل جنيت على أحد حين قلت إني: رأيت أحدعشر كوكباً
و الشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين»[1].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 244

التناص القرآني ظاهراً في هذا المقطع الشعري حيث اِقتبس الشاعر من سورة يوسف، قال الله تعالى: «إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ۝ اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ۝ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ...»[1]، ويعلق إبراهيم نمر موسى على هذا المقطع، حيث يقول: «تنطوي على جانبين مهمين: جانب سلبي وآخر إيجابي، أمّا السلبي فهو محاولة الإخوة قتله، وهذا يعني أن الذات تخطط لتدمير الذات، إذ العلاقة بينهما تقوم على ثنائية ضدية، حيث يرمز يوسف في السياق الشعري إلى الفلسطيني الذي تطارد الأنظمة العربية وصار ضحيتها، أمّا الجانب الإيجابي فهو بشرى يوسف بالنبوة، وتجاوز الواقع المرير الذي يعيشه في الجب، وهذا يتطابق إلى حد بعيد مع إيمان الشاعر ورؤيته المستقبلية من أن الشعب الفلسطيني سيتجاوز هذه المحنة التي فرضت عليه»[2].

كما يمكن الإشارة إلى التناص الديني بالاِقتباس الحرفي من القرآن الكريم، وفق ما يلخصه الجدول التالي:

جدول رقم 3–2 : التناص الديني

السورة	سورة البقرة	سورة المائدة	سورة مريم
القرآن الكريم	«مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ...»[3]. صدق الله العظيم	«فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ»[4]. صدق الله العظيم	«وَالسَّلامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا»[5]. صدق الله العظيم

[1] سورة يوسف، الآيات 8–10.

[2] إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص 180.

[3] سورة البقرة، الآية 261.

[4] سورة المائدة، الآية 31.

[5] سورة مريم، الآية 33.

شعر محمود درويش	«وفي جثتي أنبتت للسنابل سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة»[1]	«و يضيئك القرآن: فبعث الله غرابا يواري سوأة أخيه، قال: يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب ويضيئك القرآن»[2]	«قرأت آيات من الذكر الحكيم وقلت للمجهول في البئر: السلام عليك يوم قتلت في أرض السلام، ويوم تصعد من ظلام البئر حيا»[3]
السورة	**سورة التين**	**سورة النور**	**سورة النجم**
القرآن الكريم	«وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ۝ وَطُورِ سِينِينَ ۝ وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ»[4]. صدق الله العظيم	«اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لّا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ...»[5]. صدق الله العظيم	«وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى ۝ عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى ۝ عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى»[6]. صدق الله العظيم
شعر محمود درويش	«تدابير الجنازة في الربيع الهش حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين وعن صمود التين والزيتون في وجه الزمان وجيشه»[7].	«وقد أحّل أمس محلّ غدي وانقسمت إلى امرأتين فلا أنا شرقية ولا أنا غربية ولا أنا زيتونة ظلّلت آيتين»[8].	«و حول النهايات: من قتلت عاشقا مارقا فلها سدرة المنتهي»[9].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 376.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة حبر الغراب)، مصدر سابق ، ص 87

[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة لم أعتذر للبئر)، مصدر سابق ، ص 176

[4] سورة التين، الآيات 1-3.

[5] سورة النور، الآية 35.

[6] سورة النجم، الآيات 13-15.

[7] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة الجدارية)، مصدر سابق ، ص 76

[8] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة كان ينقصنا حاضر)، مصدر سابق، ص 143

[9] نفس المرجع والصفحة سابقا.

السورة	سورة الحشر	سورة القمر	سورة يوسف
القرآن الكريم	«لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ...»[1] صدق الله العظيم	«اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ»[2] صدق الله العظيم	«...إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ»[3] صدق الله العظيم
شعر محمود درويش	«سأصير يوماً فكرة لا سيف يحملها إلى الأرض اليباب ولا كتاب... كأنها مطرٌ على جبل تصدّع»[4]	«و ينشق في جثتي قمر المرحلة وأمتشق المقصلة»[5]	ديوان أحدعشر كوكباً

السورة	سورة الرعد	سورة الأنفال
القرآن الكريم	«...فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ...»[6] صدق الله العظيم	«وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ...»[7] صدق الله العظيم
شعر محمود درويش	«اِنتهى الوقت لا تستطيع القصيدة أكثر ممَّا استطاع الزبد»[8]	«أحاصرهم قاتلا أو قتيل أعدّ لهم اِستطعت...»[9]

[1] سورة الحشر، الآية 21.
[2] سورة القمر، الآية 1.
[3] سورة يوسف، الآية 4.
[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة الجدارية)، مصدر سابق، ص 132
[5] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 323.
[6] سورة الرعد، الآية 17.
[7] سورة الأنفال، الآية 60.
[8] محمود درويش، ديوان محمود درويش (ورد أقل)، مصدر سابق، ص 335.
[9] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 323.

شكلت النصوص الدينية بمجملها مصدراً ثرياً من مصادر المنجر الشعري الدرويشي، وخاصة القرآن الكريم، كونه معجزة كلّ دهر بفيض الصيّاغة الجديدة والمعنى المبتكر، وهو من النّص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعراً ونثراً، فقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة ودعا إلى الاغتراف من منهله العذب، و الإستحضار من النصوص الدينيةو خاصة من القرآن الكريم، يبرز أثره في تصعيد الكثافة الشعرية والفنية، بالإضافة إلى تعميق المعنى. فكل نص دلالي يكشف عن حمولات معرفية وإيديولوجية لا يجوز تجاهلها.

وتكشف المقاطع الشعرية المدرجة في الجدول السابق ولع الشاعر بالإحالة الواضحة إلى النصوص القرآنية لخدمة الأغراض الشعرية، بحيث يبدو واضحاً إنفتاحها على سُور القرآن مشكلة إنزياح دلالي عميق.

ثالثا: التناص مع الأحاديث النبوية الشريفة:

إستلهم محمود درويش كثيراً من الأحاديث المنسوبة إلى الرسول الأكرم (صل الله عليه وآله وسلم)، ونلمس ذلك في قوله في قصيدة (مديح الظل العالي):

"شكرا لكل شجيرة حملت دماً
لتضيء للفقراء عيد الخبز
اليوم أكملت الرسالة
فانشروني إن أردتم في القبائل توبة"[1].

فهذا النص الشعري ينقل القارئ إلى خطبة النبي من حجة الوداع، إذ يقول في مقطعه المشهور «...الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلامَ دِينًا...»[2] في إشارة من الشاعر إلى الرسالة السامية.

و يقول محمود درويش في قصيدة (**أغنية زفاف**) من ديوان (**سرير الغريبة**):

"من سأكون غدا؟ هل سأولد من
ضلعك امرأة لا هموم لها غير زينة
دنياك"[3].

تأتي هذه الأسطر متناصة مع حديث النبي (صل الله عليه وآله وسلم)، إذ يقول: «استوصوا بالنساء خيراً فإن المرأة خلقت من ضلع».

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، مصدر سابق، ص 187
[2] سورة المائدة، الآية 3.
[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 187

رابعا: التناص الإنجيلي والتوراتي

لقت تماست الأديان والإسلام في الأرض المقدسة عبر التاريخ، فالتاريخ في أبسط تعريفاته يمكن اِعتباره علماً يدرس عمل الإنسان في الزمان والمكان[1]، ولهذا اِستلهم الشعراء الفلسطينيون المعاصرون أحداث التاريخ خاصة منها ما يتعلق بالنصرانية واليهودية، فجعلوا منها نسقا بنائيا ونسيجا إبداعيا مندمجا. ويرجع حازم القرطاجي أسباب هذه الإحالات أو التناصات الدينية إلى كونها: «إحالة تذكره أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضرابا أو إضافة، وقد تكون من جهات أخرى غير هذه»[2].

ومحمود درويش الذي اتضح تأثره بالنص القرآني واستحضاره إياه لغايات متعددة "ارتبط بالنص المسيحي والشخصيات الدينية المسيحية، وهي شخصيات فاعلة في النص الشعري، وتمثل الشاعر روحها وصفاتها الشخصية، وجعل وجودها في القصيدة امتدادا لوجودها في التراث الإنساني، فأبقت النص الحديث روحا نابضة ودما حيا حاملا للبعد الديني والتاريخي و محملا بدلالات النص الحالي"[3].

ومما وظفه من الموروث الديني المسيحي قوله:

"ولو أستطيع الحديث إلى الرب قلت:

إلهي إلهي! لماذا تخليت عني؟

ولست سوى ظلّ ظلك في الأرض"[4].

إن صرخة الشاعر هنا هي نفسها استغاثة السيد المسيح بعدما ساقوه وقادوه للصلب، ولقسوة التعذيب وشدته انفجرت صرخته المدوية: "إيلي إيلي لما شبقتني"[5]. ويتماهى درويش مع المسيح في آلامه وتركه في عالمه المتداعي وحيدا، فالمحتل في ليلة وضحاها استولى على الوطن، وزور التاريخ وهدم المكان وادعى ملكيته الأزلية له، والأخ العربي كشف مقدار تخاذله ونكوصه عن الوقوف جنبا لجنب مع أخيه الفلسطيني. لذلك لم يعد أمامه إلا اللجوء إلى االله لتعلن صرخته كم الألم والخيبة التي تعتصر أعماقه، جاعلا نفسه لسان الله وظله في الأرض. وعليه يكون الشاعر صاحب رسالة موحى إليه ويستمد تعاليمه من خالقه، الأمر الذي يجعل تخلي الله عنه غير متوافق ومهمته السماوية المكرسة في أساسها لخدمة الإنسانية أجمع، والصرخة التي وجهها المسيح إلى ربه هي ما كانت باستطاعته وقتئذ، والتي تجلى فيها العجز عن الفعل، فلجأ إلى الصوت إلا أن الأمر عند درويش كان أكثر فاجعة، فالصرخة التي في أساسها شكوى لم تكن في وسعه، كونه لا يملك قدرة الحديث مع الرب. ومما يسترعي الإنتباه هنا اتكاؤه

---

[1] ينظر شوقي الجمل، علم التاريخ نشأته وتطوره، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، مصر ، 1982، ص 8.

[2] حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص 189.

[3] صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جدارّية درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26 ،العدد الرابع، 2001، ص 251.

[4] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 110.

[5] إنجيل متى، الإصحاح السابع والعشرون، ص 53.

على أسلوب الشرط موظفا (**لو**) التي أفادت الامتناع، ليعمق بذلك الحالة الإنسانية المتأزمة المسكونة بالخيبات للحد الذي لم تعد النفس قادرة على إيصال صرختها وشكواها.

وقد اِستدعى محمود درويش رموزه الشعرية من نصوص العهد الجديد في الكتاب المقدس، يقول محمود درويش في قصيدته الموسومة بـ (الخروج من ساحل المتوسط):

"تتحرك الأحجار
هذا ساعدي متمايل كالرعب
ليس الربّ من سكان هذا القفز
هذا ساعدي
تتحرك الأحجار
ما سرقوا عصا موسى
و إن البحر أبعد من يدي عنكم
إذن تتحرك الأحجار"[1].

أسقط الشاعر حادثة حجر المسيح الذي دحرج عن باب القبر في الإنجيل: «و إذا زلزلة عظيمة حدثت. لأن ملاك الرب نزل من السماء وجاء ودحرج الحجر عن الباب وجلس عليه»[2]، وهذا الاتساع الشعري يدل على الرؤية الواسعة الإبداعية للشاعر وعدم الإنغلاق على الذات الفردية واِستكناه الأبعاد الإنسانية الشاملة، وتوظيفها لإضفاء صورة حية عن واقعه، كما أن المقطع يحيلنا إلى مقولة من الكتاب المقدس: «أنا أضرب بالعصا التي في يدي على الماء الذي في النهر فيتحول دماً، ويموت السمك الذي في النهر وينتن النهر»[3].

كما يعترف محمود درويش شخصيا بتأثره بالأديان الأخرى، يقول: «إنّي أعتبر نفسي كفلسطيني، وكنتاج الأرض الفلسطينية، أحد الذين يملكون حق أن يرثوا كل تاريخ الإبداع والثقافة التي جرى على هذه الأرض ومنها التوراة»[4]. ومن الشخصيات النبوية التوراتية التي اِستدعاها محمود درويش في نصوصه الأدبية النبي سليمان ليعبّر عن عزّ الإنسان الذي لا يدوم يقول الشاعر في قصيدته (جدارية):

"كل شيء على البسيطة زائل
1400 مركبة
1200 فارس

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 231.
[2] العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متى، الإصحاح الثامن والعشرون، العدد الثاني، مصدر سابق، ص 55.
[3] الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح السابع والثامن، مصدر سابق، ص 97.
[4] لقاء مع محمود درويش، رام الله، دفاتر الثقافية، عدد 3، 1996، ص 50.

تحمل إسمي المذّهب من
زمن نحو آخر
عشت كما لم يعش شاعر
ملكا وحكيما
هرمت، سئمت المجد"[1].

يتناص هذا المقطع مع سفر الملوك الأولى من الكتاب المقدس: «جمع سليمان مراكب وفرسانا، فكان له ألف وأربعمائة مركبة واثنا عشر ألف فارس، فأقامهن في مدن المراكب»[2]، إلّا أن الشاعر قد إستخدم كتابة الأرقام التي لا تظهر عند السماع، وهذا التأثير التوراتي مثّل أرضية وأساسا متينا لدى خلفية الشاعر، حيث يقول محمود درويش: «درست في الأرض المحتلة وكانت أسفار التوراة مقرّرة في البرنامج باللغة العبرية ودرستها حينذاك، لكني لا أنظر إلى التوراة نظرة دينية، أقرأها كعمل أدبي»[3]، لذلك نجد الشاعر ينهل من الباع التراثي.

يقول محمود درويش:

"أنادي أشعيا
أخرج من الكتب القديمة
مثلما خرجوا، أزقة
أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق
مطالع العهد القديم
و تدعي أن الضحية لم تغير جلدها
يا أشعيا لا ترث"[4].

يعترف الشاعر بتأثّره بالتراث التوراتي عدّة مرات، يقول: «التوراة هي كتاب أدبي بالنسبة إلى درويش وفيها فصول أدبية راقية وشعرية عالية»[5]، وتكمن أهمية إستحضار الشاعر لشخصية (أشعيا) التوراتية فيما يمثله من رمز معاناة الإنسان الفلسطيني عبر (أشعيا) الذي هو أحد أنبياء اليهود.

كما يستدعي أورشليم ليحول الصورة المكانية الماضية إلى صورة حاضرة لاستكشاف ممارسات الصهيونية في ذلك المكان.

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة الجدارية)، مصدر سابق، ص 132

[2] الكتاب المقدّس، سفر الملوك الأولى، الإصحاح العاشر، مصدر سابق، ص 553.

[3] عبده وازن، دفاتر محمود درويش، صحيفة المستقبل، جويلية، 2007.

[4] محمود درويش، ديوان محمود درويش (قصيدة مديح الظل العالي)، مصدر سابق، ص 212

[5] محمد عبد ربه، محمود درويش: من المهد إلى اللحد، عمّان، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، 2009، ص 103.

المطلب الثاني: التناص الأدبي

إن النص وفق مفهوم التناص بلا حدود، إنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، لا ينطوي على دلالة واحدة، إنه متدفق دائما بلا نهاية، فهنا قراءات متعددة لنص واحد من قبل المتلقي، فالنص يتدفق بالمعاني و الدلالات المتعددة، و قد تكون متناقضة أحيانا إنه منتج بلا توقف.

لقد استثمر الشاعر التناص في كثير من أبنيته الفنية، فقد استفاد من التناص في شعره معبرا عن روية جديدة، كما أنه استفاد من الموروث الأدبي، و استدعى عدة شخصيات أدبية، و قد ساهم هذا النوع من التناص في تشكيل بنية النص الدرويشي باللجوء إلى أحضان التراث، هاربا من سطوة الواقع المعيش بمد جسور التواصل بين القديم و الحديث.

أولا : امرئ القيس

و استدعاء الشخصيات الأدبية "يجعل النص ذا قيمة توثيقية، يكتسب بحضورها دليلا محكما، و برهانا مفحما على كبرياء الأمة التليد حاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري، و مدى انعكاسه على الواقع المعاصر، أو بمعنى آخر يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين الماضي وواقع العصر و ظروفه إن سلبا أو إيجابا، و هو في هذا يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة و صدى نفسه في إطاره الحقيقية التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة"[1]، و نزعم أن النماذج التي سنقوم بعرضها و دراستها قادرة على الاستجابة لمتطلبات التفسير العملي للملمح النظري الذي أشرنا إليه سابقا. من ذلك مقطع من القصيدة الموسومة بـ : (**أسميك نرجسة حول قلبي**):

"أما كان من حَقِّنا أن نواصل ذاك الضحكْ

وكَسْرَ الزجاجاتِ في شارع الليل حين يموتُ الملكْ؟

لنا الذكرياتُ، وللغزوِ ترجمةُ الذكرياتِ إلى أسلحهْ

ومستوطناتْ.

أما زلت تؤمن أن القصائد أقوى من الطائراتْ؟

إذن، كيف لم يستطع امرؤ القيسِ فينا مواجهة المذبحهْ؟

سؤالي غلطْ

[1] إبراهيم نمر موسى، مقال (التناص القرآني وأثره في القصيدة الفلسطينية المعاصرة)، مرجع سابق، ص 117.

لأنَّ جروحي صحيحةْ

ونطقي صحيحٌ، وحبري صحيحٌ، وروحي فضيحةْ"[1].

يعتمد هذا المقطع في تفعيل شعريته على توظيف ذكي جدا لشخصية الشاعر امرئ القيس، لكن الجديد في التوظيف يكمن في استدعاء الشخصية باتجاهها الدلالي مع إجراء تغيير في اتجاه رؤيتها بتشابه التجربة بين الشاعر و امرئ القيس، و هو الدفاع عن الوطن و إعادة الملك. فمحمود درويش يواجه العدو الصهيوني و امرئ القيس يواجه بنو أسد، أو بصورة معاكسة تماما لصورة الشاعر امرئ القيس في قصيدته (**يوميات جرح فلسطيني**) الذي يشير عبرها الشاعر إلى الفارق بينه و بين الشاعر الجاهلي، كون هذا الأخير قد طلب الإعانة من الروم لاسترداد ملك أبيه – و قد أشرنا إلى هذا فيما سبق – أما محمود درويش يبحث عن الحرية بالاعتماد على النفس يقول:

"وعد الخمر ... ندم

وعد النرد ... سأم"[2].

ثانيا: جميل بن معمر (جميل بثينة)

هو من الشخصيات التي استدعاها الشاعر في قصيدة (أنا و جميل بثينة)، و تمثل فيها شخصية جميل بثينة محورا للقصيدة باعتباره من شعراء العشق المشهورين في التراث العربي، و هي الحالة التي يسقطها الشاعر على نفسه و حبيبته فلسطين. "وبأسلوب حواري عميق دال يتساءل ويستفسر من العاشقين المخلصين القديمين إن كان هذا العناء في الحب والفشل والفراق البعد القسري عن المحبوبة قد قضى على حبهما أنساهما إياه، ليعرف نفسه إن كان هذا البعد والمنفى الطويل عن وطنه قد جعله يألف وطنًا آخر، أو حبًا آخر، بعد أن طالت المسافات، ومر العصر دون لقاء بالمحبوبة، ولكنه يستشف الجواب الأخير، ويستنتج الموقف الصريح من ردود جميل وقيس، الردود المقنعة بالرمز والإيحاء، ويقتنع بعد ذلك بأن الشعراء يكبرون، والأجيال تمضي من الوطن في انتظار لا زمان له في انتظار عودة العشاق والآهل، فمهما طال الزمن، فالحبيبة جسدًا أم روحًا .موجودة منتظرة، فلها صورة الروح في كل شيء، وإن اغترب الشاعر، وإن تاه قيس فان الحبيبة حتى النهاية تنتظر) المريض بليلى، تنتظر فارسها وعاشقها دون اعتبار لزمن أو مسافة أو منفى قسري"[3] .

و الشاعر في قصيدته اختار من ملامح الشخصية ما يوافق تجربته رمزا لنفسه يقول:

"لا نهاية لي، لا بداية لي

لا بثينة لي أو أنا لبثينة

---

[1] محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مصدر سابق ، ص 573.

[2] محمود درويش ، الديوان ، قصيدة يوميات جرح فلسطيني ، مصدر سابق ، ص 60.

[3] أحمد الزغبي، الرمز في الشعر العربي الحديث .محمود درويش نموذجا، جريدة الرأي الأردنية ، الجمعة 2001/7/1.

هذا هو الحب، يا صاحبي ...

تزوجتها، و هززنا السماء

فسالت حليبا على خبزنا، كلما جئتها

فتحت جسدي زهرة زهرة

و أراق غدي خمرة قطرة قطرة في أباريقها"[1].

ثالثا : المتنبي (رحلة البحث عن مصر)

تعتبر شخصية المتنبي من أهم الشخصيات التي اهتم بها الشعراء المعاصرون، و وظف محمود درويش هذه الشخصية في قصيدته (**رحلة المتنبي إلى مصر**) ليتكلم بلسانه عن رحلته إلى مصر. فقد "يرى إلى دلالة الصراع الذاتي في أعماق المتنبي بوصفه شخصية قناع، على أنه صراع أعمق يتعدى الفردي إلى الجماعي، وبالتالي يكشف عن كل معاني التمزق والسقوط الذي تعانيه الأمة، ولذلك فإن ما يبوح به القناع منذ بداية القصيدة لا يدل على ارتباطه بهموم فردية خاصة، بل إنه تعبير عن قضايا تمس الكيان الحضاري للأمة، وإن انبثقت من المأزق الخاص المرتبط بشخصية المتنبي"[2]، يقول متحدثا عن رحلات المتنبي الماضية بحثا عن الجاه و المال بينما محمود درويش يترحل باحثا عن الحرية يقول:

"في مصر كافور .... و في زلازل

لولا أن كافورا خداع

ماذا جرى للنيل ؟

لم يأخذ دموعي

في اتجاه مصبها

ماذا جرى للنيل ؟

لم يقذف ربيعي قرب عمري"[3].

[1] محمود درويش، ديوان سرير الغريبة ، مصدر سابق ، ص 118.

[2] محمد فؤاد السلطان ، مقال (الرموز الدينية و التاريخية و الأسطورية في شعر محمود درويش) ، مجلة جامعة الأقصى ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، يناير 2012، ص 1-36.

[3] محمود درويش، ديوان محمود درويش ، مصدر سابق ، 108.

رابعا : أبو العلاء المعري

استدعى محمود درويش هذه الشخصية المتعددة الوجوه و الحاملة لعدة دلالات منها سعة الذكاء و الثقافة إضافة إلى التشاؤم و الدعوة إلى التحرر من قيود الشكل و الخرافة و التقليد و تحكيم العقل، بسبب تشابه تجربتهما. فمحمود درويش يرى الحرية بعيدة، بل مستحيلة بدون المقاومة. و هذا التشاؤم الذي طبع الشاعر والمفكر و الفيلسوف قديما نلمسه لدى محمود درويش بزهده عن الأعداء في هذا المقطع الذي سيتم إدراجه من قصيدة (**الجدارية**):

"رأيت المعري يطرده نقاده

من قصيدته:

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدي إلى عدم ... أو جنون.

خامسا: طرفة بن العبد

خاطب محمود درويش الموت، حيث يبدو درويش في (**جدارية**)، وكأنه يتلو صك الموت ويمسكه بين يديه تمامًا كما حدث لطرفة بن العبد حين كان يمسك بيده أمر قتله سائرًا إلى حتفه، لقد استلهم درويش هذه الحادثة ببراعة مثيرًا مشاعر العظمة والشفقة المتناقضة وفي آن واحد عظمة السير بخطى ثابتة نحو النهاية، للإقبال على الموت مخدوعًا، كما أن ذكره قراءة طرفة يستحضر إلى الأذهان معلقة طرفة بن العبد التي أكثر فيها من ذكر الموت وندب نفسه.

لقد منح الشاعر فكرة الموت في تناصه مع طرفة إيحاءات كبيرة حين ربط بين ذاته وبين ذاك الشاعر الجاهلي بأكثر من رابط وصلة أولها أن لكل منهما معلقة وفي كل معلقة حضور طاغي للموت، وثانيها عامل مواجهة الموت بثبات، وقد وفق درويش ببراعة في هذا التناص وإذابته في جسد قصيدته بشكل تقاطرت فيه قوافل الموت من أيام طرفة حتى ساعات درويش الأخيرة مع صراعه، يقول :

" أيها الموت انتظرني خارج الأرض

انتظرني في بلادك ريثما أي

حديثًا عابرًا مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أي

قراءة طرفة بن العبد"[1].

المطلب الثالث: التناص الأسطوري

للأسطورة سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، وهي إجمالاً حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان. وقد تكون الأسطورة عوناً في إبراز المحتوى الخفي لواقعة ما، والكشف عما فيها من رعب وغموض، فالأسطوري ليس قمعاً للاجتماعي بل استثارة له، وإضاءة جارفة لمخبآته، فالأسطورة ليست حجراً ملقى في الريح، بل هي ومنذ نشأتها حنين يرتبط بالإنسان، ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة، وهي بالتالي تجسيد لخصائصه النفسية.

وتظل الظاهرة الأسطورية متأصلة في أعمال أغلب الشعراء المعاصرين وتوجههم الفني بوصفها تراثا إنسانيا بالغ الأهمية في الشعر العربي المعاصر. وقد تنتهي النظرة الشمولية المتأنية لتطور الفن الشعري، أو طرائق الآداء والتعبير عند الشعراء المحدثين، إلى الكشف عن وعي الشاعر بقيمة الأسطورة وأثرها في الشعر: باعتبارها مصدراً ثقافياً، بل مخزوناً هائلاً لثقافات متعددة.

وبدوره لجأ الشاعر محمود درويش إلى الأسطورة في تشكيل بنية نصه الشعري، وأتى بها متساوقة مع فكره ورؤيته وتعبيره عن واقعه المأزوم، قاصدا في استدعائها أن يبرز أبعادها، مؤكدا في الوقت عينه أن الغاية "من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ، يندفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة"[2].

ويأتي توظيف الرمز الأسطوري لدى محمود درويش مؤكدا للمعنى في النص الشعري، مبرزا قدرته على تمثل أبعاده الدلالية والتخييلية والجمالية، وتحويله إلى بؤرة إشعاعات إيحائية دالة تغني القصيدة وتضفي عليها هالة فكرية جمالية. ومن ثم أدت الأسطورة دوراً مهماً في تحويل قصائد درويش إلى المجال الدرامي؛ وذلك لأن توظيف الشاعر لها، كان على أساس أنها تؤدي معنى إنسانياً في الحاضر، فقد ألبسها معاناة الإنسان المعاصر ومشكلاته وهمومه، فغدت الأسطورة جسراً بين الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل، ووظفت في شعره بمعناها الحضاري، لا بمعناها التاريخي.

وقدرته واضحة في إزاحة الأسطورة عن معناها الأصلي وتقديمها في صورة جديدة موازية لما يحدث في الحاضر. وخير دليل على قدرته، قصيدته (فرس الغريب) من ديوانه (أحد عشر كوكبا). وإن أوّل قراءة للعنوان توحي بمعنى قريب متداول، وهو أن العربي أهدى فرسه للغريب، والذي يبعد هذا الاحتمال هو قراءة القصيدة. فقد استدعى

[1] روشان، التناص ودلالاته في جدارية محمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش للإبداع، 2012، عن موقع:
http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=687&cat=19

[2] السلطان، محمد فؤاد، الرموز التاريخّية والدينّية والأسطورّية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، مجلد14 ، العدد الأول، 2010، ص 03

درويش الحادثة القديمة في التاريخ العربي حين ذهب امرؤ القيس إلى قيصر الروم، وربط هذه الحادثة بالواقع العربي الحالي. يقول:

" ... لابد من فرس الغريب ليتبع قيصر

أو ليرجع من لسعة الناي، لابد من فرس الغريب"[1].

إن درويش مثله مثل أي فنان مرموق "ينطلق من الاعتقاد بأن الفن نوع من تحويل المشاعر السلبية، مثل الحقد والكره وخيبة الأمل، إلى ما هو غير ذلك من المشاعر التي تتجسم إيجابياتها في خلق الإحساس بالجمال، الذي يسمو بقوّة تأثيره في تلك المشاعر"[2] ... فهو في قصيدته (الأرض) من مجموعة ديوانه الذي عنوانه (أعراس) نجده يقيم احتفالاته الكبيرة بمناسبة زواجها وانتفاضتها، وانبعاث الحياة فيها عندما اشتعلت. وعرس الأرض عند درويش مرتبط بدلالات أسطورية متعلقة بعودة الحياة إلى الأرض بعد موتها وانبعاث الخِصب من الدم المسفوح على ترابها كما تجسده أساطير (أدونيس الإغريقي، وفينوس الروماني، وإيزيس وأوزيرس)، وهي دلالات ورموز يوظفها درويش لتجسيد حالتي الموت والحياة وتعاقبهما وتداخلهما.

يقول محمود درويش:

"ولو أَستطيع الحديث إلى شبح الموت

خلف سياج الأضاليا لقلت: ولدنا

معاً توأمين، أَخي أنت يا قاتلي،

يا مهندس دربي على هذه الأرض

أمي وأمك، فارم سلاحك"[3].

فبقوله: (**أخي أنت يا قاتلي**) يجعل النص مفتوحا على تأويلين الأول منهما هو التأويل الأسطوري في إشارة إلى الإله (**أوزوريس**) رب الخصب الذي يدخل في صراع مع أخيه (**سيت**) الذي يمثل البوار والصحراء والشر، وهذا الصراع في حقيقته تعاون بين القوتين من أجل حفظ الوجود ومنعه من العودة إلى هاوية السكون والعدم[4].

والتفسير الثاني المرتبط بقصة ابني آدم هابيل وقابيل، إذ كان في مصرع هابيل على يد أخيه قابيل أول تجسيد لقوة الموت في الحياة الأرضية التي ابتدأت لتوها، فابتدأت حياة الإنسان بالقتل، واعتبرت الأرض التي احتوت

---

[1] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق،الطبعة الأولى، 1987، ص 48

[2] المرجع نفسه، ص 52

[3] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص 108

[4] السواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، ص 200-201

جسد هابيل والتي منها خلق آدم عليه السلام، الأم الكبرى التي ستأخذ باليسار ما أعطته باليمين، سيدة الموت والحياة التي جمعت بين قوة الحياة وقوة الموت[1].

فتؤكد الذات الشاعرة أن من الموت تبعث الحياة، ولا بد للحياة أن تمر بأطوارها حتى تخرج الأرض ثمارها، والقوة الجامعة بين الحياة والموت هي قوة أزلية لا فاصل بينهما (**أخي**)، ويوظف الشاعر النداء (يا قاتلي، يا مهندس دربي) ليؤكد عمق الرابط الجامع بينهما.

وقد عمد درويش إلى الإيحاء ببعض دلالات الرمز عبر البعد الزمني (إبريل) الذي يميل إلى الدلالة الأسطورية، كما جاء في قوله:

"بت رياح الخيل، والهكسوس هبوا والتتار مقنعين

وسافرين، وخلدوا أسماءهم بالرمح والمنجيق .. وسافروا

لم يحرموا إبريل من عاداته: يلد الزهور من الصخور"[2].

أشار درويش هنا إلى الرمز مجسداً في ميلاد النبات – بخاصة الزهور – من شقوق الصخور القاسية، تعبيراً عن تمكن سنة الوجود في الكون بهذا الطقس الأزلي أيام الربيع. والملاحظ اختفاء الرمز خلف دلالاته في السياق الشعري. كما أن الدلالة تتخذ مسارها باستحضار النقيض أي الموت والدمار متمثلاً في الغزاة المارين على البلاد، من هكسوس وتتار. ويمكن ملاحظة نقيضين مكتملين في الإطار الرمزي، يستدعي أحدهما الآخر بالضرورة. تموز رمزاً لخصوبة الحياة وديمومتها التي لم تستطع قوى الدمار أن تلغيها أو تؤثر على وجودها فبقيت خالدة بخلود حضور (إبريل) عاماً تلو عام، وميلاد الزهور من جوف الصخور يشير إلى زهور شقائق النعمان وهي مرتبطة بالخلق المتجدد والتلاقح. وتقترن بجراح الحبيب (أدونيس) أو تموز. إذ لا يمكن لهذا المعنى إلا أن يكون متصلاً بأسطورة تموز. أما النقيض الآخر فيتمثل في الغزاة الهكسوس والتتار رمزاً لقوى الشر والبغي والدمار، وإن خلّف هؤلاء مجرد أسمائهم على وجه البلاد، إلا أن تلك المعاني لا تبقى وإنما تزول مقابل استمرار معاني ميلاد الزهور وانبثاقها من أعماق الزهور. وقد يستدل على رمز تموز من خلال ذكر شقائق النعمان. ويستطيع درويش أن يدمج شهر (آذار) في مناخ يشيع بعدة دلالات جديدة بحيث لم يعد أبريل شهراً خاصاً بالأرض اليباب أو بإليوت. إذ يصير إلى عدة أبعاد فعلى المستوى التاريخي هو شهر الانتفاضة الأولى للفلسطينيين في أوساط السبعينات، والتي نقيم لها نحن الفلسطينيين عيداً سنوياً يسمى عيد الأرض في الثلاثين من آذار. وعلى المستوى التاريخي الشخصي هو زمن ميلاد محمود درويش. يقول:

---

[1] المرجع نفسه، ص 205- 206.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مرجع سابق، ص 420

" وفي شهر آذار قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب

ولدتُ على كومة من حشيش القبور المضيء"[1].

وعلى المستوى الأسطوري هو الشهر الذي كانت تقام فيه احتفالات سنوية لكثير من شعوب منطقة البحر المتوسط لآلهة الخصب تموز وأدونيس وأوزوريس وأتيس.

[1] المرجع نفسه، ص 639

المبحث الثالث: أنساق التمثيل الذهني

إن البحث في إنتاج الدلالة يفرض ضمن العلاقات البنائية التي تنشأ في المستوى السطحي بين مكوناتها اللغوية للوصول إلى العلاقات البنائية في المستوى العميق. إن نظرة ما قدمته هذه التجربة تقودنا إلى اكتشاف أن أسلوب محمود درويش انبنى على عدة علاقات بنائية تتشكل في سطح البنية المكتوبة منها علاقة التضاد و الترادف و التشاكل...الخ.

والترادف في اللغة هو وجود صورتين أو أكثر بمعنى واحد مع استحالة الربط العلمي بين الصورتين[1].

المطلب الأول: البنيات الذهنية لدائرة الترادف والمعالجة الآلية لها

أولا: البنيات الذهنية لدائرة الترادف

درس القدماء قبل المحدثين قضية الترادف، فقد أشار إليه **سيبويه** و **ابن جني**، و عرفه **الرازي** بـ "الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين كالسيف و الصارم، فإنهما دلا على شيء و احد لكن باعتبارين أحدهما على الذات و الآخر على الصفة"[2]. وأقدم الكتب التي حملت اسم الترادف هو كتاب أبي الحسن علي بن عيسى الرماني هو (كتاب الألفاظ المترادفة و المتقاربة في المعنى).

إن الدراسة الدلالية النصية تعتمد بشكل أساسي على دراسة أنساق التقابل و التماثل التي تتمثل في "تقصي الأبنية اللغوية التي تشكلت كحصيلة للتفاعلات و التوترات بين الواقع و بين رؤية الشاعر الخاصة، فهناك انطباع يختزنه العقل عن الواقع، وكلما ابتعث الشاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوي ذو خواص مميزة"[3] متمثلة في الترادف أو التضاد إلى غير ذلك.

وقد عرف **الجرجاني** الترادف بـ "ما كان معناه واحدا و أسماؤه كثيرة، وهو ضد المشترك، أخذا من الترادف الذي هو ركوب أحد خلف آخر، كأن المعنى مركوب، و اللفظين راكبان عليه كالليث والأسد"[4]، فلا شك أنه يدل على غنى اللغة، وهو لا يختص إذا نظر إليه بمعناها الواسع المفردات بل العبارات و الزمر النحوية.

---

[1] إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ ، مرجع سابق، ص213

[2] فخر الدين الرازي المزهر ، تحقيق : فؤاد علي منصور 316/1 ، نقلا عن صلاح الدين صالح حسنين، في لسانيات العربية ، مرجع سابق، ص257

[3] علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات (المترادف)، مصدر سابق، ص 89

[4] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف ، الطبعة الثانية، القاهرة ، 1995، ص147

وقد اختلف الدلاليون و المعجميون حول موقفهم من الترادف، فالدلاليون يرون أن الترادف يعني أن يكون لوحدتين نفس المعنى، و يرى المعجميون أن الكلمة تكون مترادفة للأخرى إذا استطعنا استعمالها بدلا من الكملة الأولى.

ومن هنا لنا أن نؤكد أنه "إذا دلت نصوص اللغة على أن بين الألفاظ المختلفة الصورة فروقا في الدلالة مهما كانت تلك الفروق طفيفة، لا يصح أن تعد من المترادفات، لأن شرط الترادف الحقيقي هو الاتحاد التام في المعنى"[1]. ويشترط في ترادف مفردتين في المعنى تطابقهما في مكونات المعنى، وهو نادر. أما ترادف الدلالة يعني عدم التطابق في مكونات المعنى، فقد تزيد مكونات المعنى لوحدة معجمية، وقد تقل مكوناتها في وحدة أخرى.

أخيرا لا يمثل الترادف بحصر المعنى "ظاهرة لسانية إلا إذا كان يمكن لمعنى كلمة أن يفسد بصنف له جد قريب منه "[2]، فهو من الحقول الدلالية التي لها وقع في ترسيخ معاني الألفاظ. فظاهرة الترادف لها دور جلي في تأكيد و توضيح المعاني التي يريدها الشاعر أن تبقى في ذهنية المتلقي.

تتجمع المجموعات المترادفة في ذهن الشاعر مشكلة عدة دوال للمدلول الواحد ضمن منظومة لغوية يسقطها الشاعر على عمله الشعري.

"يا اسم العيون و يا رخامي الصدى

يا أحمد المولد من حجر وزعتر

ستقول: لا

جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبع

كي يلغي العواصم

و تقول: لا

جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

والتردد... و الملاحم

نحو اقتحام المرحلة

---

[1] المترادف من الردف الذي هو الحاق الشيء بشيء آخر ، يقال: أردف الشيء بالشيء و أردفه عليه ، أتبعه عليه ، و أردفه :ركب خلفه على الدابة ، وهو رديفك: الذي يرادفك على ركوب الدابة و هم ردفاءو ، ردفى ، لسان العرب : ردف و يميز السيوطي بين المترادف و المتوارد الذي رياه هو المترادف ، ينظر المزهر في علوم اللغة و أنواعها 37/1 نشر دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة

[2] روجيه لدانت، مقال (الترادف) ، ترجمة : نزيه كسيبي ، مجلة البيان الكويتية ، العدد 257 ، أغسطس ، 1987، ص94

وتقول: لا

و يدي تحيات الزهور و قنبله

مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة

وتقول: لا

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح

وبالشموس المقبلة

وتقول: لا

يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج

فوق المقصلة

وتقول: لا"[1].

يجدر بنا الإشارة إلى أن: "طريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل إنتاج محددة لإنتاج دلالة محددة، و إنما الأنساق هي التي تخلق دلالاتها نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع"[2]. أما على المستوى التطبيقي فإن تفسير حدود المقطع الشعري المختار من قصيدة (**أحمد زعتر**) يعتمد على تقديم شخصية العربي و الذي اطلق عليه باسم (**أحمد زعتر**) بسلسلة من الكلمات المترادفة تهدف لإبراز المعنى و تكثيف الدلالات التي تزيد المعنى جمالا:

الاسم: أحمد

المولود: حجر

الجلد: عباءة كل فلاح

الجسد: بيان القادمين

اليد: تحيات الزهور

الجسد: مضرج بالسفوح

الجسد: يتزوج الأمواج فوق المقصلة

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش (قصيدة أحمد زعتر)، مرجع سابق ، ص148

[2] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص147

بما أننا لا نستطيع أن نقصر الانطباع الذي يصاحب المعلومة على المظهر الذهني للغة فقط[1]، فإنه تبرز الحاجة الملحة للاتكاء على الفضاء الثقافي و الاجتماعي الذي يوفر خلفية تأويلية.

تتخذ المترادفات من القصيدة الموسومة بـ (**بين حلمي و بين اسمه كان موتي بطيئا**) سلسلة متراصة من أجل بناء البعد العام للبؤرة الشعرية في متن القصيدة، معبر عن الدفقات الشعورية المتجددة لتستثير القارئ ويندمج مع أحاسيس الشاعر ليشاركه الفكر و العاطفة و الموقف.

يقول الشاعر:

"أنا **حامل الاسم** أو **شاعر الحلم**، كان اللقاء سريعا

أنا الفرق بين **الأصابع و الكف**. كان الربيع

قصيرا. أنا الفرق بين الغصون و بين الشجر

(...) (...) (...)

يحمل الحلم سيفا و يقتل شاعره حين يبلغه

هكذا **المدينة** حين غفوت على ركبتيها

كنت بين **الحضور** و بين **الغياب**

حجرا ... أو **سحابة**

تشبهين **الكآبة**

ولكن صدرك صار **مظاهرة** العائدين من الموت ...

ما كنت جندي هذا المكان

وثوري هذا الزمان

لأحمل لافتة أو عصا، في **الشوارع**

(...) (...) (...)

وصارت تفاصيلها **ورقا في الخريف**

فلملمها عسكري المرور

ورتبها في ملف الحكومة

[1] R .Jakabsor , linguistic and poétics , Library of congres , United states of America , 1987 , p 67

وفي المتحف الوطني

تشبهين المدينة حين أكون **غريبا**

قلت لها باختصار شديد

تشبهين المدينة

هل رآك الجنود على **حافة الأرض**

هل هربوا منك

أم رجموك بقنبلة يدوية ؟

قالت **المرأة العاطفية**:

كل شيء يلامس **جسمي**

يتحول

أو يتشكل

حتى **الحجارة** تغدو عصافير

قلت لها باكيا:

ولماذا أنا

أتشرد

أو أتبدد

بين الرياح و بين الشعوب ؟

إن استقصاء ملامح الدلالة باعتبار "المدلول المباشر لمعظم وخاصة في الشعر مدلول مفعم بالالتباس، فنحن نستطيع أن نفهم منها متى شئنا مدلولات شيء و المدلول الذي نشاء أن نختاره هو المدلول الذي يواقف الدوافع التي ولدها شكل الشعر فينا"[1].

ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن نص القصيدة قد بني على تلاؤم دلالي قائم بين مجموعة من المترادفات ضمن الوحدات التالية:

[1] ا.ا.رتشاردز ، العلم والشعر ، ترجمة : مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو مصرية ، د ت ، ص29

1- حامل الاسم = شاعر = الأصابع = الكف = غريبا = ثوري

2- المدينة = الكآبة = مظاهرة = الشوارع = ورقا في الخريف = الأرض = المرأة = الجسم = الحجارة.

3- الغصون = الأشجار

4- لافتة = عصا

5- لملمها = رتبها

6- جندي = عسكري

7- ملف الحكومة = المتحف الوطني

8- هربوا منك = رجموك

9- يتحول = يتشكل

10- أتشرد = أتبدد

تتميز هذه السلسلة من المترادفات بمنحنى سلبي تام مفعم بنبرات الحزن و الاستياء أو الانهزام، وقد تمثلت هذه السلبية في تمثيل حالة الوطن عن طريق توظيف " بعض الألفاظ التي تمتلك إشاعات خاصة و إيحاءات مميزة، مشحونة بظلال المعاني والأحاسيس"[1]، كألفاظ العنف مثل: (سيفا، الكآبة، جندي، عسكري، رجموك، قنبلة، باكيا، أتشرد ...الخ) .

توحدت هذه المترادفات الدالة على الألم لتظهر أقسى مشاعر الحزن الذي لا خلاص منه، فتبرز وتكثف هذه الدلالة. لذا نلمس نسق المنجز الدرويشي مشبع بمصطلحات العنف و التهكم والسخرية لمحاولة تفجير الهوس الداخلي، و للتعبير عن انكسارات روحية و سياسية حولت حاضر البلاد إلى مجهول مثقل بالهزائم و الخيبات.

والبداية كانت بتحديد هوية الشاعر، و تلا ذلك الحديث عن تفاصيل وطنه الجريح. وهي تفاصيل تشير إلى رمز من رموز الظلم الذي صنع هذا الزمن، و الذي يجد فيه الشاعر ملاذا له من حاضر يشعر فيه بالاغتراب على مستوى كافة البنى. و المقطع التالي من القصيدة الموسومة بـ (**الخروج من ساحل المتوسط**):

[1] كمال غنيم ، الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد ، أكاديمية الإبداع ، الطبعة الثالثة، فلسطين 2009، ص17

"أنا الأحياء و المدن القديمة

حاولوا أن يجعلوا أسماءكم تجدوا يدي

وحاولوا أن تنزعوا أثوابكم تجدوا دمي

وحاولوا أن تحرقوا هذه الخرائط تبصروا جسدي

أنا الأحياء و الوطن الذي كتبوه في تاريخكم"[1].

رغم أن كل لفظ وضعته العرب هو لمعنى من المعاني خالص له يقارب التداخل و التقارب "فمسألة المترادف اللغوي يعود إلى أن المعاني حين تتداخل يصعب على العوام التمييز بينها فيجعلونها واحدا"[2].

يقول محمود درويش في القصيدة الموسومة بـ (**موت آخر ... وأحبك**):

"نسيت الجنازة خلف حدود يديك

سمعت دمي، فاستمعت إليك ...

إلى أين أذهب

ليست مفاتيح بيتي معي"[3].

يوظف الشاعر الصيغة الاشتقاقية في نفس الشطر لإبراز المعنى، و يتحصل لنا أن المكونين الدلاليين للدال (القتل) في هذا السياق هما: (سمعت دمي) + (استمعت إليك)، تضع الأفعال الذات المباشرة على مسافة قصيرة من الموت فهو لا يعيشه أو يمارسه أو يدركه، بل يسمع عنه أكثر فأكثر.

ثانيا: المعالجة الآلية الدلالية

إن المعالجة الهندسية للغة العربية باتت ضرورة ملحة لمواجهة الغزو المعلوماتي، ومما لا شك فيه أن اللغة العربية بعلومها المختلفة، كالأصوات و البلاغة و العروض و القافية أفادت أيما فائدة من نتائج الإحصائيات الدقيقة.

أما المعالجة الآلية للدلالة فهي تحتاج إلى مقدار كبيرا من المعلومات عن مختلف جوانب اللغة بداية من اشتمال قواعد البيانات على نسق الكتابة و الصرف، و ما يتعلق من فصل نواة الكلمة من لواحقها السابقة و اللاحقة و إرجاعها إلى أصولها (arabic stemming).

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق ، ص243

[2] مرتاض عبد الملك، نظرية اللغة العربية (تأسيسات جديدة لنظامها و أبنيتها)، مرجع سابق، ص165

[3] محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص 325

تختلف اللغة العربية عن غيرها من اللغات اللاتينية بكثرة مشتقات كلماتها، كونها تنبني من كلمات الجذور ثلاثية و أخرى رباعية تجتمع في غالبيتها أصولا لمعاني عديدة، و كذلك الاستناد إليها يعطي وجهة عامة غير دقيقة للدلالة، رغم أن معظم الأنظمة المتوفرة حاليا بإزالة الأحرف الزائدة عن طريق مقارنة بداية الكلمة و نهايتها بمجموعة من اللواحق المحتملة[1].

يساعد الحاسوب في بناء المعاجم ويوفر السرعة في عملية البحث عن إتباع المنهجية في الأعمال اللغوية، و يدفع الباحث اللساني لأن يكون دقيقا و سريعا في بحوثه اللغوية، وهو بذلك يساعد على تحليل العلاقة بين مفردات المعجم، كما يساعد في الدراسات الخاصة ببحوث الدلالة المعجمية[2]. ويعد المعجم الآلي مصدرا لا غنى عنه للدراسة الإنتاجية. ومن ذلك اخترنا البرنامج الحاسوبي الموسوم بـ : (**الرديف**) الذي يدرس الكلمة في مستواها الإفرادي، كما يقدم وصفا صوريا للمفردات المكونة للغة، و حول الكيفيات التي ترسم بها الحروف المؤلفة للمفردة، و يقدم مترادفات الكلمة أو أضدادها، إضافة إلى جموع الكلمة. ذلك كما يوضحه الشكل الموالي للأفعال المترادفة المستخدمة في المقطع الشعري لمحمود درويش المدرج سابقا.

[1] Voir s.khoja and garside , stemming arabic , text , compunting département lancaster university lancaster , 1999, p 31

نقلا عن: بن سعيد إيمان ، اللسانيات الحاسوبية، مرجع سابق، ص31

[2] ينظر: أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة ، 1998، ص179

شكل رقم 3–2: المعاجة الآلية للأفعال المترادفة المستخدمة في المقطع الشعري لمحمود درويش

المطلب الثاني: انحراف الأقطاب الدلالية المتضادة

توضح الألفاظ الضدية آفاق الرؤية إذ "نجد الضد أقرب حضورا بالبال مع الضد"[1]، وهو ما يعني أن ذهنية المتلقي تربط بين الاستعارات القاعدية للنص. و يعد التضاد من أبرز تقنيات انجسام النص كونه يسهم بشكل فعال في تقوية النص و تحفيز القارئ للوصول إلى البنية العميقة في النص. فهو: "انقلاب في الدلالة"[2]، و يطلق على معان منها التقابل و التنافي في الجملة.

ويعتبر عبد الملك مرتاض مسألة الضدية في اللغة العربية ميزة نصية توازي الترادف، ذلك بأن كل لفظ في الحقيقة يمكن أن نسخر معناه لغايات دلالية مما يقتضيه السياق، "فإذا افترضنا أننا قلنا: إن الطويل قد يعني القصير، فهو من باب السخرية أو التهكم"[3].

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد يوظف هذه التقنية لتشكيل الانزياح، وما يترتب عليها من الانحراف الأسلوبي الناتج عن التنافر. فقد استخلص (**رفاتير**) مقولة (**التضاد البنيوي**)[4] وحدده، بما يترتب عليه من إجراءات أسلوبية بتوافق الأضداد و تضارب الثنائيات، فاستمرار النسق الترادفي يؤدي إلى الاستثقال، حيث لا تنشط فاعلية النفس الإبداعية ولا تبرز الأجواء الامتاعية إلا بين قطبين دلاليين متغايرين. "فالسياق الأسلوبي ليس هو التداعي و ليس هو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات، بل هو "نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي"[5] الذي من شأنه إبراز المسوغات الفنية و التطريزات الإبداعية قصد المفارقة و المفاضلة و المقارنة التي ينجم عنها تثبيت الصور الفنية الحقيقية و التعابير الأسلوبية والبلاغية التي تكون بين تلك الأقطاب الدلالية المتضادة.

وسنحاول تتبع تجلياتها في النص الشعري، و كيف استطاع الشاعر التعبير عن تجاربه و حالته النفسية المتوترة و المواقف المتناقضة التي عايشها من خلال اتكائه على هذه التقنية، التي تساهم بشكل أو بآخر في إنتاج الدلالة، و إبراز وإيضاح المعنى و استجلائه.

وفي المقطع التالي من القصيدة الموسومة بـ (**الخروج من الساحل المتوسط**) يشير الشاعر إلى شيء مما أردنا توضيحه:

---

[1] السكاني ، مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص110

[2] دي. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة ، المفارقة وصفاتها، الترميز ، الرغوية)، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1993، ص58

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية اللغة العربية، مرجع سابق ، ص166

[4] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مرجع سابق، ص187

[5] المرجع نفسه، ص193

"أرى صفا من الشهداء، يتدفعون نحوي، لا أحد !

وتقاسمتني هذه الأمم **القريبة** و **البعيدة**

كل قاض كان جزارا

ندرج في **النبوءة** و **الخطيئة**

واختلفنا حين صار **الكل** في **جزء**

وصار **الجرح وردتنا** جميعا

اذهب إلى **الموت الجميل**

قلتم: نحن ننتظر **الجنازة بالأكاليل** الكبيرة و **الطبول**

ونلتقي في القدس ...

و**مدينة** البترول تحجز مقعدا في **جنة** الرحمن - قلتم لي

وطوبى **للممول** و **المؤذن** ... و **الشهيد**"[1].

نلمس (حركة الشهداء) ضمن البنية الكلية للقصيدة أضفت حركة ذات طبيعة ضدية، فهي من جهة حركة تجسيد للوجود التراكمي للشهداء عبر التاريخ و الزمن و المكان، لكنها من جهة أخرى حركة تجسيد للشهيد بوصفه موضوع لانبعاث و الواقع المرير. و بهذه الطبيعة الثنائية فإن حركة الشهداء تجسد توسطا ضمن بنية القصيدة بين طرفيها:

الاستشهاد / الأمل، ولذلك تأتي عمليا حركة متوسطة بين الذات و الآخر و بين الأمل و الموت (الاستشهاد) مثلتها هذه العناصر الدلالية الواردة في السياق الكلي ذات الطبيعة الضدية. هذا بالنسبة للتناقض الظاهري بين متن المقطع و نهايته، لكن النظرة الفاحصة لكل ثنائية تمثل نموذجا عمليا لتوليد الدلالة وبث الهموم و الأحزان و تصوير تناقضات العالم، عن طريق أسلوب التضاد بمجموعة من الثنائيات التي لا يحتاج تحديدها إلا جهدا بسيطا بسبب وجودها ضمنيا في المتن الشعري للقصيدة، وهو ما تختزله الوحدات التالية:

1- القريبة ≠ البعيدة

2- قاض ≠ جزار(التضاد بالنسبة للمستوى العلمي)

3- النبوءة ≠ الخطيئة

[1] محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص237-238

4- الكل ≠ الجزء

5- الجرح ≠ وردة

6- الموت ≠ الجميل

7- الجنازة ≠ الأكاليل / الطبول

8- مدينة ≠ جنة

9- الممول ≠ المؤذن / الشهيد (التضاد بالنسبة للعمل مقابل المال).

إن هذه الثنائيات الضدية تؤكد الصراع النفسي و الفكري الذي عايشه الشاعر، فتستهوي المتلقي وتبعث روح النشاط، لأن "المتغير على النحو الأكثر جمالا و عمقا"[1]. ذلك أن الفن ينحو جهة تهذيب النفس و ترقية الشعور. فالشاعر لا يخرج عن تحقيق ذلك القدر الوافي من الجماليات الفنية في مكونات الحس الشعري "لأن قاعدة الشعر المطردة في التأثير وميزان جودته ما يترك في النفس من أثر"[2]، لتتبعثر أفكار الشاعر و تتضارب لتظهر نظام ضدي، و الذي من شأنه إبراز المسوغات الفنية والتطريزية قصد المفارقة و المفاضلة.

ويمثل هذا المقطع المجتزأ نموذجا لخلق التنافر داخل تركيبه، ليثبت الصورة عبر سلسلة من الثنائيات الضدية تظهر لنا قدرة الشاعر في تطويع اللغة وتوظيفها في سياقات مختلفة داخل النسق الشعري، فهو يستهل المقطع بالثنائيات الضدية (القريبة / البعيدة)، (النبوءة / الخطيئة)، (الكل / الجزء)، التي حملت إيديولوجيات ثورية بغض النظر عن اتجاهاتها، و لكنها تتفق و بشكل غامض على هاجس أحقية الحياة وتعكس الشعور بالألم و معاناة الفلسطينيين جراء سلبهم حريتهم داخل الوطن، ليردف بعد ذلك الثنائية الضدية (الجرح / وردة) التي تؤكد صورة الموت و التي تؤسس للطبيعة الضدية "فالجرح في هذا النص ذو دلالة مختلفة من جهة و أكثر شمولية و جوهرية، ومن جهة أخرى من دلالة (الجرح) اللغوية – القاموسية أو دلالته في الموروث الشعري، حيث يستعمل في صيغتي الجرح الفيزيائي و الجرح اللامادي المعنوي = جرح الكبرياء"[3]. وتتنامى حركة الموت في المقطع الشعري، ليظهر هذا النمو بالثنائية الضدية (الموت / الجميل)، وهذه الزيادة التراكمية و التنافرية تزيد الدلالات بروزا و تكسبه درجة أعلى من التنافر.

وتنحو الحركة الختامية للمقطع نفس منحى ما سبق ذكره، مكررا الثنائيات الضدية الحاملة لمعاني الموت (الجنازة / الأكاليل / الطبول) بوصفه السبيل إلى انبعاث الحياة المتجددة عن طريق الاستشهاد

[1] أدونيس ، النص القرآني و آفاق الكتابة، مرجع سابق، ص87

[2] مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات ، دار النفيس ، دت ، ص97

[3] كمال أبو ديب، مقال (الواحد / المتعدد ، البنية المعرفية و العلاقة بين النص و العالم)، مرجع سابق، ص29

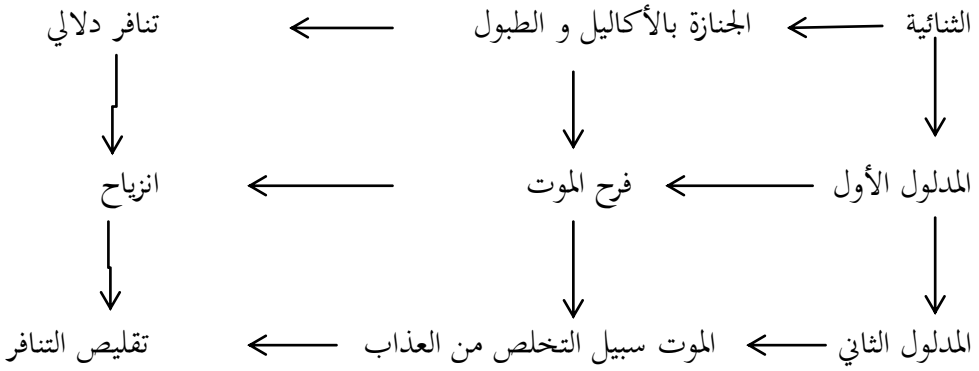
و دخـول الجنـة و هـذا مـا جسـدته الثنائيـات الضـدية الاختتاميـة (مدينـة / الجنـة)، (الممـول / الشـهيد) وهـذا التضـاد سـاهم في إعطـاء الأبيـات بعـدا فلسـفيا صـوفي الطـابع و أسـود الملامـح، و ذلـك بإحاطـة فكـرة المـوت بالأكاليـل الكبـيرة و الطبـول و الجنـة...الخ صـور كفيلـة تبعـث الرعـب، و لعـل هـذه الصـور تـذكرنا بقصـيدة (**سـقط الزنـد**) **للمعـري** الـذي يصـور فيهـا الشـاعر القبـور الضـاحكة و الهازئـة، إنمـا كـان في لغـة القصـيدة في صـورها في لونهـا الأسـود وفي موسـيقاها الجنائزيـة، و الـتي تجعـل مـن كـل الـذي أمامـك أيـا كـان بـاطلا فـلا يبقـى غـير لحـن المـوت وشمولـه ، وكونـه الحقيقـة الصـلبة الأولى كفيـل أن يعيـد صـياغة مفاهيمهـا و حياتنـا، فيتسـاوى نـوح البـاكي و تـرنم الشـدي ويصـبح أول الـدنيا أخرهـا و أخرهـا أولهـا[1]، وهذا ما لمسناه لدى محمود درويش.

"فهـو بـذلك يلفـت نظـر القـارئ إلى أن التنـافر وهـو الطريـق الوحيـد الـذي يـؤدي إلى الدلالـة المقصـودة بطريقـة شـعرية حقـا"[2]، وذلـك بـالجمع بـين المتناقضـات الـتي ينفـي كـل منهمـا نفيـا قاطعـا، بحيـث لـو تم الوقـوف فقـط عنـد حـدود الدلالـة المعجميـة للمتناقضـات، لترتـب عـن ذلـك اقترابهـا مـن حـدود اللامعقـول و "التركيب إنما يتطلع دائما إلى المدلول الثاني، أي المدلول الملائم"[3] لاجتناب اللامنطقية.

و يمكن تمثيل ذلك وفق ما يوضحه الشكل الموالي:

شكل رقم 3-3: التنافر الانزياح في الثنائيات الضدية

(الجنازة ≠ الأكاليل / الطبول):



المصدر: من إعداد الباحثة

فالجنـازة كـدال لا تشـير إلى مـدلول واحـد (العـذاب و المـوت)، و لكـن عنـدما تسـتند إليهـا الأكاليـل الكبـيرة و الطبـول تشـير إلى معـنى آخـر مغـاير للسـياق، قـد يكـون كمـا أشـرنا المـوت سـبيلا للخـلاص مـن

[1] ينظر محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مؤسسة نوفل، الطبعة الثانية، بيروت، 1986، ص165

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة و الاستشهاد)، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1987 ، ص75

[3] المرجع نفسه، ص58

العـذاب والألم. وعلـى هـذا الأسـاس "المـدلول في هـذا الطـابق يتحـول دائمـا إلى دال يتطلـب مـدلولا ثانيـا ممـا يـدفع القـارئ إلى اللجـوء إلى عمليـة اسـتبدال تتـوخى إحـداث تعـديل أو تغيـير لدلالـة المـدلول الأول، بحيث يعود التركيب إلى انسجامه و منطقيته، فالطابق الثاني إذن هو طابق الاستعارة"[1].

ومـن صـور الشـتات و الاغـتراب المريـر مـا لمسـناه مـن القصـيدة الموسـومة بـ (**سـنخرج**) مـن ديـوان (**هـي أغنية**):

"قلنا لكم: سوف نخرج منا قليلا، سنخرج

إلى هامش أبيض نتأمل معنى **الدخول** ومعنى **الخروج**

سنخرج للتو

أب أبونا الذي كان فينا إلى **أمه** الكلمة

سنخرج فلتفتحوا خطوة لدم فاض عنا

وغطى مدافعكم

أوقفوا الطائرات المغيرة خمس دقائق أخرى

وكفوا عن القصف، **برا** و **بحرا** ثلاث دقائق

لكي يخرج **الخارجون** و كي يدخل **الداخلون**

(...) (...)(...)

وانكسرنا

كعاصفة النخل، حين **انتصرنا عليكم** و حين **انتصرنا علينا**"[2].

يسـتمر محمـود درويـش في الحـديث عـن المعانـاة القاسـية الـتي يعيشـها اللاجـئ الفلسـطيني و الألم الـذي يكابـده جـراء حرمـان الحيـاة علـى أرضـه، فيصـنع نموذجـه الغاضـب مسـتندا علـى المفارقـة و التنـافر اللفظـي من خلال الثنائيات التالية:

1. الدخول ≠ الخروج
2. أب ≠ أم
3. برا ≠ بحرا

[1] المرجع نفسه، ص74

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش (هي أغنية قصيدة سنخرج)، مصدر سابق، ص 231

4. الخارجون ≠ الداخلون

انكسرنا ≠ انتصرنا

ويمكن توزيع هذه الوحدات إلى سياقين رئيسيين هما:

- **سياق المذمومات**: دم، مدافعكم، الطائرات المغيرة، القصف، انكسرنا
- **سياق ما يدل على مواجهة العدو**: نخرج منا قليلا، انتصرنا عليكم

"إن لغة درويش لغة ابتكارية لغة متفجرة، تبحث عن البكر و الجديد، عن غير المألوف والغريب بهدف إعادة الروح للقصيدة الحديثة. لقد ناح درويش بكل قدراته نحو لغة درويشية تستطيع جلب انتباه القارئ و تعزيز الشعور لديه بقدرتها على صنع عوالم جديدة من خلال الانحرافات التي تحدثها والتراكيب الجديدة التي تخلقها"[1]، وهذا ما نلمسه في هذه المقطوعة التي مثلت حالة وعي و نضج فني من خلال إحداث التوافق و الانسجام بين المتضادات ضمن سياقين مختلفين:

السياق الأول يتثمل في الظلم و القتل و سلب الحرية، أما السياق الثاني متعلق بملمح التهكم والسخرية على العدو برفض الخروج و الإصرار على العودة و التحدي و التمسك بأسباب العودة إلى الأرض مثلتها الثنائيات المتضادة في المكان (برا ≠ بحرا)، ثم تمرد الشاعر على حالة فلسطين من خلال إعطائه المكونات اللفظية (الدخول ≠ الخروج)، (الداخلون ≠ الخارجون) دلالة واحدة مصورا الحالة المأساوية التي يعيشها الشعب فلا فرق عنده بين المنفى الخارجي و الوطن، فداخل الوطن هو وجه من وجوه المنفى الداخلي، أما الثنائية التي طغت على نفسية الشاعر و ختم بها أبياته فهي ثنائية (انكسرنا ≠ انتصرنا) فهذا التضاد هو نتيجة حتمية لكل الثنائيات الضدية السابقة لتشكل المحور الأساسي الذي تدور حوله المشاهد السابقة.

ومن القصيدة الموسومة بـ (**أثر الفراشة**) اجتزأنا هذه الأبيات:

"الزمن و التاريخ **يتحالفان** حينا و **يتخاصمان**

حينا على الحدود بينهما. الصفصافة العالية

لا تأبه و لا تكترث. فهي واقفة على

قارعة الطريق

[1] عبد الباسط الزيود، مقال (المتوقع و اللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي)، مجلة جامعية أم الفرق لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها، عدد 38 ، الجزء 18 ، 2006، الأردن ، ص450

أمشي خفيفا لئلا أكسر هشاشتي. و أمشي

ثقيلا لئلا **أطير**. وفي الحالتين تحميني

الأرض من التلاشي في ما ليس من صفاتها !

في أعماقي موسيقى خفية، أخشى عليها

من العزف المنفرد

ارتكبت من **الأخطاء** ما يدفعني لإصلاحها

إلى العمل الإضافي في مسودة **الإيمان**

بالمستقبل من لم يخطئ في **الماضي** لا

يحتاج إلى هذا الإيمان

جبل و **بحر** و فضاء **أطير** و **أسبح** كأني

طائر **جو – مائي** ، كأني شاعر !

كل نثر هنا شعر أولي محروم من صنعة الماهر

و كل **شعر**، هنا **نثر** في متناول المارة

بكل ما أوتيت من **فرح** أخفي **دمعتي**

عن أوتار العود المتربص بحشرجتي، و المتلصص

عن شهوات الفتيات

الخاص عام. **والعام خاص** ... حتى إشعار

آخر، بعيد عن قصد القصيدة !"[1].

[1] أوس داود يعقوب ، مختارات شعرية و نثرية، مرجع سابق، ص 232-233

إن قوة هذه القصيدة لا تتجلى في لغتها و شعريتها فحسب، بل تقاطعها مع ما هو فيزيائي: نظرية الفوضى (theory chaos) لبوان كاري (Poincaré) سنة 1890[1]؛ فحملت رؤيا فلسفية فيزيائية بداية من عتبة القصيدة التي تستوقف القارئ لبلوغ المعنى أو فى أقل تقدير سعيا لبلوغ المعنى، فقد جسد فنيا نظرية (butterfly effect) تأثير الفراشة[2] التي ترى أن الأحداث المتفرقة و الغير مرتبطة نجدها تجتمع على حقيقة أن كل هذه الفوضى والعشوائيات ترتبط بشكل خفي و غامض يجعلها غير عشوائية في الباطن، أما في الظاهر فتظهر كأنها أحداثا عشوائية غير منظمة و في انفصال تام.

يكتب محمود درويش:

"الزمن و التاريخ يتحالفان حينا و يتخاصمان

حينا على الحدود بينهما. الصفصافة العالية".

أما إذا ألقينا نظرة على هذا المقطع من قصيدة (**أثر الفراشة**) وجدنا أن بينة الوصف تعتمد بشكل أساسي على نظرية (**أثر الفراشة**) التي تنفي مفهوم الحقيقة، حيث نجده لا يخرج عن هذين الملمحين: ملمح العشوائيات الظاهرة الذي يميز الحالة الراهنة للوطن و شعبها، و ملمح التنظيم الباطني الذي ساد هذه البلاد قبل الاحتلال الصهيوني، ويمكن تتبع هذين المسارين من خلال هذين الحقلين الدلالين الذين تتأسس عليهما نظرية أثر الفراشة، و الذي يضمها الجدول التالي:

[1] تعتبر نظرية الفوضى النقيض التام لمبدأ الحتمية و هي تنص على أن الحساسية المفرطة للقياسات في الأوضاع الابتدائية تؤثر بصورة كبيرة على النتائج في الأوضاع النهائية و أن إهمال الفواصل الكبيرة في الأرقام مثلا وأية متغيرات تبدو بسيطة ستفاجئنا بنتائج مغايرة في النهاية عكس ما اعتقده نيوتن و لابلاس فلا يمكننا اعتبار العالم آلة يمكن التحكم فيها و توقع خطواتها المستقبلية كما نريد و قد أهملت جهود " Poincaré " على غاية قدوم علام الرياضيات و الأرصاد الجوية الأمريكي "Edward Norton Lorenz" الذي جمع بين هذين العلمين ليبتكر نظام للتنبؤ بالطقس ينظر :

Henri Poincaré , calcul des probabilités , reirapression , Edition jacques gabay , pris , 1987, p87

[2] نظرية تأثير الفراشة ل"Lorenz "هي نظرية مكملة و مبرهنة لما جاءت به نظرية الفوضى فقد عمل على حالات التنبؤ للطقس بعد ان لاحظ أن إهمال العدد الرابع ما بعد الفاصلة أدى إلى فرق كبير في النتائج و من ذلك ظهر سنة 1972 بما يعرف بأثر الفراشة التي نتصور ان فراشة في الصين برفرفتها الضعيفة تساهم ف ي وقوع إعصار بعد مدة في أمريكا مثلا ، أي أنه لا يمكن إهمال أي تأثير مهما كان متناهي في الصغر لأنه مع مرور الوقت يصبح مفعوله أكبر فأكبر و هذه النظرية لا تقتصر على علم الأرصاد الجوية فقط بل في علم الاقتصاد و علم الاجتماع ...الخ بل حتى في الحياة اليومية فتأثير الفراشة له أثر كبير في مطالعة نصف ساعة فقط يوميا ربما نعتقد أنها لا تفعل شيئا ة لكن مع الوقت نجد أن تلك النصف ساعة لها تأثير كبير ، ينظر :

Edward N. Lorenz , ¨un battement d'aile de papillon au brésil peut –il déclencher une tornade au Texas ¨alliage, 1993, p22

Traduction française du texte de la conférence de 1972 , university of Washington

جدول رقم 3-3: الحقلين الدلاليين الذين تتأسس عليهما نظرية أثر الفراشة

التنظيم الباطني	العشوائيات الظاهرة
يتحالفان – قارعة الطريق – تحميني الأرض – موسيقى خفية – العمل – الإيمان – شعر – نثر – صنعة الماهر – فرح – أوتار العود- قصد القصيدة .	لا تأبه – لا تكترث – الزمن و التاريخ يتخاصمان – لا أكسر هشاشتي – لا أطير – العف المنفرد – الخطاء – جبل و بحر و فضاء – أطير و أسبح – الخاص عام و العام خاص .

المصدر: من إعداد الباحثة

بملاحظة محتوى الجدول نلمس حالات تأمل عميق يدون فيها الشاعر تفاعلاته الذاتية مع الإنسان و الزمان و المكان بصورة شخصية.

لقد كان السياق الباطني تابعا لسياق التنظيم، و لكن من الملاحظ أن خطية الوصف في هذا المقطع الشعري تميزت بالتقدم لعدم التزامها ملمحا وصفيا واحدا، وإن كان الهدف خدمة موضوع واحد (وهو البوح الذاتي) لرحلة الكشف للقارئ ضمن وحدات متضادة لتفعيل ما تم وصفه.

1. يتحالفان ≠ يتخاصمان
2. خفيفا ≠ ثقيلا
3. أمشي ≠ أطير
4. الأخطاء ≠ الإيمان
5. المستقبل ≠ الماضي
6. جبل ≠ بحر
7. أطير ≠ أسبح
8. جو ≠ مائي
9. شعر ≠ نثر
10. فرح ≠ دمع
11. الخاص ≠ العام

"اتخذت تجربة درويش علاقة التنافر مسارا مهما لكسر الدلالات التراكمية الناتجة في أبنية أسلوب الرجوع، لتؤول بها إلى إحداث تصادمات بين أطراف الرسالة الشعرية التي تنطلق منها"[1].

[1] فايز عارف القرعان، بلاغة الشعر الحديث (من بلاغة القديمة إلى البلاغة الجديدة)، نادي الأحساء الدبي، الطبعة الأولى، السعودية، 2011، ص75

شهد قاموس محمود درويش الشعري تقنيات حداثية كالثنائيات الضدية المتلاحقة باعتبارها محورا مركزيا لتجسيد لوجود الإنسان الفلسطيني، كما نستطيع أن نعتبر كل وحدة معجمية مرحلة من مراحل التنظيم الباطني أو العشوائيات، لتأتي الوحدة المعجمية تختم كل سياق سلبا أو إيجابا .

مثلت دائرة التضاد وجها من الوجوه التي كشف بها (**أبو ديب**) مفهوم الفجوة، مسافة التوتر - التي تطرقنا إليها فيما سبق – التي حددها انطلاقا من مبدأ التضاد. و يعد هذا المقطع المجتزأ أبرز المقاطع التي ترسم دائرة التضاد المحيطة بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر التي تزيد من الخلخلة الحادة التي تطرأ على كل سياق (التنظيم البطني / العشوائيات الظاهرة) الذي يتحرك ضمنها المحاور الضدية المذكورة في ثنايا الوجود الميتافيزيقي الذي يبتعد عن عالم الموجودات الذي ينطلق منها الشاعر، باعتبار "الميتافيزيقيا جزء جوهري من الوجود الإنساني، وإن أسئلتها المحورية هي أسئلة الجنس البشري منذ كان، و ليست أحلام المصلحين الكبار عبر التاريخ أنبياء و فلاسفة و شعراء سوى حوار لهذه الأسئلة و محاولة الإجابة عنها"[1].

شكلت هذه الأبيات حالة التوتر و الاضطراب التي يعيشها الشاعر من خلال ثنائيتي (جبل ≠ بحر)، (الجو ≠ ماء) التي توحي للوجود الفلسطيني برا و بحرا. أما ثنائية الزمان (المستقبل ≠ الماضي) رمزت للحضور الفلسطيني على أرضه في كل زمان.

و الواقع أن البنية النصية قد استفادت من بنية التضاد لتفجير الدلالة، و يستمر المقطع بإنتاج التصادم الدلالي في الأسطر الأخيرة حتى يتلقى المخاطب بغير ما يترقب[2] بثنائيتين متضادتين في سطر واحد: (عام ≠ خاص)، (خاص ≠ عام)، و هذا ما يعمق حالة التصادم بالانحراف عن منطقة التوقع.

ويعتبر (**أبو ديب**) كثافة هذه الثنائيات تزيد من قوة الشعرية و من التعبير عن "التناقضات الحادة المأساوية في الوجود الإنساني"[3]، مما يساعد على الإدراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الإنسان ووعيه، "غير أن قصر الفجوة: مسافة التوتر على هذا البعد الدلالي وحده و إغفال الطريقة التي تؤدى المعنى و صيغت الفكرة أمران يحدان من بلورة المفهوم"[4]، و خاصة مثل هذه الوقفات التأملية العميقة التي تعبر عن التضادين الحياة و الموت.

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر و الناقد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت،2006 ، ص120

[2] كمال أبوديب في الشعرية ، ص42 نقلا عن أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم و اتجاهات، مرجع سابق، ص 414

[3] السكاكي ،مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص327

[4] أحمد الجوة ، مرجع سبق ذكره ، ص415

يقول محمود درويش من القصيدة الموسومة بـ (مزامير):

"**أحبك أو لا أحبك**

أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع

وانتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد موتى و يأتون

أنت التي **لا أحبك حين أحبك**، أسوار بابل

(...)(...)(...)

أريدك حين أقول أنا لا أريدك

وجهي تساقط نهر بعيد يذوب جسمي و في السوق

باعوا دمي كالحساء المعلب

(...)(...)(...)

أغنيك، أو لا أغنيك

أسكن، أصرخ لا موعد للصراخ و لا موعد

للسكوت **و أنت الصراخ الوحيد و أنت السكوت**

الوحيد

(...)(...)(...)

أحارب ...أو لا أحارب ؟

ليس هذا هو السؤال

المهم أن تكون حنجرتي قوية

أعمل ... أو لا أعمل ؟

ليس هذا هو السؤال

المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع

حسن توقيت فلسطين"[1].

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سابق، ص11-18

تتمثل بنية التضاد في هذا المقطع في المركبات اللغوية التالية: (أحبك أو لا أحبك)، (أحبك حين لا أحبك)، (أريدك حين أقول أنا لا أريدك)، (أغنيك أو لا أغنيك)، (أحارب .. أو لا أحارب)، (أعمل ... أو لا أعمل)، و هذه البنيات تعتمد على استخدم لفظ النفي (**لا**) الذي يؤدي علاقة التضاد الناشئة من نفي دلالة الحب و الإرادة والغناء و الحرب و العمل، و لعل مثل هذه الآلية تقود المقطع إلى رصد حالة دلالية، ذلك أن الشاعر يجسد حزنه بسبب الأسى و حلمه بالسلام في أرض القدس من خلال علاقات تقاطعية حينا و متوازية حينا آخر. فالذات و القدس تتقاطع علاقتهما ضمن بنية التضاد الناشئة باستخدام لفظ النفي (**لا**). و هذا التكوين البنائي للمقطع ينسجم في أداء دلالاته التراكمية و كسرها، ذلك أن التكوينات الدلالية تتماثل بين البنيتين "و تتحرك تجربة درويش في أسلوب الرجوع من خلال تقنية النفي إلى صياغة بنية شعرية تعتمد على خلق تصادمات دلالية، بحيث تبدو الدلالات غير مستقرة في المستوى السطحي و العميق، و تنشأ هذه التصادمات في البنية التي تتكاثف فيها هذه الأبنية"[1].

وقد ساعدت هذه الثنائيات الضدية على خلق صور شعورية و نفسية تعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع.

المطلب الثالث: التصعيد الدلالي لشعرية الإزدواج اللغوي

أولا: الاقتراض اللساني

إن البحث في المكونات اللغوية لأي لغة، هو في الحقيقة البحث في معجمها ونظامها المفهومي، وإحالاتها الثقافية و الاجتماعية. و من هذا المنطلق يحدد على اللسانيين صياغة المصطلحات بترجمة معانيها وتجاوز معانيها و دلالاتها اللفظية و المعجمية، و اسقاطها على محور تصوراتها الفكرية الجديدة. ولا سبيل لإنكار غياب اتفاق عربي حول تداولية المصطلحات في الكتابات اللسانية العربية، و خاصة مع موجة الدراسات اللسانية الحديثة التي اعتمدت على خلفية مرجعية غربية منها ما هو إنجليزي و منها ما هو فرنسي، مما أضفى على المعجم اللساني العربي بما يسمى بفوضى المصطلح، و أصبح شكلا قائما بذاته عوضا أن يكون مساعدا لتقليص الفجوة الحاصلة بين اللغة العربية و التطور التكنولوجي الغربي.

تتأثر أي لغة عامة بحضارة الأمم ونظمها و درجة ثقافتها، فكل تطور يعكس تأثيره في أداة التعبير، فكلما اتسعت حضارة أمة نهضت لغتها، و توسعت أساليبها، و تعددت مركباتها اللغوية. و نزحت إليها ألفاظ جديدة عن طريق الوضع و الاشتقاق و الاقتباس و الاقتراض للتعبير عن المفاهيم و الأفكار الجديدة. مما يزيد من تطور هذه اللغة و مناعتها و صلابتها ضد الفراغ اللغوي الناتج.

[1] فايز عارف القرعان ، قراءات في بلاغة الشعر الحديث، مرجع سابق ، ص87

و تعتبر ظاهرة الاقتراض اللساني مظهر أساسي من مظاهر الازدواج اللغوي، فهي تسمح لنا بإثراء رصيد اللغة العربية وتنمية المعجم العربي بتغذيتها، و ارتقائها في سلم التطور و المواكبة في ظل حياة دائمة التطور. و يعد الاقتراض اللغوي ظاهرة طبيعية في كافة اللغات الحية، و هو مظهر دال على حيويتها و مرونتها و تسامحها مع غيرها من اللغات. ومما لا شك فيه أن الاقتراض اللغوي من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية ساهم في تكوين الكثير من المكونات اللفظية، وتنميتها في العديد من أصناف العلم، كونه أمر ملازم للغات في مختلف العصور، فهو لا يختص بعصر معين أو بيئة معينة، ولا يكاد أن يختلف في وقوعه إثنان.

اقترضت اللغات الكثير من المصطلحات والعبارات من لغات مختلفة، وغالبا ما تكون هذه الكلمات متكاملة ومكمّلة لها، إما لأسباب تاريخية أو ثقافية أو اقتصادية أو تكنولوجية إلخ ... و يعرف هذا الانتقال للمفردات من لغة لأخرى بالاقتراض المعجمي أو المفرداتي، وقد يسمى بالاستعارة اللغوية[1]، حيث أن "المفردات تتداخل بطريقة يمكن مقارنتها بظاهرة التناضح المعروفة عند علماء الفيزياء"[2]. و يدل لفظ التداخل عل تحوير للبنى ناتج عن إدخال عناصر أجنبية في مجالات اللغة الأكثر بناءا، مثل مجموع النظام الفونولوجي، وجزء كبير من الصرف والتراكيب، وبعض مجالات المفردات[3]. والتداخل يتجسد عبر اتجاه واحد كأن تتدخل اللغة الأولى في اللغة الثانية فقط، أو تتدخل اللغة الثانية في اللغة الأولى (اتجاه واحد)، وليس ثنائي المسار ليشمل جميع مستويات اللغة.

تكمن دراسة أهمية ظاهرة الاقتراض كونه يساهم في معرفة المسار التاريخي اللغوي بتحديد الكلمات الأصيلة والجديدة المساهمة في إثراء اللغة إضافة إلى تأصيل اللغة[4] في مجال البحث اللساني لمستويات اللغة.

ورد مصطلح الاقتراض اللساني لدى بعض العلماء باسم (**سياحة الألفاظ**)، و تعني تسرب مختلف الألفاظ العربية إلى اللغات الأجنبية ثم إعادة استرادها بإضفاء ملامح أجنبية، و هو يستخدم في علم اللغة المقارن والتاريخي للإشارة إلى الأشكال (form) اللغوية المأخوذة من لغة ما. و تعرف هذه المقترضات عادة بالألفاظ المقترضة (Loan Words)، مثل المركب اللغوي دار الصناعة الذي نجده في اللغة الأجنبية بـ Arsenal ثم دخل إلى النطق العربي المعاصر بـ (**ترسانة**)[5].

---

[1] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مرجع سابق، ص 117.

[2] Logiciel Copernic Summarizer développé par l'entreprise Copernic la dernière version 2.1 (disponible depuis 2005) traite plusieurs langues et fonctionne sur tous les systèmes Windows

ترجمة شخصية عن النص الأصلي :

"Les Vocabulaires se compénétrant d'une manière que l'on peut comparer au phénomène appelé osmose par les physiciens "

Maurice schone,rev. vie et mort des mots Presses universitaire de France, 1959 ,3eme ed.,p25,"

[3] لويس جان كالفي، علم الإجتماع اللغوي، ترجمة: محمد يحياتين، دار القصبة، حيدرة، الجزائر، د.ت، ص 27

[4] مروح غني جبار، الإقتراض في العربية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، عدد 28 ، جامعة بغداد، 2001 ، ص 521 .

[5] ينظر عبد الصبور شاهين، دراسا ت لغوية، مؤسسة الرسالة، الطبعة الرابعة، بيروت، 1984 ، ص 229.

و المقصود بالاقتراض اللساني هو إضافة مفردات جديدة إلى القاموس اللغوي للغة التامة، بإخضاعها لقوانين صوتية للغة المستقبلة التي هي أساسا لغة تامة، ليسهّل استعمال المتكلمين بها بإنتاج المصطلحات. فهو ظاهرة لغوية مشتركة لا تخلو منها أي لغة، وخاصة إذا كان متحدثوها في حركة إحتكاك مع لغات خارجية.

ويعرف (**ماريو باي**) ظاهرة الإقتراض اللساني بأنها: العملية التي تمتص بها لغة ما ألفاظا وتعبيرات، وربما أيضا أصواتا وأشكالا قواعدية من لغة أخرى، وتكييفها مع نسقها الصوتي والدلالي[1]، وعليه تعتبر هذه العملية شائعة وكثيرة الحدوث في الألفاظ والمركبات اللغوية السياقية، مع إحتمال تطبيق عليها أصوات وأشكال قواعدية للغة أخرى. وهذا يفسر ما أشار إليه (**ابراهيم أنيس**) حينما يذهب إلى أن لظاهرة الإقتراض آثار متشعبة حسب سرعة قبولها بالنسبة لمجموعة من الأفراد، فبعض هذه العناصر تظل محل جدل وخلاف.

لقد رتبها (**علي القاسمي**) حسب أهميتها في اللغة العربية بهذا الشكل: الاشتقاق، الاستعارة أو المجاز، التعريب و النحت[2]. أما (**عبد السلام المسدي**) فزيادة على استعماله للتعريب تارة و الدخيل اللفظي تارة أخرى فيستعمل (النقل) أيضا، حيث يقول: "من أهم الآليات التي تفرزها اللغة لسد حاجات مستعمليها عندما يواجهون المفاهيم المستحدثة آلية التوليد التي يصنفها علماء اللسان إلى توليد لفظي وتوليد معنوي، وفي كلتا الحالتين تنبثق دلالة تشق طريقها بين الحقول المترسخة في مصفوفة الخانات المخزونة لدى أهل تلك اللغة، حتى تجد مستقرها بين زوايا المنظومة القاموسية"[3].

ثانيا: ألسنة المكون اللغوي التقني

إن العلم والتكنولوجيا المشتركة بين الدول في العالم تؤثر بالضرورة على مستوى اللغة، وتؤكد على التقارب اللغوي[4]، لذا اعتبرت هذه الظاهرة الاجتماعية اللسانية الأكثر أهمية في كل أنواع التواصل اللغوي، الأمر الذي يعزز التفاعل بينها و لتكون عملية الاقتراض أكثر ملاءمة، لابدّ أن يكون التياران متساويين. فقد تكون الثقافتان مختلفتين كثيرا، فمثلا إذا كان أحداهما أهم وأعلى درجة من الحضارة الأخرى فسوف تعطي أكثر بكثير من التي تتلقاها. و غالبا ما ترافق الكلمات المستعارة الأشياء المصنعة في الخارج، أو وسائل وتقنيات الدول الأكثر تحضّرا للدول المتقدّمة[5]. لذا نلمس هذا الدفق اللساني (Flot linguistique) من اللغات الأجنبية إلى لغتنا رغم أن "تأثر العربية بلغات أجنبية عنها ظاهرة ليست وليد اليوم أو الأمس القريب، بل هي قديمة قدم تاريخها المعروف،

---

[1] كمال محمد جاه الله و آخرون، ظاهرة الاقتراض بين اللغات الألفاظ العربية المقترضة في لغة الفور نموذجا، دار جامعة افريقيا العالمية للطباعة، 2007 ، ص 12

[2] على القاسمي، لماذا أهمل المصطلح التراث، مجلة المناظرة ص37 نقلا عن : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر ، 2009 ، ص79 .

[3] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغة العلامات، نادي جدة الأدبي الثقافي، المجلد 2، الجزء8، المملكة العربية السعودية، 1993، ص 56.

[4] المعجم الموحد لمصطلح اللسانيات (انجليزي ، فرنسي ، عربي) ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء المغرب ، ص 100.

[5] Jean Dubois ; Dictionnaire de linguistique libraire Larousse ;Paris ; 1973 ; page 188

فمؤرخو العربية يحدثوننا عن وجود كلمات أجنبية اقترضتها اللغة، فاستقرت فيها على قدم المساواة مع المفردات الأصلية"[1].

سنبين عبر هذا المثال من قصيدة (**نشيد**) لمحمود درويش ظاهرة الازدواج اللغوي:

ألو..

أريد يسوع

نعم ! من أنت !

أنا أحكي من إسرائيل

و في قدمي مسامير ... و إكليل

من الأشواك أحمله

(...) (...) (...)

أقول لكم أمام أيها البشر !

مع محمد

ألو ...

أريد محمد ! العرب

نعم !من أنت ؟

سجين في بلادي

بلا أرض

بلا علم

بلا بيت

(..) (...) (...)

ألو ... هالو !

أموجود هنا حبقوق ؟

[1] ترجمة شخصية عن النص الأصلي :

« Souvent les mots d'emprunt accompagnent des objets fabriqués à l'étranger ou désignent des techniques provenant de matin plus civilisés ou plus avancées »

Fathi nasser, Empurts lexicologique : du français à l'arbe des origines jusqu'a la fin du XXI, Université de Paris 1966, P 18.

إن مثل هذه المفردات والألفاظ التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع (**ألو– هالو**) تبيّن لنا كيفية إغناء القاموس اللغوي عن طريق هجرة هذه الكلمات من اللغات الأجنبية، باعتبار أن اللغة العربية تستوعب هذه الألفاظ بطريقة مدهشة لدرجة أنه يصبح من الصعب معرفة مصدرها.

من هنا نستطيع القول إن اللغة بصفة عامة لم تتوقف عن الإثراء خاصة عندما تكون مرنة، نلاحظ في هذا العصر الذي يعتبر عصر المعلوماتية والعولمة، والذي تميز بثورة الحاسوب ظاهرة التدفّق المستمر للألفاظ اللسانية (Le phénomène du flot d'éléments linguistiques) للثورة العلمية، والتي تشكّل مجموعة من المصطلحات الجديدة التي غزت القاموس العربي واخترقت اللغة، وقد تغيّر ولو بشكل بسيط من أصالة اللغة وشخصيتها فتصدم العين والأذن لأول وهلة.

من الأسباب الأساسية التي أدت إلى غزو المفردات التقنية الإنجليزية للغة العربية هو التطور التكنولوجي، وكانت الولايات المتحدة الأمريكية المصدر الأول والأهم لباقي القارات الخمس باعتبارها دولة العولمة والمعلوماتية. والأمثلة على ذلك كثيرة من المصطلحات الأنجلو أمريكية التي اقتحمت معجمنا العربي، و من ذلك شعر محمود درويش الذي لم يخرج عن هذه الظاهرة، وذلك لتلبية حاجيات الأسلوب لعدم تواجدها رغم ثرائها وشمولها الغير محدود.

ثالثا: الدراسة الدلالية للإزدواج اللغوي:

للغة بعدان جوهريان: بعد لغوي و أخر وظيفي استعمالي. و البعد اللغوي إنما نجده في المعاجم، أما البعد الاستعمالي فيرتبط بالحياة العملية و النماذج السلوكية المميزة لحضارة الفرد و ثقافته. و من خلال البعدين يمكن استنباط الدلالة للعلامات اللسانية التي لها علاقة أفقية مستقيمة مع الكلمات التي تسبقها و تعقبها "و تنبع قدرتها على إفادة المعاني من هذا النموذج الترتيبي، و لها علاقات عمودية توضح اختيار وحدة لسانية بدل الأخرى، أي تكمن أهمية اللفظ الأجنبي في علاقته مع العناصر اللغوية العربية"[1].

و لفهم الازدواج اللغوي في شعر محمود درويش يتم التركيز على القيمة اللغوية التي يحتلها المكون اللغوي الأجنبي (**ألو– هالو**) في نظام العلاقات السياقية و الاستبدالية و ربطها بالمركب اللغوي، و كل كلمة هي جزء من نظام اللغة، و لا تكتسي دلالة فحسب، بل تكتسي قيمة أيضا في أسلوب الشعري غرضه الإقناع و التأثير، ولا تتم عملية التواصل فيه بلغة واحدة بل يضيف إليها الشاعر لغة أخرى.

تجدر الإشارة إلى أن اللغة العربية ما زالت تقاوم بأقصى إمكانياتها المتوفرة حتى لا تتسع الفجوة بينها و بين لغات العالم المتقدم من مرونة و سرعة الاستجابة للمتغيرات المعرفية. ومما يزيد من مرونتها وتحملها لمعاني مفردات جديدة، كونها تحمل كما هائلا من الألفاظ والمفردات.

[1] أحمد عزوز ، الصوت و الدلالة في خطاب البشير الابراهيمي (عيون البصائر)، مرجع سابق، ص 114.

و يستعمل الشاعر في قصيدة (**فضاء هابيل – عود إسماعيل**) المكون اللغوي (**هللويا**) كلازمة يكررها في نهاية كل مقطع يقول في إحدى المقاطع:

"عند الغروب على أَثينا بين تاريخين...

غَنِّ جنازةً في يوم عِيدِ!

هَلِّلويا

هَلِّلويا،

كُلُّ شيء سوف يبدأ من جديدِ".

هللويا أو هليلويا عبارة عبرانية معناها (سبحوا يهوه) وهي عبارة للتسبيح والحمد للرب[1]، وأيضاً بمعنى (هلّلوا، وتعني أذكروا اسم الله). وكانت توضع في مطلع المزامير والأغاني أو في خاتمها.

المطلب الرابع : تجليات فضاء التشاكل و الشرط الدلالي

إن تشكل القصيدة العربية المعاصرة انحدر من تأثر الفنون في أبنيتها فلم تعد رهن ثقافتها، فخرجت عن مواصفات التشكل البنائي إلى أبنية أجناس فنون أخرى. و عليه فقد امتدت معالم بنائية قائمة على معمارية التكرار، مما مكن القصيدة المعاصرة تتبع منحى هندسي للبناء الشعري، و ذلك بأن تنحو نحو التناظر باعتمادها على التكرار الذي نجد له امتداد معرفي في المتصورات السيميائية عبر مصطلح التشاكل (isotopie) الذي اقترحه (**غريماس**) كإجراء قرائي للنصوص، بوصفه تركيبة سيميائية تهتم بتكرار الوحدات اللغوية. أو بتغيير (**غريماس**) يتحلى في التماثلات العلامية بين الكلمات المنتمية إلى نسق واحد[2]، على الرغم من اختلافها المبني على تباين العمليات الداخلية التي تقدمها كل كلمة على حدى. وعليه فإن التشاكل ضرب من التكرار الدلالي، أو مجموع المقولات الدلالية المتكررة ليتحقق الاتساق. ذلك أن آلية التشاكل لا تقوم على السلسلة الكلامية الصغرى، و إنما تتحدد باتساق النص.

يقول (**غريماس**) معرفا التشاكل: "هو مجموع المقولات الدلالية المتكررة الذي يضمن بوضوح قراءة المحكي، المبنية على القرارات الجزئية للملفوظات"[3].

و من ثم مقولة التشاكل لا تقول فقط على تقوم على الدوال النسقية و الترابطية للكلام بل تتجسد على المحور الاستبدالي كونه ظاهرة استبدالية التي تقوم على عنصر الإعادة و التكرار لعنصر معجمي أو بالترادف .

---

[1] Hallelujah, In James Hastings. A Dictionary of the Bible, New York: Charles Scribner's Sons, p 287

[2] عبد الملك مرتاض ، مقال (مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية) ، مجلة سيميائيات ، العدد 2 ، 2006، جامعة وهران ، الجزائر ، ص 08

[3] Greimas ; semantiquestructurale , p 30.

كما ورد لدى (**مسعود جبران**) أنه: "شاكل مشاكلة، (ش، ك، ل): ماثله و شابهه: أوقعه في الأمر الملتبس"[1]. و لكن تعرضت هذه التعاريف لانتقادات و تطويرات و وصفت بالتعاريف الضيقة، و لذلك اجتهدت الدراسات من أجل إخراجه من دائرة التضييق إلى التعميم فجعلته "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[2] مدمجة التركيب بالأصوات و بالدلالة و التداول، إذ "التشاكل تنمية لنواة معينة سلبا أو إيجابا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية و معجمية و تركيبية و معنوية و تداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[3]، ليكون المبدأ الجامع هو الإركام الذي حصره (**غريماس**) في المعنى، و فتحه (**راستي**) على "الشكل و المعنى" و منحه مفتاح بُعدا تداوليا.

يربط (**راستي**) تحديد التشاكل باستراتيجية التأويل ضمن مشروعه العلمي "علم دلالة تأويلي" مستفيدا من التأسيس النظري الذي بناه (**غريماس**) من قبل، باعتبار أن التشاكل هو محصلة تعاليق و توليف بين مجموعة من المقومات السياقية المتراكمة و المتضافرة لنسج خطاب متسق و منسجم. و يتدرج (**راستي**) في شرح استراتيجيته التأويلية، باقتراح بعض المبادئ التي تدعم هذا المسار، منها ما يتعلق بالتأويل و منها ما يتعلق بالتشاكل الذي يعتمه على مبدأ تنظيم الخطاب، و تسييره انطلاقا من إطاره الافتتاحي إلى باقي مقاطعه المنحدرة منه، و التي تشكل اتساقه و انسجامه الدلالي.

أولا: تشاكل التعبير و المحتوى

يعد تشاكل التعبير المنطلق الأول في التكرار الذي يقع على مستوى الشكل، و يتضح ذلك من خلال قول (**راستي**): "الشعر تعبير و مضمون، و لربما كان التعبير فيه أهم من المضمون و خصوصا العنصر الصوتي والتعادلات و التوازنات التركيبية منه"[4]، مع اشتراط صحة العلاقات التركيبية الرابطة بين العناصر اللسانية، و هذا الشرط عند (**راستي**) يجعل تحديد التشاكل قاصرا على حدود الجملة و لا يأخد بعين الاعتبار الخطاب، في حين أن التشاكلات الدلالية ترتبط بمستوى أعلى و هو مستوى الخطاب الذي يخضع لقيود الانسجام و الاتساق في نموه و تناسله لأنشاء شبكته الدلالية [5].

و إلى جانب عدم صلاحية القيد التركيبي في هذا المقام، يرفض (**راستي**) الشرط المنطقي الذي تفرضه ثنائية (الصدق، الكذب). فالشرط المنطقي حسب (**راستي**) غير ضروري لتحقيق التشاكل الدلالي. و ما يجب أخذه بعين الاعتبار في هذا المقام هو الشرط الدلالي و مدى انسجام و اتساق العناصر اللغوية داخل الملفوظات، لأن مبدأ التشاكل لا يمكن أن يقف عند حدود الجملة و قيودها التركيبية و المنطقية، بل يتعدى التركيب الخطابي.

---

[1] مسعود جبران :الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، بيروت، لبنان، 1992، ص462.

[2] Rasier Françoise , Semantique interpretative , puf, 1987, p 19.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، مرجع سابق ، ص 25.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

[5] ينظر : نوسي عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية – التركيب–الدلالة ، شركة النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء ، 2002، ص 99

حدد (**راستي**) في تحليله للتشاكل الدلالي مجموعة من الشروط تكسب القارئ و المحلل قدرات تأويلية وكفاءات تمكنه من مقاربة الملفوظات المتشاكلة، و قد تكون بعض النماذج المدروسة تؤسس لهذا التشابه، و المثال التالي المأخوذ من القصيدة الموسومة بـ : (**قصيدة الأرض**) يوضح شيئا مما ذكرناه بشكل نظري:

"إن الشعوب ستدخل هذا الكتاب، و تأفل شمس أريحا بدون طقوس.

فيا وطن الأنبياء ... تكامل !

فيا وطن الزارعين ... تكامل!

فيا وطن الشهداء ... تكامل!

فيا وطن الضائعين ... تكامل!

فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد.

(...) (...) (...)

و قد فتشوا صدره

فلم يجدوا غير قلبه

و قد فتشوا قلبه

فلم يجدوا غير شعبه

و قد فتشوا صوته

فلم يجدوا غير حزنه

وقد فتشوا حزنه

فلم يجدوا غير سجنه

و قد فتشوا سجنه

فلم يجدوا غيرهم في القيود

وراء التلال

ينام المغني وحيدا

(...) (...) (...)

أنا الأرض ..

يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح في مهدها

احرثوا جسدي

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدي

أيها العابرون على جسدي

لن تمروا

أنا الأرض في جسد

لن تمروا

أنا الأرض في صحوتها

لن تمروا"[1].

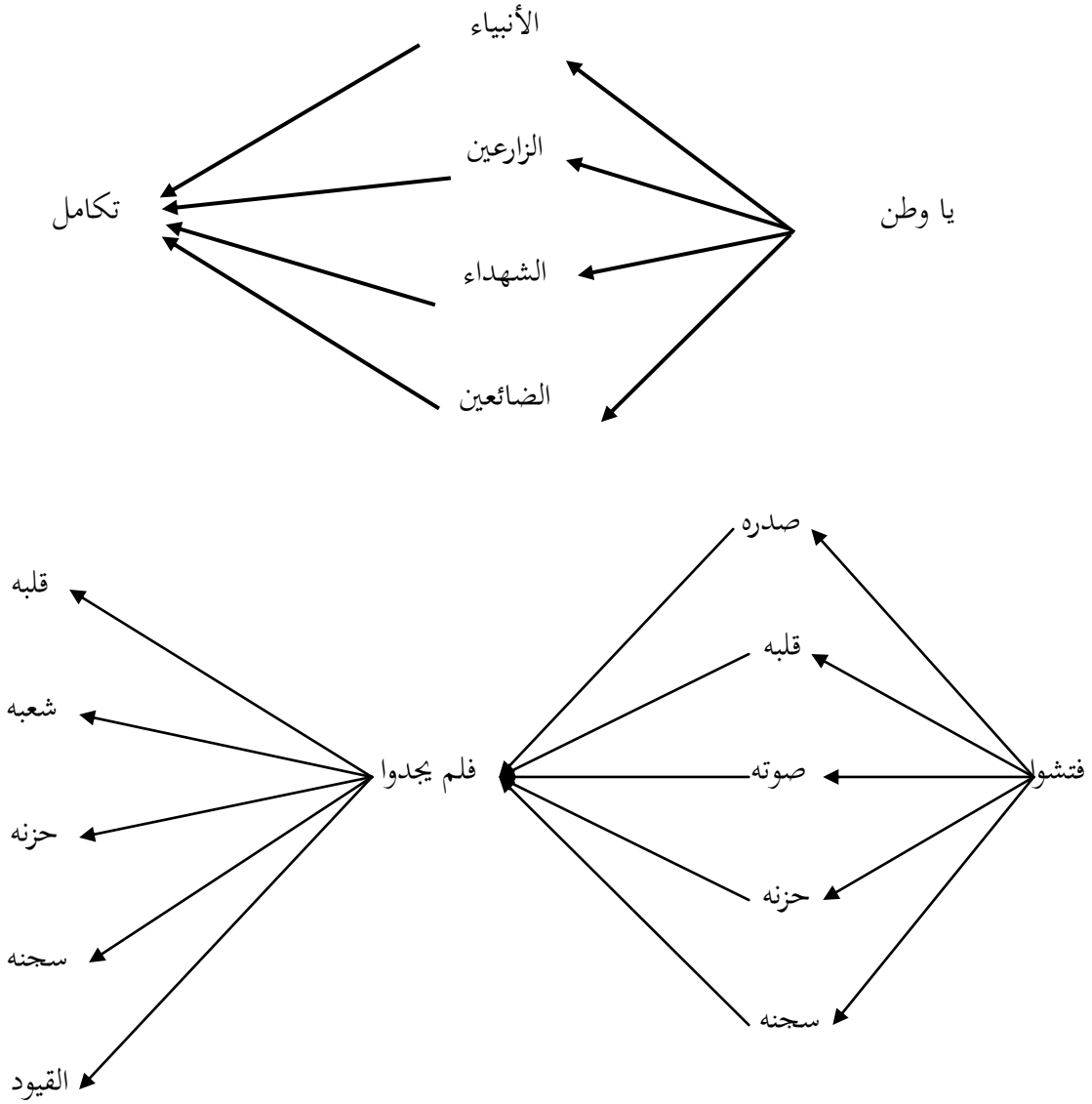
إذا ما تتبعنا المسار التأويلي في ضوء المقولة التي ترى أن "تأويل النص المبكر (القصيدة) انطلاقا من النواة الدلالية المختزلة في النص المصغر (العنوان) يمكن أن يتم انطلاقا من علاقات التوازي و التقاطع و التقابل التي ينسجها الفضاء الدلالي الذي تتم تنميته في أجواء القصيدة، فأطر الدلالة المثبتة في تراكيب النص، هي توسيع وتفريع للبنية الأم"[2].

و بحسب هذا النموذج يتضح أن هذا النوع من التشاكل الدلالي يتأسس على عدة مقاطع مختلفة، يوضحها الشكل الآتي:

[1] أوس داوود يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية و نثرية ، مرجع سابق ، ص 157.

[2] محمد بازي ، العنوان في الثقافة العربية ، دار الأمان ، الطبعة الأولى، الرباط ، 2010، ص 88

شكل رقم 3-4: مقاطع التشاكل الدلالي



المصدر: من إعداد الباحثة

يأتي الضمير الجمعي (**هم**) لينقد المقطع الشعري من وضوحه، و ليضع كذلك شيئا من الإلغاز الضروري لبنية التوهج. و قد تتعدد التجارب الإبداعية التي تعبر عن ظاهر إنسانية واحدة لتتخذ لها أشكالا تعبيرية متعددة الوجوه، و هذا هو جوهر الفن الحقيقي، الذي يقوم في أوضح دلالاته بإثراء الفهم الإنساني للوجود.

لذا نلمس بروز المركب الفعلي (فتشوا – لم يجدوا) التي تتضافر مع المركبات الإسمية (يا وطن – أيها العابرون – أنا الأرض) لتخرج القصيدة من السكون و الثبات، فإن "أي قراءة فعالة ينبغي ألا تقرأ النص في وحدته وسكونه، بل تعدده و توتره، لأن عملية الربط بين الأنساق و الدلالة المتغايرة للنص، تتطلب إنتاج استراتيجيات

متعددة من التركيبات و الإحالات و التوازيات، و أمام تعدد هذه العناصر فإن احتمالات الربط تتعدد و لاتخضع لأية تراتبية، تعلي من حظوة عنصر على حساب العناصر الأخرى"[1] .

إن المقاطع السابقة تمثل نكوصا على المستوى القيم التالية: الوفاء، الصبر، الأمل، هذه التراتبية تمثل المقدمة والمتن و النتيجة، و من جانب آخر سجلنا احتواء المقطع على شكل مختلف من أشكال التشاكل، و هو إضافة إلى التشاكل الدلالي نجد التشاكل التركيبي بالتركيبة المعجمية (وطن، تكامل، فتشوا ، يجدوا، أيها).

ثانيا: الارتباط الشرطي (الانجرار)

إذا ما عدنا إلى المصنفات النقدية العربية القديمة و جدناها تتحدث عن الانجرار بوصفه علاقة دلالية مبنية على ذكر الشيء و ذكر ما يستعمل فيه، و له صورتان: أما الأولى فتتم بين طرفين مرتبطين ارتباطا شرطيا، و أما الثانية فتتم بين عدد من الأطراف المتصلة بموقع واحد[2].

و تعتبر معاني الموت ماثلة في ذهن الذات الشاعرة خاصة في قصيدة محمود درويش الموسومة بـ (**الجدارية**):

"هل أنا هو ؟

هل أُؤدي جيدا دوري من الفصل

الأخير؟

و هل قرأت المسرحية قبل هذا العرض،

أم فُرضت عليَ؟

و هل أن الضحية غيرت أقوالها

لتعيش ما بعد الحداثة ، بعدما

انحرف المؤلف عن سياق النص

و انصرف الممثل و الشهود؟

....

و جلست خلف الباب أنظر :

هل أنا هو ؟

[1] محمد بوعزة ، استراتيجية التأويل من النصية على التفكيكية ، دار الأمان ، الطبعة الأولى، الرباط، 2011 ، ص 41.

[2] ينظر : محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، الطبعة الأولى، اربد ، الأردن ، 2010، ص 154.

هذه لغتي. و هذا الصوت وخز دمي

و لكن المؤلف آخر ...

أنا لست مني إن أتيت و لم أصل

أنا لست مني إن نطقت و لم أقل

أنا من تقول له الحروف الغامضات:

اكتب تكن

و اقرأ تجد

و إدا أردت القول فالفعل ، يتحد

ضداك في المعنى ... و باطنك الشفيف هو القصيد"[1].

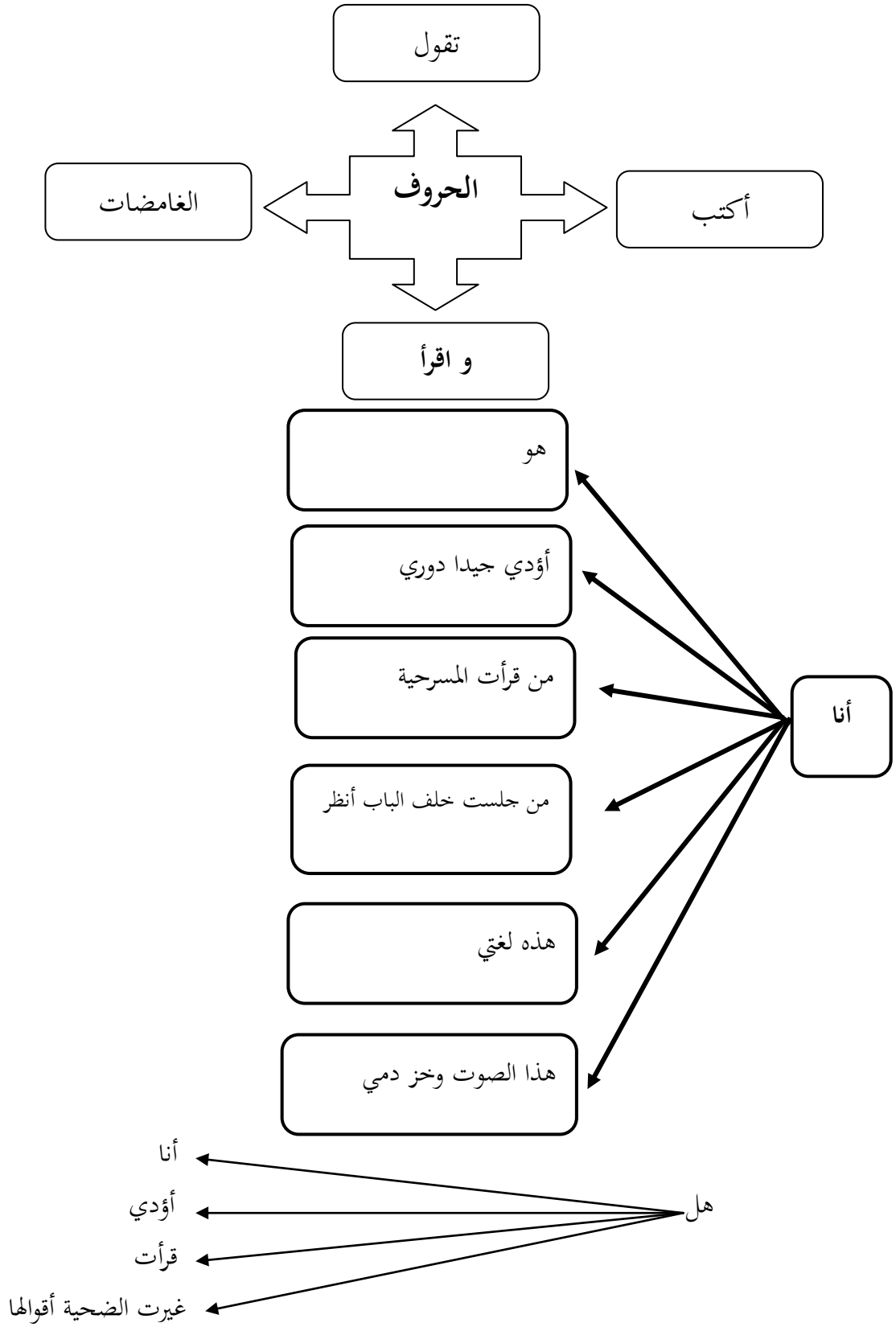
إذا كنا نقول فعلا بالقيمة العملية لنتائج التحليل النصي، فإن هذا لا يعني إمكانية الوصول إلى نتائج متماثلة إذا اتبع عدد من المحللين الآليات و الوسائل نفسها، فمن الضروري الابتعاد الجفاف الذي يفرضه الالتزام بالقواعد المنهجية و الإجرائية. ذلك أن اللغة ترتكز بشكل أساسي على العلاقة بين اللغة و اللاوعي و الصراعات النفسية التي تساهم في تكوين بنية اللغة، كون "اللغة خلقت على هيئة الصورة الجزئية للاوعي"[2]، لتعطينا تفسيرا شاعريا جذابا لذلك الإحساس بالتداخل الطبيعي.

إذا كنا قد حاولنا إظهار بعض جوانب تأثير اللسانيات في الخطاب الشعري، فذلك من أجل الوقوف على وجه من وجوه التعاظل بين اللسانيات و العلوم الإنسانية. و لم يقف الخطاب الشعري عند حدود اللسانيات، بل امتد إلى البلاغة ليمكننا من الاستضاءة به لرصد الشبكات الدلالية وفق ما يوضحه الشكل الآتي:

[1] محمود درويش، الديوان، مصدر سابق، ص 214.

[2] أحمد يوسف ، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، مرجع سابق ، ص 85.

شكل رقم 3-5: الشبكات الدلالية في شعر محمود درويش



المصدر : من إعداد الباحثة

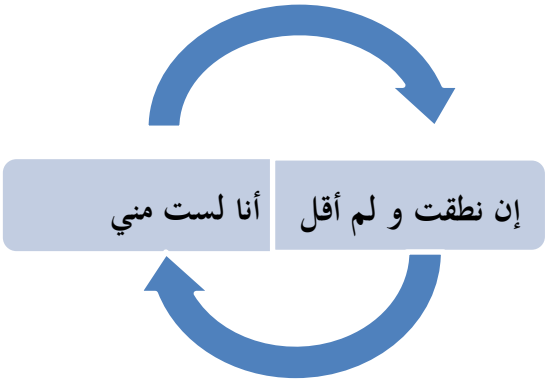
يتوزع هذا النص بين ثلاث مواقع مهمة هي: أنا، هل، الحروف، حيث أن الموقع الأول دال الفعلية والمفعولية، أما الموقع الثاني فيحمل الصدارة النحوية (المبتدأ) لكنه مؤخر دلاليا لاتصافه بسلبية الموقع، أما الموقع الثالث فيتميز ببعده الاستجدائي نظرا للأداة (هل)، إضافة إلى ببعد الأنا الذاتية الذي شكل الدافع الأساسي بانعدام القدرة على العطاء التي تجسدت في نبرة اللاهوية: أنا لست مني.

و قد تقدم جواب الشرط على فعل الشرط و أصله: إن نطقت و لم أقل أنا لست مني.

و يشير الشاعر إلى أهمية الكلمة القادرة على اختراق كل الحواجز المادية و المعنوية و تحدي الموت و الخلود والبقاء، حيث يعتبر الصمت يؤدي إلى الموت حيا، و لهذا تقدم جواب الشرط على الشرط ليدل على الحياة، لأن البناء العام للقصيدة غير محدد المعالم و الاتجاهات، حيث أن "كلمات القصيدة تشكل دائرة مغلقة، فالمرء يلاحظ أنها تؤدي رقصة دائرية، إلا أنه لا يستطيع أن يتبين الوسط الذي ترقص حوله"[1].

هذه النهايات غير المحددة سلفا تشكل عامل إيجاد لظاهرة الانجرار، و الممثلة بالشكل التالي:

شكل رقم 3-6: ظاهرة الانجرار



المصدر: من إعداد الباحثة

[1] أبو العيد دودو ، الشاعر و قصيدته ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1986، ص 48.

خاتـــمة عامة:

ظهرت مجموعة من المناهج الأدبية التي تطورت تطورا كبيرا في العصر الحديث، وكان هذا التطور نتيجة لعوامل عديدة يأتي على رأسها تطور اللسانيات الحديثة، وهي تعد صورة لهذا التطور الكبير الذي ارتبط بدراسة مستويات الخطاب، وهو منهج أصبح لا غنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة، وهو يفتح مقدمة بالمجال لقراءة معمقة للغة الشعر وأساليبها المختلفة. حيث عرف النّقد المعاصر مناهج كثيرة ساهمت في تحليل النّصوص الأدبية والشّعرية، وقد كانت إسهاماتها أبرز وأعمق من المناهج النقدية الأخرى، لأنّها قدّمت تطبيقات مقنعة لما وصلت إليه على مستوى التنظير، وقد استطاعت بذلك أن يصوغ مبادئها ومفاهيمها في منظومة محكمة ذات بناء متكامل، فهي تهتمّ بالنّص ذاته لا خارجه، إذ تجعل من النّص ظاهرة أدبية تُطبّق عليه مفاهيمها وإجراءاتها من الدّاخل، فيؤدي ذلك إلى صقلها وإلى البرهنة على نجاعة ما جاءت به، وما أسّسته من قواعد ومفاهيم.

باعتبار أن الشعر العربي مر بمراحل تطورية هامة سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، وعليه فإن خصائص الشعر ليست ثابتة، وإنما هي متغيرة تبعا لتغير مظاهر الحياة على اختلاف مجالاتها الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية والسياسية، وقد شمل هذا التغيير الشكل والمضمون على حد سواء، أما على مستوى الشكل فقد مس التغير البناء الفني للقصيدة ليتغير شكل القصيدة من الشكل الكلاسيكي القائم على الوزن الخليلي (الشعر العمودي) إلى الشكل الجديد القائم على السطر الشعري (شعر التفعيلة أو الشعر الحر). وقد تلا هذا التغير في الشكل تغير في المعنى إذ لم يعد الشاعر العربي المعاصر يكتفي بالحديث عن القضايا الذاتية، وإنما تعدى ذلك إلى القضايا الموضوعية، لذلك نجده يعالج قضايا تخص الوطن من سياسية واجتماعية وثقافية، وغيرها. كما يتناول أيضا بعض قضايا ومشاكل العصر، كالحروب وتدني المستوى الثقافي ومشكلة الهجرة، مستعينا في ذلك ببعض الوسائل لبناء قصيدته، كتوظيف أسلوب التكرار الذي يعد ظاهرة أسلوبية في النص الأدبي.

إن قراءتنا لشعر محمود درويش علاوة على تمكنها بجهاز المفاهيم والمقولات والإجراءات النصية الذي أفرزها النص النحوي في مجال تحليل الخطاب، والتي تقود في مجملها إلى تفسير تماسك النص، وكيفية بناء المقاطع ونمو الموضوعات نحو تحقيق أغراض تخاطبية معينة، تثير مسائل جمالية ونفسية وإجتماعية وحضارية تعبر عن انسجام النص مع السياق العام.

كان للتضمين الثقافي حضور جلي في شعر محمود درويش إذ طالعنا التناص بأشكاله المتعددة، ولم يقتصر الأمر على أن يتداخل نص الشاعر بآخر، بل تجاوزه إلى تعميق الدلالات وتنوع الإيحاءات؛ ليكون التناص لديه تقنية فنية وظفها ليشكل البناء المتكامل لرؤاه. وأن إدراك محمود درويش أهمية التشكيل اللغوي ودوره في بناء النص واثرائه، ومنح خطابه الشعري عمقا فكريا وجمالياً جعله يعمد إلى توظيف بعض الأساليب مثل التقديم والتأخير توظيفاً فنياً عاليا ينم عن قدرة شعرية متميزة واحساس يقظ بمجريات الواقع، فاهتمامه باللغة والعناية بها واضفاء

لمسة سحرية مدهشة للقارئ والحرص على النهوض بأساليبها تأتى من إدراكه أن اللغة والشعر هما الإنسان، بهما يلغي غيابه في ذاكرة الأدب ويبقيه حاضرا.

يمتلك محمود درويش مهارة شعرية فنية عالية لم تظهر عبر لغته الرمزية والمجازية والثرية بأنساقها فحسب، بل بإدراكه أهمية مزاوجة الأجناس الأدبية بعضها ببعض، كما أفصح درويش عن قدرته عل رسم ملامح شخصياته والتعبير عن خلجاتهم وتساؤلاتهم بلغة شعرية رقيقة وبصور فنية لافتة. واستطاع محمود درويش أن يشكل حضورا مثيرا للجدليات في شعره، وإن كانت الجدليتان الطاغيتان في حضورهما هما: المنفى/ الوطن، الموت/ الحياة، ليبرز الشاعر في الأولى عمق الصراع الذي يجتاح النفس الفلسطينية بين الوطن المحتل والمنفى، وليظهر في الثانية مدى صراع النفس الإنسانية في مسألتها الوجودية ليكتب لحياته حياة ثانية لا تقل في حضورها وتأثيرها عن حياته الأولى.

لقد أسهم النتاج الشعري الذي خلفه الشاعر محمود درويش في إثراء المشهد الفكري والثقافيِ الفلسطيني بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، وهذا لما حملته تجربته الشعرية من ثراء بالملامح الأسلوبية التي تسهم في الكشف عن مواطن الجمال وتكامل الأدوات وعمق الرؤية، التي أهلت الشاعر لأن يعطي الاضافة النوعية واللمسة الفنية الجمالية للمشهد الفكري والثقافي. فإذا كان للخطاب الشعري المعاصر ميزات وخصائص تجعله منه نصا متنمعا يمسك بالدلالة ويخفيها ليمارس لعبته على القارئ من خلال إستفزازه واستشارته للبحث عن المعاني الكامنة وراء المعاني الظاهرة، فإن النص الدرويشي يتميز بالكثافة الدلالية الذي تتطلب قارئا فدا ومتمكنا، ومن تم استوجب هذا النص المتميز والمتمنع قارئا حاذقا ومتمكنا يستطيع محاكاة النص الدرويشي ومخامرة المغامرة المفتوحة التي بدأها الشاعر ورسم معالمها وأرسى قواعدها، ليساهم المتلقي في مخالطتها وتأويلها ومن تم توليدها وتوسيعها.

إن الاقتراب من التجربة الشعرية الدرويشية يقتضي الإلمام بكل العناصر المصاحبة لهذه التجربة بالدراسة والتحليل، ومن دون إبعاد أي عنصر، لشمولية هذه التجربة وعالميتها، فقد استطاع الشاعر المزاوجة بين نصوصه والآداب العالمية، مما أضفى على قصائده أبعادا إيحائية أكثر عمقا واتساعا. حيث ساهم محمود درويش بإبداعاته وآرائه وأفكاره بفتح منافذ للمتلقي للتواصل والمحاكاة مع هذا النص المتمنع بكل ما فيه من تجاذبات وتناقضات، ليستثير غريزة الآخر ودعوته لدراسته ورصد مواطن الجمال دراسة حديثة وفق مناهج النقد الحديثة. التي أعطت للنص المعاصر تأويلات واسعة، وفتحت المجال له للمشاركة والتجربة الإبداعية للمبدع.

إن المتتبع لما جادت به قرائح العلماء في ميدان اللسانيات النصية وتحليل الخطاب من خلال أهم المؤلفات المنجزة في هذا المجال، مما وقعت عليه يد الباحثة، يتبين لها مايلي:

– الحركة المتجدة والديناميكية التي تميز التفكير اللساني الحديث عامة واللسان النصي بخاصة من خلال تبلور مفاهيمه النظرية والإسهامات التطبيقية في مجال توصيف النصوص وتحليل الخطاب.

– اتساع النظرية النحوية الحديثة وتشعبها لتستوعب قطاعات لسانية في إطارها المنهجي والإجرائي بخاصة بعد الإنتقال النوعي من مجال دراسة التركيب الجزئي (الجملة) إلى الأنظمة المكتملة (النص).

– التشابه الكبير بين النظرية الغربية في علم النص والتصور النصي العربي يشجع على ضرورة الإسراع في بناء نموذج نظري نصي من شأنه أن يقدم القواعد التأويلية للخطاب العربي عبر مختلف العصور نحو قراءة جديدة فاعلة.

– إن التطبيقات النصية تسهم في إثبات نصية الخطابات الشعرية، وهي لا تفسر كيفية بنائها ونموها الموضوعاتي، وأدوات اتساقها فحسب، بل تفسر نوعية العلاقة التواصلية القائمة بين المتكلم (المبدع) والمتلقي عبر النص الإبداعي (المنتج)، وكذا نوع الأفعال اللغوية المنجزة في مقامات التواصل المختلفة.

وفي ختام دراستي هاته، لا أدعي أن هذا العمل قد خلا من كل عيب أو نقص، فالكمال لله وحده، وفق كل ذي علم عليم، وأسأل الله التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المصادر العربية

- محمود درويش:

- **أثر الفراشة**، دار الريس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ،لبنان ، 2008.

- **أحد عشر كوكبا**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1992.

ـ **أوراق الزيتون (رسالة من المنفى)**، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة1964،1

- **جدارية**، رياض الريس للكتب والطباعة والنشر ، الطبعة الأولى، بيروت، 2001.

- **لا تعتذر عما فعلت**، دار الريس للنشر، الطبعة الأولى، لبنان،2004 .

- **لماذا تركت الحصان وحيدا**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995.

- **كزهر اللوز أو أبعد** ، دار الريس للنشر، الطبعة الأولى، لبنان، 2005 .

- **عابرون في كلام عابر**، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.

- **يوميات الحزن العادي**، مركز الأبحاث، والمؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1973

- **بن الأثير** ، ضياء الدين نصر الله بن محمد (ت 637هـ) ؛

ـــ المثل السائر في أدب الكاتب الشاعر؛تحقيق:محي الدين عبد الحميد ؛ المكتبةالعصرية،لبنان؛ طبعة 1988

- المثل السائر ؛ تحقيق: أحمد الحوفي و بدوي طبانة؛ دار نهضة مصر للطباعة،الفجالة. القاهرة ؛ 2010

- **بن ادريس** ، أبو عبد الله محمد القرشي (ت 346هـ)؛ **الرسالة**، تحقيق: رفعت فوزي عبد المطلب،

- **إصبع**- عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي **الإصبع** العدواني البغدادي (ت 654هـ) ؛

ـ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن؛ تقديم وتحقيق: د.حفني د شرف ؛ لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، 1963، تحقيق: رضوان مختار بن غربية، ط1، 1987.

- التنوخي، عبد الباقي بن عبد الله، أبو يعلى (ق 5هـ)؛ **كتاب القوافي**، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط2؛ 1987.

- الجاحظ ، عمرو بن بحر، أبو عثمان (255هـ) ؛

ـ البيان والتبيين، وضع حواشيه: شهاب الدين؛ دار الكتب العلمية، بيروت ؛ ط2 ،2003

- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون؛ مكتبة الخانجي بالقاهرة ؛ط 7؛ سنة 1998

- **الجرجاني**؛ علي بن محمد بن علي الزين الشّريف(ت 816هـ) ؛

ـ معجم التعريفات؛ضبط وصحيح: مجموعة من العلماء ؛دارالكتب العلمية بيروت؛ط1؛عام 1983

-**الجرجاني**؛ عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت 471هـ) ؛

ـ أسرار البلاغة ؛ تحقيق محمد رشيد رضا ؛ دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت سنة 1978

ـ أسرار البلاغة ؛ تعليق:محمود محمد شاكر؛مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة طبعة 1991

ـ دلائل الإعجاز ؛ تعليق : محمود محمد شاكر؛مكتبة الخانجي ؛الهيئة المصرية العامة ؛طبعة 2011

ـ المقتصد في شرح الإيضاح ؛ تحقيق : كاظم بحر المرجان؛ منشورات وزارة الثقافة و الإعلام – دار الرشيد للنشر ؛ بغداد ؛ طبعة 1982 م

- **ابن الجني**، عثمان أبو الفتح (392هـ)؛ **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط 1، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1986 .

- **الجوهري**، إسماعيل بن حمّاد(393هـ)؛ الصّحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط 3، بيروت، 1984.

ـ **الخفاجي**، أبو محمد عبد الله ابن سنان(446هـ) ؛ سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982

ـ **الرّمّاني**، أبو الحسن علي بن عيسى (ت 384هـ)؛

ـ الحدود في النحو ضمن(كتاب رسائل في اللغة والنحو)؛ تحقيق مصطفى جواد ويوسف مسكوني؛ وزارة الإعلام العراقية بغداد؛ 1969

ـ معاني الحروف؛ تحقيق: عبد الفتاح إسماعيل شبلي؛ دار الشروق جدّة؛.ط2، 1984 .

ـ **ابن رشيق القيرواني**، الحسن ،أبو علي الأزدي (456هـ)؛

– العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، طبعة1981.

– العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق:عبد الحميد هنداوي؛ المكتبة العصرية بيروت؛طبعة 2004

ـ **الرزكشي**، بن عبد الله بدر الدين؛ **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، دط، 2011.

- **الزمخشري**، جار الله محمود بن عمر، أبو القاسم (538هـ) ؛

ـ المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: ج، ب، بروخ، مطبعة الكوكب الشرقي، الاسكندرية، 1806.

ـ المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: د. علي بو ملحم؛ مكتبة الهلال بيروت؛ ط1 ؛ 1993

– أساس البلاغة، تحقيق: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة ناشرون، بيروت؛ط1، 1999.

ـ **ابن السراج**، أبو بكرمحمد بن السّرّي(ت 316ه) ؛

ـ الأصول في النحو؛ تحقيق:عبد الحسين الفتلي؛مطبعة النعمان ؛ومؤسسة الرسالة بيروت، 1973

- **بن سراج**، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مطبعة نعمان، ج1 ، النجف، 1973.

- **السكاكي**؛ يوسف بن أبي بكر محمد، أبو يعقوب (626ه)؛ مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000

- **السيوطي**، عبد الرحمان جلال الدين (911)ه ؛

ـ معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبط وتصيح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1988.

ـ جمع الهوامع في شرح الجوامع،تحقيق:أحمد شمس الدين،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1، 1998.

طبعة دار الوفاء بمصر ، 2001.

ـ **ابن عبد السلام**، عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام بن أبي القاسم (660ه)؛ الإمام في بيان أدلة الأحكام،

-**ابن عصفور الاشبيلي** (669ه)؛ الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة،مكتبة لبنان؛ناشرون، 2012

ـ **ابن فارس**؛ أحمد بن زكريا الرازي أبو الحسين (395 ه)؛

- الصاحي في فقه اللغة وسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة بيروت، ط1، 1993

ـ الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها؛ تحقيق : أحمد حسن بسج ؛: دار الكتب العلمية ، بيروت ؛ طبعة 1418ه / 1997م.

ـ معجم مقاييس اللغة؛ تحقيق: عبد السلام محمد هارون؛ دار الفكر للطباعة والنشر بيروت؛ د ت؛ د.ط

- **الفرّاء**، يحي بن زيّاد (ت 207ه)؛

ـ كتاب معاني القرآن ؛تحقيق : أحمد يوسف النجاتي وآخرين ؛عالم الكتب بيروت ؛ ط3 ؛ 1983

- **الفراهيدي**، الخليل ابن أحمد؛ معجم **العين**، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، وزارة الأوقاف والأعلام، دار الرشيد ، بغداد، 1981

- الفيروز آبادي، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب (817ه)؛

ـ القاموس المحيط ،دار إحياء التراث العربي،بيروت، طبعة 1977

ـ القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1995.

-**قدامة** بن جعفر(337هـ)؛ جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، سنة 1979.

-حازم القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن الأوسي (684هـ) ؛

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ؛تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت، 1981.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

- **القزويني**؛ محمد بن عبد الرحمان، الخطيب جلال الدين (739هـ)؛ الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: لجنة أساتذة الجامع الأزهر مكتبة المتنبّي، بغداد، 2002.

- **القلقشندي**، أحمد بن علي،أبو العباس (821هـ) ؛ صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، المؤسسة المصرية العامة للنشر، مطابع كوستا تسوماس، القاهرة، طبعة2001.

ـ ابن **قيم الجوزية**؛ أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب (751هـ)؛

ـ بدائع الفؤاد، دار الكتاب العربي، المطبعة المنيرية، بيروت، د ت.

ـ بدائع الفوائد؛ تحقيق: علي بن محمد العمران؛ دار الكتاب العربي، بيروت؛2010

الكفوي؛ أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (ت 1094هـ) ؛

ـ الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية؛ تحقيق: عدنان درويش؛ ومحمد المصري؛ مؤسّسة الرسالة بيروت؛ ط 2 ؛ 1998

- **المبرد**، أبو العباس محمد بن يزيد (285 هـ)؛ **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة،طبعة الأوقاف المصرية، لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة ،ط1 ، سنة 1994.

- المرادي ،حسن بن قاسم(**270هـ**) ؛ **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق:طه محسن، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، 1976.

- **المرزوقي**، أحمد بن محمد (ت421هـ)، **شرح حماسة أبي تمام**، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ط1؛1991.

ـ **ابن المعتز**، عبد الله(296هـ)؛ كتاب البديع، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 1، 2012

- **ابن منظور**، محمد بن مكرم، جمال الدين (711هـ)؛ **لسان العرب**، تحقيق: ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، مصر، ط 1، سنة 1999.

ـ **ابن الناظم**؛ أبو عبد الله بدر الدين (ت686 هـ)؛

ـ شرح ألفية ابن مالك؛ اعتنى بتصحيحه: محمد بن سليم اللبابيدي؛ مطبعة جورجويوس؛ بيروت؛ 1984

ـ شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك (بالدرة المضيئة)؛ تح: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000

– **النويري**، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب؛ نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة. دت.

ـ ابن **هشام** الأنصاري، جمال الدين؛

ـ مغني اللبيب عن كتب الأعاريب؛ تحقيق: مازن المبارك؛ دار الفكر بدمشق ؛ 1964

ـ السيرة النبوية (بسيرة ابن هشام)؛ تحقيق: جمال ثابت وآخرون، دار الحديث، القاهرة؛ ط2، 1998.

– **أبو هلال العسكري**، الحسن بن عبد الله بن سهل؛ الصناعتين: الكتابة والشعر، حققه وضبطه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011.

ـ ابن يعيش الموصلي ، موفق الدين أبو البقاء؛

ـ شرح المفصل للزمخشري؛ تحقيق: عبد الحسين المبارك؛ المطبعة المنيرية بمصر؛ ط1؛ 1988

ـ شرح المفصل للزمخشري؛ تحقيق: إميل بديع يعقوب؛ دار الكتب العلمية، بيروت؛ ط 1؛ 2001 .

ثانيا: المراجع العربية

– ابراهيم،عبد الله؛ **الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1؛ 1999.

– أبو إصبع، صالح؛ **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948 إلى 1975**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1؛ 1979.

– أبو العدوس،يوسف؛

– الأسلوبية (الرؤية و التطبيق)، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2007.

– الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1997.

– أبو خضرة، سعيد جبر محمد؛ **تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 1، 2001.

- أبو شاور، سعدي؛ **تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، ط 1، لبنان، 2003
- أبو مراد، فتحي محمود؛ **شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2003.
- أبوحميدة، محمد صلاح؛ الخطاب الشعري عند محمود درويش، جامعة الأزهر، مطبعة المقداد، غزة، ط 1، 2000
- إدريس، عمر خليفة؛ البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات قار يونس، ليبيا، 2003.
- أشبهون، عبد المالك؛ **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، الناية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2011.
- الأعرجي،محمد حسين؛ **مقالات في الشعر العربي المعاصر**، دار وهران للدراسات والنشر،ج1، 1985
- أمطوش،محمد؛ **دلالية الزمن اللساني في اللغة**، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2013.
- الأنطاكي، محمد؛ **دراسات في فقه اللغة العربية**، دار الشرق العربي ، بيروت، ط1؛د ت.
- أنيس، ابراهيم ؛
  - **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5 ، مصر ، 1975.
  - **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، 1997.
  - **من أسرار اللغة**، المكتبة أنجلو مصرية، القاهرة ؛ط 7، 2011
  - **موسيقى الشعر**، مطبعة لجنة البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952.
- أوكان، عمر ؛
  - **دلائل الإملاء و أسرار الترقيم**؛ إفريقيا الشرق ، طرابلس، ط1 ، 2002
  - **لذة النّصّ أو مغامرة الكتابة لدى بارت**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.
- أيوب، عبد الرحمن؛ **دراسات نقدية في النحو العربي**، مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، د ط، د.ت.
- باروت، محمد جمال؛ **زيتونة المنفى، مفهوم الرمز الديناميكي هي الشعر الفلسطيني**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1997.
- بازي، محمد، **العنوان في الثقافة العربية**، دار الأمان، الطبعة الأولى، الرباط، 2010.
- بالقاسم،وفق؛ **في النحو العربي رؤية علمية في المنهج**، دار الهدى للطباعة، عين مليلة، د ط، 2003 .
- البحرواي، سيّد؛ **في البحث عن لؤلؤة المستحيل**، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1996.
- **بحيري**، سعيد حسن؛ **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط1، القاهرة، 1997.

- بدوي، أحمد أحمد، **من بلاغة القرآن**، دار نهضة مصر القاهرة، 2005.

-بديع، يعقوب أميل، **معجم الطلاب في الإعراب**، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، 1986.

- البدراني، علاء حسين عليوي، **فاعلية الإيقاع للشعر العربي**،دار الغيداء للنشر و التوزيع، ط 1، 2015

- بزون،أحمد، **قصيدة النثر العربية**؛ دار الفكر الجديد، بيروت، 1996.

- بشر، كمال محمد؛ **علم اللغة العام**، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، مصر؛ 1998.

– فن الكلام، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2003.

- **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2003.

-البقاعي،محمد خير؛**آفاق التناصية المفهوم والمنظور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1998

- بلقزيز، عبد الإله وآخرون؛ **هكذا تكلم محمود درويش**، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009

- بلوحي،محمد؛**الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق**، دار الغرب،وهران، ط 1، 2002.

- بن صالح، نوال؛ **جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في تجربة محمود درويش**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

– بندحمان، جمال؛ **الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

- بنيس، محمد؛

- **الشعر العربي الحديث–الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1996

– الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1990.

– ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، قراءة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط 1،1979.

- البهنساوي، حسام؛ **علم الأصوات**، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، القاهرة، 2008.

- **بواجلابن**، الحسن؛ **بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش**، قراءة نسقية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2014.

- بوجادي، خليفة؛ **في اللسانيات التداولية مقاربة بين التداولية و الشعر دراسة تطبيقية**، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1، العلمة، الجزائر ، 2012.

- بوخطال، عبد الله، **التعبير الزمني عند النحاة العرب**، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1987.

- بوشريف، صلاح؛ **حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012.

- بوعزة، محمد، **استراتيجية التأويل من النصية على التفكيكية**، دار الأمان ، الطبعة الأولى، الرباط، 2011.

- بوقرة، نعمان؛ **لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء**، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 2012،

- بومعزة، رابح؛

- **الوحدة الاسنادية الوظيفية في القرآن الكريم**، دار رسلان للطباعة دمشق، د ط، 2008.

- **الجملة والوحدة الإسنادية الوظيفية في النحو العربي**، ومؤسسة رسلان، دمشق،د ط، 2009

- بونجمة، محمد؛ **الرمزية الصوتية في شعر أودنيس**، مطبعة الكرامة، المغرب، 2001.

- بيطون، حيدر توفيق؛ **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت، 1991.

- تامر، فاضل؛

- **اللغة الثنائية** (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1994.

– مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،ط1، 1982.

– تاوريتي، بشير، **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، ط1، مكتبة اقرأ، قسنطينة، 2006.

- تبرماسين، عبد الرحمن؛ **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.

- تركي، فايز صبحي عبد السلام؛ **الحذف التركيبي و علاقته بالنظم والدلالة بين النظرية و التطبيق**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013.

- تروش، حسين؛ **مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش**، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، عمان، 2016.

- تلاوي التلاوي، محمد نجيب ؛**القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998

– تمام، حسان

ـ البيان في روائع القرآن دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 2000.

- **اللغة العربية معناها و مبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب، (دط)، 1994

- **دراسة ايستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، عالم الكتب، القاهرة، د ط ، 2000 .

- **مناهج البحث في اللغة** ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ، 1979.

- توفيق، محمود ومحمد سعد، **دلالة الألفاظ عند الأصوليين**، مطبعة الأمانة، مصر، القاهرة، ط1، 1987.

- التونجي، محمد ؛ **المعجم المفصل في الأدب**، بيروت، ط 1، 1993.

- الجابري، محمد عابد؛ **بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1996.

- جاه الله، كمال محمد و آخرون، **ظاهرة الاقتراض بين اللغات الألفاظ العربية المقترضة في لغة الفور نموذجا**، دار جامعة افريقيا العالمية للطباعة، 2007.

- جبران ، مسعود، **الرائد معجم لغوي عصري**، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، بيروت، لبنان، 1992.

- الجمل، شوقي؛ **علم التاريخ نشأته وتطوره**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ، ط2، 1982.

- الجوة، أحمد، **بحوث في الشعريات مفاهيم و اتجاهات**، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، 2004.

- جيدة، عبد الحميد؛ **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، دار الأمة، بيروت، ط 1، 1980.

- الحداد،علي؛ **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

- حركات، مصطفى ؛

ـ **اللسانيات الرياضية والعَروض**، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.

– **نظرية القافية، دار الآفاق**، الجزائر، 2016.

-**الصوتيات و الفونولوجيا**، المكتبة العصرية، بيروت، ط1؛ 1998.

- حسان، تمام؛ **مناهج البحث في اللغة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1979.

- حساني، أحمد، **مباحث في اللسانيات**، سلسلة الكتاب الجامعي، ط2، 2013.

ـ حسنين، صلاح الدين صلاح؛ **في لسانيات العربية**، دار الفكر العربي، القاهرة، 2011.

- حسنين، أحمد طاهر وآخرون، **جماليات المكان**، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء ط2، 1988.

- حسين، حمزة؛ **محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام**، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، الأدب المحلي، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، 2011.

- حمدان، ابتسام أحمد؛ **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي، ط1، سورية، 1998

- حمر العين، خيرة؛ **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

- الحملاوي، أحمد، **شذا العرف في فن الصرف**، دار الكيان، الرياض، د ت.

- حميدة، مصطفى؛ **نظام الارتباط والربط في تركيب الجمل العربية**، مكتبة لضمان ناشرون، القاهرة، ط1، 1997

- حنفي، حسن؛ **تحليل الخطاب**، مؤتمر فيلادلفيا، عمان، الأردن، 1999.

– الخباص، جمعة عوض؛ **نظام الربط في النص العربي**، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2008

- خضر حمد، عبد الله؛ **ديوان عبد القادر الجيلاني دراسة أسلوبية**، دار القلم للطباعة والنشر،بيروت، د ت.

- خضر محمد، عبد الله؛ **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**،دار الثقافة، الدار البيضاء ط 1، 2001

- الخضور ،جمال الدين؛ **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1995.

- خلف الله،محمد أحمد؛ **في الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة فاروق الأول، القاهرة، ط 2، 1970.

- خلوصي، صفاء؛ **فن التقطيع الشعري والقافية**، مكتبة المثنى، بغداد، ط 5، 2011.

- خليل، حلمي؛ **مقدمة لدراسة علم اللغة**، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1995.

- خليل أحمد؛ **معجم المصطلحات العربية**، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، 1995.

- خمري، حسين؛ **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، دار العربية، منشورات الاختلاف،ط 1، 2007.

- خوجية، غالية؛ **أسرار البياض الشعري**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

- خوري، إلياس؛ **دراسات في نقد الشعر**، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1981 .

- الخولي، محمد علي، **معجم الأصوات**، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982.

- خير بك، كمال؛ **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.

- داغر، شربل؛ **الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

- داودي الداودي، زاهر بن مرعون؛ **الترابط النصي بين الشعرو النثر**، دار جرير، عمان، ط 1، 2010.

- درار، مكي وسعاد بسناسي؛ **المقررات الصوتية دراسة تحليلة تطبيقية**، منشورات دار الأديب، وهران، د ت.

- دودو، أبو العيد ، **الشاعر و قصيدته**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1986.

- راجع، عبد الله، **القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة و الاستشهاد)**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1987.

- راغب، نبيل؛ **موسوعة الإبداع الأدبي**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ، ط1، 1996.

- ربابعة، موسى؛ **قراءة النص الشعري الجاهلي**، دار الكندي للنشر و التوزيع، إربد، الأردن،ط1؛ 1988.

ورتاني ـ الورتاني، خميس؛ **الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط2 ؛ 2005

- الربيحات، عمر؛ **الأثر التوارتي في شعر محمود درويش**، دار اليازوري العلمية للنشر ، عمان، 2009.

- رضا ، أحمد؛ **معجم متن اللغة** موسوعة لغوية حديثة؛ منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

- رمضان السيد، علاء الدين مرسي؛ **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

- الروبي، ألفت؛ **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، بيروت، 1983.

- الرماني، إبراهيم، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

- رومية، وهب أحمد، **الشعر و الناقد**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، 2006.

- زايد، علي عشري؛

- **عن بناء القصيدة الحديثة**، مكتبة الشباب، القاهرة، 1995.

- **الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، مصر، د ت.

- الزناد ،الأزهر؛ **نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا**، المركز الثقافي العربي ،بيروت، ط1؛ 1997.

- السامرائي، ابراهيم؛ **البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2002

- السد، نور الدين؛ **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، الجزء الثاني، دار الهومة للطباعة والنشر ، الجزائر، 1997.

- السعران، محمود؛ **علم اللغة مقدمة لقارئ العربي**، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، د ت.

- السعداني، مصطفى؛ **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، مصر، 2000.

- سليمان؛ حمودة طاهر؛ **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999

- سويدان، سامي؛ **في النص الشعري العربي**، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989.

- سويسي، محمد؛ **لغة الرياضيات في العربية**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1989.

- السّيّد، عز الدين علي؛ **التكرير بين المثير والتأثير**، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ط 1، 1978.

- شاهين، عبد الصبور ، **دراسا ت لغوية، مؤسسة الرسالة**، الطبعة الرابعة، بيروت، 1984.

- شبانة، ناصر؛ **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2002.

- شبلي،محمود؛ **التعديل الوراثي في شعر الحداثة: محمود درويش نموذجا**، دار اليازوري العلمية، ط1، 2017

- شبيل، عبد العزيز؛ **قراءات في الشعر التونسي المعاصر**، دار المعارف، تونس، ط 1، 1998.

- شرتح، عصام؛ **جمالية التكرار في الشعر السوري**، دار رند للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، ط 2، 2010.

- شريف، عبد الله ؛ **في شعريه قصيده النثر**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب؛ ط 3؛ 2003 .

- شريفي، عبد اللطيف؛ **الإحاطة في علوم البلاغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 2004.

- الشوابكة، محمد علي، و آخرون، **معجم مصطلحات العروض و القافية**، دار البشير للنشر و التوزيع ، الأردن،1991.

- شوقي ،ضيف

– الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، بيروت، ط 13،دت

- **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة؛ ط 4، 1962.

- شيا، محمد شفيق، **في الأدب الفلسفي**، مؤسسة نوفل، الطبعة الثانية، بيروت، 1986.

- الشيخ، حسين منصور؛ **الجملة العربية دراسة في مفهومها و تقييماتها النحوية**، المؤسسة العربية دراسة في مفهومها وتقسيماتها النحوية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2009.

- الشيخ، عبد الواحد حسن؛ **البديع والتوازي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،القاهرة؛ ط1، 1999.

- صابر، عبد الدايم؛ **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993.

- صحراوي، مسعود ، **التداولية عند العلماء العرب**،دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2008.

- الصفراني، محمد؛ **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، المركزالثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط1، 2008.

- الصكر، حاتم؛ **ما لا تؤديه الصفة (المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية)**،دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.

- صلاح، يوسف عبد القادر، **العروض و الإيقاع الشعري**،دار الأيام للطباعة والنشر ،الجزائر،ط1، 1997.

- الطالب، عمر محمد؛ **مناهج الدراسات الأدبية المعاصرة**، دار السير للنشر والتوزيع؛ المغرب، ط1، 1988

- الطريبق، حسن، **القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية**،مطبعة سليكي إخوان، طنجة، 2005.

- العاني، سلمان حسن، **التشيل الصوتي في اللغة العربية**، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية، 1983.

- عبادة، محمد ابراهيم؛ **الجملة العربية دراسة لغوية نحوية**، منشأ المعارف، الاسكندرية، د ط، 1983.

- عباس، حسن؛

- **النحو الوافي**، الجزء الثالث، دار المعارف، ط 3، القاهرة، مصر، 1984.

- **حروف المعاني بين الأصالة والحداثة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000

– خصائص الحروف العربية و معانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- عبد الجليل، عبد القادر؛ **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011

–عبد الجليل ، منقور؛ **علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2001.

- عبد الرحيم، وائل سيّد؛ **تلقي البنيوية في النقد العربي**، نقد السرديات نموذجا دار العلم والإيمان، مصر ، دت.

- عبد الغني، كمال؛ **مراعاة النظير في كلام الله العلي القدير**، دراسة بلاغية في إعجاز الأسلوبي القرآني، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2005.

- عبد اللطيف، محمد حماسة ؛**الجملة في الشعر العربي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

- عبد اللطيف، محمد حماسة ؛**العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث**، دار الفكر العربي،القاهرة،دط،د ت.

- عبد الله ثاني، قدور ؛ **سيمياء الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2007.

- عبد الله، رمضان؛ **الصيغ الصرفية في اللغة العربية**، المعاصرة، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، ط 1، 2006.

- **عبد الله**، شكر محمود؛ **دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم**، دار دجلة، عمان، ط1، 2009.

- عبد المجيد، نوسي، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية – التركيب–الدلالة**، شركة النشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء ، 2002.

- عبد المطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة ، 1995.

- عبد المطلب، محمد؛ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، مكتبة الخانجي القاهرة؛ د.ط، عام 1990.
- عبد ربه، محمد؛ **محمود درويش: من المهد إلى اللحد**، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، 2009.
- عبيد، محمد صابر
- **جماليات القصيدة العربية الحديثة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2005
ـ **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
- عز الدين، إسماعيل؛ **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- عزام، محمد؛ **النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي**، منشورات الكتاب العرب دمشق، دط، 2001
- عزة، شبل محمد، **علم لغة النص النظرية و التطبيق**، تقديم: سلمان عطار، مكتبة الآداب، ط2، مصر، 2009.
- العزب، محمد أحمد، **ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة ، 1978.
- **عزوز** ،احمد، **علم الأصوات اللغوية**، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، دت .
- عسران، محمود، **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة المعرفة ، القاهرة، ط 1، 2006.
- عقاق، قادة؛ **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001
- علوش،سعيد؛ **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1985.
- **عمار**، أحمد سيد محمد، **نظرية الأعجاز القرآني وأثرها في النقد القديم**، ط1، دار الفكر، دمشق، 1998.
- عمايرة، حليمة أحمد محمد ؛**الاتجاهات النحوية لدى القدماء**، دراسة تحليلية في ضوء المناهج المعاصرة، دار وائل للنشر و التوزيع، ط 1، عمان، 2000
- عمر ،أحمد مختار
– **صناعة المعجم الحديث**، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1998.
– **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1988.
- **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

- العمري، محمد؛

- **البلاغة العربية أصولها وامتدادها**، دار دار فريقيا الشرق، بيروت، ط 1، 1997.

ـ **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ عام 1998.

- العمري، منجي؛ **القيد التركيبي في الجملة العربية**، دراسة دلالية لنماذج من الروابط بين النحو العربي والنحو التوليدي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط 1، 2015.

- عناني، محمد؛ **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة، 1997.

- عياد، شكري؛ **موسيقى الشعر**، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1978.

- عياشي، منذر

– **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990،

– **الأسلوبية و تحليل الخطاب**، مركز الانماء الحضاري، سوريا ؛ ط1 ، 2002.

- عيد، رجاء ؛ **لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف،الاسكندرية، مصر، د ط، 2001.

- عيسى، شحاتة؛ **دلالات الواو في النص القرآني**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2012.

- عيسى، فوزي؛ **التجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.

-العيني محمود بن أحمد؛ **البناية في شرح الهداية**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت؛ ط2؛ 1990 .

- غالي، شكري، **شعرنا الحديث إلى أين ؟**، دار المعارف ، مصر ، 1968.

- الغدامي،عبد الله؛ **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي،جدة ،ط1، 1985.

- الغرفي ،حسن

- **البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1989

- **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**،افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001.

- غريب، روز؛ **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1952.

- الغلاييني، مصطفى ؛**جامع الدروس العربية**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2003.

- غنيم،كمال، **الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد**، أكاديمية الإبداع، الطبعة الثالثة، فلسطين 2009.

- فروخ، عمر؛ **هذا الشعر الحديث**، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1985.

- فاتح، عبد السلام، **الحوار القصصي**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 3.

- فضل، صلاح

- **الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل**، تحرير: فخري صالح، مهرجان جرش، المؤسسة العربية، 1995.

- **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت ؛ ط 1، 1992.

- **شفرات النص**، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط2، 1995

- **علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته**، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط1، بيروت،1985.

- **محمود درويش حالة شعرية**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 2010.

- الفقي، صحبي ابراهيم؛ **علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق**، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2000.

- فكري، الجزار محمد؛ **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1999.

- الفوزان، عبد الله بن صالح؛ **دليل السالك إلى ألفية ابن مالك**، دار المسلم للنشر والتوزيع،الرياض، دت.

- فيدوح، عبد القادر

- **دلائلية النص الأدبي**، دراسة سيميائية للشعر الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية، هران، ط1؛ 1993.

- **معارج المعنى في الشعر العربي الحديث**، دار صحفات، دمشق، ط 1، 2012.

- قاسم ،سيزا؛ **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ، القاهرة، 1984.

- القاسمي، محمد؛ **قضايا النقد الأدبي المعاصر**، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط 1، 2010.

- قانصو، وجيه؛ **النص الأدبي في الإسلام من التفسير إلى التلقي**، دار الفازابي،بيروت ؛ ط1، 2011.

- قباوة، فخر الدين، **إعراب الجمل وأشباه الجمل**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4 ، 1983.

- **قدور** ،أحمد محمد ، **اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.

- القرعان، فايز عارف، **بلاغة الشعر الحديث** (من بلاغة القديمة إلى البلاغة الجديدة)، نادي الأحساء الدبي، الطبعة الأولى، السعودية، 2011.

- قطب، محمد؛ **دراسات قرآنية**، دار الشروق، القاهرة، ط 07، 1993.

- قطوس، بسام؛ **استراتيجية القراءة** (التأصيل والإجراء النقدي)،دارالكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1998.

- كامل، عصام خلف؛ **الإتجاه السيميولوجي**، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

- كراكبي، محمد، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني** (دراسة صوتية و تركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2000 .

- كشك،أحمد

- **القافية تاج الإيقاع الشعري**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004

- **لسانيات الاختلاف**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995 .

- **من وظائف الصوت اللغوي**، دار الغريب للطباعة و النشر ،ط1، القاهرة ، 2006.

- كنوني محمد العياشي، **شعرية القصيدة العربية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث ، الطبعة الأولى، اربد، الأردن، 2010.

- الماكري، محمد؛ **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

- مبارك، محمد؛ **فقه اللغة وخصائص العربية**، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، ط7، 1981.

- مبروك، مراد عبد الرحمن؛ **من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ؛ط1 ؛ 2002.

- المتوكل، أحمد، **الوظيفة والبنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية**، منشورات عكاظ؛ الرباط، 1993.

- محفوظ، هشام؛ **الخطاب الشعري في الستينات**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009.

- محمد، بن أحمدوآخرون؛ **البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة**، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط1، 1998.

- محمد، عبد المطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، 1995.

- المخزومي، مهدي؛ **في النحو العربي نقد و توجيه دار الرائد العربي**، بيروت، ط 3، 1986.

- مخلوف، عبد الرؤوف؛ **البقلاني وكتابه إعجاز القرآن**، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1973.

- مدكور، عاطف؛ **علم اللغة بين التراث و المعاصرة**، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1987 .

- عبد المالك مرتاض

- **السبع المعلقات**، دار البصائر، الجزائر، 2012.

- **بنية الخطاب الشعري**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

– **دراسة سيميائية وتفكيكية لقصيدة** (أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000

– **نظرية النص الأدبي**، دار الهومة، الجزائر ، ط1،2010 .

– المرتجي، أنور ، **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق،الطبعة الأولى، 1987.

– المسدي، عبد السلام

– **المصطلح النقدي وآليات صياغة العلامات**، نادي جدة الأدبي الثقافي، المجلد 2، الجزء8، المملكة العربية السعودية، 1993.

– **قاموس اللسانيات**، دار العربية للكتاب، تونس، 1984.

– **اللسانيات وأسسها المعرفية**؛ الدار التونسية ، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

– **الأسلوبية و الأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2 ، 1982.

– المسعدي، محمود؛ **الإيقاع في السجع العربي**، نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.

– مصلوح، سعد

دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب، القاهرة، 1980.

– **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992.

– **مطلوب** ،أحمد

ـ النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989 .

– معجم المصطلحات البلاغية وتطورها العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1998

– معتوق المعتوق، أحمد محمد؛ **اللغة العليا دراسات نقدية في الشعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1؛2006 .

– مغالسة، محمود حسيني؛ **النحو الشافي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3، 1997.

– مفتاح،محمد

ـ **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1998

– **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ؛ط1، 1994.

– **الخطاب الشعري واستراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ ط3، 1993

– **المفاهيم معالم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 1999.

- ملائكة الملائكة، نازك

- **الديوان**، دار العودة، بيروت، مج 2، ط2، 1979.

- قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، دار التضامن، ط 3، حلب، سوريا، 1967.

- مناع، عادل؛ **نحو النص**، دار مصر العربية للنشر و التوزيع، ط1، 2011.

- منصر، نبيل؛ **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر والتوزيع،المغرب؛ د ت.

- المنفلوطي، مصطفى لطفي، النظرات، دار النفيس، دت.

- الموسى، خليل؛ **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، مطبعة الجمهورية، ط 1، دمشق، 1991.

- مونسي، حبيب

ـ توترات الإبداع الشعري، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001.

- **نظرية الكتابة في النقد العربي القديم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001.

- **شعرية المشهد في الإبداع الأدبي**، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، ط 1، 2003 .

- ناجي، مجيد عبد الحميد؛ **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1984.

- ناصر، عمارة؛ **اللغة والتأويل(مقاربات في الهرمينيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي)**، منشورات الإختلاف، الجزائر،ط1 ،2007.

- ناصف، مصطفى؛ **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، لبنان ، 1983.

- ناظم، حسن؛ **مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

- نافع، عبد الفتاح صالح؛ **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط 1، 1985.

- نجا،أشرف محمد؛ **قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية و النفسية عصر الطوائف**، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

- نجار النّجّار، أحمد السّيّد وآخرون؛ محمود درويش: **المختلف الحقيقي دراسات وشهادات**؛ دار الشروق؛عمان؛ ط1، 2009.

- نحلة، محمود أحمد؛ **نظام الجملة في شعر المعلقات**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991.

- نصر ،حامد أبو زيد

- **إشكالية القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2001.

- مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

- نعيمة، ميخائيل؛ **في الغربال الجديد**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1972.

- النقاش، رجاء؛ **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**. دار الهلال؛ القاهرة؛ ط3. د ت

- هلال، عبد الناصر؛

ـ **في جماليات الشعر الحداثة**، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2006

– **قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت؛ ط1، 2012.

- هلال، عبد الغفار حامد؛ **أصوات اللغة العربية**، مطبعة مكتبة و هبة، القاهرة، ط2، 1996.

- الوعر، مازن؛ **نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية**، طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1987.

- وغليسي، يوسف، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر ، 2009.

- ولد عبدي، محمد؛ **الأنساق و السياق في الثقافة الموريتانية**، دار نينوى، دمشق، 2009.

- وهبة ،مجدي وكامل المهندس؛ **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط 2، 1984

- ياغي، عبد الرحمن؛ **شعر الأرض المحتلة في الستينات**، دراسة في المضامين، ط 2، الكويت، 1982.

- يحياوي، راوية؛ **شعر أدونيس البنية والدلالة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

—يعقوب، أوس داوود؛ **محمود درويش مختارات شعرية ونثرية**، دار صفحات للنشر، دمشق، ط1، 2010

- بدوي عبده، **دراسات في النص الشعري**، دار الرفاعي، الرياض، 1984.

- يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي**، ط 3، الدار البيضاء، 1997.

- **يوسف**، أحمد؛

ـ **يتم النص والجينيالوجيا الضائعة**، تأمالت في الشعر الجزائري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 2002 .

- **القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحادثية**، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2003

- **القراءة النسقية و مقولاتها النقدية**، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران، ط1، 2002.

- **قراءة النص دراسة في الموروث النقدي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة

- **قراءة النص وسؤال الثقافة– استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى**، عالم الكتب، الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2009.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة:

- إليوت ت.س؛ **في الشعر والشعراء**، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان ، دمشق، ط 1 ، 1991.
- ايخنباوم، بوريس؛ **نظرية المنهج الشكلي**، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم خطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
- إيرليخ ،فيكتور؛ **الشكلانية الروسية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 2000.
- باختين، ميخائيل؛ **الماركسية وفلسفة اللغة**،ترجمة: محمد البكري، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- بارت رولان؛
- **درس السيميوولجيا**، تر: عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال المغرب؛ المغرب، ط1، 1978.
- **لذة النص**، ترجمة: محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 10، 1990.
- بالمر ف.ر؛ **علم الدلالة (إطار جديد)**، ترجمة: صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.
- تومبسون، توماس ل؛ **القدس أورشليم، العصور القديمة بين التورة والتاريخ**، ترجمة: فراس السواح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2003.
- جادامر ،هانز جيورج؛ **تجلي الجميل**، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
- جاكبسون رومان؛ **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي وحنون مبارك، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، دت.
- جنيت جيرار؛ **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الحميد أيوب،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1976.
- جويو ، جان ماري (jean marie goriot)؛ مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ،دمشق، ط2، 1965.
- جيفري ،بول؛ **النظرية النحوية**، ترجمة مرتضى جواد باقر، المنظمة العربية للترجة، لبنان، ط 1، 2009.
- خيربك، كمال؛ **حركة الحداثة في الشعر في العربي المعاصر**، تر: لجنة من الأصدقاء، بيروت، ط1؛ 1982
- دوسوسير ، فريدينان؛ **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، 1985.
- دي بوجراند،روبرت؛ **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1988.
- روجيه لدانت، **الترادف**، ترجمة: نزيه كسيبي، مجلة البيان الكويتية ، العدد 257، أوت 1987.

- **ريتشاردز**[1]، جون بيار؛ مبادئ النقد الأدب، تر:مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1963
- زيما،بيير[2]؛ **النقد الإجتماعي**، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ؛ ط1؛1991
- شولز روبرت؛ **السيمياء والتأويل**؛ترجمة:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت، 1994.
- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، ترجمة: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1 ، المغرب، 1988
- **فان**[3]، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي،ترجمة: عبد القادر قنيني،افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.
- فيشر ، إرنست؛ **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
- **كوهن**[4]، جون؛ (Jean Cohen)

- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري،المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986

- **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1990.

– لوتمان[5]، يوري؛

– سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2014.

- **تحليل النص الشعري**، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

- **ماشيري**[6]،بيار؛ **بم يفكر الأدب؟**(" A quoi pense la littérature ")،ترجمة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

- مندور ، محمد؛ النقد المنهجي عند العرب، مترجم عن:لا نسون وما ييه، دار النهضة مصر، ط 1، 1996.

- ميرهوف، هانز؛ **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972.

- هيشن كلاوس؛ القضايا الأساسية في علم اللغة، تر: حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط2، 2010.

---

[1] Jean-Pierre Richard ; Outils Critiques Littéraires ;ed. du seuil ; Paris

[2]- Pierre V. Zima, Critique littéraire et esthétique.

[3] Teun van Dijk ; Texte, contexte et discours

4 -Jean Cohen, Structure du langage poétique. Paris, Flammarion,. «Nouvelle Bibliothèque scientifique», 1966

[5] Youri Lotman. La sémiosphère et la notion de frontière

[6] Pierre Macherey ; À quoi pense la littérature ; ed. PUF. Paris 1990

- ويليك، رينيه واوستن وارين؛ **نظرية الأدب**، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972

رابعا: الدوريات والمجلات

- أبو حمادة، عاطف؛ البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، **مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات**، عدد 25؛ 2011.

- أبو ديب، كمال

- الواحد / المتعدد البنية المعرفية و العلاقة بين النص والعالم،**مجلة فصول**، ع2، مصر، 1996

- مقال في الشعرية، **مجلة فصول**، عدد 7، 2011.

- لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مقال **بمجلة فصول** ، العدد 4، مصر، 1989.

- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، **مجلة المعرفة**، عدد 195، 1978.

- مقال دراسات في بنية القصيدة الحديثة، **مجلة تجليات الحداثة**، العدد 4، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران، 1996.

- أبو شرار، إبتسام ؛ التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، **رسالة ماجستير**، جامعة الخليل، 2008.

- الأحمد، نهلة فيصل؛ التفاعل النصّي (التناصية النظرية والمنهج)، **جريدة الأسبوع**، العدد 84، 1974.

- أحمد محمد سليمان أبو رعد، ظاهرة الحذف في النحو، **مجلة البيان**، العدد 264، الكويت، 1988.

- أزاييط، بنعيسي؛ تحليل الاستفهام في إطار بعض النماذج التداولية اللسانية، **مجلة مكناسة**، العدد3، المغرب، 1989، /عن موقع أرشيف صخر للمجلّات الأدبية.

- أسد، محمود محمد؛ الأشعار البديعية في تشخيص الطبيعة، **مجلة الثقافة**، العدد 6، سوريا، 2010.

- اسطمبول، ناصر؛ بصريات الفضاء الشعري المعاصر، **مجلة سيميائيات**، العدد 1، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005.

- اسطمبول،ناصر؛ (حوارية الصيغ الأجناسية في الخطاب الشعري المعاصر)، **مجلة سيميائيات**، العدد2، جامعة وهران ، الجزائر، 2006 .

- إسماعيل، يوسف أحمد؛ النص الغائب، **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا، الرسالة 220، الحولية 25، 2005.

- آل سيف، زهير أحمد سعيد إبراهيم؛ أسلوب الإستفهام في شعر محمود درويش، **رسالة دكتوراه** كلية الآداب، جامعة الخليل، 2011.

- بارت، رولان؛ نظرية النص؛ تح: محمد خير البقاعي، **مجلة العرب والفكر العالمي**، بيروت، العدد 3، 1988.

- البايلي، أحمد؛ التنغيم عند ابن جني، **مجلة أفاق الثقافة و التراث**، العد 41، الإمارات ، 2005.

- بسطاويسي، رمضان؛ الحداثة في شعر محمود درويش، **مجله الفكر والفن**، القاهرة، عدد 151؛ 1995

- البنداري، حسن وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد الثالث، غزة، 2009.

- بلعلى، آمنة ؛ الرمز الديني عند روّاد الشعر العربي الحديث، **رسالة ماجستير**، جامعة الجزائر، 1989.

- بن سيعد إيمان، اللسانيات الحاسوبية، التحليل الصرفي آليا، **مذكرة ليسانس**، جامعة وهران1؛ 2011

- بوقرط، طيب؛ جمالية التكرار بين البعدين البنائي و الإيقاعي في شعر أحمد مطر ، **مجلة مقاليد**، العدد 11، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، 2016.

- بومالي حنان؛ الانزياح والتحولات في الخطاب الشعري لمحمود درويش، **مجلة كلية الآداب واللغات**، جامعة محمد بسكرة، عدد 15/14 جانفي، جوان 2014 .

- تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، **مجلة أفاق الثقافة و التراث**، العدد13، الإمارات، 1996 .

-التجديتي، نزار؛ إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميت، **مجلة علامات**،ج 41، عدد 112، 2001.

- تحريشي، محمد؛ النقد الأدبي في دراسات الإعجاز القرآني، **مخطوط دكتوراه**، جامعة وهران1، 2000.

- تروش؛ حسين؛ الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة موضوعاتيه، مخطوط دكتوراه ، جا.سطيف، 2015

- الجنادبة، أحمد؛ النبر في اللغة العربية: دراسة حاسوبية (أفعل التفضيل نموذجا)، **مجلة المخبر**، عدد 14، جامعة بسكرة، 2018.

- نمر، موسى إبراهيم، صوت الترات والهوّية، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيقّ زياد، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 24، العدد الثاني، 2008.

- السلطان، محمد فؤاد، الرموز الدينية و التاريخية و الأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الرابع، العدد الأول، يناير 2012.

- السلطان، محمد فؤاد، الرموز التاريخّية والدينّية والأسطورّية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، مجلد14 ، العدد الأول، 2010.

-الزيود، عبد الباسط، المتوقع و اللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعية أم الفرق لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها، عدد 38 ، الجزء 18، الأردن، 2006.

- حلي، عمر ، مفهوم التناص عند باختين، مجلة الرصيف، العدد الأول، 1988.

- مرتاض عبد الملك، مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية، مجلة سيميائيات، العدد 2، جامعة وهران، الجزائر، 2006.

-الجوزي، مصطفى، في التوازن اللغوي المعادل الإيقاعي والمعنوي،**مجلة الفكر العربي المعاصر**، ع 68-69، بيروت، 1989.

- جبار، مروح غني، الإقتراض في العربية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، عدد 28، جامعة بغداد، 2001.

- الحجايا، أنصاف عبد الله؛ التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم (دراسة في الأساليب النحوية)، **رسالة ماجستير** في الدراسات اللغوية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن؛ 2016.

- حديدي، صبحي؛ في حوار ينشر بالعربية لأول مرة، محمود درويش: فلسطين ليست بحاجة لأساطير إضافية، **مجلة القدس العربي**، العدد 12، 2009.

- حرب على، قراءة ما لم يقرأ، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، عدد 60، بيروت،1989.

- حلبي، أحمد طعمة؛ جذور التناص في النقد العربي القديم، **مجلة البيان**، العدد 395، الكويت، 2003.

- الحمد، علي توفيق؛ جهود عبد القاهر الجرجاني في الدراسات التصريفية، **مجلة مجمع اللغة العربية**، عدد 28، جامعة اليرموك ، 1985.

- حمداني، إبراهيم؛ بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية،**مجلة كلية التربية** ،جامعة الموصل، ع 13، 2013.

- حمداني، إبراهيم؛ بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية، جامعة الموصل، عدد 13، 2013.

- حمر العين، خيرة؛ تجليات الآخر في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا)، **مجلة البيان الكويتية**،العدد 459، الكويت، 2008

- الحناش، محمد؛ لسانيات الجيل الرابع ومجتمع المعرفة، **مجلة التواصل اللساني**، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب، المغرب، مج 15، 2013.

- الحيالي، عبد الله خليف؛ التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل،كليةالتربية، العراق، 2013.

- خمري، حسين؛ نظرية النص في النقد المعاصر مقاربة سيميائية، **رسالة الدكتوراه**،جامعة قسنطينة، 1996.

- الخوالدة، فتحي رزق؛ تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش، **رسالة ماجستير** في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن؛ 2005.

- داحو، أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، **رسالة الماجستير** ، جامعة الشلف، 2009.

- داغر، شربل ؛

- التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، **مجلة فصول**، المجلد 16، القاهرة، العدد 1، 2012.

- القافية دليلا: الخروج من النظام وإبتداء القصيدة من الشاعر، **مجلة الكرمل**، ع: 76،77؛ 2003.

- داودي، وهاب؛ البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، **مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري**، جامعة بسكرة، العدد 10، 2014.

- درويش، محمود ؛

- التراجيد الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، **مجلة مشارف**، عدد 3، 1995.

- المختلف الحقيقي، **مجلة الشعراء**، منشورات بيت الشعر الفلسطيني فلسطين، 1999.

- دقياني، عبد المجيد؛ القافية في شعر بلقاسم خمار، **مجلة العلوم الإنسانية**، جامعة بسكرة، عدد 11، 2007.

- دي بوجراند، روبرت؛ ماهية النصوص، ترجمة: محمد شاهين، **مجلة الآداب الأجنبية**، عدد 83، 1995.

- ربابعة ،موسى؛ ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية**، بغداد، عدد 15، 1955.

- زائري علي؛ قراءة في قصيدة «بطاقة هوية» لمحمود درويش في ضوء نحو النص، **مجلة إضاءات نقدية**، ع 25، 2017.

- زغير، هادي سدخ؛ قصيدة أحمد زعتر لمحمود درويش دراسة تداولية، **مجلة الأستاذ**، ع 221،المجلّد1 ، 2017.

- زين الدين، هيفاء؛ حوار مع محمود درويش، **مجلة الثقافة**، العدد 01، دمشق، 1976

- السراحنة، سارة حسين؛ قصيدة الأرض في شعر محمود درويش (دراسة دلالية)، **مجلة كلية فلسطين التقنية**، دير البلح، 2015.

- سرحان، هيثم، أطياف محمود درويش (إشكالية التلقي في قصيدة «بطاقة هوية»)، **مجلة الأثر**، العدد 26، جامعة الآداب والعلوم، قطر، 2006.

- شاهين، عبد الخالق؛ أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، **أطروحة دكتوراه**، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق.

- شرشار، عبد القادر؛ نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحادالكتاب العرب دمشق، ع: 367، 2001.

- شقرون، عبد السلام؛ مقال نظرية (X – BAR) وأثرها في إعادة صياغة البنية الشكلية للنحو التوليدي التحويلي، **مجلة التواصل في اللغات والآداب**، عدد 43 ، جامعة باجي مختار، باتنة، 2015.

- شكري، محمد؛ شعرية التشخيص في المشروع السير الذاتي، **مجلة ثقافات**، العدد 7- 8، البحرين، 2008.

- صبار نور الدين

- الإيقاع و الحقيقة الأسلوبية الصوتية، **مجلة الآداب و العلوم الإنسانية**، العدد 10، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس، 2013.

- لسانيات النص الأدبي، قراءة في المستوى التركيبي لنص قديم، مجلة النقد و الدراسات الأدبية واللغوية ، العدد2 ، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة والنشر و التوزيع، سيدي بلعباس، 2005.

- الصيرفي، طارق علي أحمد؛ التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش، **رسالة ماجستير** في اللغة العربية، جامعة النجاح، فلسطين، 2011.

- صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جدارّية درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26 ،العدد الرابع، 2001.

- الطائي،غزاي درع، مناقشة في تجربة الشعراء الشباب، **مجلة الطليعة الأدبية**، دار الجاحظ، ع7،ب غداد، 1980

- طيبي،أمينة؛ الدرس الصوتي عند الفلاسفة المسلمين، **رسالة دكتوراه في اللغة**، جامعة بلعباس، 2005.

- العابدي، خضرة؛ الزمن في الرواية المغاربية حسب نظرية جيرار جنيت، **رسالة دكتوراه** في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة وهران1، 2007.

- عاشور، المنصف؛ ظاهرة الإسم في التفكير النحوي العربي، **أطروحة دكتوراه**، جامعة تونس الأولى، كلية الآداب منوبة، 1997.

- العبادي، عيسى قويدر؛ أنماط الحوار في شعر درويش،**مجلة الدراسات**، مجلد 41، ع1، جامعة الأردن 2014.

- عبد الحليم، بن عيسى؛ الإتصال اللغوي بين الدقة والغموض،**مجلة اللغة والإتصال**، ع1، جا.وهران1، 2005.

- عبد الهادي، محمد؛ تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش، **مخبر وحده التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها**، جامعه بسكرة، 2009.

- عبد ربه، أمين صالح ؛ الغربة والحنين للوطن في الشعر الفلسطيني، **رسالة دكتوراه**،جامعه الأزهر،مصر، 1977.

- عثمان، إعتدال ؛ نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، **مجلة 5**، عدد 1، 1984.

– العجال، عبد السلام، الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، **مجلة الأثر**، العدد 24، جامعة الوادي، الجزائر، 2016.

– العربي، ربيعة؛ الحد بين النص والخطاب، **مجلة علامات**، العدد 33، كلية الآداب، أكادير، المغرب، 2010.

– عزوز، أحمد؛ الصوت و الدلالة في خطاب البشير الإبراهيمي "عيون البصائر نموذجا"، **رسالة ماجستير** ، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران1، 1992.

– عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبي الحديث، **مجلة ثقافات كلية الآداب**، عدد 7، جامعة البحرين، 2004.

– عطار،أحمد عبد الغفور؛ اللغة العربية والعصر، **مجلة الفيصل**، العدد 31، الرياض، السعودية، 1979.

– علي، ابراهيم؛ الخطاب الشعري و وعي المعنى دراسة تحليلية لنظام التخييل في الشعر الجزائري، **مجلة دراسات جزائرية**، جامعة وهران1، ع 2، 2005.

– العمري، أمل شفيق؛ توظيف التراكيب و بدائلها الأسلوبية في جدارية محمود درويش (دراسة دلالية في التركيب الطلبي)، **مجلة دراسات العلوم الانسانية و الاحتماعية**، المجلد 37 ، العدد 3 ، 2010.

– العموش، خلود إبراهيم سلامة؛ الخطاب القرآني دارسة في العلاقة بين النص والسياق، **أطروحة الدكتوراه**، الجامعة الأردنية، 1998.

– عميش، العربي؛ القيم الجمالية في شعر محمود درويش، **رسالة ماجستير**، جامعة وهران،1991.

– عيد، رجاء؛ الأداء الفني و القصيدة الجديدة، **مجلة فصول** ، المجلد السابع ،1987.

–العيد، يمنى؛ خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة، **مجلة الكرمل**، العدد4، 1981.

– عيسى تومي،الأبعاد التداولية في الخطاب القرآني، **رسالة ماجستير**، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة بسكرة، 2015.

– عيسى، راشد علي؛

– النداء في ديوان أوراق الزيتون لدرويش، **المجله الأردنية**، المجلد 7، الأردن، 2011

– تحولات متفاعلن في شعر محمود درويش، **المجلة الأردنية**، جامعة البلقاء التطبيقية، 2017.

– غاليم، محمد ؛ الهندسة المعرفية و التدبير في المصطلح المولّد، **منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب**، جامعة محمد الخامس، الرباط، 2010.

– غيثري، سيدي محمد؛النمذجة الصورية للغة العربية، **مجلة القلم**، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع 4، جامعة تلمسان، 2006.

- فاضل، جهاد؛ الجواهري ودرويش واسترداد القصائد، **مجلة العربي**، مطبعة حكومة الكويت، ع:701، 2012.

- الفايز، عبد الرحمن؛ الحوار في الشعر العربي إلى نهاي العصر الأموي، **رسالة دكتوراه**، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 2004.

- الفرّاع، سعيد؛ جدلية اليومي والشعري في «أثر الفراشة» قراءة في يوميات محمود درويش، **مجلة طنجة الأدبية**،عدد 27، المغرب، 2010.

- فضل، صلاح ؛

- بلاغة الخطاب وعلم النص، **سلسلة عالم المعرفة** ، الكويت، ع 164 ، 2012.

- طراز التوشيح بيت الإنحراف والتناص، **مجلة فصول**، المجلد 8، عدد 5، القاهرة، 1989.

- فيدوح، عبد القادر؛ بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، **مجلة الفصول الأربعة**، ليبيا، الاتحاد العام للأدباء، العدد81، 2012.

- قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، **مجلة فصول**، مج 3، عدد 2، 1983.

- قبيسي، حسين؛ صورة الهوية اللبنانية بالألوان الثقافية- الاجتماعية، **مجلة أبواب**، العدد 5، لبنان، 1995.

- قرني، محمود؛ محمود درويش تحت سماء القاهرة: ناصريون وقوميون في حضرة الظل الأخضر، **جريدة القدس العربي**، 20 سبتمبر، 2008.

- كنداوي، سعاد كريدي؛ العامل النحوي دراسة ابستمولوجية، مجلة كلية التربية،جا. القادسية،ع 09 ، 2012.

- كنوني، محمد؛ التوازي ولغة الشعر، **مجلة فكر ونقد**، السنة الثانية، العدد 18، 1999.

- لحميداني، حميد؛ المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، **مجلة جذور**،ع 02، ج 2، السعودية، 1999.

- الماجد، ماجد بن محمد ؛المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، مركز تحقيقات كايتور وعلوم الإسلام ، عدد 68، 2005.

- المدهون، راسم ؛ محمود درويش رحل تاركا قصيدته الجديدة مفتوحة، **مجلة نزوى**، عدد59، 2009.

- مرتاض،عبد المالك؛

- قراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، **مجلة تجليات الحداثة**،ع4،جامعة ، وهران، 1996.

- مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية،**مجلة سيميائيات**،ع 2،منشورات دار الأديب، وهران، 2006

- مرزوقي، محمد عبد السلام ؛جماليات الغموض في الشعر العربي الحديث، **مجلة الإتحاد**،ع 190، تونس، 2008

- مزوز دليلة؛ سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل و الدلالة، **الملتقى الدولي** حول السيمياء و النص الأدبي، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 13/12 مارس 2014.

- المساوي عبد السلام؛ جماليات الموت في أمكنة درويش الشعرية، **مجلة أوان**، البحرين ؛ع 7-8، 2005،.

- مصطفي دراويش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، **مجلة الخطاب**، العدد 2، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، 2007.

- معزوز، فطيمة؛ الصوائت العربية في القراءات القرآنية، **رسالة ماجستير في الصوتيات العربية**، جامعة سيدي بلعباس، 2012.

- مغني صنديد محمد نجيب؛ خدمة لغة الرياضيات في تفعيل التواصل العلمي و التعليمي اللغوي، **مجلة الخطاب و التواصل**، العدد الأول، المركز الجامعي بعين تموشنت،مطبعة الرشاد سيدي بلعباس؛ 2015.

- المقالح، عبد العزيز؛ نظرة في حركة القصيدة الأجد، **مجلة الأقلام**، العدد2، العراق، 1985.

- الملائكة، نازك ؛

- دلالة التكرار في الشعر، **مجلة الآداب**، العدد 10، 1957.

- موقفي من الشعر الحر، **مجلة أقلام**، عدد 7، 1978.

- منصور عبد الوهاب، القراءة من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ، **مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية**، العدد الأول، سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد ، 2005.

- موسى، خليل؛ قراءة الخطاب الشعري المعاصرة، **مجلة عالم الفجر**، ع 03، مج 29، 2001.

- موسى، إبراهيم نمر؛ التناص القرآني وأثره في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، **مجلة الشعراء**، عدد 17، 2002.

- مولاي حورية، بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش،دراسة تحليلية، **رسالة ماجستير**، سيدي بلعباس، 2007.

- مونسي حبيب

- القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن، **أطروحة دكتوراه**، معهد اللغة العربية ، جا.وهران1، 1996.

- النص وفاعلية التذوق الأدبي (مقاربة تطبيقية لكيفيات تلقي النصوص التلقي المشهدي)، **مجلة الموقف الأدبي**، العدد 383، سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 2003.

- الهكيوي، داود؛ التوازي الهندسي في رائعة ابن العميد النثرية، **مجلة جذور**، عدد 30، السعودية، 2010.

-الوعر، مازن؛ صلة التراث اللغوي العربي باللسانيات، **مجلة التراث العربي**،ع 48، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

- وهابي، محمد ؛ مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، **مجلة علامات في النقد**، عدد 54، 2004.

- يعقوب، ناصر؛ قصيدة القناع قراءة في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» لمحمود درويش، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 24، العدد 3+4، 2008.

- اليعقوبي، خالد؛ القصيدة السياسية، **مجلة البلاغة و تحليل الخطاب**، عدد 7-8، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 2015.

- يقطين، سعيد ؛ إنفتاح النص الروائي / عن محمد عزام، نظرية التناص، **مجلة البيان الكويتية**،ع 364، 2000.

- يوسف، أحمد ؛ب ين النص و الخطاب، **مجلة الحداثة قسم العربية و آدابها**، ع 1، جا.وهران1، 1992.

- الجنادبة، أحمد؛ النبر في اللغة العربية: دراسة حاسوبية (أفعل التفضيل نموذجا)، **مجلة المخبر**، عدد 14، جامعة بسكرة، 2018.

خامسا:مواقع الانترنت:

- حمزة، حسين ؛ ضلال المعنى و حرير الكلام، 2019/03/04 عبر موقع: www.qsm.ac.il.pdf

-روشان، التناص ودلالاته في جدارية محمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش للإبداع، 2012، عن موقع : http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=687&cat=19

- سروجي؛ في افتتاحية احتفالية محمود درويش، 23/01/ 2019، عن موقع موقع: www.youtube.com/watch.

- شعير، محمد؛ أثر الشاعر لا يزول، 2017/11/17، عبر الموقع : httpsM//manshoor.com/people/mahmoud-darwish-libary

- عبابنة؛ يحي؛ اللغة المؤابية في نقش مشيع، كتاب إلكتروني، عبر الموقع http://books.google.dz

- الملا، ابراهيم؛ شعراء إماراتيون: هناك دائما ما هو أبعد لدى محمود درويش، الملحق الثقافي، 20 أوت 2017، عن موقع: www.alittihad.ae/article

- منصوري، زهير أحمد؛ ظاهرة التكرار في شعر أبي القاشم الشابي، 2019/02/12، عن موقع: www.academia.edu

- ميراوي، عبد الوهاب؛ شعرية الفضاء التناصي وبنية التنوع والتقابل، مجلة سمات، عدد2، 2013، عن موقع الأنترنت: www.platform.almanahil.com/Reader/2/53986

-التافتازاني، سعيد الدين؛ المطول في شرح تلخيص المفتاح، المكتبة الأزهرية، نقلا عن موقع أرشيف المصادر http://archive.org/details/mottahmottah:

– باللغة الأجنبية:

- Aquien ,Michèle Dictionnaire de poétique,librairie générale Française,paris, 1993.

- Bakhtine Marxisme et la philosophie du langage, Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique,trad.du russe et présente par marina yaguella,Paris,Minuit,1977.

- Barthes, Roland ;theorie du txte in Encyclopaedia universalis, corpus 17 sourtine tirso, France ; 1985.

- Battestini,Simon écriture et texte, contribution africaine, les presses de l'Universite laval ; presence africaine, 1997.

- Cook,Walter An introdaction to generative senantics, unpulished classroom lectures, departement of linguistics, georgetain university, Washington, 1981

-Coulthard, Malcolm ; an introduction discourse analysis, longman, london et New york, 1985.

-Courtes, Josph et Algirdas julien greimas ; Sémiotique,dictiomaire raisonné de la theorie du lanqage classique ; hachette, paris, 1986

-Drillons , Drillons , jacques ; traité de la ponctuation française, Gallimard, paris,1991.

-Duboit,Jean et autres , Didinnaire de linguistique (discoure – texte), larousse, paris,1973.

-Edward N Lorenz, un battement d'aile de papillon au brésil peut –il déclencher une tornade au Texas ¨alliage, 1993.

-Fathi nasser, Empurts lexicologique : du français à l'arbe des origines jusqu'a la fin du XXI, Université de Paris 1966

-fontanier, Pierre ; des figures du discours, Flammarion, Paris, 1977

-Francis Renaud, la semantique du temps et la lanbd calcul, press univesitaire de paris ; Paris, 1996

-Genette,Gérard ; Seuils, edition du seuil, paris, 1987.

-Gray, George Buchanan; The formes of Herbrew Poetry, Hodder and Syoughton, Syoughton, R&R, Clark Limited, EDINBURG, 2012

-Hallelujah, In James Hastings. A Dictionary of the Bible, New York: Charles Scribner's Sons, 2013

-Halliday, M.A.K Ruquaha Hassan,Cohesion in englich, longman, london,1976

-Halliolay,M.A.K; (Michael.Alexander.Kirkwood),and Ruqaiya Hassan ,Cohesion in English. longman, london, 1925-

-Henri Poincaré , calcul des probabilités , reirapression , Edition jacques gabay , pris , 1987.

-Hoek,Leo la marque du titre , dispositifs semiotiques d'une pratique textuelle , La Haye. mouton. paris.1981

-Koch ,Barbara Johnston; presentation as proof, the langage of arabic rhetoric anthropogical linguistic ,vol 25, N01, 1983

-Kristera, , Julia ; - la révolution du langage poetique, edition du seuil, paris,1974.

-le texte du roman, mouton publihers the hage, paris, 1970

- Semiotike, recherches pour une semanlyse, ed seuil , paris, 1969.

-Malherbe, François de les plus authentiques et les plus anciennes impressions, annotée par : Ludovic Lalanne, Tome 3, paris, Hachette, 1862.

-Martinet,André éléments de linguistique générale, Armand colin, 4ème édition , 2ème tirage , paris, 2011

-R .Jakabsor ,linguistic and poétics , Library of congres , United states of America , 1987 .

-Ricoeur,Paul ;du texte a l action,edition du seuil, paris, 1986.

-S.khoja and garside stemming arabic , text , compunting département lancaster university lancaster , 1999

-Todorov et Mikhaïl Bakhtime ; le principe dialogique, ed. du seuil, paris, 1981.

-Théorie de la littérature, textes de firmalistes russes, ranis traduit par todorov et Jakobson ;collection seuil, 1965

-Webster Merrian; INC, webster third new international, dctionary of the dangage unbraided, pubishers sprinq fieid, massachusetts, usa, 2011.

الملاحق

ملحق رقم 1: بطاقة فنية للشاعر محمود درويش

احتلّ محمود درويش (1941 ـ 2008) موقعاً فريداً قلما حظي به شاعر في الثقافة العربية الحديثة، ولا يُقارَن نفوذه الأدبي إلا بذلك الموقع الخاص الذي تمتّع به كبار الشعراء العرب في أطوار ازدهار الشعر، حين كان الشاعر أشبه بنبيّ الأمّة، والناطق المعبّر عن كيانها، وعرّافها الذي يستبصر أقدارها الماضية والحاضرة. وفي ثقافات الأمم تكررت على الدوام تلك البرهة الاستثنائية التي تُلقى فيها على عاتق شاعر مهمة كبرى مثل التقاط الوجدان الجَمْعي للأمّة، وتحويل الشعر إلى قوّة وطنية وثقافية، روحية ومادية، جمالية ومعرفية.

ولقد توفّرت للشاعر أسباب موضوعية وأخرى ذاتية لبلوغ هذا الموقع، وحدث أحياناً أنْ كان التفاعل بين هذين النوعين من الأسباب في صالح مشروع درويش الشعري في حصيلته كما حدث في أحيان أخرى، أنّ ضغط الشروط الموضوعية ألزم الشاعر بدفع برنامجه الجمالي إلى الصفّ الثاني والسماح للمهمة الوطنية باحتلال الصفّ الأول. ولكنه في الحالتين أثبت حساسية فائقة تجاه تطوير لغته وأدواته وموضوعاته، خصوصاً في العقدين الأخيرين من مسيرته الشعرية حين استقرّت كثيراً معادلة العلاقة التبادلية الوثيقة بين تطوير جمالياته الشعرية وتطوّر نفوذه الأخلاقي والثقافي في الوجدان العربي.

وفي طليعة الأسباب الموضوعية أتى انتماء الشاعر إلى تلك الحركة الشعرية الغنية التي كانت قد أخذت تتطوّر في فلسطين المحتلة منذ مطلع الستينيات على يد شعراء مثل توفيق زياد وسميح القاسم وسالم جبران ودرويش نفسه، ثم اكتشفها العالم العربي في أوج هزيمة 1967، فأطلق عليها اسم (شعر المقاومة)، انسياقاً وراء الحاجة الماسة إلى بدائل خَلاصية تخفف وطأة الاندحار، وتعيد الأمل إلى روح تعرّضت لجرح عميق.

وبين مجموعة شعرية وأخرى أخذت سلطة درويش الأدبية تتعاظم وترسخ، فأدرك أنّ موقع الشاعر الناطق باسم الوجدان الجَمْعي للأمة يقتضي، قبل أي تدبير آخر، تطوير الموضوعات والأدوات والأساليب التي تضمن للشعر أن يواصل الحياة تحت اسم وحيد هو الشعر. ولقد أسفر ذلك عن مزيج ناجح من شخصية الفلسطيني المناضل والمقاوم، وشخصية الشاعر الذي تتصف قصائده بمستوى فنّي رفيع، فاجتذب درويش القارئ العادي والقارىء المثقف على حدّ سواء، وكانت أمسياته الشعرية بمثابة أعراس احتفالية، جمالية وسياسية وطقسية، يزحف إليها الآلاف.

يعتبر محمود درويش واحد منهم من أهم الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن، واشتهر بكونه أحد أدباء المقاومة، وحملت الكثير من قصائده القضية الفلسطينية فلُقِب بشاعر الجرح الفلسطيني.

و يعد أيضا من بين أبرز من ساهموا في تطوير الشعر العربي الحديث، و حقق ديوانه **أوراق الزيتون** الصادر 1964، ثم **عاشق من فلسطين** 1966 نجاحا كبيرا، حيث ذاع كشاعر مقاومة، و هو في مطلع العشرينيات من عمره .و كان محمود درويش واحد من أكبر الشعراء العرب إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق. فشعره من أكثر النماذج إشراقا تجمعت فيه عبر حياة حافلة بالمقاومة و التصدي.

لمحمود درويش أكثر من ثلاثين ديوان شعر ونثر وثمانية كتب، وتميز شعره بالوطنية حتى لقبوه بشاعر فلسطين وفي الوقت نفسه بالرومانسية والحنين الدائمين والحب، سواء كان حب الوطن أم غيره.

ولعل أهم ما يميز تجربته الشعرية امتزاج كل مرحلة بمشاعر الغضب و الثورة التي ما انفكت بؤرة و مركز لانطلاقه ضد طوفانات ثلاثة حاصرته من جميع الجهات: طوفان الاحتلال و ضياع الوطن، طوفان العصر الذي اختلت موازينه و قيمه و نظمه، و طوفان الإنسان الجديد الذي ضل طريقه و أهدر قيمه و جرف في طريقه الأخضر و اليابس و أغرق كل ما تبقى من قيم الحق و العدل و الحرية و الاستقرار في عصره.

ساهم محمود درويش في تطوير الشعر العربي الحديث واكتسابه للرمزية أكثر، وهنا سنحاول أن نركز أكثر على حياته نفسها أكثر من شعره لنعرف معًا ما ساهم في تشكيل هذه العقلية العبقرية.

درويش مدرسة تاريخية مشحونة بالوطنية سمت اللغة العربية المعاصرة بفضل أشعاره ولاسيما القضية الفلسطينية، وساهم من موقعه في التاريخ للتضحيات و الكفاح البطولي من أجل التحرر، و لقد لعب دورا رياديا في رعاية كفاح شعبه و تقديمه للعالم بوجهه الإنساني الأصيل ، فساهم بمكانته و إمكاناته في صياغة البعد التحرري والإنساني، إنه ذلك الشاعر الذي خلق الذعر في قصائده للعدو **عابرون في كلام عابر** أدخلت الخوف في أعضاء الكنف الإسرائيلي حين مناقشتها، إنه شاعر ترابي من الطراز الأول فقد تحدث عن الأرض والطبيعة، عن الربيع، عن اللون الأخضر، عن الأزهار، إنه المثقف في قصائده ، المطور للغته وصوره لتشكيل صوته الخاص.

كيف لا و هو الذي خلق من نضال شعبه رمز الثورة من **سرحان يشرب القهر** إلى **سجل أنا عربي**، إنه الشاعر الذي لم يجف ماء قلبه في **مديح الظل العالي** للرئيس ياسر عرفات، إنه ذلك الذي يمزج الواقع بالخيال و الأصالة بالحداثة و الأسطورة بالحقيقة في آخر قصائده **لاعب النرد** أبن نفسه قبل موته . قد استهواه في فترة من الفترات روح التجريب فكتب **محاولة رقم 07** و استهوته الملحمة فكتب **أحمد الزعتر**.

أولا : بدايات محمود درويش وحياته:

محمود سمير درويش هو شاعرٌ فلسطيني وعضو المجلس الوطني الفلسطيني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، وله دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثية، وُلِدَ بتاريخ 13 مارس عام 1941 في قرية البروة الفلسطينية التي تقع على جبل الجليل قرب ساحل عكا لأسرةٍ كبيرة من خمسة أبناء وثلاث بنات.

أتم محمود درويش تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل قبل أن يفر مع أسرته ضمن عشرات الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين الذي هربوا من البلاد – أو طُرِدوا منها جراء القذف بالقنابل – عام 1947 إلى جنوب لبنان، لكن عاد بعد ذلك بعامين مع أسرته إلى البلاد متسللًا عن طريق دليل فلسطيني يعرف الطرق السرية للجليل ليجد أن قريته قد دمرت تماما.

انتقلت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة وامتلكت فيها بيتًا، لكن محمود عاش في حيفا لمدة عشر سنوات وأنهى فيها دراسته الثانوية

في سنة 1955 إلتحق بالثانوية في كفر ياسيف. وهي السنة التي نشر فيها شعره لأول مرة، ثم تولى النشر في صحف الإتحاد والجديد واليوم ومجلة حقيقة الأمر.

بعد الثانوية انضم للحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافته محررًا ومترجمًا في صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد التابعتين للحزب نفسه، وترقى بعد ذلك لرئيس تحرير المجلة، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر.

اعتقلته قوات الاحتلال الصهيوني مراتٍ عديدة بتهمة القيام بنشاط معاد لدولة إسرائيل لآرائه السياسية وتصريحاته المعادية؛ فاعتقلوه خمس مرات أولها عام 1961، كما فُرضت عليه الإقامة الجبرية حتى عام 1970.

كانت تلك الفترة شديدة الصعوبة على الفلسطينيين عامة وعلى محمود خاصة ويحكي عنها واصفًا إياها: "كنت ممنوعًا من مغادرة حيفا مدة عشر سنوات. كانت إقامتي في حيفا إقامة جبرية ثم استرجعنا هويتنا، هوية حمراء في البداية ثم زرقاء لاحقًا وكانت أشبه ببطاقة إقامة. كان ممنوعًا عليّ طوال السنوات العشر أن أغادر مدينة حيفا. ومن العام 1967 لغاية عام 1970 كنت ممنوعًا من مغادرة منزلي، وكان من حق الشرطة أن تأتي ليلًا لتتحقق من وجودي. وكنت أعتقل في كل سنة وأدخل السجن من دون محاكمة. ثم اضطررت إلى الخروج."

ثانيا: مناصبه وأعماله:

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر مجلة الكرمل. كانت إقامته في باريس قبل عودته إلى وطنه حيث أنه دخل إلى فلسطين بتصريح لزيارة أمه. وفي فترة وجوده هناك قدم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب و اليهود اقتراحًا بالسماح له بالبقاء وقد سمح له بذلك.

في الفترة الممتدة من سنة 1973 إلى سنة 1982 عاش في بيروت وعمل رئيسًا لتحرير مجلة شؤون فلسطينية، وأصبح مديرًا لمركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية قبل أن يؤسس مجلة الكرمل سنة1981.

بحلول سنة 1977 بيع من دواوينه العربية أكثر من مليون نسخة، لكن الحرب الأهلية اللبنانية كانت مندلعة بين سنة 1975 وسنة 1991، فترك بيروت سنة 1982 بعد أن غزا الجيش الإسرائيلي لبنان و حاصر العاصمة بيروت لشهرين وطرد منظمة التحرير الفلسطينية منها.

أصبح درويش منفيًا تائهًا، منتقلًا من سوريا وقبرص والقاهرة وتونس إلى باريس.

ساهم في إطلاقه واكتشافه الشاعر والفيلسوف اللبناني روبير غانم، عندما بدأ هذا الأخير ينشر قصائد لمحمود درويش على صفحات الملحق الثقافي لجريدة الأنوار والتي كان يترأس تحريرها. ومحمود درويش كان يرتبط بعلاقات صداقة بالعديد من الشعراء منهم عبد الرحمن الأبنودي من مصر محمد الفيتوري من السودان ونزار قباني من سوريا وفالح الحجية من العراق ورعد بندر من العراق وسليم بركات من سوريا وغيرهم من أفذاذ الأدب في الشرق الأوسط.

كان له نشاط أدبي ملموس على الساحة الأردنية فقد كان من أعضاء الشرف في نادي أسرة القلم الثقافي مع عدد من المثقفين أمثال مقبل مومني وسميح الشريف ... وغيرهم.

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب و الصحفيين الفلسطينيين في 1984، وحرر في مجلة الكرمل و أقام في باريس عقب اجتياح إسرائيلي لبيروت عام 1982.

لم يتوقف النتاج الشعري لمحمود درويش، فكانت مطولته الشعرية **مديح الظل العالي** التي صدرت عن دار سيراس في تونس سنة 1983، كما صدر له أيضا **ديوان حصار لمدائح البحر** في بيروت عن دار العودة، ونال جائزة لينين في السنة ذاتها. وفي 1986 أصدر ديوانيين هما **ورد أقل** عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء، **وهي أغنية، هي أغنية** عن دار الكلمة في بيروت.

انتخب عضوا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية في 1987، كما أصدر في السنة ذاتها كتابين هما **ذاكرة للنسيان** عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء، **وصورة عن حالتنا** عن دار الكلمة في بيروت. وفي 1989 صدرت له عن دار نجيب الريس بلندن مطولته مأساة النرجس وملهاة الفضة.

كان درويش من الشعراء القلائل الذين يكتبون نثرا لا يقل في صفائه و جماله عن الشعر، و لا تخلو نصوصه من روح الشعر و خاصة ما كتب في رثاء الشاعر المصري صلاح جاهين و الزعيم الراحل ياسر عرفات. ولقد تحولت قصيدته الشهيرة " **بطاقة هوية** (1964) التي يخاطب فيها شرطيا إسرائيليا إلى صرخة تحد جماعية الاحتلال الإسرائيلي إذ يقول فيها :**سجل أنا عربي ورقم بطاقتي خمسون ألف** .مما أدى إلى اعتقاله من طرف الاحتلال، و نشر درويش آخر قصائده في 17 جوان الماضي تحت عنوان **أنت منذ الآن غيرك** انتقد فيها التقاتل الفلسطيني/ الفلسطيني .

ومن مجموعات أعمال محمود درويش، نلخص ما يلي:

1- مجموعات شعرية:

- ديوان: عصافير بلا أجنحة، فلسطين المحتلة، 1960
- ديوان: أوراق الزيتون، فلسطين المحتلة، 1964
- ديوان: عاشق من فلسطين، فلسطين المحتلة، 1966
- ديوان: آخر الليل، فلسطين المحتلة، 1967
- ديوان: حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، 1969
- ديوان: العصافير تموت في الجليل، دار الآداب، بيروت، 1970.
- ديوان: أحبك أو لا أحبك، دار الآداب، بيروت، 1972
- ديوان: محاولة رقم 07، دار الآداب، بيروت، 1974.
- تلك صورتها و هذا انتحار العاشق، 1975.
- أعراس، دار الآداب، بيروت، 1977.
- صباح الخير يا ماجد- لجنة تخليد الشهيد القائد ماجد أبو شرار،1981 .
- مديح الظل العالي، دار سيراس، تونس، 1983.
- حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، 1984.
- هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة، بيروت، 1986 .
- ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- ديوان مأساة النرجس ملهاة الفضة، دار نجيب الريس، لندن، 1989
- ديوان أرى ما أريد، 1989
- ديوان أحدى عشر كوكبا، 1992.
- ديوان محمود درويش أعماله الشعرية الكاملة (جزآن)، 1994
- ديوان لماذا ترطت الحصان وحيدا، 1995.
- ديوان سرير الغريبة، 1999.

- جدارية محمود درويش، 2000.
- حالة حصار، 2002

2 – الأعمال الكاملة

- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971، وقد صدرت منه طبعات كثيرة.

3 – أعمال نثرية:

- شيء عن الوطن .
- الكتابة على ضوء البندقية، دار العودة، بيروت، 1971
- يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، 1976
- وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام
- ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
- في وصف حالتنا، دار الكلمة، بيروت، 1987 .
- عابرون في كلام عابر، 1991.
- الرسائل، عمل مشترك مع سميح القاسم، دار عربك، حيفا، 1989
- المختلف الحقيقي، من ديوان عاشق من فلسطين، 1990
- أبيات غزل .
- عاشق من فلسطين، إلى أمي، خائف من القمر السجن خواطر في شارع

تجدر الإشارة، إلى أن أعماله ترجمت إلى أكثر من أربعين لغة، وحصل على العديد من الجوائز العالمية منها: درع الثورة الفلسطيني 1981، لوحة أوربا للشعر عام 1981. جائزة ابن سينا من الاتحاد السوفياتي 1982، جائزة لينين 1983، جائزة الأمير كلوس الهولندية، جائزة فارس للفنون و الآداب في فرنسا. كما فاز عام2007 بجائزة ملتقى القاهرة الأول للشعر العربي بإجماع أعضائها.

ثالثا: وفاته:

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أوت 2008 بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء في مستشفى ميموريال هيرمان بالإنجليزية (Memorial Hermann Hospital) نزع أجهزة الإنعاش بناءً على توصيته.

و لقد أعلن الرئيس محمود عباس الحداد العام في الأرض الفلسطيني مدة ثلاثة أيام إثر وفاته، و قال أن غياب شاعرنا الكبير محمود درويش عاشق فلسطين، رائد المشروع الثقافي الفلسطيني الحديث، و القائد الوطني اللامع والمعطاء سيترك فراغا كبيرا في حياتنا الثقافية و السياسية و الوطنية لن يملأه سوى أولئك الذين تتلمذوا في

مدرسته تمثلوا أشعاره و كتاباته و أفكاره و سيواصلون حمل رسالته الإبداعية لهذا الجيل و للأجيال القادمة. ووري جثمانه الثرى في 13 أوت في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي. وتم الإعلان أن القصر تمت تسميته (قصر محمود درويش للثقافة). وقد شارك في جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس.

لقد كان درويش رمزا للقدرة على تطوير الذائقة العربية، و يمثل الحيوية الدافقة في أعلى ذروة بلغها الشعر رمزا للقدرة على تطوير الذائقة العربية، و يمثل الحيوية الدافقة في أعلي ذروة بلغها الشعر العربي، كما أنه لا يكرر نفسه انطلاقا من ثقافة موسوعية و رؤيوية كونية، حتى استطاع أن يعرج بالقضية العربية إلى أفاق إنساني رحيب.

إن القارئ لدرويش ينفتح على الاستثناء الوحيد الذي نحت كلمات الشعر الحديث الذي أخرج الكلمة من المعنى، و حمل القضية إلى العالمية لما فيها من رفض للظلم. إنه الذي ألف الموسيقى في الشعر و جعل القضايا الصغيرة و الكلمات العادية أدبا عالميا و شعرا رائعا لذل سموه المتنبي الثاني، إنه الذي ثار لطفولته القاسية شعرا .

إنه الذي شَجع لقرض الشعر باكرا و استيقظ معه الناقد، إنه الذي واكب القضية الفلسطينية منذ طفولته إلى رحيله أسطر فيها الوجع الفلسطيني بالكلمات الشاعرة وحملها إلى كل مكان و زمان، فهو لاعب النرد الأمهر خطا بالقصيدة في سياق تجريبي إبداعي لم يقدمه أي عربي منذ المتنبي إلى الآن.

ملحق رقم 2: صور فوتغرافية للشاعر محمود درويش

فهرس

الإهداء

الشكر

قائمة الأشكال البيانية

قائمة الجداول

المقدمة العامة أ

مدخل: مقاربة تأصيلية في الحدود والمفاهيم 1

توطئة 02

المبحث الأول: مدخل إصطلاحي 03

المطلب الأول: الجملة، النص 03

أولا: الجملة 03

ثانيا: النص 08

النص في التراث العربي 09

دلالة النص في رحاب الدراسات اللغوية والمعجمية والفقهية 11

النص من المنظور الثقافي 18

المطلب الثاني: التناص، الخطاب 22

أولا: التناص 22

ثانيا: الخطاب 26

المبحث الثاني: الحركة اللسانية والخطاب الشعري عند محمود درويش 29

المطلب الأول: أثر التوجهات اللسانية الحديثة لدى الغرب 29

المطلب الثاني: التجربة الشعرية لدى محمود درويش 31

أولا: تقسيم التجارب الشعرية 31

مرحلة النفي داخل الوطن (المرحلة الثورية) 32

مرحلة البحث الجمالي 33

المرحلة الملحمية 34

المرحلة الملحمية – الغنائية (مرحلة البعد عن الوطن) 34

المرحلة الأخيرة في شعر محمود درويش 35

ثانيا: تحولات التجربة الشعرية لدى محمود درويش 36
الفصل الأول: المستوى التركيبي 45
توطئة الفصل الأول 46
المبحث الأول: تجليات الوصل لدى محمود درويش 47
المطلب الأول: المظاهر البلاغية واللسانية للوصل 47
أولا: المظاهر البلاغية للوصل 47
ثانيا: المظاهر اللسانية للوصل 48
المطلب الثاني: أنواع الوصل اللساني 49
أولا: الوصل الإضافي 49
ثانيا: الوصل العكسي 49
ثالثا: الوصل السببي 49
رابعا: الوصل الزمني 50
المطلب الثالث: أنساق الوصل وأبعاده الترابطية لدى محمود درويش 50
أولا: الوصل الإضافي وبعده الترابطي (أو، الواو، مثلا) 51
ثانيا: الوصل العكسي وبعده الترابطي (لكن، حتى، بل) 62
ثالثا: الوصل السببي وبعده الترابطي (إذن، إذا) 68
رابعا: الوصل الزمني وبعده الترابطي (ثم) 71
المطلب الرابع: الإحصاء الوصفي لظاهرة الوصل في المنجز الشعري 74
المبحث الثاني: مظاهر الحذف و آلياته في شعر محمود درويش 78
المطلب الأول: مفهوم الحذف وآلياته 78
المطلب الثاني: مظاهر الحذف ودلالاته في شعر محمود درويش 80
أولا: المرحلة الأولى 81
الحذف على المستوى البصري 81
الحذف على المستوى اللساني (الصرف) 88
- الحذف الاسمي 88
- الحذف الحرفي 93
ثانيا: المرحلة الثانية 95
الحذف على المستوى البصري 95
الحذف على المستوى اللساني الصرفي 96

- الحذف الفعلي 96
- الحذف الحرفي 100
ثالثا: المرحلة الثالثة 102
الحذف على المستوى البصري 102
الحذف على المستوى اللساني الصرف 104
حدف الحركة إلى سكون 104
رابعا: المرحلة الرابعة 105
الحذف على المستوى البصري 105
المبحث الثالث: درجات التكرار ووظائفه الدلالية 108
المطلب الأول: التكرار في الدراسات اللسانية النصية 108
المطلب الثاني: درجات التكرار في لغة الشعر العربي المعاصر 112
أولا: تكرار الفونيمات 112
ثانيا: تكرار الحرف 112
ثالثا: تكرار الكلمة 115
تكرار التداعي 115
التكرار المنتظم 115
تكرار المجاورة 115
رابعا: تكرار العبارة 115
التكرار التعادلي 116
التكرار الاستهلاكي 116
التكرار الختامي 116
تكرار اللازمة 117
المطلب الثالث: مستويات التكرار ووظائفه اللسانية 117
أولا: المرحلة الأولى 118
تكرار الكلمة 119
تكرار العبارة 123
ثانيا: المرحلة الثانية 128
تكرار الكلمة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني 128
تكرار العبارة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني 134

ثالثا: المرحلة الثالثة 141
تكرار الكلمة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني 141
تكرار العبارة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني 146
رابعا: المرحلة الرابعة 150
تكرار الكلمة مع التمثيل الدلالي بالمنحى البياني 150
الفصل الثاني: المستوى الإيقاعي 153
توطئة الفصل الثاني 154
المبحث الأول: جماليات الشكل العروضي 155
المطلب الأول: الهندسة التقفوية وإنفتاح مساراتها لدى شعر محمود درويش 155
أولا: مفهوم وأنواع القوافي السائدة من حيث الإطلاق والتقييد 155
مفهوم القافية والدور الأدائي لها 155
أنواع القوافي السائدة من حيث الإطلاق والتقييد في شعر درويش 157
ثانيا: الفاعلية الدلالية 160
ثالثا: المسارات المفتوحة للقافية في شعر محمود درويش 162
نمط القافية الموحدّة 163
نمط القافية المتنوعة 165
رابعا: التشكيل الآدائي للتنوع التقفوي في المنجز الدرويشي 165
القافية المتتالية 166
القافية المستوية 167
القافية المتقاطعة 171
القافية المتعانقة 173
القافية المتواطئة 174
القافية المتجاوبة 175
القافية المقطعية 176
القافية الحرّة المتغيّرة 179
المطلب الثاني: القياسات الحاسوبية لبنية التنغيم 179
أولا: أدوات التغيير و التهذيب و التليين 179
ثانيا: التنغيم و دلالاته في الدرس اللساني (Intonation) 181
ثالثا: التنغيم و الكمية الزمنية 182

المطلب الثالث: القراءات الحاسوبية لمدار النبر 187
أولا: درجات النبر (L'accent – Loudnesse) 187
ثانيا: قانون النبر الكمي 188
قانون النبر اللغوي 188
قانون النبر الشعري 189
ثالثا: القياس الحاسوبي لمدار النبر 189
المبحث الثاني: جماليات البنى المكملة 195
المطلب الأول: التوازي وأثره الهندسي 195
أولا: التوازي في الدرس البلاغي وعند اللسانيين 195
التوازي في الدرس البلاغي 195
التوازي عند اللسانيين 197
ثانيا: التوازي وأثره الهندسي الديكارتي لدى محمود درويش 200
التوازيات المتشعبة 200
التوازي الصرفي 206
التوازي التركيبي 220
المطلب الثاني: بنية التدوير 230
أولا: مصطلح التدوير 230
ثانيا: التدوير الإعتيادي 231
ثالثا: التدوير بعد علامات الترقيم 233
المطلب الثالث: المزاوجة الموسيقية 234
أولا: مصطلح المزاوجة الموسيقية 234
ثانيا: تجربة محمود درويش في المزاوجة الموسيقية 235
المبحث الثالث: جماليات الإيقاع الداخلي 237
المطلب الأول: إيقاع البنية الصوتية 237
أولا: تراكم الأصوات الممدودة 238
ثانيا: الدلالات الرمزية للأصوات 245
ثالثا: التقابل الصوتي 249
المطلب الثاني: إيقاع البنية البصرية 253
أولا: إيقاع الهندسة الفضائية 254

ثانيا: إيقاع علامات الترقيم 259
المطلب الثالث: إيقاع البنية المجازية 261
أولا: إيقاع حركة الصورة 262
ثانيا: إيقاع الصورة التشكيلية 265
ثالثا: إيقاع الصورة التشخيصية 266
رابعا: إيقاع الصورة المتجاوزة 269
المطلب الرابع: إيقاع البنية الدلالية 271
أولا: إيقاع الفكرة 272
ثانيا: حوارية الأصوات الإيقاعية 275
الفصل الثالث: المستوى الدلالي 278
توطئة الفصل الثالث 279
المبحث الأول: اللغة – الدلالة 280
المطلب الأول: علم الدلالة 280
أولا: الدلالة اصطلاحا 280
ثانيا: أنواع الدلالة 282
الدلالة الاجتماعية أو المعجمية 282
دلالة الالتزام أو الدلالة العقلية 282
الدلالة الصرفية 283
الدلالة الصوتية 283
الدلالة النحوية 283
الدلالة اللغوية أو الوضعية 283
الدلالة اللغوية أو الوضعية 283
ثالثا: النظم 283
المطلب الثاني: مظاهر المستوى الدلالي 284
أولا: مبدأ الإشراك 284
ثانيا: الحذف 285
حذف المسند له في الجملة الاسمية 285
حذف المسند إليه 285
حذف المسند في الجملة الفعلية 286

حذف حروف الروابط حروف الجر (من) 287
ثالثا: موضوع الخطاب/ العنوان 287
المطلب الثالث: الدلالة و السياق 288
المبحث الثاني: التنّاص في شعر محمود درويش 290
المطلب الأول: التنّاص الديني 291
أولا: استحضار الشخصيات النبوية 291
ثانيا: التناص من القرآن الكريم 300
ثالثا: التناص مع الأحاديث النبوية الشريفة 305
رابعا: التناص الإنجيلي والتوراتي 306
المطلب الثاني: التناص الأدبي 309
أولا : امرئ القيس 309
ثانيا: جميل بن معمر (جميل بثينة) 310
ثالثا: المتنبي (رحلة البحث عن مصر) 311
رابعا: أبو العلاء المعري 312
خامسا: طرفة بن العبد 312
المطلب الثالث: التناص الأسطوري 313
المبحث الثالث: أنساق التمثيل الذهني 317
المطلب الأول: البنيات الذهنية لدائرة الترادف والمعالجة الآلية لها 317
أولا: البنيات الذهنية لدائرة الترادف 317
ثانيا: المعالجة الآلية الدلالية 323
المطلب الثاني: انحراف الأقطاب الدلالية المتضادة 326
المطلب الثالث: التصعيد الدلالي لشعرية الإزدواج اللغوي 337
أولا: الاقتراض اللساني 337
ثانيا: ألسنة المكون اللغوي التقني 339
ثالثا: الدراسة الدلالية للإزدواج اللغوي 341
المطلب الرابع : تجليات فضاء التشاكل و الشرط الدلالي 342
أولا: تشاكل التعبير و المحتوى 343
ثانيا: الارتباط الشرطي (الانجرار) 347
خاتمة عامة 351

قائمة المصادر والمراجع 354
الملاحق 389
الفهرس 398