دراسة بنيوية في قصيدة "مأساة النرجس ،ملهاة الفضة" لمحمود درويش

سمير زاهر سمير سلامة

مأساة النرجس، ملهاة الفضة هي قصيدة للشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، مأخوذة من ديوان أرى ما أريد عام ١٩٩٠، يعبر فيها الشاعر بنظام شعر التفعيلة عن رؤيته الخاصة واضعاً القصيدة في قالب شعريّ جديد يختلف عن قصائد الديوان ككل.

"فمنذ المرسلة الأولى، العنوان لهذه القصيدة تقدم التراكيب اللغوية صورة فنية لافتة، فهي ابتداء تتخذ من القديم، الكامن في التاريخ مادة لإظهارها (المأساة، الملهاة)، وهي مصطلحات تشير إلى ما جاء به اليونان، أرسطو خاصة حول التسمية في كتابه (فن الشعر)، وهي تتعلق بفنون الأدب، المسرح تحديداً، من هنا تبدو العنونة ذات دلالة سيميائية هامّة لهذا النص حيث العنوان، لا سيما في الشعر يشكل نقطة مركزية، أو لحظة تأسيس يتم منها العبور إلى النص)"(١). درويش يربط في العنوان بين (المأساة والنرجس)، والنرجس هذه البنية الجميلة التي توجد في بيئة الشاعر(فلسطين) يقدمها بصورة حزينة ولا يمكن تمثل العواطف (الحزن والألم)، الملتصقة بالنرجس إلا في مخيلة المتلقي الشاعر، إذ يمكن بإعادة إنتاج هذه الصورة تخيل نرجسية ذابلة، مريضة، حزينة ... إلخ. ثم هنالك مرجعية هامة تضيء جوانب أخرى في الصورة وهي (النرجسية)، كبعد دلالي يلتصق بالذات، فعندما نقول إنسان نرجسي، فإننا نعني أنه يهتم بذاته، متقوقع عليها، وبهذا يصل المتلقي إلى أن (مأساة النرجس) هي (مأساة الشعب) وما قيل عن هذه الصورة، يمكن أن يقال عن ملهاة الفضة، علاقة الفضة بالملهاة بالأرض والإنسان... إلخ.

في نظر الباحث أن درويش يحاول تقديم نصه كشرفة تطل على مسرح يقدم مأساة الشعب، الإنسان والأرض، وهي إشكالية تقلق درويش وتلح عليه، بسبب أنه يعيش هذه المأساة في شعبه، وعاشها في أرض فلسطين وخارجها."ويقصد بالتحليل اللغوي تفكيك الظاهرة اللغوية إلى عناصرها الأولية التي تتألف منها"(٢).

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

"يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على جانبين هامين هما: الجانب الوظيفي الفونولوجي ويتمثل في الوزن والمقطع والنبر والتنغيم والقافية والروي وأما الجانب الثاني فهو جانب الصوت ويمثل صفات الأصوات ومخارج، ويتضمن خصائص الألفاظ والأصوات ودلالاتها، ثم دراسة الإيقاع وما يحدثه الوزن والقافية، وبعض فنون البديع من تأثير، ويشمل هذا المستوى دراسة الحروف التي هي أصغر وحدة في الكلام، والألفاظ حينما تتألف من ألفاظ وحروف)"(٣).

البنية الصوتية الداخلية للنص:

المقصود بها: الإيقاع الداخلي للقصيدة حيث تدرس فيه التداعيات الأكثر وقعا في بنية القصيدة ومدى تأثيرها في الجانب الدلالي فتتناول من حيث المخارج والصفات.

مخارج الأصوات وصفاتها :

أ- المخارج:

المخرج: "هو مكان النطق الذي يحدث فيه التصويت نقطة النطق فيحدث الاعتراض حبساً أو تضيقاً كما في الأصوات الصامتة التي

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

تحدد أساساً عن طريق المخرج ودرجات الانفتاح وصفات النطق"(٤)."وللعلماء في عدد مخارج الحروف ثلاثة مذاهب، فمنهم من ذهب إلى سبعة عشر مخرجا كالخليل بن أحمد، ومكي بن أبي طالب، والحافظ بن الجرزي، وهو المذهب المختار الذي عليه أغلب الجمهور، ومنهم من ذهب على أنها ستة عشر مخرجاً، وهذا ما ذهب إليه سيبويه ومن تبعه كالشاطبي، ومنهم من ذهب إلى أنها أربعة عشر كالفراء وقطرب والجرمي وغيرهم)"(٥).

ب- الصفات:

"هي كيفية تولد الحرف وخروجه من مخرجه، وغايتها تمييز الحروف بعضاً عن بعض، خاصة الحروف المتجانسة، وهي ما اتفقت مخرجاً واختلفت صفة كالطاء والتاء والظاء والدال، فلولا انفراد الطاء مثلاً عن التاء بصفة الجهر والإطباق والاستعلاء لصارت تاءاً، ولولا هذه الصفات لا تحدث هذه الأصوات في السمع(٦).

والصفات منها المتضادة وغير المتضادة، "فالمتضادة هي: الجهر وضده الهمس والشدة وضدها الرخاوة والاستعلاء وضده الانفتاح والذلاقية وضدها الإصمات، وأما الصفات التي لا ضد لها فهي؛ الصفير والقلقلة واللين والإنحراف والتكرير والتفشي والاستطالة"(٧).

"الأصوات المجهورة والمهموسة: هي وحدات صوتية متقابلة في درجة الاستعمال"(٨).

"يوفر انتشارها في النص ضلالاً ان المعاني، فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيماً، لأنه يتصف بحركة قوية تشد انتباه السامع، وإذا كانت مهموسة كان الصوت خافتاً والحس مرهفاً فيوجب التأمل وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة(٩).

الجانب الوظيفي الفونولوجي:

الوزن:

"الوزن في الشعر قديماً وحديثاً عماد لا تقوم دونه القصيدة، وفي شعر التفعيلة كمن ينكر ضوء التمين في وضح النهار فهو قائم على الوزن وإن اختلفت تفعيلاته أو تنوعت أو أعيد ترتيبها، فلم يعد الشاعر مرتبطاً بنظام، وأضحت موسيقى قصيدة التفعيلة توقيعات لا مجرد أدوات، ومن هنا فقد احتفظ الشكل الجديد بروح القصيدة التقليدية(١٠).

دلالة إيقاع الوزن:

"يعد الوزن الإطار العام للإيقاع الخارجي للقصيدة، إلا أن القدماء ميزوا بين العروض والقوافي، فعدوها علمين منفصلين، على الرغم من صلة التكامل بينهما. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه: هل هناك علاقة بين الوزن العروضي وموضوع القصيدة؟ لقد آمن القدماء بمناسبة الأوزان لأغراض الشعرية، فهذه تتنوع بتنوع تلك، والوزن الذي يصلح لهذا الغرض قد لا يصلح لذلك. ورائدهم في ذلك حازم القرطاجني ٦٨٤هـ الذي يؤيد مذهبه هذا بأن شعراء اليونان كانوا يلتزمون لكل غرض وزنا يليق به، ولا يتعدونه فيه الى غيره"(١١).

"أما المحدثون فقد انقسموا فريقين في هذه القضية: فريق ينكر إنكاراً تاماً صلاحية وزن ما لغرض دون غيره ومنهم يوسف حسين بكار الذي يميل إلى مذهب النقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة والوزن"(١٢)."ومحمد صالح الضالع الذي قام بتجارب أكستيه فيزيائية في محاولة لتبين العلاقة بين الوزن العروضي والكلمة الشعرية، فلم يجد تقابلاً ملحوظاً بينهما وبين العناصر الأكستية، فاستنتج أن الوزن العروضي أشياء مجردة موجودة في ذهن الشاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوق"(١٣).("وكانت تلك النتائج كما يقول مؤيدة لما توصل إليه M.E.loots بعد اجرائه عدة تجارب على أداء أبيات من الشعر الهولندي وتحليلها صوتياً، إذا لم تظهر تجاربه الأكستية عن حقيقة الإيقاع العروضي، لذلك عنون بحثه بـ خرافة العروض)Metrisal Myths١٤)"."ويذهب جون كوين الى الوزن لا وجود له باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، فهو إذن بناء صوتي معنوي)"(١٥)."أما الفريق الثاني فيؤمن إلى حد ما بوجود مناسبة بين الأوزان والأغراض ومنهم أحمد الشايب، إبراهيم أنيس، شكري محمد عياد"(١٦).

بنى الشاعر قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة" على تفعيلات بحر الكامل، وذلك لما يمتاز به من سعة تفعيلاته وأسبابه وأوتاده

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

ويمتاز بجرسه الواضح الذي يتولد من كثرة حركاته وتلاحقها، ولأن إيقاعه أقرب إلى الشدة من الرقة ويساعد الشاعر على إيصال ما يجول في نفسه للمتلقي بموسيقى سلسة وعذبة تؤثر بهم.والكامل يستخدم للقصائد الرصينة ذات المواضيع المهمة والمواقف الجادة.

التقطيع العروضي:

ومن الأمثلة على استخدام الشاعر (للبحر الكامل) في القصيدة:

عادوا - من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا

/ / - / / ب / ب ب / ب / ب ب / ب / / / ب / /

متْفا - متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلاتن

نلاحظ أن الشاعر بنى هذه القصيدة على تفعيلة بحر الكامل (متَفاعلن)

التدوير:

وما نلاحظه بشكل واضح في هذا المقطع استخدام الشاعر "للتدوير" بشكل لافت، وهو في شعر التفعيلة بات مظهراً بارزاً عند جميع الشعراء.والتدوير: هو أن تتصل سطور القصيدة ببعضها اتصالاً يغلب عليه اتصال المعنى والإيقاع بكثرة حتى تصبح القصيدة كأنها بيت واحد ومجموعة من الأبيات الطويلة طولاً غير مألوف"(١٧).

القافية: تعريفها وماهيتها:

"تعد القافية الشريك الأوحد لميزان البحر الشعري في تحقيق الإحساس بموسيقى البيت – وقد اختلف العلماء في تعريف القافية – حيث الأخفش يقول بأنها: أخر كلمة في البيت، وقال الفراء إن القافية هي القصيدة... أما "السراح الشنتيري"، فيعرف القافية بأنها: كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حروف وحركة. وهذا الأخير هو المفهوم من تسميتها "قافية"، لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها، فتكون قافية بمعنى مقفاة،وبناء على هذا التعريف فإن القافية قد تكون: في كلمة واحدة، أو في بعض كلمة، أو في كلمتين)"(١٨). والقافية هي ثاني عناصر الموسيقى والإيقاع. ومن أشهر تعريفاتها: أنها "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله"(١٩).

لاحظ الباحث أن الشاعر قد نوع في القصيدة -التي تناولها بالتحليل- ما بين القافية المطلقة والقافية المقيدة؛ حيث يستغل شعراء الجيل التالي للرواد إمكانات أخرى تسهم في إطالة الجملة لتستوعب التدفق الفكري والانفعالي الذي تزخر به المطولة، فعمدوا إلى تطوير تقنيات التدوير لتنتقل فعاليته إلى المطولة كلها بدلاً من اقتصاره على بيت أو بعض الأبيات، على وفق الاستخدام القديم، وأفادوا كذلك من توليد التراكيب بعضها من بعض بشكل يوحي بالتنامي الفكري والتصاعد الانفعالي، حيث تمتد التفعيلات بلا حدود وتتلاشى القوافي مندمجة مع الموسيقى الداخلية، أو تظهر مطلقة ومقيدة في تناوب إيقاعي، من ذلك قول محمود درويش في مستهل مطولته "مأساة النرجس وملهاة الفضة":"عادوا..من آخر النفق الطويل إلى مراياهم ... وعادوا"(٢٠)

فهذا النص بوصفه استهلالاً أو فاتحة للمطولة لا ينفرد ببنية تميزه من سائر أجزائها فهو محكوم بالقافية –على الرغم من تغيرها– من جهة، وهو مطلق مع عدد تفعيلات الكامل (متَفاعلن) من جهة أخرى. وهذا ما يسمح بحركة متوازنة للجملة، فهي تقصر وتطول ولكنها تظل محافظة على امتداد نسبي مضغوط في الوقت نفسه.

وقد لاحظ الباحث أيضا استخدام الشاعر للقوافي ذات المقاطع المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة المغلقة ومزدوجة الإغلاق وهي مقاطع قوية، "والمقطع الطويل يقصد به المقطع الذي يستغرق زمن النطق به أكثر من مورا ويكون اللب فيه مؤلفا من أحد الأشكال التالية:

- حركة طويلة متلوة بخاتمة، أو بدونها، نحو: مال:maal، وما: maa.
- حركة قصيرة متلوة بصامتين، أو أكثر،نحو: بنت:bint .

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

- حركة قصيرة متلوة بصامت طويل على الأقل، نحو: شد"(٢١).

مثال: عادوا: دوا – ص ح ح مقطع متوسط مفتوح ﴿مقطع قوي﴾

الكلام : لام – ص ح ح ص مقطع طويل مغلق ﴿مقطع قوي﴾

ومن الأمثلة على القوافي المستخدمة في القصيدة:

دو- عادوا، أرادوا

مْ- الكلام، الرخام، الحمام.....إلخ.د- النشيد، العبيد

"وتجدر الإشارة إلى أنه لا قيمة لإحصاء الأوزان والقوافي وتحديد نسبها لدى هذا الشاعر أو ذاك إلا بمقدار ما لها من دور في إظهار الإيقاع وتناغمه في التعبير والتصوير"(٢٢).

خصائص الألفاظ والحروف:

توصل الباحث في هذه الدراسة البحثية إلى أن الحروف الانفجارية، كانت أكثر وروداً في النص، في حين أن الاحتكاكية أقل منها توظيفاً، وتوصل أيضاً إلى أن الحروف المجهورة، كانت أكثر وروداً في النص، في حين أن المهموسة أقل منها توظيفاً ويرجح سبب ذلك أن الشاعر:

١. أراد الخطاب الشعري الذي صاغه أن يكون بلهجة شديدة لأن وقائع وأحداث القصيدة كانت قاسية ومؤلمة على الشعب الفلسطيني.

٢. يحاول أن يجهر بصوته معبراً عن موضوع النص الحماسي/ الخطابي؛ حيث يتطلب أن تكون معظم الحروف مجهورة، لأن الحروف المهموسة عادة تميل الى إعطاء دلالات مرتبطة بالأحلام والرومانسية.

التكرار:

"من أبرز المبادئ التي تتضافر مع المبادئ الأخرى في القصيدة الحداثية مبدأ التكرار، الذي لا يكاد يخلو منه نص شعري معاصر أو حداثي فالشاعر المعاصر وظف التكرار لإبراز قيم شعورية معينة، لها أهميتها التي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري، فيأتي التكرار ليحققه جمالياً أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعاً على أنه يحقق توازناً موسيقياً، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته.

والتكرار في الشعر الحداثي أنماط عديدة، سواء أكان ذلك على مستوى الصوت الواحد، والكلمة، والجملة، فالتكرار يفاجئ المتلقي بما لا يتوقعه بأنماط مختلفة من خلال ثنائية الحضور والغياب.

إن الهيئات التركيبية المتكررة تكتسب خصائصها من موقعها ومن تميزها عن التشكيلات الفنية التي تؤلف أنساق النص، ولكن هذه الأنساق المتكررة تخضع في توزيعها على ساحة النص لقوانين داخلية، وقد تطغى بعض أنماط التكرار على غيرها، فتشكل أنساقها نظاما معيناً، يمكننا أن نطلق عليه سمة أسلوبية"(٢٣).

أما النقد الحديث فإنه يرى في التكرار ظاهرة أدبية، وتقنية تسهم في بناء النص دلالياً وإيقاعياً، وتشكل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص: "فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر اليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"(٢٤).

وهذا التكرار يندرج تحت باب الإيقاع الداخلي، ويحتم عليه أن يحمل في طياته الرهافة والتناغم، ودقة التأليف والسبك، وتناسب الحروف، وجمال جرسها، وبعدها عن التنافر. فالتكرار يمس الجانب اللفظي، لكنه لا ينفصل عن الجانب الدلالي، ويستحوذ على طاقة إيقاعية وقيمة جمالية لا يمكن الاستهانة بها. والإيقاع بمعناه العام يقوم على التكرار الصوتي "على أنه تعاقب أنغام منسقة في عملية تتابع ألحان ووقت"(٢٥)، وهو الأمر الذي يتحقق أيضاً مع القافية، إذ هي أصوات تتكرر في ختام كل بيت شعري، "فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة"(٢٦).

ويبدو أن الإيقاع الداخلي يعتمد كثيراً على التكرار الذي يؤدي دوراً فاعلاً في الإيحاء بمضمرات النفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة، "وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي موجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي"(٢٧).

"تُعدّ تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي، وتحتوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر مثلاً على تكرار الإعراب وتكرار الأصوات والعبارات والأسطر وطول السطر ومحددات أخرى"(٢٨). والأمثلة كثيرة على التكرار كما لاحظنا في القصيدة.

المبحث الثاني: المستوى الصرفي

نوع الشاعر في المشتقات بين الصفة المشبهة واسم الفاعل واسم المفعول واسم التفضيل حيث،

استخدم الصفة المشبهة في كلمات، مثل:الصغيرة، القديمة، الطويل، البعيد، الشريد، قليل، الوحيد، القديم.واستخدم اسم الفاعل في كلمات، مثل:قاتل، خالق، حاضر، المضيء.اسم الفاعل يدل على ثبوت المصدر في الفاعل، ويدل على الحدث والحدوث وفاعله.

واستخدم اسم المفعول في كلمات، مثل:المكسور، المحروم.

اسم المفعول يدل على الحدث والحدوث وذات المفعول.واستخدم اسم التفضيل في كلمات، مثل:أدرى.

المبحث الثالث: المستوى التركيبي :

"ويشمل الجانب الصرفي والنحوي، بحيث تتصل الأسلوبية الصرفية، بالقدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة، ويعمل هذا النمط من البحث الأسلوبي على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والاشتقاق، وتطرح الكلمة المفردة بمستوياتها الصوتية والصرفية والدلالية عاطفة أو فكرة تكتسب صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري وأما الأسلوبية النحوية، فهي تعمل على اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات، مكونات الجمل، وبنية الجملة، والوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة ويجري هذا الاختيار على الأساليب النحوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، والترخيم وغيرها"(٢٩).(

أ- من الجمل الاسمية في القصيدة:+×لزهرة الليمون أجراس./ كلما مروا بنهر./ كلما مروا بوسنة./ هل نحن شعب أم نبيذ للقرابين الجديدة؟/ أنت أدرى بالمكان./ كانت الساحات أوسع./ كان البحر ينساهم./ كانوا يعرفون سماءهم.

ب- من الجمل الفعلية في القصيدة:عادوا / عادوا / لن يرفعوا / عادوا ليحتفلوا./ عادوا / لم تصب / هبت / خلدوا / لم يحرموا / لم يصب / انطفأت / عادوا/ أرادوا/ أتى / ارتفع / خذ...

ومما يلاحظ أعلاه أن الأسطر الشعرية في قصيدة درويش، تنوعت جملها ما بين جمل فعلية واسمية، حيث أسهب في استعمال الجمل الفعلية على الاسمية لأن الفعل يدل على الحدوث والحركة، بينما الاسم فهو دال على الوصف.

جاء في الكليات لأبي البقاء: "والجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه بلا دلالة على تجدد أو استمرار، إذا كان خبرها اسماً فقد يقصد به الدوام والاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن، وإذا كان خبرها مضارعاً فقد يفيد استمراراً تجددياً إذا لم يوجد داعٍ إلى دوام، والجملة الفعلية موضوعة لإحداث الحدث في الماضي أو الحال فتدل على تجدد سابق أو حاضر وقد يستعمل للاستمرار بلا ملاحظة التجدد في مقام خطابي"(٣٠).

سياقات أبنية الأفعال ودلالاتها:

استعمل درويش أبنية الأفعال المجردة والمزيدة والمتنوعة من حيث الزمن الماضي والمضارع والأمر وإن قل الأمر فقد طغى المضارع بأبنيته ودلالته الزمنية، ومن المبني للمجهول وإن قل المعتلة والصحيحة على حد سواء وكان في سياقاته بقدر ما استعمل أبنية الاسم

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

والمصدر الدالة على الثبات بقدر ما استعمل أبنية الفعل الدالة على الحركية والحيوية كما هو في واقعه، فكان من الطبيعي أن تتوزع الأفعال في القصيدة سواء في مقام سردي استيعادي او في مقام استخلاصي أو إستنتاجي أو في مقام طلبي مجازي ... فتعددت دلالات الفعل في توظيفه عند درويش.

"يعتبر الصوت الوحدة الأساسية المكونة للغة حيث تتجاوز الأصوات مشكلة ما يسمى بالكلمة، والتي تتجاور فيما بينها بدورها مشكلة الجملة وهكذا"((٣١).

بينية الأفعال:

تنقسم من حيث الزمن الى ثلاث: مضارع، ماضي، أمر، وقد رصدت في النص كما يلي:

الماضي	المضارع	الأمر
قاوم	يَحترق، يَتحاربون	اصعد
عادوا	يَغلبون، يُغلَبون	خذ
استعادوا	يتزوجون، ينجبون	خذني
	يتحالفون، يرفعون، يعاودون	

وبهذا يتضح سيطرة الفعل المضارع على القصيدة، وفي هذا دلالة على الحدوث والحركة وتكرار الأحداث وتجددها.

النداء:

"هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء بجل الفعل المضارع أنادي المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم الكلام"(٣٢)، وهناك مفهوم آخر: "وهو طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية"(٣٣)."وأشهر حروف النداء وأكثرها استعمالاً هو: يا، ويجوز حذف حرف النداء في الاستعمال الكثير ويبقى أثره"(٣٤).

مخطط لبنية النداء: أداة النداء + منادى + طلب، إخبار

وظف محمود درويش في هذه القصيدة الخاصية التي تجمع بين النداء والأمر، ويمكن تلخيص ذلك بالمخطط التالي:

يا نشيد! خذ العناصر كلها	يا نشيد! خذ العناصر كلها	يا نشيد! خذ المعاني كلها
واصعد بنا سفحاً فسفحاً واهبط الوديان(٣٥)	واصعد بنا دهراً فدهراً(٣٦)	واصعد بنا جرحاً فجرحاً ضمد النسيان(٣٧)

فالمنادى في هذا المقطع واحد وهو النشيد، أما فعل الأمر خذ، اصعد، فهو دال على تمني الشاعر أن يتحقق الهدف الفلسطيني في العودة.

وتضمنت القصيدة أسلوب النداء، وكان شائعاً، وبني هذا الأسلوب في الغالب على أداة النداء (يا) مستفيداً مما تتيحه من طول نفس يصل إلى أبعد مكان، يقول:يا نشيد!واستخدم وصلة النداء (أيها) بين أداة النداء والمنادى، كي يقرب البعيد، يقول:يا أيها البطل الذي فينا.. تمهّل!

المبحث الرابع: المستوى الدلالي:

لقد بات واضحاً أن العنوان هو أول شفرة رمزية(Symbolical code)، يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه وما يجب التركيز

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصاً أولياً يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي، وعلى القراءة باعتبارها تلقياً منهجياً، أن تلتفت إلى العنوان محاولة ربطه بجسد النص، وهنا تبدأ عملية تأويل العنوان وبناء نصيته)"(٣٨)."إذن فالعنوان ليس عنصراً زائداً، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل، ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر مواز ذو فاعلية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة)"(٣٩)."تتمثل أهمية العنوان بشكل عام في كونه عتبة من عتبات النص ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلاً لسلطة النص الذي يؤثر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه"(٤٠)، "فالعنوان أول ما يصادفه المتلقي بوصفه بنية مستقلة تشتغل دلالياً في فضاء خاص بها"(٤١)، "وهو عادة آخر ما يكتب من النص الشعري، وهو بذلك خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته"(٤٢). ويعد العنوان أكبر اختصار لما تحته، أو بؤرة تكثيف وتركيز لدلالة النص خاصة الشعري، وهذا فهو أولى نوافذ القارىء التي يرى منها دلالات النص فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة)"٤٣.(

الكوميتراجيديا (الملهاة- المأساة)

"عندما تمتزج الأحداث الساخرة المُضحكة مع الأحداث الباعثة على الانفعالات الحزينة، عن طريق الانتقال المُفاجئ بينهما، في الدراما ذات البداية المأساوية أو الملهاوية، يتكون هذا النوع الدرامي الذي لا بد له من متلقٍ على درجة عالية من الوعي والإدراك كي يتمكن من الانتقال مع الأحداث المتغايرة، وتغيير موجة التلقي، بسرعة تلك الانتقالة، ليستوعب كلا المضمونين، إذ-"إنَّ النوع الملهاوي-المأساوي الحديث، الغني جداً يقدم القسم الأكبر من أثره مما تبثُّه خيبة الأمل وتغيير الاتجاه المفاجئين للتوقعات"(٤٤)، فتغيير الاتجاه الذي يسير عليه الحدث يتسبب في كسر أُفُق التوقع، مما يؤدي بالمتلقي أو المشاهد، إلى الاسترخاء بعد الانفعال أو العكس من ذلك.

إضافةً إلى ما يحفل به هذا النوع من ثراء الأفكار، تأتي ميزته أيضاً من خلال التوضيح الذي يأتي بسبب تناقض الأحداث، إذ إنَّ كلاً من النوعين يبينه نقيضه، فالضدان يُبرزُ كُلٌّ منهما الآخر إذا تقاربا، فالأبيض يَبرُزُ بجوار الأسود، وكذلك الأسود)"٤٥(.

الصورة الفنية:

للإيحاء أهمية واضحة في نقل الدلالات الكافية في السياقات اللغوية إلى مناطق أرحب في التفكير، والصورة الفنية تساهم كثيراً في توسيع دوائر الدلالة، لا سيما في السياق الشعري، ثم إن للصورة فعلها، كما للكلمة في الذات الإنسانية، فهي لا تنقد الواقع أو تمثله فقط، وإنما تعيد إنتاجه في النص الأدبي، من هنا يمكن الاطمئنان إلى أن (الصورة الشعرية لا تقدم التجربة الخارجية حسب، بتصوير المعطيات الحسية التي يجريها الشاعر، بل إنها تتعدى ذلك إلى تصوير انفعالاته ومشاعره الداخلية)(٤٦)، وفي ذلك تحفيز واضح للمتلقي لمشاركة منتج النص من جهة وفاعلية النص من جهة أخرى ويتحقق بذلك التلذذ بالنص والانسجام مع معطياته.

أمثلة:

- **عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي.**

إن مقولة القصيدة تشير إلى أن الذين عادوا هم (الشعب الفلسطيني) لكن اتجاهات الصورة توضح كيفية العودة فيحملنا النص على تخيل الهواجس، وكأن لها أطرافاً تسير بالعائدين فالهاجس من الحلم والتخيل إذن هي عودة في الحلم، وأين؟ إنها عودة إلى البحر الإلهي، يجسد الشاعر هنا من السحر الإلهي، غير المرئي في الواقع شيئاً مرئياً، سطحاً جغرافياً، إنه يعطي بعد القداسة لهذا السطح الذي سيشير بعد إعادة القراءة إلى أرض فلسطين كذلك.

- **ويلفت الانتباه أيضاً، صورة أخرى قائمة على تجميع ما لا يأتلف إلا في الخيال، وهي:**

هل كان للزيتون ما يكفي من المعنى ... لنملأ راحتيه

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

سكينة، وجروحه حبقاً، وندلق روحنا أيضاً عليه

لماذا الزيتون؟ كثيراً ما يشير درويش، وحتى غيره، إلى الزيتون ويدخله في سياقاته الشعرية، فالزيتون كما هو معلوم من معالم هذه البلاد الشرقية، إضافة إلى رمزيته للسلام، إنه التعلق بالأرض والحنين إليها. وتتحرك الصورة في مسارها وتأخذ بعدا عميقا، عند قوله (لنملأ راحتيه سكينة – الزيتون) جعل للزيتون راحتين، كأنه إنسان وله جروح، ثم يجسد من الروح كأسا يندلق ألقاً ... كل ذلك لا يقوم إلا في الخيال. لكن الصورة بهذه الكيفية لا تأتي هكذا، وإنما لتخدم السياق العام للنص الشعري، فعندما لا يأتي السلم، ويمر الزمان وبلا معنى، يكون من الطبيعي أن تغني الروح وتندلق كالكأس، حيث لا جدوى. إنها تصب في معنى المأساة (مأساة النرجس).

عندما يأتي الربيع تشتعل ذكرياتهم للماضي وتبدأ الآلام، فلسعة القراص كأنها لسعة أفعى، ألمها هو ألم لسعة الأفعى، ليس الألم المادي المحسوس وإنما ألم البعد عن الوطن وكأن الألم قد وصل أشد مستوى للآلام، فلسعة القراص في المنفى تذكرهم بلسعة القراص في وطنهم بالماضي، وكذلك رائحة الحبق.

الأسطورة:

"إن الأسطورة كما الشعر لا بداية لهما ولا مؤلف لهما: فقبل آلاف السنين قام الإنسان -حينذاك- بنسب مزايا إلى الحيوانات محيطة، يمكن أن نصفها حالياً بالمجازية، مثل القوة والذكاء القدرة، السلطة،...المكر، بعضهم أصبحوا طواطم القبائل، ولاستحضارهم اختاروا تقليد أصواتهم... وهكذا ولدت أصوات الكلام مترافقة بمعانيها الطوطمية)"(٤٧).

"فاللغة مستمدة من ذلك الجانب السحري الطوطمي، كذلك الشعر الذي يحملك إلى عالم آخر بلغة مجنحة تعرج بك في ملكوت الكون، فهدف كل من الشعر والأسطورة هو: اكتشاف العالم وتعميق معرفة الإنسان لنفسه وبالحياة من حوله"(٤٨).

تجليات أسطورة جلجامشت

"في العالم الشرقي القديم، كان جلجامش مثالاً عن هذا السعي، سعي الإنسان نحو الخلود، نحو الفردوس المفقود، حيث دلمون الخلود، تحكي أسطورة جلجامش مغامرة ذلك الشاب وتطلعه للحياة الأبدية، في نص شعري ضخم كتب بالأكادية البابلية، ويصنف كأول نص ملحمي في تاريخ البشرية تروي الملحمة عن حياة الملك جلجامش ملك أوروك بطريقة يمتزج فيها التاريخ بالأسطورة"(٤٩).

"إن سعي جلجامش نحو الخلود، هو رغبة دخيلة في كل إنسان، يسعى إلى الحياة، لكن هل تحققت هذه الحياة؟، الجواب: لا لم تتحقق، لأن الموت هو مصير الإنسان، لذلك فخلوده زائف مغلوط، خلود تمثل في نبته كاذبة خادعة فهو لم يعرف كيف يدل جلجامش عليه لأنه لا يعرف، أما عشبة الخلود التي أعطاها لجلجامش، فقد كانت هي الأخرى تمويهاً خادعاً لجلجامش)"(٥٠).

"لذلك نرى جلجامش يسعى نحو خلود من نوع آخر يفوق الخلود الجسدي، فالخلود الحقيقي يكمن في العمل الذي يعلى ذكر الإنسان واسمه بين الناس... عندما ذهب هو إلى غابة الأرز ليضع اسمه في سجل الآلهة، والأبطال الخالدين"(٥١).

"وعليه يمكن القول، أن جلجامش يرمز إلى رغبة الإنسان الطافحة نحو الخلود، شكّل الموتُ دافعَها ليصل جلجامش في الأخير إلى أن الخلود الجسدي هو خلود كاذب خادع، لأن البقاء والخلود الحقيقي هو خلود الاسم، أي ما تقدمه من أعمال جلية وأعمال خيرة تبقى عبر الأجيال، وليس خلوداً يختزل في نبتة"(٥٢).

هل نستطيع تناسخ الإبداع من جلجامش المحروم من عشب الخلود؟

"يتناص الشاعر مع أسطورة جلجامش، وذلك عندما يورد أماكنها وأحداثها مباشرة بالاسم -فردوسه المفقود- نسبة إلى دلمون، و-جلجامش، نبتة الخلود-، يستحضر الشاعر هذه الأسطورة معيداً تحويل دلالاتها من جديد ليسقطها على راهنه المعاصر، بما يخدم نصه ورؤيته الشعرية عندما يجعل من هذا الرمز الأسطوري معادلاً لشعبه، الذي فقد كل شيء، وهو مع ذلك لا يسعى إلى خلاصه فهو لا يزال متكئاً على درج الشجر مختبئاً فيه، بينما الاحتلال يسرق أشجار وطنه دلمون، فهل يستطيع هذا الشعب/ جلجامش، أن يصنع معجزة

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

جديدة وهو الفاقد لأرضه وحياته؟)"(٥٣).

تجليات أسطورة آدمت

"ارتبط اسم آدم ومعناه في التراث الشعبي الإسلامي بمعاني الرفعة تارة والسهو وانقلاب الحال تارة أخرى "قال ابن سيرين: إن رأي آدم عليه السلام نال ولاية عظيمة ... وتدل رؤيته أيضاً على السهو والنسيان وربما دلت على المكيدة والحيلة"(٥٤).

"مما سبق يمكن القول، أن آدم في الكتاب المقدس، هو رمز للخطيئة، عندما أغوته زوجته حواء، فأكل من الشجرة المحرمة، فبسبب عصيانه للرب الإله كتب الموت على البشر وصار الشقاء لهم مرافقاً في حياتهم لأنه قد ورثوا وزر خطيئة أبيهم آدم، ولا يكاد الأمر يختلف كثيراً في الإسلام ما عدى أن آدم لم يستسلم لخطيئته قدره، عندما استغفر ربه، فعفا عليه ليواصل آدم دربه محاولاً بناء حياة جديدة على الأرض(٥٥) "عندما تنتقل قصة آدم من معناها المقدس إلى معناها الشعري المدنس، تتحول إلى أسطورة لها خصائصها ومنطقها الخاص، يتجلى ذلك بإخراج الرمز الديني من مكانته المقدسة إلى مكانة جديدة تستمد من الواقع أبجدياتها".(٥٦)"لتتجلى أسطورة آدم تجلياً تاماً، عبر تقنية التناص من خلال تيمة "الحياة":

... وصب آدم

في رحم زوجته على مرأى من التفاح شهد الشهوة الأولى وقاوم

موته، يحيا ليعبد ربه العالي ليحيا(٥٧).

"يتناص الشاعر مع أسطورة آدم، معيداً بناءها وتحويلها، عندما يسقطها على راهنه المعاصر، فآدم هو رمز للإنسان الفلسطيني المعاصر، الذي لم يعد أسيراً لخطيئة آبائه، الذين فرطوا في فلسطين، فهو سيحرر أرضه، وسيقاوم جلاديه رغم غوايتهم: تفاحهم، ليحيا حراً في وطنه/ جنته المفقودة."(٥٨) "وقد جاءت المطاوعة متقلصة، وذلك بسبب تقنية التشابه والتماثل بين النصين الأسطوري والشعري، حيث حافظت الأسطورة على تيماتها عند توظيف الشاعر لها وفق الحالات التالية

١. الصفات من خلال تيمة: الحياة والتحدي.

٢. الشخصيات من خلال شخصية آدم، الزوجة، الرب.

حيث لم يقم الشاعر بأي إضافة أو تغيير يمس بنية الأسطورة النموذج وعناصرها الرئيسة(٥٩).

"في الختام يمكن القول، أن استحضار الشاعر لقصة آدم هو استحضار إيجابي، حيث جسد آدم رغبة الإنسان في المقاومة والتحدي وعدم الاستسلام لقدره وخطيئته، لينتقل هذا المعنى رامزاً للشعب الفلسطيني في تحديه ومقاومته للاحتلال، لتتجلى لنا أسطورة آدم في النص الشعري تجلياً تاماً، ذلك لأنها لم تتعرض لمطاوعات شديدة تؤدي إلى تشويه وتغيير جانبها الأنطولوجي وبنيتها التي تقوم عليها، وذلك إنما هو راجع لحالة التشابه والتماثل ما بين التوظيف الشعري والنص الأسطوري النمودج، إذ حافظت الأسطورة على تيماتها الكبرى متمثلة في الصفات والشخصيات ليأتي بذلك الإشعاع مستتراً، إلا أنه لم يخلوا من جمالية تمثلت في شحن الأسطورة بدلالات معاصرة)"(٦٠).

المبحث الخامس: المستوى البياني:

الطباق

ورد الطباق في القصيدة في مواضع عدة، ومن أمثلة الطباق في القصيدة قول الشاعر:

طباق الإيجاب	طباق السلب
مثل: أجدادنا -أحفادنا	مثل: بقر ينام ويمضغ الأعشاب، ديك لا ينام. بربيع هاجسهم يجيء ولا يجيء.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

الجناس

وقد ورد الجناس أيضاً في مواضع مختلفة في القصيدة ومن الأمثلة على ذلك، قول الشاعر:

بلادنا هي أن نكون بلادها–أجدادنا–أحفادنا–أكبادنا - ضفاف -الجفاف -...

سلامٌ على هذه الروح العظيمة ، الخالدة بأعمالها ..على الروح التي رثاها عمالقة الوطن العربي في الفن ..قال "مارسيل خليفة" يرثي درويش:عطر حضورك لا يزال كجرس السوسن يصغي إليه المحبون في شرفات السنا (...) ،كلما عزفت وكلما غنيت تشبثت بالشوق إليك".ويرثيه " سميح القاسم" قائلاً:

تَخلَّيتَ عن وزرِ حُزني

ووزرِ حياتي

وحَمَّلتَني وزرَ مَوتِكَ،

أنتَ تركْتَ الحصانَ وَحيداً.. لماذا؟

وفي ختام هذه الدراسة البحثية يدعو الباحث أن يتغمد الله الشاعر بالرحمة والغفران،ويشير إلى اعتزازه وفخره بالشاعر وانجازاته الخالدة..

خاتمة

الحمدلله رب العالمين، والصلاة على أشرف خلق الله سيدنا محمد (فلا أمر يطيب إلا بذكره. تناول هذا البحث تحليل قصيدة محمود درويش الشهيرة والمهمة "مأساة النرجس- ملهاة الفضة" فكانت أبرز نتائجه ما يلي:

- جاءت قصيدة "مأساة النرجس، ملهاة الفضة "مختلفة عن القصائد التي نظمها درويش، في حلة جديدة مختلفة في خصائصها عن قصائد الديوان نفسه "أرى ما أريد".
- وظف درويش مصطلحات الأسطورة في القصيدة بشكل كبير، معتمدا على التناص مع ملاحم الإغريق واليونان.
- جاء عنوان القصيدة وكأنه مستوحى من الطبيعة الفلسطينية، حيث أن الشاعر متأصل في أرضه وطبيعتها رغم سفره الكثير الوفير.
- تنوعت الجمل في القصيدة ما بين فعلية واسمية إلا أنه أكثر من استخدام الجمل الفعلية للدلالة على حدوث الفعل وحركته وتكراره واستمرارية تجدده .
- استخدم درويش الخاصية التي تجمع بين النداء والأمر.
- جاءت المشتقات في القصيدة منوعة بين صفة مشبهه،اسم فاعل،اسم مفعول،اسم تفضيل.
- بنى الشاعر القصيدة على تفعيلات البحر الكامل، الذي يستخدم للقصائد الرصينة والجادة.
- استخدم الشاعر ظاهرة ليست مألوفة وهي التدوير.
- نوع الشاعر في القافية ما بين قافية مطلقة، وقافية مقيدة.
- الحروف الانفجارية كانت أكثر وروداً من الاحتكاكية.
- الحروف المجهورة كانت أكثر وروداً من المهموسة.
- تبقى اللغة عند درويش لها حضورها وطقوسها التي لا تشير إلا إليه، لاحتفاء درويش باللغة الشعرية بوصفها معطى مهماً في تدعيم الشعرية في النص.
- رسالة الشاعر: إن كنت تريد العودة؛ ستراها.

وفي الختام، أرجو الله أن أكون قد وفقت في إعداد هذا البحث الذي لم أدخرلأجله جهداً، ولا وقتاً، والله الموفق.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المصادر المراجع

أولا: المراجع العربية

١. أحمد، محمد قدور، مبادئ اللسانيات، (ط٣)، دمشق: دار الفكر: سوريا، ٢٠٠٨.
٢. أبو إصبع، صالح، الصورة الشعرية، مجلة الثقافة العربية، ع١٠، ١٩٩٧.
٣. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢.
٤. بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ط٢، بيروت: دار الأندلس، لبنان، ١٩٨٣.
٥. بنيس، محمد، التقليدية، الدار البيضاء، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٩.
٦. الجزار، محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.
٧. حليفي، شعيب، هوية العلامات، العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤.
٨. حمادة، حمزة، الرمز الصوتي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، دراسة دلالية، مطبعة مزوار الوادي، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.
٩. درويش: محمود، الأعمال الكاملة، مكتبة الإسكندرية، مصر(ب.ت).
١٠. درويش، محمود، ديوان محمود درويش، (١٩٩٤)، دار العودة، بيروت.
١١. راجح، سامية، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، جامعة محمد خيضر بسكرة –الجزائر، مجلة الأثر، ع١٣.
١٢. الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، ط٢، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٨.
١٣. ربايعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، ١٩٨٨.،
١٤. رحيمة، عيساني، الميسر في أحكام التنزيل، دار الهدى، الجزائر.
١٥. السامرائي، فاضل صالح، معاني الأبنية، ط٢،عمان: دار عمار، الأردن، ٢٠٠٧.
١٦. الشايب، أحمد، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط١٣، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٩٩.
١٧. الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٢.
١٨. عاجل، مصطفى إبراهيم، البنية الدرامية في شعر محمود درويش، قصيدة أحمد الزعتر مثالاً، مجلة جامعة ذي قار، العراق، مج١٠، ع١، ٢٠١٥.
١٩. عباس، محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، ط٥، القاهرة: دار العلا، مصر، ١٩٨٢.
٢٠. أبو العدوس، يوسف مسلم، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٦.
٢١. عياد، شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، ط٢، القاهرة: دار المعرفة للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٧٨.
٢٢. عيد، رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣.
٢٣. الغذامي، محمد عبدالله، ثقافة الأسئلة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣.
٢٤. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر، ١٩٩٨.
٢٥. فيلالي، أنيس، تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٢.
٢٦. القادري، عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٩.
٢٧. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، ١٩٦٦.
٢٨. كوين، جون، النظرة الشعرية (بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.
٢٩. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، جدة: النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٩.
٣٠. مجموعة: مناهج النقد الأدبي الحديث، ط١، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، الأردن، ١٩٩٧.
٣١. مجموعة، العروض والإيقاع، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، الأردن، ٢٠١٤.
٣٢. مجموعة، علم الأصوات العربية، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة، الأردن، ٢٠١٥.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

٣٣. مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، أعجوبة قوافية ضرائر، الاسكندرية: دار الجامعة الجديدة، مصر، ٢٠٠٨.
٣٤. مراشدة، عبد الرحيم، حركية الرؤى حركية التراث في "أرى ما أريد" لمحمود درويش، جرس: كلية الآداب، الأردن، ٢٠٠٤.
٣٥. مطلوب، أحمد، في المصطلح النقدي، المجمع العلمي العراقي، العراق، ٢٠٠٢.
٣٦. هارون، عبد السلام محمد، الأساليب الإنشائية (في النحو العربي)، القاهرة: مكتبة الخانجي، مصر، ط٥، ٢٠٠٩.
٣٧. هلال، محمد غنيمي: في النقد المسرحي، بيروت: دار العودة، لبنان، ١٩٧٥.

ثانياً: المراجع الأجنبية

-Merriam Websters encyclopedia of literature: Merriam Webster incorporated publishers. dSpringfield Massachusetts. U.S.A. ١٩٩٥ ، p.٩٤٦.

ثالثاً: المراجع الإلكترونية:

٣٨. سعود عبدالله، ندى، مدخل إلى اللسانيات،

http://fac.ksu.edu.sa/nsaldayel/coursematerial/٥٥٢٦٥

الهوامش

(١) مراشدة، عبد الرحيم، حركية الرؤى حركية التراث في "أرى ما أريد" لمحمود درويش، جرس: كلية الآداب، الأردن، ٢٠٠٤، ص٧٥.

(٢) سعود عبدالله، ندى، مدخل إلى اللسانيات،

http://fac.ksu.edu.sa/nsaldayel/coursematerial/٥٥٢٦٥

(٣) أبو العدوس، يوسف مسلم، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٦، ص٥١.

(٤) قدور، أحمد محمد، مبادئ اللسانيات، (ط٣)، دمشق: دار الفكر: سوريا، ٢٠٠٨، ص٦٠.

(٥) عيساني، رحيمة، الميسر في أحكام التنزيل، دار الهدى، الجزائر، ص٢٤.

(٦) عيساني: الميسر في أحكام التنزيل، ص٣٤.

(٧) أحمد، مبادئ اللسانيات، ص٨١.

(٨) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢، ص٢٦٥.

(٩) العقاد، عباس محمود، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، ط٥، القاهرة: دار العلا، مصر، ١٩٨٢، ص٤٥-٤٦.

(١٠) ينظر، مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، أعجوبة قوافية ضرائر، الاسكندرية: دار الجامعة الجديدة، مصر، ٢٠٠٨، ص٢٣٣.

(١١) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، ١٩٦٦، ص٢٦٦.

(١٢) بكارن يوسفحسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ط٢، بيروت: دار الأندلس، لبنان، ١٩٨٣، ص١٦٣-١٦٦.

(١٣) الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٢، ص١٨٧.

(١٤) محمد: الأسلوبية الصوتية، ص١٨٧-١٨٨.

(١٥) كوين، جون، النظرة الشعرية (بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص٧٤.

(١٦) ينظر، الشايب، أحمد، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط١٣، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٩٩، ص٦٦.

(١٧) مجموعة، العروض والإيقاع: منشورات جامعة القدس المفتوحة (مقرر)، الأردن، ٢٠١٤، ص٤٥٢.

(١٨) ينظر، مختار، عطية، موسيقى الشعر العربي، (بحوره ،قوافيه ، ضرائره)، الإسكندرية: دار الجامعة الجديدة، مصر، ٢٠٠٨، ص٢٥٣.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

(١٩) عياد، شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، ط٢، القاهرة: دار المعرفة للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٧٨، ص٩١.
(٢٠) درويش، الأعمال الكاملة، ص٨١٧.
(٢١) مجموعة، علم الأصوات العربية: منشورات جامعة القدس المفتوحة (مقرر)، الأردن، ٢٠١٥، ص١٦٥.
(٢٢) مطلوب، أحمد، في المصطلح النقدي، المجمع العلمي العراقي، العراق، ٢٠٠٢، ص٣٢٠.
(٢٣) راجح، سامية، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، جامعة محمد خيضر بسكرة –الجزائر، مجلة الأثر، ع١٣، ص٢٢٢.
(٢٤) ربايعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، ١٩٨٨، ص١٥.
(٢٥) القادري، عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٩، ص١٤٦.
(٢٦) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، جدة: النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٩، ص٩٦.
(٢٧) عيد، رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣، ص٦٠.
(٢٨) Merriam Websters encyclopedia of literature: Merriam Webster – incorporated publishers، dSpringfield Massachusetts، U.S.A، ١٩٩٥ ، p.٩٤٦.
(٢٩) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص١٠١-١٠٢.
(٣٠) السامرائي، فاضل صالح، معاني الأبنية، ط٢،عمان: دار عمار، الأردن، ٢٠٠٧، ص١٦.
(٣١) حمادة، حمزة، الرمز الصوتي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، دراسة دلالية، مطبعة مزوار الوادي، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص١٠.
(٣٢) أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية، ص٨٤.
(٣٣) هارون، عبد السلام محمد، الأساليب الإنشائية (في النحو العربي)، القاهرة: مكتبة الخانجي، مصر، ط٥، ٢٠٠٩، ص١٣٦.
(٣٤) الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، ط٢، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٨، ص٢٧٥.
(٣٥ درويش: الأعمال الكاملة، ص٨١٨.
(٣٦ درويش: الأعمال الكاملة، ص٨٢٢.
(٣٧ درويش: الأعمال الكاملة، ص٨٢٥.
(٣٨الجزار، محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص٦١.
(٣٩) بنيس، محمد، التقليدية، الدار البيضاء، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٩، ص١١٣.
(٤٠) حليفي، شعيب، هوية العلامات، العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤، ص٩.
(٤١) الغذامي، محمد عبدالله، ثقافة الأسئلة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص٤٨.
(٤٢) الجزار، العنوان وسيموطيقاالإتصال الأدبي، ص١٩.
(٤٣) عدنان، حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ط١، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ص٢٠٠.
(٤٤) هلال، محمد غنيمي: في النقد المسرحي، بيروت: دار العودة، لبنان، ١٩٧٥، ص٥١.
(٤٥) عاجل، مصطفى إبراهيم، البنية الدرامية في شعر محمود درويش، قصيدة أحمد الزعتر مثالاً، مجلة جامعة ذي قار، العراق، مج١٠، ع١، ٢٠١٥، ص٣.
(٤٦) أبو إصبع، صالح، الصورة الشعرية، مجلة الثقافة العربية، ع١٠، ١٩٩٧، ص٣٤.
(٤٧) فيلالي، أنيس، تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٢، ص١٥.
(٤٨) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٥.
" ملك سومري قديم، جاء في الأساطير أنه خلق من نسل الآلهة والبشر، ثلثاه إله وثلثه بشر كان له قوة لا مثيل لها، قتل الوحش خمبابا، وساعد إنانا على استعادة شجرة الحلبو، تغيرت حياته بعد موت صديقه المقرب أنكيدو حيث رأى في الموت تهديداً، سافر باحثا عن نبتة الخلود، ولكن

ما إن وجدها حتى تسللت حية وسرقتها منه، يرمز لرغبة الإنسان في الخلود. فيلالي، تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٢٧٩.

(٤٩) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٨٧.

(٥٠) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٩٥.

(٥١) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٩٦.

(٥٢) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٩٦.

(٥٣) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٩٧.

أبو البشر في الأديان السماوية، أطاع زوجته وأكل من الشجرة المحرمة، فعاقبه الرب بأن كتب عليه الموت الشقاء في الدنيا، فبسببه كتبت الخطيئة على البشر، في الإسلام أنزله الله من الجنة بعد عصيانه له لكنه تاب عليه، وجعله خليفته في الأرض. فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص٢٦٨.

(٥٤) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦٠.

(٥٥) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦٠.

((٥٦ فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦٠.

(٥٧) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦٠..

(٥٨) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦١.

(٥٩) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦١.

(٦٠) فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان "أرى ما أريد" لمحمود درويش، ص١٦٢.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2