**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**
**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**
**جامعة الشهيد حمّه لخضر . الوادي**
**كليــة الآداب واللغـــــــات**
**قسم اللغة والأدب العربي**

# محاضرات في مقياس تحليل الخطاب الشعري

**. المستوى: السنة 1 ماستر أدب حديث ومعاصر .**

**إعداد الدكتور: يـوسف بديدة**
**الرتبة: أستاذ محاضر أ**

السنة الجامعية: 2021 . 2022

# مقدمة

هذه مجموعة من المحاضرات التطبيقية التي كانت في الأصل مقالات علمية كُتِبت في فترات زمنية متباعدة نسبيا. غير أن ما يجمعها يتصل بالمبدأ العلمي الذي ينتصر للتجرد التام من إكراهات المراجع الخارجية وتأثيراتها، ونعني تحديدا الانتصار للروح البنيوية التي يراها البعض فلسفة، بينما يراها آخرون منهجا وطريقة في النظر إلى الأشياء وإلى الوجود.

غير أنه من الوجيه الإشارة إلى تقاطع هذه الرؤية البنيوية مع مناهج وعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية، وهو الأمر الذي نجد له وجودا عمليا في النصوص المدروسة التي مثلت جزءا كبيرا من مدونة هذه الدراسة؛ ذلك أن مناط الأمر متعلق بوحدة التصور الذي ينظر إلى العلاقات النصية الداخلية التي تنبع من الوقوف عند هيئة ذهنية فرضها الانطباع الأول للذات القارئة، وهو انطباع يلتزم القرائن النصية والحجاجية التي تبرر الروابط والعلامات والدلالات، بعيدا عن ضغوط التمحل والمصادرة على المطلوب، ولذلك فكل قراءة نقدية من المفترض أن تكون مقبولة ما دامت لا تخرج عن الإطار العام للمبادئ المُتَحدث عنها.

ومن المهم جدا أن نشير إلى التقاطع الحاصل بين المقاربات التطبيقية المختلفة؛ فقد تكون المقاربة بنيوية أسلوبية مثلما قد تكون بنيوية شعرية أو بنيوية إحصائية... وبالمثل يقال عن الأسلوبية التي قد تنحو المنحى نفسه. أما التفريق بين مختلف المقاربات فهو أمر فرضته الضرورة المنهجية التي ترسم الحدود الواضحة بين منهج وآخر، وفي الوقت نفسه مشير إلى أنه ليست هناك آليات بنيوية محددة لتشريح النصوص لأن الأمر منوط بقدرة القارئ على التقاط مفاصل التقاطعات العلائقية في النصوص. أما التعويل على وجود وصفة نقدية جاهزة فهو أمر لا يخرج عن إطار الوهم والتعسف.

وبعد، فهذه السطور القليلة لا تغني عن ضرورة التعامل المباشر مع النصوص عن طريق حسن الإنصات الذي يبقى الطريقة الأسلم للابتعاد عن التمحل والتهافت.

# مدخل نظري: كيف نقترب من النص؟

لا تزال محاولات التأسيس النظري الهادفة إلى معرفة الكيفيات المختلفة للتعامل مع النص قرائيا مستمرة مع كل إنتاج إبداعي جديد, ولكن أهم ما يمكن أن يعيق هذه المحاولات غياب التوفيق في قياس المسافة المفترضة بين القارئ والنص انطلاقا من الإمكانات التي يتيحها الفضاء النصي,ولكن ذلك النجاح قد يحدث عندما نتجه إلى رصد الأدوات الإجرائية التي تناسب القارئ المفترض لمعرفة دور خلفياته الثقافية المختلفة في القدرة على التأويل انطلاقا من تفكيك الأسئلة الكبرى المطروحة على النص, لتحويلها إلى شبكات مبسطة من الأسئلة التي تحيل إلى أجوبة محتملة قد يجود بها النص بعد عملية التبسيط المفترضة.

ويمكن أن نتكئ . في سبيل تحقيق ذلك ـ على قياس المسافة بين لغوية النص وفنيته, وعما إذا كان بالإمكان الوصول إلى قراءة تقول كل شيء, وفي هذه الحالة سنتساءل عما إذا كان بإمكان النص أن يحافظ على انفتاحه أو انغلاقه أو استغلاقه.

هذا بعض ما نحاول استقصاء الإجابة عليه انطلاقا من جملة افتراضات أوحت بها بعض التساؤلات التي تطرحها علوم القراءة والنص والتأويل.

ولعل صياغة العنوان بهذا الشكل: "كيف نقترب من النص؟" تستلزم تساؤلات أخرى بدلا من محاولة الإجابة بشكل مباشر; ذلك أن الاقتراب يعني . في أبسط دلالاته . محاولة الغوص في النص مع صعوبة الالتصاق به والحلول فيه بشكل "حلاجي" الصيغة والتصور.

ومن جهة أخرى, تستدعي أداة الاستفهام "كيف" مجموعة مماثلة من الأدوات; لماذا, متى, أين, بصيغة التعامل مع الوحدات التركيبية لا الجغرافية.

وبؤرة الحرج الناتج عن هذا الطرح تكمن في أنه يختصر كل الجهود النقدية في القراءة والتحليل عبر المناهج السياقية والنسقية على حد سواء, والتي هدفها السهل الممتنع

هو مقاربة النص, وإنْ من خلال وجه واحد من وجوهه, لأن النص عصيّ على الخضوع للقارئ وللمنهج بسبب طبيعته الموشورية, ذلك أن المنهج الواحد لا يستطيع أن يحيط بكافة جماليات النص, واكتشاف بقية الجماليات يحتاج منا تغيير نقطة التموقع, وبالتالي استعمال منهج نقدي مغاير للمنهج الأول.

لقد فرضت "القراءة" نفسها بديلا عن "التحليل" المتسم بطابعه الآلي الصارم؛ ذلك أنها صارت « مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص وتعدديته, وبديموقراطية الناقد الذي يسمي عمله على النص "قراءة" ليترك المجال لأقوال أخرى, وتأويلات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر»[1] وتأصيل المصطلح بهذا الشكل فيه الكثير .كما أشرنا .من ملامح الديمقراطية النقدية التي لا تصادر حق الآخر في اقتطاع حصته من التأويل لرؤية الأشياء كما يراها هو بوساطة أدواته النقدية الخاصة, لا من خلال ما يراه غيره.

ومن المهم الإشارة إلى ضرورة الحذر من الوقوع في التناقض على مستوى التصور والمنهج والموضوع والأداة; ذلك أننا « عندما نتخذ من اللسان موضوعا للبحث, ونشتغل في حيّز ماديةِ ما يعتبره المجتمع وسيلة تواصل وتفاهم, ألا يعني ذلك أننا نجعل من أنفسنا غرباء بالمرة عن اللسان؟ إن الفعل المسمى أدبيا يقود إلى الغرابة الجذرية حيال ما يُفترض أن تكونه اللغة, أي كونها حاملا للمعنى, وذلك عبر عناده في رفض أية مسافة مثالية إزاء ما يقوم به بالدلالة»[2].

---

[1] فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ترجمة وتقديم وتعليق:د. محمد خير البقاعي, مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب, 1998, ص69.

[2]. جوليا كريستيفا, علم النص, تر: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, ط2, الدار البيضاء, 1997، ص7.

وهكذا, تتحول اللغة من أداة للتقريب إلى أداة للتغريب, ومبدأ المحايثة هذا هو الذي يحرم اللغة من وظيفتها المزدوجة المتمثلة في إظهار المعنى المتوخى من الفعل الأدبي, إضافة إلى السماح بخلق هامش تأويلي مبني على تحقيق مسافة معينة بين اللغة وظلالها. وإذن, يتم الاكتفاء بالوظيفة الأولى لأن الفكر البنوي قائم على محاولة الوصول إلى لغة نقدية غير ذات ظلال.

**1- تأبّي النص:**

لقد طرح تودوروف سؤالا بسيطا, لكنه على تلك البساطة كان في غاية الوجاهة: « ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟»[1]. هذا سؤال سيميائي جدا يوجه اتهاما غير مباشر للنصوص الأدبية, واصفا إياها بالتأبّي والزئبقية.

لكن الزئبقية قدر كل نص يفرض احترامه على القارئ, وهي متعته في الوقت نفسه. والقراءة التي نحسب أنها تقول كل شيء, يشكك في شرعية وجودها النص نفسه المتحول في كل محاولة اكتشاف إلى سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء, ولقد «شبّه أوكونور القصيدة بوحش أوريلو الذي كلما قطع السيف منه عضوا, عاد ذلك العضو إلى مكانه في الجسد, وظل الوحش مخيفا كما كان»[2] ليس النص الأدبي إذن, وبخاصة الشعري منه, سوى «التباس إبداعي, ومهمة دارسه الأولى تكاد تكون توضيحية, إضاءة مدلهماته, بوح أسراره وكشف إيماءاتها...والنص لا يستسلم بسهولة لهذه المهمة. بل إنه غالبا ما يقاومها بأشكال شتى, بدءا من الانغلاق وصولا إلى المراوغة. والمفارقة بين الظاهر والباطن, المعلن والكامن, من أهم أوجه هذه المقاومة وأكثرها أصالة»[3]، وذلك لكون المدلول الشعري لا يقف على أرضية ثابتة تتيح رصده بكل سهولة لأنه متحرك

---

[2] . تزفيطان تودوروف, الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, دار توبقال, ط2, الدار البيضاء, 1990, ص33.

[2]. حاتم الصكر, ترويض النص, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1998, ص6.

[3]. سامي سويدان, في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية ., دار الآداب, ط1, بيروت, 1989, ص18.

دائما, فهو يحيل ولا يحيل, معا, إلى مرجع معين; إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن, ويبدو أن اللغة الشعرية, في لحظة أولى, تعيّن ما هو كائن, إلا أن هذه المدلولات التي «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محددة, تدمج في داخلها فجأة أطرافا يعيّنها الكلام كأطراف غير موجودة, مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية:(«أثاث شبقي»,« باقات محتضرة»...) والتوصيف السابق ينطبق على إجراءات تركيبية على مستوى النص, كترابط متواليات ووحدات دلالية متباينة. والسياق أيا كانت طبيعته, هو الذي يقلل من زئبقية النص بتحديد الحيز الذي يسبح فيه, كما أنه يوسع فضاءه بأن يدمج أطرافا جديدة ما كانت لتظهر لولا الكلام الذي يحدد سياق ظهورها[1]، ومهمة القارئ العمدة تتمثل في الوصول بالقراءة إلى مستوى خلق فضاءات نصية مختلفة, تماما كما يحدث مع العملية الفلكية في النظام الشمسي, فالمدلول الشعري هو البؤرة, والمدلولات المغايرة هي الأفلاك التي تدور حوله. وهكذا,« يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة, بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري, تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس»[2]. المدلول الشعري إذن, يحمل لغة إجرائية ذات كثافة وذات ظلال, وهو الإجراء الذي يصنع سرمدية حياة النص وقابلية إنتاجه من جديد عند كل قراءة جديدة. فهل نستطيع أن نقف على أعتاب « قراءة نموذجية تزعم لنفسها أنها القراءة الأولى والأخيرة, وأنها الممكنة والمحتملة؟ في الواقع ليس هناك قراءة تستطيع أن تحقق لنفسها هذا الزعم, وإنما يمكن أن تقترب منه. إنها قراءة تتجه نحو تأسيس فعل يستمر من خلال تلك الأدوات الإجرائية»[3]، وبشكل مبسط: إنها قراءة يتحول فيها الجواب إلى سؤال جديد, تماما كما كان سيزيف يفعل في مأساته المرتبطة بارتقائه إلى الجلجلة.

---

[1]. ينظر: جوليا كريستيفا, علم النص, ص76.

[2]. نفسه, ص78.

[3]. محمد تحريشي, أدوات النص, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2000, ص5.

## 2 . العلاقة بين النص والمعنى:

الرسم شعر صامت والشعر رسم بالكلمات. هذه هي الرؤية التي أطلقها بلوتارخ قديما, ولا تزال تجد لها تبنيا لدى كثير من المبدعين والنقاد على حد سواء. وإذا كان « فن الشعر يعالج مشكلات الأبنية اللغوية بنفس الكيفية التي يهتم فيها تحليل الرسم بالأبنية التشكيلية»[1] فإن البحث في ملامحه الجمالية لا بد أن ينطلق من معالجة الظواهر المتعلقة ببنيات النص اللغوية باعتبار النص نسيجا لغويا قبل أي شيء آخر. هذا البحث الذي يركّز على معرفة أشكال المعنى النصي وكذا الكيفيات المختلفة لتحقق هذا المعنى.

وليس المعنى النصي في المرحلة الجنينية . وعند الولادة . سوى بنية معجمية متحققة بالفعل الإجرائي لمبدعه, وتطمح هذه البنية إلى الارتقاء إلى مستوى البنيات الدلالية التي تفتح للنص آفاق التواصل مع كل العتبات التي تساهم مع شركاء التأويل في تغيير مساحة تموقع النص بعد كل قراءة من أجل بعث مشروعية صلاحيته للقراءات التالية, ويكون ذلك بالتعامل مع النص, وبخاصة الشعري منه, على أساس أنه « نص غير مغلق على جهازه اللغوي والمعنوي. يشتت رتابة توزيع اللغة, ليحركها لأبعاد معرفية مفتوحة ذات بنية فراغية حجمية, غير محددة بمستوى واحد مع اكتمال حركية المعنى التي يتركها النص بما يتناسب وسوية التلقي. وهذا النص, يوظف العلاقة التواصلية بين المفردات بطريقة مختلفة, نقيضة اختلافية, يفتح اللغة على مساحة غير منضبطة من سياقات البناء الداخلي, وسياق القراءة, وذلك لتستمد القصيدة حركيتها وعنفها من تحريك الدلالات في سياق بعديّ جديد ومختلف. فالنص الشعري يفتخر بأنه يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى»[2] .

---

[1]. صلاح فضل, شفرات النص, عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية, ط2, القاهرة , 1995, ص76.

[2]. جمال الدين الخضور, زمن النص, دار الحصاد للنشر والتوزيع, ط1, دمشق, 1995, ص107.

ويفترض التصور السطحي للعلاقة بين القراءة والنص أنها ذات بعد ميكانيكي قبل أي شيء آخر, حيث يسود الاعتقاد عند البعض «أن المعنى يسكن النص وكأنه مادة غامضة, وأنه عمق ذلك الكيان العجيب الذي يسمى شكلا والذي يقوم فعل القراءة بإزالة الحجاب عنه وكشفه»[1]. وهذا الافتراض يقصي أية إمكانية للحديث عن وجود للدلالة فضلا عن تعددها, فالنص بهذا التصور مجرد وعاء للمعنى المعروف ببعده المعجمي الفردي. وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة حينما تحدث عن البيت من الشعر, وأشار إلى أنه «كالبيت من الأبنية: قراره الطبع, وسمكه الرواية, ودعائمه العلم, وبابه الدربة, وساكنه المعنى, ولا خير في بيت غير مسكون»[2] غير أن القارئ العمدة لديه تصور آخر للعلاقة بين النص والقراءة; فهو يكوّن منذ أن يندمج في النص, فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير, ففي النص نقص دائما, وهو لا يستطيع أن يقول كل شيء دونما تدخل من القارئ الذي يملك حدسا بتتمة النص, يتلوه التأكيد فيما إذا كان النص يلبي ما يتوقع منه[3].

ويرى أمبرتو إيكو أن التاريخ قد خلف لنا «تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما, حسب التصور الأول, يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف, أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي, وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى, على العكس من ذلك, أن النصوص تحتمل كل تأويل»[4]، غير أنه يجب أن نشير أن للتأويل حدودا قد يصطنعها القارئ, وقد يرسمها النص نفسه تبعا لتدرجه بين الانفتاح والانغلاق والاستغلاق, فالنص «ليس مفتوحا على كل تأويل, لأنه

---

[1]. فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ص74.

[2]. ابن رشيق, العمدة, تح: محمد محي الدين عبد الحميد, دار الجيل, ط5, بيروت, 1981, ج1, ص121.

[3]. ينظر: فيرناند هالين وآخرون,المرجع السابق, ص73.

[4] ـ أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, تر: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2004, ص117.

عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصا»[1]. ويقع التصور الثاني في الجانب المعرفي الذي تشتغل فيه نظرية القراءة والتلقي التي ترى أنه عند إنتاج نص ما, فليس ذلك لكي يقرأه قارئ بعينه, بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء, لأن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته الخاصة, بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثا اجتماعيا[2]. هذه التفاعلات التي يسميها الغذامي "الأثر" الذي « هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه, أي ما لا يكون حاضرا أبدا»[3]، وهو علامة تأويلية . المقابل القرائي للعلامة اللسانية . ذات بعد تناصي لأنها « امتداد لمفهوم «العلاقة» حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة, وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة. وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارئ فيها; فتشكل تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقاتها»[4], وهكذا ينتقل الفعل الإنتاجي للنص من المؤلف إلى القارئ ثم إلى النص نفسه, لأن رؤية القارئ نسبية دائما; تتحكم فيها تموجات النص الذي يغيّر شكله عند خلفية معرفية جديدة, وكذا عند كل مزاج رؤيوي جديد, وإنْ كان للقارئ نفسه.

ويتبادر إلى الذهن سؤال عملي جدا: إلام يطمح النص؟ إلى اللذة أم إلى المتعة؟ وعلى الرغم من أن ثمة طريقة قدمها علم النفس للتفريق بين نص اللذة ونص وتتمثل في أن اللذة قابلة للوصف, وأن المتعة غير قابلة لذلك[5]، إلا أننا نتساءل مرة أخرى: أليس من حق القارئ أن يطمح إلى الوصول إلى نص المتعة؟ وبخاصة في عصر علمي يستحيل فيه أن تبقى أية ظاهرة علمية أو فنية عصية على الوصف والتشريح.

---

[1]. بسام قطوس, استراتيجيات القراءة, دار الكندي للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, 1998, ص13.

[2]. ينظر: أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ص85،86.

[3]. بسام قطوس, المرجع السابق, ص24.

[4]. عبد الله الغذامي, تشريح النص, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2006, ص114.

[5]. ينظر: رولان بارت, لذة النص, تر: د. منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, ط1, حلب, 1992, ص47.

### 3. آلية القراءة والتأويل ومراحلها:

إذا كان النص لا يقول كل شيء وأي شيء تاركا بعض ثغراته لقارئ مستقبلي, فهذا يعني رغبته في التعرض لقراءة تفاعلية أو إبداعية تكون مؤهلة «للكشف عن المسكوت عنه, ولملء الثغرات التي يحتويها النص»[1]، وهذا هو بالضبط أحد المعاني المقصودة من العبارة "إعادة إنتاج النص". ولعل أكثر الأسئلة تقليدية أصعبها في الوقت نفسه, لأن القدرة على الصياغة المتينة للسؤال هي نوع من الإجابة الرصينة المفترضة, وعليه يجب التساؤل: «كيف نتعامل مع النص؟ وما هي الأدوات التي تستطيع أن تفك شفرته؟ وهل أن هذه المفاتيح هي عناصر خارجية على النص؟ أو أن كل نص يفرض أدوات إجرائية تناسبه, وتتبع من داخله, وتستطيع أن تقدم قراءة فنية جمالية تكشف عن خصوصية الكائن والمحتمل, وتقتضي هذه القراءة ترسانة من المفاهيم الكفيلة بتقديم كتابات كثيرة يكون فيها المتلقي مستهلكا ومنتجا لنص جديد تمتزج فيه تجربة الكاتب والقارئ على حد سواء»[2]. هذه الرؤية تبدو من تحصيل الحاصل, ولذلك فهي ممجوجة ومستهلكة على المستوى النقدي التنظيري, لكن إعادة طرحها ضرورية على الرغم من كل ذلك, ولا يفترض بالقارئ, إذن, أن يقف على متن النص أو على عتباته باعتماد وجهة نظر تلتزم القطيعة مع القضايا المادية والفكرية الأخرى للإنسان, فما « صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة[3]، أي أن « فهم النص أو تأويله يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص»[4].

وقد يفرض النص تحديه على القارئ أو المؤول انطلاقا من الغياب الكامل لأية ومضة يمكن أن تنير الدروب الوعرة للنص, فقد يكون البناء اللغوي العام أشبه بنص

---

[1]. محمد مفتاح, النص من القراءة إلى التنظير, شركة النشر والتوزيع المدارس, ط1, الدار البيضاء, 2000, ص57.

[2] . محمد تحريشي, أدوات النص, ص5.

[3]. عبد الله الغذامي, تشريح النص, ص116.

[4]. ميجان الرويلي وسعد البازعي, دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, ط3, الدار البيضاء, 2002, ص262.

مقتطع من سياقه, مما يجعل إمكانية المغامرة النقدية فرضية عقيمة, ومن جهة أخرى فإن« المغامرة بإقامة فرضية قوية, وإن استدعى الأمر تحويرها بعد ذلك لأفضل من عقم تفرضه الرهبة والحذر»[1]. ومجريات النص أحيانا شبيهة بمجريات مسرح الجريمة, والفعل النصي قد يؤول أحيانا إلى «جرم لغوي», و ليس هنالك جريمة كاملة, لذا فإمكانية العثور على مدخل يمكن الولوج منه إلى العالم الداخلي النص, منوط بالتراكم المعرفي للقارئ وقدرته على الإفادة من عمليات المثاقفة التي يفرضها إصرار الناقد على التجريب النقدي المستمر أسوة بالتجريب الإبداعي.

وإذا كان الإبداع عملية هيولية معقدة, فتأويله أيضا ينطبق عليه الوصف نفسه, وعليه يمكن البدء بالحديث عن نظرية شاملة للقراءة تتأسس على وصف ثلاثة حقول يصعب التمييز بينها أحيانا لأنها في تداخل مستمر, ويقع الخلط بينها في معظم الأحيان:

1. النص نفسه باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها.

2. نص القارئ, أو القارئ باعتباره نصا.

3. تلاقي النص والقارئ, أي عمل الدلالة[2]. وهو الإجراء نفسه الذي دعا إليه حاتم الصكر حينما أشار إلى أن « التحليل يفترض . أصلا . الانطلاق من رؤية نظرية لا بد منها قبل أي تحليل, وهذه الرؤية النظرية تؤزرها- بل تسهم في تشكلها . ذخيرة قراءة المحلل, ومعرفته المتراكمة, وخبرته بالنوع الذي تنتمي إليه أفراد النصوص المحللة»[3]، أي لابد من امتلاك معرفية مبدئية إن لم تكن موسوعية بنظرية الأجناس الأدبية قبل أي إجراء نظري أو منهجي.

---

[1] - الأزهر الزناد, نسيج النص, بحث في ما يكون به الملفوظ نصا, المركز الثقافي العربي, ط1, الدار البيضاء, 1993, ص9.

[2]. ينظر: فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ص75.

[3]. حاتم الصكر, ترويض النص, ص6.

هذا التأسيس النظري ضرورة منهجية بالأساس, « وليس هناك من شأن يذكر لأي بحث نصي لا يعتمد المنهجية في عمله, كما ليس هناك من قيمة تذكر لأي تنظير شعري أو أدبي لا يرتكز إلى تحليل ودراسة النصوص منهجيا»[1] لأن الإبداع سابق للنقد نظريا وتطبيقيا.

وبشكل أكثر إيغالا في التطبيق يجب الإشارة إلى أن ما « ينبغي دراسته أولا, والذي ينبغي استنطاقه بلا توان, هو تلك الفرضية التأويلية الأولى, ذات الولادة السريعة, والتي تتعلق بها كل العمليات التي تتلوها. ومن المناسب أن نتساءل في البداية: كيف يتشكل التأويل؟ وبعد ذلك: كيف يمكن مراقبته؟ (أي كيف يمكن إثباته ونفيه؟) وكيف يمكن تمحيصه؟ وفي الختام, كيف يمكن جعله متعددا (وإذا كان النص يدفع إلى تعدد المعاني)»[2] خصوصا في ظل التفكيك النقدي الذي تعيشه ذائقتنا النقدية المعاصرة.

وفي سياق محاولة الوصول إلى مفاتيح النص لاستكناه مغاليقه والمرور بحذر في روائزه, قد يكون من المفيد الإشارة إلى ضرورة مراعاة النسق المعجمي السائد في الفترة التي بُني فيها النص, أو في السياق الجغرافي للبيئة التي ولد فيها, باعتبار الظلال التي يمكن أن تحيط بدلالات النص وإيحاءاته والتي فرضها النسق المذكور, والذي يتحوّر بوساطة التطور الدلالي الذي اكتسبته هذه اللفظة أو تلك , على الرغم من أن « القول بأن المعنى الإيحائي يفترض المعنى الحرفي, لا يعني بالضرورة أن المتكلم الذي يستعمل استعارة ما, يجب أن يكون واعيا بالمعنى الحرفي لكي يدرك المعنى الاستعاري, خاصة إذا تعلق الأمر باستعارة كثيرة التداول»[3].

---

[1]. سامي سويدان, في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية, ص20.

[2]. فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ص73.

[3]. أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ص165.

وعلى الرغم من الغموض والتعمية التي يمارسها النص قبل وعند ممارسة الفعل القرائي إلا أنه في انغلاقه, يشير إلى مفاتيحه أو مداخله المؤدية إلى باحاته وأعماقه, وفي مراوغته يومئ إلى النواحي أو الاتجاهات التي تتيح التمكن منه وأخذه. إنما قد يؤدي التسرع وقلة الخبرة إلى ولوج أبواب خاطئة تخرج بالتحليل والبحث عن مراميه[1].

والفعل النصي عملية بنائية بالأساس, أي أنه يتكون تركيبيا من بنية كبرى تتفرع عنها بنيات صغرى, معجميا ونحويا ودلاليا, وعليه يمكن أن نقرر أن« القبض على بنية النص هو المدخل الضروري لأي عملية درس منهجي له, وشرطها الذي لا يمكنها القفز عنه»[2].

والحديث عن تفكيك عضوية العمل الشعري للوصول إلى وصف بنياته الكبرى له ما يبرره عمليا, لأن « اللغة الشعرية لغة حسية, يغلب عليها التجسيد حتى لقد تحدث النقد عن جسد القصيدة" وردد عبارة "لذة النص" نقلا عن رولان بارت»[3].

لقد قدّم رولان بارت تجسيما عمليا جميلا للعلاقة بين النص والقراءة باستعراضه المثال التالي في سياق توجيه الخطاب إلى متلقين افتراضيين: « إذا طرقتم مسمارا فأدخلتموه في الخشب, فإن مقاومة الخشب فيه ستختلف بحسب المكان الذي أدخلتموه فيه: ويقال في هذه الحالة ليس الخشب متشاكلا, والنص أيضا, ليس متشاكلا: فالجوانب, والشق, أشياء غير مرئية فيه. ويجب على الفيزياء (الحالية) أن تقوّم نفسها لكي تتناسب مع سمة اللامشاكلة لبعض الأوساط, ولبعض العوالم. كما يجب أيضا على التحليل البنيوي السوسيولوجي أن يعرف أدق مقاومات النص, وأن يعرف الرسم غير المنتظم

---

[1]. ينظر : نفسه, ص18.

[2]. نفسه, ص23.

[3]. نسيمة الغيث, من المبدع إلى النص, دار قباء, القاهرة, 2001, ص146.

لعروقه»[1]، وعلى فيزياء النقد, إذن, أن تتناسب مع فيزياء النص لمعرفة تكوينه الجذري, مما يسمح بإجراء مسح ضوئي له, أي الوصول إلى الطاقات الجمالية التي تختبئ في أعماقه. هذا التخريج الجميل للعملية النقدية هو تأكيد آخر لضرورة إقصاء المراجع الخارجية للنص عند معالجته قرائيا; إنه يتساءل بشكل إنكاري مرة أخرى: «كيف يمكن لنص مكون من اللغة أن يكون خارج اللغة؟»[2]، وهذا تذكير متجدد بمبدأ المحايثة الذي تأسس عليه الفكر اللساني السوسيري البنوي الذي لا يعترف إلا بعلمية المنهج الذي يصلنا بعلمية النتائج, انطلاقا من متن النص وأنساقه اللسانية. ومن صفات « العلمية» التي أفرزتها معطيات العصر أربع صفات; هي:

أ . النسبية «في مقابل الإطلاق».

ب . الديناميكية «في مقابل الجمود».

ج . الاستنباط «في مقابل الإسقاط».

د . الوصفية « في مقابل المعيارية »[3], وهو مما يجعل من أية عملية بحث علمي عملا موضوعيا وحركيا في الآن نفسه. وبالانتقال إلى الجانب التطبيقي, وبشكل عملي جدا, « تقترح جوهانا ناتالي خمس خطوات أو عمليات يقوم بها الناقد لدى التحليل هي:

1. الوصف: أو محاولة تفكيك النص إلى بعض المظاهر الدالة أو العناصر.

2. التنظيم: وضع نظام لملامح مميزة من النص المدروس.

3. التأويل: البحث عن معنى النص المدروس فيما يتعلق باستقباله.

4. التقويم الجمالي: إبراز قيم النص ومواطن تفرده.

---

[1]. رولان بارت, لذة النص, ص70.

[2]. نفسه, ص61.

[3]. عبد الله الغذامي, تشريح النص, ص106.

5. اختبار الصحة لإعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن البنيان التحليلي»[1].

غير أنه قد تتبادر إلى الأذهان عدة أسئلة تخلق نفسها عن طريق التداعي الحر بعد التفكير المتأني في النظام التراتبي للأسئلة السابقة; فهل كل خطوة مفترضة تقود . بالضرورة . إلى ما بعدها, أم أنه يمكن اختصار واختزال بعضها؟ وهل من الضروري البدء بمحاولة تفكيك النص إلى بعض المظاهر الدالة؟ فنحن نعلم جيدا أن «العملية التأويلية دائرة مغلقة, فلكي نفهم العناصر الجزئية في النص, لا بد أن نفهم أولا كليته»[2], هذه الكلية التي تسمح للنص بتعدد المقصديات بينه وبين القارئ وبين الكاتب, فإذا « كان للكلمات من معنى متعارف عليه, فإن النص لا يقول ما اعتقد القارئ أنه قرأه, ربما كان منساقا في ذلك وراء هواه ومزاجه. فما بين قصدية الكاتب الصعبة الإدراك, وبين قصدية القارئ, هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش»[3]. ما الحل إذن في غياب الومضة النقدية الكاشفة؟ وهل لآفاق التأويل من حدود؟.

نعتقد يقينا أننا « نستطيع كبح جماح التأويل, بالانطلاق من المتن اللساني للنص, واعتماد أنساقه ضمن البنية المتحققة لإنجاز تأويلاتنا التي تعتمد في نهاية المطاف على وعي المؤول وثقافته وموضوعيته»[4] التي تنأى به بعيدا عن الوقوع في مصيدة المناهج السياقية التي قد تزيد من غموض عملية التأويل عوض الاقتراب من العوالم المضيئة للنص. غير أن النص « مهما يكن غنيا, أو قابلا لتأويلات شتى, وقراءات كثيرة, هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة, فردية أو جماعية, وهو يبدع ضمن سياق تاريخي, أو اجتماعي,

---

[1]. حاتم الصكر, ترويض النص, ص55.

[2]. نفسه, ص58.

[3]. أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ص100.

[4]. حاتم الصكر, المرجع السابق, ص58.

وهو يبنى من خلال قواعد اللغة وشروطها, من ثم انحرافاتها, مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية»[1].

إن أول البصمات التي تقودنا إلى الكشف عن بنيات النص الفنية هي تلك البنيات التي تبدي علامات واضحة على رغبة النص في الإمتاع, لأن « حرارة النص ( والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة»[2]. هذه الحرارة التي لا تنفصل عن الوعي العميق بآمال الإنسان وآلامه ووضعه الجديد الذي لا يتقبل الوسائل العتيقة على مستوى الفعلين: الإبداعي والنقدي. هذا هو الوعي الجديد الذي « لا تسعفه الوسائل التقنية الجمالية التي استهلكها القدماء في الاختزال والتقليب, بل تصمت عنه صيغهم الأثيرة, ما لم توضع في حالة تحد واضح للبنية القديمة, فتظل الدلالة مجرد تنويع على اللحن المأثور, دون أن تقدر على استراق السمع لمنظومة الحياة الصاخبة الحديثة, لأنها لم تتخذ أجهزة قادرة على ذلك في التكوين الرمزي والتصويري النابتين من التكوين اللغوي الأول. إن خمر الشعر الجديدة لا يمكن أن تصب في دنان قديمة على عكس ما هو شائع, بل لا بد من هندسة جديدة لهذه الدنان تفيد من معطيات التقدم في علوم الطبيعة والضوء والمادة والكيمياء لتفرز إشعاعها الذي لم يسبق من قبل»[3]. إن هذه الدعوة إلى الاتكاء على التضافر المعرفي لمختلف العلوم الإنسانية والتجريبية على حد سواء في مرحلة بناء النص, يشير إلى دعوة مماثلة إلى مثل هذا التضافر في مرحلة نقد النص وقراءته, فليس النص شكلا هندسيا مسطحا, بل هو ذو بعد موشوري, تتطلب مقاربته تغيير المنهج وأدوات البحث عند تغيير الموقع الذي نرصد من خلاله جماليات هذا الموشور.

---

[1]. بسام قطوس, استراتيجيات القراءة, ص24.

[2]. رولان بارت, لذة النص, ص39.

[3]. صلاح فضل, شفرات النص, ص68.

وثمة قضية أخرى لها علاقة وطيدة بما سبق تناوله, وهي قضية اختلاف أدوات التأويل بين النص المغلق والنص المفتوح, وبخاصة عند اختلاف المفهومين واختلاف درجة كل مفهوم عند رائدين بحجم إيكو وبارت. فالنص المغلق عند إيكو «هو نص منفتح على أية قراءة»[1] والعكس صحيح عند بارت, وهنا يجب التفريق جيدا بين الإغلاق والاستغلاق, والفرق بين المصطلحين نسبي إلى حد ما, لأن ما هو مستغلق عند قارئ قد توجد بعض مفاتيحه عند قارئ آخر, مما يخفض من سلبية درجته القيمية, فالمغلق كما رأينا عند إيكو مفتوح على احتمالات متعددة, أما المستغلق فلا يقول أي شيء على الإطلاق, أو يقوم بعملية إرجاء التأويل في انتظار فتح قرائي قد يأتي وقد لا يأتي.

وبين الإغلاق والاستغلاق يمارس الانزياح مهمته العظيمة في إطالة عذاب أهل النقد والقراءة, وذلك عبر تأجيج الصراع بين الوظيفتين القبلية والبعدية للمفردات والجمل, وكلما كانت الوظيفة البعدية للمفردة التي تظهر من خلال البعد الدلالي والمعنوي, وكذا من خلال التصوير والاستعارة, في وضع متناقض وحاد مع الوظيفة القبلية, كان النص ذا مساحة تحريك أكبر, وفعل أكثر رحابة واتساعا[2].

ومن المعلوم من القراءة بالضرورة أن السيطرة على العمل الأدبي , وبخاصة الشعري منه, يشبه سرابا بقيعة يحسبه الضمآن ماء, «لأن عملية المطاردة بين المتلقي والقصيدة لا تنتهي عادة بامتلاك أحدهما للآخر, وإذا انتهت, فهي تنتهي حتما لصالح امتلاك القصيدة للمتلقي, أما هو فلن يستطيع امتلاكها, لأن ذلك يعني كشف كل عوالم القصيدة العديدة والمتنوعة والمتشعبة والقريبة والبعيدة»[3]، وهذا الامتلاك يعني, في أبسط مدلولاته, فرض وجهة نظر القصيدة على القارئ, وجعله يدور في الاتجاه الذي تحدده

---

[1]. ميجان الرويلي وسعد البازعي, دليل الناقد الأدبي, ص273.

[2]. ينظر: جمال الدين الخضور, زمن النص, ص111.

[3] . جمال الدين الخضور, زمن النص, ص129.

بوصلتها, مع الاكتفاء بالتفافه على بنيتها السطحية, لأن البنية العميقة كانت عصيّة على المحاصرة بسبب زئبقيتها الشديدة جدا.

وإذا كان التأويل الذي تم الاقتناع والاكتفاء به هو بوابة الخروج من النص, فليس من الضروري وجود علاقة تلازم بين المقدمات والفرضيات المطروحة في بداية عملية القراءة, وبين النتائج التي تمّ التوصّل إليها, فليس « باب دخول النص بالضرورة باب الخروج منه. أي ليس بالضرورة أن تكون كلمة السر التي تستلم النص بدءا هي تلك التي تدعه في النهاية»[1].

[1]. سامي سويدان, في النص الشعري العربي ـ مقاربات منهجية ـ, ص19.

## 1. فلسفة تشكل المعنى في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش

## . التشكيل النسقي .

يتداول الدرس النقدي المعاصر مقولة صارت أقرب إلى العقيدة النقدية منها إلى الروح العلمية التي لا تعترف إلا بالدليل العملي على صحة ما يتم زعمه. والقضية التي نطرحها في هذه الورقة تتعلق بمشكلة البنية والبنيوية، حيث شاعت مقولة موت البنيوية، وقد انتهت موجتها على الصعيد النظري والتطبيقي بحسب هذا الزعم، مع أن عددا من الدراسات التطبيقية والنظرية تذهب عكس هذا الاتجاه.

في هذا السياق نحاوِل تقديم مقاربة بنيوية لقصيدة "طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش، في محاولة لتقديم الدليل العملي على إمكانية الوصول إلى نتائج عملية موضوعية انطلاقا من التمثل الصحيح لآليات المنهج البنيوي ببعديه الشكلي والتكويني.

ولعل السؤال الصعب يفرض نفسه قائلا: هل الأجدى أن ننتقل من النظرية إلى الإجراء في ضوء ما تم استيعابه من مفاهيم نظرية تسهم في إضاءة خارطة الطريق التحليلية، أم البداية بالعمل التطبيقي لاستنتاج المقومات النظرية الموجودة بالقوة في ثنايا النصوص الشعرية كي يتم تحقق وجودها بالفعل عبر عمليات الرصد والتفكيك وإعادة البناء، وهكذا سنكون إزاء عملين متقاربين جدا هما:

. إيجاد شبكة هندسية للعلاقات الدلالية الكامنة في النصوص الشعرية.

. تحويل العناصر التي تنتظم هذه العلاقات، بل وتحويل العلاقات نفسها إلى مقدمات نظرية قد تعدّل بعض القناعات النقدية، وقد تنسف بعضها مثلما قد تنشئ قناعات جديدة كليا.

ومن اللافت للنظر للمتمعن في هذه القصيدة ألا يرى أن المقطع الأول منها مقدمة ولا المقطع الأخير نتيجة، بل لا وجود لما نشعر أنه توطئة ولا حسن تخلص، وتبدو المقاطع متساوية في درجة الحضور ومتفاوتة في طريقة الإدهاش، كما أنها تبدو مجموعة من التشكيلات التصويرية التي يتعسر الإمساك بالخيط العلائقي أو الخط الفلسفي الذي ينتظمها.

وفي الوقت نفسه، وبعيدا عما تقترحه الأغراض البلاغية القديمة، لم يكن تكرار اللازمة " في دمشق" . في بعض طرق أدائه . إلا نوعا من الترجيع الذي يذكّرنا بالترجيع الحزين في " دعاء الكروان".

ويمكن أن نلاحظ بشيء من الصبر المنهجي أن هذه القصيدة قد انتظمتها مجموعة من الأنساق التي تشكل خارطة النسيج النصي لها. غير أنه من المفيد التذكير بأن بعض هذه الأنساق لا تظهر واضحة إلا من خلال الزاوية التي اقترحها أبو الطيب المتنبي قديما: وبضدها تتميّز الأشياء.

وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن التشكيلات النسقية التالية التي أفضت إليها عمليات الرصد والتفكيك وإعادة البناء.

**1. نسق الحضور المكاني المباشر:**

من العجيب . ونحن نحاول الكشف عن الأنساق الجمالية . أن نكتشف وجود علاقات خارجية بين هذه الأنساق تمهّد لظهور أنساق موازية هي أقرب ما تكون إلى تقديم تأويل تأسيسي لِما يبدو أنها علاقات ناشزة بين مختلف البنيات ومختلف الأنساق. والمُلاحَظُ أن إعطاء تفسير لوجود ظاهرة معينة يتصل اتصالا وثيقا بمدى التمكن من رصد العناصر المقابلة له . على مستوى الموقع . في الأنساق الأخرى.

لقد أفرز التأمل المتأني لمكونات المدونة المدروسة اكتشاف حضور مميز للبعد المكاني من خلال ارتباطه بعدد من أشباه الجمل التي ترتبط بما هو ميتافيزيقي أكثر من ارتباطها بما هو فيزيقي، وبما هو مجرد، أكثر من اتصالها بما هو مادي:

. خلف سياج الحرير (أ)

. على حبة القمح (ب)

. على الطرقات القديمة (ت)

. على ظله (ج)

. إلى جانب امرأة (ر)

. على زهرة اللوز (ش)

. في دفتر امرأة (ق)

وقد اتصل المكان . في ما يبدو . بالمشتهى الحقيقي والمتخيل، وهذا المشتهى يتصل اتصالا وثيقا بالحرمان في أبعاده الماضية والحاضرة والمستقبلية، فإذا كان سياج الحرير حارسا أمينا للأحلام، وإذا كانت حبة القمح حارسة أمينة للكرامة، وإذا كانت الطرقات القديمة حارسة أمينة للأمن والأمان، فقد صار كل ذلك من الذكرى القديمة، إلى درجة ضرورة الحديث عن الالتصاق بالظلال بعد أن انتفت أجسامها التي اتصلت بالضوء فصنعت هذه الظلال التي تحولت إلى معادل للخوف بعد أن كانت معادلا للشعور بالنشوة التي يصنعها ظل امرأة تكتب في دفترها مفترشة أزهار اللوز.

**2 . نسق الفعلية المكتفية بذاتها:**

عندما فكر **لوسيان غولدمان** في تمثل منهج نقدي يجمع بين صرامة البنيوية وعلميتها وبين المنهج الاجتماعي، في توليفة جديدة بين المناهج السياقية وبين المناهج النسقية، هل كان ذلك التوجه الفكري النقدي نابعا من رغبة في التجريب النابع من استيعاب عميق للمعضلة النقدية الإجرائية التي وقعت فيها التطبيقات البنيوية، أم إن الأمر كان أعمق من ذلك، حيث الإدراك المتقدم لفكرة التماثل الذي يقترب من درجة التطابق بين البنيات الفكرية الاجتماعية وأنساقها، وبين البنيات اللغوية التي تمثل معادلاتها في النصوص الأدبية؟

هذا الهاجس العلمي قد يفرض نفسه بقوة عند المقاربة التطبيقية لعدد من الأنساق اللغوية التي تمثل شيئا مما أردنا افتراضه خلال التمهيد النظري السابق، غير أنه لم ينبع من فراغ، وإنما كان نتيجة للملاحظة المتأنية لعدد من التشكيلات اللغوية التي يمثلها النسق التالي ممثلا عنها:

. تطير الحمامات (أ)

. تسير السماء (ت)

. ينام الغريب (ج)

. تدور الحوارات (خ)

. يعود الكلام (ذ)

. ينام غزال (ر)

. يرق الكلام (ض)

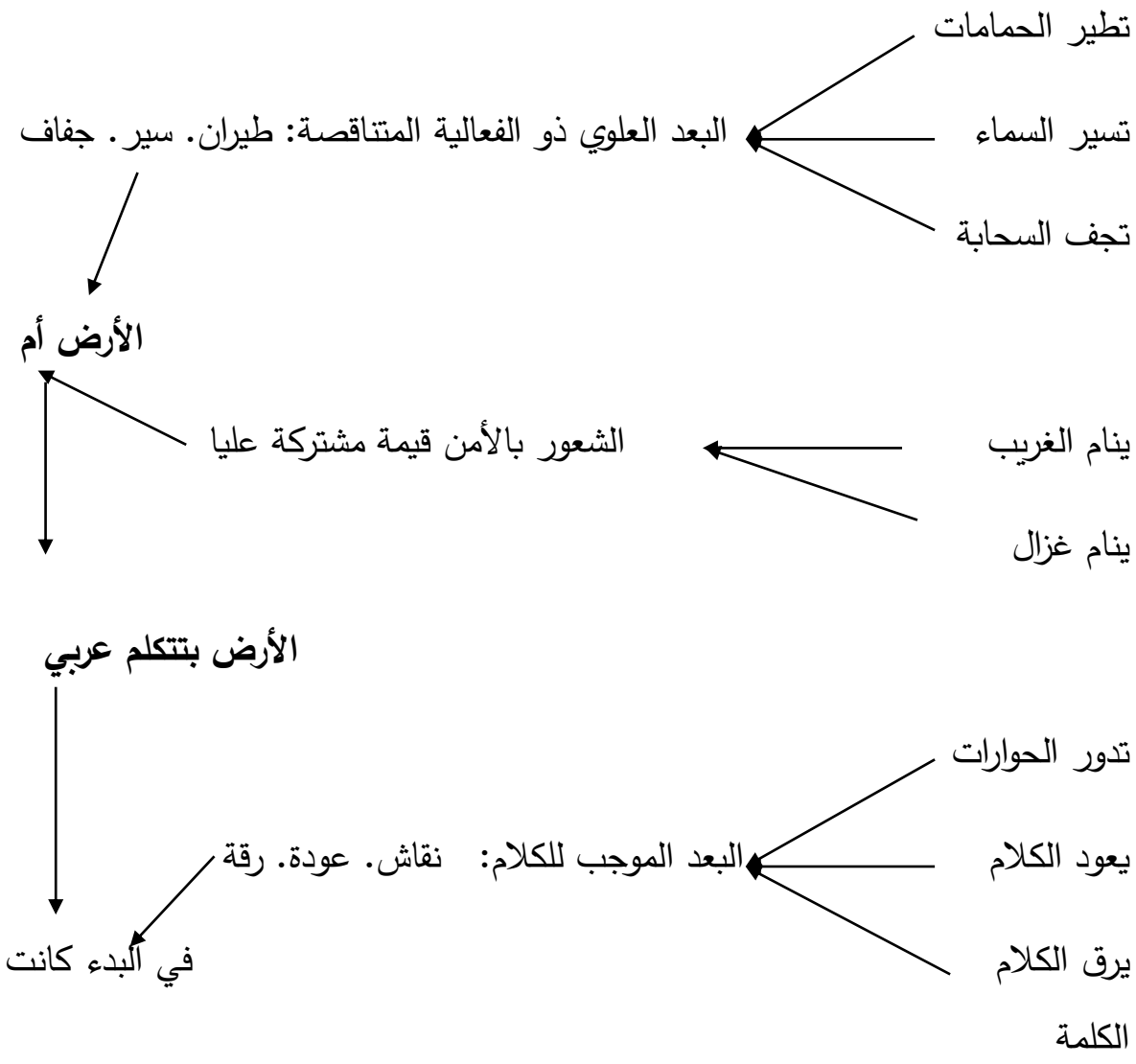
. تشف القصائد (ع)

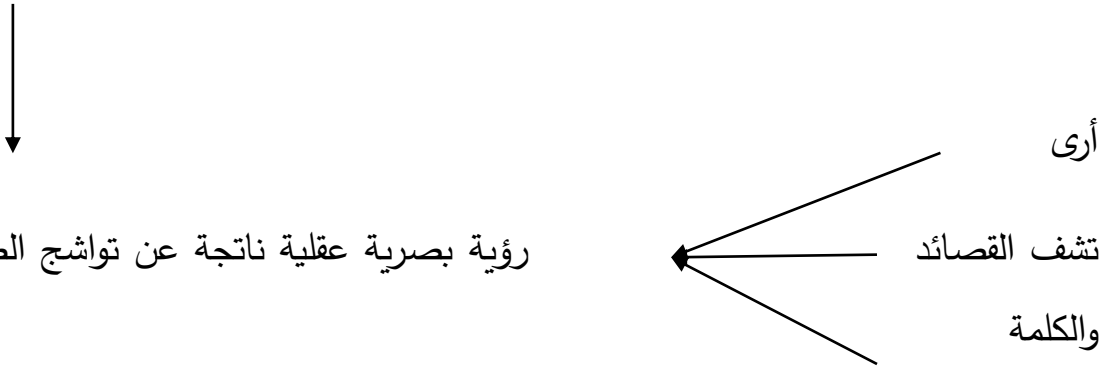
. تجف السحابة (غ)

. أرى (ق)

. يغني المسافر (ك)

سنحاول إجراء شيء من التغييرات التي تنتج أنساقا جديدة داخل الأنساق القديمة باعتماد مبدأ "الأشباه والنظائر"، وهو الأمر الذي ينتج التشكيلات الدلالية التالية:






هذه النتيجة قد تؤسس لشرعية طرح السؤال التالي:

. هل يحمل الاكتفاء بالفعل الذاتي احتمال نفي الطرف الآخر أو نفي احتمال قيامه بالفعل الموجب؟

**3 . نسق النفي:**

سنحاول الوقوف على دلالة ما أفرزه رصد فعل النفي في مقاطع القصيدة. هذه النتائج التي يقل عددها عن عدد المكونات المرصودة في النسق السابق:

. لا يحن إلى بلد أو أحد (ج)

. لا الشعر شعر ولا النثر نثر (ذ)

. لا تبتعد... لا تقترب (س)

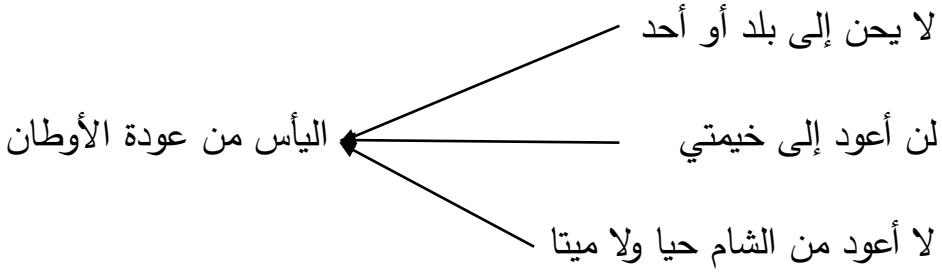
. لن أعود إلى خيمتي ( ظ)

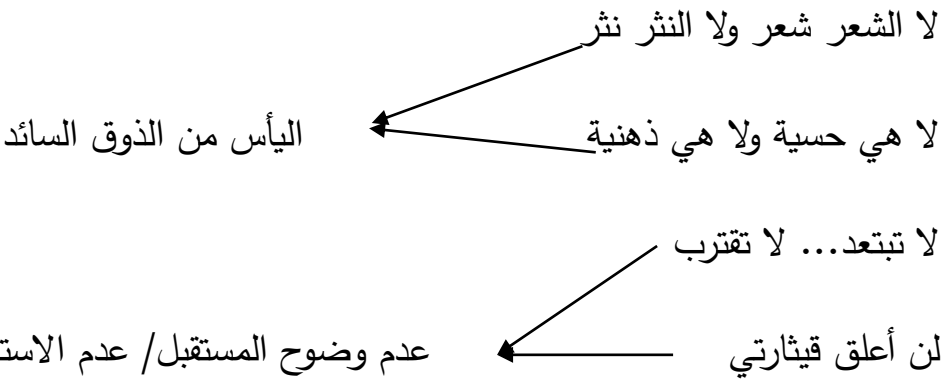
. لن أعلق قيثارتي (ظ)

. لا هي حسية ولا هي ذهنية (ع)

. لا أعود من الشام حيا ولا ميتا (ك)

ويمكن تفريع هذه العناصر إلى تشكيلات ثنائية أو ثلاثية بحسب الدائرة النسقية التي تتكون منها، ولعل الخطاطة التالية مما يمكن الوثوق بوجاهة عرضه:




لقد لاحظنا سيادة للمكونات الباعثة على اليأس، وهو ما أنتج ضبابية في الرؤية مع ثبات في الموقف. لعل هذه الـ "لا" المتكررة قد تحولت إلى منبه أسلوبي شبيه بالنفير العام الذي أطلقه الحارث بن عباد عندما صاح: قربا مربط النعامة مني، حيث الذات الباثة لهذا النفي قد أعطت لنفسها مهلة للتفكير هروبا من الحرج الذي يصنعه القرار المتسرع.

هذا الحرج يصنعه الوجود الإنساني النابع من الشعور بالوحدة القاتلة، ولذا يتم صنع هذا الوجود بشكل ثنائي يذكّرنا بفلسفة ابن عربي الذي يرى أن ما لا يؤنث لا يعول عليه:

. تطير الحمامات خلف سياج الحرير **اثنتين اثنتين** (أ)

. أرى لغتي ينقحها.. حجل **الرافدين** (ب)

. تحت **عينين لوزيتين** نطير معا **توأمين** (ص)

## 2. فلسفة تشكل المعنى في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش

### 1. العلاقات البنيوية في القصيدة .

### 1 . تشكيل الصورة وفق النموذج البنيوي:

لعل مقولة جيرار مانلي هوبكنز لا تزال صالحة لتوضيح هوية الكلمة الشعرية، حيث " بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[1]. في هذا السياق نعود إلى الحديث عن العلاقات البنيوية القائمة على الضدية (غدنا، أمسنا)، مثلما يعود (الأبد) المذكور في المقطع (ج) من القصيدة بتوليد جديد مع التزام التقفية نفسها:

**في دمشقَ:**

[1] . رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 105،106.

**يواصلُ فِعْلُ المضارعُ**

**أَشْغَالَهُ الأُمَوِيّةَ:**

**نمشي إلى غَدِنا واثِقينَ**

**من الشّمْسِ في أمسِنا.**

**نَحْنُ والأَبَدِيّةُ،**

**سُكّانُ هذا البَلَدْ**[1]

لا دليل يشي بارتباط هذه الكلمة (الأموية) بالحمولة التاريخية التي تتصل بالدولة الأموية، أو بعاطفة الأمومة لأن القرينة الفاصلة . بمختلف درجاتها . بين حدي الحقيقة والسراب غير واضحة.

في الوقت نفسه، تعود مفردة (الأبد) المذكورة في المقطع ج بتوليد جديد في المقطع ح بالتقفية نفسها: البلدْ، الأبدْ، أحدْ. هذا الاستمرار في تفعيل نسق الفضاء الاغترابي يؤكده استهلال المقطع بالفعل ( يواصل)، مقدّما ما يشبه الدليل على أن المئذنة المحددة ببعدها التنكيري (مئذنة) ليست إلا إحدى مآذن الجامع الأموي، حيث الحاضر (فعل المضارع) مرتبط بوشائج متينة بالماضي الذي تشير إليه (أشغاله الأموية).

**في دمشقَ:**

**أُعَرّفُ نفسي**

**على نفسها:**

**ههنا، تحتَ عيْنَينِ لوزِيّتين**

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2009، ج2، ص138.

**نطيرُ معا تَوْأمَيْن**

**ونُرْجِئُ ماضِيَنا المُشْتَرِك[1]**

إن ارتباط الأنا بالآخر موجود بالقوة في عالم الأحلام، مثلما هو موجود بالفعل في عالم الموجودات من خلال فعل الطيران. أما الماضي المشترك المصاحب للحرمان وللبعد والفقد فلا بد من إرجائه، ولو بأثر رجعي؛ ذلك أن دمشق أرض البدايات، وأرض النهايات.

ومن جانب آخر، يشكّل هذا المقطع علامة فارقة على عودة البعد الثنائي، حيث لا يتم تعريف النفس إلا من خلال نصفها الثاني، وهذا بعد بنيوي واضح جدا، تماما كما يحدث في لعبة الشطرنج حيث لا تكتسب قطعة الشطرنج قيمتها إلا من خلال ما يجاورها أو ما يقابلها من قطع، والفكر البنيوي لا يقوم إلا على العلاقات الثنائية بين المتجاورات أو المتضادات، مما يؤدي إلى تشكل نسق آخر هو نسق المتكاملات. ويمكن اعتبار الأولى مقدمة والثانية نتيجة. وإذا كانت التفكيكية تقوم على إرجاء المعنى الذي يمكن أن يحدث السكينة الدلالية، وهنا نجد أنفسنا نقترب من مفهوم الأثر حيث لا بد من أن " نرجئ ماضينا المشترك".

**2 . التشكيل التصويري البصري:**

**في دمشقَ:**

**أرى لغتي كلها**

**على حبةِ القمحِ مكتوبةً**

**بإبرةِ أنثى،**

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص146.

**ينقّحها حَجَلُ الرّافدَيْن**[1]

هذا المقطع الشعري يوجز . على قصره الشديد . كل مقومات الوجود الإنساني؛ فقد كانت " حبة القمح" مصدرا لغذاء الجسد، مثلما كان " حجل الرافدين" مصدرا لغذاء الروح، والأمر نفسه ينسحب على اللغة المكتوبة على حبة القـ مح التي تمثل مصدرا لغذاء المعاني. والمشهد برمته يمثل حالة نادرة للانتقال من المشهد البصري ( البنية الأفقية) إلى الحالة الاستبطانية ( البنية العميقة).

**في دمشقَ:**

**أَعُدّ ضلوعي**

**وأُرجِعُ قلبي إلى خَبَبِه**

**لعلّ التي أَدْخَلَتْني**

**إلى ظِلّها**

**قَتَلَتْني**

**وَلَمْ أَنْتَبِهْ**[2]

لعل العبارة الأخيرة (ولمْ أنتبه) هي ما أنقذ الرؤية الشعرية مما يمكن أن تقع فيه من الابتذال الذي يمكن أن يدور في فضائه فعل القتل. وثمة ما يعضدها من خلال الهجرة الاصطلاحية من الفضاء النقدي إلى فضاء الكتابة الشعرية التشكيلية التصويرية من خلال تمثل تقنية الـ Flash back حيث القيام بالعمليات السريعة التالية:

. عدّ الضلوع

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص134.
[2] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص148.

. إعادة القلب إلى الخبب بشكل ميكانيكي بحت.

كان القتل رحيما إذن، فلم تتعرض الضلوع للتكسير، ولم يكن عدّها ناتجا عن الفعل المذكور لأنها كانت جسرا للعبور إليها، فبعد أن انتهت مهمتها عاد إليها دورها البنائي، فاحتوت القلب وحمته من جديد. وبالمحصلة؛ فعل القتل نفسه لم يتم التأكد منه، بسبب الاحتمالية التي فرضتها "لعل".

**في دمشقَ:**

**ينامُ الغريبُ**

**على ظِلّهِ واقفاً**

**مِثلَ مِئذنةٍ في سريرِ الأبدْ**

**لا يَحِنُّ إلى بَلَدِ**

**أَو أَحَدْ ....[1]**

كيف يمكن الاقتناع بمدى التلاؤم الحاصل بين الوقوف واتجاه السرير الذي لا يتوازن إلا ممددا بشكل أفقي؟!هذا (النشاز) الهندسي تم إسقاطه بلاغيا ورؤيويا بشكل يستدعي عددا من الأسئلة والملاحظات:

. هل الشموخ المتخيَّل ملمح خفيٌّ من ملامح غياب الشعور بالأمن، على طريقة الكائن الذي ينام مغمضا عينا، فاتحا أخرى؟!

[1] . نفسه، ص137.

. هذا التشكيل التصويري المذهل قد يخدع حواسنا وملكاتنا الإدراكية في ما يتعلق بمدى اندغام التناقض واللامعقولية في تكوين النسيج الحي للصورة، بحيث بدا الأمر عاديا جدا، بل ومدهشا في التوليفة التي تتكون من (واقفا، سرير).

. هل عاد (الذم في ما يشبه المدح) في صورة ( المدح في ما يشبه الذم) عبر بوابة المعنى الفسيفسائي؟

## 3. فلسفة تشكل المعنى في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش

### . العلاقات البنيوية في القصيدة .2

### 3 . التشكيل وفق تقاطع الاتجاهات:

**في دمشقَ،**

**تَطيرُ الحماماتُ**

**خَلْفَ سِياجِ الحريرِ**

**اثنتيْنِ ...**

**اثنتيْنِ ...**[1]

لا ندري تحديدا . ونحن نقرأ هذا المقطع الشعري . سبب استدعاء " طيران الحمامات خلف سياج الحرير" لوقائع الكمين الناجح الذي نصبه سرب من سلاح الجو المصري خلال حرب الاستزاف، حيث أوقع بعدد من الطائرات الإسرائيلية خلال عملية عسكرية نوعية على الرغم من التفاوت الكبير بين مستوى أداء الطائرات الإسرائيلية ونظيراتها المصرية، وقد راهن منفذو العملية على الكيران على ارتفاع منخفض جدا بشكل يحرم الرادارات الإسرائيلية من رصد حركتهم المفاجئة.

**في دمشقَ:**

**تُطَرَّزُ أَسْماءُ خَيْلِ العربْ**

**مِنَ الجاهِلِيّةِ**

**حتى القِيامَةِ**

**أوْ بَعْدَها،**

**... بِخُيوطِ الذَّهَبْ**[2]

لعلنا نكاد نجزم بوجود مجاوزة ألمعية موظفة بطريقة حذرة جدا، واحترافية جدا كذلك؛ فالحديث عن "تطريز أسماء خيل العرب" ليس إلا تحصيل حاصل للحديث عن تطريز

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2،ص133.
[2] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2،ص143.

أسماء أصحابها، وبالنهاية: هو حديث عن تطريز أصحابها بخيوط الذهب. وليست الإشارة إلى "الجاهلية" إلا استحضارا للقداسة التي أولاها الناس في ذلك التاريخ للمعلقات المكتوبة . في ما تزعم بعض الروايات . بماء الذهب، ولم يكن الجمع بين المطلقين الزمنيين ( الجاهلية . القيامة) إلا علامة تحديدية تقرر تصنيف هذا المكان الخاص (دمشق) ضمن الأمكنة ذات القداسة المطلقة.

**في دمشقَ:**

**تُنَقِّرُ عُصْفورَةٌ**

**ما تَرَكْتُ من القِمْحِ**

**فوقَ يِدِي**

**وتَتْرُكُ لي حَبّةً**

**لتُريني غداً**

**غَدِي!**[1]

من المفيد الإشارة إلى أن العالم قد لا يكون ذا أهمية إذا لم يكن للأنثى حذورها الطاغي فيه، هذا ما نكاد أن نجزم بوجاهته المطلقة. وعلى سبيل الانتباه جاء في المقطع (ب) ما مفاده أن (حبة القمح قد كتبت عليها أنثى). هذه الأنثى تعود مرة أخرى في شكل (عصفورة) في هذا المقطع لتتعامل بشكل مزدوج مع (حبة القمح) التي كانت أداة للحفاظ على الحاضر ، مثلما كانت أداة لصنع المستقبل. وحيث إن هذا المستقبل قد ارتبط بحبة واحدة فهو مؤشر على أن هذا الغد لا يظهر إلا من خلال الخصاصة والخصوصية.

وثمة سؤالان وجوديان متجاوران متعلقان بحبة القمح، وبهما يتم اختتام المقطع:

[1] . نفس المرجع ونفس الصفحة.

. ماذا تريني حبة القمح؟

. متى تفعل ذلك؟

أما المستوى الصرفي فيقترح استلال الدلالة انطلاقا من العلاقة بين هذين التركيبين:

. **تنقّر** عصفورة ما تركت من القمح. ⟵ ( تُفَعّلُ) للجمع

**تتْرك** لي حبة ⟵ ( تَفْعَلُ) للمفرد

فهل كان تفعيل الجمع تحريكا للسكون، وفعل الإفراد تعبيرا عن كون الفعل بمعناه المطلق لا ينطلق إلا من الذات؟ أي بالمعنى التفكيكي: لا شيء خارج الذات، وبالمعنى الظاهراتي: لا وجود للظاهرة خارج إدراك الذات لها.

**في دمشقَ:**

**تَجِفُّ السحابَةُ عصراً،**

**فتحْفِرُ بِئراً**

**لصَيْفِ المُحِبّينَ في سَفْحِ قاسْيُون،**

**والنّايُ يُكْمِلُ عاداتِه**

**في الحنين إلى ما هو الآنَ فيه،**

**ويَبْكي سُدى**[1]

كنا نظن . باعتبار البعد الزمني الإنساني العام لا الخاص . أننا حديثو عهد بمهنة (السقا)، لكن حضور السحابة فند هذا الظن. غير أن سؤالا يفرض نفسه في هذا السياق:

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص151.

. لماذا لا تكتمل عناصر اللقاء ما دامت السحابة تواصل سيرها طوال اليوم، وعندما ينتهي عملها يبدأ دوام التنفل فتحفر بئرا للعطاش الذين يتكفل الناي بتجسيد حنينهم المتواصل إلى من يتقاسمون معهم أشواقهم؟

إن العملية الموصوفة في المشهد الشعري شاقولية تتجه من الأعلى إلى الأسفل عوض أن تكون ذات اتجاه علوي أفقي مثلما في السيرورة الطبيعية لحركة السحاب، ولذا كان السؤال الوجودي:

. كيف يتم الحفر في سفح الجبل؟

إذن، لن يكون التعويض الطبيعي لجفاف السحابة إلا وديانا أو سواقِ تجمع على ضفافها زرافات الحب ووحدانه، والمشهد المكتمل يتكون من:

. أوركسترا المحبين.

. العزف المنفرد للناي (صولو ناي) الذي من المفترض أن يبكيه ماضيه الراحل، لكن المفارقة تكمن في إبكائه من طرف حاضره، والسؤال الجوهري:

. هل هو الخوف عليه أم الخوف منه؟!

## 4. فلسفة تشكل المعنى في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش

**. العلاقات البنيوية في القصيدة .3**

**4 . التشكيل عبر توظيف المعادلات الموضوعية والوجودية:**

**في دمشقَ:**

**تُعِيدُ الغَرِيبةُ هَوْدَجَها**

**إلى القافلةْ:**

**لنْ أَعودَ إلى خيْمتي**

**لنْ أُعَلّقَ جيتارَتي،**

**بعدَ هذا المَساءِ،**

**على تِينَةِ العائلةْ ...[1]**

لا يبدو الرابط التناصي واضحا في بداية المقطع الشعري. غير أن هناك اتجاها ضمنيا يحيل إلى تلك الجملة الأثيرة التي وردت . على لسان أحد الممثلين في فيلم " الرسالة" . في سياق المقارنة بين المقام في مكة المكرمة، وبين المقام في غيرها من أرض الله: في مكة، تستريح الجمال أكثر من أي مكان في العالم. أما في دمشق فيبدو الموقف ترددا بين حركتين متواترتين: رحلة البحث عن الفرح بعد تجربة مرارة رحلة الضياع. إنها بنية الرفض التي تتجسد من خلال الفعلين المنفيين:

. لن أعود إلى خيمتي

. لن أعلق قيتارتي

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص149.

هذا الوعد المزدوج: استمرار الرحيل والتوقف عن الغناء، أو الوعد بالغناء في فضاء أكثر دفئا، غير أن هناك قناعة مكبوتة بعدم جدوى هذا الرحيل المتواصل؛ فالسكون الصوتي الملاحَظ في نهايات القوافي ( القافلةْ، العائلةْ) ليس إلا معادلا نفسيا لسكون الأحداث من حيث ارتباطها بالثورة، حيث الرغبة في التغيير موجودة بالقوة تنتظر من يتيح لها وجودا بالفعل.

والمفارقة تكمن في أن ما يُفترضُ أن يكون نتيجة تحول إلى مقدمة في إجراء يحمل شيئا من ملامح المصادرة على المطلوب، فعودة الغريبة تمثل العودة إلى الوطن، الأهل والأحباب. ومن القافلة إلى العائلة تتأسس جسور المقاومة مثلما تتأسس جسور العبور إلى بر الأمان.

**في دمشقَ:**

**تَشِفُّ القصائدُ**

**لا هيَ حِسّيَةٌ**

**ولا هيَ ذِهْنِيّةٌ**

**إنّها ما يقولُ الصّدى**

**للصّدى ...**[1]

قياسا على "رجال الأعراف" يمكن الحديث عن "قصائد الأعراف".. إنها تلك القصائد التي اخترقت العرف القبلي الخانع لتنتصر للعرف الشخصي المقاوم، مما يهيئ الذهن لمجموعة من الأسئلة:

. هل ما يحدث في دمشق أفعال أم ردود أفعال؟

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص150.

. هل هذه الأحداث مقدمات أم نتائج؟

. هل تنتمي إلى العالم الموجود بالقوة أن تنتمي إلى العالم الموجود بالفعل؟!

. على أية مسافة يمكن وضع (ما يقول الصدى للصدى)؟

. هل ما نقوم بممارسته بحثيا نعود إلى ممارسته كتابة إبداعية؟

. أليس لهذا الفهم علاقة بالأثر الذي تحدّث عنه جاك ديريدا؟

. هل سنعود إلى نقد المركزية مرة أخرى؟

لعل كل هذه الأسئلة قد تجد شيئا من إجاباتها في العبارة الأخيرة: إنها ما يقول الصدى للصدى؛ فعندما لا يجد المغني من يسمعه يصنع لنفسه شرنقة في وضع شبيه بما يتيحه الحمّام من رجع للصدى، حيث كل الأصوات . عندما تشف القصائد . جميلة في الحمام.

هذا التقاطع بين الصوت وبين الحلم يجد صداه في المقطع (ش) من القصيدة حيث بداية الانتقال نحو الواقعية انطلاقا من المنبه الأسلوبي المتعلق بفعل الأمر (كن):

**في دمشقَ:**

**أُسامِرُ حُلمي الخفيفَ**

**على زهرةِ اللوزِ يضحكُ:**

**كُنْ واقعياً**

**لأُزْهِرَ ثانيةً**

**حَوْلَ ماءِ اسمها**

**وكُنْ واقعيا**

**لِأَعبُرَ في حُلمها![1]**

الحلم الذكوري يشكّل البداية دائما؛ الأنثى مشتهاة، ولذا كان الحلم الذكوري مقدمة دائما، وكان الحلم الأنثوي نتيجة محمولة عليه. لكن يصطدم ترتيب المقدمة والنتيجة بشيء من التداخل عند النظر إلى كل من فعلي الإزهار والعبور إلى الحلم. وإذا كانت الواقعية طريق الإزهار فأيهما يأتي أولا: الإزهار أم الوصول إلى الحلم؟ لعل السطرين الأخيرين يحلان جزءا من المشكلة، حيث إنهما يقرران أن الواقعية جسر العبور إلى الحلم. وإذن، ليس الإزهار إلا عُدّة لتحقيق الحلم الذي هو معادل تجميعي لعدد كبير من الأحلام، تماما كما يحدث مع ما تشير إليه الآية الكريمة " **وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا**"، فقد تكون النعمة واحدة، غير أن وجوه استعمالها قد تتعدد، والمال مثال واضح على هذا التخريج.

غير أن ثمة أسئلة تفرض نفسها. لعلها تكون تهيئة لقراءة مغايرة:

. لمَ يضحك الحلم؟

. هل يدرك ما لم تدركه الذات الشاعرة التي تحاوره؟

. متى أزهر الحلم في مرّته الأولى؟

. ما الذي منعه من الإزهار عندما تقدمَ بهذه التضحية؟

**8 . تشكيل النسق الاستلابي:**

هناك نسق استلابي واضح في القصيدة؛ فعدم عودة الذات الشاعرة من الشام لا حية ولا ميتة، وغناء المسافر في سره، وجفاف السحابة عصرا، وغياب السور الذي يحمي

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص145.

دمشق، ونقصان ليلها، وسير السماء حافية، ونوم الغريب على ظله واقفا، وتقطيع يوسف بالناي أضلعه، وغيرة الحديقة، وعدّ الضلوع، وعدم العودة إلى الخيمة.... هذه المكونات كلها تشكل رصفا لحجارة طريق التغريبة الأبدية التي كتبت قَدَر الفلسطيني، ومن بعده قدر كل لاجئ، بغض النظر عن عاملي الزمان والمكان.

هذه الشعور العميق بالغربة يجد أفضل العزاء من خلال التخلص من الأثقال الأرضية والارتباط بالأبعاد العلوية التي تخلصنا من ربقة العالم المادي البائس. لعل هذا الشعور يجد له معادلا تصويريا في المقطع (ث) من القصيدة:

**في دمشقَ:**

**تسيرُ السماءُ**

**على الطُّرقات القديمةِ**

**حافيةً، حافيهْ**

**فما حاجةُ الشعراءِ**

**إلى الوحْيِ**

**والوزنِ**

**والقافيهْ؟**[1]

الوحي، الوزن، القافية.. أدوات يتوسل بها الشعراء لمعانقة عالم الجمال المثالي. هذه المثالية تتجسد لغويا من خلال التعلق بالسماء، حيث كل الأبصار والبصائر متعلقة

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص136.

بالغاية العلوية. هذه الغاية نزلت وسارت على أرض دمشق، ولم يبق للشعراء من مبرر للاعتماد على الأدوات القديمة.

تتوزع المكونات الوجودية عبر المقاطع المختلفة لهذه القصيدة. وقد تفصل مسافات بعيدة بين المكوّن والآخر، فقد نجد : الطرقات القديمة" في هذا المقطع، وهي مكون تراثي دال على عراقة الأرض، مثلما نجد "حبة القمح" في المقطع الذي يسبقها، أو مثلما نجد حديثا عن "سفح قاسيون" في مقطع آخر تفصله عن هذا المقطع أكثر من 10 مقاطع، فهل كان هذا الإجراء معادلا تشكيليا للشعور بالاستلاب لدى من يحاولون رصد مكونات الوجود والإيجاد؟

## 5. فلسفة تشكل المعنى في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش

## 4. العلاقات البنيوية في القصيدة .

السؤال السايق لن يجد له جوابا مباشرا لأنه استمرار لسؤال مواز يناقشه المقطع (خ) من القصيدة:

**في دمشقَ:**

**تدور الحواراتُ**

**بين الكمنجةِ والعُود**

**حوْلَ سؤالِ الوجودِ**

**وحوْلَ النهاياتِ:**

**مِنْ قَتَلَتْ عاشقا مارِقا**

**فَلَها سِدْرَةُ المُنْتَهى!**[1]

هل ينفتح سؤال الوجود على الطرف الآخر المتعلق بالماهية؟ وأيهما أسبق؟ إنه السؤال المتشعب ذو الرؤوس الثلاثة: الدين، الفن، الفلسفة، فإذا كان الدين مصدرا للإجابة على

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص139.

الأسئلة المتعلقة بالغيب، فالفلسفة مصدر للإجابة على الأسئلة العقلية، بينما يهدف الفن إلى الإجابة على الأسئلة المتعلقة بعالم الوجدان.

أما السؤال المختتم للمقطع الشعري فيطرح تساؤلات موازية: هل هذا السؤال مؤسس أصلا؟ وأي العاشقين قد مرق؟ وأيهم لم يمرق؟!

هذه الأسئلة هي التي تؤسس لعودة السيرورة الحياتية المادية والمعنوية التي يصفها المقطع (ذ) :

**في دمشقَ:**

**يعودُ الكلامُ إلى أصلهِ،**

**الماءِ:**

**لا الشِّعرُ شعرٌ**

**ولا النثرُ نثرٌ**

**وأنتِ تقولين: لن أدَعَكْ**

**فخذني إليكَ**

**وخذني معكْ![1]**

البعد التناصي سمة تكوينية من منظور التفكيك والتلقي، لذا تعود الحمولة التاريخية بكل ثقلها لتتجه بنا نحو الجامع الأموي بدمشق، حيث ينعطف بنا المقطع الشعري مرددين معه مقولة شوقي الشهيرة الأثيرة:

**فلا الأَذانُ أذانٌ في منابرها إذا تعالى، ولا الآذانُ آذان**

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص141.

ومع أنه قد جاء في تراثياتنا: في البدء كانت الكلمة، إلا أن هذه الكلمة قد فقدت جاذبيتها وتأثيرها، فلا الشعرُ شِعرٌ ولا النثرُ نثر.

وهكذا، بعد أن دارت الحوارات حول سؤال الوجود، يعود الكلام إلى أصله، فمن حيرة السؤال إلى قرار الاتجاه نحو المنفى الذي يتجاذبه قطبا الضرورة والاختيار.

غير أن "دمشق" التي نمارس فعل النفي تمارس كذلك فعل المد والجزر، وتمارس فعل الرغبة وفعل الرهبة أيضا في المقطع الذي يحمل الترقيم (س):

**في دمشقَ:**

**تداعبني الياسمينةُ:**

**لا تبتعدْ**

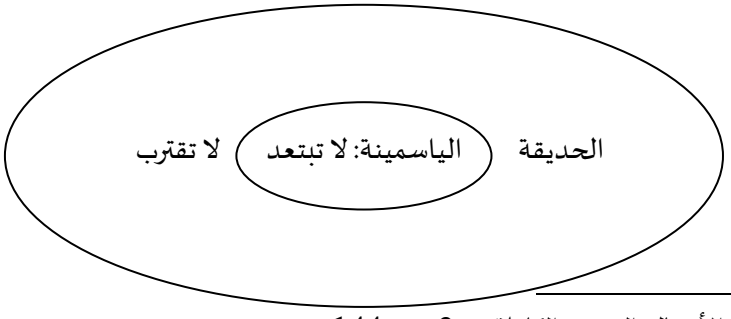
**وامشِ في أثري**

**فتغارُ الحديقةُ:**

**لا تقتربْ**

**منْ دَمِ الليلِ في قَمَري**[1]

تتشكل الدوائر الدلالية المتداخلة من مكونين: الحديقة والياسمينة مثلما يوجزها الشكل التالي:




[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص144.

الاقتراب متعلق بالخاص، وعدم الاقتراب (لا الابتعاد) مرتبط بالعام. وإذا كانت رغبة الياسمينة أفقية فقد كانت رغبة الحديقة شاقولية، وإذْ كان فضاء الحديقة مضمخا بدم الليل، فإن الحركة التأويلية تتجه نحو الصفات الفيزيولوجية للنبات الذي تتعاكس حركته الليلية مع حركته النهارية؛ فإذا كان مصدرا للأكسجين نهارا فهو يتحول إلى مصدر لإنتاج الكربون نهارا. وهكذا، فالياسمينة التي كانت مصدرا للإلهاء نهارا تحولت إلى مصدر للإلغاء ليلا.

هذا الإلغاء هو الذي يجعل المسافر يعود من الشام لا حيا ولا ميتا:

**في دمشقَ:**

**يغني المسافر في سرّهِ:**

**لا أعود من الشام**

**حيا**

**ولا ميتاً**

**بل سحاباً**

**يخففُ عبءَ الفراشة**

**عن روحيَ الشاردهْ**[1]

مم يخاف المسافر إلى الشام ومنها؟ ألم تكن حلب الشهباء فضاء ملهما للعاشقين؟ ألم يكن عنفوان العلاقة بين الغازي أرطغرل وبين السلطانة حليمة على أرض حلب؟! أنه

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص154.

الحديث من جديد عن منطقة البرزخ. غير أن الإقامة في الشام لا علاقة لها بالحياة أو الموت باعتبار المعنى البيولوجي للكلمة، حيث البقاء هناك يمثل الحصول على ما يعادل حقنة تطعيم ضد التعب والإرهاق، وضد كل ما يعكر صفو المحبين والتائهين.

**تشكيل نسق الاشتهاء بين التحقق والمثالية:**

ما العلاقة بين الكتابة والأنوثة؟ وهل مصدر الخطر داخلي أم خارجي؟ وهل حركة المخاطَب تتحرك في دائرة " فيكَ الخصام و أنتَ الخصمُ و الحكَمُ"؟:

**في دمشقَ:**

**أُدوّنُ في دفترِ امرأةٍ:**

**كلُّ ما فيكِ**

**من نَرْجسٍ**

**يشتهيكِ**

**ولا سورَ،حوْلَكِ، يحميكِ**

**مِنْ ليلِ فتنتِكِ الزائدهْ**[1]

الصورة المرسومة في هذا المشهد جديدة إجمالا وتفصيلا؛ فالاشتهاء مزدوج الأبعاد بين ذاتين مختلفتين تكوينا ومسارا. غير أن الذات المشتهاة هنا تضطلع بالدور الذي تقوم به كائنات وحيدة الخلية تجمع في تكوينها بين القطب الموجب والقطب السالب. هذه الذات مشتهاة من طرف عناصرها الداخلية. أما المشتهي الخارجي فلا يعدو أن يكون " الليل " الذي يمثل معادلا رومانسيا للسور المنتفي.

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص152.

وتفرض الفكرة التفكيكية نفسها حين نرصد الجمع بين إجراءين يكادان يكونان متناقضين، ذلك أن الجمع بين الإطراء ثم السخرية من عذاب المرأة المشتهاة أمر محير فعلا. ولكن هذه الحيرة قد تقلل من حضورها حين نقوم بطرح السؤال التالي:

هل تغير الملامح البلاغية القديمة أشكالها لتعوض المصطلحات القديمة بمعادلاتها الجديدة، فيرحل (الذم في ما يشبه المدح) ليحل محله تفكيك البنيات لمحاولة رصد تحولات المعنى المؤجل؟!

## 6. فلسفة تشكل المعنى في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش

## . العلاقات البنيوية في القصيدة .5

من جانب آخر، يبرز سؤال مهم:

. هل العلاقة بين المادة والمثال عكسية على الدوام على طريقة " إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"؟!:

**في دمشقَ:**

**أرى كيفَ ينقصُ ليلُ دمشقَ**

**رويداً رويداً**

**وكيفَ تزيدُ إلهاتنا**

**واحدة!**[1]

هل كان "ليل دمشق" عدوا لإلاهات أهلها أم إنه كان حاضرا في كل البقاع عدا دمشق التي لا تعرف إلا النهار السرمدي؟ أم كان حاضرا في كل البقاع عدا دمشق التي لا تعرف إلا النهار السرمدي؟! هذا النقصان المتدرج (رويدا رويدا)، أليست له علاقة تحولية جعلت من الليل عاشقا للآلهة الجديدة؟ وبشكل خاص عندما نرصد ذلك التناسب العكسي بين طول الليل بمعناه الفيزيقي وبين طول ليل دمشق بمعناه الميتافيزيقي:

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص153.

قِصَرُ الليل ⟵⟶ زيادة عدد الآلهة

وعند رصد الثنائية (هو ينقص، هي تزيد) يفرض السؤال الوجودي نفسه: هل هناك هامش كبير بين اللحظة الرومانسية وبين اللحظة المقدسة؟! وهل كان ابن عربي محقا عندما قرر أن ما لا يؤنث لا يعوَّلُ عليه؟ غير أن دمشق فضاء للمفعولية، أما الفاعلية فلا تقوم بها إلا العناصر غير البشرية، حيث يقنع الإنسان بدور الراصد المحايد.

من أجل ذلك، كان الكلام أقوى من كل أنواع الجماد:

**في دمشقَ:**

**يرقُّ الكلامُ**

**فأسمعُ صوتَ دَمٍ**

**في عُروقِ الرخام:**

**اختطفني مِنَ ابني**

**تقولُ السجينةُ لي**

**أَو تحجَّرْ معي!**[1]

لعل أول ما يجب البحث في سر حضوره ذلك الجمع بين فعلين يتصلان معجميا بالعنف، مع أنهما وردا في سياق (رقة الكلام): اختطفني، تحجّر. هذا الاختيار الحتمي يعيد إلينا تلك الكلمة الأثيرة التي قالها عمر المختار: نحن لا نستسلم، ننتصر أو نموت. هذا التخريج المتكئ على حمولة تاريخية جهادية يجعلنا نفهم أن "الاختطاف" ليس إلا معادلا تعويضيا لفعل الإنقاذ، فإنْ لم يتحقق ذلك كان التحجر . بكل أطيافه . أمرا حتميا.

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2،ص147.

وثمة ملمح أجناسي يلمّح إليه السؤال التالي:

. ما جدوى التقديم والتأخير في التركيب التالي: "اختطفني من ابني، تقول السجينة لي...."؟

الظاهر أن شيئا من سمات القصة القصيرة جدا قد تسلل إلى عالم الكتابة الشعرية. لعله التوهم، أو لعله الإيهام بعدم الثقة في قوة الاقتناع والتذوق لدى القارئ العام، أو لدى شريحة كبيرة من القراء.

هل غياب قوة الإقناع والاقتناع سبب كاف لأن نفعل ما فعله "يوسف" في المقطع التالي؟!

**في دمشقَ:**

**يُقَطّعُ يوسُفُ،**

**بالنّاي،**

**أَضْلُعَهُ**

**لا لشيٍ**

**سوى أنهُ**

**لم يجدْ قلبهُ مَعَهُ**[1]

إن تقطيع الأضلاع عوضا عن تكسيرها دال سيميائي على مدى التحام هذه الأضلاع بعضها ببعض، إلى درجة تشكيل نسيج ضام يمنع تعرضها لأي فعل يفكك وحدتها، باستثناء فعل التقطيع.

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص140.

ومع أن الشعر يفر من التقرير ومن الشرح والاستدراك المنطقي المتجه إلى الاستدلال، إلا أن ( لا لشيء) لا تبدو ناشزة في هذا السياق، وقد يكون الطابع السردي لهذا المقطع الشعري القصير قد أنقذ الرؤيا الشعرية التي كادت أن تكتفي بدور الرؤية المحدودة بعالم الناس والأشياء.

لا نحتاج كثيرا من التأمل لندرك أن هذا المقطع الشعري يتجه نحو استحضار البعد المنطقي، حيث العلاقة السببية بين المقدمة والنتيجة تؤثث بداية المقطع ونهايته؛ ذلك أن تفكيك البنية العضوية (يقطّع يوسف) نابع من انتفاء البنية الوجدانية (لمْ يجِدْ قلبهُ معه)، وهي البنية التي تتحول من نتيجة . من وجهة نظر تفكيكية . إلى مقدمة جديدة تستحضر ما قاله محمود درويش ذات يوم:

**نامي يا بنتي، نامي**

**قبل أن أصحو قتيلا**

**في دمشق:**

**ينام غزالٌ**

**إلى جانب امرأةٍ**

**في سرير الندى**

**فتخلعُ فستانها**

**وتغطي به بَرَدَى![1]**

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص142.

يضم هذا المقطع الشعري ثلاثة مكونات رئيسة: غزال، امرأة، بردى، يمثل العنصر الأول منها البعد الذكوري في معناه المطلق، فيما يمثل العنصر الثاني البعد الأنثوي. أما العنصر الثالث فلا جنس له بحسب دلالته الأفقية، ولكنه قد يمثل الوعاء الحاضن للقاء العاشقين باعتبار الجمع السياقي بين العنصرين الأولين.

ويبرز سؤال ملحّ: ما علة الارتباط العضوي بين هذه العناصر؟

توسعة لضفة السؤال، لا شروعا في الإجابة المباشرة على السؤال المطروح، يمكن أن نلاحظ أن في نوم المرأة في بردى إشارة إلى أن الجمال لا يسعه فضاء عادي، وإذن، كان بردى بحمولته التاريخية والعاطفية من أكثر الأمكنة أهلية للاضطلاع بهذا الدور. وفي الوقت نفسه، ومن وجهة نظر مؤنسنة للمكان، تلبّس بردى باللحظة الرومانسية فتعرض طوعا للتحجيم وانحصر في مساحة ضيقة جدا ليستطيع استيعاب الحدث الكبير، ذلك أن التضحية بالعظمة قد تكون ثمنا باهضا أو قربانا على مذبح الاقتراب ممن نحب.

## 7. تماهي الشكل مع الدلالة

### . قراءة بنيوية في عناوين ديوان" ذلك الكنز المكنون" لسمية محنش .

### 1. بناء العناوين .

تتأسس الفكرة الرئيسة لهذه الورقة البحثية على افتراض وجود علاقة تكوينية حتمية بين الأشكال اللغوية الظاهرة وبين دلالاتها العميقة الكامنة خلف الخطوط اللغوية المختلفة للعمل الأدبي، حيث نفترض إمكانية الوصول إلى ما لم ينتبه الشاعر إلى وجوده بالنظر إلى ذوبانه في اللاوعي الذاتي والجمعي. غير أن الطريقة التي نوظفها في هذه المحاولة البحثية تتوقف عند حدود استنطاق العناوين فحسب، وهو الأمر الذي تتكفل المدونة المدروسة بتوفيره لنا.

ويبدو أن العلاقة بين بنية ظاهرة ما وبين طريقة حضورها في مستويات الأداء اللغوي المختلفة متماثلة إلى حد كبير، على الرغم من تعدد وجوه هذا الحضور. هذه الفرضية يؤكدها التشريح العملي والاستقصاء المتأني للأنساق اللغوية المستترة تحت طرائق الأداء الكلامي المختلفة، وهو الأمر الذي قد يفنّد الفكرة التي تكاد تتحول إلى عقيدة بحثية ومسلمة نظرية، ونعني بذلك تحديدا: عدم كفاءة الجهاز التحليلي البنيوي في الوصول إلى مضمرات النص.

ولعل العمل على دحض هذا التصور عمليا هو ما تحاول هذه الورقة البحثية تحقيقه، من خلال تشريح لمدونة شعرية جديدة هي المجموعة الموسومة بـ: ذلك الكنز المكنون، للشاعرة سمية محنش الفائزة بالمرتبة الثالثة في جائزة " الكثيب الذهبي" للإبداع الأدبي التي أنشأها الأستاذ عبد الحميد منصوري مدير شركة "زاد" للاستثمار بالتعاون مع اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع ولاية الوادي، وقد يكون هذا التتويج دافعا قويا من دوافع البحث في هذا العمل الشعري الجديد.

في هذا السياق، نزعم إمكانية إيجاد دلالة علائقية بين عنوان المجموعة الشعرية والعناوين الثلاثة التي تؤلف أجزاءها، وفي الوقت نفسه تتم محاولة إيجاد علاقة دلالية بين عناوين القصائد للحفر في أعماق الذات الشاعرة من أجل الوقوف على مضمرات النص وأنساقه المسكوت عنها.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن هذه المحاولة تمر بعمليات ثلاث: تفكيك، رصد ثم إعادة بناء، في إطار الاستفادة مما يتيحه تآزر المحور الاستبدالي والمحور التركيبي من آفاق تأويلية، بطريقة تشبه إلى حد بعيد ما يقوم به علماء الآثار حين ترميم تماثيل قديمة تعرضت معالمها الأساسية للتلف، أو فلنقل إنه يشبه عملية إعادة تجميع معالم وجوه غائبة ناتجة عن قصاصات متناثرة لصور فوتوغرافية تم تمزيقها إلى عشرات الأجزاء، وهو الأمر الذي يشبه كثيرا ما حدث في الفيلم الأمريكي ARGO الذي تحدث عن اقتحام متظاهرين إيرانيين للسفارة الأمريكية في طهران غداة الإطاحة بنظام الشاه سنة 1979، حين تم تكليف عدد كبير من الصبية بجمع قصاصات صور فوتوغرافية ممزقة مرمية في الشوارع، وقد نجحوا في تحديد هوية أصحابها العاملين في السفارة.

**1 . الدلالة التسلسلية في العناوين الرئيسة للمجموعة:**

يعتقد عدد من الدارسين أنه من الضروري جدا أن نبحث عن واقع جديد مغاير لعالم الناس والأشياء من خلال الحفر العميق في لغة المبدع؛ ذلك أن اللغة تنتج الواقع مثلما يقول **بنفنست (Benvéniste)**، وهو إعادة إنتاج ناشئ عن وظيفة مزدوجة لفعل الخطاب: تمثيل الواقع عند المتكلم ثم إعادة تمثيله في ذهن السامع[1]، والأمر نفسه يؤكده خالد حسين حسين حيث يقول: " يغدو العنوان بوصفه فعلا من أفعال الكتابة وإنتاجا لها حدثا قصديا، أي أنه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة وعزم، وما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق استراتيجية قصدية من المرسل إلى المرسل إليه، لتبليغ مقصديات متنوعة"[2]. هذا المنحى هو ما نحاول بيانه عمليا من خلال تفكيك مكونات العناوين المرصودة في هذه المجموعة الشعرية، ونعتقد أن الخطاطات التالية تحقق شيئا مما نريد أن نوضحه.

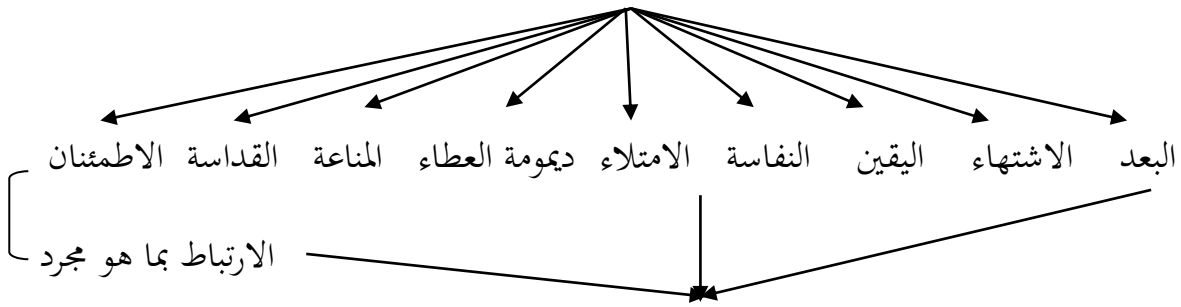
**عناوين مفاصل المجموعة**

كنز الحب ← أمل لا يتحقق إلا باتحاد المكوّنين الآخريْن

كنز الجسد ← كنز الحب

كنز الروح

**ذلك الكنز المكنون**




[1] . صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2003، ص85.

[2]. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ( مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)،.التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص61.

وإذن، كانت الغايات والنتائج شديدة الارتباط بالضرورة البنائية، حيث لا يكتمل معنى الجزء إلا بحضور الجزء الآخر المتمم له، ولعلنا نذكر في هذا السياق قصة عميل المخابرات المصري الشهير رفعت الجمال الذي يحمل الرقم 313 في سجلات المخابرات المصرية، وقد كان يسلم الروح في المستشفى الألماني حينما أخرج نصف ورقة نقدية لامرأته طالبا منها التوجه نحو مقر المخابرات المصرية العامة لتتسلم النصف الباقي من الورقة النقدية، مما يتيح لها الحصول على تصور واضح لماضي زوجها الذي كانت تجهل كل شيء عنه.

**2 . الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الأول (كنز الحب):**

كأن العملية العقلية قد تدخلت في تحديد مفاصل المجموعة الشعرية، وهو أمر ممكن باعتبار وضع العناوين محمولا على وضع المدونة الشعرية، حيث الصياغة النهائية للعنوان لا تكتمل إلا بعد أخذ وردّ بحثا عن أفضل شكل ممكن للعنوان، وهو الأمر البعيد عن طريقة تشكّل القصيدة باعتبارها جسما هلاميا لا يتحكم في تكوينه إلا الإيقاع والدفقة الشعورية للمبدع.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الإصرار على الاستهلال بلفظة "الكنز" قد يسم المجموعة الشعرية بالطابع الأسطوري: جزيرة الكنز، الفردوس المفقود،...

العنوان الأول في مجموعة "كنز الحب" ورد في الصيغة التالية: في محراب القصيدة. إنه يحيل بشكل تناصي إلى الكلمة القديمة: **في البدء كانت الكلمة.** غير أن هذه الكلمة لم تكن عادية على الإطلاق. إنها كلمة الخلق الأول، حيث كان البوح بها داخل المحراب. هذا المحراب خيّب أفق توقع المتلقي الذي لم يجد شيئا مما كان يبحث عنه، كأن شيئا لم يكن... وبراءة الأطفال في عينيه كما قال نزار.

ولأن الشعور بالاغتراب الروحي مرير جدا، كان من الضروري البحث عن إجراء بديل هو السفر، وقد كان مخيبا للآمال كذلك، وهنا يحدث تخييب جديد لأفق توقع الذات الشاعرة التي قالت:[1]

**سافرتُ سافرتُ لكن ... لم أجد عوضا**

أما مفتاح العناوين الثلاثة الأولى فيكمن في عنوان القصيدة الرابعة: أسئلة في العشق، حيث نكتشف أن تلك العناوين ليست سوى أسئلة تنتظر أجوبة قد تأتي وقد لا تأتي. هذا التخريج النقدي يذكرنا بالحديث عن القيمة المضافة، فلأن "الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة"[2] فقد" اكتسبت « العنونة» كينونة مفارقة تساوقت مع كينونة القصيدة ذاتها، وذلك بتحطيم البنى الشعرية من تقليدية ورومانسية، والبدء بإنتاج أبنية شعرية جديدة وفق استراتيجيات مغايرة في التشكيل والتكوين"[3]، ومن الضروري أن يكون الانتباه إلى وجود فاعلية تأويلية لهذه الأبنية هو الخطوة الأولى في معرفة فراغات النص وملئها.

ويأتي العنوان الخامس ليؤكد شرعية المسار التأويلي، وذلك عندما يشير إلى أن تلك الأسئلة تُطرح في سياق " بحث في الحب" على طريقة ( بحث في فائدة العائلات). إنه العطش إذن، وهو ما يصرح به المقطع الأول في القصيدة:[4]

**سأظل أبحث عنك**

**أستجدي الغواية**

---

[1] – سمية محنش، ذلك الكنز المكنون( مجموعة شعرية)، اتحاد الكتاب الجزائريين . فرع الوادي، مطبعة الرمال، ولاية الوادي . الجزائر، 2017، ص18.

1. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص.11

[3] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، (د . ت)،ص175.

[4] . سمية محنش، المصدر السابق، ص31.

**أفيضي الماء**

**أو مما سترزق ..**

**من هواك**

إذا كان من الوجيه الإيمان بأن تفسير نص معناه تفسير سبب إمكانية قيام كلمات معينة بفعل أشياء معينة، لا غيرها، عبر الوسيلة التي يتم التأويل من خلالها[1]، فإنه من الضروري التحرك الحذِر لتتبع سيرورة مدارات التأويل وصيرورتها.

إن السطر الثالث يشي بشدة هذا العطش. يدل على ذلك السياق التناصي مع الآية الكريمة: **وَنَادَىٰ أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ** ( الأعراف/50) غير أن المقطع السابق قد حذف أداة التبعيض "منَ" لتكون الدلالة المباشرة: نريد ماء كاملا، لا بعض الماء.

تتكرر خيبة الظن مرة أخرى بسبب سلبية النتيجة التي يؤكدها العنوان السادس: "في مهب النسيان". وعندما تبرهن الذات الشاعرة على عزمها على كفكفة دموعها قائلة:[2]

**لقد قضي الهوى والأمر**

**ما من قصة تحكى**

**وما من فرصة تحكي**

**فأبوابي التي راودتَ مغترّا**

**عليك اليوم موصدة**

[1] ينظر: محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل، فضاءات، ط1، طرابلس، 2004، ص7.
[2] . سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص47.

**ومغلقة ..**

**وشائكة ..**

**حدود خريطتي المبكى**

**ووحدك ثَمّ مَنْ يبكي**

قد يحتاج تفكيك بعض الشفرات العودة إلى بعض المقولات النظرية التأسيسية التي تشكّل نقطة الانطلاق في العوالم التأويلية، وفي هذا السياق نستحضر مقولة مالارميه الذي يرى أنه من الضروري " أن يكون في الشعر إلغاز دائما"[1]، ولهذا السبب وجب أن ننتبه إلى أن القصائد الأولى قد مثلت عمليات رصد داخلي، لتقوم القصيدة السابعة " عازف السكسفون" بنقل عملية الرصد من الداخل إلى الخارج، حيث شكلت استشرافا تاما لسيرورة العشق وصيرورة النتائج، مهما حدث من اختلاف على مستوى الزمان والمكان. وهذه النتائج أكدت ما حدث في نهاية القصيدة الخامسة " بحث في الحب" حين تعترف الذات الشاعرة بالنهاية المؤثرة للعرض:[2]

**صفّقتُ عند نهاية العرض انتشاء**

**مثل كل الحاضرين**

**وغبتُ في غيم تداعى**

**ثم قررتُ السفر!!**

[1] . جون كوين، اللغة العليا . النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص185.

[2] . سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص52.

## 8. تماهي الشكل مع الدلالة

### . قراءة بنيوية في عناوين ديوان" ذلك الكنز المكنون" لسمية محنش .

### ج . الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الثاني (كنز الجسد):

لقد كان التغني بآلام الذات وآمالها هو السمة الغالبة على قصائد الجزء الأول من المجموعة الشعرية. وقد لاحظنا أن الجزء الثاني قد انتقل بنا إلى الحديث عن آلام الجسد بمعناه الترابي الجغرافي الوجودي. إنه إلياذة موجزة تتغنى بالوطن على الطريقة التقليدية الأثيرة لدى عدد من الشعراء، وهو الأمر الذي تؤكده العناوين التالية: بلادي، جدائل الصخر العتيق، معارج اسطنبول، بغداد. ويبدو أن الحديث عن (الجسد) حديث حتمي قسري، فرضته الضرورة المنهجية التدرجية التي تنطلق من الروح إلى الجسد، أو من الجسد إلى الروح.

أما القصيدة المعنونة بـ: " صحيح زرقاء اليمامة" فتمثل . من خلال عنوانها . الاستثناء، غير أن مطلعها يتبرأ من النسق الذاتي معلنا انضمامه إلى النسق الوطني:[1]

[1] . سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص66.

**إني انطفأت وهاج الليل في بدني  أشعل الـرأس قنديلا غـدا وطني**

ولعل التقسيم الذي يبدو غير عادل يعود إلى انسحاب الفعل الشعري من خانة الانتماء الجسدي إلى خانة الانتماء الوطني، ويبدو أن لا تعويض إلا من خلال المسارعة إلى اللجوء إلى عالم الروح الجميل.

**د . الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الثالث (كنز الروح):**

إذا كنا نرى مع بول ريكور أنه يمكن "تحديد التأويلية، ليس بوصفها بحثا في النوايا النفسية المتخفية تحت سطح النص، بل بالأحرى بوصفها تفسيرا للوجود في العالم معروضا في النص"[1] فإننا نزعم أننا نحاول أن نتبنى هذا الطرح، من أجل بيان صحة هذا الافتراض من جهة، ومن أجل اتخاذ هذا الرأي عقيدة نقدية نستضيء بما تقدمه لنا من اطمئنان معرفي، في سبيل الانتقال المتدرج للمسارات من أفقية الدال إلى عمودية المدلول.

يتكون هذا الجزء من القصائد التالية: بردة الحب والشفاعة، صرخة، أنا إنسان، أنين البحر. وهو يمثل محاولة العودة إلى الجزء الشفيف من المكون الوجودي للإنسان ؛ الروح. وهي عودة تشي بعدم الاقتناع بأهلية عالم الجسد لتحقيق الطمأنينة والشعور بالوقوف على أرض اليقين، أو إن ذلك قد يعني أن هذا الجسد لا معنى له دون واجهته المثالية (الروح).

وإذا كان العنوان الأول " بردة الحب والشفاعة" يستدعي إلى الذاكرة قصيدة كعب بن زهير التي تشفّع بها عند النبي محمد (ص)، فإن علاقته بمطلع القصيدة المذكورة يصنع شيئا من التناقض أو الغموض الذي قد يصل إلى درجة الإبهام؛ إذ كيف للشوق أن يتأله في الوقت الذي يطلب فيه الشفاعة؟!:[2]

**شوق تأله يزدهي ويُنيلُ  نيل الفيافي إذْ رواها النيلُ**

[1] – محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل، ص7.
[2] . سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص103.

ونزعم أن هذا التناقض صدى لخلخلة البنية التركيبية والفنية في القصيدة كلها، ولذا جاءت القصيدة الموالية (صرخة) لتعلن صرخة الاعتذار للقارئ الذي قد يتفاجأ بانسيابية القصيدة التي تقول في مطلعها:[1]

**أمشي على درب الحياد فلا أنا..  في الشرق ماكثة ولا في الغرب**

وتشعر الذات الشاعرة التي صرخت من خلال عنوان القصيدة أن الصرخة لم تبلغ مداها، ولذا تقول في نهاية القصيدة:[2]

**وأريد لو قلت الحقيقة قولة..**

**تدوي.. تلعلع.. تنزوي للحرب**

**وأريد شن جميع أفكاري التي**

**حنطتها في الرف مثل الكتب**

وإذْ لم تتحقق النتائج المرجوة كان من الضروري أن تتحول الصرخة إلى أنين مكتوم: في مطلع القصيدة الموسومة بـ " أنين البحر":[3]

**سكتُّ وبي همٌّ**

**صرختُ أيا بحرً**

**فَرَدَّ بريبِ هاتفٍ ..**

**أَيُّنا البحرُ؟؟!**

وتأتي أداة الاستفهام المضافة " أينا" لتعمّق دلالة الشعور بالتشظي عبر المتح من الدائرة التناصية الشعرية الطافحة بالغربة التي تستعيد ذكرى أبي فراس الحمداني:

**فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى:  قتيلك، قالـــت: أيهمْ فهمُ كُثْــرُ**

---

[1] . نفسه، ص113.

[2] . نفسه، ص115.

[3] . سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص118.

وإذن، كان الاستهلال . في العناوين المدروسة . بالمبدأ المثال، ثم المرور بالجسد، فالانتقال إلى الروح دال توفيقي يقول: ليس الحب إلا حركة متشظية تجمع بين حاجات الجسد ومتطلبات الروح. إنه الطموح الفلسفي الذي يبدو تحقيقه بعيدا بعض الشيء، إذْ إن أداة الاستفتاح في عنوان المجموعة الشعرية تُشعرنا بهذا البُعد: ذلك.. غير أن نفاسة المشار إليه تجعله خليقا بانتظاره، عسى أن يُبعث يوما من رماده، مثلما يُفترض أن يفعل طائر الفينيق الخالد.

## 9. دلالات الفضاء اللغوي في قصيدة " يا توزر الحب" لأحمد مباركي .1.

تطرح هذه المداخلة سؤالا قديما ـ من وجهة نظر مغايرة ـ يتعلق بالحديث عن قدرة التحليل البنوي على الوصول إلى الحقيقة الكامنة في النص الأدبي انطلاقا من الآليات المنهجية المقترحة وهي: الرصد ثم التفكيك فالربط للوصول إلى البنيات العميقة أو إلى المسكوت عنه، حيث إن الكثير مما تم إضماره لاشعوريا، موجود بطريقة متشظية في في ثنايا النص.

والسؤال المطروح هو: هل يستطيع هذا النهج القرائي الوصول إلى بعض المقولات الخفية في القصيدة دون الوقوع في التمحل؟ هذا ما ستحاول هذه الورقة الوصول عليه.

### 1 ـ تشريح العلاقات النحوية للقصيدة:

يقول د.صلاح فضل: " البنية اللغوية في الشعر لا تحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت

مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا؛ حيث إن إحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات[1]. هذا الكلام صحيح إلى حد ما، غير أنه ليس صحيحا بصورة مطلقة؛ أولا لأن البعرة تدل على البعير، وثانيا لأننا نريد رصد ملامح الصورة ـ حتى وإن كانت مجزأة ـ بالطريقة المعتمدة في تجميع قطع الصور الفوتوغرافية الممزقة تمزيقا شديدا إلى درجة اندثار ملامح شخصية صاحبها؛ فالصبر الشديد أول خطوة على درب الوصول المظفر. وينبغي أن نشير إلى أن هذا العمل يحمل من ملامح المخابراتية الشيء الكثير.

يقول أحمد المباركي في قصيدة " يا توزر الحسن":

| | |
|---|---|
| هذا رُضابك تسنيم يغذّينـــي | يا توزر الحسن يا سحر البساتينِ |
| وهِمت في شفة تسبي قرنفلــة | تغازل العين بالأشواق تكوينـــي |
| ورديَّــة أُصُــلا دُرّيّــة سحــرا | فضّيّة هُدُبا من غير تزيين |
| غابيّة حدَقا والخدّ من ذهــب | حوريّة بزغت في آي ياسيـن |
| يا توزر الحبّ يا رَوْحًا لأفئــدة | يا سلسلا في الظّما يا عذب تلحيــن |
| يا توزر العشق هذا القلب مضطـرم | وجدا وطار كأسراب الحساسيــن |
| يا من سموتِ على الأمصار قاطبــة | لمَّا طغى الماء في أسفار تكوين |
| يا توزر الوَاحِ يا حُضنا لمغترب | يا بلسم الجرح يا نبعا يرويّني |
| لله كم ضمّت الصّحراء باسقــة | فردّد الكون صوت اللّثم في الحيــن |
| وكم تهادت شموسٌ وسْط مُعتَكِــرٍ | وكم طربت بأنفاس الرّياحيـن |
| يا كم جرى الشِّعر من أحداق جاريــة | ورجّـعَ الطّير قُدسيّ التَّلاحيــن |
| ورتّل الماء آيـات ببركتهــا | وأنجب القطر أطفالا لنسريــن |
| في "القرهمان"* زفاف النُّور في لُجَجٍ | في " القرهمان" خشوع الغيم للطّين |
| يا ربوة أشرقت شعرا وملحمــة | تربّـع النَّسر فيها كالسَّلاطيـن |
| وفي "الهوادف" مِعمار ونمنمـة | في وجنتيْها بدت روح الطَّواسيــن |

[1] ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص45.

| | |
|---|---|
| في توزر العزّ أعلام ومنقبــة | سل عن سنا مجدها شمَّ العرانيـن |
| وفي ثراها حبا التَّاريـخ في أَرَجٍ | في آجر قد سما مثل النّياشيـن |
| هي الجموع تراءت مثل عائلـة: | من بربر عرب صنوانُ فِي الدّيــن |
| ذا طارق الحزم في تَصْهَالِ أحصنــة | قد مرّ في فتحه في خير تمكيــن |
| دكَّ الجّبـال ففرّ البحر مرتعبا | مُذ حرّق السُفْنَ في عزم البراكين |
| وذا "عُبَيْدٌ" أتاه الباي منتحبا | فأورق البطن من برهان مسكيـن |
| يا توزر الشِّعر كم أسرجت راحلة | تبختر الفن فيها كالعراجيـن |
| وكم نسجتِ عِذاب القول في زمـنٍ | تحنظل الرف فيـه في الدّواوين |
| تكلّس الحبّ في قمصان نخبتنا | وأنت دوما بفيض الوجد تسقينـي |
| يا توزر النّخل يا حِصْنا لعاربـــة | يا من رُفِعْتِ عليهم دون تسكيــن |
| يا توزر الخير يا نهرا لمغترف | يا عبقر الشِّعر ما ينفكّ يروينــي |
| ترجّل الحرف في محراب عابـدة | في توزر الطّهر في كلّ الأحاييــن |
| وشعشع الشِّعرُ في نخلٍ وفي عنــب | وهل سواك جلاء الحاء والسّيــن؟ |

إن الرصد المتأني للبنية المعجمية للنص يجعلنا نقف عند النتائج التالية:

**1ـ** تتكون القصيدة من 28 بيتا: عدد الأفعال المضارعة 7؛ أي ربع عدد الأبيات،في مقابل 33 فعلا ماضيا، وهذا يشي بانتماء القصيدة وجدانيا إلى عوالم الماضي، وإذن، كان مدار الحديث عن بهجة قديمة لتوزر، وهذا يعني أن البعد الموجب لمعالم العزة والأنفة والسؤدد والفخار منتسبة إلى ماضٍ تحن الذات الشاعرة إلى استحضاره، وهكذا كان الحديث عن "التجلي" بنية سطحية تخفي تحتها بنية عميقة تقول: واتوزراه... وأذكر أنني التقيت في تسعينات القرن الماضي عجوزا كانت جارة لأبي القاسم الشابي، وقد حدثتني بحسرة عن توزر وعن أنهارها وعن "سي بلقاسم" كذلك مثلما كانت تناديه.

**2 ـ** تكوّن الحقل الدلالي لعناصر الطبيعة المتعلقة بالبعد الأرضي الموجب من 21 مفردة، وهو دون عدد أبيات القصيدة، غير أنه يقترب منه بالمقارنة مع المكوّن الفعلي المتحدَّثِ عنه في العنصر السابق، وهذا يدل على تعلق أقل بعناصر الطبيعة بالنظر إلى

التحولات الكثيرة التي شهدتها حياة الإنسان بشكل عام.

**3 ـ** تكوّن الحقل الدلالي لعناصر الطبيعة المتعلقة بالبعد الجوي الموجب من ثماني مفردات، وهو ما يعني الانتصار لمدلول الآية الكريمة : **أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا**[1].

**3 ـ** تواترت أداة النداء " يا" 21 مرة كذلك، وهو الأمر الذي يؤكد ارتباط الشاعر بالبعد الأرضي الذي يناديه على الرغم من قربه منه؛ ذلك أن الروح في أرض والجسد في أرض أخرى.

**4 ـ** " كم" التعجبية تواترت 6 مرات والتعجب لا يكون إلا من شيء قريب الاتصال، وهكذا نستطيع إن نقول: إن التعجب كان تخييلا أكثر منه واقعة ملموسة في عالم الذات الشاعرة. **5 ـ** أضيفت " توزر" إلى الأسماء التالية: الحسن، البساتين، الحب، العشق، الواح، العز، الشعر، النخل، الخير، الطهر. وهو حقل دلالي تبدأ مكوناته من الصورة الكلية المتمثلة في "الحسن" ثم تنتقل إلى تجسده الأرضي العياني، منتقلة بعد ذلك إلى نتائجه العاطفية والروحية، ثم يتم تخصيص محل الحسن ببعده الصحراوي حيث أبعاده الثلاثة على مستوى النفس والروح وذات اليد: العز والشعر والنخل؛ فالنخلة رمز لكل المكونات المذكورة، بل إنها رمز للطهر والخير، وما قصة مريم عليها السلام إلا تجسيد لتينك الصفتين.

**6 ـ** من ملامح البناء المعجمي قيامه بتغطية الأثر التناصي للعمل الشعري، ولكنه لا ينجح في ذلك بسبب البناء الصرفي الذي يكشف هذه الحيلة الكتابية بسهولة؛ فعجز البيت

[1] ـ سورة إبراهيم/ 24 ـ 25.

الأول: ( **يا** توزر الحسن **يا** سحر **البساتينِ)** إعادة صياغة لما قاله الجواهري في "دجلة الخير:

**حييتُ سفحك عن بعد فحييني*** **يا دجلة الخير يا أم البساتين**

كما أن تواتر السلسلة التركيبية المكونة من:( ورديَّـة أُصُـلا، دُرّيّـة سحـرا، فضّيّـة هُدُبـا، غابيّـة حدَقـا) ينقل الذهن بحركة سريعة إلى وصف الخنساء لأخيها صخر حينما قالت إنه " حمال ألوية، هبّاط أودية، شهّاد أندية".

ويمكن أن نشير إلى تكرار البنية النحوية المعتمدة على التتابع التالي( الفعل الماضي + الفاعل + الجار والمجرور) من خلال الأمثلة التي رصدناها في عدد من أبيات القصيدة بالترتيب التالي:

**أ ـ** طغى **الماء** في أسفار تكوين.

**ب ـ** جرى الشِّعر من أحداق **جاريــة.**

**ج ـ** تربّـع النَّسـر فيهـا.

**د ـ** حبـا التَّاريـخ في أَرَجٍ.

**هـ ـ** أورق البطن من برهان مسكيـن.

تبختـر الفن فيهـا. **و ـ**

تحنظـل الرف فيـه. **ي ـ**

**ن ـ** تكلّس الحبّ في قمصان نخبتنـا.

**ك ـ** ترجّـل الحرف في محراب عابـدة

**ل ـ** شعشع الشِّعرُ في **نخلٍ**

المفعول به عن إن هذا التركيب يشكّل ظاهرة لافتة للانتباه، حيث يتم تجاهل طريق الاكتفاء بسلسلة من الأفعال اللازمة، وهذا الاكتفاء النحوي يعضده اكتفاء مواز

يعود إلى انتفاء العلاقة الحقيقية بين الفعل والفاعل وتعويضها بعلاقة مجازية في كل الأمثلة التي تم رصدها.

7 . هناك سؤال يفرض نفسه بإلحاح شديد وهو: ما سر التعلق الشديد برمز "النسر" على الرغم من وجود جوارح أخرى تفوقه من حيث عدد المزايا ونوعها ؛ فالصقر أسرع انقضاضا منه، كما أنه أجمل من حيث الشكل، ومن المفيد الإشارة إلى ملاحظة الأستاذ محمد المطاوع في هذا السياق حيث قام بتخطئة الشابي فقال إنه كان من الأفضل أن يقول: سأعيش رغم الداء والأعداء كالصقر فوق القمة الشماء، أو كالباز ...حيث يرتبط النسر بعلاقة تلازمية مع الحياة وسط الجيف.

8 ـ نلاحظ بوضوح تأخر الركن الأساس للجملة العربية في مقابل الجار والمجرور، ويظهر ذلك من خلال السلسلة التالية:

ـ في "القرهمان"* زفاف النُّور في لُجَجٍ
ـ في " القرهمان" خشوع الغيم للطّين
ـ في "الهوادف مِعمار ونمنمة
ـ في وجنتيْها بدت روح الطَّواسين
ـ في توزر العزّ أعلام ومنقبة
ـ في ثراها حبا التَّاريخ في أَرَجٍ

المثير هنا هو تقديم المكان على صفاته أو على ملامح تأثيث مشهد تساميه، بطريقة تكاد تقول:

إن المكان هو صاحب الفضل والمزية لأنه هو الذي يعطيها ألقها لا العكس.

**10. دلالات الفضاء اللغوي في قصيدة " يا توزر الحب" لأحمد مباركي .2.**

إذا انتقلنا من الإحصاء إلى الرصد ثم التفكيك وأخيرا إلى التركيب، أمكننا أن نصل النتائج التالية بعد تحويلها إلى تفريعات بالشكل الذي توضحه المخططات التالية:

33 فعلا ماضيا من 28بيتا ⟵ المضارع 7 أفعال من 28 بيتا

إن تساوي عدد الكلمات الدالة على البعد الأرضي وعدد أبيات القصيدة يؤكد ارتباط الذات الشاعرة بالأرض، وهو تأكيد يحيلنا إلى أغنية سيد مكاوي الشهيرة " الأرض بتتكلم عربي".

البعد الأرضي 28 كلمة ⟵ البعد الجوي 8 كلمات (الثلث)

↓

تكرار أداة النداء 21 مرة

إن التقارب بين العدد 28 والعدد 21 يرجح فرضية المجاز على الواقع، حيث النداء ذو طبيعة تتكلف الشعور بالبعد، وهذا الشعور بتأخر التوظيف الأداة الندائية تمت ترجمته على مستوى التراتبية بين الأركان الرئيسة للجملة العربية والمكونات الفرعية، وهو الأمر الذي كرر " كم" التعجبية بالعدد نفسه؛ تأخر الركن الأساس للجملة العربية في مقابل الجار والمجرور (حدث ذلك 6 مرات) مع تكرار " كم" التعجبية 6 مرات

هذا التماثل بين الإطار المعجمي وإطار الحقول الدلالية تم تأكيده مرة أخرى إيجابا عندما عادت الجملة العربية إلى بنائها النحوي الطبيعي بتواتر يتساوى وعدد كلمات الحقل

←

الدلالي المتعلق بالحسن 10 10.

توزر + الحقل الدلالي المتعلق بالحسن (10 كلمات) تكرار البنية النحوية المعتمدة على التتابع التالي:

الفعل الماضي + الفاعل + الجار والمجرور (10 جمل)

إن هذا التماثل يجعلنا نطرح سؤالا يقول: هل الحسن والجمال قيمة معيارية من حيث وجود مفهوم موحد ومطلق للجمال؟ لعل الجواب متعلق بالمبحث الثاني من هذه الدراسة.

**2 ـ قراءة النص من خلال حقوله الدلالية:**

إذا كان " الفارق بين الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على طبيعة التكوين النصي فحسب، بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقي وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الأبنية العميقة للقصيدة"[1]، فإن هذا ما تطمح إليه هذه الدراسة عبر الاعتماد على نظرية الحقول الدلالية.

لقد أفضى تجميع كلمات القصيدة في عدد من الحقول الدلالية إلى الحقول التالية:

ـ **حقل النبات:** البساتينِ قرنفلــة ورديَّــة، غابيّـة،نبع، الرّيـاحيـن، نسريــن، عنــب.

ـ **حقل الغذاء بمختلف أشكاله:** يغذّي،حُضنا،بلسم، أورق، مغترف.

ـ **حقل أعضاء الجسم:** شفة،العين، هُدُبا، وجنتيْها، حدَقا، الخدّ، القلب، أحداق، رَوْحًا، أفئــدة.

[1] . صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص33.

ـ **حقل الجو:** الطّير، طار، الغيم، النَّسر، الحساسين، شموسٌ، أسراب، باسقة، القطر.

ـ **حقل الأماكن:** الأمصار، القرهمان، توزر، الهوادف.

ـ **حقل الطبيعة الأرضية:** ثرى، الجّبال، البحر، نهرا، الماء، الطين، ربوة، البراكين.

ـ **حقل المعرفة:** الحرف، الشِّعرُ، الرف، الدّواوين، الفن، القول، ملحمة، أسفار، التَّاريخ.

ـ **حقل العواطف:** رُضاب، تسبي، تغازل، تكوي، اللّثم، وجد، الأشواق، هِمتُ، عِذاب، روح.

ـ **حقل الري:** تسقي، يروي.

ـ **حقل الجمال المجرد:** الحسن، سحر، العشق، الوجد، الحبّ، الطّهر، العزّ، الخير، خشوع، سنا، مجد، تمكين، عذب، حوريّة.

ـ **حقل الفعل المتواتر:** تبختر ،تحنظل، تكلّس، ترجّل، تربّع.

ـ **حقل الصوت:** ردّد، صوت، أنفاس، رجّعَ، التَّلاحين، تَصْهَالِ، تلحين.

ـ **حقل الوجاهة:** السَّلاطين، شمَّ، العرانين، أعلام، تزيين، عزم، نخبتنا، حِصْنا، الحزم، النّياشين، عبقر.

ـ **حقل الألم المعنوي:** الظّما، الجرح، مغترب، منتحب، مرتعب، مضطرم، مسكين.

ـ **حقل الألوان:** دُرّيّة فضّيّة، ذهب.

ـ **حقل الدين:** الله، تسنيم، محراب، الطَّواسين، عابدة، الدّين، قُدسيّ، رتّل، آيات، بركة، آي، ياسين.

ـ **حقل الصحراء:** الصّحراء، النّخل، العراجين، الوَاحِ، راحلة، أحصنة.

ـ **حقل الإشراق:** فتح، ،شعشع، جلاء ، فيض، النُّور، منقبة، أشرقت، طربت

ـ **حقل الزمن:** أُصُلا، سحرا، الأحايين، الحين، زمنِ.

ـ **حقل الأعلام والطوائف:** طارق، عُبَيْدٌ، الباي، بربر، عرب، عاربـــة.

ـ **حقل الرفعة والوضوح:** بزغت، سموتِ، تهادت، زفاف، طغى، لجَجٍ، بدت، رُفِعْتِ، سما، أسرجت، تراءت.

ـ **حقل الحركة:** جرى، جاريــة، حبا، مرّ، أتاه، فرّ، حرّق، دكَّ، ضمّت.

ـ **حقل التشكيل:** تكوين، مِعمار، نمنمـة، نسجتِ، قمصان.

وإذا ما أعدنا تشكيل الحقول الدلالية في مشجّرات أمكننا الحصول على الشكل التالي:

ـ حقل الدين + حقل العواطف + حقل الجمال المجرد

**المثل العليا**

ـ حقل الرفعة والوضوح + حقل الإشراق + حقل الجو

ـ حقل الوجاهة + حقل الأعلام والطوائف **البعد المادي**

**للحياة** ـ حقل الطبيعة الأرضية + حقل الأماكن + حقل الصحراء

ـ حقل الألوان + حقل التشكيل **الجمال ببعديه**

ـ حقل النبات + حقل الري + حقل الغذاء +حقل أعضاء الجسم

ـ حقل الفعل المتواتر + حقل الصوت+ حقل الزمن **المكون الزماني**

ماذا تقول هذه التفريعات؟ نزعم أنها تقول ببساطة: ليس الجمال قيمة مطلقة.. إنه قيمة نسبية يتحكم في ظهورها العامل الزمني الذي ينشئ البعدين الرئيسين للحياة: البعد المادي والبعد القيمي المجسد في المثل العليا.

يمكننا أن نلاحظ بقاء ثلاثة حقول دلالية خارج إطار هذه التجمعات والتفرعات وهي: حقل **الحركة** وحقل **المعرفة** وحقل **الألم المعنوي**. وإذن، ما دلالة هذه الحقول الثلاثة إذا تم وضعها في سياق تأويلي واحد؟ إن "كاف" (الحركة) إذا تم تصديرها إلى (المعرفة) أنتجت القاعدة التالية: المعرفة معركة يتطلب الحصول على النصر فيها تحمّل

الكثير من الألم المعنوي.

ترى، هل كانت هذه الأفكار تراود الشاعر بشكل واضح في أثناء كتابة قصيدته؟ نشك في ذلك.. غير أن هذا الأمر لا يعني انتفاءها كليا، بقدر ما يعني وجودها في بنية لا شعوره، حيث يختزن اللاشعور كل الخبرات القديمة، وعند الحاجة الفكرية أو العاطفية أو الجمالية تنبثق تلك الخبرات إلى الخارج بطريقة انسيابية، وهو ما يفسر انطباع الشاعر الذي يندهش من قراءة الناقد لأعماله الشعرية فيقول: لم يكن شيء مما ذكرتَ موجودا بذهني ساعة كتابة القصيدة[1].

## 11. المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية

## . دراسة تطبيقية في شعر علي عناد .1

هذه الورقة محاولة للاقتراب من العالم الشعري الشعبي الجزائري انطلاقا من مدونة شفاهية تم جمعها على يد باحث مهتم بالأدب الشعبي الجزائري، ونعني به الأستاذ محمد الصالح بن علي الذي وفر علينا الكثير من جهد التنقل والجمع والتدقيق والتنقيح. من جانب آخر، تفترض هذه الدراسة الموسومة بـ: "المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية . دراسة تطبيقية في شعر علي عناد" وجود روابط إبداعية متضمنة داخل هذه المطالع، ولعل محاولة الكشف عن هذه الروابط قد تقودنا إلى الوصول إلى البنى

[1] . الجملة الأخيرة مأخوذة من تعليق الشاعر سليمان على ما جاء في مداخلة لي بعنوان: "جماليات التكرار في شعر سليمان جوادي" في إطار فعاليات "عرس الهامش" بدار الثقافة بوادي سوف سنة 2012.

المضمرة داخل لا وعي الشاعر، وقد تمثل . بدورها . التكثيف الشعري للبنية العقلية للشاعر وللضمير الشعري البدوي بشكل عام.

لعل الحديث عن مقاربة الشعرية للنص الشفاهي يطرح أكثر من تساؤل؛ بداية بالمنهج وعلاقته بالمتن الشعري للمدونة المقترحة، وانتهاء بعمق النتائج المتوصل إليها في نهاية العمل التطبيقي؛ فمن حيث الحديث عن المنهج قد يُحتَجّ بأن الطبيعة النصية لكل مدونة قد تحمل بعدا مختلفا بالنظر إلى طبيعة الخلفية الثقافية المحمولة على الخطاب الشفاهي أو النص الكتابي.

ومن جانب آخر، قد يُحتَجّ بأن الحديث عن النتائج التي يتم استخلاصها في نهاية عملية الرصد والتحليل والتقرير الحدسي والانطباعي لا يُعتدّ بها . بالنظر إلى ابتعادها عن العِلمية المتأتية من صرامة المنهج . مع أننا نعرف أن اختلاف الآلية أمر مشروع، بل ومطلوب من أجل إتاحة الفرصة لإنتاج قراءة جديدة. كما أن اختلاف هذه الآلية مطلوب بشدة مادام لا يتعارض وإمكانية الحصول على نتائج واضحة.

لقد كان مدار الحديث يتمحور حول عدم وجاهة الاحتجاج المفترض إلا بعد الوقوف على استحالة تطبيق المناهج النصية المختلفة على المدونة الشفاهية، وهو ما تقول به، أو بعكسه، قائمة النتائج المتحصّل عليها، أو المنتفية، في نهاية الورقة.

وإذن، تحاول هذه المعالجة الولوج إلى عالم القصيدة الشعبية من أجل استكناه المكونات النصية التي تصنع شعريتها وجمالياتها المعتمدة على بؤرة حدثيةٍ بسيطةٍ في مجملها، لكنها عميقة بالنظر إلى بعدها الإنساني العام، كما تفترض وجود حراك بنوي يؤسس لإنتاج بنية عميقة تزعم الدراسات المتهافتة انتفاءها بالنظر إلى تماثل البنيتين: السطحية والعميقة، بحسب ما يذهب إليه أنصار هذا الاتجاه، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تسطيح العمل الأدبي في نهاية الأمر.

وعليه ارتأينا أن نقف عند المحطات التالية تبعا للتدرج المنطقي للتركيب اللغوي العربي:

أ . المكون الصوتي.

ب . المكون اللفظي.

ت . المكون التركيبي.

وقد توقفنا عند هذا الحد متجنبين المرور إلى المبحث الموالي الذي يُفترض أن يكون متعلقا بالبنية النصية إجمالا، حيث إن هذا الإجراء قد يخرج بنا عن موضوع الدراسة التي تكتفي بمقاربة المطالع دون الانتقال إلى المقدمات التي تتسع لتبتعد دلاليا عن الجملة وتقترب من النص.

لقد كان اختيار المدونة المدروسة متكئا على المطالع التي تبدو فيها روح المفارقة والخروج عن المألوف سمة أسلوبية بارزة؛ ذلك أن الاختيار كان شعريا في المقام الأول قبل أن يكون أي شيء آخر. يقول المهتمون بصناعة الجملة الموسيقية إن صناعة النص الموسيقي تعتمد بشكل مباشر على الجملة الموسيقية الأولى، وهذا المبدأ يتطابق تماما وصناعة العمل الشعري؛ إذْ كثيرا ما يوجّه البيت الأول أو السطر الأول بقيةَ العمل ليتشكل حسب الرؤية الأولى التي صنعتها الجملة الشعرية الأولى.

من أجل هذه النقطة بالذات تأتي هذه الدراسة لكي تقارن بين مختلف الجمل الشعرية الأولى من أجل محاولة صياغة رؤية واضحة تحدد إمكانية تطابق النفس الشعري عند الذات الشاعرة في كل أحوالها، أو اختلافها عند كل تجربة شعرية جديدة، وهو الأمر الذي . في النهاية. قد يأخذ شكلا من أشكال التفسير السيكولوجي للظاهرة الشعرية.

ويبدو أن الحديث عن الدلالات الناتجة عن العلاقة بين مقدمات النصوص وبين الرؤية العامة التي تحملها هذه النصوص يدفعنا إلى ضرورة تقديم عرض لأهم الخطوط المميزة للعملية الشعرية التي لا تعرف الثابت وتتوسل المتحول، حيث يرى صلاح بوسريف أنه "لا يقين في الشعر، الشعر مهب، وهو محو دائم لكل ما قد يصير يقينا، أو ما قد يشبه اليقين"[1].

كما أنه من المفيد أن نشير إلى تهافت الرأي الذي يرى أن "مستقبل الشعر، ينبني من داخل نظام الشعر ذاته، وليس من خارجه، أي مما لم نعمل نحن على تأسيسه، كنظام لخطاب لا يفتأ يمحو ذاته، ويجدد ماءه، هذا الماء الذي لا يمكن أن نسبح فيه مرات كثيرة[2].

أما ما يراه بعض القراء من ضبابية في الفهم أو تعمية في التأويل، وخصوصا في الأعمال الشعرية الموغلة في الحداثة، فإن ذلك يعود إلى غياب الشفرة التي يكون بمقتضاها المرور الآمن من الخطوط الأفقية إلى الخطوط العمودية، لأن التناقضات تبرز في المستوى السطحي. أما البنية العميقة فإنها تمثل علاقة مع المتلقي الذي بعمل على إنشاء فضاء تأويلي يتعلق بما ذهب إليه كولريدج في حديثه عن الخيال الأولي والخيال الثانوي.

**1. المكون الصوتي:**

إذا كان الحجاج في التداول البحثي معطى دلاليا منطقيا، فإنه مع النص الشعري معطى إيقاعي. صحيح أن الإيقاع لا يقدم حججا مباشرة يمكنها أن تصطف مع تنظير ما، ولكنه دائما موجود وفي العمق، يردف الحجج بإيحائه كما يردفها بموسيقاه. إنه

[1] . صلاح بوسريف، نداء الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2009، ص64.
[2] – نفسه، ص65.

أحد منابع الإقناع التي تبطن النص الشعري[1]، وهذا الإيقاع هو الذي يمنح النص قوته ويجعله ينتقل من حالة الكمون إلى حالة النشاط. صحيح أن الإيقاع . منعزلا . لا قيمة له، تماما كما يحدث مع خميرة الخبز التي لا قيمة غذائية فيها، غير أن الإعداد الجيد لهذا الخبز لا يتم دونها.

في إطار رصد الاتساق بين البنية الصوتية والبنية الحجاجية نمثل بهذا المطلع الشعري حيث يقول الشاعر[2]:

**فاتْ الرَّبيعْ يا حَسْراهْ الصُّغُرْ راحْلِي وتْوَدّرْ**

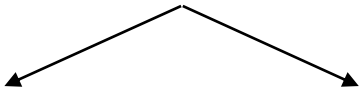
بالملاحظة المتأنية نكتشف أن هذا البيت الشعري يتكئ على بنيتين صوتيتين هما:

1. بنية التكرار، حيث يظهر صوت الراء مكوّنا رئيسا من خلال تكراره 6 مرات مناصفة بين شطري البيت الشعري، وهو صوت دال على التفشي كما يقول علماء الأصوات.

2. بنية التقابل، حيث نلاحظ وجود مجموعة من الثنائيات الصوتية المتقابلة بين صدر البيت وعجزه: (ص، س)، (ح، ح)، (ت، ت)، (غ، ع).

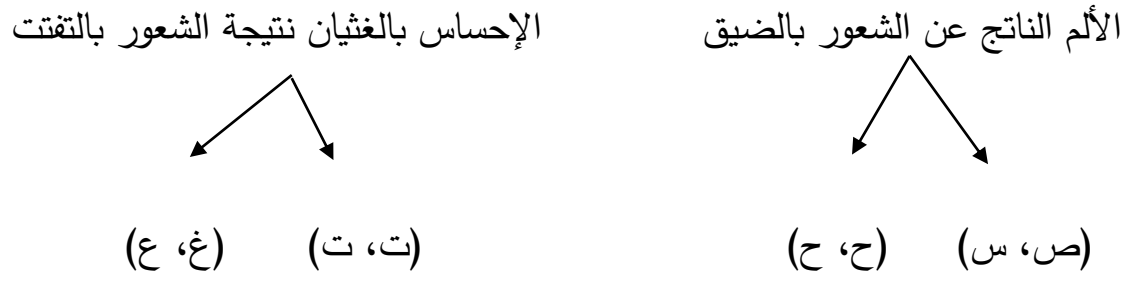
أما بنية التكرار فهي محمولة على بنية التقابل المتكونة من أصوات الصفير وأصوات الاحتراق والتفتّت والإحساس بالغصة حسب الترتيب الذي أوردناه عند كتابة الثنائيات السابقة، ويمكن ردها إلى الشكل التالي:

الألم الجسدي والنفسي



[1] . ينظر: محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص144.

[2] . بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، ط1، الوادي – الجزائر، 2008، ص 92 .




ومن الملاحظ أن كل ثنائية صوتية ترتبط بشكل لغوي ودلالي خاص جدا؛ فالسين والصاد مرتبطان بالعلاقة بين الماضي والحاضر: الصغر← حسراه. أما التاء فارتبطت بفعلين دالين على الذهاب؛ أي اليأس من العودة. أما بالنسبة للغين والعين فهما متصلان اتصالا من قبيل: الشيء بالشيء يُعرف: الصغر← الربيع؛ فالأول معادل موضوعي للثاني باعتباره قرينة من قرائن المجاز المرسل.

**2. المكون اللفظي:**

من اللافت للانتباه أن يكون "الشاعر أكثر الكائنات البشرية افتتانا بالخسارات، ذودا عن إنسانيته، ولذلك يرنو . توسلا ومجاهدة لا هوادة فيها . للاكتمال الإنساني عبر الشعر"[1]. ولهذا السبب يمكن أن نجد مجموعة من المكونات المتناقضة في بنيته الشعرية حينما يجتمع . على سبيل المثال . الألم بالأمل والثورة باليأس والسخرية بالبكاء.

في مثل هذه الثنائيات الضدية يقول علي عناد في مطلع قصيدة له[2]:

**النّاسْ كامْلَهْ متْهَنْيَهْ ومرْتاحَهْ وعَظْم الشَّقا إيّسْ عَليهْ الرّاحَهْ**

يفتتح الشاعر قصيدته ببنية نحوية استسلامية ساخرة؛ حيث يقول بوجود وضع قائم لا أمل في تغييره، وقد تم تعضيد هذا الوضع على مستوى بقية مكونات الجملة

[1] . محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص105.
[2] . بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص90.

الخبرية مجموعة من المتواليات الصرفية المتماثلة: متهنيه، مرتاحه.. ليخرج بعد ذلك بحكمة صنعها من بنات تجاربه.

أما الفعل الوحيد المسجل في هذا البيت فلم يكن يحمل إلا الرغبة في استحضار اليأس وتفعيله من خلال فعل الأمر المشدّد: إيّسْ.. هذا الفعل الذي يكاد يتفق . في دلالة الاستحالة التي يحملها . ودعوة كليب الشهيرة: لا تصالح.

وهذا اليأس الذي يدعو إليه الشاعر . وهو في حقيقة الأمر يدعو عليه في لا شعوره لا إليه . هو الذي قام بتغييب فعلين آخرين ينتميان إلى حقل دلالي مضاد، وهما الفعلان المأخوذان من اسمي المفعول: متهنية ـــــ تتهنّى/ مرتاحة ترتاح.

ومن أجل تعضيد بنية التضاد على مستوى الأفعال، قامت الذات الشاعرة بتصوير الأمر على أنه صراع بين الشدة والرخاء، فاستعملت الثنائية الضدية (الشقا، الراحه). وفي العرف الاجتماعي الصحراوي كثيرا ما تُضاف إلى "الشقا" كلمة "عظم" لتأكيد صلابة الموقف وشدة تأبّيه، أو من قبيل المزاوجة بين المادي والمجرد لقرب الأول من المنظومة الفكرية العامة المجسّدة لعقلية الرجل البدوي التي تميل إلى التجسيد المادي أولا للمجردات بسبب اعتماده على الرؤية أكثر من اعتماده على الرؤيا.

## 12. المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية

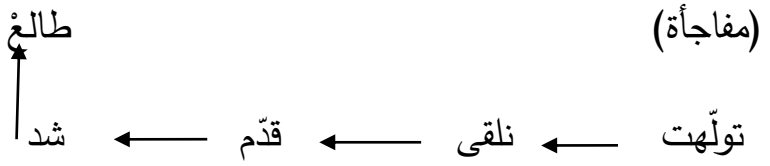
## . دراسة تطبيقية في شعر علي عناد .2

**3. المكون التركيبي:**

في سياق المقارنة بين شعر الرؤية وشعر الرؤيا يتعزز الاتجاه القائل باندراج القصيدة الشعبية ضمن نسق النوع الأول، حيث الميل إلى المتح من التجربة المعيشة القائمة على الترجمة المباشرة لما تلتقطه الحواس. في تعبير تشخيصي يوضح شيئا مما تحدثنا عنه يقول علي عناد[1]:

**تْوَلّهتْ نَلْقَى الْكُبُرْ قَدّمْ جاني  شَدْ رُكْبتي وْطالعْ قِدا مسْلاني**

يُعدّ هذا البيت نموذجا جيدا للتعبير عن الحركة التي تتميز بالمفاجأة والقوة والسرعة الصادرة عن بؤر متعددة باتجاه ضحية واحدة هي: شباب الشاعر وعنفوان رجولته. ولم يكن هذا التصور ناشئا عن استقراء للسيرورة العادية لحياة الإنسان خلال تحولاته من مرحلة عمرية إلى مرحلة أخرى بقدر ما كان ناشئا عن رصد نحوي للمكونات الفعلية في البيت الشعري السابق: تولّهت، نلقى، قدّم، شدْ، طالعْ (الفعل المشتق من اسم الفاعل)، وهي أفعال تشكّل لقطات سينمائية متتابعة بشكل أفقي منتهيا بطريقة تصاعدية:




وقد كان من الممكن . في سياق البعد الماضي للأفعال . للشاعر أن يقول دون خلل موسيقي: (تولهت لقيت....)، غير أن الفعل (نَلْقَى) يحمل دلالة قد لا تكون حاضرة في ذهن الشاعر لحظة صدور البيت، غير أنها تحمل إقرارا مبطّنا في لا وعيه يعترف فيه صراحة بعجزه واستسلامه عندما انتقل من الإخبار (لقيت) على الإقرار (نلقى).

ومن جانب تصويري، يمكن أن نعدّ البيت الشعري السابق عيّنة تشخيصية موفقة بالنظر إلى إجراء الشاعر لمقارنة بين شموخه الآيل إلى الزوال وبين شموخ النخلة التي

[1] . بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص95.

تشكّل مصدر العنفوان والاعتزاز عنده؛ فكأن الشيخوخة (طالعُ نخلٍ) يحاول أن يحصل على عصير هذه النخلة عن طريق إزالة جريدها أولا، تمهيدا لاستخراج العصير بطريقة الترشيح المعروفة في الصحراء، وهذه العملية لا تحدث إلا مع النخيل المتقدم في السن.

نلاحظ في هذه الشكل من التوظيف إشارة هامة إلى عدم لهاث الشاعر خلف مغريات التخييل الذي تتبعه رؤيا بعيدة، بقدر ما نجده يأخذ مصادر تجربته الشعرية من الرؤية البصرية التي يوفرها له الأفق البدوي بقوالبه الجاهزة جغرافيا.

وفي مطلع قصيدة أخرى يقول الشاعر[1]:

**شُوفْ الزَّهَرْ واحدْ إِقَعّدْ راسَهْ**** وواحدْ اِخَلْبصْلَهْ سقَمْ خَلاصَهْ**

إن عمليات الرصد والتفكيك وإعادة البناء الدلالي عمليات تتصل بالوعي النقدي الضروري للمتلقي. غير أنها ليست كافية لأن "الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءا من نسيجه، وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني، والحس الديني، والحس الأسطوري، حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر، ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصبا صالحا لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماما، وإنما يكون تكوينه . في جانب كبير . من خارج ذاته"[2]. وفي إطار هذا الفضاء التصوري، وبمقارنة الرصد الصوتي . لمكونات البيت الشعري السابق . بالرصد الدلالي يتضح وجود ميل واضح نحو اعتماد الكلام الهامس للدلالة على التسليم المطلق الذي يجد معادله اللغوي في قول الشاعر: (شوف الزهر). وقد أفرز إحصاء أصوات البيت الشعري النتيجة التالية:

[1] . بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص105.

[2] . محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص15.

| الصوت | س | ص | ز | ر | هـ | ح | خ | د | و | ل | ق | ع | ش | ف | إ | ي | ب | م |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تواتره | 2 | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

ومن بين الأصوات الـ 35 التي تكوّن البنية الصوتية للبيت نجد 14 صوتا مهموسا في مقابل 21 صوتا مجهورا، بنسبة قدرها 40% للأولى في مقابل 60% للثانية، وهذه النتيجة تبين وجود انزياح صوتي واضح، باعتبار النسبة المعروفة للأصوات المهموسة التي لا تتجاوز 25% في الخطاب المعياري العادي، وهي نسبة تنبئ عن عدم الاستقرار على الصعيد الصوتي الذي هو معادل لعدم الاستقرار النفسي والاجتماعي للذاتين: الفردية والجمعية.

وتظهر الكلمات الأولى للبيت في إطار استفهامي جراء هذا الاهتزاز الذي غالبا ما يكون من قبيل الصدفة المحضة، لا من قبيل الانتظام المقصود، ولكن هذا التساؤل غير بريء على الإطلاق؛ إنه يحمل اتهاما مبطنا للأقدار بعدم تساويها في معاملة حظوظ الناس، وأبرز شاهد صوتي هو صوت الشين الذي تم استفتاح البيت به، وهو دال على الزجر في العرف الاجتماعي.

هذا الاتجاه التأويلي يتعزز باستحضار شواهد شعرية أخرى تتوسل المداخل الأسلوبية نفسها؛ مثلما نجد في المثال التالي[1]:

**اثْنينْ شَدُّوا كَبَدْتي صحْنوها **** واثنين زادوا كَمَّلوا حرْقوها**

ليس التكرار على مستوى الكلمة (اثنين) دالا عدديا بقدر ما هو دال تأثيري يحدد القيمة النحوية لتقديم هذه الكلمة على الجملة الخبرية التفريعية:

صحنوها ←

[1] . بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص121.

اثنين ⟵ شدوا كبدتي ⟵ حرقوها

وإذا كان الإحراق . فيزيولوجيا . سابقا للتفتيت فإن العملية جاءت معكوسة في هذه الحالة، وهذا يعني أن العضو المقصود قد تعرض للتفتيت وهو حي، وفي هذا إشارة إلى فظاعة الألم وعمق المأساة التي ألمّت بالشاعر.

من جانب آخر، لم تكن الواو عاطفة في بداية الشطر الثاني، وإلا لكان العدد المقصود أربعة، وإنما كانت حرف جواب بمعنى (نعم)، والقرينة في ذلك تكرار العدد نفسه في متن القصيدة عندما قال[1]:

**اثنين عني صدّوا**** سبقْ بيهم قبلي مِسَوْا واتعَدّوا**

ومن باب تفعيل الألم تمت الاستعانة بحقل دلالي تراتبي ضم الأفعال المرتبة زمنيا كالتالي:

شدوا ⟵ صحنوا ⟵ حرقوا

وهذا التفعيل تمت مضاعفته بنسبة المفعولية إلى ذاتٍ غائبةٍ نحوا، متكلمةٍ دلالة.

وفي مطلع قصيدة أخرى يقول في سياق التحسر على الفراق[2]:

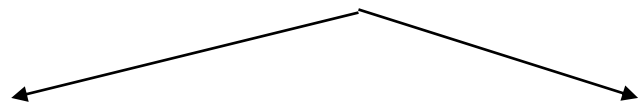
**غيّبْ سفرْ مولاكْ يا تصْويرهْ **** نخَبّيكْ نسْتَحْفَظْ عليكْ ذْخيرَه**

من المسلّم به أن " المعنى ليس محايثا للشيء، ولا سابقا عليه، بل هو حصيلة لما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الذي يميز الأشياء، فالعلامة، كما يقول إيكو، تولد كلما استعمل الإنسان شيئا محل شيء آخر. فالعلاقة بين الإنسان

[1] . بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، 121.
[2] . نفسه، ص130.

وعالمه ليست علاقة مباشرة. إنها محكومة بكم هائل من أشكال التوسط والدلالة. استنادا إلى ذلك كله، هي حصيلة العلاقات الممكنة بين الشيء الممثل وأداة التمثيل[1]".

وتبعا لهذا التصور النظري، وبالنظر إلى الشعور العميق بفداحة فقدان الأحبة، كان من الواجب البحث . داخل البنية اللاواعية للذات الشاعرة . عن إجراء تعويضي على مستوى العمل الشعري، فكان الاشتغال على الحيّز الزماني أبرز مظاهر هذا الفعل التعويضي؛ ذلك أن الانتقال الزمني قد حدث مباشرة من الماضي إلى المستقبل في إقصاء تام للزمن الحاضر، وهو الزمن الذي كان وجوده مقتصرا على البعد النحوي دون البعد الدلالي:




وهذا التعاضد بين ما يضمره متن القصيدة وما تضمره المنظومة الفنية للذات الشاعرة هو ما يصنع فرادة العمل الأدبي وجماليته التي لا تقتصر على طرف واحد من أطراف العملية الإبداعية؛ ذلك أن تأويل العلاقة بينهما شبيه إلى حد كبير بفهم العلاقة بين التلذذ بطعم أي صنف من صنوف الطعام . مهما كانت بساطته . وبين المكونات الفيزيولوجية لهذا الصنف، لأن "طعم التفاحة ليس في التفاحة ذاتها، ولا في فم من يأكلها، وإنما هي في التواصل بين الاثنين"[2] كما يقول بورخيس.

وقد قام الترادف بتفعيل هذا الانتقال على مستوى الأثر النفسي للحدث؛ فقد ورد الفعلان الأخيران في صيغة ردود أفعال مقاومة لذلك الرحيل القسري السرمدي، وإذا كان من غير الممكن الحفاظ على الشخوص لأسباب أقوى من الذوات البشرية الضعيفة، فإن

[1] . سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003، ص23.
[2] ـ محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2009، ص07

الحفاظ على الأيقونة أمر ممكن جدا، وهذا ما يفسّر شدة تعلق الذات الشاعرة بها، لأنها تجد فيها أعظم تعزية وأجمل سلوى.

غير أننا نستطيع أن نقرر في النهاية أنه " لا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل[1]، لأن النص الواقعي الكلاسيكي ليس إلا نسيجا من الكليشيهات الجاهزة، وذلك عائد إلى أن الشفرات كلها موظفة بشكل قسري[2] بعيد نوعا ما عن حرية التمثل والتخييل. غير أن هذا الكلام لا ينسحب على البنية الصوتية لتعذر الجاهزية الناتج عن تعذر القصدية التي نجد بها أمثلة متعددة على مستوى البنية المعجمية والبنية التركيبية.

[1] ـ روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص30-31.

[2] . ينظر: نفسه، ص36.

## 13. شعرية الفقد في قصيدة " غرود عالية" .1.

**توطئة:**

لعل الحديث عن مقاربة الشعرية للنص الشفاهي يطرح أكثر من تساؤل؛ بداية بالمنهج وعلاقته بالمتن الشعري للمدونة المقترحة، وانتهاء بعمق النتائج المتوصل إليها في نهاية العمل التطبيقي؛ فمن حيث الحديث عن المنهج قد يُحتَجّ بأن الطبيعة النصية لكل مدونة قد تحمل بعدا مختلفا بالنظر إلى طبيعة الخلفية الثقافية المحمولة على الخطاب الشفاهي أو النص الكتابي.

ومن جانب آخر، قد يُحتَجّ بأن الحديث عن النتائج التي يتم استخلاصها في نهاية عملية الرصد والتحليل والتقرير الحدسي والانطباعي لا يُعتدّ بها . بالنظر إلى ابتعادها عن العِلمية المتأتية من صرامة المنهج . مع أننا نعرف أن اختلاف الآلية أمر مشروع، بل ومطلوب من أجل إتاحة الفرصة لإنتاج قراءة جديدة. كما أن اختلاف هذه الآلية مطلوب بشدة مادام لا يتعارض وإمكانية الحصول على نتائج واضحة.

وإذن، مدار الحديث الآن يتمحور حول عدم وجاهة الاحتجاج المفترض إلا بعد الوقوف على استحالة تطبيق المناهج النصية المختلفة على المدونة الشفاهية، وهو ما تقول به، أو بعكسه، قائمة النتائج المتحصّل عليها، أو المنتفية، في نهاية البحث.

وإذن، تحاول هذه المعالجة الولوج إلى عالم القصيدة الشعبية من أجل استكناه المكونات النصية التي تصنع شعريتها وجمالياتها المعتمدة على بؤرة حدثيةٍ بسيطةٍ في مجملها، لكنها عميقة بالنظر إلى بعدها الإنساني العام، كما تفترض وجود حراك بنوي يؤسس لإنتاج بنية عميقة تزعم الدراسات المتهافتة انتفاءها بالنظر إلى تماثل البنيتين: السطحية والعميقة، بحسب ما يذهب إليه أنصار هذا الاتجاه، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تسطيح العمل الأدبي في نهاية الأمر.

وفيما يلي نص المدونة الشعرية المدروسة في هذا البحث، وهي تمثل الجزء المتواتر من القصيدة التي تزيد عن هذه الأسطر بحسب ما تذهب إليه روايات مختلفة:

**غرود عاليه والموت فيها جاتني**

**لا صبت ناسي ولا عرب زارتني**

**أجلي تمت**

**ني سرت لله والخليقة تلمت**

**لرض الصحيحه كيف عني صمّتْ**

**جيتْ ثايره كان الخشب نطحتني**

**لا نيّسها**

**ولا هي منامه ساهله نخرّسها**

**كذبْ من قال كسوته نلبسها**

**يخشني الجهل ونقول لا لزمتني**

**كسوته شاريها**

**من السوق دافع فلوسه فيها**

**حضر ملك طوّل ذراعته فيها**

**جت وافيه مليحه سترتني**

**طرت قباله**

**وني نفحتي طارت من الرجاله**

**سقطت دمعه على الحاجب هماله**

**والسابقه في الخيل ما ردتني**

**قلبي حاير**

**ولا من نحدثه بغماير**

**جت ميتتي كان بين زوز غماير**

**لا مشيت ولا المدينه جاتني**

**يا غاليا**

**شد الرصن والراحله هيريّه**

**اعقب عن قبري ديره ثنيّه**

**ني السيف لبيض تربتي لاحتني**

**غرود عاليه والموت فيها جاتني**

**1. قراءة في العنوان:**

يرى العقاد أن "إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح، ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس"[1]، أي أن الشعرية . على الرغم من أنها في الأصل خصيصة علائقية في النص الأدبي . ترتبط ارتباطا وثيقا بمدى قدرة المتلقي على اقتناص المفاصل المضيئة جدا في النص، وهذا يعني أن الوقوف على مكامن الجمال في العمل الأدبي ليس متاحا إلا للذين يملكون المفتاح الأول: الإحساس والقدرة على تطويعه

[1] . السيد فضل، نقد القصيدة العربية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1989، ص12.

واستثماره وتوظيفه بشكل ذكي جدا، وهذا الارتباط بين العمل والمتلقي مرتبط بذكرياتنا البعيدة أحيانا، لأنه "لا شيء يمكن أن يكون مفهوما من جانبنا دون أن يثير واحدة من ذكرياتنا. لا يمكنا تقبّل شيء قبل أن نتمكن من تقريبه من شيء آخر سابق حفظناه في ذاكرتنا"[1].

لماذا الحديث عن الشعرية في عنوان المداخلة؟ ولماذا نقوم بنسبتها إلى "الفقد" تحديدا دون "الفقدان"؟ وهل عنوان القصيدة الافتراضي "غرود عالية" الذي وضعته الذاكرة الجماعية يحمل دلالة الصفة والموصوف أم يمكن أن يكون مضافا ومضافا إليه ، اعتبارا لإمكانية أن يكون اللفظ "عالية" اسم علم؟

إن "الفقد" معجميا دال معنوي ساكن؛ فلا يتحرك من حروفه إلا الفاء، وهو معادل لغوي لانعدام الحركة، ومن نتائجها الطبيعية: اليأس المطلق من العودة إلى المكان والزمان السابقيْن، بينما يعجّ "الفقدان" بشيء من الدينامية على اعتبار نسقه الصرفي الجاري على حركة (الفعلان).

أما "غرود عالية" فتحيلنا بشكل مباشر إلى مجموعة من الافتراضات التي تحاول إتمام ما نَقُصَ من بنية العنوان من خلال احتمالين رئيسين هما:

. هذه غرود عالية.

. هل هذه غرود "عالية"؟

ويحمل الافتراض الأول صورة يقينية تسليمية تشي بالكثير من علامات الاتعاظ والرضا والتأسي، أما الافتراض الثاني فينقلنا . ببنيته الاستفهامية . إلى شكل من أشكال الوقوف على الأطلال، ولكن الأطلال هنا لا تحمل من المادية أي ملمح لأنه لا طلل إلا شواهد القبر وشيء من التراب الصلد على جانبيه.

[1] . لوك بنوا، إشارات، رموز وأساطير، تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، ط1، بيروت، 2001، ص11-12.

## 14. شعرية الفقد في قصيدة " غرود عالية" .2.

### 2. شعرية المسار السردي:

لقد كان الشعر متبوعا وكان السرد تابعا له منذ عهود ليست بالقريبة، ولم يكن هذا الأمر نتيجة لمزية موجودة في الشعر نفسه، أو لسلبية تكتنف السرد بقدر ما كان ناتجا عن المكوّن الموسيقي الذي كان عاملا مساندا للذاكرة الفردية والجماعية في حفظ هذا النتاج الشعري أو ذاك من الضياع، على افتراض أسبقية الشفاهية للكتابية.

ومن جانب آخر، نكتشف اتجاها مفارقا يقول بقدرة السرد على تبوّء المكانة نفسه في الذاكرة، على اعتبار أن الحدث أعلق بالأذهان (الذاكرة) من مجرد انطباعات ومشاعر، ومن هذا المنطلق ،كان للأعمال الشعرية التي التزمت مسارا سرديا . في بنيتها الفنية العامة . مكانة خاصة في نسوس المتلقين، إنْ على مستوى الذوق الشخصي وإنْ على مستوى التجنيس الأدبي لدى النخبة المشتغلة بقضايا الأدب وهمومه.

وعليه، ليس غريبا أن يكون فن الملاحم أسبق الأشكال الشعرية القديمة ظهورا، ونزعم أن التواشج الذي حصل بين البنيتين الإيقاعية والحكائية كان من بين أبرز الأسباب التي أدت إلى رواجه بين مختلف الطبقات المتلقية، حتى وإنْ كان هذا الشكل الفني يمكن أن يؤدي إلى ظهور شكل من أشكال التنويم المغناطيسي الجمعي، قياسا على التنويم الذي يتعرض له الأطفال في نهاية يوم حافل بالأحداث، من خلال ما تقدمه الجدة من قصص شيق يبعث على اجتلاب النوم في حينه أو في غير حينه.

وعلى الرغم من أن المفارقة تشكّل مكونا أساسيا ومهما في الحساسية الشعرية العربية، وتمتلك شرعية تراثية أصيلة فيها[1]، إلا أن ذلك لا يمنع وجود مكوّن تعويضي في حال انتفاء هذه المفارقة، وبخاصة عندما نعلم أن القصيدة الشفاهية شكل شعري خاص جدا وموجه إلى متلقٍّ خاص جدا كذلك، ومن ذلك الاتكاء على التشابه في النسيج العام بينها وبين بعض الأشكال الشعرية الكتابية، كالقصيدة الجاهلية على سبيل المثال؛ فإذا ما ألقينا نظرة . ولو عجلى . على متن القصيدة أمكننا أن نلاحظ أن الانتقال بين مفاصل القصة في القصيدة شبيه جدا بالانتقال من غرض إلى غرض في القصيدة الجاهلية (حسن التخلص)، ونزعم أن هذه السهولة قد تأتّت من انعكاس الحياة اليومية لأهل البادية على الحياة الفنية التي تشكّل الوجه الثاني للصفحة، وهو وجه لصيق بها إلى درجة كبيرة؛ فبين العقل الواعي والعقل الباطن ارتباط شديد، وقد أغنتنا الدراسات الكثيرة للباحثين في علم النفس عن الخوض في مثل هذا الغمار، ولكنْ حسبنا أن نشير إلى أن السهولة الكبيرة في الانتقال من مكان إلى مكان آخر، تتبّعا لمصادر الماء والكلأ عند أهل الصحراء، قد أوجد عند شعرائهم مرونة كبيرة في الانتقال من غرض شعري إلى غرض آخر دون أن يشعر القارئ أو السامع بأية فجوة بين مفاصل القصيدة.

وفي المقطع الشعري الذي نقوم بالبحث فيه، يمكن أن نرصد عددا من التمفصلات القصصية التي لا تشكّل مكوّنا تعويضيا بقدر ما تزيد من التكثيف الإيقاعي للعمل الشعري؛ حيث "يقوم التركيب اللغوي بدور إيقاعي في السرديات على وجه العموم، فإذا تمت الإفادة منه في قصيدة حكائية فإن من شأن ذلك أن يسهم في رفع سوية موسيقى النص"[2]، والتمفصلات المتحدَّث عنها تتكون مما يلي:

[1] . ينظر: محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2010، ص23.

[2] . يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق، 2010، ص70.

. البداية من النهاية المفترضة ( الحديث عن الموت)/ الشعور بالوحدة وجفاء الخلان/ استحضار الجو الجنائزي المهيب/ تشخيص الرغبة في العودة إلى الحياة مرة ثانية من خلال اتفاق التراب والخشب على استحالة هذه العودة ( لرض الصحيحة كيف عني صمت/ جيت ثايرة كان الخشب نطحتني)/ تقديم صورة تبدو متناقضة بين التمسّك الشديد بالأمل وبين التسليم بصعوبة قبول الواقع الذي لم يكن مجرد حلم سهل التفسير وإنما كان أعظم من ذلك بكثير/ الحديث عن التنازع في اللباس بين ما هو دنيوي (الفستان) وبين ما هو متعلق بالدار الآخرة (اللباس الجنائزي)/ الحديث عن التناسب بين حجم الفستان وبين المقاييس التي حدّدها "ملك الموت"؛ فكأن العمليةَ فعلٌ تعويضيٌّ عن القصور والنقص الذي اكتنف الظروف المحيطة بشراء الفستان، ولذلك كان "العري" الدنيوي مكافئا عادلا للستر الأخروي الذي تجسد في الكفن الذي يستر كل مآسي الجسد وبؤسه/ الغموض الذي يكتنف العبارة (طرت قباله)؛ فالخطاب الذي يسبق هذه الجملة يحيل الكلام إلى صاحبة القصيدة، بينما الجملة اللاحقة ( وني نفحتي طارت من الرجالة) تشير بوضوح إلى أن المقصود هو ذلك المسافر الذي طال غيابه وعاد في وقت متأخر جدا/ الحديث عن الغربة المعنوية ( في الحياة وعند الموت) واقتصار المشهد المودع على ملامح صحراوية تجمع بين الفاقة والوحشة ( جات ميتتي كان بين زوج غماير)/ العودة إلى أشد المشاهد إيلاما في الموضوع وهو مشهد الصغير الذي يمثل الضعف المطلق والحاجة المطلقة إلى صدر أمه: ( يا اللي ماشي سلّمْ ع اللي غرد مثيل الحاشي)/ الخوف من النسيان شعور إنساني قديم ولذلك كان هاجس من يعاني لحظة الوداع الفارقة عند السفر الدنيوي الطويل وكذا عند السفر السرمدي إلى الدار الأخرى (اعقب عن قبري ديره ثنيه).

هذا الأسلوب الخاص جدا في التشكيل الشعري عرفته القصيدة الفصيحة مثلما التزمته القصيدة الشفاهية؛ ذلك أن "تشعير" السرد أسلوب عرفه شعراء الفصيح الكبار، ولعل أبرزهم: صلاح عبد الصبور من خلال أعماله الشعرية المختلفة التي نذكر منها .

على سبيل التمثيل . قصيدة "شنق زهران"، وهي قصيدة تبدأ بطريقة سردية تامة من حيث التزام طرق الحكي القديمة على طريقة: كان يا ما كان، وهو تأكيد لما أشار إليه باحثو علم اللغة حينما أثبتوا أن " الكلام لا يجد جذوره في الجانب النثري من الحياة، بل في الجانب الشعري منها"[1].

**3. شعرية النسيج النصي للقصيدة:**

يمكن أن نلاحظ تناوب الحركة والسكون على مستوى حرف الروي في القصيدة؛ فالمقاطع: 1، 3، 4، 7 كان رويّها متحركا لأنها وصفت الحركة الخارجية لما هو موجود على سطح الأرض، وقد كان الأب والابن أهم العناصر الممثلة لهذه الحركة، أما المقاطع 2، 5، 6 فكان رويّها ساكنا في إشارة إلى وجود شكل من أشكال التسليم المطلق للإرادة الإلهية، ومن جهة أخرى كان هذا الاتجاه الموسيقي مناسبا لوصف الحركة الداخلية لما هو موجود في باطن الأرض، ليتراوح المقطع الثامن بين الحركة والسكون بطريقة تحمل دلالة الوداع، كما تحمل كذلك دلالة دائرية بالعودة إلى المقطع الشعري الأول المتحرك، ونعتقد بوجود شكل من أشكال الولاء الفني . قياسا على الولاء القَبَلي . الذي يجعل بداية القصيدة متماثلة مع نهايتها، ويمكن أن نقول بشكل يكاد يكون يقينيا: إن هذا التماثل يحمل تناصا بَعِيد الدلالة وبعيد المشرب كذلك، لأنه يحيلنا إلى ما قاله أبو العلاء المعري قبل عشرة قرون:

**وَشَبَيهُ صَوْتُ النَّعِيّ إذا قِيسَ بِصَوْتِ الْبَشِيرِ في كُلِّ نَادي**

ومن جانب آخر، لاحظنا ظاهرة صوتية جديرة بالمتابعة والتحليل، وهي الترابط الكبير بين بعض الكلمات المشدّدة وبين دلالتها المعجمية، وقد نستطيع أن نجمع بين الدلالة السياقية والدلالية المعجمية في هذا المبحث انطلاقا من رصد الكلمات التالية التي تحمل في مجملها دلالة الانتهاء إضافة إلى دلالة الافتقاد التام للمرونة والرقة على

[1] . أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، ط1، كلمة– أبوظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2009، ص71.

المستوى التجريدي وكذا المستوى المادي: تمّت، لله، تلمّت، الصحيحه، صمّت، نيّسها، نخرّسها، طوّل، السّوق، الرّجّاله، همّاله، ردّتني، الرّصن.

وإذا ما انتقلنا إلى جانب آخر من البحث، وهو الجانب النحوي، استطعنا الوقوف على ظاهرة اجتماعية نفسية من خلال رصد دلالة الحزن في أفعال الأمر:

**سلّمْ** ع اللي غرڈْ ← **شد** الرصن ← **اعقب** عن قبري ← **ديره** ثنيّه.

إنها تمثيل للحظة الفراق وما يتبعها من طقوس الوداع التي يمكن أن نختصرها في المحطات التالية انطلاقا من تمثيل كل فعل لمحطة من هذه المحطات:

1- تحية الوداع 2- التهيئة 3 – التنفيذ 4- التذكر .

ويمكن أن نشير في نهاية الدراسة إلى تكرار الظاهرة الدائرية للقصيدة ولكنْ على المستوى المعجمي هذه المرة؛ حيث تُظهرُ النظرة المتأنية وجود مسار مغلق للقصيدة بسبب انطلاقها من الأرض وعودتها إليها مرة ثانية:

**غرود** عالية ← **تربتي** لاحتني.

هذا المسار المغلق يحمل إشارة إيمانية عميقة إلى قوله تعالى في كتابه العزيز: **{مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى}**[1].

[1] . سورة طه/ 55.

# قائمة المصادر والمراجع

. القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

1. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996.

2. الأزهر الزناد, نسيج النص, بحث في ما يكون به الملفوظ نصا, المركز الثقافي العربي, ط1, الدار البيضاء, 1993.

3. أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، ط1، كلمة- أبوظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2009.

4. أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, تر: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2004.

5. بسام قطوس, استراتيجيات القراءة, دار الكندي للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, .1998

6. تزفيطان تودوروف, الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, دار توبقال, ط2, الدار البيضاء, 1990.

7. جمال الدين الخضور, زمن النص, دار الحصاد للنشر والتوزيع, ط1, دمشق, 1995.

8. جون كوين، اللغة العليا . النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

9. جوليا كريستيفا, علم النص, تر: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, ط2, الدار البيضاء, 1997.

10. حاتم الصكر, ترويض النص, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1998.

11. الحسن بن رشيق, العمدة, تح: محمد محي الدين عبد الحميد, دار الجيل, ط5, بيروت, 1981.

12. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.

13. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.

14. رولان بارت, لذة النص, تر: د. منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, ط1, حلب, 1992.

15. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

16. سامي سويدان, في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية ., دار الآداب, ط1, بيروت,1989.

17. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء،2003.

18. سمية محنش، ذلك الكنز المكنون( مجموعة شعرية)، اتحاد الكتاب الجزائريين . فرع الوادي، مطبعة الرمال، ولاية الوادي . الجزائر،2017.

19. السيد فضل، نقد القصيدة العربية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1989.

20. صلاح بوسريف، نداء الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2009.

21. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2003.
22. صلاح فضل, شفرات النص, عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية, ط2, القاهرة، 1995.
23. عبد الله الغذامي, تشريح النص, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2006.
24. فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ترجمة وتقديم وتعليق: محمد خير البقاعي, مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب, 1998.
25. لوك بنوا، إشارات، رموز وأساطير، تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، ط1، بيروت، 2001.
26. محمد تحريشي, أدوات النص, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق,2000
27. محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت،2009.
28. محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل، فضاءات، ط1، طرابلس، 2004.
29. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
30. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2009.
31. محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013.
32. محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، ط1، الوادي – الجزائر، 2008.
33. محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

34. محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2010.
35. محمد مفتاح, النص من القراءة إلى التنظير, شركة النشر والتوزيع المدارس, ط1, الدار البيضاء, 2000.
36. ميجان الرويلي وسعد البازعي, دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, ط3, الدار البيضاء, 2002.
37. نسيمة الغيث, من المبدع إلى النص, دار قباء, القاهرة, 2001.
38. يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة. دمشق، 2010.

## فهرس الموضوعات

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |
| . مقدمة | 2 |
| . مدخل نظري: كيف نقترب من النص؟ | 4 |
| 1. التشكيل النسقي في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش | 19 |
| 2. العلاقات البنيوية في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش .1 | 25 |
| 3. العلاقات البنيوية في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش .2 | 31 |
| 4. العلاقات البنيوية في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش .3 | 35 |
| 5. العلاقات البنيوية في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش .4 | 41 |
| 6. العلاقات البنيوية في قصيدة " طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش .5 | 47 |
| 7. تماهي الشكل مع الدلالة . بناء العناوين في ديوان" ذلك الكنز المكنون" لسمية محنش | 52 |
| 8. تماهي الشكل مع الدلالة . الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الثاني (كنز الجسد) | 59 |

| | |
|---|---|
| 9. دلالات الفضاء اللغوي في قصيدة " يا توزر الحب" لأحمد مباركي .1. | 62 |
| 10. دلالات الفضاء اللغوي في قصيدة " يا توزر الحب" لأحمد مباركي .2. | 67 |
| 11. المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية . دراسة تطبيقية في شعر علي عناد .1. | 71 |
| 12. المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية . دراسة تطبيقية في شعر علي عناد .2. | 77 |
| 13. شعرية الفقد في قصيدة " غرود عالية" .1. | 83 |
| 14. شعرية الفقد في قصيدة " غرود عالية .2. | 87 |
| قائمة المصادر والمراجع | 92 |