جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي

دراسات أدبية

أدب حديث و معاصر

رقم : ح11/ 2019/05

إعداد الطالبتين :

العرجاني مريم ميحي سارة

يوم :2019/06/24

سيميائية الخطاب الشعري في ديوان

" أثر الفراشة "للشاعر محمود درويش

لجنة المناقشة:

سعاد طويل	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
بشير تاوريريت	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا و مقرر
شهيرة برباري	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر اللّه العلي القدير الذي أنعم علينا بنعمة العقل والدين و الذي أعاننا على انجاز هذا العمل فله كامل الفضل.

كما نتوجه بالشكر للأستاذ الفاضل " بشير تاوريريت " الذي أعاننا على انجاز هذا البحث فله منا جزيل الشكر و العرفان

فقد كان بمثابة شمعة تنير دربنا

قال صلى اللّه عليه و سلم ":من صنع إليكم معروفا فكافئوه ، فإن لم تجدوا ما تكافئوا به فادعوا له حتى تروا إنكم كافأتموه "

كما نتوجه بالشكر و الاحترام إلى جميع الأستاذ بقسم الآداب و اللغة العربية على إسهاماتهم ومجهوداهم في سبيل انجاز هذا العمل و نخص بالذكر : الأستاذ "تومي لخضر"

ولكل من ساعدونا عن قريب أو بعيد.

تمهـــــيد :

السيميائية مفهومها، اتجاهاتها وآلياتها

أولا: مفهوم السيميائية

ثانيا: اتجاهاتها

ثالثا: آلياتها

رابعا: علاقة السيميائية بالخطاب الشعري

أولا: مفهوم السيميائية واتجاهاتها:

قبل الخوض في تحديد مفهوم السيمياء نشير إلى أن السيميائية بوصفها علما نقديا قد شهدت في تطورها مقابلات اصطلاحية عديدة من تلك المصطلحات نذكر: مصطلح علم العلامة، أو علم الإشارة، غير أن هناك من الدارسين من يستعمل مصطلح السيميولوجيا تأثرا بالعالم السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure وآخرون يميلون إلى مصطلح السيميوطيقا الذي جاء به العالم الأمريكي شارل سندرس بيرس Charles Sanders Peirce، في حين أن الدارسين الذي عادوا إلى التراث فضلوا مصطلح السيمياء.

من هنا فقد وضع النقاد والدارسون جملة من المفاهيم للسيميائية تبعا للتيار الذي ينتمي إليه كل واحد منهم:

فأول من أشار إلى هذا العلم هو فرديناند دي سوسير في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" يقول: "بمقدورنا أن نتصور علما يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية ، فيكون هذا العلم قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام سنطلق عليه اسم السيميولوجيا، و سيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها..."[1]

كما أن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا من خلال ما قام به بيرس لاعتقاده السيمياء هي علم الإشارة التي تشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية، والبصريات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء والنبيذ، وعلم القياس والموازين إلا على أنه نظام سيميولوجي"[2]

---

[1] بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص 115.

[2] بيير جيرو: **علم الإشارة ،السيميولوجيا**، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، د.ط، 1992، ص 10- 11.

وبالتالي فدي سوسير يرى: أن العلم له وظيفة اجتماعية فهو يدرس بنية العلاقات ذات الطابع النفسي الاجتماعي، بينما بيرس يجعل هذا العلم يشمل جميع العلوم الإنسانية كانت أم طبيعية، أما السيمولوجيا الحديثة فقد اتخذت طابعا فلسفيا عند كل من الفيلسوف فريج، وراسل وكارنب تأثرا بفلسفة كاسيرر.[1]

فالفن والأدب لهما دورا بارزا في تطوير السيميائيات الحديثة وذلك على يد العالم ج.موكارفسكي J.Mukarovsky الذي جعل من السيميولوجيا ذو بعد فني تواصلي تدرس كل الفنون يقول: "لكل فن من الفنون إشارة جمالية، ... ثم إذ كل فن له إشارة ثابتة هي ايصالية..."[2]

بمعنى أن الفن هو عبارة عن إشارة جمالية فنية وهذه الإشارة تحمل في طياتها مدلولا يتجلى من خلال عملية التوصيل.

إذن فالسيمياء هو ذلك العلم الذي يدرس الأنظمة اللغوية وغير اللغوية يقول بيير جيرو Pierre Guiraud موضحا هذا: "هو العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات اللغات وأنظمة الإشارات والتعليمات...."[3]

أما بالنسبة للنقاد العرب لم يخرجوا عما جاء به النقاد الغربيون في مجال السيمياء على أنها ذلك العلم الذي يدرس أنظمة العلامات والإشارات "فهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن نظام الكون بكل ما يحويه من علامات ورموزهو نظام ذو دلالة؛ أي أن السيميائية هي علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية."[4]

بمعنى هي ذلك العلم الذي يدرس أنظمة العلامات والإشارات اللغوية وغير اللغوية.

---

[1] ينظر: بيير جيرو: **علم الإشارة**، ص 15

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، مكتب المثقف، دب،ط1، 2015، ص 10.

[4] بشير تاوريريت:**محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصرة**، ص 109.

ويقول عبد الملك مرتاض موضحا هذا: "السيميائية في أبسط تعاريفها تقني نظام السمة، أو شبكة من العلاقات المنتظمة بسلاسل."[1]

في حين يعرفها محمد السرغيني بأنها: "ليست السيميولوجيا غير ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلاقات أيا كان مصدرها لغويا، أو سننيا أو مؤشريا."[2]

كما عرفها قدور عبد الله ثاني بقوله: "السيمياء يعني في أبسط تعاريفه وأكثرها استخداما نظام من السمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد متفق عليها في بيئة معينة."[3]

وبالتالي هذه المفاهيم التي قدمها النقاد العرب لا تخرج عن معنى واحد وهو المعنى الغربي.

ثانيا: اتجاهات السيميائية:

عرفت السيميائيات تنوعا وتعددا في اتجاهاتها، فلكل اتجاه مؤسسه ومناصروه:

يحدد مارسيلو داكسال (Marcilo Dascal) اتجاهات السيميولوجيا في ثلاث تيارات: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر.[4]

أما محمد السرغيني في كتابه "محاضرات في السيميولوجيا" فيحدد ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي.[5]

---

[1] بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصرة**، ص 138.

[2] محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 5.

[3] قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة مفاهيم سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الرواق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 51.

[4] ينظر: مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، تر: حميد لحمداني وآخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، د.س، ص 6 -7.

[5] ينظر: محمد السرغيني: **محاضرات السيميولوجيا**، ص 68.

"هذا، ويقسم الباحث المغربي حنون مبارك الاتجاهات السيميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا دوسوسير، وسيميوطيقا بيرس، ورمزية كاسيرر "Cassirer" وسيميوطيقا الثقافة."[1]

يقول قاموس روبير: "السيميائية عبارة عن سيميائيات لها فروع ولها انشقاقات، وهذه هي الاتجاهات السيميائية المعاصرة: 1_ سيميائية التواصل، 2_ سيميائية الدلالة، 3_ سيميائية الثقافة."[2]

ويلخص لنا مبارك حنون بعض الملاحظات فيما يخص هذه الاتجاهات :

أولا: التأويل الأول وهو تأويل كل من بريتو Burrito وجورج مونان G.Mounin وأندريه مارتيني A. Martinet يرى كل واحد منهم أن وظيفة التواصل لا تقتصر على الألسنة وإنما توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكل الأنواع الأخرى غير اللسانية، شرط أن يتوفر في هذا التواصل عنصري القصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير.[3]

ثانيا: يرى انصار السيميولوجية الدلالية وفي مقدمتهم بارث ، إمكانية التواصل سواء توافرت القصدية أم لم تتوافر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء أكانت اعتباطية أم غير اعتياطية كون اللغة في النسق الذي ينتج المعنى.[4]

ثالثا: سيميولوجيا الثقافة: من أنصار هذا الاتجاه في الإتحاد السوفياتي (يوري لوتمان Yuri Lotman ، وفي إيطاليا أمبرتو إيكو Umberto Eco يرى حنون في هذا الاتجاه على أن الثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها.[5]

---

[1] جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، ص 14- 15.

[2] آن اينو وآخرون: **السيميائية الأصول ،القواعد والتاريخ**، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، د.س، ص 45.

[3] ينظر: ميشال أريفيه وآخرون: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، د.ط، د.س، ص 31.

[4] ينظر: آن إينو وآخرون: **السيميائية الأصول القواعد والتاريخ**، ص 35.

[5] المرجع السابق، ص 32.

إذن هذا الاختلاف في الاتجاهات بين ناقد وآخر راجع إلى الاختلاف في منطلقاتهم النظرية والتطبيقية.

ثالثا: آليات التحليل السيميائي للخطاب الشعري العربي:

لقد تباينت التيارات الغربية في تحديد وضبط آليات معنية لمدار المقاربة السيميائية وأدى هذا التباين إلى اختلاف في آليات التحليل الإجرائي لدى الغرب والشيء نفسه ينسحب على الكتابات النقدية العربية في هذا المجال، مع ملاحظة اختلاف النقاد العرب في تطبيق آليات التحليل السيميائي على الخطاب الشعري أمر بديهي الحدوث إلا أن هذا الأمر لم يمنع النقاد العرب من تطبيق هذا المنهج في مقارباتهم ومن هؤلاء نذكر:

1. **محمد السرغيني:**

قام بتحليل قصيدة "مواكب لجبران خليل جبران" تحليلا سيميولوجيا حيث ركز تحليله على الحدث الرمزي من خلال ثلاث مستويات:

- المستوى الشعري: ويعني مجموع الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص.
- المستوى الحسي: ويعني تحليل النص في علاقاته بالمبدع وبالمتلقي.
- المستوى المحايد: ويعني تحليل الشكل الذي أنجز النص فيه ونجده في المستوى الأول درس فيه التباين كثنائية الموت والحياة والمستوى الثاني درس فيه التباين القائم على تقابل التناقص والتشاكل القائم على الموازاة والمستوى الثالث درس فيه حالة الافراد وحالة التركيب.[1]

2. **عبد الله محمد الغذامي:**

تناول الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" بتحليل العنوان من خلال قصيدة "يا قلب مت ظمأ" لحمزة شحاتة من خلال تقسيمه العنوان إلى أربعة عناصر

[1] ينظر : محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، ص 88- 119.

يا/قلب/مت/ظمأ. وقام بالبحث عن المعني الذي يشير إليه يا ثم ربط ذلك المعنى بأجزاء من قصائد حمزة شحاتة.

ورأى أن القصيدة تسبح في مدارات أربعة هي: مدار الإجبار التجاوزي، ومدار الإجبار الركني، مدار العودة للمنبع و مدار الأثر.

ونجده تناول آلية التأليف في مدار الإجبار الركني.[1]

كما قام عبد الله الغذامي في كتابه "تشريح النص" في الفصل الأول من الكتاب بقراءة سيميولوجية لقصيدة "إرادة الحياة "لأبي القاسم الشابي يرى أن الكلمة تحمل قطبين: قطب الصوت، وقطب الدلالة لذا يقول: "اللغة نظام سيميولوجي،والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولا."

قام بتحليل قصيدة إرادة الحياة من خلال تحديد مصطلح الحركة والسكون قام بإحصاء الأفعال الماضية، والمضارعة والأمر باعتبارها إشارات[2] "ثم اعتمد على مصطلح المد والجزر الذي تناول فيه توازن القصيدة وانكساراتها."[3]

وبالتالي الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، يرسلها المبدع إلى المتلقي ليقوم هذا الأخير بفتح أبواب خياله وبهذا يحدث الأثر الجمالي.

3.محمد مفتاح:

قام الناقد محمد مفتاح بدراسة "رائية ابن عبدون" دراسة سيميائية بالاعتماده مستويات: المستوى الصوتي، والمعجمي، والتركيبي، والدلالي وقسم القصيدة إلى ثلاث بنيات: بنية التوتر، بنية الاستسلام،" وبنية الرجاء والرهبة، تناول في البنية الأولى آلية

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، المغرب، ط6، 2006، ص 243- 259.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، **تشريح النص**، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2006، ص 18- 23.

[3] بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، ص 140.

التباين بحيث ركز اهتمامه أكثر بالتباين الصوتي، أما في البنية الثانية درس آلية التشاكل خاصة التشاكل الصوتي، أما في البنية الثالثة درس آليتي التشاكل والتباين معا.[1]

3. عبد الملك مرتاض:

بوصفه رائدا من رواد السيميائية في الوطن العربي عامة والساحة النقدية الجزائرية خاصة ومن دراساته نجد في الشعر دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة نجده في هذه القصيدة عمد إلى تحليل بنية النص وزمنه الشعري وتركيبه الإيقاعي.[2] وغيرها من التجارب النقدية العربية التي تبنت هذا المنهج النقدي، إلا أن هذه المحاولات التي قام بها النقاد العرب من خلال تناولهم لهذا المنهج بآلياته الإجرائية تبقى محاولات جيدة سواء في مستوى التأصيل النظري أو على مستوى الممارسة النقدية فقد مهدت الطريق أمام الباحثين والدارسين في هذا المجال.

رابعا: علاقة السيميائية بالخطاب الشعري:

يتحول النص في المنظور السيميائي إلى نص ديناميكي، ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الأولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص، كما لابد من الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، يضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى مع تباين الحقول الدلالية الطاغية. وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات إذ يتحول فيه النص الأدبي إلى فضاء محمل بالدلالات.[3] وبالتالي "فإن النصوص تتحول إلى خطابات والعكس، وما النقد إلا خطاب حول النص."[4]

---

[1] ينظر: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص 182- 337.

[2] ينظر: بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، ص 138.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 134- 135.

[4] شادية شقروش: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009، ص 19.

إذن فالنص الأدبي هو نص تنطوي تحته دلالات لا تتجلى إلا بفعل قراءة وتأويل القارئ لها، باعتبار هاذين العنصرين لهما أهمية كبيرة في النقد السيميائي؛ وبالتالي يصبح هذا النص خطابا ونصا إبداعيا إلا من خلال الدلالات التي يحملها هذا النص كون النقد السيميائي هدفه الأول الكشف عن الدلالة الكامنة في النص.

فالخطاب الفني يختلف عن بقية الخطابات السياسية والاجتماعية والفكرية وغيرها المنغلقة على ذاتها. فالسيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية ولا تفصل النص عن القارئ؛ فهي تتجاوز البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة في النص. كما أنها لا تهتم بالمضمون على حساب الشكل[1] ،أو هي كما يقول جميل حمداوي: "لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص وما قاله، أي إن السيميوطيقا لا يهمها المضمون ولا حياة المبدع أو سيرته، بقدر ما يهمها شكل المضمون."[2]

أما عن المنهجية السيميائية المتبعة في تحليل النصوص فتنحصر في ثلاث مستويات:

1. التحليل المحايث: يقصد به البحث عن الشروط المولودة للدلالة التي تبحث عنها ولا يهمها العلاقات الخارجية.
2. التحليل البنيوي: لا يمكن استيعاب السيميوطيقا البنيوية إلا من خلال الاختلاف فالمعنى لا يستخلص إلا من خلاله.

[1] ينظر: فاتح علاق: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)**، مجلة جامعة دمشق، مج 25، ع 1،2، 2009، ص 151.

[2] جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة العربية**، ص 11.

3. تحليل الخطاب : يركز كثيرا على الجمل في تشكيلاتها البنيوية أو التوزيعية أو التداولية أو التوليدية ، و بالتالي تتجاوز دراسة لسانيات الجملة الى تحليل الخطاب[1] .

فدراسة النص من جميع جوانبه دراسة تمكنه من الغوص في أعماقه لاستكشاف مدلولاته لا يتحقق إلا من خلال المستويات الثلاث باعتبارها الركيزة الأساسية لأي تحليل سيميائي.

باعتبار النص الأدبي عبارة عن تآلف مجموعة من العناصر المختلفة من لغة وفكر وخيال وعاطفة... وغيرها، فالسيميولوجيا تركز على اللغة في المقام الأول باعتبارها حاملة لنصه والمعبرة عنه يقول مبارك حنون قائلا: "فلا يمكن للسيميولوحيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء، وبذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسيميولوجيا إذ هي التي تمدنا بالمعاني والمدلولات."[2]

فالناقد السيميائي لابد أن يعلم أن عملية التحليل للخطاب الشعري هي عملية جدلية بين النظرية والتطبيق وهاته العملية لابد أن تسبق بمرحلة استيعاب لمفردات المعجم والنحو، ثم ممارسة عملية التزاوج بين النظرية والتطبيق، أي ما تعلمه الناقد سابقا وبين القول الشعري، والهدف الذي يسعى إليه الناقد السيميائي من خلال قراءته للخطاب الشعري قراءة سيميائية إنما هو كما يقول الغذامي: "تحرير النص من قيوده المفروضة عليه، وهذه عملية تكرارية يحدثها الشاعر أولا بأن يحرر الكلمات من قيودها، وهذا حدث تلقائي، وغير واع وهو من مظاهر الإبداع الفني والقدرة عليه ،أما الناقد السيميائي يعمل في ذهنه مخزونا من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداهن أمامه على الورق التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه."[3]

---

[1] ينظر،جميل حمداوي : الاتجاهات السيميوطيقية ، التيارات و المدارس السيميوطيقية في الثقافة العربية ، ص 12-13.

[2] عصام خلف: **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، دب، د.ط، 2003، ص 50.

[3] ينظر: فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 65.

إذن فالناقد أو المحلل السيميائي يكون أكثر براعة في معرفة دلالات الخطابات الأدبية من خلال كفاءته المعرفية الجامعة بين تلقينه العلمي كعنصر اللغة، وبين ثقافته وموسوعيته التي تجعله أكثر معرفة بما يحيط به، وأيضا من خلال قدرته على استحضار تلك المعلومات في النص الذي يريد تحليله.

مقدمة

إن الخطابات الشعرية المعاصرة من المسائل الصعبة و المعقدة التي تؤرق القارئ في عملية فهمها، فالنص الحديث يختلف عن النصوص القديمة باستخدامه للغة مراوغة إيحائية. تتطلب من القارئ فك شفراتها ورموزها، وهذا ما جعل النقاد العرب يستعينون بمناهج نقدية غربية للاستفادة من جملة الآليات التي تساعدهم في تحليل هذا النوع من الخطابات، ومن هذه المناهج النقدية المنهج السيميائي الذي يسعى بالدرجة الأولى إلى البحث عن الدلالة والمعنى الخفي داخل هذه الخطابات من خلال تفكيك البنى اللغوية داخل النص وإعادة بناءها من جديد. ومن الخطابات الشعرية المعاصرة التي لابد في فهمها من الاستعانة بآليات التحليل السيميائي كتابات محمود درويش التي ترجمت الواقع في تجربة شعرية متألقة، لذا كان موضوع بحثنا موسوما بـ: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش ،و قد دفعنا الى اختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب أهمها:

* اهتمامنا بكتابات محمود درويش التي تجسد قضايا الشعب الفلسطيني.
* رغبتنا في التعرف على كيفية تطبيق آليات التحليل السيميائي في ديوان "أثر الفراشة" ومدى استجابتها دلاليا وجماليا لتلك الآليات.
* محاولة الكشف وتأويل الدلالات المخبأة في ثنايا هذا الديوان.

فكانت الإشكالية المطروحة ممثلة في: ما مدى استجابة ديوان "أثر الفراشة" لآليات التحليل السيميائي ؟

كل هذه الأسئلة ستتضح في البحث بعد عرضنا للفصول الأربع التي ستعرض إجابات لما تقدم من أسئلة.

وقد اتبعنا في هذه الدراسة المنهج السيميائي بوصفه المنهج الأقدر على كشف دلالات النص.

ولقد اقتضت طبيعة البحث و مادته تقسيمه إلى تمهيد وأربعة فصول :

تناولنا في الفصل الأول المعنون: بسيمياء العنوان جانبا نظريا تمثل في المفهوم اللغوي والاصطلاحي للعنوان، وتطرقنا إلى أنواع ،ووظائف وأهمية العنوان، وجانب تطبيقيا تناولنا فيه سيمياء العنوان من حيث البنية الصوتية ،و التركيبية والبنية الدلالية التي أدرجنا فيها العلاقة بين العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية.

ويأتي الفصل الثاني الموسوم: بسيمياء الإيقاع ويضم ثلاثة عناصر في الجانب النظري المتمثلة في مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، وعنصر الإيقاع في التراث النقدي وعنصر أخير يتناول الإيقاع في النقد الحديث، أما الجانب التطبيقي من هذا الفصل المعنون بسيمياء الإيقاع من حيث الدلالة فقد تناولنا فيه أربعة عناصر تتمثل في: دلالة الوزن، ودلالة القافية، ودلالة التكرار ودلالة الطباق.

و قد جاء الفصل الثالث مقسما إلى جزئين: جزء نظري تناولنا فيه :عنصر مفهوم التشاكل والتباين من حيث اللغة والاصطلاح، أما الجانب التطبيقي عنوناه باسم: سيمياء التشاكل والتباين من حيث المستوى الصوتي، وسيمياء التشاكل والتباين على المستوى التركيبي وفي الأخير سيمياء التشاكل والتباين على المستوى الدلالي.

وفي الأخير جاء الفصل الرابع موسوما بـ سيمياء الشكل الطباعي الذي حاولنا التمهيد له للدخول مباشرة في الجانب التطبيقي الذي درسنا فيه أربعة عناصر: عنصر دلالة علامات الترقيم، ودلالة السواد والبياض داخل صفحات الديوان،عنصر دلالة الشكول الهندسية وفي الأخير عنصر دلالة العلامات الإعرابية.

ثم ختمت الدراسة بخاتمة وضحنا من خلالها أهم الخلاصات والنتائج التي توصل إليها البحث.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المراجع التي كانت بمثابة السند الذي أعاننا في بناء هذا البحث بالإضافة إلى المدونة التي كانت ركيزة الانطلاق في البحث ومن أهم هذه المراجع نذكر منها:

* سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي لشادية شقروش.
* الإيقاع في شعر الحداثة ، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة ،إبراهيم ابو سنة ،حسن طلب ، رفعت سلام لمحمد علوان سالمان.
* التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني (1950-2004).
* وتحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح.

ولا يخلو أي بحث من جملة الصعوبات التي حاولنا اجتيازها ومن أهم و أبرز هذه الصعوبات تشعب المادة و كثرة المراجع التي صعبت علينا حصر المعلومات في نطاقها المشتغل عليه.

وفي الأخير نحمد الله عز وجل على توفيقه لنا في إنجاز هذا البحث، كما نتقدم بالشكر الجزيل للدكتور المشرف "**بشير تاوريريت**" الذي أمدنا بكل ما يتطلبه البحث من معالم بناءه.

الفصل الأول:

سيمياء العنوان

أولا: فضاء العنوان

1. **مفهوم العنوان**
2. **أنواع العنوان**
3. **وظائف العنوان**
4. **أهمية العنوان**

ثانيا: سيمياء العنوان من حيث البنية ودلالتها

1. **سيمياء البنية الصوتية**
2. **سيمياء البنية التركيبية**
3. **سيمياء البنية الدلالية**

أولا: فضاء العنوان

1. مفهوم العنوان:

احتـل العنـوان مكانـة بـارزة فـي السـاحة الأدبيـة والنقديـة لمـا لـه مـن دور كبيـر فـي فهـم مغـزى الـنص، ولكونـه العتبـة التـي يلـج مـن خلالهـا القـارئ إلـى الـنص حـاملا معـه مصـباح إنـارة الـدلالات المدفونـة فيـه مـن خـلال بـث الـروح فيهـا وإطـلاق العنـان لهـا، مـن هنـا يصـبح العنـوان قالبـا يحـوي دلالات مكثفـة، ولهـذه الأهميـة الكبيرة التي حظي بها من طرف النقاد سنحاول تعريف العنوان لغة واصطلاحا.

أ. لغـة:

لقد ورد في لسان العرب جذر لكلمة "عنوان" وتمثلت في مادة (ع ن ن).

"عـنن": عَـنَ الشـيء يَعـنُ ويَعَـنُ عَنَنَـا وعُنُوْنًـا: ظهـر أمامـك؛ وعَـنَ يَعِـنُ عَنَـا وعَنُوانًا واعْتَنَّ: اعترض، ومنه قول امرؤ القيس:

فَعَنَ لنا سرب كأن نعاجه

والاسم العَنَنُ والعِنَانُ."[1]

و"عَنَنْـتُ الكتـاب وأعننتُـه لكـذا أي عرضـته لـه وصـرفته إليـه وعَـنَ الكتـاب يَعُنُـهُ عنَا وعَنَنَه: كعُنْوَانِهِ، وعنْوَنْتُهُ وعَلْوَنْتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى."[2]

وقال ابن بري: والعنوان الأثر.

نجـد أن مـادة "عَـنَنَ" فـي معجـم لسـان العـرب يعنـي الظهـور والأثـر والاعتراض

أمـا فـي قـاموس المحـيط للفيـروز أبـادي فـي فصـل العـين مـادة (ع ن ن) نجـد ما يلي:

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، ج13، 1994، مادة (عنن) ،ص 290.

[2] المرجع نفسه، ص 294.

"عَـنَ الشـيء يَعِـنُ ويَعَـنُ عَنًـا، وعَنَنًـا، عُنُونًـا: إذا ظهـر أمامـك، كـاعنن، الاسم، العَنَنُ مُحركَةُ: ككتاب، والعَنُونُ: الدابة المتقدمة في السير.

وعُنـوَانُ الكتـاب وعُنيَانُـهُ، ويكسـران: سـمي لأنـه يعـن لـه مـن ناحيتـه، أصـله: عُنَـانُ كَرُمـان، وكلمـا اسـتدللت شـيء يظهـرك علـى غيـره فقنـوا أن لـه، وعَـنَ الكتـاب وعَنَنَهُ وعَنوَنَهُ وعَنَاهُ، كتب عُنوانُهُ."[1]

نجد أن مادة عن في القاموس المحيط بمعنى الظهور والاستدلال.

وبالتـالي نـرى أن أهـم سـمات العنـوان هـو الظهـور الـذي يجـذب انتبـاه القـارئ مـن أجـل اسـتنطاقه، والأثـر الـذي يتركـه فـي القـارئ مـن خـلال عمليـة الاسـتدلال القائمـة علـى معطيـات ثقافيـة، فكريـة، إيديولوجيـة... ،التـي يقـوم بهـا محلـل الخطـاب في مقاربته السيميائية.

ب. اصطلاحا:

نظـرا للأهميـة البـارزة التـي يحظـى بهـا العنـوان فـي محاولـة إضـاءة الـنص بوصـفه عنصـرا أوليـا اسـتراتيجيا مـن عناصـر الـنص يمـر مـن خلالـه القـارئ لهـذا "تنبـه الأدبـاء والنقـاد والمنظـرون إلـى العنـوان، وبخاصـة بعـد ظهـور المنـاهج النصـانية . حيـث أولـت السـيميائيات أهميـة كبـرى باعتبـاره مصـطلحا إجرائيـا ناجحـا فـي مقاربـة الـنص الأدبـي ومفتاحـا يتسـلح بـه المحلـل للولـوج إلـى أغـوار الـنص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[2]

ويعـد ليوهـوك (Leohock) المؤسـس الأول والمنظـر الفعلـي لعلـم العنـوان الـذي قـام برصـد العنونـة رصـدا سـيميوطيقيا مـن خـلال التركيـز علـى بنائهـا ودلالتهـا ووظائفهـا[3]. وقـد عرفـه بقولـه: "مجموعـة مـن الـدلائل اللسـانية (...) يمكنهـا أن تثبـت

---

[1] الفيروز أبادي:**القاموس المحيط**، طبعة فنية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط15، 1996، مادة (عن)، ص 1216_1217.

[2] شادية شقروش : **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله عشي**، ص 28.

[3] ينظر: فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، 226.

فـي بدايـة الـنص مـن أجـل تعيينـه، والإشـارة إلـى مضـمونه الإجمـالي، ومـن أجـل جذب الجمهور المقصود."[1]

بينمـا يـرى رولان بـارث (RolanBarthes) "أن العنـاوين عبـارة عـن أنظمـة دلاليـة سـيميائية تحمـل فـي طياتهـا قيمـا أخلاقيـة، واجتماعيـة، وإيديولوجيـة، وهـي رسـائل مسـكوكة مضـمنة بعلامـات دالـة، مشـبعة برؤيـة العـالم يغلـب عليهـا الطـابع الإيحـائي، لـذلك علـى السـيميائيات أن تـدرس العنـاوين الإيحائيـة الدالـة قصـد فهـم الدلالات التي تزخر بها."[2]

بمعنـى العنـوان عبـارة عـن نظـام دلالـي يسـتدعي تأويلـه ثقافـة واسـعة تسـاعد المحلـل السـيميائي فـي الدراسـة، فيعمـل العنـوان علـى جعـل القـارئ يستحضـر كـل تلـك الثقافـة فـي الاسـتنطاق والتأويـل وفـي هـذا الصـدد يقـول السـيميائي الإيطـالي أيكو (Umberto Eco): "إن على العنوان أن يشوش الأفكار لا يحصرها"[3]

والعنـوان قبـل ذلـك هـو: "علامـة أو إشـارة تواصـلية لـه وجـود فيزيقـي/ مـادي، فهـو أول لقـاء مـادي محسـوس يـتم بـين المرسـل والمتلقـي، وبهـذا يغـدو العنـوان إشـارة مختزلـة ذات بعـد إشـاري سـيميائي و بمـا هـو إشـارة سـيميائية فهـو يؤسـس لفضـاء نصي واسع يفجر وعي المتلقي من حمولة ثقافية أو فكرية.[4]

بمعنـى العنـوان هـو علامـة سـيميائية مكثفـة الدلالـة تعمـل كوسـيط تواصـلي بين المتلقي والنص.

فـي حـين نجـد فكـري جـزار يعرفـه: "العنـوان للكتـاب كالاسـم للشـيء، بـه يعـرف وبفضـله يتـداول، يشـار بـه إليـه، ويـدل بـه عليـه، يحمـل وسـم كتابـه، وفـي الوقـت

---

1 جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، مارس، 1997، ص 31.

[2] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات** ، ص 226.

[3] الطيب بودربالة: **قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس**، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة، 15- 16 أفريل 2002، ص 26.

[4] ينظر: بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 36.

نفسه يسمه العنوان –بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جعلت له لتدل عليه."[1]

وترى الناقدة بشرى البستاني في هذا الصدد بأن العنوان "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه."[2]

أما عيد الله الغذامي يرى بأن "القصيدة لا تولد من عنوانها وإنما العنوان هو الذي يتولد منها وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات."[3]

يقصد هنا أن آخر ما يوضح بعد كتابة النص هو العنوان، في حين أن أول ما يقوم به المحلل السيميائي في دراسته للنص هو تأويل العنوان من أجل دخول عالم النص.

وبهذا التصور يمكن القول بأن العنوان هو العتبة الأولى التي يجب على كل قارئ استنطاقها قبل ولوجه إلى النص من خلال وظيفته الإغرائية الظاهرة في بداية الخطاب كما أنها تلعب دورا مهما جذب القراء إلى تفكيك رموز وشفرات العنوان.

2. أنواع العنوان:

للعنوان عدة أنواع تتعدد بتعدد النصوص ودلالاتها أهمها ما يلي:

أ. العنوان الرئيس (Titre Principale):

وهو العنوان الأساسي أو الأصلي أو الحقيقي، وهو الذي "يتصدر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته، لذلك يجد الكاتب صعوبة في صياغته،

---

[1] فكري الجزار :**العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص 15.

[2] بشرى البستاني: **قراءات في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 34.

[3] عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، ص 234.

ولا يقتصـر العنـوان الـرئيس علـى المؤلفـات بـل قـد يكـون مجلـة أو جريـدة لأنـه أداة إبراز الخبر."[1]

ب. العنوان الفرعي (Sous-titre):

وهـو العنـوان الـذي يـأتي بعـد العنـوان الـرئيس لإبانـة المعنـى، وبهـذا التصـور غـدا العنـوان الفرعـي "يستشـف مـن العنـوان الحقيقـي ويـأتي بعـده لتكملـة المعنـى وغالبـا مـا يكـون عنوانـا لفقـرات أو مواضـيع أو تعريفـات داخـل الكتـاب، وينعتـه بعـض العلمـاء بالثـاني أو الثـانوي مقارنـة بـالعنوان الحقيقـي، ومثـال ذلـك مقدمـة ابـن خلـدون إذ نجـد أسـفل العنـوان الحقيقـي (مقدمـة) عنوانـا فرعيـا مطـولا هـو كتـاب العبـر وديـوان المبتـدأ أو الخبـر فـي أيـام العـرب والعجـم والبربـر ومـن عاصـرهم مـن ذوي السلطان الأكبر أو عناوين المباحث والفصول في متن المقدمة نحو:

"فصل في البلدان والأمصار وسائر العمران "[2].

وبالتـالي يمكـن القـول بـأن العنـوان الفرعـي مـا هـو إلا ذلـك الملفـوظ الـذي يسـهم في شرح وتوضيح مغزى العنوان الرئيس للقارئ.

ج. العنوان المزيف (Faux titre):

فهـو عنـوان بسـيط يقـع علـى أول ورقـة رقيقـة مـن الكتـاب لا العنـوان الموجـود علـى ورقـة التجليـد السـميكة، وفـي بعـض الكتـب يكـون وحـده علـى الورقـة دون ذكـر اسـم المؤلـف أو المتـرجم، كمـا أن هـذه الصـفحة التـي تحمـل هـذا العنـوان معرضـة للتلف وبالتالي يستخلف العنوان الحقيقي المهمة المسندة لهذا العنوان المزيف.[3]

أي أن هذا العنوان يأتي بعد العنوان الحقيقي، وما هو إلا اختصار له.

---

[1] شادية شقروش: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي تبسي، تبسة،دط،دس، ص 31.

[2] عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي وأهميته وأنواعه**، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2+3، جوان 2008، ص 14- 15.

[3] ينظر: شادية شقروش: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، ص 32.

د. العنوان التجاري (le titre courant):

فهـو العنـوان الـذي يحمـل بعـدا إغرائيـا يتـيح سـرعة الاسـتهلاك لـدى القـراء **وبهـذا التصـور فـإن** العنـوان التجـاري "يقـوم أساسـا علـى وظيفـة الإغـراء لمـا تحملـه هـذه الوظيفـة مـن أبعـاد تجاريـة، وهـو عنـوان يتعلـق غالبـا بالصـحف والمجـلات (...)وهذا العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد إشهاري تجاري."[1]

ويمكـن التعـرف عليـه مـن خـلال أعلـى أو أسـفل الصـفحة "فهـو العنـوان الفرعي المطبوع في أعلى الصفحة أو في أسفلها."[2]

كمـا نجـد إضـافة إلـى ذلـك "العنـاوين التـي تحمـل جـنس العمـل الأدبـي كـأن نقـول مـثلا ملحمـة هـوميروس فنـدرا مباشـرة أن هـذا العنـوان ينتمـي إلـى أدب الملاحـم، أو نقـول مسـرحية أوديـب فجـنس العمـل مسـرحية... إلـخ فهـي تحيلهـا مباشرة على الموضوع والنوع."[3]

نلحـظ أن كـل هـذه العنـاوين تحمـل بعـدا وظيفيـا خاصـا بهـا، أمـا فـي مجـال المقاربة السيميائية ما هي إلا تلك المفسرة المساعدة في إضاءة النص.

3. وظائف العنوان:

إن العنـوان –كمـا هـو معـروف– "عبـارة عـن رسـالة ، وهـذه الرسـالة يتبادلهـا المرسـل والمرسـل إليـه .بحيـث يسـاهمان فـي التواصـل المعرفـي والجمـالي، وهـذه الرسـالة مسـننة بشـيفرة لغويـة يفككهـا المسـتقبل، ويؤولهـا بلغتـه الواصـفة، وهـذه الرسـالة ذات الوظيفـة الشـاعرية أو الجماليـة ترسـل عبـر قنـاة وظيفتهـا الحفـاظ علـى الاتصال."[4]

---

[1] المرجع نفسه.

[2] عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي وأهميته وأنواعه**، ص 15.

[3] المرجع السابق، ص 33.

[4] بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، ص 50.

يبــدو أن "وظيفــة العنــوان فــي الأدب لا يمكــن أن تكــون مرجعيــة أو إحاليــة فحسـب، بـل مـن واجـب العنـوان أن يخفـي أكثـر ممـا يظهـر وأن يسـكت أكثـر ممـا يصرح ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب."[1]

ولقـد "أفـاد النقـاد والمهتمـون بعلـم العنونـة مـن الوظـائف السـتة التـي جـاء بهـا رومــان جاكبســون (R. Jakobson): الوظيفــة الانفعاليــة، الوظيفــة الانتباهيــة والجمالية والمرجعية والميتالغوية والإفهامية"[2]

وأضافوا إليها وظائف أخرى منها:

1. الوظيفة التعيينية أو وظيفة التسمية (Fonction Désignation):

وهـي الوظيفـة التـي تعـين القـارئ علـى معرفـة اسـم الكاتـب الـذي يـود الإطـلاع عليها.

"فالمتعــارف عليــه أن العنــوان (اســم/nom) للكتــاب، بــه يعــرف كمــا جــرت عليـه العـادة فـي التسـمية، فتسـمية طفـل مـا تعنـي مباركتـه، فمتـى أعلـن عـن اسـمه سـيتم تسـجيله بـه، دون النظـر إلـى العلاقـة الاعتباطيـة الموجـودة بينـه وبـين اسـمه، كذاك أن تسمي كتابا، يعني أن تعينه/ يعننه designer"[3]

كمـا أن هـذه الوظيفـة "تشـترك فيهـا الأسـامي أجمـع وتصـبح بمقتضـاها مجـرد ملفوظـات تفـرق بـين المؤلفـات والأعمـال الفنيـة، بـل هـي رواسـم تهـدي إلـى الكتـاب أو المنحوتـة أو الرسـم"[4]. ذلـك لكـون العنـوان "مجموعـة مـن الـدلائل اللسـانية يمكنهـا أن تثبـت فـي بدايـة الـنص مـن أجـل تعيينـه، والإشـارة إلـى مضـمونه الجمـالي، ومـن أجـل جـذب القـارئ المقصـود"[5] وذلـك لكـون هـذه الوظيفـة "تعـين اسـم الكتـاب وتعـرف

[1] المرجع نفسه.

[2] شادية شقروش: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، ص 34.

[3] عبد الحق بلعابد:**عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص78.

[4] بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، ص 50.

[5] فيصل الأحمر:**معجم السيميائيات** ، مرجع سابق، ص 266.

بـه للقـراء بكـل دقـة وبأقـل مـا يمكـن مـن احتمـالات اللـبس، يسـتعمل بعـض المشـتغلين علـى العنـوان تسـميات أخـرى ذكرهـا جوزيـب بيـزا كـامبروبي "Josep Besa Cambroubi"، غريفـل Graval يسـتخدم الوظيفـة الإسـتدعائية F. Appellative، وغولـد نشـتاين Gddstein فيسـتعمل الوظيفـة التمييزيـة F. Distinctive، أما ميتيرون يستخدم الوظيفة التسموية."[1]

2. الوظيفة الوصفية (F. descriptive):

"وهـي الوظيفـة التـي يقـول العنـوان عـن طريقهـا شـيئا عـن الـنص وهـي الوظيفـة المسـؤولة عـن الانتقـادات الموجهـة للعنـوان وهـي نفسـها الوظيفـة الموضـوعاتية والخبرية والمختلطة."[2]

وهـذا مـا يجعـل هـذه الوظيفـة لهـا دور فـي إظهـار العنـوان بكـل تجلياتـه ذلـك لأن العنـوان يطـرح نفسـه علينـا دون مراوغـة أو تظليـل فيهـا، بـل يحقـق أكبـر مردوديـة مـن المعـاني التـي تنسـحب فـي العـادة علـى الـنص كلـه، فيبتـدئ العنـوان خطابا شفافا، تنساب من خلاله الدلالات والمقاصد بشكل يسير."[3]

3. الوظيفة التأثيرية (F. Inctative):

فهـذه الوظيفـة تجسـد الضـغط الـذي يمارسـه (العنـوان) بوصـفه نصـا وصـورة علـى القـارئ، إنهـا وظيفـة تحـدد العلاقـات الموجـودة بـين الرسـالة والمتلقـي، حيـث يـتم تحـريض المتلقـي وإثـارة انتباهـه، كمـا أن هـذه الوظيفـة تتجسـد عنـد كـل مـن ليوهـوك وجيـرار جينيـت، فـالعنوان وفـق الأول يتموقـع لجـذب الجمهـور المتلقـي المقصـود، وعنـد الثـاني تتمظهـر الإغوائيـة مـن خـلال حـض القـارئ علـى اقتنـاء الكتـاب وخلـق الرغبة في قراءته.[4]

---

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص 87.

[3] شادية شقروش: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، ص 271.

[4] ينظر: خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، ص 101.

4. الوظيفة الإشهارية أو الإغرائية (F. séductive):

وهـــي الوظيفـــة التـــي يكـــون فيهـــا العنـــوان "مناســـبا لمـــا يغـــري جاذبـــا قارئـــه المفتـرض، ويـنجح لمـا يناسـب نصـه"[1]. ممـا تـدفع القـارئ إلـى أن يكشـف عـن أبعـاده الجمالية ومنطلقاته الأيدبولوجية.[2]

غيـر أن جيـرار جينيـت "يـرى بـأن هـذه الوظيفـة مشـكوك فـي نجاعتهـا عـن بـــاقي الوظـــائف"[3]. "فكثيـــرا مـــا نجـــد المبـــدع حـــائر بـــين عنـــاوين نتيجـــة متطلبـــات إيقاعيـة وبيانيـة وإيديولوجيـة (...)ـ فكـم مـن عنـوان كـان سـببا فـي كسـاد كتـب ومـوت نصوص كان ينبغي لها أن تحيا."[4]

وهكـــذا لـــو أردنـــا أن نرصـــد وظـــائف العنـــوان لوجـــدناها لا حصـــر لهـــا فمـــن وظيفـــة الإعـــلان عـــن المحتـــوى، فوظيفـــة الإحالـــة، فالوظيفـــة التناصـــية، فالوظيفـــة التأسيسية إلى الوظيفة البراغماتية.... وغيرها من الوظائف التي قال بها النقاد.

كمـا أن العنـاوين تتبـاين وتختلـف مـن حيـث تأثيرهـا علـى المتلقـي ففـي مقابـل العنـاوين البسـيطة التـي تتضـح مـن خـلال وظيفـة واحـدة هنـاك عنـاوين أكثـر تعقيـدا لا تتجلـى للقـارئ إلا مـن خـلال إتحـاد جملـة الوظـائف التـي تعمـل دور الكاشـف الدلالي.

4. أهمية العنوان:

لقـد اهـتم علـم السـيمياء اهتمامـا كبيـرا بـالعنوان لكونـه آليـة إجرائيـة فـي مقاربـة النصـوص الأدبيـة، كمـا أنـه يمـد المحلـل السـيميائي بالدلالـة الكامنـة فـي الـنص بوصـفه عتبـة الولـوج إلـى الـنص فهـو "عتبـة أولـى مـن عتبـات الـنص، وعنصـر مهـم

---

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص 80.

[2] ينظر: شادية شقرون: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، ص 34.

[3] المرجع السابق، ص 88.

[4] شادية شقروش: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، ص 272.

فـي تشـكيل الدلالـة وتفكيـك الـدوال الرمزيـة وإيضـاح الخـارج قصـد إضـاءة الـداخل"[1]، يقـول محمـد مفتـاح عـن هـذا: "إن العنـوان يمـدنا بـزاد ثمـين لتفكيـك الـنص ودراسـته، ونقـول هنـا: إنـه يقـدم لنـا معونـة كبـرى لضـبط انسـجام الـنص، وفهـم مـا غمـض منـه، إن هـو المحـور الـذي يتوالـد ويتنـامى ويعيـد إنتـاج نفسـه، وهـو الـذي يحـدد هويـة القصـيدة، فهـو –إن صـحت المتشـابهة– بمثابـة الـرأس للجسـد، والأسـاس الـذي تبنـى عليه."[2]

هـذا يبـين العلاقـة الرابطـة بـين الـنص وعنوانـه، فـالعنوان لا يشـكل أي أهميـة إذا كان بمعزل عن نصه."[3]

وبالتـالي فـالعنوان والـنص يتقاطعـان فـي الدلالـة كـون الدلالـة هـي الجـامع بينهمـا. ذلـك لأنـه لا يمكـن علـى مسـتوى المقاربـة النصـية دراسـة العنـوان بالتعاضـي عـن الـنص الـذي يعنونـه، لأن العنـوان يـدخل فـي علاقـة، فـالأول يعلـن والثـاني يشـرح[4]، فهـو "نـص مختـزل ومكثـف ومختصـر، إنـه نظـام دلالـي رامـز لـه بنيتـه الدلالية السطحية، وبنيته الدلالية العميقة، مثل النص."[5]

"إن الـنص سـواء كـان علميـا أم أدبيـا لا يمكـن أن يقـدم عاريـا مـن هـذه النصـوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه."[6]

كمـا تتجلـى أهميـة العنـوان فيمـا يثيـره مـن تسـاؤلاتفي ذهـن المتلقـي، **ولا** يلقـى لهـا إجابـة إلا مـع نهايـة العمـل، فهـو يفـتح شـهية القـارئ للقـراءة أكثـر، مـن خـلال

---

[1] بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، ص 53.

[2] محمد مفتاح: **دينامية النص**، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 72.

[3] بولرباح عثماني: **سيميائية العنوان في ديوان خبر كان**، مجلة مقاليد، جامعة الأغواط، الجزائر، ع7، ديسمبر 2014، ص 211.

[4] بولرباح عثماني: سيميائية العنوان في ديوان خبر كان ، ص 212.

[5] الطيب بودربالة: **قراءة في كتاب "سيمياء العنوان"للدكتور بسام قطوس**، ص 25.

[6] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات** ، ص 224.

تـراكم علامـات الاسـتفهام فـي ذهنـه، فيضـطر إلـى دخـول عـالم الـنص كمبحـر بحثـا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان.[1]

كـون العنـوان "أحـد مفـاتيح الشـفرة الرمزيـة التـي تمكننـا مـن ولـوج الـنص ولـيس زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص"[2]

وبـذلك نجـد أن العنـوان قـد حضـي باهتمـام كبيـر مـن قبـل الكتـاب لمـا ينطـوي عليـه مـن أهميـة فـي عنونـة إنتاجـاتهم الأدبيـة، كـون العنـوان صـار القالـب الحـافظ لخصوصـية وهويـة الـنص بوصـف هـذه الخاصـية تجعـل مـن العنـوان نصـا فـي حـد ذاته، وما تلاه من النصوص الأخرى ما هي إلا شرح وإبانة له.

ثانيا: سيمياء العنوان من حيث البنية ودلالتها

1. سيمياء البنية الصوتية:

يمثـل الصـوت أصـغر وحـدة صـوتية لغويـة تتشـكل دلالتـه مـن خـلال موقعـه فـي الخطـاب؛ كـون الصـوت أسـاس اللغـة وشـكلها المـادي الـذي يهبهـا طابعـا تواصـليا.كمـا أن الصـوت يلعـب دورا مهمـا فـي جـذب متلقـي الخطـاب الشـعري، وذلك لما يحدثه من أثر صوتي تستصيغه أذن المتلقي.

وللقيمـة التعبيريـة التـي تزخـر بهـا الأصـوات اللغويـة، اهـتم بـه العلمـاء قـديما وحـديثا؛ غيـر أن علـم الاصـوات قـديما كـان مختلطـا بغيـره مـن العلـوم فقـد كـان جـزء لا يتجـزء مـن علـم النحـو والصـرف والبلاغـة وغرهـا، كمـا يمكـن وصـفه أنـه كـان مبحثـا فقـط مـن هـذه العلـوم، إلا أنـه فـي العصـر الحـديث أصـبح علمـا مسـتقلا بذاتـه يعـرف بعلـم الأصـوات أو علـم الصـوتيات، وبـذلك تجـاوز وظيفتـه التعبيريـة التواصـلية اللغويـة إلـى وظـائف جماليـة، تخاطبيـة، إيحائيـة، دلاليـة...وبهـذا أصـبح

[1] عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي وأهميته وأنواعه**، ص 12.

[2] شادية شقرون: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي**، ص 286.

الصـوت يحظـى بأهميـة كبيـرة مـن قبـل النقـاد ومحللـي الخطابـات الأدبيـة وذلـك للدور الذي يلعبه في فهم وتأويل ومقاربة النصوص الأدبية.

فالأصـوات مـن حيـث مخارجهـا تنقسـم إلـى الأصـوات الأسـنانية والأصـوات اللثويـة والأصـوات الغاريـة والأصـوات الطبقيـة والأصـوات الحلقيـة والأصـوات الحنجرية.

وسـنركز فـي هـذا المسـتوى الصـوتي علـى أهـم صـفات الأصـوات ودلالتهـا بـدء من العنوان الرئيسي إلى العناوين الفرعية

أ. الأصوات الاحتكاكية (Fricatives):

وهـي أصـوات ناتجـة عـن "احتكـاك الهـواء بأعضـاء النطـق عنـد مـروره بهـا، وهذا الاحتكاك ناتج عن ضيق مجرى الهواء الخارج من الرئيتين."[1]

وهذه الأصوات هي: "ف ث د ظ س ز ص ش خ ع ح غ هـ"[2]

فمـن خـلال العنـوان الـرئيس "أثـر الفراشـة" أول مـا يلفـت انتبـاه القـارئ ثـلاث أصـوات وهـي الثـاء والفـاء والشـين بوصـفها "أصـوات احتكاكيـة مهموسـة مرققـة" وهـذه الأصـوات أحـدثت همسـا واضـحا فـي القصـيدة فوجودهـا فـي الـنص أحـدث إيقاعـا سـاهم فـي تشـكيل الدلالـة وإبرازهـا كمـا أن لهـذه الأصـوات تحمـل نفـس الدلالـة تكمـن فـي أنـه مهمـا كـان الفعـل صـغيرا فإنـه حتمـا سـيؤدي إلـى تغييـر كبيـر شـرط إتصاف ذلك الفعل بالديمومة والتكرار.[3]

ويبرز هذا في الأبيات الشعرية حيث يقول:

أثر الفراشة لا يرى

---

[1] حازم علي كمال الدين: **دراسة في علم الأصوات**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص 38.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، عالم الكتب، الإمارات، د.ط، 1993، ص 31.

[3] المرجع السابق، ص ص 43- 44.

أثر الفراشة لا يزول[1]

كمـا ارتبطـت العنـاوين الفرعيـة بمجموعـة مـن الأصـوات الاحتكاكيـة المهموسـة وعلـى رأسـها **صـــوت الســـين** فـي قصـيدتي "حنـين إلـى نسـيان" و"يـرى نفسـه غائبـا" نجـد أن هـذا الصـوت محمـل بطاقـات قويـة تعبـر عـن حالـة الشـاعر الشـعورية اتجـاه وطنـه و التـي تسـودها مشـاعر الإحسـاس بالغربـة والخـوف والضـياع فأضـحى هذا الصوت بمثابة العلامة السيميائية التي تستدعي القارئ إلى فهمها وتحليلها.

ويتضح هذا من خلال قصيدة "حنين إلى نسيان" حيث يقول:

ظلام وقعت عن السرير ممسوسا بسؤال

أين أنا؟ بحثت عن جسدي فأحسست

به يبحث عني. وبحثت عن مفتاح النور لأرى

ما يحدث لي، فلم أجده تعثرت بكرسي

فأسقطته وأسقطني على ما لا أعرف وكأعمى

يرى بأصابعه الأشياء فتشت عن جدار

أستند إليه، فارتطمت بخزانة فتحتها...[2]

ويقول في قصيدة "يرى نفسه غائبا":

أنا هنا منذ عشر سنوات وفي هذا المساء

أجلس في الحديقة الصغيرة على كرسي من

بلاستيك، أنظر إلى المكان منسيا بالحجر

الأحمر، أعد الدرجات المؤدية إلى غرفتي[3]

كما نلحظ أن هذا الصوت "السين" كان صاحب السطوة داخل القصائد.

---

[1] محمود درويش: **أثر الفراشة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص 131.

[2] المصدر نفسه ، ص 78.

[3] المصدر نفسه ، ص 70.

كمـا كـان لصـوت الصـاد دور فـي تحويـل الـنص إلـى جماليـة خاصـة بـه ونجـده بـارز فـي عنـوان قصـيدة "رصاصـة الرحمـة" فهنـا يحمـل دلالـة الصـمود والبطولـة والمقاومة من خلال قول الشاعر:

أغار من الحصان فإن انكسرت ساقه وأحس

بإهانة العجز عن الكر والفر في الريح

عالجوه برصاصة الرحمة، وأنا، إذا انكسر

شيء في جسدي أو معنوي أوصي

بالبحث عن قاتل ماهر، حتى لو

من أعدائي سأدفع له أجره وثمن الرصاصة[1]

كمـا اسـتعمل الشـين فـي عـدة عنـاوين فرعيـة منهـا "عـن اللاشـيء" التـي تحمـل فـي مضـامينها معانـاة الظلـم والاحتقـار التـي يعيشـها الشـعب الفلسـطيني فـي وطـأة الإحتلال ويتجسد هذا من خلال الأبيات الشعرية حيث يقول:

هو اللاشيء، يأخذنا إلى لاشيء

حذقنا إلى اللاشيء بحثا عن معانيه

فجردنا من اللاشيء شيء يشبه اللاشيء[2]

وهـذه الدلالـة تنطبـق علـى حـرف الخـاء فـي قصـيدة "قـال: أنـا خـائف" حيـث يقول الشاعر فيها:

[1] محمود درويش : ديوان أثر الفراشة ، ص 172.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

خاف وقال بصوت عال أنا خائف

كانت النوافذ محكمة الإغلاق، فارتفع

الصدى واتسع: أنا خائف، صمت

لكن الجدران رددت: أنا خائف[1]

فصـوت الخـاء فـي هـذا المقطـع جسـد صـوت الخـوف والهلـع وذلـك بهـدف تعميق المعاناة التي يمر بها الشاعر في نفس متلقيه.

ب. الأصوات الانفجارية (Plosive Séries):

الأصـوات الانفجاريـة "كمـا عرفهـا علمـاء اللغـة هـي التـي يحـبس فيهـا مجـرى الهـواء الخـارج مـن الـرئتين حبسـا تامـا فـي موضـع مـن المواضـع، وينـتج عـن هـذا الحـبس أو الوقـف أن يضـغط الهـواء ثـم يطلـق سـراح المجـرى الهـوائي فجـأة فينـدفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[2]

والأصـوات الانفجاريـة فـي العربيـة الفصـحى هـي: البـاء، الـدال، الضـاد، التـاء، الطاء، الكاف، القاف، الهمزة."[3]

نجـد أن الشـاعر قـد وظـف الأصـوات الانفجاريـة بكثـرة وعلـى رأسـها صـوت التـاء الـذي ورد فـي عـدة عنـاوين فرعيـة منهـا: "البنـت/ الصـرخة"، و"البيـت قتـيلا"والتـي حملـت فـي مضـامينها صـور الهلـع والرعـب والخـوف جـراء المـوت المفاجئ ومن الأبيات الشعرية التي توضح هذا القول:

---

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة** ،ص 72.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، ص 31.

[3] حازم علي كمال الدين: **دراسة في علم الأصوات**، ص 38.

لأن يدا من ضباب

يدا ما الهية أسعفتها، فنادت أبي

لم يجبها أبوها المسجى على ظله

دم في النخيل، دم في السحاب[1]

كمـا كـان لحـرف اليـاء حضـور واضـح فـي معظـم العنـاوين الفرعيـة منهـا قصـيدتي "ربيـع سـريع" وقصـيدة "فـي صـحبة الأشـياء" وإذ كانـت دلالتـه لا تختلـف عـن دلالـة صـوت التـاء، إلا أنهـا حملـت كـذلك دلالـة الصـمود والمقاومـة فجرهـا الشاعر بكلمات قوية، مؤثرة تجعل القارئ يسعى إلى فهمها.

فقد حملت معنى التحدي في وجه الموت، وهذا ما نجده في قصيدة "بندقية وكفن" يقول فيها الشاعر:

لن يهزمني أحد ولن أنتصر على أحد[2]

بحيث نجد أن هذا الصوت يتغير بتغير السياق.

كمـا نجـد لحـرف الـدال حضـور فـي بعـض العنـاوين الفرعيـة مـن بينهـا قصـيدتي "العـدو" و"عـدو مشـترك" فكـل منهـا يحمـل فـي مضـمونه صـور سـخط الشـاعر علـى المحتـل فيحـاول مـن خـلال هـذا التفجـر أن يرسـم صـورة المحتـل ويكشف القناع عنه يقول في قصيدة "العدو":

نراه، لا لأنه شبح، بل لأنه قناع فولاذي

لفكرة... لا ملامح له لا عينان ولا عمر ولا

اسم هو... هو الذي اختار أن يكون له

اسم وحيد: العدو![3]

---

[1] محمود درويش: **أثر الفراشة**، ص 18- 19.

[2] المصدر نفسه ، ص 91.

[3] المصدر نفسه ، ص 28.

أيضـا نجـد لحضـور صـوت القـاف دور بـارز فـي تفجيـر صـمت الشـاعر جـراء تخـاذل العـرب، فجـاء هـذا الإفصـاح يحمـل صـور اللـوم والنبـرات الغاضـبة للأمـة العربية التي تقف ناظرة دون أن تتحرك لنظرة هذا الشعب وهذه الأرض.

حتـى المواقـف التـي تتخـذها تـأتي متـأخرة نجـدها مـن خـلال عنـوان "وقـت مغشوش" يقول فيه:

لأن أحد لا يأتي في موعده، ولأن

الانتظار يشبه الجلوس على صفيح ساخن...[1]

أدى التنـوع فـي الأصـوات بـين مـا هـو احتكـاكي ومـا هـو انفجـاري إلـى تشـكيل إيقاعـات جعلهـا الشـاعر فـي يـده عبـارة عـن أسـلحة؛ فالمهموسـة أدت وظيفـة التعبيـر عـن حالـة شـعورية تسـود نفسـية الشـاعر فأخرجهـا بعبـارات تبعـث بـالخزن والأسـى غيـر أنـه حـاول أن يوجـه رسـالة إلـى العـدو وتعريـف الأمـم بفلسـطين، فجعلهـا رسـالة إيحائيـة تجـذب القـارئ أيضـا إلـى فهمهـا وتأويلهـا وكـان هـذا باسـتخدامه للأصـوات الانفجارية المعبرة.

[1] محمود درويش : ديوان أثر الفراشة ، ص 95.

2. سيمياء البنية التركيبية:

كـون التركيـب محـور مـن محـاور علـم النحـو، وعلـى هـذا الأسـاس فـإن دراسـة البنية التركيبية للعنوان هو محاولة تفكيكه لغويا إلى أجزاء مكونة له.

وبوصـف العنـوان نصـا لغويـا، يخضـع لكـل الإمكانـات التـي تتيحهـا البنيـة النحوية للغة، وعليه فإن لغة العنوان غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق[1].

وعليـه فـإن العنـوان "فقـد يبنـي علـى هيئـة حـرف أو كلمـة أو جملـة تامـة وقـد يكـون أكثـر مـن جملـة، وذلـك يعنـي لاشـيء يحصـر طـول العنـوان مـن الناحيـة النظرية"[2]

بمعنـى أن تركيـب العنـوان لا يخضـع إلـى قاعـدة تركيبيـة معينـة تحصـر طولـه بقدر ما يسهم هذا التركيب في استيعاب وإبراز معنى ودلالة العنوان.

ومـن منطلـق أن البينيـة التركيبيـة للعنـوان هـي الدراسـة اللغويـة الدلاليـة الرابطـة بـين تتـابع الكلمـات داخـل السـياق التركيبـي للعنـوان فهـذا يسـتدعي مـن المحلـل السـيميائي أن ينطلـق فـي دراسـته مـن الكلمـات وربطهـا بتركيـب العنـوان لاسـتخلاص الدلالة.

وبالتـالي فدراسـتنا للبنيـة التركيبيـة للعنـوان سـنركز فيهـا علـى تحليـل الجمـل تحلـيلا سـيميائيا سـواء كانـت جملـة اسـمية أو فعليـة أو شـبه جملـة وذلـك نظـرا لطبيعة العناوين المشتغل عليها.

أ. الجملة الاسمية:

هـي الجملـة التـي تبـدأ باسـم وتتركـب مـن عنصـرين أساسـيين همـا المبتـدأ والخبر أي المسند إليه والمسند ويعرفها النحويين "فإنها التي يتصدرها اسم"[3]

---

[1] خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، ص ص 162- 163.

[2] عبد الستار وجاسم محمد: **بنية العنوان في شعر محمود درويش دراسة سيميائية**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مج8، ع3، 2008، ص 190.

[3] علي أبو المكارم: **الجملة الفعلية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص 29.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ هو العنوان الرئيسي للديوان "أثر الفراشة" فقد جاء جملة اسمية فأثر تعرب خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أثر، أما الفراشة جاءت مضاف إليه فالشاعر هنا ذكر لفظة الفراشة في التركيب للضرورة الدلالية فمثلا لو قلنا هذا أثر هنا سيتبادر إلى ذهن المتلقي سؤال أثر من؟، كما أن الدلالة ستختلف كون كلمة أثر تفيد الثبات في حين الشاعر أضاف كلمة الفراشة للإجابة على سؤال المتلقي والتعبير عن دلالة مختلفة تفيد التغيير والتجديد المصاحب بالاستمرارية، وقد وردت عدة عناوين فرعية بنفس التركيب مثال ذلك: "هدير الصمت"، "رصاصة الرحمة"، "مكر المجاز"، "بيت القصيد"، "موهبة الأمل" وغيرها من العناوين، كل هذه العناوين جاءت جملة اسمية تحمل دلالة توتر حالة الشاعر النفسية التي يسودها الصمت الذي يؤدي إلى انفجار الكلمة عند الشاعر ليستخدمها كسلاح يواجه به العدو.

أما فيما يخص العناوين الفرعية فقد جاءت أغلبها جملة اسمية اعتمدت أسلوب الإخبار لا التعيين وذلك حينما حذف المبتدأ في عدة مواضع، كما يساهم التنوع في الجمل الاسمية إلى كثافة الدلالة المتولدة منها، كما نلحظ أن أغلب العناوين الاسمية جاءت اسما مفردا في بنيتها السطحية وحينما نقدر المحذوف تصبح جملة اسمية تامة المعنى لها دلالتها داخل التركيب.

ومن العناوين التي جاءت مفردة نجد: "العدو"، "نيرون"، "الغابة"، "البعوضة"، "الجدار"، "اعتقال"، "روتين" وغيرها من العناوين، إذ أن هذه العناوين تعرب خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هذه فالشاعر هنا حذف المبتدأ وعمد إلى التصريح بالخبر لأن غاية الشاعر الإخبار عن الحقيقة ليس تعيين مشوه الحقيقة ،فالمعين معروف لدى الناس و لكن الحقيقة تختلف بين عموم الناس.

وبالتالي فإن هذه العناوين تحمل في مضمونها صور ودلالات الاغتيال والتعذيب التي يمارسها المحتل على صاحب الأرض.

فـي حـين اسـتخدم الشـاعر عنـاوين أخـرى وكأنـه يتصـدى بهـا المحتـل الغاصـب مـن خـلال الـدلالات الحاملـة لهـا ومـن هـذه العنـاوين "الحمـام"، "الـثلج"، "الصـبار" "،حيـاء" كلهـا عنـاوين مناقضـة فـي دلالتهـا للعنـاوين الأولـى تحمـل معنـى المقاومـة والتحـدي والتصـدي فكـل هـذه الصـفات يتحلـى بهـا الفلسـطينيين هـي بمثابـة سـلاح لمواجهة العدو.

كـل هـذه العنـاوين زادهـا حـذف المسـند إليـه قـوة، كمـا أن هـذا الحـذف يتطلـب ضـرورة حضـور المسـند كـون اللغـة "قـد تسـتغني عـن الفاعـل أو المبتـدأ أو المفعـول وغيره ذلك من المقولات اللغوية ولكنها لا تستغني عن المسند"[1]

فهنـا إذن ذكرنـا المبتـدأ فـي هـذه العنـاوين مثـال ذلـك هـذا أثـر الفراشـة هنـا أخـذ المسـند إليـه دلالـة التمييـز والتعيـين وبالتـالي ميزنـا هـذا الأثـر عـن غيـره هـذا دليـل علـى أن الشـاعر كـان هدفـه الأساسـي مـن تركيبـه هـذا هـو الإخبـار الـذي يتطلـب مـن القـارئ معرفتـه، مـن خـلال ربـط العنـوان الرئيسـي بالعنـاوين الفرعيـة وهـذا مـا سنفصل فيه الحديث من خلال دراستنا للبنية الدلالية.

كمـا نجـد أن بعـض العنـاوين جـاءت جملـة اسـمية بسـيطة مثـال ذلـك عنـاوين: "لـون أصـفر"، "عـدو مشـترك"، "وقـت مغشـوش"، "شـال حريـر"، "أرض فصـيحة" وغيرهـا مـن العنـاوين نلحـظ أن هـذه العنـاوين حـذف فيهـا المبتـدأ أيضـا وذكـر الخبـر ولكـن الشـاعر هنـا فـي هـذه الجمـل نشـعر وكأنـه يعمـد أسـلوب الإخبـار ووصـفه، وهـذا الوصـف يمكـن اعتبـاره الدلالـة المخبـرة عـن هـذا الإفصـاح فدلالـة العنـاوين هنـا هـي وصـف لحالـة الحرمـان والبـؤس التـي يعيشـها الشـاعر وشـعبه نـاقلا بـذلك رسـالة إلـى العـرب الـذي طـال انتظـارهم لنصـرة هـذا الـوطن بـدون جـدوى واصـفا لهـم المحتـل بأنه العدو المشترك بيننا.

[1] خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، ص 183.

كما عمد الشاعر إلى استخدام بعض الجمل الاسمية المركبة من جملتين بسيطتين لدلالة على حالة التوتر النفسي وحالة التناقض التي يعيشها بين نفسه وواقعه مثال ذلك في عناوين: "صيف وشتاء"، "قاتل وبريء"، "أعلى وأبعد" ،"بندقية وكفن" هنا الشاعر جمع بين الجملتين بواو العطف فكل منها تعرب خبر لمبتدأ محذوف حملت هذه العناوين صفة التغيير وعدم الثبوت كما لحرارة الصيف أن تزول ببرد الشتاء، وكما أن الحياة يتبعها الموت فكذلك الحروب لابد أن يتبعها سلم وانتصار.

في حين نجد أن الشاعر قد حذف الخبر مرة واحدة وهذا في عنوان "لولا الخطيئة" فلولا تعرب حرف امتناع لوجود أما الخطيئة فهي مبتدأ لخبر محذوف وجوبا تقديره لولا هذه الخطيئة، فالعنوان هنا حمل دلالة التعيين أي أنه لولا خطيئة آدم ما كان الشاعر وشعبه ليشقى.

أما في مواضع أخرى نجد أن المبتدأ والخبر ذكرا معا في بعض العنوانين وذلك الحرف المشبه بالفعل على الجملة الاسمية "ليت" من بين العناوين "ليتني حجر"، "وليتنا نحسد" ففي هذا العنوان يتمنى الشاعر لو أنه مثل الحجر لا يشعر بحياة الألم والمعاناة أو أنه يحسد على هذه الحياة التي يعيشها فتزول نقمة المحتل من أرضه.

ب. الجملة الفعلية:

يعرف النحويين الجملة الفعلية بأنها "المكونة من فعل وفاعل أو مما كان أصله الفعل والفاعل."[1]

مقارنة بالعناوين التي جاءت جملة اسمية نجد أن الجملة الفعلية لم تحظى إلا بقدر قليل في عناوين الديوان ربما راجع هذا أن الشاعر أراد أن يحصر

[1] علي أبو المكارم: **الجملة الفعلية**، 30.

عناوينـه فـي جمـل قصـيرة كـون الجملـة الفعليـة تتضـح دلالتهـا إلا بمكمـلات الجملـة وذلك إتماما للمعنى.

فمـثلا فـي عنـوان: "وصـلنا متـأخرين" فالجملـة الفعليـة وصـلنا متكونـة مـن فعـل مـاض وفاعلـه ضـمير مسـتتر تقـديره نحـن، فلـم تكتـف الجملـة الفعليـة بالفعـل والفاعـل بل تعدته إلى مكمل وهو الحال (متأخرين).

فالحـال "متـأخرين" هـو الـذي كشـف لنـا دلالـة التركيـب الـذي يحمـل فـي طياتـه المواقـف والقـرارات العربيـة التـي تصـل متـأخرة لا جـدوى منهـا، فكـل مـا يصـدره العرب من مواقف يأتي متأخر وبالتالي لن ينفع الأرض بشيء.

حتـى أنـه حصـر الجملـة الفعليـة فـي بعـض المواضـع ليكـون علـى القـارئ العـودة إلـى نـص العنـوان لمعرفـة أصـل التركيـب أو أن يوضـحه بجملـة اسـمية فمـثلا فـي عنـوان: "أنـا خـائف"،هنـا إذا حاولنـا معرفـة الدلالـة نقسـمها إلـى جملتـين : جملـة فعليـة أو جملـة مقـول القـول فـي محـل رفـع فاعـل والتـي تحتـوي علـى فعـل إذا فالقـارئ هنـا يتبـادر فـي ذهنـه سـؤال مـاذا قـال؟ لتكـون الإجابـة عنـه فـي الجملـة الاسـمية التابعـة لهـا مـن مبتـدأ و خبـر "أنـا خـائف"، أمـا إذا عـدنا إلـى الـنص نجـده قد حذف من العنوان عبارة "بصوت عالي"، يقول الشاعر:

خاف، وقال بصول عال: أنا خائف

وهـذا دليـل علـى أن الشـاعر أراد أن يحصـر عناوينـه فـي جمـل بسـيطة مكثفـة بدلالات، هنا يصور الشاعر حالة الخوف والرعب التي يعانيها مع شعبه يوميا.

احتلـت الجمـل الاسـمية جـزءا كبيـرا مـن عنـاوين الـديوان مقارنـة بالجمـل الفعليـة ربمـا هـذا راجـع إلـى أن الشـاعر أراد أن يحصـر دلالتـه فـي عنـاوين اسـمية بسـيطة لتصـبح القالـب الحامـل والمتضـمن لدلالـة التبليـغ التـي يريـد إرسـالها إلـى المتلقـي وبـذلك فـإن بنيـة العنـوان التركيبيـة بوصـفها نصـا لغويـا مسـتقلا هـي فـي ذاتهـا جـوهر الدلالة العامة.

3. سيمياء البنية الدلالية:

بوصف علم الدلالة فرع من فروع علم اللغة، فالبعض يعرفه بأنه: "دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى، (...)أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى."[1]

فالدلالة في مفهومها العام، سواء أكانت دلالة رمز لغوي، أو الرموز غير لغوي موضوع للدلالة أو الإشارة إلى المعنى، أو مفهوم خارجي هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول الدال والثاني المدلول.[2]

وبوصف العنوان هو ذلك النص اللغوي الصغير الذي يحاول المتلقي البحث عن دلالته من خلال ربطه بإطاره الحاوي له وهو الخطاب الشعري (النص)، ذلك لكون الكلمة الواحدة لا تشكل معنى وهي مستقلة لوحدها وإنما تتشكل دلالة الكلمة إلا من خلال مقابلاتها من الكلمة التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ولهذا سنحاول تقسيم العناوين إلى حقول دلالية من خلال ربطها بألفاظ نصوصها من أجل معرفة مدى تطابق العناوين الفرعية مع العنوان الرئيس.

أولا: الحقول الدلالية للعناوين

كما أشرنا سابقا أن اللفظة الواحدة لا يضح معناها الا من خلال مقابلاتها من الالفاظ التي تحمل نفس الدلالة وهذا ما ينطبق على عناوين الديوان، فاللفظة الواحدة في العنوان لها مجموعة من المفردات في النص تربط بينهما علاقة دلالية موحدة ويمكن تقسيم عناوين الديوان إلى ستة حقول هي:

أ. **حقل الإنسان:** يضم مفردات دالة على صفات الإنسان الخلقية والخلقية.

---

[1] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص 11.

[2] ينظر :هادي نهر: **علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 2008، ص16.

العناويـن	من الألفاظ الدالـة في النـص	الصفحة
البيت/الصرخة	أهل، نادت، أسعفتها، قم، لم يجبها، تصرخ...	18
واجب شخصي	وحيـدا، يـدا مبتـورة، الأصـابع، ينتـزع، ينقـب، أحـس بالجوع، تفقد،	44
وصلنا متأخرين	متأخرين، حنين، شغف، ينتظرنا، يدعونا،	54
لم أحلم	متنبها، أمنع، تعبت، تصحو، اليقظة، ..	65
يرى نفسه غائبا	أعد، لن أكون، غائب، ...	71
قال: أنا خائف	خاف، صمت/ صرخ، نسي، ينكسر، ...	72

نلاحـظ علـى عنـاوين ومفـردات هـذا الحقـل المعانـاة وحالـة الخـوف والضـياع التـي يعيشـها الشـاعر،ليعبر بكلمـات تحمـل معهـا دلالات الأسـى والاغتـراب الـذي يشعر به وهو في وطنه، حتى أحلام الانتصار صارت خيالا يستحيل تحققه.

يقول الشاعر في قصيدة "لم أحلم":

متنبها إلى ما يتساقط من أحلامي، أمنع

عطشي من الإسراف في طلب الماء من

السراب، أعترف بأني تعبت من طول

الحلم الذي يعيدني إلى أوله وآخري

دون أن نلتقي في أي صباح، ((سأضع

أحلامي من كفاف يومي لأتجنب الخيبة)).[1]

ب. حقـل الطبيعـة: لجـأ الشـاعر إلـى اسـتخدام عنـاوين وألفـاظ تنتمـي إلـى حقـل الطبيعة كما هو موضح في الطبيعة.

العناويـن	من الألفاظ الدالـة في النـص	الصفحة
"نهـــر يمـــوت من العطش"	ضفتان، القرى، الخيام، اسقوا، فأصيب، مات،...	81

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 65.

"شـجرة الزيتـون الثانية"	السـفوح، أوراقهـا، السـلام، شـجرة زيتـون، خضراء،...	205
"الصبار"	يسيح، القرى، حارسا، أزهار، الصفراء،...	
"ذباب أخضر"	القتل، القاتل، الضحية، الدم، أسراب،....	19
"البعوضة"	مـص الـدم، تـزور، الظـلام، تظـن، تـزن، تراوغـك، تفلت،...	39
"حمام"	سلم، الجمال، يحلق، سماء،...	33
"أثر الفراشة"	لا يرى، لا يزول، إشراق، جميل،...	131

نجـد أن الشـاعر قـد لجـأ إلـى توظيـف عديـد مـن المفـردات الدالـة علـى الطبيعـة بحيـث جعـل منهـا رمـوزا بعضـها يحمـل فـي مضـامينه صـور الطبيعـة القاسـية الصـعبة التـي تشـكل تحـديا لحيـاة الشـاعر و ربمـا تكـون سـببا فـي موتـه لمـا تعكسـه مـن صـور لبشـاعة القتـل والاضـطهاد، وبعضـها الآخـر اتخـذها رمـزا للمقاومـة والتحدي والأمل بالانتصار.

ج –حقل الحزن والألم:

العناويـن	من الألفاظ الدالـة في النـص	الصفحة
"العدو"	حوصرنا، قتلنا، القتلة، قناع فولاذي،...	27
"لون أصفر"	أزهار صفراء، مقطوع من الشمس، غيرة،...	50
"الجدار"	أفعى، تلتف، تتلوى، جدران صغيرة،...	83
"روتين"	الشيطان، تشييع الشهداء، تحاصرنا،...	89
"هـــــــــدير الصمت"	الصمت، نسينا، الصرخات، بكاء، حر،...	74
"شـــــــــريعة الخوف"	القاتل، بلا ندم، صدمة، الخوف، لا عدل،....	85
"صـــــــــناديق فارغة"	الإدلاء بأصـــــواتهم، ســـــنختار، لـــــم يـــــذهبوا، عناكب،.....	101

استخدم الشاعر العناوين التي تحمل دلالة الألم والحسرة ليجسد بها الحياة القاسية التي يعيشها شعبه تحت وطأة المحتل الذي سلب منه أبسط حقوقه الطبيعية وهي حق الإدلاء بصوته، وحق الحياة في وطنه.

إلى جانب هذا الحقل الذي يحمل في مضامينه صور الخوف والرعب، فقد وظف الشاعر حقولا أخرى كحقل المكان الذي نجده في بعض عناوين الديوان منها: "الغابة"، "البيت قتيلا"، "أرض فضيحة".

د. **حقـل المقاومـة والصـمود:** وفي مقابل هذا الحقل نجد أن الشاعر استخدم ألفاظا تحمل صور المقاومة والتحدي والصمود وهذا ما حملته جل عناوين الديوان مثل:

العناويـن	من الألفاظ الدالـة في النـص	الصفحة
"موهبة الأمل"	حماسة، الإيمان، موهبة، بفرح،..	60
"الحيـاة.. حتـى آخر قطرة"	أضفت، قفزت، واصلت، اقتربت، أشجع، وأقوى	129
"بندقية وكفن"	حماسه، القتال، أصيب، بندقية، شهيد،...	91
"رصاصـــــــة الرحمة"	الرصاصة، المسدس، ماهر، قادر،....	172

هنـا فـي هـذا الحقـل اسـتخدم الشـاعر عـدة عنـاوين دالـة علـى صـور تضـحية الشـعب الفلسـطيني وجعلهـا بمثابـة الرمـوز والإيحـاءات التـي تتطلـب مـن القـارىء تفكيكها من خلال ربطها بنصوصها.

كمـا نجـد أن الشـاعر عمـد أيضـا إلـى اسـتخدام عنـاوين دالـة علـى الزمـان منهـا: "وقـت مغشـوش"، "صـيف وشـتاء"، "ربيـع سـريع" "مواعيـد سـرية"... وغيرهـا مـن العنـاوين لدلالـة علـى ضـياع الوقـت نتيجـة تخـاذل العـرب عـن نصـرة الشـعب الفلسـطيني الـذي لـم يـرى مـن العـرب سـوى الوعـود الكاذبـة، ليجـد الفلسـطيني نفسـه لوحده يتصدى لمؤامرات ومخططات المحتل.

ثانيا: علاقة العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية

انطلاقـا مـن الحقـول الدلاليـة نلحـظ أن العنـوان الـرئيس يتموضـع ضـمن حقـل الطبيعـة، وهـذا دليـل علـى أن الشـاعر قـد وضـع عنوانـه مـن منطلـق مبـدأ القصـدية بوصـفه مطلعـا وعالمـا بمختلـف مجـالات الحيـاة، فعنوانـه مسـتمد مـن النظريـة الفيزيائيـة الفلسـفية لتفسـير التـأثيرات الصـغيرة ومـدى تراكمهـا لتكـون النتـائج أكبـر والتي تدعى بنظرية "أثر الفراشة".

ومـن هـذا المنظـور فـإن عنـوان الـديوان يحمـل دلالتـين دلالـة الحـزن والأسـى على الأمة العربية، ودلالة أمل وتفاؤل بالحياة.

فالدلالـة الأولـى إذا ربطناهـا بالعنـاوين الفرعيـة نجـد أن الشـاعر يـدرك حقيقـة سـقوط الأمـة العربيـة لا مفـر منـه، وهـذا لكـون فلسـطين تشـكل نقطـة مركزيـة، قويـة فـي هيكـل الأمـة العربيـة، فبسـقوطها سـيحدث أثـر وإن كـان صـغير وجزئـي فـي جسـد الأمـة، إلا أنـه سـيؤدي حتمـا إلـى سـقوط دول أخـرى تلـو الأخـرى لتجـد الأمـة العربيـة نفسـها فـي النهايـة مستسـلمة وخاضـعة. إلا أننـا نجـد الشـاعر هنـا لا يريـد أن يصـرح بها (الحقيقة) لأنها تجعله في حيرة وحزن، فاتخذ من عدم الإفصاح بها أمل.

كمـا نلحـظ أن الشـاعر فـي عناوينـه يخاطـب بكلماتـه المبعثـرة الحزينـة كـل عربي بأن إنقاذ فلسطين هو حماية الأمة العربية من السقوط.

بينمـا الدلالـة الثانيـة وهـي دلالـة الأمـل والتفـاؤل بالحيـاة تكمـن مـن خـلال تجربـة الشـاعر بالحيـاة لاشـيء يبقـى علـى حالـه، فهـذه الدلالـة تتجلـى مـن خـلال مخاطبـة درويـش للصـهاينة فـي عـدة عنـاوين أن أثـر الصـمود والمقاومـة والصـبر الـذي يتجلـى بـه الشـعب الفلسـطيني يومـا بعـد يـوم سـيحدث فـي النهايـة أثـرا كبيـرا وهو الانتصار.

وبالتـالي نجـد أن العنـاوين الفرعيـة تطابقـت إلـى حـد كبيـر مـع العنـوان الـرئيس، فبعضـها يحمـل معـاني الأسـى والحـزن والظلـم، وأخـرى تحمـل معـاني الصـمود والتحـديث، فـالعنوان الـرئيس كـان بمثابـة القالـب الحامـل لمعـاني هـذه العنـاوين الفرعية.

نستشـف ممـا سـبق أن الشـاعر وضـع عناوينـه بطريقـة قصـدية، فجعلهـا عبـارة عـن علامـات سـيميائية ذات حمولـة دلاليـة مكثفـة تحـاول جـذب القـارئ مـن خـلال الوظيفـة الإغرائيـة الإيحائيـة بهـدف اسـتنطاقها وتفجيـر الـدلالات الكامنـة بـداخلها فجعـل عناوينـه عبـارة عـن جمـل معبـرة سـواء طالـت أو قصـرت والتـي بـدورها احتـوت فـي تشـكيلها علـى دوال صـوتية سـاهمت فـي تفجيـر الحالـة الانفعاليـة والنفسـية للشاعر.

الفصل الثاني:

سيمياء الإيقـــــاع

أولا: فضاء الإيقاع:

1. **مفهوم الإيقاع.**
2. **الإيقاع في التراث النقدي.**
3. **الإيقاع في النقد الحديث.**

ثانيا: سيمياء الإيقاع من حيث الدلالة:

1. **دلالة الوزن.**
2. **دلالة القافية.**
3. **دلالة التكرار.**
4. **دلالة الطباق.**

أولا: فضاء الإيقاع

1. مفهوم الإيقاع

بوصف الإيقاع عنصرا من عناصر الجمالية الشعرية ، و الدلالية وذلك لما يلعبه من دور في إنتاج الدلالات داخل الخطابات الشعرية، إلا أن الدراسات التي تناولته بالتحديد والتعريف لم تجمع على مفهوم محدد متفق عليه، بل انطلقت تلتمس له مفاهيم متعددة وبزوايا نظر مختلفة لاختلاف مشارب وثقافة أصحابها ومن هذا المنطلق سنحاول أولا الوقوف عند المفهوم اللغوي كمحاولة للولوج وضبط المفاهيم الاصطلاحية.

أ. **لغة:**

ورد في لسان العرب لابن منظور جذر لكلمة إيقاع وتمثلت في مادة"و.ق.ع" "والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وقد سمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع"[1]

كما جاء في القاموس المحيط "الإيقاع من إيقاع لحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[2]

فالمتتبع في المعاجم العربية يجد أن المفهوم الذي تشترك فيه يحمل معنى واحد هو أن الإيقاع له ارتباط وثيق بالغناء والألحان.

ب. اصطلاحا:

على الرغم من محاولة الوقوف عند المعنى اللغوي و الاصطلاحي للإيقاع وما يعنيه، إلا أن الإيقاع "يعد من أكثر المفاهيم اضطرابا والتباسا سواء

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، مج8، ط3، ج13، 1994، مادة وقع، ص 408.

[2] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، طبعة فنية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط15، 1996، مادة (وقع)، ص 883.

فـي فكـر القـدماء أو المحـدثين والتعريفـات التـي وردت حولـه إنمـا هـي اجتهـاد لبيـان صـفته، وهـذا مـا أسـس لمعرفـة الاخـتلاف، فأصـبح الإيقـاع مفتوحـا علـى الاجتهـاد والـرؤى المتغيـرة، فـلا يكمـن فـي تعريـف محـدد، ثابـت، جـامع، مـانع، فهـو كينونـة تتجلى بعد الرؤى المختلفة به يتحرك جوهره في توقيع الألحان وبنيتها"[1].

مـن هنـا سـنحاول الوقـوف عنـد المفهـوم الاصـطلاحي للإيقـاع بشـكل عـام ثـم نتتبـع المعنـى الاصـطلاحي لـه بـدءا بمفهـوم الإيقـاع فـي التـراث النقـدي ثـم فـي النقـد الحديث.

فالمقصـود بالإيقـاع عامـة هـو: "التتـابع بـين حـالتي الصـوت والصـمت أو النـور والظـلام أو الحركـة والسـكون أو القـوة والضـعف (...) فهـو يمثـل العلاقـة بـين الجـزء والجـزء الآخـر، وبـين الجـزء وكـل الأجـزاء الأخـرى للأثـر الفنـي أو الأدبـي، ويكـون ذلـك فـي قالـب متحـرك ومنـتظم فـي الأسـلوب الأدبـي، ويكـون ذلـك فـي قالـب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني."[2]

فـالمفهوم الاصـطلاحي يتجـاوز علاقـة الإيقـاع بـاللحن والغنـاء إلـى علاقتـه بـالفنون الأخـرى "فالإيقـاع صـفة مشـتركة بـين الفنـون جميعـا تبـدو واضـحة فـي الموسـيقى والشـعر والنثـر الفنـي والـرقص، كمـا تبـدو أيضـا فـي كـل الفنـون المرئيـة فهـو إذن بمثابـة القاعـدة التـي يقـوم عليهـا أي عمـل مـن أعمـال الأدب والفـن ويسـتطيع الفنـان أو الأديـب أن يعتمـد علـى الإيقـاع بإتباعـه طريقـة مـن ثـلاث :التكرار، أو التعاقب أو الترابط."[3]

أمـا جميـل صـليبا يـرى أن الإيقـاع فـي الاصـطلاح لـه معنيـان، "الأول عـام ،وهـو إطلاقـه علـى اتصـاف الحركـات والعمليـات بالنظـام الـدوري فـإذا كانـت

[1] عبد الناصر هلال: **قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ،دراسة في جماليات الإيقاع**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2012، 210.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس :**معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974، ص 71.

[3] المرجع نفسه، ص 71.

الحركـات متسـاوية الأزمنـة ، سـمي الإيقـاع موصـلا ،و إذا كانـت متفاضـلة الأزمنـة في ادوار قصار ،سمي الإيقاع مفصلا. "[1]

فـي حـين هنـاك مـن ينطلـق فـي تعريفـه علـى أسـاس فلسـفي يشـمل جميـع مجـالات الحيـاة يقـول أحـد الدارسـين: "الإيقـاع سـابق لخلـق الحيـوان والطبيعـة والكـون بأسـره، لأنـه المبـدأ الـذي أقـره الخـالق سـبحانه وتعـالى أساسـا لبقـاء الكـون ودوامـه، ويتجلـى ذلـك بوضـوح فـي الحركـة الإيقاعيـة التـي تؤديهـا الكواكـب فـي مـدارها كحركـة الأرض حـول نفسـها وحـول الشـمس وهـي الحركـة لـو اختلفـت لاختـل النظـام الـذي يضـمن الحيـاة (...) فالخـالق الـذي أرسـى قواعـد الحيـاة علـى مبـدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون وبقائه."[2]

"كمـا احتـوى الإيقـاع الظـواهر الطبيعيـة: الشـمس والقمـر والفصـول الأربعـة، وتغلغـل إلـى أجهـزة الإنسـان الداخليـة مـن الـدورة الدمويـة إلـى التـنفس إلـى دقـات القلـب (...) وتحـول عـدم الاسـتجابة لإيقـاع الحيـاة جسـدا أو روحـا دلـيلا علـى المـرض ووصـل إلـى الفـن ثـم تحـرك إلـى دائـرة اللغـة فظهـر فـي عـروض الشـعر والـوزن الصـرفي والجـرس الصـوتي، ووصـل إلـى الفـن بأشـكاله المختلفـة كالرسـم والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركي "الرقص"[3]

هـذا يعنـي أن الإيقـاع قبـل أن يكـون صـفة تميـز الفنـون بأشـكالها لـه علاقـة وثيقة بالطبيعة والكون والحياة، كون الحياة لها نظام إيقاعي متوازن تقوم عليه.

أمـا الإيقـاع فـي الاصـطلاح الموسـيقي يعنـي: "النقلـة فـي أزمنـة محـددة المقـادير والنسـب، أو تقـدير لزمـان النقـرات أو قسـمة زمـان اللحـن بنقـرات وهـو النقلـة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا.

---

[1] جميل صلبيا:**المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، ج3، 1982، ص 185.

[2] محمد العياشي: **نظرية الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، 1996، ص 41.

[3] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، الإسكندرية، ط1، 2010، ص 14.

أو إظهـار مناسـبات أجـزاء الزمـان مـن القـوة إلـى الفعـل بحسـب اختيـار الفاعـل أو صـياغة اللحـن حسـب أجـزاء متناسـبة مـن المفاصـل الزمنيـة محـددة فـي كـل ميـزان، أو جماعـة فقـرات بينهـا أزمنـة محـددة فـي كـل ميـزان، أو جماعـة فقـرات محـددة المقـادير لهـا أدوار متسـاوية الكميـة علـى أوضـاع مخصوصـة يـدرك تسـاوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم."[1]

فعلاقـة الإيقـاع بالموسـيقى تجـاوزت البنـاء الشـكلي للقصـيدة التقليديـة القائمـة على أساس الوزن والقافية إلى الاهتمام بزمن الإيقاع.

2. الإيقاع في التراث النقدي:

لقـد تنبـه الفلاسـفة العـرب لظـاهرة الإيقـاع كمـا تناولـه النقـاد والدارسـون العـرب "فمـع بدايـة القـرن الثالـث الهجـري اشـتد النـزوع إلـى الفلسـفة اليونانيـة ونـال كتـاب الخطـاب لأرسـطو قسـطا وافـرا مـن العنايـة، ومـن ثـم انتشـر مصـطلح الإيقـاع بـين شـراح الفلسـفة اليونانيـة المسـلمين مـن الكنـدي (ت 297هـ)، إلـى ابـن رشـد (ت 595هـ)، ثـم أخـذ طريقـه إلـى كـل مـن ابـن طباطبـا (ت 322 هـ)، والفـارابي (ت 339هـ) وأبـي الهـلال العسـكري (ت 395هـ)، وأبـي حيـان التوحيـدي (ت 400هـ)، وحـازم القرطـاجني (ت 284هـ) وصـار مصـطلحا متـداولا متشـعب المعاني"[2]

فأمـا شـراح الفلسـفة اليونانيـة ربطـوا بينـه وبـين الموسـيقى فـابن سـينا فـي كتابـه كتـاب الشـفاء جوامـع علـم الموسـيقى يـرى "أن الإيقـاع مـن حيـث هـو تقـدير مـا

[1] عبد الناصر هلال: **قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ،دراسة في جماليات الإيقاع**، ص 211

[2] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 16

الزمـان النقـرات، فـإن اتفـق إن كانـت النقـرات منغمـة كـان لحنـا وإن اتفـق أن كانـت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"[1]

فالإيقـاع إذن بمعنـى تتـابع الحركـات والسـكون فـي نمـط زمنـي منـتظم ومحـدد فإن كانت ملحنة كانت غناء وإذا كان غير ملحنة كانت شعرا.

ولعـل أول ناقـد عربـي اسـتعمل مصـطلح الإيقـاع هـو ابـن طباطبـا فـي كتابـه عيـار الشـعر حيـث يقـول: "وللشـعر المـوزون إيقـاع يطـرب الفهـم لصـوابه ومـا يـرد عليـه مـن حسـن تركيبـه واعتـدال أجزائـه، فـإذا اجتمـع للفهـم مـع صـحة وزن الشـعر وصـحة المعنـى وعذوبـة اللفـظ فصـفا مسـموعه ومعقولـه مـن الكـدر ثـم قبولـه واشـتماله عليـه وإن نقـص جـزء مـن أجزائـه التـي يعمـل بهـا وهـي اعتـدال الـوزن وصواب المعنى الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."[2]

فالإيقـاع عنـد ابـن طباطبـا مـرتبط بالشـعر المـوزون الـذي يخضـع لشـروط صـحة وزن الشـعر وصـفة المعنـى وعذوبـة اللفـظ حتـى تطـرب لـه الأذن "وهـو مقيـاس لجـودة الـنص الشـعري، ومصـدر مـن مصـادر الطـرب والارتيـاح، كمـا أن الإيقـاع لديـه لـيس مرادفـا للـوزن الشـعري بـل أعـم وأشـمل، فـالوزن عنصـر مـن عناصره."[3]

كمـا لمـح القرطـاجني للإيقـاع دون التصـريح عنـدما تحـدث عـن علاقـة الإيقـاع وتحسين الكـلام عنـد العـرب يقـول: "لشـدة حاجـة العـرب إلـى تحسـين كلامهـا اخـتص كلامهـا بأشـياء لا توجـد فـي غيـره مـن ألسـن الأمـم، فمـن ذلـك تماثـل المقـاطع فـي الأسـجاع والقـوافي: لأن فـي ذلـك مناسـبة زائـدة. وصـف ذلـك اخـتلاف مجـاري

[1] ابن سينا: **كتاب الشفاء جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، د.ط، 1956، ص 81.

[2] ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تح عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 21

[3] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 19.

الأواخـر واعتقـاب الحركـات علـى أواخـر أكثرهـا، ونيـاطتهم حـرف التـرنم بنهايـات الصـنف الكثيـر المواقـع فـي الكـلام منهـا، لأن فـي ذلـك تحسـيا للكـم بجريـان الصـوت فـي نهاياتهـا، ولأن للـنفس فـي النقلـة مـن بعـض الكلمـة المتنوعـة المجـاري إلـى بعـض على قانون محدود راحة شديدة واستعدادا لنشاط السمع بالنقلة."[1]

فالإيقـاع الصـوتي لـه أثـر جمـالي ونفسـي تتـأثر وتسـتأنس بـه الـنفس البشـرية وعلـى هـذا فوجـود الإيقـاع فـي العـروض لـه هـدف جمـالي وأثـر نفسـي، حـرص الشـعراء عليـه ؛ طلبـا للتحسـين فالإيقـاع يـورث اللـذة واللـذة لا تـأتي مـع الفوضـى وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد فيقع في موقع عجيب من النفس.[2]

3. الإيقاع في النقد الحديث:

عـرف النقـاد المحـدثون مصـطلح الإيقـاع نتيجـة احتكـاكهم بالثقافـة الغربيـة "فالإيقـاع هـو الترجمـة العربيـة للمصـطلح الأوروبـي Rhythm فـي الإنجليزيـة والكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق."[3]

إلا أن النقـاد العـرب لـم تكـن نظـرتهم إلـى الإيقـاع واحـدة فإنمـا تباينـت واختلفـت بحسـب تـأثر ناقـد بالتيـار أو المـذهب الأدبـي الـذي ينتمـي إليـه وبـذلك تعـددت مفـاهيم الإيقـاع فمـنهم مـن يـربط بـين الإيقـاع والـوزن ويجعلهمـا متـرادفين كمـا فعـل "كمـال أبـو ديـب" فـي كتابـه "فـي البنيـة الإيقاعيـة للشـعر العربـي"، ومـا فعلـه أحمـد كشـك الرمزيـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر حـين أشـار إلـى أن الإيقـاع يتولـد مـن تـوالي الأصـوات السـاكنة والمتحركـة علـى نحـو خامـل، بحيـث ينشـأ علـى هـذا التـوالي وحـدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع.

---

[1] محمد علوان سالمان :**الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلم**،ص20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس:**معجم مصطلحات الأدب**، ص 71.

ومـن مجمـوع مـرات تـردد فـي البيـت الواحـد يتكـون الـوزن الشـعري فـي القصـيدة العربية.[1]

وأيضـا ممـن يجعلـون الـوزن صـورة مـن صـور الإيقـاع نجـد علـي يـونس يعـرف الإيقـاع بأنـه: "تتـابع منـتظم لمجموعـة مـن العناصـر، وهـذه العناصـر قـد تكـون أصـواتا مثـل دقـات السـاعة، وقـد تكـون حركـات مثـل نبضـات القلـب. وفـي الفنـون يتكـون الإيقـاع مـن حركـات (الـرقص) أو أصـوات (الموسـيقى)، أو الألفـاظ (الشعر).[2]

ويعرفـه محمـد الصـالحي بقولـه: "الإيقـاع هـو الطريقـة التـي تتـوزع بهـا بعـض العناصـر المتـرددة علـى طـول المعطـى اللغـوي وخصوصـا منهـا النبـرات والوقفـات فـي المقـام الأول ثـم الوحـدات الصـوتية والتركيبـات اللغويـة والمعجميـة التـي يمكـن لترددها أن يخلق شعورا بوجود الإيقاع"[3]

فالإيقـاع يتحـدد بعـدد المقـاطع أو علـى أسـاس النبـر المقطعـي، أو النغمـة كـون "اللغـة العربيـة لا تنفـرد باتخـاذ المقطـع أساسـا لأوزانهـا، فـالأوزان المعروفـة فـي لغـات البشـر بعامـة تعتمـد علـى المقطـع، فأسـاس الـوزن فـي هـذه اللغـات إمـا أن يكون عدد المقاطع، أو(كم) المقاطع، أو النبر المقطعي، أو النغمة المقطعية."[4]

فـي حـين يـرى بعضـهم "أن الإيقـاع والـوزن ليسـا متـرادفين علـى الـرغم ممـا بينهما من تداخل وتشابه"[5].

---

[1] عبد الناصر هلال :**قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة ،دراسة في جماليات الإيقاع**، ص213.

[2] علي يونس: **نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1993، ص 17- 18.

[3] المرجع السابق، ص212.

[4] علي يونس: **نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربية**، ص 23.

[5] المرجع السابق، ص 213.

هـذا مـا دفـع بـالبعض للقيـام بمحـاولات للتفرقـة بـين الـوزن والإيقـاع وأولـى المحـاولات كانـت لمحمـد منـدور يقـول: "نقصـد بـالوزن mesure إلـى كـم التفاعيـل، والـوزن يسـتقيم إذا كانـت التفاعيـل متسـاوية isométrique كمـا هـو الحـال فـي الكامـل والزجـر وغيرهمـا، أو متجاوبـة symétrique كمـا هـو الحـال فـي الطويـل والبسـيط وغيرهمـا، إذ نـرى التفعيـل الأول مسـاويا للثالـث والثـاني مسـاويا للرابـع، أمـا الإيقـاع فهـو عبـارة عـن تـردد ظـاهرة صـوتية مـا علـى مسـافات زمنيـة محـدد النسـب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت."[1]

أمـا الكـم (الـوزن) فقصـد بـه هنـا كـم التفاعيـل التـي يسـتغرق نطقهـا زمنـا وكـل أنـواع الشـعر لابـد أن يكـون البيـت فيهـا مقسـما إلـى تلـك الوحـدات، وهـي بعـد قـد تكـون متسـاوية كـالرجز عنـدنا مـثلا، وقـد تكـون متجاوبـة كالطويـل، حيـث يسـاوي التفعيـل الأول التفعيـل الثالـث والتفعيـل الثـاني الرابـع وهكـذا، أمـا الإيقـاع فهـو عبـارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة.[2]

فـي حـين يعـود فتـوح أحمـد عـن رأيـه الأول ويحـاول تعريـف الإيقـاع تعريفـا منفصـلا عـن الـوزن فيـرى "أنـه تـردد ظـاهرة حديثـة تتعلـق بـدرجات الصـوت علـوا وانخفاضـا ومـداه طـولا وقصـرا ونبـره قـوة وضـعفا، وتـرددده فـي التركيـب اللغـوي قلـة وكثـرة"[3]. هنـا يـربط الإيقـاع بمـدى حركـة الصـوت إمـا سـكون أو فتحـة أو ضـمة، وكذا من خلال ربطه بالسياق الذي ورد فيه.

وهنـاك مـن يـربط الإيقـاع بـالمعنى يقـول ويـرى أنـه لا يمكـن دراسـته وفهمـه لذاتـه وإنمـا لابـد مـن ربطـه بـالمعنى يقـول فـي هـذا شـكري محمـد عيـاد: "دراسـة الإيقـاع فـي الشـعر بمعـزل عـن المعنـى محاولـة مشـكوك فـي قيمتهـا، بمـا أن المعنـى

---

[1] شكري محمد عياد: **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص 154.

[2] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 22.

[3] فتوح أحمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، مصر، د.ط، 1977، ص 366.

هـو بـلا شـك العامـل المهـيمن فـي اختيـار الشـاعر للمـؤثرات الإيقاعيـة التـي يحدثها."[1]

وهـذا يبـين أن العلاقـة بـين الإيقـاع والمعنـى لا يقـف عنـد فهـم إيقـاع الكلمـة فقـط بـل مـا فيهـا مـن دلالـة ومعنـى. كمـا أن الإيقـاع لا يمكـن دراسـته وفهمـه لذاتـه دون ربطه بالمعنى.

ومـن هنـا كـان "الإيقـاع الشـعري خلقـا واسـتجابة، فهـو قضـية فطريـة، فالتجربـة الوجدانيـة تصـدر عـن الشـاعر، وهـي تحمـل إيقاعهـا الصـوتي الملائـم لهـا، والمتلقـي يتقبـل الإيقـاع ولـو لـم يفهـم مـا يقـال، أمـا الإتيـان بالإيقـاع الصـوتي الملائـم قصـدا وتعمـدا باسـتخدام ألاعيـب البـديع المختلفـة، فهـو نمـط مـن الموسـيقى الخارجيـة يعتمـد على حرفية الكتابة والصنعة التي تتضح بالممارسة."[2]

وبالتـالي كـان الإيقـاع الـذي يصـدر مـن كيـان الشـاعر أكثـر صـدقا عـن الفكـرة مـن الإيقـاع الـذي ينشـأ وفـق قواعـد وأسـس متصـنعة ومتكلفـة، فـالأول يكـون أقـرب للتأثير على المتلقي من الثاني بحكم اشتراكهما في الإحساس والشعور نفسه.

أمـا محمـود المسـعدي يؤكـد أن ظـاهرة الإيقـاع لا يخـتص بهـا الشـعر دون النثـر 'إنمـا هـي قاسـم مشـترك بـين الشـعر والنثـر علـى تبـاين فـي نسـبة تجليهـا وقـد تفطـن إلـى أن العربيـة مـن حيـث هـي لسـان موقعـه بطبعهـا ذلـك مـن ناحيـة الاشـتقاق، ومعنـى هـذا أن جـزء مـن مفرداتهـا ينقسـم إيقاعيـا إلـى مجموعـة سـمتها التماثـل الصـيغي؛ فالمشـتقات بمثابـة الـرحم الإيقـاعي، فـي حضـورها يكـون حضـور الإيقاع جليا، وفي غيارها يكون خافتا."[3]

---

[1] شكري محمد عياد: **موسيقى الشعر العربي**، ص 154.

[2] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

كمـا جعـل الإيقـاع فـي السـجع يقـوم علـى أركـان منهـا الازدواج "وهـو ألا تتركـب وحـدة إيقاعيـة فـي السـجع إلا بفقـرتين (أو أكثـر أحيانـا) تجمـع بينهمـا قافيـة وأوضـح أن القافيـة عنصـر جـوهري فـي ماهيـة السـجع؛ لأنهـا لـو فقـدت لخـرج النثـر مـن بـاب السـجع، كمـا أنهـا ذات أهميـة بالغـة فـي نسـيج الإيقـاع، ومـن الأركـان أيضـا: مراعـاة مبـدأ التعـادل عـدديا بـين فقرتـي السـجعة؛ وذلـك بتسـاوي أو تكـافؤ عـدد المقـاطع. وكـذلك كـان للترديـد والترجيـع الـدوري بتكـرار الصـيغة الواحـدة مـن الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى."[1]

وربـط الـبعض الآخـر بـين الإيقـاع والعـروض واسـتخدمها متـرادفتين، والواقـع العلمـي يقـول عكـس ذلـك فالإيقـاع أعـم وأشـمل والعـروض أخـص محـدد فـي معطيـات قياسـية صـارمة والأوزان المكونـة لـه تسـتقطب جـزء مـن معطيـات اللغـة بينمـا الإيقـاع عكـس ذلـك يسـكن اللغـة وغيـر اللغـة فـي دوي العجـلات وصـرخات الأطفال وزقزقة العصافير ودقات القلوب وخرير المياه.[2]

وبـذلك يلاحـظ أن الإيقـاع يمثـل عنصـرا أساسـيا فـي البنـاء الـدلالي داخـل الخطـاب الشـعري وبمـا يحدثـه مـن تـأثير فـي نفـس المتلقـي كـون الإيقـاع هـو الموسـيقى الحاملـة لإحساسـات ومشـاعر المرسـل إلـى المرسـل إليـه والمعبـرة عنهـا عن طريق الكتابة.

وبهـذا يمكننـا تقسـيم الإيقـاع إلـى نـوعين باعتبـاره يمثـل بـؤرة فـي عمليـة البنـاء الخطـابي، وعلامـة تحـوي معـان ودلالات جعلـت النقـاد يولـون اهتمـامهم بـه، فـالنوع الأول يمكننـا تسـميته بالإيقـاع العروضـي الـذي يـولي أهميـة كبيـرة لقـوانين الكتابـة الشعرية كضرورة إخضاع الخطابات الشعرية لوحدة القافية والوزن والروي الواحد.

---

[1] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام** –24.

[2] ينظر، عبد الناصر هلال: **قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، دراسة في جماليات الإيقاع،** ص214.

أمـــاالنوع الثـــاني يســـمى بالإيقـــاع الجمالي،الـــدلالي الـــذي يعكـــس طبيعـــة الخصائص النفسية والجمالية التي يتمتع بها الشاعر.

وبـذلك يجـب الاهتمـام بـالنوعين معـا نـوع يجعـل للخطـاب الشـعري قـوانين تـنظم بنـاءه و نـوع آخـر يجعـل لتجربـة الشـاعر الشـعورية جماليـة فنيـة تسـاهم بدورها في تنويع الدلالات داخل الخطاب الشعري.

ثانيا: سيميائية الإيقاع من حيث الدلالة

إذا كـان الشـعر يكتسـب خصوصـية بتشـكيله الصـوتي الـذي يثيـر المتلقـي فـإن معنـى القصـيدة إنمـا يثيـره بنـاء الكلمـات كأصـوات أكثـر ممـا يثيـره بنـاء الكلمـات كمعـاني، فـالمعنى الكـامن فـي القصـيدة إنمـا يفصـح عنـه تتـابع الأصـوات فـي نسـق منـتظم وخـاص، وأن القصـيدة لا تسـتمد قيمتهـا كـأداة لتوصـيل معنـى معـين فقـط إنمـا تكمـن قيمتهـا أيضـا فـي حضـورها الـذاتي وشـكلها الحسـي كـون العناصـر الصـوتية ليسـت فقـط رمـوزا لمـدلولات وإنمـا هـي بتشـكيلها مـع غيرهـا كالتركيـب النحـوي والتصـوير مـع مراعـاة قصـد المبـدع. ودراسـة الإيقـاع أو التشـكيل الصـوتي لا تقـف عنـد عـروض الخليـل وزنـا وقافيـة إنمـا تجـاوزه إلـى ألـوان البـديع المختلفـة داخل النص من جناس وطباق ومقابلة وتكرار...إلخ.[1]

1. دلالة إيقاع الوزن:

يشـكل الـوزن الدعامـة الأساسـية للـنص الشـعري، فهـو "صـورة الكـلام الـذي نسـميه شـعرا، الصـورة التـي يغيرهـا لا يكـون الكـلام شـعر، ويـدرس هـذه الظـاهرة ليعـين القـارئ الناقـد علـى التمييـز بـين الخطـأ والصـواب وليعـين الشـاعر المبتـدئ

[1] ينظر: محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 56.

علـى إجـادة فنـه واختصـار الطريـق إليـه. وبتعبيـر آخـر: "هـي تجزئـة البيـت بمقـدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت وسمي أيضا بالتقطيع"[1]

ويفهـم مـن هـذا أن الـوزن هـو العنصـر الجـوهري الـذي يسـاعد محلـل الخطـاب فـي الفصـل فـي بنيتـه إمـا أنـه عبـارة عـن نـص شـعري، أو أنـه خـرج مـن دائـرة الشعر ليصبح كلاما منثورا.

ومـا جعـل الخطـاب الشـعري إيقاعـه الـذي يتفـرد بـه ممـا سـواه مـن الشـعر هـو ذلـك التـآلف الـذي يحـدث بـين العناصـر اللغويـة التـي تنـتظم فيمـا بينهـا وفقـا لتعاقـب بين جملة التفعيلات.

وهـذا مـا وضـحه الفـارابي فـي كتابـه "إن نسـبة وزن القـول إلـى الحـروف كنسـبة الإيقـاع المنفصـل فـي الـنغم، فـإن الإيقـاع هـو نقلـة منتظمـة علـى الـنغم ذلـك فواصـل ،ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل."[2]

وهـذا مـا يجعـل الـوزن "يضـمن تكـرار الصـورة الصـوتية بنفسـها فـي صـورة التفعـيلات، ويخلـق توازنـات صـوتية تنـتظم بهـا الألفـاظ والعبـارات، فتخلـق إيقاعـا موسيقيا يغاير في جوهره اللغة العربية."[3]

كمـا أن الـوزن يسـاهم بصـورة كبيـرة فـي تكـوين عناصـر الخطـاب الشـعري كثيـرة لمـا يولـده مـن صـورة إيقاعيـة جماليـة، وهـذا مـا أدركـه الشـاعر محمـود درويـش فـي ديوانـه "أثـر الفراشـة" مـن ضـرورة نظـم قصـائده علـى أسـاس الـوزن الـذي أعانـه في نقل حالته النفسية والشعورية إلى المتلقي.

إن الأوزان التـي اسـتخدمها الشـاعر فـي قصـائده الشـعرية هـي البحـور الصـافية التـي تتكـون مـن تفعيلـة واحـدة، فجعلهـا بمثابـة السـند أو العمـود الـذي يبنـى

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين:**العروض وإيقاع الشعر العربي**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 5.

[2] جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، الهيئة المصرية للكتاب، ط5، 1995، ص 298.

[3] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 136.

عليـه الشـكل الخـارجي بغـض النظـر عـن الفنيـة الجماليـة التـي أضـفاها علـى المضـمون، والشـاعر لجـأ إلـى هـذا النـوع مـن البحـور لأنهـا تفسـح لـه مجـال الإفصـاح عـن تجربتـه الشـعرية بكـل صـدق وتلقائيـة عكـس البحـور المركبـة التـي تقيـد الشـاعر فيكون همه الشكل الخارجي للقصيدة.

والمتأمـل لـديوان محمـود درويـش يجـد أن البحـر المتقـارب والبحـر المتـدارك قـد احـتلا أهميـة كبيـرة فـي بنـاء الخطـاب الشـعري وهـذا دلالـة علـى الـدعوة إلـى التجديـد علـى مسـتوى الخطـاب الشـعري بعـد أن كـان اسـتعمال هـاذين البحـرين ضـعيف فـي القديم.

وسـنحاول اسـتعراض أهـم الأوزان الشـعرية التـي بنـى عليهـا محمـود درويـش قصائده:

أ. **المتقـارب:** "سـمي بالمتقـارب لتقـارب أوتـاده مـن أسـبابه وأسـبابه مـن أوتـاده لأن بـين كـل وتـدين سـببا وحـدا، وبـين كـل سـببين وتـدا واحـدا ويسـتعمل تامـا ومجزوء."[1]

ب. **المتـدارك:** "سـمي بـذلك لأن الخليـل لـم يـذكره وتحاشـاه بـالرغم مـن وجـوده ضـمن دائـرة المتفـق ولعـل ذلـك يعـود إلـى أن العـرب القـدماء تحاشـوه، ويقـال أن الأخفـش تداركـه علـى الخليـل، لكـن لا وجـود لأثـره فـي كتـاب العـروض للأخفش ويسمى أيضا بالمخترع والمحدث والخبب."[2]

نلحـظ أن اسـتعمال الشـاعر لكـل مـن البحـر المتقـارب والمتـدارك جـاء مجـزوءا فـي مواضـع ، و أخـرى تامـا فـي القصـيدة الواحـدة ومثـال ذلـك قصـيدة "مكـر المجاز" من البحر المتقارب يقول فيها:

---

[1] محمود فاخوري: **موسيقا الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، د.ط، د.س، ص 25.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 52.

مجازا أقول: انتصرت

0/0//0 :/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن

ويمتد وادي سحيق أمامي[1]

0/0//0/0///0/0 /0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن

بنيت القصيدة على نظام السطر الشعري التي اتخذت من البحر المتقارب الإطار المشكل لها، فالسطر الأول والثاني جاء البحر مجزوء ا ليأتي البحرمجددا في السطر الشعري الأخير تاما هنا الشاعر أراد من هذا الانتقال معايشة القارئ لحال الشاعر من خلال انتقاله من جزئية الانتصار، وجزئية الخسارة لتتشكل في النهاية المعاناة كبينة كلية، هنا الشاعر نسج قصيدته بطريقة ذكية كي لا يصطدم القارئ من الوهلة الأولى فجاءت قصيدته مربوطة بخيط إيقاعي منسجم من البداية إلى النهاية.

كما نلحظ في القصيدة أن التفعيلة الواحدة في البيت لم يطأ عليها أية زحافات أو علل وهذا دليل على أن الشاعر كان غرضه في هذه القصيدة الجانب الدلالي أكثر منه الجانب الجمالي.

ومن الأمثلة أيضا ما جاء في قصيدة "ليتني حجر" (من البحر المتدارك) يقول فيها:

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 38.

لا أحن إلى أي شيء

0/0//0/0//0/0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فا

فلا أمس يمضي، ولا الغد يأتي

0/0/ // 0// 0/0/ /0/ 0//

علن فاعلن فاعلن فعلن فا

ولا حاضري يتقدم أو يتراجع

//0 /0//0 ///0// /0 ///0//

علن فاعلن فعلن فعلن فعلن فع

لاشيء يحدث لي!

0/ //0/ /0/0/

لن فاعلن فعلن

ليتني حجر –قلت– يا ليتني

0//0/ /0 /0/ /0/ 0/// 0//0/

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

حجر ما ليصقلني الماء[1]

0/0/ 0///0// 0/ 0///

فعلن فاعلن فعلن فعلن

الملاحظ في هذه القصيدة يجد أن نهاية التفعيلة في الشطر هو بداية لتفعيلة السطر الموالي أو ما يسمى (التدوير) وهكذا، وهذا دليل على أن القصيدة قائمة على تماسك وانسجام متين بين أسطر القصيدة، ما يجعل القارئ يقرأها

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 23.

بتسلسل تام، دون أن يتوقف في أي سطر من أسطر القصيدة، حتى أنه عندما ينتهي من قراءتها يشعر بولادة قصيدة أخرى على نفس المنوال.

إلا أن القصائد لم تحافظ في مجملها على وحدة التفعيلة وإنما طرأت عليها بعض الزحافات والعلل ومثال ذلك نجده في قصيدة "ما أنا إلا هو" من البحر المتقارب يقول فيها:

بعيدا وراء خطاه

0///0// 0/0//

فعولن فعول فعو

ذئاب تعض شعاع القمر

0//0 /0// 0/0// /0// 0//0

فعول فعولن فعولن فعو

بعيدا أمام خطاه

0// /0// 0/0// /0// 0//

فعولن فعول فعو

نجوم تضيء أعالي الشجر

0// 0/0// /0// /0// 0//

فعول فعول فعولن فعو

وفي القرب منه

0/0/ /0/ 0// /0/ 0/0/

فعولن فعولن

دم نازف من عروق الحجر[1]

0//0 /0// 0/ 0//0/ 0// /0// 0//0

[1] محمود درويش:ديوان **أثر الفراشة**، ص 62.

فعولن فعولن فعولن فعو

فـي السـطر الأول مـن قصـيدة "مـا أنـا إلا هـو" مـن البحـر المتقـارب نلحـظ تفعيلة الحشو طرأت عليها زحاف القبض "وهو حذف الجزء الساكن"[1].

أمـا السـطر الثـاني فقـد أصـاب التفعيلـة زحـاف القـبض، وعلـة الحـذف "وهـو حـذف سـبب خفيـف مـن آخـر التفعيلـة"[2]، وبـذلك كـان نسـج القصـيدة علـى هـذا المنـوال. فـالتغير الواحـد علـى مسـتوى التفعيلـة أكسـب القصـيدة جماليـة تجلـت بنـاء لـذلك التبـاين للنغمـات الإيقاعيـة، فالنغمـة الأولـى فـي السـطر الأول تختلـف بـدورها عـن النغمـات المتولـدة فـي الأسـطر الموالية ممـا يكسـر الإيقـاع المتماثـل لـدى المتلقي.

أمـا مـن الجانـب الـدلالي فقـد كـان لهـذا التبـاين علـى مسـتوى النغمـات الإيقاعيـة تـأثير كبيـر فـي تبـاين الدلالـة داخـل القصـيدة مـن خـلال ثنائيـة الأمـل واليـأس، حيـث تجسـدت صـور اليـأس فـي السـطر الشـعري الأول والثـاني، أمـا علامـات الأمـل والمقاومـة والصـمود فـي القصـيدة تجلـت فـي قولـه: نجـوم تضـيء أعـالي الشـجر وبين الأمل واليأس هناك حرب إما الانتصار وإما الخسارة.

ومـن الأمثلـة أيضـا مـا جـاء فـي قصـيدة "ربيـع سـريع" مـن البحـر المتـدارك يقول فيها:

مر الربيع سريعا

0/0// /0// /0/

فاعل فاعل فعلن

مثل خاطرة

0///0/ /0/

[1] عبد الرحمن تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 25.

[2] ، عبد الرحمن تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي** ،ص 30.

فاعلن فعلن

طارت من البال

0/0/ 0/ 0/0/

فعلن فعلن فع

قال الشاعر القلق

0/// 0//0/ /0/

لن فاعلن فعلن

في البدء، أعجبه إيقاعه[1]

0//0/0/ 0///0/ /0/ 0/

فعلن فاعل فعلن فاعلن

إن القصـيدة طـرأت عليهـا جملـة مـن الزحافـات والعلـل منهـا: زحـاف الخـبن "وهـو حـذف ثـاني الجـزء السـاكن"[2] بحيـث أصـبحت التفعيلـة مـن فـاعلن إلـى فعلـن كمـا أصـابها زحـاف القـبض بحيـث تغيـرت التفعيلـة مـن فـاعلن إلـى فاعـل ممـا أضـفى علـى القصـيدة تنوعـا فـي النغمـات الإيقاعيـة التـي تجـذب القـارئ إلـى مواصـلة قـراءة القصـيدة دون أي ملـل أو ضـجر، وتنتهـي بـه إلـى بئـر اسـتخراج الدلالـة وبـذلك ينتقـل القـارئ مـن مرحلـة سـطحية (جماليـة) إلـى مسـتوى أعمـق (دلالـي) . أراد الشـاعر مـن خلالـه فـي هـذه القصـيدة الانتقـال السـريع الـذي يلخـص حالـة الانتصار التي تعقبها تهديدات وصمت لا يعرف نتائجه.

غيـر أننـا نجـد أن بعـض القصـائد الشـعرية للـديوان قـد تـداخل البحـر المتقـارب مـع البحـر المتـدارك فـي القصـيدة الواحـدة، مـن بينهـا قصـيدة "صـيف وشـتاء" يقـول محمود درويش فيها:

---

[1] محمود درويش:ديوان **أثر الفراشة**، ص 128.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 25.

لا جديد الفصول هنا اثنان:

/0 //0 /0//0/ 0// /0/0/0:

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فع

صيف طويل كمئذنه في أقاصي المدى

/0/0 //0/0 0/0// 0/ 0///0// 0/0

لن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

وشتاء كراهبة في صلاة خشوع

/0// /0/// 0/ 0///0// /0

فعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن

وأما الربيع

0// 0/ /0 ///0

فعولن فعو

فلا يستطيع الوقوف على قدميه

0// /0//0/ /0//0 0// /0 0/0///

فعولن فعولن فعول فعول فعولن

في صمود يسوع

/0 //0/ //0

فاعلن فعلن

وأما الخريف،

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

فليس سوى خلوة

0//0/ 0// /0//

فعول فعو لن فعو

للتأمل في ما تساقط من عمرنا[1]

0//0/ 0/ //0// 0/0/ //0//0/

فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن

إن المـتمعن فـي هـذه القصـيدة يلاحـظ تنويـع الشـاعر لـلأوزان الشـعرية بتـداخل البحـر المتقـارب والبحـر المتـدارك، بالإضـافة إلـى عـدم اسـتقرار كـل مـن تفعيلـة فعـولن (البحـر المتقـارب)، وتفعيلـة فـاعلن (البحـر المتـدارك) علـى نمـط موحـد دليـل على أن الشاعر أراد بهذا التنويع الابتعاد عن نمطية الإيقاع الواحد.

كمـا أن التـداخل بـين البحـر المتـدارك والبحـر المتقـارب مقصـود مـن طـرف الشـاعر للدلالـة علـى أنهمـا يقومـان بـنفس الوظيفـة لكونهمـا مـن البحـور الصـافية. فقـد عكسـت هـذه الوظيفـة الحالـة النفسـية والشـعورية للشـاعر ممـا سـاهم فـي تشـكيل التجربـة الشـعرية داخـل الـنص، فالتـداخل بـين البحـر المتقـارب والبحـر المتـدارك يـوحي إلـى أن الـدلالات فـي القصـيدة تـداخلت فيمـا بينهـا كتـداخل الفصـول داخـل القصـيدة التـي حملـت دلالـة الضـجر والملـل، فالحيـاة عنـد الشـاعر أصـبحت لديـه ذو طابع روتيني لا يتغير في ظل المعاناة اليومية.

2. القافية:

تعـد القافيـة أحـد البنيـات الأساسـية فـي تشـكيل الإيقـاع الشـعري لهـذا كـان الاهتمـام بهـا منـذ القـدم، فالقافيـة كمـا هـو متعـارف عليـه "ليسـت إلا عـدد أصـوات تتكـرر فـي أواخـر الأشـطر والأبيـات مـن القصـيدة وتكرارهـا مـن الموسـيقى الشـعرية فهـي بمثابـة الفواصـل الموسـيقية يتوقـع السـامع ترددهـا ويسـتمع هـذا التـردد الـذي

[1] محمود درويش: ديوان**أثر الفراشة**، ص 123.

يطـرق الآذان فـي فتـرات زمنيـة منتظمـة، وبعـد عـدد معـين مـن مقـاطع ذات نظـام خاص يسمى بالوزن."[1]

كمـا أن القافيـة فـي الشـعر الحـديث اتخـذت نظامـا جديـدا تحـررت مـن خلالـه مـن سـلطة القافيـة "فالقصـيدة الجديـدة لا توحـد روي الأبيـات إلا فـي حـالات نـادرة. وأنهـا لا تخضـعه لنظـام رتيـب، والمعـروف أيضـا أن الأضـرب فـي السـطر الشـعري فـي القصـيدة الجديـدة تتنـوع دون نظـام معـين، وقـد سـجل النقـد الحـديث هـذه السـمة وعدها من سمات الشعر الجديد منذ عهد مبكر."[2]

وبهـذا المعنـى نستشـف أن للقافيـة جانـب جمـالي يجعـل للقصـيدة وقـع وأثـر موسـيقي تسـتأنس لـه الأذن، وجانـب دلالـي يعمـل ككاشـف للحالـة النفسـية والشـعورية للشاعر.

ونجـد أن محمـود درويـش اهـتم بالقافيـة فـي كـل قصـائده مـن خـلال التنويـع الكبير في حروفها.

أ. حروف القافية:

1. **الروي:** "وهو الحرف الذي تنبى عليه القصيدة وتنسب إليه"[3]

إن المتأمـل فـي قصـائد محمـود درويـش يجـده قـد نـوع فـي اسـتخدام حـرف الـروي، ليجعـل مـن نصـه نصوصـا كثيـرة تتولـد مـن خـلال الدلالـة التـي ينتجهـا القـارئ ، ومـن بـين هـذه القصـائد التـي حملـت هـذا التنـوع قصـيدة "نهـر يمـوت مـن العطش" الذي يقول فيها الشاعر:

كان نهر هنا،

وله ضفتان

---

[1] إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 244.

[2] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 169.

[3] عبد الرحمن تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 37.

وأم سماوية أرضعته السحاب المقطر،

نهر صغير يسير على مهله

نازلا من أعالي الجبال

يزور القرى والخيام كضيف لطيف خفيف

ويحمل للغور أشجار دفلى ونجل

ويضحك للساهرين على ضفته:

(اشربوا لبن الغيم

واسقوا الخيول

وطيروا إلى القدس والشام)

كان يغني فروسية مرة

وهوي مرة

كان نهرا له ضفتان

وأم سماوية أرضعته السحاب المقطر

لكنهم خطفوا أمه،

فأصيب بسكتة ماء

ومات، على مهله، عطشا[1]

اتخذت القصيدة من هذه الحروف (النون، الراء، اللام، الفاء، التاء، الميم، الهمزة والشين) رويا نسجت من خلالها أسطرها الشعرية، فالحرف الواحد من هذه الحروف شكل جزئية دلالية لتتحدد فيما بينها في النهاية وتمد القارئ بالدلالة الكلية، فكل من حرف (الفاء، التاء، الهمزة والشين) "أصوات مهموسة"[2] حملت في طياتها دلالة الحزن، ولكن هذا الحزن كان مشحون بالحركة والأمل، أما

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص ص 81- 82.

[2] حازم علي كمال الدين:**دراسة في علم الأصوات**، ص 37.

بالنسـبة لحـروف (المـيم، الـلام، الـراء والنـون) بوصـفها "أصـوات مجهـورة"[1] استخدمها الشاعر كوسيلة للإفصاح عن حالته النفسية التي تنتابها صور الحنين إلى التصوير المأساوي للحدث الفلسطيني نتيجة خذلان العرب.

كما أن الشاعر في هذه القصيدة حاول الاعتماد على تكرار الروي في عدة أسطر وقد سجلت الأصوات المجهورة في هذه القصيدة نسبة عالية مقارنة بالأصوات المهموسة لدلالة إلى ما آلت إليه الأوضاع الفلسطينية بعد أن كانت موطن الاستقرار والأمان للعرب، وقد ساهم التكرار في إيصال رؤية الشاعر وفكرته لدى المتلقي فضلا عن الإيقاع الموسيقي الذي أحدثه بين الأسطر الشعرية للقصيدة مما أكسبها ثراء فنيا.

أما بالنسبة للروي فقد جاء متحركا في جميع الأسطر الشعرية للقصيدة والذي بدوره جعل القافية مطلقة في كامل القصيدة لدلالة على أن القصيدة جاءت كمتنفس يتحرر فيه الشاعر من جميع المكبوتات النفسية والشعورية.

2. **الوصل:** "هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي، أو هاء تلي هذا الروي، أي إما أن يكون حرف مد أو لين أو هاء سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة فإن كانت متحركة فحركتها تسمى نفاذ."[2]

ومثال ذلك في القصيدة "لو كنت صيادا" يقول فيها الشاعر:

لو كنت صيادا

لأعطيت الغزالة فرصة أولى

وثانية

وثالثة

وعاشرة،

[1] المرجع نفسه،ص 36.

[2] سيد بحراوي: **العروض وإيقاع الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص 86.

لتغفو....

واكتفيت بحصتي منها:

سلام النفس تحت نعاسها

أنا قادر لكنني أعفو

وأصفو[1]

نلحظ في هذا المقطع من القصيدة أن حرف الوصل اتخذ أشكالا متعددة منها الوصل "بالألف الممدودة" الناشئة عن فتحة الروي نلحظه في السطر الشعري الأولي في كلمة صيادا، والوصل بألف المقصورة الناشئة عن فتحة الروي في السطر الشعري الثاني من كلمة أولى، أما الشكل الثاني فقد جاء الوصل بالواو الناشئة عن ضمة الروي في كلمة أعفو وأصفو، أما آخر الأشكال التي اتخذها الوصل هي الهاء التي تلي الروي في قوله:

سلام النفس تحت نعاسها

لعب الوصل في هذه القصيدة دورا كبيرا في تكثيف الدلالة داخل القصيدة .

3. **الخـــروج:** "هو حرف متولد عن حركة هاء الوصل المتحركة ويكون بثلاثة أحرف وهي: الألف والواو والياء."[2]

ومثال ذلك نجده في قصيدة "في صحبة الأشياء "التي يقول فيها:

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 185.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 40.

كنا ضيوفا على الأشياء أكثرها

أقل منا حنينا حين نهجرها

النهر يضحك، إذ تبكي مسافرة

مري، فأولى صفات النهر آجرها[1]

نلحظ في هذا المقطع من القصيدة أن الخروج جاء ألفاظا ناتجة عن إشباع حركة هاء الوصل ما يوحي أن الهاء دلالة عن مجمل المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، من الشعور بالخوف والرعب والاغتراب وحياة الحنين للماضي.

4. **الـردف:** "هو حرف مد قبل الروي، فإذا كان ألفا التزم الألف، وإن كان واو أو ياء جاز التبادل بينهما."[2]

ومن أشكاله الردف بالألف قبل روي نجده في قصيدة "اللامبالي" في قول الشاعر:

لا تبالي بشيء، إذا قطعوا الماء

عن بيته قال: لا بأس إن الشتاء

قريب، وإن أوقفوا ساعة الكهرباء[3]

ومن أمثلته أيضا قصيدة " وصف" الذي جاء فيها:

---

[1] محمود درويش: **أثر الفراشة**، ص 115.

[2] سيد بحراوي: **العروض وإيقاع الشعر**، ص 86.

[3] محمود درويش: **أثر الفراشة**، ص 145

بيرق عسكري يفتح الصحراء...

والعينان لا تتطلعان إلى ضحاياها

عمد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية إلى توظيف الردف بالألف ليعطي القصيدة تماسكا وانسجاما يجعله بنية واحدة تعطي متلقيها قوة الجرأة والمقاومة والصبر والتحدي من طرف الشاعر وشعبه وهذا ما خلق إيقاعا داخليا منسجما في القصيدة يتناسب مع الإيقاع الواقعي للشاعر.

5. **التأسيس:** "لا يكون إلا ألفا بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة الروي."[1]

6. **الدخيل:** "هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس وحرف الروي"[2]

ومن القصائد التي شملت التأسيس والدخيل قصيدة "شخص يطارد نفسه" يقول فيها الشاعر:

مشيت على رصيفك سادرا

ومشيت خلفك حائرا

ودنوت مني خطوة أو خطوتين

فلم تجدني واقفا أو ماشيا[3]

لقد احتل كل من حرف التأسيس والدخيل مساحة واسعة في القصائد الشعرية فكلا من الحرفين يخدم الآخر فلا وجود لحرف الدخيل دون التأسيس والعكس، فالاستخدام الكبير لهذين الحرفين من قبل الشاعر دليل على صدق التجربة الشعورية عنده خصوصا، وأن الدخيل في هذه الأسطر الشعرية يتمثل في صوت (الدال والهمزة والشين) كلها علامات صوتية دالة على صور الألم

[1] عبد الرحمن تبرماسين:**العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 41.

[2] محمود فاخوري: **موسيقا الشعر العربي**، ص 143.

[3] محمود درويش:ديوان **أثر الفراشة**، ص 143.

والحـزن الـذي تخلـق مـن الشـاعر إنسـانا صـامدا، فاتحـاد هـذين الحـرفين دلالـة ثابتـة على استمرارية موقف المقاومة من طرف الشاعر.

ب. أشكال القافية:

تنوعـت أشـكال القافيـة فـي شـعر محمـود درويـش "فـي ظـل الحريـة الممنوحـة للشـاعر المعاصـر فـي تشـكيل السـطر الشـعري وفـي بنـاء القصـيدة" ومـن الأشـكال التي تجلت في قصائد الديوان هي:

القافية المتناوبة:

يقصـد بهـا تـردد عـدة قـواف علـى امتـداد القصـيدة، يتنـازع بعضـها فـي السـيطرة علـى نهايـات السـطور الشـعرية وتظـل القـوافي الأخـرى مكتفيـة بالحضـور والتـردد هنـا وهنـاك، فالقافيـة فـي هـذا الشـكل ليسـت واحـدة وإنمـا هـي متعـددة قـد تتـوالى أحيانا وقد تتداخل أحيانا أخرى.[1]

ويعـد هـذا النـوع مـن أكثـر الأنـواع التـي اعتمـدها الشـاعر فـي نسـج قصـائده ومن أمثلته قصيدة "عدوى":

قال لي، بعدما كسر الكأس:

لا تصف الشعر، يا صاحبي، بالجميل

ولا بالقوي

فليس هناك شعر قوي وشعر جميل

هناك شعر يصيبك سرا

بعدوى الكتابة والانفصام، فتهذي

[1] ينظر : محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 183.

وتخرج ذاتك منك إلى غيرها... وتقول:

أنا هو هذا وهذا، ولست أنا... وتطيل

التأمل في الكلمات... وحين تجس لها

نبضها، تشرئب وتهمس في أذنيك:

اقترب وابتعد واغترب واتحد، ويسيل

حليب من الليل تشعر أنلا طفل

سيولد عما قليل! [1]

تتكون القصيدة من عدة أسطر شعرية لكل سطر حرف روي يغاير السطر الآخر، فكل حرف يتنازع مع الحرف الآخر للهيمنة على المستوى الدلالي والإيقاعي للقصيدة، ليكون لهيمنة صوت اللام مساحة معتبرة في القصيدة والذي من شأنه إحداث السيطرة على المتلقي وذلك لما يحمله من علامات الحنين التي ساهمت في إظهار مشاعر التوتر والضياع من قبل الشاعر.

القافية المرسلة:

يقصد بهذا الشكل "عدم وضوح القافية في القصيدة، وخفوت نغمها بشكل عام، وهذا لا يمنع من وجود حرف روي واحد قد يتكرر، ولكن يكون التكرار على فترات متباعدة، فيكون غير ملحوظ وعلى هذا فإن حرف الروي يكاد مختفيا من النص."[2]

وهذا ما يتجلى من خلال القصائد الشعرية في ديوان محمود درويش منها قصيدة "ما أنا إلا هو" يقول فيها:

بعيدا، وراء شعاع القمرْ

---

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 151- 152.

[2] محمد علوان سالمان:**الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 186.

بعيدا، أمام خطاهْ

نجوم تضيء أعالي الشجرْ

وفي القرب منه

دم نازف من عروق الحجرْ

لذلك يمشي ويمشي ويمشي

إلى أن يذوب تماما

ويشربه الظل عند نهاية هذا الشعور

وما أنا إلا هو

وما هو إلا أنا

في اختلاف الصورا[1]

إن متلقي هذا النص الشعري يشعر بالصمت الذي ينتهي به محمود درويش في كل سطر شعري من هذه القصيدة لدلالة على عدم مقدرة الشاعر التعبير عن حالته النفسية وانحباسها في داخله دليل على انكسار الأمل في كل مرة يحاول فيها الشاعر الوقوف ضد المحتل، فاستخدم لهذا الكبت علامات صوتية تدل على هذا الانكسار والصمت، فجعل أصوات البوح بالألم والحزن (الهاء والراء) ساكنة ليحدث الهدوء الإيقاعي في القصيدة.

القافية المتتابعة:

"وهي تلك القافية التي يسيطر فيها روي واحد على كل أو معظم أبيات القصيدة"[2] ومن القصائد التي تجسد هذا النوع قصيدة "في صحبة الأشياء":

كنا ضدنا على الأشياء أكثرها

---

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 62.

[2] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 267.

أقل منا حنينا حين نهجرها

النهر يضحك، إذ تبكي مسافرة:

مري، فأولى صفات النهر آخرها

لاشيء ينتظر، الأشياء غافلة

عنا، ونحن نحييها ونشكرها

لكننا إذ نسميها عواطفنا

نصدق الاسم، هل في الاسم جوهرها؟

نحن الضيوف على الأشياء أكثرنا

ينسى عواطفه الأولى... وينكرها! [1]

يلاحظ في هذه القصيدة هيمنة صوت الراء على القافية من خلال الكلمات (أكثرها، نهجرها، آخرها، نشكرها، جوهرها، ينكرها).

فالقافية هنا حملت دلالة الحنين والتأمل والحيرة، فجاءت القافية لتعميق المستوى الدلالي والإيقاعي للقصيدة لأن تكرار حرف الراء يؤكد حجم الحالة الانفعالية للشاعر.

أما بالنسبة للقافية الموحدة هي من الأنواع التي تكاد تنعدم في التجربة الشعرية لدى محمود درويش، فإننا لا نلمحها في قصائده إلا من خلال التداخل الذي يحدث بينها وبين القافية المتناوبة، أي أنها حافظت على روي واحد داخل القصيدة في أسطر شعرية معينة لتتباين في أسطر أخرى، ويمكننا توضيح ذلك من هذا المقطع من قصيدة "اللامبالي" يقول فيها:

لا تبالي بشيء، إذا قطعوا الماء

عن بيته قال: لا بأس إن الشتاء

قريب، وإن أوقفوا ساعة الكهرباء

[1] محمود درويش: ديوان**أثر الفراشة**، ص 116.

تثاءب: لا بأس فالشمس تكفي

وإن هددوه بتخفيض راتبه قال: لا

بأس! سوف أصوم عن الخمر

والتبغ شهرا، وإن أخذوه إلى السجن

قال: ولا بأس أخلوا قليلا إلى النفس

في صحبة الذكريات[1]

نلحظ أن الشاعر في هذه القصيدة يحاول التنويع في قوافيه بعد أن جاءت الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى موحدة لأن غاية الشاعر الفرار من قيود القافية نحو آفاق التجديد.

3. دلالة إيقاع التكرار:

"تعد تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي وتحوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر مثلا تكرار الإعراب، تكرار الأصوات، والعبارات والوقف وطول السطر ومحددات أخرى، وقد أشار الدكتور يوسف إلى أن التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف إلى تكرار لفظة فأكثر."[2]

فالتكرار يعد البنية الأساسية التي تساهم في بناء النص الشعري وانسجام ابياته الذي يولد إيقاع يجذب المتلقي ليصبح هذا الأخير بدوره عنصرا فاعلا للكشف عن الدلالة.

ومن زاوية أن التكرار يساهم في الكشف على قيمة الملفوظات اللغوية ودورها في بناء النص الشعري "فالشاعر في غير بنية التكرار يلجأ إلى اللغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنه في حالة التكرار يؤكد على تلك الدلالة

---

[1] محمود درويش:ديوان **أثر الفراشة**، ص 145.

[2] هدى الصحناوي: **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع1+2، 2014، ص 106.

الموجـودة فـي الـنص، ويحـاول إظهـار الإيقـاع لجـذب المتلقـي ولـذلك نجـد المكـرر فـي الـنص لـيس أي جـزء مـن أجزائـه إنمـا هـو الجـزء الأهـم فـي نفسـية الشـاعر الـذي يريد من المتلقي الانتباه إليه."[1]

كمـا أنــه لابـد علـى محلـل الخطـاب الشـعري مـن ربـط التكـرار بـالمعنى ذلـك لأنــه "لا يجـوز أن ينظـر إلـى التكـرار علـى أنــه تكـرار ألفـاظ بصـورة مبعثـرة غيـر متصـلة بـالمعنى، أو بـالجو العـام للـنص الشـعري، بـل ينبغـي أن ينظـر إليـه علـى أنه وثيق الصلة بالمعنى العام."[2]

فـالتكرار مـن شـأنه أن يخلـق نصـا شـعريا تتـرابط فيـه مكوناتـه إذا راعـى قيمـة الدوال اللغوية وربطها بالجانب الدلالي دون أن يفصل الجانبين عن بعض.

غيــر أن تقنيــة التكــرار تتخــذ عــدة أنــواع وأشــكال تســاهم فــي تعــدد وتنــوع دلالات الــنص، ونســق التكــرار فــي ديــوان الفراشــة اتخــذ عــدة أشــكال ومــن هــذه الأشكال:

- وظـف الشـاعر فـي ديوانـه تكـرار الكلمـات بصـورة لافتـة للانتبـاه كـون الكلمـة تعـد وحـدة مـن الوحـدات اللغويـة الأساسـية حيـث تتجـاوز الكلمـات مشـكلة مـا يسمى بالجملة ومن الجملة يتشكل النص.

ومـن الكلمـات المكـررة فـي الـديوان لفظـة "اللاشـيء" التـي تـرددت إحـدى عشـرة مرة كما هو واضح في قصيدة "عن اللاشيء" الذي يقول فيها:

هو اللاشيء يأخذنا إلى لاشيء

حدقنا إلى اللاشيء بحثا عن معانيه...

فجردنا من اللاشيء شيء يشبه اللاشيء

---

[1] محمد علوان سالمان:**الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 120.

[2] هدى الصحناوي: **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع1+2، 2014، ص 107.

فاشتقنا إلى عبثية اللاشيء

فهو أخف من شيء يشيئنا...

يحب العبد طاغية

لأن مهابة اللاشيء في صنم تولهه

ويكرهه

إذا سقطت مهابته على شيء

يراه العبد مرئيا وعاديا

يظل من لاشيء آخر...

هكذا يتناسل اللاشيء من لاشيء آخر...

ما هو اللاشيء هذا، السيد المتجدد

المتعدد، المتجبر، المتكبر اللزج

المهرج... ما هو اللاشيء هذا[1]

ساهم تكرار لفظة "لاشيء" في القصيدة إلى إحداث إيقاع صوتي متناغم يجذب القارئ ويهيمن عليه وهذا التكرار حمل دلالة تعكس ألم الشاعر بسبب إحساسه بمعاناة شعبه جراء سيطرة المحتل، وقد أدى هذا الإحساس إلى جعل الشاعر يرى أن الحياة أصبحت بلا قيمة فهي عبارة عن عبثية الحياة التي تسلب كل ما له علاقة بروح الإنسان.

كما تكررت لفظة بياض ثلاث مرات على طول السطر الشعري نفسه، وظفها الشاعر في قصيدته "بقية حياة" لدلالة على عدم جدوى الكلمة في وطن سلب أبناءه فيه لأبسط أداة يمكنهم أن يعبروا بها عن واقعهم.

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 103- 104.

ومـن أمثلـة تكـرار الكلمـة فـي الـديوان تكـررت لفظـة يمشـي ثـلاث مـرات متتابعـة فـي السـطر الشـعري الواحـد وهـذا مـا نجـده فـي قصـيدة "مـا أنـا إلا هـو" الـذي يقـول فيها:

بعيدا، وراء خطاه

ذئاب تعض شعاع القمر

بعيدا، أمام خطاه

نجوم تضيء أعالي الشجر

في القرب منه

دم نازف في عروق الحجر

لذلك، يمشي ويمشي ويمشي[1]

أراد الشـاعر مـن تكـرار هـذه اللفظـة أن يصـور رحلـة المحتـل المتجبـر فـي هـذه الحيـاة فجعـل مـن لفظـة يمشـي تفيـد الحركـة والتغييـر لدلالـة علـى النهايـة المحتومـة للمحتل (الموت) والتي تجسدت من خلال قوله:

إلا أن يذوب تماما

ويشربه الظل عند نهاية هذا السفر[2]

ويبـدو أن الشـاعر هنـا يريـد أن يوصـل رسـالة للعـدو تنقـل لـه صـورة الفنـاء للمحتـل فمهمـا أعطتـه الحيـاة كامـل القـوة فلابـد لهـذا الجبـروت أن يـزول ويضـعف بهزيمته أو بموته.

ومـن أشـكال التكـرار الموظفـة فـي الـديوان تكـرار الجملـة أو العبـارة الواحـدة بمسـافات متباعـدة بحيـث أن الجملـة المكـررة تجعـل الأولـى أكثـر تأكيـدا وأقـوى تـأثيرا في نفس المتلقي ومثال ذلك في قصيدة "الغابة" التي يقول فيها:

---

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

لا أسمع صوتي في الغابة، حتى لو

خلت الغابة من جوع الوحش...

ولا أسمع صوتي في الغابة، حتى لو

حملته الريح إلي، وقال لي

"هذا صوتك"... لا أسمعه

لا أسمع صوتي في الغابة، حتى لو

وقف الذئب على قدمين وصفق لي:

"إني أسمع صوتك، فلتأمرني!"[1]

نلحظ في هذا المقطع تكرار "لا أسمع صوتي في الغابة" شبه الشاعر وطنه بالغابة بعد أن سكنه المحتل ومارس عليه قانون الغاب، القوي يخضع سيطرته على الضعيف هنا حمل تكرار هذه الجملة ضياع الشاعر وشعبه وسط وطنه الذي منع فيه لأبسط حقوقه فصوته وكلمته لا تسمع في ظل اتفاقيات وقرارات المحتل.

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار أيضا: تكررت جملة ليتني حجرعدة مرات في قصيدة "ليتني حجر" يقول الشاعرفيها:

ليتني حجر –قلت– يا ليتني

حجر ما ليصقلني الماء

أخضر أصفر... أوضع في حجره

مثل منحوتة أو تمارين في النحت...

يا ليتني حجر

كي أحن إلى أي شيء ! [2]

---

[1] محمود درويش:ديوان **أثر الفراشة** ص 31– 32.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

لقد كرر الشاعر هذه الجملة بشكل لافت للانتباه لتحمل دلالة الملل والضجر التي تكتنف حياة الشاعر النفسية لدرجة أنه يتمنى أن يكون حجرا يستفاد منه وربما هذا يجعلنا ندرك دلالة أخرى وهو تمني الشاعر أن يكون حجرا في يد الفلسطيني ليستخدمه كسلاح لمواجهة المحتل.

ومن أشكال التكرار الذي اعتمد عليه محمود درويش هو ترديد اللفظة مرتين في السطر الشعري الواحد ومثال ذلك في قصيدة "البنت/ الصرخة" ويقول فيها:

على شاطئ البحر بنت وللبنت أهل

وللأهل بيت، وللبيت نافذتان وباب

وفي البحر بارجة تتسلى

بصيد المشاة على شاطئ البحر[1]

فالملاحظ في هذه القصيدة تكرار كلمة بنت مرتين في السطر الشعري الأول وترديد كلمة بيت في السطر الشعري الثاني، هنا فالشاعر يرسم صورة لسارق الوطن من أيدي أبنائه باستخدامه للفظتين جعل من لفظة البيت صورة للوطن والبنت جعلها رمزا للكرامة، فالمحتل لا يمكنه طرق باب الوطن وإنما قام بسرقته من خلال دخوله عن طريق البحر لقصف باب الوطن والدخول إليه وهذا يحمل في طياته دلالة الجبن والخوف من طرف المحتل.

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا ما جاء في قصيدة "ليتني حجر" يقول فيها:

ولا حاضري يتقدم أو يتراجع[2]

وأصل السطر الشعري

[1] محمود درويش: **أثر الفراشة** ، ص 17.

[2] المصدر نفسه ، ص23 .

لا حاضري يتقدم أو يتراجع

هنـا الشـاعر كـرر هـذه العبـارة لا حاضـري لدلالـة علـى حالـة الثبـوت والمعانـاة اليوميـة التـي يعيشـها الشـاعر فـي وطنـه مـن بشـاعة القتـل والخـوف والضـياع ... التـي تلقـي بـه فـي أمـواج الضـجر والملـل الـذي يجعلـه يـوقن أن هـذه المعانـاة لـن تزول.

ومـن أشـكال التكـرار أيضـا فـي شـعر محمـود درويـش مـا يسـمى ب العكـس والتبـديل وهـو "قلـب التركيـب وتبـديل جـزء منهـا بـالآخر وترتيـب الكلمـات بطريقـة عكسية."[1]

وهذا ما ورد في قصيدة "تسر على ارتفاع منخفض" يقول:

ولسنا طائرين

إذن، نغني:

من يرانا لا نراه

ومن نراه لا يرانا[2]

فالشاعر في السطرين

من يرانا لا نراه = الحياة

ومن نراه لا يرانا = الموت

إذ هـذا النـوع مـن التكـرار يسـاعد المتلقـي فـي الكشـف عـن الدلالـة مـن خـلال فهـم المعنـى بالضـد فالإنسـان يتـأرجح بـين ثنائيـة الحيـاة والمـوت، فهـذا النـوع مـن التكرار حمل دلالة الفناء.

ومن أمثلته أيضا في قصيدة "ما أنا إلا هو" يقول:

---

[1] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 122.

[2] محمود درويش: **ديوان أثر الفراشة**، ص 41.

وما أنا إلا هو

وما هو إلا أنا

في اختلاف الصور[1]

فالشاعر في هذا المقطع جمع بين ثنائية الشاعر (الشعب) والعدو:

وما أنا إلا هو = الشعب

وما هو إلا أنا = المحتل

كان الجمع بين هاتين الثنائيتين مقصود من طرف الشاعر ليبين مبدأ المساواة بين البشر، فأصل خلق الإنسان من طين ولكن الاختلاف بينهم في الصور التي قصد بها الشاعر أفعال البشر التي تختلف من إنسان إلى آخر.

كذلك من أشكال التكرار أيضا تكرار التراكيب "وهو ما يسمى في البلاغة بالموازنة أي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام متساوية في الوزن كأن يأتي سطر أو أكثر على شكل تركيب نحوي وصرفي واحد مع اختلاف الصورة فيما بينهما، وهذا النوع من التكرار يعطي النص بعدا إيقاعيا ونغما إضافيا إضافة إلى استغلاله في التوظيف الدلالي للنص الشعري.[2]

ويتضح هذا في قول الشاعر من خلال قصيدة "أثر الفراشة" يقول فيها:

أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يزول[3]

فالسطرين الشعريين يشتركان في التركيب النحوي كما أن الشاعر لم يكن غرضه في هذا المقطع إبراز الإيقاع فقط وإنما كان هدفه دلالي أيضا الدلالة

---

[1] المصدر نفسه ، ص 62.

[2] ينظر: محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 204.

[3] محمود درويش: ديوان**أثر الفراشة**، ص 131.

علـى أن الشـيء مهمـا كـان صـغيرا ولا يـرى إلا أنـه باسـتمرارية الأثـر يحـدث أثـرا كبيرا وهو دلالة عن الصمود والتحدي والمقاومة.

ويتضـح أيضـا هـذا النـوع مـن التكـرار فـي قصـيدة "مكـر المجـاز" التـي تبـدأ بقوله:

مجاز أقول: انتصرت

مجاز أقول: خسرت[1]

إن هـاذين السـطرين الشـعريين يشـتركان فـي التركيـب النحـوي إلا أنهمـا يختلفـان فـي الدلالـة فـالأولى حملـت دلالـة الأمـل والتفـاؤل والثانيـة دلـت علـى حالـة الضجر والخيبة جراء الحياة القاسية التي يعيشها الشاعر في وطنه.

ومـن أشـكال التكـرار أيضـا فـي شـعر محمـود درويـش تكـرار أبيـات مقدمـة القصيدة في نهاية القصيدة أيضا.

ومثال ذلك في قصيدة "أثر الفراشة" يقول:

أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يزول[2]

كما حدث هذا النوع من التكرار في قصيدة "كم البعيد بعيد" يقول فيها:

"**كم البعيد بعيد**"؟

كم هي السبل؟[3]

مـن خـلال القـراءة لكـل مـن القصـيدتين يشـعر القـارئ بانسـجام الـنص وكأنـه كـل بيـت مربـوط بدلالـة الـذي بعـده ممـا يجعـل القصـيدة كتلـة دلاليـة واحـدة، فتكـرار

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة** ، ص 38.

[2] المصدر نفسه ، ص 133.

[3] المصدر نفسه، ص 68.

هـذا النـوع فـي القصـيدة الأولـى يحمـل دلالـة الصـمود والمقاومـة أمـا دلالـة القصـيدة الثانية فهي تحمل دلالات الحزن والأسى والحسرة.

إذن فقـد كـان للتكـرار بمختلـف أشـكاله وأنواعـه فـي ديـوان أثـر الفراشـة أثـر دلالـي إيقـاعي سـاهم فـي تماسـك وانسـجام مختلـف القصـائد المكونـة للخطـاب الشعري.

4. دلالة إيقاع الطباق:

يقصـد بالطبـاق فـي علـم البـديع العربـي الجمـع بـين الضـدين أو المعنيـين المتقـابلين فـي الجملـة، والضـدان إمـا أن يكونـا اسـمان وإمـا فعـلان[1]. وهـو نوعـان: **الطبـاق الإيجـاب:** هـو مـا صـرح فيـه بإظهـار الضـدين أو هـو مـا لـم يختلـف فيـه الضـدان إيجابـا وسـلبا، أمـا **الطبـاق السـلب:** وهـو مـا لـم يصـرح فيـه الضـدين، أو مـا اختلـف فيـه الضـدان إيجابـا وسـلبا[2]، ولا تكمـن فنيـة الطبـاق فـي وضـع لفظـين متقـابلين فقـط فـي المعنـى، إنمـا تكمـن الفنيـة فـي طريقـة توظيـف المطابقـة دلاليـا وتهيئة النص لتلقي هذا اللون من الألوان البديعية."[3]

والمتأمـل لشـعر محمـود درويـش يجـده قـد أولـى عنايـة كبيـرة للطبـاق بنوعيـه لأنـه كـان المفصـح لحالتـه النفسـية والشـعورية القائمـة علـى الثبـات والحركـة كمـا كـان الأكثـر وقعـاو تـأثيرا علـى المتلقـي، ومـن أمثلـة ذلـك قصـيدة "قلبـي كوكبـا اسـتخدم الشـاعر فيهـا أكبـر قـدر ممكـن مـن الطباقـات كـون هـذه القصـيدة تتحـدث عـن الـوطن يقول فيها:

هل كل هذا أنت؟

غامضة وواضحة

---

[1] ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم مصطلحات الأدب**، ص 232.

[2] ينظر،عبد العزيز عتيق: **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.س، ص ص 79- 80.

[3] محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، ص 217.

حاضرة وغائبة معا...

عيناك ليل حالك... ويضيئني

ويقول في المقطع الثاني من القصيدة:

هل كل هذا أنت؟

صف في الشتاء وفي الخريف ربيع نفسك

تكبرين وتصغرين على وتيرة نايك السحري

يخضر الهواء على مهبك

يضحك الماء البعيد إذا نظرت إلى السحاب

ويفرح الحجر الحزين إذا مررت بكعبك العالي...[1]

إن الملاحظ للقصيدة تنويع الشاعر للطباقات فجعل في كل سطر دلاليتين دلالة الأمن والسلام ودلالة المعاناة وتتجسد الدلالتين من خلال العبارات التالية: غامضة ‡ واضحة، حاضرة ‡ غائبة، حالك ‡ يضيء، صيف ‡ شتاء، خريف‡ربيع، تكبرين ‡ تصغرين، يفرح ‡ الحزين... وغيرها.

فالقارئ لهذه القصيدة يشعر بأن الوطن الذي يتحدث عنه الشاعر هو وطنه أيضا من خلال الإيقاعات المتناغمة المتولدة من جملة الطباقات، والحاملة للحالة النفسية والشعورية للشاعر، فأحسن إيصالها بكل رقة وعذوبة من خلال تشبيه الوطن بالحبيبة فكلاهما يحمل دلالة الأمن والاستقرار، إلا أنه في متن القصيدة جعل لهذه الدلالة ما يطابقها ليحدث بذلك تذبذبا في نفس القارئ يدرك من خلاله دلالة ثانية مضادة للدلالة الأولى وهي دلالة الحرب والخوف والرعب التي يعايشها الشاعر في وطنه.

ومن القصائد أيضا التي احتوت على عدد كبير من الطباقات قصيدة "قاتل وبريء" التي جسدت صورة الظلم واللامساواة، يقول فيها الشاعر:

[1] محمود درويش: ديوان **أثر الفراشة**، ص 159.

هو الحب، كالموج

تكرار عبطتنا بالقديم–الجديد

سريع بطيء

وبذي... كديك

جري كذي حاجة

عصبي المزاح رديء

هادئ كخيال يرتب ألفاظه

مظلم، معتم... ويضيء

فارغ ومليء بأضداده

هو الحيوان/ الملاك

بقوة ألف حصان، وخفة طيف

وملتبس، شرس، سلس

كلما فر كر

ويحسن صنعا بنا... ويسيء

يفاجئنا حين ننسى عواطفنا

ويجيء...

هو الفوضوي/الأناني/

والسيد/الواحد/ المتعدد

نؤمن حينا ونكفر حينا

إنه قاتل... وبريء! [1]

ففـي هـذه القصـيدة أيضـا عـدد الشـاعر مـن الطباقـات منهـا: القـديم ‡ الجديـد ،سـريع ‡ بطـيء، مظلـم ‡ يضـيء، فـارغ ‡ ملـيء، هـو الحيـوان ‡ المـلاك

[1] محمود درويش،ديوان **أثر الفراشة**، ص 216.

،قـوة‡خفـة، شـرس ‡ سـلس، يحسـن ‡ يسـيء، الواحـد ‡ المتعـدد، قاتـل ‡ بـريء فجملة الطباقات هذه جسدت لنا الوضع السائد بين فلسطين والمحتل.

والقـائم علـى مبـدأ اللامسـاواة، فالمحتـل مهمـا نـافى قـوانين الإنسـانية اتجـاه الفلسـطينيين يضـل هـو الضـحية وذلـك لتجسـيده صـورة الضـعيف المسـالم والمـلاك فـي المحافـل الدوليـة فجـاءت الطباقـات فـي القصـيدة تحمـل صـورتين للمحتـل، وصورة الإنسان المثالي أمام أعوانه، وصورة المدمر المعتدي في فلسطين.

وهـذا مـا جسـدته قصـيدة "وجـوه الحقيقـة" التـي وضـحت مـا يجـري فـي فلسـطين، وتزييف الحقيقة أمام الرأي العام من طرف المعتدي يقول الشاعر فيها:

الحقيقة أنثى مجازية

حين يختلط الماء والنار

في شكلها

والحقيقة نسبية

حين يختلط الدم بالدم

في ليلها[1]

هنـا الشـاعر جعـل مـن هـذه الطباقـات: الحقيقيـة ‡ مجازيـة، المـاء ‡ النـار هنـا يؤكـد الشـاعر أن المحتـل لا يمكنـه أن يجمـع بـين شـيئين، فالمـاء يسـتحيل أن يختلط بالنار لأن الحقيقة واحدة وهي صورة المحتل المشوهة.

ومن القصائد أيضا قصيدة "في صحبة الأشياء" التي يقول فيها الشاعر:

كنا ضيوفا على الأشياء أكثرها

أقل منا حينا حين مهجرها

النهر يضحك، إذ تبكي مسافرة

[1] محمود درويش، ديوان **أثر الفراشة** ، ص 136.

مري، فأولى صفات النهر آخرها[1]

جعـل طبـاق لفظـة: يضـحك ‡ يبكـي، وأولـى ‡ آخرهـا تعلـق الشـاعر بوطنـه على الرغم من مرارة الغربة والحنين إلى الوطن.

ومـن القصـائد أيضـا قصـيدة "الطريـق إلـى أيـن" فالشـاعر هنـا يصـور لنـا صـورة ضـياعه وسـط الحيـاة التـي يحكمهـا المسـتعمر التـي جسـدتها جملـة الطباقـات مثـل: "مرتفعـات ‡ منخفضـات، نهـار ‡ ليـل، شـتاء ‡ صـيف، ومما جـاء فـي القصـيدة قوله:

الطريق طويل إلى أين؟ مرتفعات

ومنخفضات، نهار وليل على الجانبين

شتاء قصير وصيف طويل، نخيل

وسرو وعباد الشمس على الجانبين[2]

فالشـاعر هنـا يصـف لنـا مـرارة الحيـاة التـي يعايشـها فـي ظـل وطـأة المسـتعمر رغم جمال فلسطين.

لعـب تنويـع الطبـاق دورا كبيـرا علـى المسـتوى الـدلالي والإيقـاعي، فقـط أضـاف جماليـة أسـلوبية علـى القصـيدة وأكسـبها جاذبيـة تأثيريـة فعالـة علـى المتلقـي دون أن يحدث أي ملل أو رتابة في مضمون القصيدة.

إذا فالإيقـاع يسـاهم فـي تشـكيل عناصـر الخطـاب الشـعري علـى تعـدد أشـكاله مـن إيقـاع خـارجي وداخلـي؛ فـالأول يسـاعد محلـل الخطـاب فـي التمييـز فـي بنيتـه بـين مـا هـو شـعر ونثـر، وهـذا مـا يجعـل جماليـة البنيـة الإيقاعيـة تتجلـى مـن خـلال هـذا الشـكل الخـارجي للقصـيدة، أمـا الـداخلي فيسـاهم فـي تحقيـق الانسـجام والاتسـاق

[1] المصدر نفسه ، ص 116.

[2] محمود درويش:ديوان **أثر الفراشة**، ، ص 141.

الإيقـاعي بـين البنـى المشـكلة للخطـاب الشـعري وهـذا مـا يعنـي أن كـل مـن الإيقـاع الـداخلي والخـارجي يكمـل الآخـر ممـا يسـاهم فـي إبـراز الشـحنة المعنويـة والدلاليـة للقصيدة.

الفصل الثالث:

سيمياء التشاكل و التباين

أولا : فضاء التشاكل و التباين:

1ـ**مفهوم التشاكل**

2ـ**مفهوم التباين**

ثانيا : سيمياء التشاكل و التباين من حيث الدلالة

1ـ **التشاكل و التباين في المستوى الصوتي.**

2ـ **التشاكل و التباين في المستوى التركيبي.**

3ـ **التشاكل و التباين في المستوى الدلالي.**

1. مفهوم التشاكل:

التشاكل مصطلح سيميائي عرف لدى الأدباء الغربيون قبل العرب، فهو يعد ركيزة أساسية، في الدراسات الأدبية، ولذلك لابد من الوقوف عند حدوده اللغوية والاصطلاحية.

أ- **لغة:** عرفه ابن منظور في باب مادة شكل بقوله: "الشكل بالفتح: الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه والشكل: المثل، نقول: هذا على شكل هذا أي على مثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة والتشاكل مثله"[1].

أما إبراهيم مصطفى يعرفه بقوله:

"المشاكلة: المماثلة، وعند أهل البديع: أن يذكر الشئ بلفظه غيره لوقوعه في صحبته كقوله تعالى " نسو الله فنسيهم "[2]

ومن خلال هاذين التعريفين يتضح لنا إن التشاكل في معناه اللغوي يقصد به المماثلة والموافقة.

ب- اصطلاحا:

"يعد غريماس GREIMASأول من نقل مفهوم التشاكل في ميدان العلوم التجريبية إلى حقل العلوم اللسانية 1996، وقد جاء بهذه الكلمة عن دلالتها الإغريقية الأولى: المكان المتساوي أو التساوي في المكان ISOS يساويTOPOS-EGALI المكان أو الموضع LIEU - ENDROIT. و التشاكل عنده تكرار عدد من العناصر الدلالية أو النحوية

[1] ابن منظور: لسان العرب ، ص635 357

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا مج1 ص491

في خطاب ما (وهو كلمة المنقولات المتكررة التي تجعل قراءة القصة متسنحة) فالتشاكل هو حصيلة تكرار عناصر معنوية تنتمي إلي مقولة واحدة".[1]

إلا أن هذا المصطلح أخذ يتوسع ليشمل المحور التعبيري فنجد فرانسوا راستي (f.rostier) يعرفه بأنه : "كل تكرار لوحدة اللغوية مهما كانت". فهو تعريف أكثر توسيعا من التعريف الذي وضعه غريماس حيث أنه أضاف عناصر أخرى، فهو وان كان يقر بأن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، التي تنتج عن تباين هذه الوحدات، مما يبين أن التشاكل وتبيان لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر".[2]

"وهكذا ،إذا كان ((غريماس))قصره على تشاكل المضمون في كتابه ((الدلالة البنيوية))،فإن راستي عممه ليشمل التعبير و المضمون معا ،أي أن التشاكل يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب ،بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا ،تشاكلا نبريا ،و ايقاعيا ،تشاكلا منطقيا و تشاكلا معنويا".[3]

أما جماعة **(m)** فإنها قد حددت مفهوما لتشاكل بأنه :"تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية،(العميقة أو السطحية) علي مدي امتداد القول. فهذا التعريف أكثر توسعا من التعريفين السابقين لان جماعة **(m)** راعت العنصرالجوهري المتمثل في التعبير، كما أنها أخذت في اعتبارها الشرط الايجابي في تعريفها التراكم اللغوي فهي لم تكن مثل **(غريماس)** الذي لم يعر

---

[1] نهيان هواوي : دلالة التشاكل اللساني في العربي المعاصر ، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها،جامعة الوادي،ع5،2013،ص245-246.

[2] فيصل الأحمر:معجم السيميائيات ،،ص238.

[3] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، بيروت ط3،1992، ص19.

انتباهه إلي الشرط السلبي، لأن العلامات التركيبية لاتستطيع أن تضع مقومات متعارضة في علاقة تحديديك كالمساواة والجمل"[1].

فالجماعة وضعت في اعتبارها كل من القاعدة المعنوية، والقاعدة التركيبة المنطقية، فقد أعطت الجماعة شرطين ضروريين لوجود التشاكل وهما:

1-التراكم المعنوي لرفع إبهام القول.

2-صحة القواعد والتركيبة والمنطقية بما فيها من مساواة وجمل.

إذ ما نظرنا إلي هذين الشرطين اللذين حددتهم الجماعة في صحة التشاكل نجد أنها قد ألغت من اهتمامها التعبير الأدبي ، والقابل لأي تركيب دلالي مصوغ في تركيب لغوي صحيح .[2]

فالخطاب الشعري خطاب متمرد، لذالك فشرط الجماعة لا يمكن أن تنطبق عليه،بل ان هذه الشروط لا تتعدي الخطاب العلمي. [3]

يتضح لنا من خلال هذه التعاريف تباين الأدباء في وضع تعريف محدد وشامل لهذا المصطلح .

[1] فيصل الأحمر : معجم السيميائيات،ص238.

[2] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ، 1992، ص23-24.

[3] المرجع السابق،ص240.

أما عند العرب :

يقدم محمد مفتاح تعريف لتشاكل ،بناء على أراء كل من "غريماس " و"راستي" و"جماعة m" بالإضافة إلى سده لثغرات التي وقعوا فيها فيقول :"أنه تنمية لنواة معنوية سلبيا و ايجابيا بإركام قسري ،أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية و تركيبية و معنوية و تداولية، ضمانا لانسجام الرسالة).[1]

فكان تعريفه أكثر شمولية خاصة عندما أضاف عنصر التداولية أي مراعاة علاقة المتكلم بالمتلقي ، و بالسياق و باللغة.

ومن خلال تعريف محمد مفتاح لتشاكل يمكننا أن نستشف ثلاث أنواع لتشاكل:

ا–تشاكل التعبير: ويكون في الغالب في صورته التركيبة و النحوية التي تحمل بالإضافة إلى وظيفتها الشعرية و الجمالية،وظيفة إبلاغية .

ب–تشاكل المعنى: ويركز على المشترك الدلالي لكل من المحمول وموضوعه ويسمى محمد مفتاح هذا النوع من التشاكل (التشاكل –الرسالة) و يجعل فاعليته الدلالية كامنة في فاعليته التواصلية ، ويمثل شكلا من أشكال التداولية أو رسالة قصدية إفهامية مما يجعل التشاكل الرسالة عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب و في تصوير الناقد إن التشاكلات المعنوية غالبا ما تكون مبثوثة عبر انتشار الملفوظ فما يظهر منها في الشبه يوضح قد لا يظهر في الاستعارة .

[1] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)،ص25.

ج–تشاكل الإيقاع: تشاكل الصوت :من خلال القيمة التعبيرية للصوت

تشاكل الكلمة :من حيث سميائية التقارب، التباعد ، التكرار.

اللعب بالكلمة بالاشتقاق، و الإبدال ،و التقليب، و التغير[1]

يتضح لنا من خلال هذه التعاريف أن لتشاكل أنواع قد إتفق عليها النقاد تمثلت في تشاكل التعبيرو تشاكل في المعنى و الإيقاع.

2. مفهوم التباين:

أ– **الغة** ورد في لسان العرب لابن منضور في مادة (ب ي ن) و المباينة : المفارقة وتبيان القوم تهاجروا والبين البعد و الفراق وفي الحديث صفته صلى الله عليه و سلم ليس بالطول المفرط طولا الذي بعد عن قد الرجال الطوال ، و بان الشئ بينا و بيونا[2]

وكما ورد لفظ التبيان في معجم الوسيط (تباينا) : بأن كل واحد منهما عن الأخر . ويقال : تباين ما بينهم : افترقا وتهاجرا ، و اللفظان "عند المناطقة": اختلف مفهوم مدلولاتها ، إذ يعني باختلاف المعنى وإن تشاكلت الكلمات و الجمل .[3]

ليتضح لنا من خلال التعريفين أن لفظة "التباين"تصب في مدلولاتها في نفس المعنى من انفصال و اختلاف .

---

[1] ينظر: خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1992،ط1، ص179.

[2] ابن منظور :لسان العرب ،ص63.

[3] ينظر :إبراهيم مصطفى و آخرون : معجم الوسيط ،المكتبة الإسلامية ،تركيا ،ج 1،ص 491.

ب- **اصطلاحا** : لقد افرز علم البديع مصطلحات كثيرة ظهرت في كتب البلاغين العرب منها " التباين " فاطلق على هذا المصطلح تسميات عدة منها الطباق التضاد المقابلة ... الخ.

كما أفرد القيرواني بابا للمقابلة قائلا: "المقابلة بين التقسيم و الطباق .

فهي تتصرف في أنواع كثيرة ، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب ،فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا ، وأخر ، ويأتي في الموافقة بما يوافق وفي المخالف بما يخالفه ، وأكثر ما تجئ به المقابلة في الأضداد ،فإن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة .

و مثال ذلك ما أنشده بعض الشعراء :

فيا عجبا كيف اتفقنا فناصح وفي و مطوى على الغل غادر ؟

فقابل بين النصح و الوفاء ، بالغل و الغدر ، وهكذا يجب أن تكون مقابلة صحيحة"[1].

والتباين عند محمد مفتاح هو "أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية ، ومنها اللغوية ، وقد يكون متخفيا لايرى إلا وراء حجاب ، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع و توتر بين طرفين أو أطراف متعددة ، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني".

ليتضح لنا أن التباين لا يقوم إلا على عنصر الصراع المتجلي تركيبيا في:

الخبر/ الإنشاء

الجملة الاسمية / الجملة الفعلية

الإثبات /النفي

[1] **صالح لحلوحي :التشاكل و التباين في شعر مصطفى الغماري ،مجلة الأثر،ع17،جامعة محمد خيصر بسكرة ،جانفي 2013،ص127.**

النهي / الأمر

الشيء /مقابله (وان ... لكن).[1]

ثانيا: سيمياء التشاكل و التباين من حيث الدلالة :

1-التشاكل و التباين في المستوى الصوتي :

أ: الصوت

يلعب الصوت "دورا رئسيا في اكتمال النظام التواصلي بين أفراد المجتمع البشري ،عن طريق الكلام وما هو إلا تسلسل أصوات معينة وفق طريقة مخصوصة داخلها وحدات صوتية ، يمكن إجراء تجزيئات وتحديد وحدات متتالية صغيرة قابلة للتجزؤ من هذه الوحدات ، وتطلق عليها الأصوات".[2]

فالأصوات اللغوية "تتكون من وحدات مستقلة ، بالامكان نطق صوت معين منعزلا عن غيره من الأصوات ، بغض النظر عن المعنى الذي يقع فيه ، وهذه الأصوات مختلفة ، ووحدتها الصوتية مستقلة عن بعضها البعض ،فيعبر عنها بصوت واحد وهي ما يطلق عنه علماء الغربيون المحدثون بالفونيم" .[3]

---

[1] ينظر: محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ، ص71

[2] احمد قريش:تطور صوت القاف في لهجة توانت ،وعلاقته بنظيره في اللهجات العربية القديمة ،مجلة الآداب و اللغات ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ،الجزائر ،ع8،2009،ص 68

[3] المرجع نفسه :ص68

"فالفونيم هو أصغر جزء صوتي من الكلمة يمكن تميزه عن غيره من الأجزاء داخل الكلمة لان لكل لغة أنماطها الصوتية خاصة بها إضافة لاشتراكها مع اللغات الأخرى في أنماط موحدة" .[1]

فكان محمود درويش من الشعراء المعاصرين الذين حملوا أصغر جزء صوتي من الكلمة بدلالات ومعان عدة تشاكلت تارة، وتباينت في مواضع أخرى في قصائد الديوان .

ويتجسد التشاكل الصوتي في ديوان"أثر الفراشة" لمحمود درويش في قصيدة "عن اللاشيء " وذلك في قول الشاعر:

هو اللاشيء يأخذنا إلى اللاشيء،

حدقنا إلى اللاشيء بحثاً عن معانيه ...

فجردنا من اللاشيء شيءٌ يشبه اللاشيءَ

فاشتقنا إلى عبثية اللاشيء

فهو أخف من شيء. يشيئنا[2]

نرصد تشاكلا لصوت "الشين" في البيت الأول و الثالث ، حيث ساهم في بعث الدلالة العميقة لهذه الأبيات وغاص في زحام البعثرة و الاضطراب .

وإذا أردنا وصفا لصوت " الشين " فهو كما أوضحه " حسين عباس في كتابه خصائص الحروف العربية و معانيها "حرف الشين رخو يشبه رسمه في السريانية صورة الشمس

[1] ينظر: منصور بن محمد الغامدي : الصوتيات العربية ،مكتبة التوبة ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ،ط1، 2001،ص.25

[2] محمود درويش :ديوان اثر الفراشة،ص103.

يقول عنه العلا يلي انه لتفشي بغير نظام و يدل على البعثرة و الانتشار و الاضطراب ماديا و معنويا بما يتوافق مع بعثرة النفس عن خروج صوت الشين منها [1]

كما احتوت قصيدة "ذباب أخضر " على التباين الصوتي و تجسد ذلك من خلال قول الشاعر:

المشهد هُوَ هُوَ. صيفُ وعرقُ ، و خيال

يعجز عن رؤية ما وراء الأفق . و اليوم

أفضل من الغد .لكن القتلى هم الذين

يتجددون . ويولدُون كل يوم.وحين يحاولون

النوم يأخذهم القتلُ من نعاسهم إلى نوم [2]

في هذا المقطع نرصد تباينا لصوت " الواو " و"النون "في السطر الرابع ، ساهم كل حرف في بعث دلالة معينة تختلف عن الأخرى .حيث دل حرف الواو على الانفعال و الفاعلية التي حملتها ألفاظ يتجددون ، يولدون ، في حين بعث حرف النون في نهاية الكلمات معاني و دلالات مغايرة لذلك الانبعاث و حيوية إلى الاستقرار و الثبوت .

وإذا أردنا معرفة معاني هذه الحروف في المعاجم اللغوية نجد: أن ابن كيسان صنف الحروف إلى حروف مهموسة و مجهورة فوقع حرف الواو و النون في خانة الحروف المهموسة فحرف الواو من الحروف البصرية الدالة على الفاعلية و الانفعال

[1] حسين عباس :خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة ،منشورات،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،سوريا ،دط ،1998،ص96،158.

[2] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ص19.

المؤثر في الظواهر أما حرف النون من الحروف الشعورية الدالة على التعبير عن البطون في الأشياء للتعبير عن الصميمة و الانبثاق ورنين و البطون و النفاذ والإخفاء و الضعف و النون في نهاية اللفظة للرقة و الأناقة و الاستقرار[1].

يعد الصوت أحد العوامل المساعدة للشاعر للتعبير عما يختلج بما في داخله من ألم وحزن وأفراح ويكون توظيف هذه الأصوات إما مهموسا أو مجهورا وذلك بحسب القيمة التعبيرية و الحالة الشعورية التي تقتضيها نفسية الشاعر و موضوع القضية .

ب – الكلمة :

إن إدراج الكلمة في أبنية مركبة متعددة المستويات ،يضفي عليها قيمة دلالية موحدة تجعلها صالحة لأداء وظائفها ،على هذه المستويات المختلفة ،لان اختلاف البنية يعطي للكلمة قيمتها الدلالية حتى تصبح وحيدة المعنى، فكلما انكمش مجال تعدد المعنى و زاد اكتمال الإفادة و الإعلام بها ، و الذي يجعل ثراء المضمون الفني و الأدبي ممكنا هو استبعاد المعاني غير مفيدة ،بإدخال الكلمة في بنية مركبة خارجة حدود اللغة , وان كانت خاضعة لها في طرق التعبير، إلا إن لغة الأدب تختلف عن لغة العادية [2] .

فليست الكلمة سواء تجسيد لتلك التجارب و المشاعر فكلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار بتكرار أصوات بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد ، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية في القصيدة. [1]

[1] ينظر :حسين عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها،ص158–196.

[2] ينظر: صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق ، القاهرة ،ط1998،1،ص199.

تكون إما بترديد متصل أو بترديد منفصل فقد يحتوى شطر البيت على ترديد متصل وحده ، وقد يكون شطر الأول متصل الترديد و الثاني بعيده ، فالاتصال يعني الاتصال ألزماني و المكاني و الابتعاد يعني تراخيهما فلكل من هذا الاتصال و الابتعاد تأثيره على المتلقي فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحث و الكف أو للفت الانتباه ، وإذا فصل بينهما فان الهدف المتوخى من التكرار مرغوب فيه ولكنه في زمن دوري متثاقل[2].

الكلمة في ديوان اثر الفراشة لها دور كبير في إيصال احاسيس الشاعر من ألم او فرح سواء كان عن طريق تكررها تكرارا متصلا أو منفصل.

فسنتطرق إلى عرض بعض هذه النماذج التكرار المتصل :

***التكرار المتصل:**

" يظهر التكرار المركز في مواضع محددة من القصيدة و هذا النمط أشبه بموجات متوالية ، ما إن يفلت الشاعر من موجة حتى يقع تحت تأثير موجة أخرى ليظل معلقا بتلابيب هذا الأسلوب إلى أن تنتهي القصيدة " [3]

فقد تجسد التكرار المتصل في ديوان اثر الفراشة في قصيدة "ما انأ إلا هو" وذلك في قول الشاعر:

[1] ينظر: الوجي عبد الرحمن : الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد للنشر و التوزيع دمشق ، 19989 ،ط1 ،ص 74.

[2] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ص 39.

[3] احمد علي محمد :التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة " لشابي دراسة أسلوبية إحصائية ،ص 49.

وفي القرب منه

دمُ نازفُ من عروق الحجر

لذلك يمشي و يمشي و يمشي

إلى أن يذوب تماماً

ويشربه الظل عند نهاية هذا السفر[1]

إذ يظهر التكرار المتصل للوحدات الصوتية في السطر الثالث حين كرر الشاعر لفظة يمشي ثلاث مرات لدلالة على الإستمرارية في معاناة الشعب الفلسطيني رغم مرور السنين فتشاكلت هذه الألفاظ دلاليا .

كما نلحظ التكرار المتصل في قصيدة "بقية الحياة" في قول الشاعر :

أجلس حتى الظهيرة، حياً ،إلى مكتبي

لا أرى أثَر اللون في الكلمات

بياض، بياض، بياض ...[2]

يتجلى التشاكل في هذا المقطع من خلال التكرار المتصل في الكلمات حيث كرر الشاعر لفظة البياض ثلاث مرات في البيت الرابع عشر دلالة على صمت الكلمة وعجزها على تبليغ الرسالة، فسعى الشاعر بذلك التكرار للكلمات على تأكيد على عدم فعالية الكلمة في القضية الفلسطينية .

[1] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ص62

[2] المصدر نفسه :ص48.

***التكرار المنفصل :**

يركز الشاعر في هذا التكرار المتناثر على كلمة بعينها ,وتوزعها بلا انتظام في القصيدة عامة.[1]

تجسده في ديوان "أثر الفراشة" التكرار المنفصل في قصيدة "شخص يطارد نفسه" في قول الشاعر:

كما لو كنتَ غيرك سادرا :

لم تنظر أحداً

مشيتَ على الرصيف

مشيتُ خلفك حائراً

لو كنت أنت أنا لقلت لك [2]

إن تناظر الكلمات و تكرارها المنفصل منحها تباينا في المعنى فدلت الكلمة الأول في البيت الثالث على الثبات والاستقرار والهدوء أما الكلمة الثانية في البيت الرابع دلت على الاضطراب والفزع فكان لتشاكل وتباين الكلمات الأثر البالغ في مضمون القصيدة.

كما نجد قصيدة "غريبان" تعج بالتكرار المتناثر ومثال ذلك قول الشاعر:

يرنو إلى أَعلى

فيصير نجمةً

[1] ينظر :احمد علي محمد :التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة " لشابي دراسة أسلوبية إحصائية ،ص 49 .

[2] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ،ص76.

ترنو إليهْ!

يرنو إلى الوادي

فيبصر قبرهُ

يرنو إليهْ

يرنو إلى امرأةِ،[1]

يتبين لنا من خلال القصيدة تكرار المنفصل الذي تشاكلت وحداته الصوتية في البيت الأول ،والثالث ،الرابع ،والسادس والسابع . غير أن هذا التناظر يرفقه اختلاف المضمون فاختلفت النظرة من نظرة أمل وتمسك بالحياة في البيت الأول إلى نظرة سوداوية يملؤها الموت والعذاب في البيتين الرابع والسادس.

نستشف مما سبق أن تكرار الشاعر للكلمات من أسماء وأفعال سواء كان التكرار متصل أو منفصل له غايته الدلالية والإبلاغية، يريد الشاعر من خلالها إيصال رسالته فكان تكرار الكلمات من خلال تلك الأصوات التي خلقت جوا موسيقيا.

2- التشاكل و التباين في المستوى التركيبي:

أ-التباين التركيبي :

يتجلى التباين التركيبي في" ذلك الصراع التركيبي من الخبر و الإنشاء ، الإثبات و النفي ، والنهي و الأمر ، و الشيء و مقابله وبين الجلة الاسمية و الجملة الفعلية ".[2]

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ، ص56

[2] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)،ص60.

فكان ديوان "اثر الفراشة " حقلا خصبا لذلك الصراع التركيبي، الذي صاحب القصائد من البداية إلى النهاية .

***الخبر / الإنشاء :**

الأسلوب الخبري هو "الإخبار عن شيء ما ، وهذا الخبر يحتمل الصدق و الكذب فان هو طابق الواقع كان صادقا ، أما إذا خالف الواقع كان غير صادق . وإذا كان الأسلوب الخبري يحتمل الصدق ، أو الكذب فالأسلوب الإنشائي لا يحتمل الصدق والكذب" [1].

احتوت قصيدة "عدوى " على أسلوبي الخبر و الإنشاء و تجسد ذلك في قول الشاعر :

"قال لي ،. بعدما كسر الكأس" :

لاتصف الشعرَ ، يا صاحبي ، بالجميل

و لاَ بالقوي،

فليس هنالك شعر قوي و شعر جميل

هناك شعر يصيبُك سرًا[2].

فمن خلال هذه المقطوعة الشعرية يتضح لنا توظيف الشاعر لأسلوبي الخبر والإنشاء ؛ ففي السطر الأول وظف الشاعر أسلوب الخبري الذي أراد من خلاله إيصال

[1] ينظر:احمد عبد الغفار : الكلمة العربية كتابتها و نطقها ، دار يافا العلمية ، 2011، ط1 ، ص188

[2] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ص151

رسالته لكل الشعراء إن الشعر ينبعث من القلب إلى القلب ليؤكد ذلك في الشطر الثاني بتوظيفه لأسلوب إنشائي.

***الجملة الاسمية /الجملة الفعلية :**

الجملة الاسمية هي التي يتصدرها اسم، و الجملة الفعلية هي التي يتصدرها فعل فقد جاء في المغني : "و مرادنا تصدر الجملة المسند و المسند اليه فلا عبرة بما تقدم عليها من الحروف فالجملة من نحو اقائم زيدان و ازيد اخوك ؟ نحو اقام زيد ؟".[1]

تزخر قصائد الديوان بالجمل الاسمية و الجمل الفعلية فنذكر منها ما ورد في قصيدة "شال حرير" :

شال على غصن شجرة .مرتْ فتاةُ من هنا

أو مرت ريح بدلاً منها ، وعلقت شالها على

الشجرة .ليس هذا حبرا .بل هو مطلع

قصيدة لشاعر متمهل أعفاه الحب من الألم، [2]

تصدرت الجملة الاسمية و الفعلية قصيدة "شال حرير"؛ ففي السطر الأول دلت الجملة الاسمية على الثبوت و الاستقرار ، في حين دلت الجملة الفعلية التي وردت في السطر الثاني علي الحركة و الحياة .

[1] ينظر فاضل صالح السمرائي : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، دار الفكر ، عمان الأردن ،2008 ،ط2 ، ص 156، 157.

[2] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ص117.

***الأمر/النهي:**

الأمر هو" طلب الفعل على وجه الاستعلاء و الإلزام .أما النهي هو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء و الإلزام".[1]

فنجد فعل الأمر و النهي في قصيدة" واحد ، اثنان ، ثلاث" وذلك في قول الشاعر :

صعد الممثل إلى خشبة المسرح مع المهندس

الصوت : واحد اثنان ثلاثة .توقف !

سنجرب الصوت مرة ثانية : واحد ،اثنان ،

ثلاثة توقف هل تفضل قليلا من الصدى ؟

قال : لا أعرف ... افعل ما تشاء كانت !.

القاعة خالية تماماً .مئات المقاعد الخشبية [2]

وظف الشاعر في قصيدة " واحد، اثنان ،ثلاث" أسلوبي الأمر و النهي من أجل الدلالة على ثنائيتين ضديتين؛ أولهما تتجلى من خلال أربع أبيات من المقطع لدلالة ثبوت و تجذر الإنسان الفلسطيني من خلال المقاومة و الصمود و الصبر إلا انه ينفي في السطرين الأخيرين من هذا المقطع نصرة و تعاون الدول الغربية للقضية الفلسطينية .

[1] عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، و علم المعاني ، دار النهضة العربية ، لبنان ،2009 ، ط1 ،ص 75 ،83.

[2] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ص99.

***الإثبات /النفي :**

يتجسد الإثبات و النفي في ديوان " أثر الفراشة "في قصيدة "ليتني حجر " في قول الشاعر:

لا أحنُ إلى أي شيءٍ

فلا أمسِ يمضي ، ولاالغَدُ يأتِي

ولا حاضر يتقدَمُ أو يتراجعُ

من عبث الاضروري

يا ليتني حجر

كي أحنَ إلى أي شيءٍ[1]

يتضح لنا في هذه المقاطع الشعرية توظيف الشاعر للإثبات و النفي في البيت الأول والسادس. فقد خلفت هذه الثنائية صراع نفسيي الذي ساد كيان الشاعر بسياج الألم ،و الحيرة و التوتر ومن تفاؤل و أمل يظهر و يختفي .

كما يظهر ذلك أيضا في قصيدة " أكثر و اقل "يقول الشاعر فيها :

حتى لو لم تكوني ما أنت عليه من حضور

باهر ، سأكون أنا ما أناعليه من غياب

فيك باطن وظاهر .شفافُ و حضورك بلوري

أرى ما وراءه من حدائق، فانخطف إلى

متاهات عليا لا يبلغها خيال تبهجه سعة [2]

[1] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ص23.

[2] المصدر نفسه ،ص155.

سعى الشاعر من خلال قصيدة "أكثر و أقل " إلى إثبات مدى حبه وتعلقه بوطنه رغم كل المعاناة التي يعيشها داخل و خارج وطنه ففي متن القصيدة نلحظ أن الشاعر يعاني الم وحزن جراء اغترابه فسعى بذلك إلى التأكيد على عواطفه.

***الشيء/ مقابله:**

يعرض الشاعر في قصائده أفكارا ثم يقابلها بأفكار أخرى، إما مساندة للفكرة الأولى أومتعارضة معها.

ومثال ذلك قصيدة "صناديق فارغة "في قول الشاعر :

إذا كان السلامُ هدنةً بين حربين ، فان

للموتى حقَ الإدلاء بأصواتهم : سنختار

الجنرال .وإذا كانت الحرب حادثة سيرِ

وقعت على الأوتوستراد السريع، فإن على

الأحياء واجب الإدلاء بأصواتهم : سنختار

الحمار .لكن الأحياء لم يذهبوا إلى

صناديق الاقتراع لا لأن الثلج كان يندف [1]

طرح الشاعر في هذه القصيدة قضيتين سياسيتين تلخص الأوضاع الراهنة داخل فلسطين، و ما يعيشه الشعب الفلسطيني في ظل وطأة الاستعمار فالقضية الأولى تمثلت من خلال سلب المحتل لأبسط حقوق الإنسانية لشعب الفلسطيني ، أما الثانية فقد عكست

[1] محمود د رويش : ديوان اثر الفراشة ، ص101.

انبهار المحتل لعظمة هذا الشعب الذي لا يكل و لا يمل من تجديد كل ما يهدمه المحتل بأحسن مما كان عليه .

ومثال ذلك أيضا قصيدة " لو كنت غيري " يقول الشاعر :

وحدك ،كفكرة خالية من حجة البرهان ،

دون أن تحدس بما يدور من حوار بين

الظاهر و الباطن .العزلة مصفاة لا مرآة

ترمي ما في يدك اليسرى إلى يدك اليمنى ،

ولا يتغير شيء في حركة الانتقال من

اللافكرة إلى اللامعنى لكن هذا العَبَثَ

البرئ لا يؤذي و لا يجدي : و ماذا[1]

فقد احتوت قصيدة "لو كنت غيري" على الشيء و مقابله، الذي منح الشاعر المتلقي فرصة أن يتقمص دوره و يتخذ القرار ويعايش واقعه.

ب –التشاكل التركيبي :

"إن تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب في المستوى التركيبي يجعلنا ، نجد تشاكلا جزئيا أو كليا ينعكس في الاشتراك في الحرف الأخير أو في الصيغة الصرفية ولذلك تم توسيع في هذا المفهوم ليشما أنواعا من المتشاكلات كالزمن ،و النفي و المكان ، و الضمائر". [2]

[1] محمود د رويش ، ص107.

[2] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)،ص72.

تجسد التشاكل التركيبي في قصيدة " وجوه الحقيقة " في قول الشاعر :

الحقيقة أنثى مجازية

حين يختلط الماء و النار

في شكلها

والحقيقة نسبيةُ

حين يختلط الدمُ بالدمِ

في ليلها

الحقيقة بيضاء ناصعةُ

حين تمشي الضحية

مبتور القدمين [1]

لقد وظف الشاعر في قصيدة " وجوه الحقيقة " تشاكلات تركيبية نحوية ، سعى من خلالها لتبليغ أهدافه ورسم معالم الألم لكل مطلع على القصيدة فكان بذلك تعادل التراكيب النحوية،المتمثلة في :الحقيقة أنثى مجازية الحقيقة بيضاء ناصعة /حين يختلط الماء و النار ، حين يختلط الدم بالدم /في ليلها ،في شكلها " فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثري إلى جانب طبيعتها المعنوية و العلاقية .".

كما نجد قصيدة "اثر الفراشة " التي احتوت على التشاكل التعبيري ومثال ذلك قول الشاعر:

أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يزول [2]

[1] محمود درويش ، ديوان أثر الفراشة ،ص135.

[2] المصدر نفسه ، ص 131.

يتضح لنا من خلال قصيدة "اثر الفراشة " تساوي طرفا الشطرين في جميع مكوناتهما فجاء التركيب متشاكل على جميع مكوناته اللفظية ، في حين يتسنى للقارئ الاطلاع عليها أفقيا و عموديا ، فكان الهدف من استعمال مثل هذا النوع من التشاكلات التركيبة هو الدلالة على التكرار .

كما وظف الشاعر في بعض قصائده تركيبات أخرى متشابهة لهذا التشاكل التعبيري المعتمد على التشابه في كل شيء ، فالزيادة في المبني يؤدي إلى كثافة المعنى و مثال على ذلك قول الشاعر في قصيدة " نسر على ارتفاع منخفض " :

من يرانا لا نراه

ومن نراه لا يرانا [1]

لقد شاكل الشاعر بين الشطرين الشعريين المتعاقبين إلى درجة كبيرة من التقابلات على الناحية التركيبية ، مما أدى إلى تماسك المعنى انطلاقا من تماسك المبنى، ووجه الاختلاف يكمن في أواخر الكلم .

-التشاكل والتباين في المستوى الدلالي :

الحقل الدلالي هوعبارة عن" مجموعة من المفاهيم تتبني على علائق لسانية مشترك،ويمكنها أن تكون بنية من النظام اللساني، فهو لا يلعب أي دور في توليد الجملة،فمهمته ربط القراءات الدلالية ,بالوحدات المعجمية النهائية ،التي يولدها المكون القاعدي بصورة مباشرة".[2]

[1] محمود درويش :أثر الفراشة ،ص88.

[2] ينظر،إدريس بن خويا :علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث ,دراسة في فكر ابن قيم الجوزية , عالم الكتب الحديث, الأردن,2016,ط1,ص 104 .

فالمعجم الدلالي ليس له أي معنى تركيبي فمعناه يكمن في المكون التأويلي الدلالي ،الذي يزاوج بين المدخل المعجمي وكل عنصر في المتوالية المولدة ، فيسند بذلك المعنى إلى العنصر المتواجد في المتوالية , ويتم بعد ذلك عملية الإسقاط لتأليف معني المتوالية من خلال جمع معاني مسندة إلى عناصر تلك المتوالية .[1]

فليست الكلمات المترادفة هي التي تقع في حقل واحد بل حتى الكلمات المنضوية تتبع الحقل ذاته الذي تنتمي إليه الكلمة المشتملة فتتوزع بذلك الكلمات على الحقول الفرعية وليس على الحقول الرئيسية فكل كلمة معجمية لابد من توزيعها على الحقل الفرعي ،وإذ تبين أن كلمة ما لا يناسبها أي حقل ، فهذا لا يدل على قصور في عدد الحقول و أنوعها الأمر الذي يستدعي إعادة النظر في تفريع الحقول ،فعلاقة الكلمات داخل الحقل الدلالي الواحد إما أن يكون متشابه في المعنى أو اختلاف في المعنى [2]

فجميع علاقات التشابه و الاختلاف بين معاني الكلمات هي علاقات بين الكلمات التي تنمي إلى حقل دلالي واحد نستثني من هذه العلاقات تناقض و استلزام لان هذه العلاقات علاقات بين الجمل و ليست علاقات بين الكلمات باعتبار أن الحقول الدلالية تشمل الكلمات فقط و لا تشمل الجمل .[3]

إذن فالمعجم الدلالي" معجم تام تمله الأبجدية المتعارف عليها المتمثلة في الألفاظ بوصفها تحمل معناها منذ البدء ، وترتبط بمقولة معينة". [4]

---

[1] ينظر :إدريس بن خويا :علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث ,دراسة في فكر ابن قيم الجوزية , ص 104 .

[2] ينظر :عبد الحميد جحفة :مدخل إلى الدلالة الحديثة ،دار توبقال لنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1،2000،ص82،83.

[3] المرجع نفسه ، ص83.

[4] محمد علي الخولي :علم الدلالة (علم المعنى)،دار الفلاح للنشر و التوزيع ،الأردن،ط1،2001،ص176،180.

ومن خلال اطلاعنا على ديوان " اثر الفراشة "وجدناه يعج بالحقول الدلالية التي تزاوجت في كثير من الأحيان بين حقول تصب في وادن من الحزن و الألم، وتارة تصب في واد من الفرح و الموت و الحياة ... الخ

يظهر في "قصيدة وصف " توظيف الشاعر لعناصر الجسد في قوله :

مرت كحادثة ،

على الكتفين صقْران استراحا في العُلُو ...

وصدرها يعلو ويهبط مثل فعل الحبِ ،

وساقاها عمودا من مرمر

يتبدلان الريحَ و الإعجاز...

والقدمان عصفوران شريران جَوِيَانِ بَرِيَانِ

و الشَعرُ المبعثر في مهب الريح

يبرق عسكري يفتح الصحراء

و العينان لا يتطلعان إلى ضحايا ها

فلا أَحدُ رأى العينين كي يروي [1]

وظف الشاعر في قصيدة "وصف " أعضاء الجسد حيث حمل كل عضو دلالته فالكتف دلت على الشموخ و العز الذي أكدتها لفظة صقران ،أما لفظة صدر كانت بمثابة الوطن الذي يمد الشاعر بالحب و القوة و الأمان ،أما لفظة قدمان فقد استخدمها الشاعر لدلالة على المحتل الصهيوني و الأساليب الاستعمارية التي يمارسها على الشعب الفلسطيني غير انه لم يلبث أن أرسل شعاع أمل من خلال لفظة العينان .

[1] **محمود درويش:ديوان أثر الفراشة ،ص 248.**

كما احتوت قصيدة " العدو "على التشاكل و التباين على مستوى عناصر الزمن :يوم وشهر وسنة وذلك في قول الشاعر:

كنت هناك قبل شهر .كنت هناك قبل

سنة .وكنت هناك دائما كأني لم أكن

إلا هناك. وفي عام82 من القرن الماضي

حدث لنا شيء مما يحدث لنا الآن .حُوصرنا

وقُتِلنا و قاومنا ما يعرض علينا من جهنم .[1]

احتوت قصيدة " العدو " على عناصر الزمن من شهر وسنة فدلت هذه الألفاظ على التجذر الشعب الفلسطيني في و طنه رغم الادعاءت و المؤامرات التي تحاك ضدهم ، حيث حدد الشاعر الفترة الزمنية التي رمز إليها بعام 82 هذه الفترة التي احتل العدو الصهيوني البلاد وما ألحقه من ضرر بالعباد و البلاد و رغبة في الإستحواذ على البلاد.

كما احتوت قصيدة " بندقية و كفن " على آثار الموت ومثال على ذلك قول الشاعر :

البيت مزدحما بالمعزين ، فابتسم لأنه ظنَ

أنهم ظنوا أنه شهيد ، وقال : لم أمت!.

وعندما اخبره أنه هو قاتل أخِيه ، نظر

إلى بندقيته باحتقار ، و قال : سأبيعها لاشتري

[1] محمود درويش :ديوان أثر الفراشة،**ص 27.**

بثمنها كفنا يليق بأخي. [1]

دلت لفظة لم أمت في القصيدة على عدم اتحاد العرب في القضية الفلسطينة لتحديد الهدف للقضاء على العدو ما نتج عنه الألم و الأحزان، وما جعل الجرح يزداد ويستمر النزيف .

كما نجد أيضا في قصيدة " ذباب أخضر " آثار للموت كالقتل و الدفن و مثال ذلك قول الشاعر :

((من حق القاتل ان يدافع عن غريزة

القتل)). إما القتلى فيقولون متأخرين :

((من حق الضحية أن تدافع عن حقها في

الصراخ)). يعلو الأذان صاعدا من وقت

الصلاة إلى جنازات متشابهة : توابيت

مرفوعة على عجل ، تدفن على عجل ...إذ لا

وقت لإكمال الطقوس ، فإن قتلى آخرين

قادمون ، مسرعين ، من غارات أخرى قادمون [2]

احتوت قصيدة "ذباب أخضر " على ألفاظ صبت في واد من الدماء فكان القتل هو الطاغي فقد حملت لفظة قتل في طياتها معاني كثرة كاالألم ،والحزن وسلب الحرية

[1] محمود درويش : ديوان أثر الفراشة ص92.

[2] المصدر نفسه ،ص19 – 20.

وعدم الاستقلالية فكانت هذه الألفاظ تعبيرا صريحا على همجية المحتل الصهيوني بتقتيل الشعب الفلسطيني سواء فراد أو جماعات .

فقد تنوعت هذه الحقول في ديوان" أثر الفراشة "بتعدد مضمون القصائد لما احتوته من آلام و أفراح و مآسي .

نستشف في الأخير أن محمود درويش من الشعراء المعاصرين الذين وظفوا في أعمالهم آليات المنهج السميائي ومن بينها ثنائية التشاكل و التباين بمختلف عناصرها سواء على المستوى الصوتي الذي يشمل الصوت و الكلمة بتكرارها المتصل و المنفصل و على مستوى الحقول الدلالية ، أو على المستوى التركيبي، فقد لعبت هذه الثنائية دورا هاما في مضمون النص الشعري فكان لها كبير الأثر في إيصال ألم ومعاناة الشعب الفلسطيني نتيجة ما يمر به من احتلال فقد حمل درويش كلماته معان ودلالات كثرة سواء تشاكلت أو تباينت.

خاتمة

خاتمـــــة:

من خلال البحث في موضوع هذه الرسالة ظهرت عديد من النتائج والتي نلخصها في جملة من النقاط الآتية:

_العنوان هو شفرة تساعد المحلل السيميائي في البحث عن الأنظمة الدلالية التي تأسس عليها، فكل عنوان إلا وله هدف وضعه الشاعر ليوصل به فكرة أو حالة انفعالية تساهم بدورها في البناء الفني للنص، ليأتي القارئ في رحلة الكشف عن الدلالة المخبأة تحت ثنايا البنيات المشكلة للعنوان.

_العنوان هو آلية من آليات المقاربة السيميائية المهمة التي تجعل منه علما مستقلا بذاته له أسس ومبادئ يقوم عليها في تحليل الخطاب الشعري.

_إن بنية الصوت والتركيب كبنية مستقلة على مستوى العنوان ساهمت في خلق وحدة دلالية مركبة بمساهمة المتلقي إلى محاولة فهمها من خلال استنطاقه للعنوان وفهم أسراره الخفية.

_لقد ساهم العنوان بهده علامة سيميائية إلى خلق أنظمة إشارية أخرى تحفز القارئ في البحث عن دلالتها من خلال ربط العنوان بنصه، يوصف العنوان بمثابة البؤرة المركزية وعتبة الولوج إلى النص الشعري.

_يمثل العنوان نظاما سيميائيا في مقاربة النصوص الأدبية من خلال ربط العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية وقراءة العلاقة بينهما سواء أكانت علاقة تطابقية، أو علاقة تضاد (جدلية).

_تنوع وتعدد عنصر الإيقاع بنوعية الخارجي والداخلي من نص شعري إلى آخر ليساهم في البناء الخاص للتجربة الإبداعية للشاعر.

_فكان للوزن دورا أساسيا في بناء النص الشعري عند محمود درويش حيث اعتمد في ديوانه على البحور الصافية لتحقيق التوازن بين النظام الإيقاعي من جهة وبين حالة الشاعر الشعورية من جهة أخرى، كما أن التغيرات التي طرأت على مستوى البحر من زحافات وعلل ساهمت في كسر الرتابة الإيقاعية لدى المتلقي.

خاتمـــــة:

_لقد حققت القافية الانسجام الإيقاعي بين الأسطر الشعرية فتعددت بتعدد الدلالات التي تجسد الحالة النفسية المتوترة والمتولدة من الواقع المعاش للشاعر.

_كما ساهم التكرار في إبراز الفكرة التي تجسدها حالة الشاعر النفسية والشعورية، والتفصيل فيها ليصل في النهاية إلى تأكيدها لدى المتلقي ليعطي في الأخير قيمة دلالية وإيقاعية خاصة للقصيدة الواحدة.

_لجأ الشاعر محمود درويش إلى استخدام الطباق في ديوانه لتوضيح الدلالة بطريقة غير مباشرة، فاللفظة تتضح من قيمها مما يساهم في الإثراء الدلالي والإيقاعي للنص الشعري.

_لعبت ثنائية التشاكل والتباين في ديوان "أثر الفراشة" دور كبير في رسم معاناة وألم الإنسان الفلسطيني.

_حمل محمود درويش أصغر الوحدات الصوتية معان ودلالات كثيرة سواء تشاكلت أو تباينت.

_كان لتشاكل وتباين الحقول الدلالية الأثر البالغ في تفجير مضمون قصائد الديوان من ألم ومعاناة الشاعر وشعبه.

_تنوع فضاء الشكل الطباعي الداخلي من علامات الترقيم، والبياض، والسواد والشكول الهندسية على صفحات الديوان لم يكن شيئا احتياطيا، بل حمل في طياته معان ودلالات كثيرة تنم عن حالة الإنسان الفلسطيني.

_لم يكن توظيف علامات الترقيم توظيفا جامدا بل كلن لها كبير الأثر في رسم الواقع الفلسطيني.

_كما أن توظيف العلامات الإعرابية لم يكن بمحض الصدفة، بل كان وراءه هدف يريد الشاعر إيصاله من خلال تسليط الضوء على تلك المقاطع الشعرية.

_كان لتوظيف الشكول الهندسية أثر بالغ في لفت انتباه القارئ، فلا يستقر على شكل محدد حتى ينصدم بشكل آخر.

خاتمـــــة:

هذه أهم الخلاصات و النتائج التي توصلنا اليها من خلال البحث و لا ندعي لذلك كمالا،بل تبقى هذه الافكار محل جدال و نقاش من الباحثين الذين سياتون من بعد فمن اجتهد و أصاب فله أجران و من اجتهد و لم يصب فله أجر واحد .

الفصل الرابع :

الفصل الرابع :سيمياء الشكل الطباعي

أولا: سيمياء الشكل الطباعي من حيث الدلالة.

1. **دلالة علامات الترقيم.**
2. **دلالة السواد و البياض.**
3. **دلالة الشكول الهندسية.**
4. **دلالة العلامات الإعرابية.**

أولا: سيمياء الشكل الطباعي من حيث الدلالة :

يعد فضاء الشكل الطباعي عنصرا فعالا في ديوان "أثر الفراشة "باعتباره أيقونة سيميائية، تحمل دلالات كثيرة على المستوى الداخلي والخارجي للعمل الأدبي.

فقد طرأ فضاء الشكل الطباعي على الأشكال الأدبية من نثر وشعر نتيجة التجريب الذي مورس عليها، فهي اليوم شأنها شأن اللغة ،تعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثمة كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع.[1]

فكانت كل تلك الأشكال السماعية و البصرية التي وظفت في الأعمال الأدبية ترجمة لنزوع الإنساني التي اختلفت في توظيفها من أديب لأخر .

"فقد ظهر الاهتمام أولا بفضاء النص الشعري و أشكاله الكتابيةعند الشعراء الغرب من خلال تعليق جوليا كريستيفا على كتابة مالارميه بقولها :"فنحن لا نعرف بأي قدر من العنايةوالحرص كان مالارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية حريصاعلى التنظيم المضبوط لكل بيت،وللبياض الذي يحيط به ."فتم بذلك نقل القصيدة من بعدها الإنشادي المتجذر في الممارسة الشعرية العربية ، إلى بعد البصري يقتضي من المتلقي امتلاك سنن جديدة عن هذا المعطى الجديد، نتيجة لتصرف الخاص للأدباء،بإدماج بنيات سيميوطقية غير لغوية في الخطاب" .[2]

---

[1] رابح ملوك :سميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر ، الملتقى الخامس للسمياء و النص الأدبي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ،2008, ص341.

[2] ينظر: محمد الماكري : الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 ص178.

لقد تم إخراج الأعمال الإبداعية من الجمود الذي كان يلزمها سابقا إلى حيوية بإدخال عناصر غير لغوية جديدة على الأعمال الإبداعية، ما كان للقارئ عهد بها فكان لزاما عليه إذن إكتساب سننا جديدة للاطلاع على خبايها والتعرف على معانيها.

فالفضاء هو الحيز الذي تشغله الكتابة وشكل الكتابة فيقدم محمد الماكري تعريفا له بأنه :" تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية والطباعية للنص " من خلال دراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط، التنظيم الطباعي للصفحة)".[1]

فقد استغل الأدباء فضاء العمل الإبداعي ، من خلال توظيفهم لمختلف الأشكال الهندسية و الرسومات التي تنم عن الطبيعة البشرية و الواقع المعاش.

"فالفضاء السميائي أيقونة تحمل عناصر لا متناهية، تؤثر فيه الطبيعة البشرية والطبيعة الثقافية والاجتماعية كالهندسة المعمارية التي تعبر عن مجتمع بعينه".[2]

ففضاء الشكل الطباعي ليس عنصرا صامتا أو محايدا يوظف عبثا في الأعمال الإبداعية ،بل هوبمثابة قنبلة تحمل في طياتهامعاني ودلالات كثيرة لها بالغ الأثر داخل مضمون الأعمال الإبداعية و هي تعد بمثابة تفضية تنم عن النفس البشرية.

أ-علامات الترقيم:

تعد علامات الترقيم أحد عناصر فضاء الشكل الطباعي ،التي أولاها الأدباء أهمية بالغة في أعمالهم الإبداعية، لما لها من أثر بالغ على مستوى تنظيم المكتوب وتسهيل عملية القراءة.

[1] ينظر:شادية شقروش :سميائية خطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) لشاعر عبد الله العشي ،ص199.

[2] المرجع نفسه ،ص 199.

"تسعف علامات الترقيم المتلقي في قراءة الجملة وفهمها وتفسيرها، بوصفها أبنية ايقونية وسميائية توضع للفصل بين أجزاء الكلام، والتمييز بين مختلف عناصره التلفظية،وتوضيح معاني أقسام الجملة والكلم تنبيرا ،وتنغيما ،وتدليلا ،وتأويلا بوصف علامات الترقيم أشكال وخطوط مرئية وبصرية تسهم في بناء الدلالة، وتحصيل المعاني الظاهرة والباطنية".[1]

إن اختلاف أشكال علامات الترقيم وتنوعها من خطوط مرئية و بصرية و تنوع دلالتها ،لا يمنع أن يكون لها هدف واحد ،يكمن في سلاسة الكلام و تنظيم المكتوب.

"فاستخدام علامات الترقيم لا يكون بطريقة عشوائية دون قصد أو وظيفة، بل يكون لها هدف من توظيفها، بوصفها تحمل في طياتها دلالات يمكن التوقف عندها في سياقها المقامي، والمقالي، والتداولي، وربطها بمختلف مقاصدها".[2]

يفرض السياق المقامي و المقالي و التداولي علامات مخصوصة ،بحسب المقال الذي قيل فيه ،ونفسية الأديب التي تستدعي بعض العلامات، فتوظيفها لايكون بطريقة عبثية بل يكون توظيفها ذا مغزى.

"فعلامات الترقيم ليست ترفا كتابيا زائدا،وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية، اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن لثقافة العين والكتاب"[3].

فكانت بذالك علامات الترقيم دليل على تطور العلمي الذي و صلت إليه البشرية،فقد كان لها دور بارز في التواصل الإنساني.

" يستعين القارئ بها عند النظر إليها على تنويع الصوت بما يناسب مقامات الفصل والوصل أو الابتداء إلى ما هنالك من المواضع الأخرى التي يجب فيها تمييز

---

[1] جميل حمداوي :سميوطيقا علامات الترقيم (القصة القصيرة جيدا نموذجا)،ص 77.

[2] المرجع نفسه ، ص77.

[3] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) ،ص 194.

القول بما يناسبه من تعجب أو استفهام، أو نحو ذلك من الأساليب تقتضيها طبيعة المقال".[1]

"فالترقيم هو وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، في أثناء القراءة".[2]

إذن فعلامات الترقيم تعد عاملا مساعدا لسلاسة القراءة لكونها "لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامة ضابطة للنبر" .[3]

فكان لزاما على القارئ إعطائها قيمتها المعرفية التي تحملها هذه العلامات.

فعلامات الترقيم تتعدد بحسب الموقع وحالة التي توضع فيها وهي كثرة نذكر منها:

*** محور علامات الوقف:**

هي من علامات الترقيم التي توضع لضبط معاني الكلمات والجمل، بفصل بعضها عن بعض،وتمكن القارئ من أخذ نفس لمواصلةعملية القراءة والوقوف عند أهم المحطات الدلالية .وتضم: (النقطة، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة، علامة الاستفهام، علامة التعجب، نقطتا التفسير،و نقاط الحذف)[4].

-النقطة أو الوقفة (.):

---

[1] احمد زكي : الترقيم و علاماته في اللغة العربية ، هنداوي قاهرة ،(د ط)،2012 ، ص 8.

[2] المرجع نفسه ، ص13.

[3] يحي الشيخ صالح : حداثة التراث تراثية الحداثة ، قراءت في السرد و التناص و الفضاء الطباعي ، دار الفائز للطباعة و النشر ، الجزائر ، ط1 ،2009 ، ص149.

4 محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1995-2004)،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت ، ط1 ،2008،ص194.

توضع النقطة في نهاية الجملة المفيدة التي نقف عند نهايتها طويلا.وقد تأتي أيضا في نهاية الكلام، والبداية بكلام جديد [1]. لتدل النقطة على الوقف التام[2].

-الفاصلة أو الفصلة أو الشولة (،):

تستخدم بين الجمل والتفريعات المتعاطفة، والتراكيب الطويلة في الجملة المديدة، وبين المنادى ،وجواب النداء، والقسم وجوابه من الشعر والنثر، وهي من أكثر علامات الترقيم استعمالا في الكتابة.[3]

-الفاصلة المنقوطة (؛):

توضع بين الجمل، ويقف عندها القارئ وقفة أطول من الفاصلة البسيطة.و بالنسبة لحالة الكتابة توضع بين جملتين السببية أي أن تكون الجملة الأولى نتيجة لما بعدها.[4]

وتوضع بين الجمل الطويلة، والتي يكون مجموع كلام مفيد فكان هدف توظيفها إمكانية التنفس بين الجمل، لتجنب الخلط بينها بسبب طولها وتباعدها.[5]

-النقطتان (:):

وتسمى ايضا بعلامة البيان،وعلامة التوضيح وتستعمل في موضع القول والتوضيح والتبين.[6]

---

[1] ينظر:احمد عبد الغفار: الكلمة العربية كتابتها و نطقها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ط2 ،2005ص85.

[2] ينظر:جميل حمداوي:سميوطيقا علامات الترقيم (القصة القصيرة جيدا نموذجا) ،د،د ،ط 2 ،2017،ص 10

[3] ينظر:المرجع السابق، ص 84.

[4] ينظر:فخر الدين قباوة: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص27.

[5] ينظر:فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2011،ص44 .

[6]محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) ،ص201.

كماتوضع بين النص المقتبس وبين الشيء وأقسامه وأنواعه وبين العناوين الفرعية وقبل الأمثلة التي توضح القاعدة.[1]

-نقاط الحذف والإضمار (...):

تستخدم نقاط الحذف الثلاث لدلالة على أن موضعها كلاما محذوفا أو مضمرا لأي سبب من الأسباب [2]. كما ترد في بداية الكلام على أن الكلام لم يذكر من البداية. وترد كذلك بعد بيت الشعر الذي لا ينتهي عنده المعنى[3].

علامات التعبير والتلفظ والتنبير والتنغيم الصوتي كعلامة التعجب والانفعال وعلامةالاستفهام:

-علامة الاستفهام (؟):

يكون وجهها إلى اليمين، في الشعر والنثر، بعد تمام العبارة الاستفهامية فحسب.[4]

-علامة التعجب (!):

"وتسمى هذه العلامة بعلامة التأثير أو التعجب أو الاندهاش"[5]. "فتستخدم في أخر أخر كل جملة تدل على تأثير قائلها وتهيج شعوره ووجدانه من تعجب واستغراب واستنكار"[6].

---

[1]محمد خان : منهجية البحث العلمي ،منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري جامعة محمد خيضر بسكرة ،ط1 ،2011،ص65.

[2]احمد زكي: الترقيم و علاماته في اللغة العربية ، هنداوي قاهرة ،(د ط)،2012 ، ص20.

[3]جميل حمداوي :سميوطيقا علامات الترقيم (القصة القصيرة جيدا نموذجا) ،ص13.

[4]فخر الدين قباوة : علامات الترقيم في اللغة العربية ،ص57.

[5]جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم (القصة القصيرة جدا) ،ص13.

[6]احمد زكي :الترقيم وعلاماته في اللغة العربية ،ص20.

***علامات الحصر:**

ونعني بعلامات الحصر "علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري (وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وهي تشمل العلامات التالية: العارضتان، الهلالان، الخط المائل)".[1]

-الشرطة (-):

توضع لفصل كلام المتخاطبين في حالة المحاورة ، وقد تستخدم أيضا في أول الجملة الاعتراضية وأخرها إذا كانت تتخللها شولة فأكثر[2] أو "جملة معترضة أخرى. وتوضع أيضا بين شيئين متلازمين لتوكيد الكلام وتزين اللفظ."[3]

-الهلالان ( ):

يقصد بهما "القوسان الكبيران يحصر بهما ماهو محكي من المفردات، والتراكيب إذا وقع في نص هلالين فهي تحصر بهما المواد المعجمية التي يحال عليها في المتن والهامش".[4]

"فأولهما فاتح والثاني غالق، فهما يساهمان في إزالة الغموض وتنوير القارئ بدقة المقاصد المعنوية واستعمالها شديد الشبه باستعمال العارضتين".[5]

---

[1] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م) ، ص201.

[2] ينظر :المرجع السابق، ص 20.

[3] عبد الفتاح احمد الحمور : فن الترقيم في اللغة العربية أصوله و علاماته ، دار عمار ، الأردن ، ط1 ،1995 ،ص25.

[4] فخر الدين قباوة : علامات الترقيم في اللغة العربية ،ص 58.

[5] إسماعيل إيمان : علامات الوقف في اللغة الغربية الحديثة ، منشورات انس ،ط1،200، ص33.

-الخط المائل(/):

"يوضع لتحديد بدء كل ورقة من ورقات الأصل في النصوص وتقع بين الأرقام التاريخية: تاريخ، اليوم، الشهر، السنة".[1]

فبعد تعرفنا على علامات الترقيم كعلامات الوقف والحصر وعلامات التعبير والتلفظ والتنغيم الصوتي وغيرها من العلامات ،" التي تواضع على رسمها العلماء للفصل بين الجمل أو ما يتناسب مع مفهوم الجملة في الفصل والوصل في الكلام أو الابتداء والاستفهام، والتعجب."[2]

فالمتأمل لديوان " أثر الفراشة " لمحمود درويش يجده يعج بعلامات الترقيم المتنوعة كالنقطة، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة، علامات الاستفهام و التعجب،التي اختلف الشاعر على توظيفها من قصيدة إلى أخرى بحسب الحالة النفسية التي تستدعي حضورها.

فلكل علامة من هذه العلامات السميائية تحمل في طياتها دلالات لا تستطيع اللغة التعبير عنها لذلك اتخذ الشاعر العلامة كوسيلة لإيصال أهدافه وأحاسيسه ومشاعره وحالته وحالات بلاده.

إذن تلعب علامات الترقيم دورا كبيرا في منح القارئ فرصة المشاركة في التأويل وتفسير كل ما يدور في النص الشعري من علامات حذف وتعجب واستفهام.

---

[1] ينظر:فخر الدين قباوة : علامات الترقيم في اللغة العربية ،ص58.

[2] احمد عبد الغفار : الكلمة العربية ، كتابتها و نطقها ،ص82.

وسنتطرق من خلال دراستنا للكشف عن هذه العلامات السميوطقية ،وما حملته من معاني ودلالات في ديوان " أثر الفراشة"و هذا ما نجده في قصيدة" بقية حياة" يقول فيها الشاعر :

وأطيل التأمل في نملة وجدت رزقها...

ثم انظر في ساعة اليد :

مازال ثمة وقت لأحلق ذقني

وأغطس في الماء /أهجس:

((لابد من زينة للكتابة

فليكن الثوب الأزرق))...[1]

المتأمل لقصيدة " بقية حياة "يرى تمازج علامات الترقيم من نقاط الحذف والقوسان و الخط المائل التي ساعدت الشاعر على طرح كل فكرة من الأفكار التي تخطر بداخل أي إنسان يعيش في بقعة يكون فيها دائما مهددا بالموت، فكان لزاما عليه أن يكون دائما مجهزا لها في كل الأحوال والأوقات ليبين بذلك الظلم والاستبداد الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني نتيجة الاحتلال الصهيوني.

كما تخللت القصيدة نفسها النقطتان التي ساعدتا في تبيان حديث النفس ، يقول الشاعرفيها :

أصب النبيذ بكاسين: لي

ولمن سوف يأتي بلا موعد.

---

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ، ص47

ثم اخذ قيلولة بين حُلمَين

لكن صوت شخيري سيوقظني...

ثم انظر إلى ساعة يد:

مازال ثمة وقت لأقرأ [1]

فقد ساعدتا النقطتان على تبيان الحالة النفسية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني داخل مجتمع يعيش حالات من التقلبات والاضطرابات التي لا تلبث أن تخمد قليلا لتشتعل نيرنها أكثر مما كانت عليه.

ومن القصائد التي احتوت على علامات الترقيم قصيدة " استعارة " لمحمود درويش يقول فيها الشاعر:

غيوم تحتك، تغطي البحر والسهل. فتظن

إنك أعلى من نفسك... شبه طائر

لم يوجد إلا في استعارة. وتغريك

الاستعارة بأن تنفصل عنها وتنظر إلى

سماء مهجورة، كصحراء زرقاء، خلو من

سراب. ثم تناديك الاستعارة للرجوع

إلى مصدرها فلا تجد طريقا في الغيوم.

وفي هذا الليل الأزرق، ترى الجبال

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ،ص48.

تنظر إلى النجوم، وترى النجوم تنظر إلى

الجبال. وتظن أنها تراك، فتشكرها على

لطيف المسامرة. ولا تريد الخروج من

الاستعارة لئلا تسقط في بئر الوحدة ! [1]

تخللت قصيدة " استعارة " علامات الوقف منها الوقفة والفاصلة والفاصلة المنقوطة وتمازجت فيما بينها فكان الشاعر يسرح بعيدا بجمال بلاده ورونقها إلا أن إصطدم بالواقع المرير الذي جعله يتوقف، إلا أنه أبى ذلك ليبحر مجددا في هيام بلاده إلا أنه في نهاية القصيدة يسقط علامة التعجب التي لم تخطر على باله نتيجة لتهيج شعوره ووجدانه وتعجبه واستغرابه واستنكاره لخذلان العرب للقضية الفلسطينية.

ويقول الشاعر في قصيدة" بندقية وكفن ":

((لن يهزمني أحد. ولن انتصر على أحد))

قال رجل الأمن المقنع المكلف بمهمة غامضة.

أطلق النار على الهواء، و قال: على الرصاصة

وحدها إن تعرف من هو عدوي. رد عليه

الهواء برصاصة مماثلة. لم يكترث المارة العاطلون .[2]

---

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ، ص114-113.

[2] المصدر نفسه ،ص91.

عمد الشاعر في قصيدة " بندقية وكفن "إلى تسليط الضوء على قضية مهمة بتوظيفه للقوسين، وأكد عليهما من خلال وضعه لنقطة التي توسطت الجملتين حيث سعى من خلالها إلى التأكيد على قوة ومقاومة الشعب الفلسطيني.

بالإضافة إلى احتواء القصيدة على كم هائل من علامات الترقيم من النقطتان وعلامة التعجب ومثال ذلك قول الشاعر:

وأصيب بجرح طفيف في ساقه. وحين عاد

إلى بيته في المخيم متكئا على بندقية، وجد

البيت مزدحما بالمعزين، فابتسم لأنه ظن

أنهم ظنو انه شهيد، و قال: لم أمت

وعندما اخبروه انه قاتل أخيه نظر

إلى بندقية باحتقار، وقال: سأبيعها لاشتري

بثمنها كفنا يليق بأخي [1]

ويقول الشاعر في قصيدة " ماذا ...لماذا كل هذا؟"

تعج قصيدة ماذا....لماذا كل هذا؟ بعلامات الترقيم، انطلاقا من العنوان إلي نهاية القصيدة، فقد ابتدأ الشاعر قصيدته بتساؤل ليعقبه بعد ذالك بإضمار بتركه لنقاط الحذف ويختم عنوانه باستفهام، لتتدفق بعد ذالك علامات وتتنوع بكثرة في النص الشعري.

ومثال على ذالك قول الشاعر:

---

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ،ص92.

يسلي نفسه، وهو يمشي وحيدا، بحديث

قصير مع نفسه. كلمات لا تعني شيئا،

ولا تريد أن تعني شيء: ((ماذا؟ لماذا

كل هذا؟) لم يقصد أن يتذمر أو

يسال، أو يحك اللفظة باللفظة لتقدح

إيقاعا يساعده على المشي بخفه شاب.

لكن ذلك ما حدث. كلما كرر: ماذا.....

لماذا كل هذا؟ أحس بأنه في صحبة [1]

لقد كرر الشاعر علامة الاستفهام خمسة مرات في القصيدة من خلال تساؤله ماذا... لماذا كل هذا؟ فقد دلت علامة الاستفهام على تعجب الشاعر عما يجري بوطنه وعن الحال الذي يعيشه الشعب الفلسطيني من ظلم، وقهر، وألم ومشاركة الشعب لمآسي الوطن.

حيث نجد في مقطوعة من قصيدة"ماذا... لماذا كل هذا؟ " تكرار الشاعر لنقطة في وسط الجملة ومثال على ذالك قول الشاعر:

صديق يعاونه على حمل الطريق نظر

إليه المارة بالامبالاة. لم يظن احد انه

مجنون. ظنوه شاعرا حالما هائما يتلقى

---

[1] محمود درويش ،ديوان أثر الفراشة ،ص58.

وحيا مفاجئا من شيطان. إما هو، فلم

يتهم نفسه بما يسئ إليها. ولا يدري[1]

فقد دلت نقطة على نهاية الكلام في مختلف الجمل التي تأكد علي وحدة الشعب الفلسطيني وتمسكه ببعضه البعض. رغم الماسي التي يوجهها من طرف المستعمر من دحض أمال الشعب الفلسطيني بتمسكه بأرضه.

كما احتوت " حفيف " على علامات الترقيم

ومثال ذالك قول الشاعر:

كمصغ إلي وحي خفي، أرهف السمع

إلي صوت أوراق الشجر الصيفي... صوت

خفر مخدر متجدر من أقاصي النوم ....

صوت شاحب ذي رائحة حنطية قادم

من عزلة ريفية.....صوت متقطع موزع

بتقاسيم مرتجلة علي أوتار نسيم متمهل[2]

لقد قدم الشاعر مقطوعته الشعرية تتخللها فراغات أراد من خلالها لفت انتباه القارئ إلى الحال المزري الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني من ظلم وسلب أبسط حقوقه الإنسانية ،والمادية والمعنوية.

كما احتوت قصيدة"أكثر وأقل" علي علامات الترقيم وذالك في قول الشاعر:

لئلا تزل بي كلمة فاسقط علي ماكنتهُ

---

[1] المصدر نفسه ،ص58.

[2] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ،ص111.

قبلك من ارتجال متعثر. لا، لستُ

شاعرا ينظر قصيدته في ما تنثرين من

إيماءات، أنت وأنا –أن كان لنا أن

نجتمع في عبارة واحدة كما نحن هنا في

غرفة واحدة–ضيفان خفيفان على ما يسبق المعني

من غيوم، ممتلئان بحنين الطير إلي شجر الليل، بلا

فكرة عن غد لا يعدنا بغير الأمل. فأحضر وتغيبين[1]

وظف الشاعر في المقطع الأخير من قصيدته "أكثر وأقل" العارضتين لفصله لكلام المتخاطبين واستغنائه علي ذكر أسماء المتخاطبين والاكتفاء بالإشارة إليهما بضمير أنت وأنا، اللذان راح يبث شوقهما وولعهما في الإجتماع مجددا ولتأكيد على حنينه وشوقه إلى وطنه.

نستشف مما سبق أن علامات الترقيم هي كل ما يوظفه الشاعر في كتاباته الابداعية كالنقطة ،والفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والأقواس، وعلامات الاستفهام والتعجب ونقاط الحذف. فهي علامات ليست لغوية غير أنها تؤدي معنى لغوي فامحمود درويش كونه شاعرا حداثيا يسعى إلى توظيف هذه العلامات في عمله الإبداعي لكونها تحمل في طياتها دلالات مختلفة على حسب السياق الذي توضع فيه.

فعلامات الترقيم تتيح للقارئ إبداء رأيه ومشاركته في العمل الإبداعي من خلال التخمين في نقاط الحذف وعلامات التعجب والاستفهام ...الخ

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة،ص155.

إذن فعلامات الترقيم هي أيقونة سيميائية حاملة لدلالات، تساهم في تسهيل الفهم والإدراك عند المتلقي أو القارئ .

2-ثنائية البياض والسواد:

تعد ثنائية السواد و البياض من أهم عناصر فضاء الشكل الطباعي ،التي أولاها الأدباء في أعمالهم الإبداعية قيمة كبيرة لما تحمله في طياتها من معان ودلالات وإيحاءت متعددة.

"فالنص الشعري الحديث في هيئته الفضائية هو نص يقدم نفسه للقارئ، بطريقة جريئة تتشاكل أحيانا مع أجناس أدبية أخرى، فهو يمنح قيمة معيارية لعنصري السواد والبياض حيث يخالف هذا الشكل الشعري القديم الذي لا يترك مجالا واسعا لهذا المتخفي".[1]

فماعاد العمل الأدبي كتلة جامدة،بل أصبح يحمل في طياته معان و دلالات عدة تنبثق من تلك الفراغات و نقاط الحذف التي تتيح للقارئ الإبحار في مضمون العمل الأدبي.

فالسواد والفراغات والفجوات ليست عملا مفروضا على النص من الخارج، بل يعد شرط وجود القصيدة،فالبيت الشعري يتوقف لا لأنه وصل إلى حد ما،أو لان الفضاء ينقصه ولكن لان مهمته قد انتهت وقوته قد استهلكت.[2]

إن توظيف ثنائية البياض و السواد لا يكون توظيفا اعتباطيا من طرف الأديب بل ينم عن نفسية الأديب.

---

[1] محمد كعوان وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص 320.

[2] ينظر :محمد الصفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950-2004)، ص228.

فنتج بذلك الصراع بين البياض والسواد، وكيفية توزيعه وانحصاره وامتداده. "فهو يمنح لعين القارئ، المتعة، والراحة، ويهيئه نفسيا للاستعداد للتلقي. "فبوصف السواد ناطقا والناطق حي يتحرك ينتج دلالة، أما البياض فيفرض على المتلقي أن يصمت، ويستريح وفي كلتا الحالتين إنتاج لدلالة ما بغوص في عمق الشاعر ومسألته".[1]

"فتوزيع البياض والسواد على الصفحة، يسير بنفس اتجاه توزيعهما على السطر ذلك إن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل.) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملئ الزمان والمكان بأشياء خارج الذات كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه، و العكس من ذلك يعبر اكتساح البياض للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل)."[2]

لايكون توزيع البياض والسواد على صفحات بطريقة مضبوطة نتيجة للعوامل الداخلية و الخارجية التي تتحكم في الأديب .

فثنائية البياض و السواد تاكد"على الموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة و الزمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات".[3]

وهذا ما نلمحه من الانتشار الهائل لثنائية البياض والسواد في قصائد ديوان " أثر الفراشة " لمحمود درويش فتأخذ من ذالك التوظيف لثنائيتين وسيلة لإظهار الصراع النفسي لدى الشاعر .

---

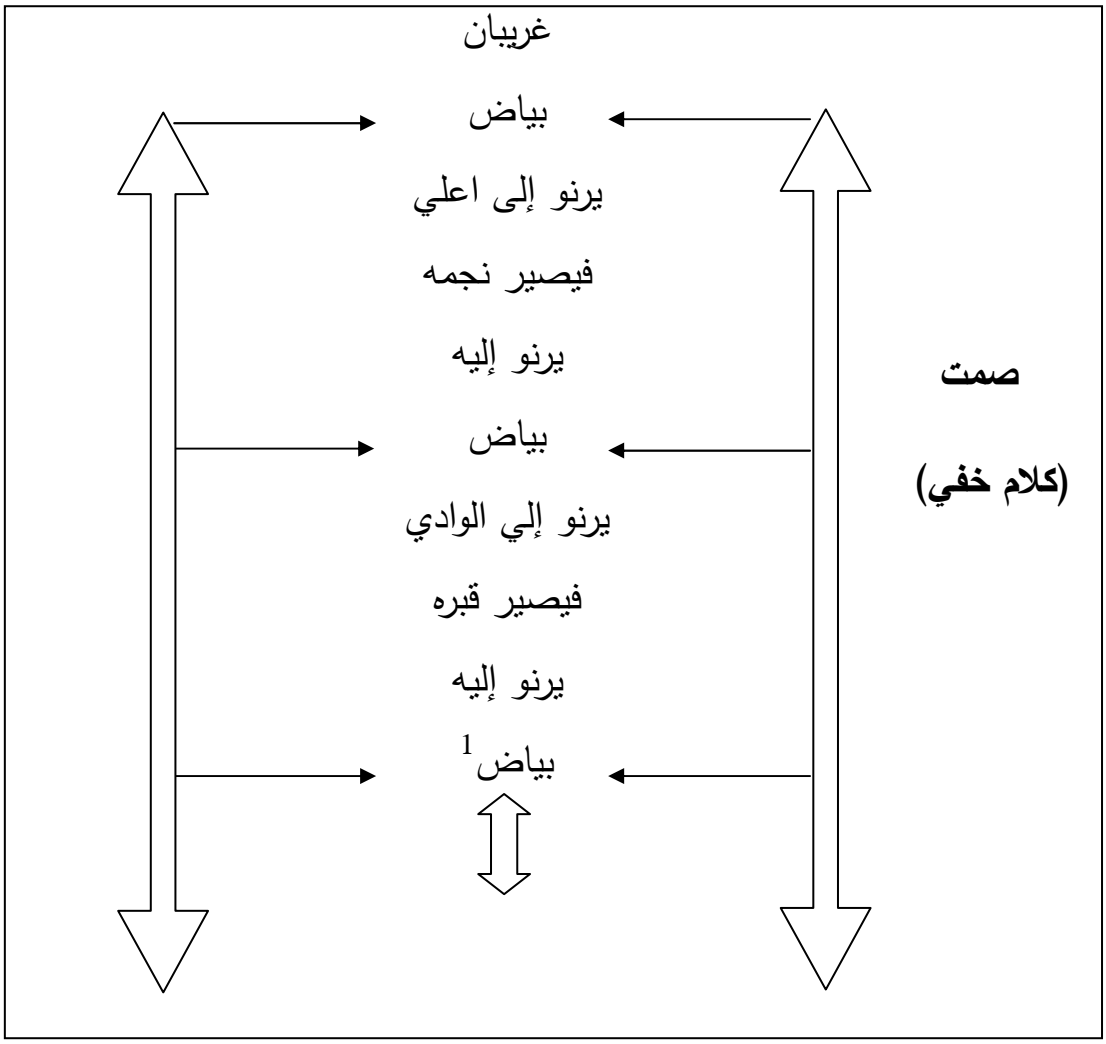
[1]عبد الرحمان تيبرماسين : فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا)، الملتقى الأول لسيمياء و النص الأدبي ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة ،2000م، ص 152.

[2]المرجع نفسه،ص152.

[3]محمد الماكري : الشكل و الخطاب مدخل لتحليل الظاهراتي المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط1 ،1991 ، ص 104.

فنتج عن طغيان السواد في بعض قصائد الديوان وانكماش البياض أحيانا ، اتساع مساحات البياض على حساب السواد و أحيانا تمازج بين تلك الثنائيتين من خلال تخللهم للقصائد الشعرية.

فسنتطرق إلى عرض بعض القصائد التي تمازجت فيها تلك السيول من البيضات والسوادات أو عكس ومثال ذلك قول الشاعر: في قصيدة "غريبان"



[1]محمود درويش ديوان اثر الفراشة، ص56.

يحتدم الصراع بين ضديتين الأبيض والأسود في قصيدة غريبان حيث تمكن اللعبة بين الوجود والعدم في امتداد البياض وانتشاره فيكون بذلك تغيب للحرف الطباعي لكنه "لا يرمز إلي غياب الصوت لأنه لا يحتاج إلي ترميز وإنما يرمز إلي حضور الصمت".[1]

حيث أن الشاعر مزج بين السواد والبياض فوق صفحته ،لتتشكل بعد ذالك قصيدة من خلال تنظيم كلماتها، وكتباتها ،والفراغات المتناثرة بين المقاطع الشعرية فكانت بذالك الفراغات بمثابة وقفة لشاعر ليسترجع فيها أنفاسه ويلملما جروحه ، ففتح دلك المجال ،للقارئ ليشاركه معاناته.

وفي قول الشاعر في قصيدة "في صحبة الأشياء "

في صحبة الأشياء

بياض

كنا ضيوفا على الأشياء، أكثرها

اقل منا حنينا حين نهجرها

بياض

النهر يضحك، إذ تبكي مسافرة

مري فأولي صفات النهر أجرها

بياض

لا شيء ينتظر. لأشياء غافلة[2]

بياض

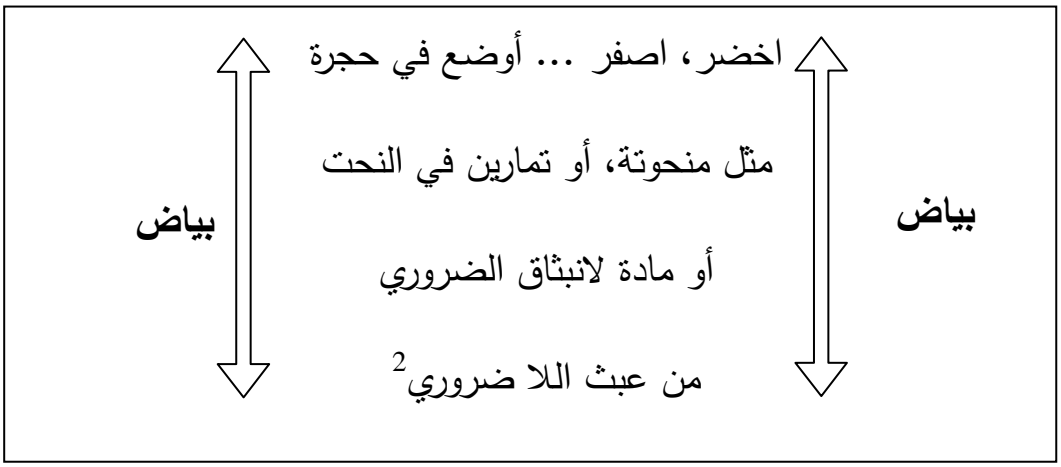
اكتساح البياض على حساب السواد

[1]عبد الرحمان تبرماسين : فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا) ،ص115.

[2]محمود درويش: ديوان اثر الفراشة ، ص56.

ومن القصائد اللافتة للانتباه قصيدة "في صحبة الأشياء " لاتساع المسافة البياض بين العنوان والأسطر الشعرية، ذاك البياض الذي لم يلب ثان يتلاشى ليعيد ظهور مجددا بين تلك المقاطع الشعرية فكانت بمثابة استراحة لشاعر ليلملم أحاسيسه وعواطفه ويشحن نفسه لمواصلة السير بعدما أعياه الواقع المرير الذي تمر به البلاد والعباد فلذالك البياض والسواد الموزع على الصفحة علاقة من حيث شكلها وتوزعها فهي" دال" يحمل " مدلولا" مهما يساعد القارئ على إيجاد تأويل وتخريج لكلمات "دوال" القصيدة.[1]

كما احتوت قصيدة " ليتني حجر" على تلك الفجوات ومثال ذلك قول الشاعر:



جسدت حركة الأسطر الشعرية والسواد والبياض الحالة النفسية والتشتت والضياع والألم الذي يعاني منه الشاعر لذلك نجد فضاء أيضا مليئا بنقاط الحذف التي اقتحمت الأسطر الشعرية وخواتيم الأبيات،" فهذه النقاط سمحت للقارئ أن يضفي لمسته داخل مضمون القصيدة فإما أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة

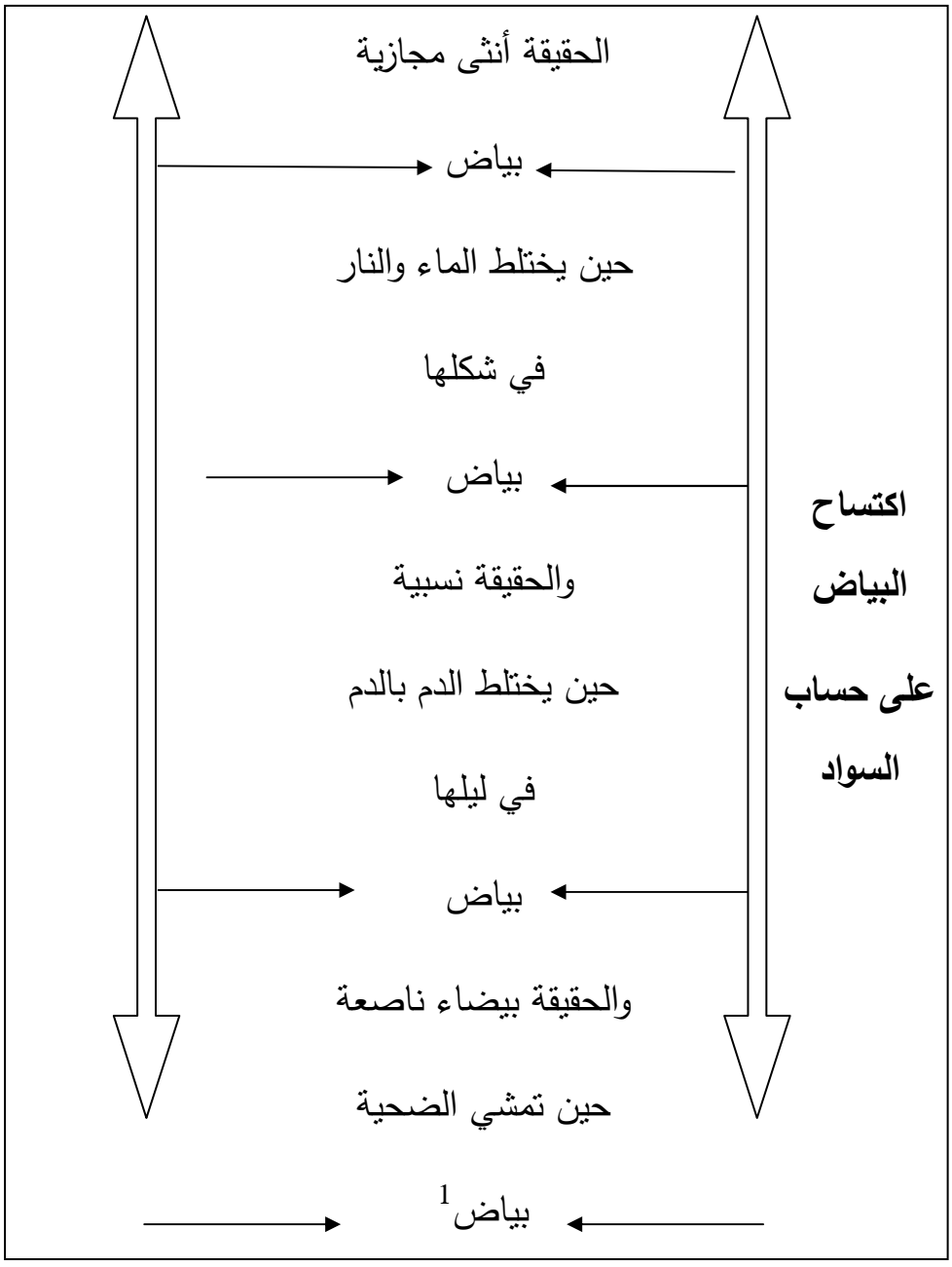
[1]محمد كعوان: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي،ص157.

[2]محمود درويش: ديوان اثر الفراشة، ص 23.

فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة فيضيف بهذا المعنى معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها بوصف إن الصمت حكمة"[1]

ويقول الشاعر في قصيدة " وجوه الحقيقة "

[1]عبد الرحمان تبرماسين:فضاء النص الشعري (قصيدة الجزائرية أنموذجا)،ص154.

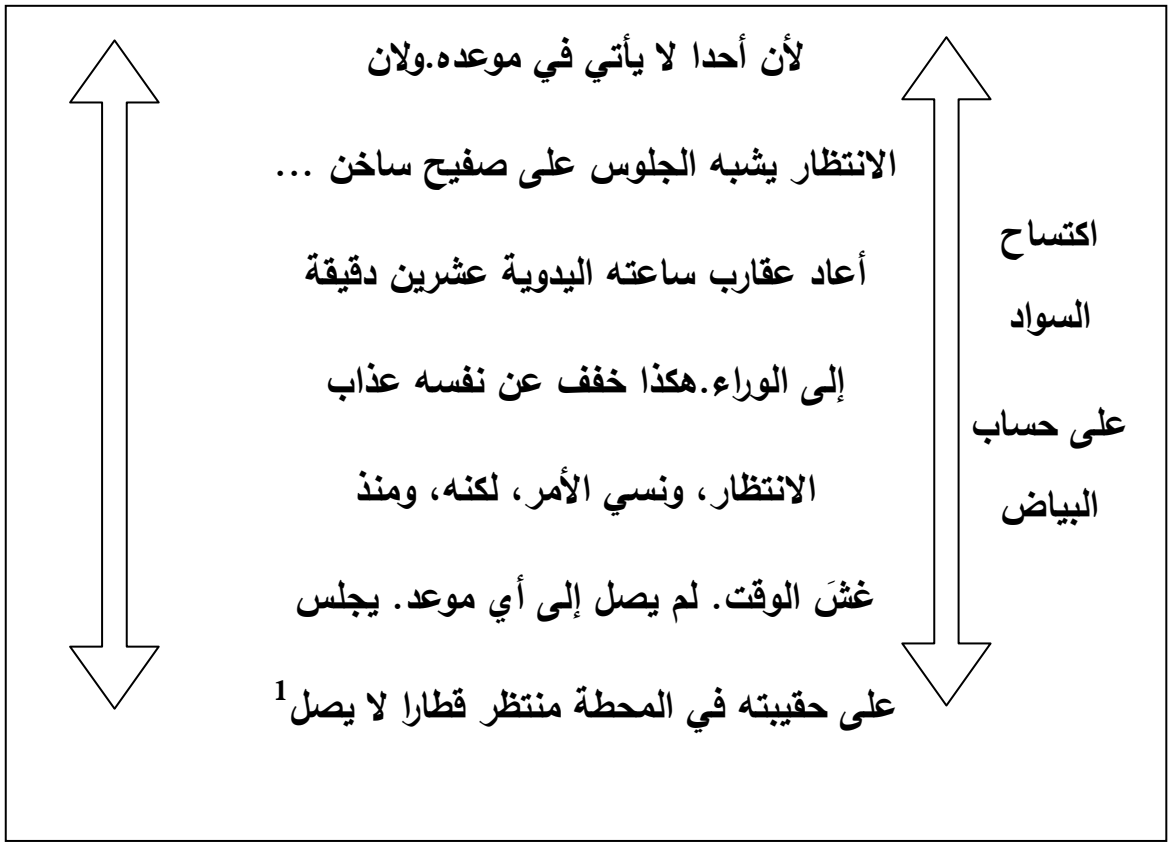


من خلال هذه الأسطر الشعرية يتضح للقارئ للوهلة الأولى تخلل تلك الأسطر السوداء بياض بنفس الحجم والمسافة حيث سعى الشاعر من خلال ذلك إلى إقحام القارئ في إنتاج الدلالة حيث كان يسعى الشاعر للبحث عن الأصل الذي يتمثل في الحقيقة

[1] محمود درويش:ديوان اثر الفراشة،ص135.

حقيقة الإنسان الفلسطيني مع أرضه وتضحياته بالنفس والنفيس من اجل المحافظة على ارض الأجداد.

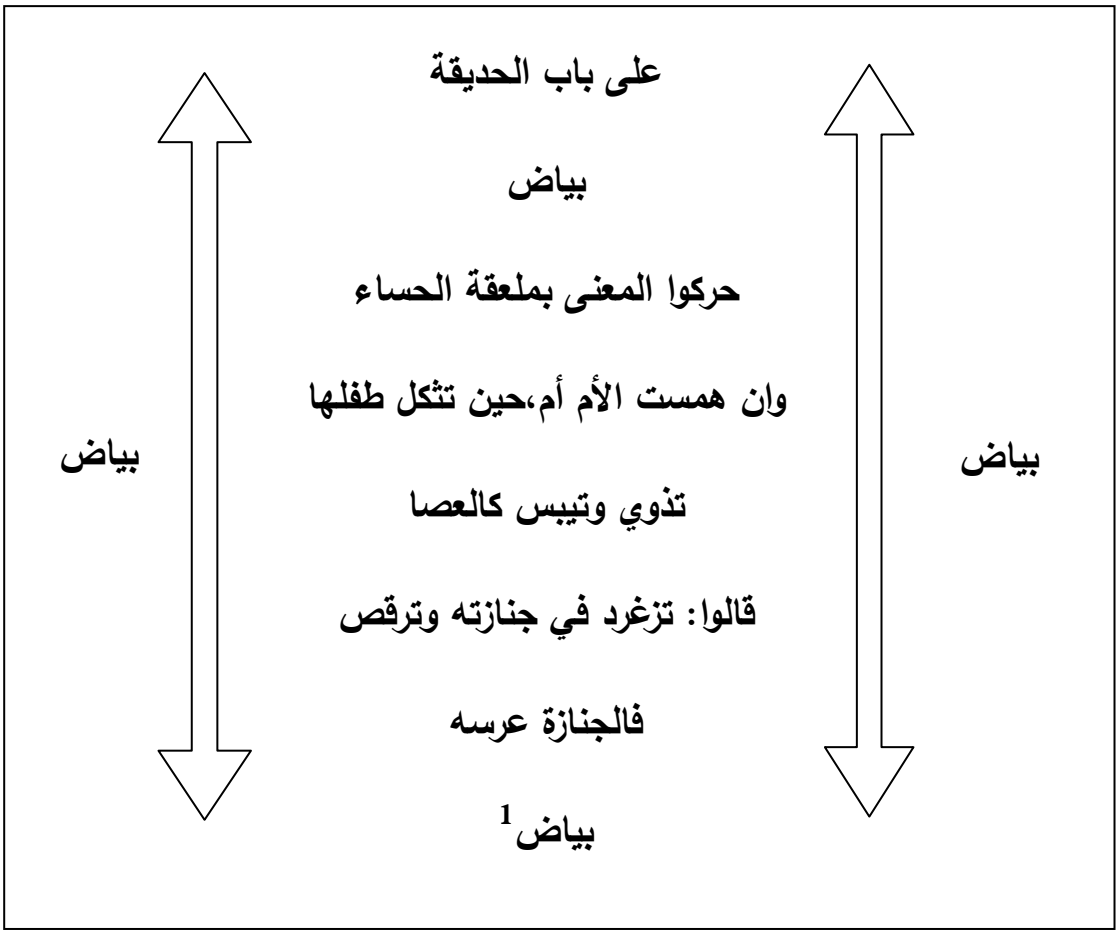
وفي قصيدة "وقت مغشوش" يقول الشاعر:



يتضح لنا من خلال قصيدة "وقت مغشوش" انتشار السواد على حساب البياض ومنذ أن وضع الشاعر قلمه على الورقة لم يرفعها فأجهش في بث أحاسيسه وآلام يعاني منها ،لازال جرحها ينزف رغم كل محاولات التخلص منها وتصويره للواقع المرير بعبارة صفيح ساخن ليترك بعدها نقاط حذف ليقحم القارئ في معاناته ،وإيجاد حل لها وليواصل بعدها ذاك السيل الجارف من السواد وعتمة المستقبل .

[1] محمود درويش: ديوان اثر الفراشة،ص95

كما احتوت قصيدة "على باب الحديقة"على ثنائية البياض والسواد ومثال ذلك قول الشاعر :



ليستمر اكتساح البياض بين العنوان والمقاطع الشعرية كما في قصيدة "على باب الحديقة، ليضع الشاعر عنوانا لقصيدته ويقف وقفة قصيرة يلملم فيها أفكاره لينطلق دون انقطاع غير أن ألمه الدفين للحال الذي يعيشه الفرد في مجتمعه يجعله يسقط ذاك الفراغ

الذي يحمل في طياته معاني ودلالات كثرة لا يستطيع أن يفهمها إلا من ذاق من نفس الكأس، فكيف ولا يصاب الشاعر بهذا التقلب من عنوان لافت للانتباه إلى مضمون

[1]محمود درويش: ديوان اثر الفراشة، ص65.

يحمل الألم ومعاناة الإنسان الفلسطيني كيف ولا وقد تحولت الجنازة إلى عرس، ليتيح بذلك مساحة للقارئ من خلال نقاط الحذف.

نستشف مما سبق أن محمود درويش من الشعراء المعاصرين الذين أولو عناية لعنصر البياض والسواد في أعمالهم الإبداعية وخير دليل على ذلك ديوان "أثر الفراشة" التي تزخر قصائده بهذه الثنائية الضدية التي تتأرجح بين المد والجزر في قصائد الديوان "لان البياض ليس فعلا بريء أو محايدا ,أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واعي ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته"[1] ففي حضور الصمت ،وفي غياب لرمز الصوت يتوارى الشاعر من الساحة ليفسح للقارئ فرصة المشاركة في عمله الإبداعي فتتنوع بذلك البيضات في القصائد من فراغات ونقاط حذف، فلم يكن توظيفها توظيفا جزافيا أو عبثيا أو تقليدا ،إنما كان يحمل في طياته معاني ودلالات وأهداف يسعى من خلالها الشاعر إلى إيصال رسالة ما ,أو إقحام القارئ بمشاركته في إيجاد حل, وتعبير عن نفس ثكلى بالهموم والأحزان وآلام نتيجة الواقع المرير الذي تعاني منه البلاد والعباد.

3: الأشكال الهندسية:

"تعد الشكول الهندسية من العناصر الحداثية، التي يوظفها الشاعر في مجال التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بوصفها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني، وتحقيق المتعة الجمالية"[2].

فسعى بذلك الشاعر المعاصر إلى توظيف الأشكال الهندسية الثلاثية والرباعية الخ في النص الشعري من اجل توليد دلالة بصرية.

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا)، ص 125.

[2] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)،ص،38،39.

وبما أن محمود درويش احد من الشعراء المعاصرين الذين وظفوا في قصائدهم الأشكال الهندسية من مربع ومثلث ومستطيل الخ فجاءت بذلك قصائد الديوان متباينة تارة مبنية على شكل مثلث بمختلف أشكاله المقلوب أو مربع مستطيل، وتارة تمازجت الأشكال في القصيدة الواحدة، فجاء بذلك ديوان محمود درويش غنيا بهذه الأشكال الهندسية.

سنتطرق الآن إلى عرض نماذج من قصائد الديوان " أثر الفراشة " التي تحتوي على هذه الأشكال الهندسية

***الشكول الرباعية:**

الشكول الرباعية هي:" كل شكل هندسي يتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع".[1]

ففي ديوان "اثر الفراشة" تمازجت هاته الشكول فتارة تكون قصيدة على شكل مربع وتارة على شكل مستطيل ومثال ذلك قول الشاعر: في قصيدة "ثلج"

تكتف الهواء الأبيض، و تبطأ و انتشر

كالقطن المنفوش في الفضاء وحين لامس

جسد الليل أضاءه من كل ناحية.ثلج

انقطع التيار الكهربائي، فاعتمدت على

ضوء الثلج لأهتدي إلى الممر، الفاصل

الموسيقي، بين جدارين فإلىالغرفة المجاورة[2]

---

[1]محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)،ص50

[2]محمود درويش :ديوان اثر الفراشة ، ص149

فقد عمد الشاعر في قصيدة "ثلج" على توظيف تقنية المربع ليجسد للمتلقي انتظام وتساوي درجة الحوار بين الشاعر والمتلقي وتساوي الحالة النفسية لشاعر ووصفه للحالة الطبيعية.

ومن النصوص أيضا المبنية على تقنية المستطيل نذكر قول الشاعر في قصيدة "حمام ":

رف من الحمام ينقشع فجاءة من خلل الدخان

يلمع كبارقة سلم سماوية. يحلق بين الرمادي

وفتات الأزرق على مدينة من ركام. ويذكرنا[1]

فقد عمد الشاعر على نظم قصيدته " حمام " على تقنية المستطيل بزيادة طول الضلعين من أضلاعه كون القصيدة تمثل خطابا شعريا[2]

فقد ساعده هذه التقنية الشاعر على تعبير مكنوناته.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث المتطابق الساقين ذي القاعدة العلوية[3] قصيدة "الغابة "فيقول الشاعر:

---

[1] المصدر نفسه . ص33

[2] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)،ص50.

[3] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص50.

وظف الشاعر المثلث متساوي الأضلاع بشكل (مقلوب) ليجسد للمتلقي تخاذل العرب مع القضية الفلسطينية التي تشابهت في كثير من تفاصيلها مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام وإخوته لما رموه إخوته في الجب فكان يصرخ ولا احد يسمعه فكذلك الشعب الفلسطيني يصرخ مناجيا العرب فجعل بذلك كلمة "لا اسمع صوتي " في قمة المثلث (المقلوب) التي دلت على تقلب الأوضاع الفلسطينية نتيجة الممارسات الصهيونية.

[1] محمود درويش: ديوان اثر الفراشة ، ص45.

4-العلامات الإعرابية:

يلعب النظام التركيبي ونظام اللغوي دورا كبيرا في حماية اللغة العربية،من أي زيف أو خلل يطرأ على مستوياتها لما في ذلك من تأثير على دلالة الكلمة و لما تحمله الأنظمة من تأثير في ضبط أواخر الكلم بما يتفق وموقعه من السياق.[1]

فقد احتوت قصائد الديوان على الدلالات الإعرابية من ضمة، وكسرة، وفتحة وسكون ومثال على ذلك قول الشاعر في قصيدة "أنت منذ الآن، غيرك:

الهوية هي "ما نُورَثُ لا ما نَرِثُ. ما نخترع لا

ما نتذكر. الهوية هي فساد المرأة

التي يجب أن نكسرها كلما أعجبتنا الصورة[2]

لقد سلط الشاعر في قصيدته "أنت منذ الآن، غيرك الضوء على قضية هامة من خلال وضعه علامات الإعرابية من خلال لفظتين نورث نرث ليبرز حق ملكية الإنسان الفلسطيني لهويته وهي حق مكتسب من الأجداد التي أكد عليها من خلال حركة الضمة التي حملت في طياتها معاني عدة من أصالة والتجذر على عكس قرينتها .

كما احتوت كذلك قصيدة "بقية حياة" على العلامات الإعرابية ومثال ذلك قول الشاعر:

إذا قيل لي: سنموت هنا في المساء

فماذا ستفعل في ما تبقى من الوقت؟

---

[1]ينظر: احمد عبد الغفار: الكلمة العربية كتابتها و نطقها، ص 5.

[2]محمود درويش" ديوان أثر الفراشة،ص276.

انظر في ساعة اليد اشرب كاس عصير

واقضم تفاحة

وأُطِيلُ التَّأَمُلَ فِي نَمْلَةٍ وَجَدَتْ رِزْقَهَا[1]

تجسدت العلامات الإعرابية بكثرة في قصيدة" بقية حياة "في المقطع الخامس والسادس كون الشاعر وظف في قصيدته قصتين: خطيئة سيدنا آدم بقضمه للتفاحة وقصة سيدنا سليمان مع النملة، فقد عمد الشاعر بوضعها لكي يتسنى للقارئ من قراءتها بشكل جيد لما للقصتين من أثر بالغ في تغيير مسار البشرية.

يظهر الاهتمام بفضاء الشكل الطباعي في ديوان "أثر الفراشة" لما له من وقع على الحياة الأدبية فكان بذلك أثره على الأعمال الإبداعية سواء كان خارجياأوداخليا كالسواد ،والبياض ،وعلامات الترقيم ،والأشكال الهندسية، والعلامات الإعرابية التي لعبت دورا كبيرا في إيصال تجربة الشاعر الشعورية ، في حين نلمح تواري اللغة وراء حجاب لتأخذ محلها تلك العلامات السميائية دلالات و إيحاءات كثيرة ليأتي دور القارئ ليساهم في عملية التفكيك على مستوى النص ولغته .

فكان بذلك ديوان محمود درويش "أثر الفراشة" ميدانا خصبا مورست عليه جملة الأشكال الطباعية فكانت بمثابة تفضية حملت في طياتها معان عدة تنم عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر إزاء أوضاع بلاده.

[1] محمود درويش : ديوان اثر الفراشة ،ص47.

قائمة المصـــادر والمراجع

- **المصادر**

1. محمود درويش: **أثر الفراشة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

المراجع:

المراجع العربية:

2. أحمد زكي: **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، هنداوي، قاهرة، 2012.
3. أحمد عبد الغفار: **الكلمة العربية كتابتها ونطقها**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، د.س.
4. أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.
5. إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
6. إدريس بن خويا: **علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث**، دراسة في فكر ابن قيم الجوزية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016.
7. إسماعيل إيمان: **علامات الوقف في اللغة العربية الحديثة**، منشورات أنسا، ط1، 2000.
8. بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
9. بشرى البستاني: **قراءات في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
10. بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006.
11. جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، الهيئة المصرية للكتاب، ط5، 1995.
12. جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، مكتب المثقف، ط1، 2015.

13. جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، مارس، 1997.

14. جميل حمداوي: **سيميوطيقا علامات الترقيم (القصة القصيرة جد أنموذجا)**، ط1، 2017.

15. جميل صلبيا: **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، ج3، 1982.

16. حازم علي كمال الدين: **دراسة في علم الأصوات**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.

17. حسين عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط،1221هـ.

18. عبد الحق بلعابد :عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2008.

19. عبد الحميد جعفة: مدخل الى الدلالة الحديثة ،دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2000،1.

20. خيرة حمرة العين: **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، د.س.

21. عبد الرحمن تبرماسين :العروض وايقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1، 2003.

22. سيد بحراوي: **العروض وإيقاع الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.

23. ابن سينا: كتاب الشفاء جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة،القاهرة ،دط،1956.

24. شادية شقروش: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009.

25. شكري محمد عياد: **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

26. صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

27. ابن طباطبا:عيار الشعر، تح: عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

28. عبد العزيز عتيق: **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.س.

29. عصام خلف: **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، د.ط، 2003.

30. علي أبو المكارم: **الجملة الفعلية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

31. علي يونس: **نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1993.

32. عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

33. عبد الله الغذامي: **تشريح النص**، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2006.

34. عبد الفتاح أحمد الحمور: **فن الترقيم في العربية أصوله وعلاماته**، دار عمان، الأردن، ط1، 2011.

35. فتوح أحمد: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، مصر، د.ط، 1977.

36. فهد خليل زايد: **علامات الترقيم في اللغة العربية**، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2011.

37. فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

38. قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

39. مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974.

40. محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

41. محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر**(1950-2004)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت،ط1 ،2008.

42. محمد العياشي: **نظرية الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، 1996.

43. محمد الماكري: **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

44. محمد علوان سالمان: **الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وإبراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، الإسكندرية، ط1، 2010.

45. محمد علي الخولي: **علم الدلالة (علم المعنى)**، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

46. محمد كعوان وآخرون: **سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي**، منشورات النادي الأدبي، جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

47. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

48. محمد مفتاح: **دينامية النص**، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

49. محمود فاخوري: **موسيقا الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، د.ط، د.س.

50. مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، عالم الكتب، الإمارات، د.ط، 1993.

51. منصور بن محمد الغامدي: **الصوتيات العربية**، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001.

52. عبد الناصر هلال: **قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة دراسة في جماليات الإيقاع**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2012.

53. هادي نهر: **علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 2008.

54. الوجي عبد الرحمن: **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

55. يحي الشيخ صالح: **حداثة التراث (تراثية الحداثة) قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي**، دار الفائز للطباعة والنشر، الجزائر، ط61.

56. المراجع المترجمة:

57. آن اينو وآخرون: **السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ**، تر رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، د.س.

58. بيير جيرو: **علم الإشارة السيميولوجيا**، تر منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، د.ط، 1992.

59. مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، تر حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، د.س.

60. ميشال آريفيه وآخرون: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، د.ط، د.س.

61. **المعاجم**

62. إبراهيم مصطفى وآخرون: **معجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية، تركيا، ج1، د.ط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط15، 1996.

63. ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، ج13، 1994.

64. الدوريات :

65. أحمد علي محمد: **التكرار وعلامة الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابي دراسة أسلوبية إحصائية**، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع1+2، 2010.

66. أحمد قريش: **تطور صوت القاف في لهجة توانت وعلاقته بنظره في اللهجات العربية القديمة**، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع 8ماس2009.

67. بولرباح عثماني: **سيميائية العنوان في ديوان خبر كان**، مجلة مقاليد، جامعة الأغواط، الجزائر، ع7، ديسمبر 2014.

68. رابح ملوك: **سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر**، الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

69. عبد الرحمن تبرماسين: **فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا)**، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

70. عبد الستار وجاسم محمد: **بنية العنوان في شعر محمود درويش دراسة سيميائية**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مج8، ع3، 2008

71. شادية شقروش: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي،** الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي تبسي، تبسة.

72. صالحي لحلوحي: **التشاكل والتباين في شعر مصطفى العماري،** مجلة الأثر، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، ع17، جانفي، 2013.

73. الطيب بودربالة: **قراءة في كتاب "سيمياء العنوان"للدكتور بسام قطوس،** الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة، 15- 16 أفريل 2002.

74. فاتح علاق: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)**، مجلة جامعة دمشق، مج25، ع1+2، 2009.

75. عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي وأهميته وأنواعه،** مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2+3، جوان 2008.

76. نهيان هواوي: **دلالة التشاكل اللساني في شعر الشعر العربي المعاصر ،قراءة في تجربة نازك الملائكة،** مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ع5، 2013.

77. هدى الصحناوي: **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع1+2، 2014.

قائمة المحتويات

المحتـــوى	الصفحة
مقدمة	أ–د
تمهيد	06–16
الفصل الأول: سيمياء العنوان	
أولا: فضاء العنوان	18–28
1. مفهوم العنوان	18
أ. لغة	18
ب. اصطلاحا	19–21
2. أنواع العنوان	21–23
3. وظائف العنوان	23–26
4. أهمية العنوان	27–28
ثانيا: سيمياء العنوان من حيث الدلالة	28–45
1. سيمياء البنية الصوتية	28–32
أ. الأصوات الاحتكاكية	32
ب. الأصوات الانفجارية	34
2. سيمياء البنية التركيبية	35
أ. الجملة الاسمية	35–38
ب. الجملة الفعلية	38–39
3. سيمياء البنية الدلالية للعناوين	40–45
أ. الحقول الدلالية	40–44
ب. علاقة العناوين الرئيس بالعناوين الفرعية	44–45
الفصل الثاني: سيمياء الإيقاع	
أولا: فضاء الإيقاع	47–57
1. مفهوم الإيقاع	47
أ. لغة	47

ب. اصطلاحا	**50-47**
2. الإيقاع في التراث النقدي	**52-50**
3. الإيقاع في النقد الحديث	**57-52**
ثانيا: سيمياء الإيقاع من حيث الدلالة	**90-57**
1. دلالة الوزن	**66-58**
2. دلالة القافية	**77-66**
أ. حروف القافية	**72-67**
ب. أشكال القافية	**77-73**
3. دلالة التكرار	**85-77**
4. دلالة الطباق	**90-85**
الفصل ثالث: سيمياء التشاكل والتباين	
أولا: فضاء التشاكل والتباين	**118-91**
1. مفهوم التشاكل	**92**
أ. لغة	**92**
ب. اصطلاحا	**96-92**
2. مفهوم التباين	**98-96**
أ. لغة	**96**
ب. اصطلاحا	**98-97**
ثانيا: سيمياء التشاكل والتباين من حيث الدلالة	**118-98**
1. التشاكل والتباين في المستوى الصوتي	**98**
أ. الصوت	**101-98**
ب.الكلمة	**102-101**
* التكرار المتصل	**103-102**
* التكرار المنفصل	**105-104**
2. التشاكل والتباين في المستوى التركيبي	**111-105**
أ. التباين التركيبي	**106-105**

ب.التشاكل التركيبي	**113-111**
* الجملة الاسمية/ الجملة الفعلية	**107**
* النهي/ الأمر	**108**
* الإثبات و النفي	**109**
* الشيء/مقابله	**111-110**
3. التشاكل والتباين في المستوى الدلالي	**118-113**
رابعا: سيمياء الشكل الطباعي	**149-119**
1. سيمياء الشكل الطباعي من حيث الدلالة	**149-120**
أ. دلالة علامات الترقيم	**135-121**
ب.دلالة السواد والبياض	**144-135**
ج. دلالة الأشكال الهندسية	**148-144**
خاتمة	**153-150**
قائمة المصادر والمراجع	**161-154**
فهرس الموضوعات	**165-162**

ملخص :

تناولت هذه الرسالة موضوع سيميائية الخطاب الشعري في ديوان "أثر الفراشة" للشاعر محمود درويش الذي يعد من الشعراء المعاصرين الذين أحدثوا حركة تجديدية في مجال التجربة الإبداعية، وجعلوا من الكلمة سلاحا يتحدون به واقعهم المرير، فحملوها إيحاءات ودلالات متنوعة، فكان ديوان "أثر الفراشة" نصا حداثيا بامتياز لما يحتويه من سمات أضفت عليه بعدا جماليا بغض النظر عن تنوع الدلالات في الخطاب الشعري الواحد.

ومن هنا كان هدف الدراسة هو الكشف عن مدلول العلامات الدلالية في ديوان "أثر الفراشة" بجملة من آليات التحليل السيميائي والتي كان أبرزها: سيمياء العنوان بوصفه علامة سيميائية تحتاج إلى مدلول نصي، فاتخذ محمود درويش من عناوينه رموز وشفرات تثير القارئ من أجل خوض غمار الكشف عن الأسرار الخفية والمخبأة في ثناياه، أما سيمياء الإيقاع حاولنا من خلالها البحث عن دلالة الإيقاع الخارجي من وزن وقافية والإيقاع الداخلي من تكرار وطباق والتي نجح الشاعر من خلالها هذا التوظيف إلى الربط بين حالته الانفعالية وواقعه المعاش بخيط منطقي قائم على إظهار الحقيقة، أما آلية سيمياء التشاكل والتباين حاولنا من خلالها استنباط دلالة هذه الثنائية التي وظفها الشاعر في ديوانه تارة لتأكيد فكرة المقاومة والصمود صد المحتل، وتارة أخرى عمد إلى إخفاء أفكاره ومن ثم البعد عن المباشرة في الخطاب، وفي الأخير كان لآلية سيمياء الشكل الطباعي دورا كبيرا في إحداث الانسجام بين عناصر الخطاب الشعري وبعث دلالات وإيحاءات جديدة للعمل الشعري من خلال الزخم الهائل لعلامات الترقيم والبياض والسواد والشكول الهندسية... التي استخدمها الشاعر كعلامات تحمل في طياتها معاني ودلالات تتم عن معاناة الشعب الفلسطيني.

Abstract :

This study included the subject of semiotics of poetic discourse in a record “butterfly Effect”for a poeter Mahmoud Darwish who is one of the poeters who brought a bout a renewed movement in the field of poetic experience,And made from the word a weapon to confront their bitter reality and they bore different meanings and connotation was record “butterfly effect”modern text excellence of the features that have added an aesthetic dimension regardless of the diversity of semantics in the discourse of poetry one.

Hence,e objective of the study was to reveal the significance of the signs in the record of the “butterfly effect”with a set of mechanisms of the semiautomatic analysis,And the most important of wich was a semiotics of the title as a sign of smiotics needing a literal meaning .Mahmoud Darwish took from his titles symbols and codes to excite the reader in order to fight disclosure of secrets hidden and hidden in its folds .As for the rhythmic semiotics we tried to search for the significance of the internal rhythm of the parasese and rhythm of the external repetation and antithesis,which the poet throught which the link between his emotional state and reality of the living thread logical based on the truth.As for semiotics of variability and the semiotics of variation ,we tried to deduce the significance of this dualism that the poet employed in his record to confirm the ide of resistance and steadfastness against the occupier ,At other times he deliberately concealed his ideas and thus avoided the directness of discourse . And in the latter was a semiotic typography played a majore role in bringing harmony between the elements of the poetic discource and the creation of new indication and inspirations of poetic work through the tremendous momentum of punctuation and whitnessand blackness and geometric shapes…used by the poet as signs bear in its meaning reflect the suffering of the Palestine people.